الباب الأول:

فجر الرواية المصرية

(١٩٠٥ - ١٩٣٢)

الرواية العربية بين الأصالة والاقتباس

يجمع كثير من الأدباء والنقاد على أن الرواية (Novel) فن استحدث فى الأدب العربى المعاصر نتيجة الاتصال بأوربا إبان النهضة الحديثة. ويرتبون على ذلك مقولة خطيرة مؤداها أن الرواية نشأت نتيجة التأثر بالتراث الأوربى والحضارة الغربية، وذلك لأن الأدب العربى يخلو أو يكاد من فن القصة مرددين بهذا دعاوى بعض المستشرقين من أمثال جب (Gibb) وكولين بالى، الذين عزوا ضعف الفن القصصى فى مصر لا إلى أسباب موضوعية خاصة، وإنما تجاوزوا ذلك إلى نتيجة تحط من شأن الحضارة العربية والأدب العربى، حينما ذهبوا إلى أن السر فى ضعف القصة يرجع إلى عدم مباشرة كتاب العربية أعمال المخيلة أمدًا طويلا، وأن ضروب الأدب الخيالى عند العرب كالقصيدة والرسالة والمقامة كلها قصيرة، لا تكلف مخيلة الكاتب إلا مجهودا يسيرا، لأنه يعالج مواضيع معروفة أو ضيقة[1].

إن هذا يعنى ببساطة شديدة لا الجناية على الأدب العربى فحسب، بل على طبيعة العرب كبشر ذوى دور فعال فى صنع الحضارة العالمية، ويلغى بالتالى بشرية الوجدان العربى واتفاقه فى السمات العامة للوجدان الإنسانى، حيث ينزع إلى فن القصة والحكاية يفسر به منذ المراحل البدائية أسرار الطبيعة والكون من حوله تفسيرا قائما على الوهم والخرافة، وبعد الرقى الفكرى والحضارى يهبط الفن القصصى من عالم الأسطورة والوهم إلى دنيا الخيال، فيستمد من الماضى التاريخى أو من الواقع المعاش بعض ما يغذى وجدانه، ويسبر غور النفس فى إدراك حقائق الكون من حواليه سموا من فكرة الله والمثل العليا ونزولا إلى معرفة طبيعة الذات ودوافع الغرائز والأهواء.

بناء على زعم المستشرقين ومن تابعهم: هل من المعقول أن ذهاب محمد حسين هيكل إلى فرنسا سنة ١٩٠٩ مكنه من أن يكتب روايته الرائدة بين أبريل سنة ١٩١٠ ومارس سنة ١٩١١؟ ونفس الأمر حدث لتوفيق الحكيم، حيث كتب أيضا (عودة الروح) فى باريس سنة ١٩٢٧ بعد أن أقام هناك ما يقرب من عامين. الذى لا يمكن

(١) لمزيد من التفضل يراجع: أدب المازنى: نعمات فؤاد، ط الخانجى سنة ١٩٦١، ص ١٨٦ وما بعدها.
- ثورة الأدب: محمد حسين هيكل، ط مصر، ص ٨٤.

تصوره أن إقامة شاب مثل هيكل فى باريس سنة واحدة كافية لإحداث كل هذا فى عقليته بدرجة يصل فيها العمل إلى منزلة الفتح والاكتشاف، وما نذهب إليه هو أن **هناك تراثا عربيا ضخما ساعده على تمثل هذا الفن والإبداع فيه**، فالشكل الفنى الذى توصل إليه هيكل من حيث التقنية أو التكتيك الأوربى لا ينفى كون المضمون مستمدا من بيئة الكاتب وواقعه الوطنى، والمؤلف يؤكد هذا فى تقديمه للرواية حين يذكر:

«ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفا، ولا رأت هى نور الوجود. فلقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها. وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله، فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة. وكنت ولوعا بالأدب الفرنسى أشد ولعة، فلم أكن أعرف منه إلا قليلا يوم غادرت مصر وبضاعتى من الفرنسية لا تتجاوز الكلمات عدا، فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت فيها ما رأيت من قبل فى الآداب الإنكليزية وفى الآداب العربية. رأيت سلامة وسهولة وسيلا، ورأيت مع هذا كله قصدا ودقة فى التعبير والوصف وبساطة فى العبارة، لا تواتى إلا الذين يحبون ما يريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم، واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية»[1].

ونفس القضية نجدها فى رواية الحكيم (عودة الروح) التى كتبها فى باريس أيضا، حيث نجد الموضوع مصريا خالصا يتعدى إطار التاريخ المعاصر ليصل إلى تراث الفراعنة، ومعنى هذا -فيما نريد أن نؤكده- أن هناك تراثا قويا كان لدى رواد الرواية ساعدهم على استيعاب هذا الفن بتقنيته. فما هى هذه العوامل الفنية التى حواها تراثنا وساعدت على سرعة استنبات هذا الفن فى البيئة المصرية وأسلوبه الجديد ثم سرعة فهم تكنيكه الخاص، وبالتالى القدرة على تطويعه لموضوع مصرى صميم؟

* * *

(١) زينب: محمد حسين هيكل - كتاب الهلال، العدد ٢٢ ص ١١.

إن التـراث العربى حـافل بألوان فنيـة مخـتلفـة وثيقـة الصلة بفنون القـصص من أهمها **القصص العـربى القديم** الذى دون على أنه تاريخ مثل (أخبار ملوك اليـمن) لعبيد شرية و(التيجان) لوهب بن منبه، يضـاف إلى هذا ما كتب عن أيام العرب وأصنامهم، وعن غزوات المسلمين. وهذا ما دعا طه حسين إلى أن يقول: «أخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند العرب، إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصى، فالذين يقرأون الشعر الجاهلى أو ما صح منه والذين يقرأون الشعر الأموى، يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصى موجودة فى الشعر العربى. فأهم ما يمتاز به الشعر القصصى أن شخصية الشاعر تفنى[1]، وأن هذا الشعر يكون مرآة لحياة الجمـاعة. وإذا لم يكـن عندنا إلياذة أو أوديسـا فليس من شك فى أن ما أدته الإلـياذة والأوديسا قـد أداه الشعر العربى الـقديم من تصوير الحيـاة الاجتمـاعية وتصوير حـياة الأبطال. ثم من الذى يستطيع أن ينكر أن فى أدبنا القصصى جمالا ليس أقل من جمال الإلياذة والأوديسا؟ **وليس ذنب الأدب العربى ألا يقـرأه الناس ولا يعرفوه**، أى الأدباء عنى بقصص أبى زيد وعنتـرة وما إليه من الأقـاصيص الكثيـرة التى تغنَّى بها العـامة؟ أيكم يدرسه مـضطرا إلى أن يعترف أن للأدب العـربى من هذا الجمال مـالا يقل عن الإلياذة والأوديسا.. وينتهى إلى أن «الأدب العربى شعره ونثـره وعلمه وفلسفته لا يمكن بحال من الأحوال أن يقل عن الآداب القديمة»[2]

هذا يفـضى بنا إلى أن الأدب الـعـربى قـد عرف نـوعين من القـصص: نوع منثـور وآخـر منظوم، أما الأول فقد بدأ سيرا وحكايات عن قـدماء العرب من ملوك وأمراء وفرسان. وأما الثانى فـقد نشأ حول أيام العرب وحـروبهم وعاداتهم، ثم امتد إلى ناحـية أخرى وجدانية تصور طبيعـة الحياة التى تعيشها القبائل، وما تدين به من مـثل وتقاليد مثل ما نجد فى شعر الصعاليك، كما يؤكـد وجود الأدب القصصى منذ وقت مبكر الشعر الذى يصور مغامرات الشاعر فى الحب الماجن أو العفيف، ومن خير ما يمثل بداية هذا الاتجاه ما نجده فى قصيدة المنخل اليشكرى التالية:

ولقـد دخـــلتُ عـلى الفـتـا ة الخـــدرَ فى اليـوم المطيـر

(١) تفنى: تغيب وتختفى.

(٢) من حديث الشعر والنثر: طه حسين، طـ دار المعارف القاهرة ص ١٦ - ١٧.

الكاعبُ الحسناء تر ... فلُ فى الدمقسِ وفى الحرير
ودفعتُها فتدافعتْ ... مشى القطاةَ إلى الغديرِ
ولثمتُها فتنفستْ ... كتنفسِ الظبْى الغريرِ
فترْت وقالتْ يا منخـ ... ـلُ هل بجسمك من حَرور؟
ما مسَّ جسمى غيرُ جسـ ... ـمك فاهدئى عنّى وسيرى
ولقد شربتُ من المدا ... ةِ بالصغيرِ وبالكبير
فإذا انتشيْتُ فإننى ... ربُّ الخورنقِ والسدير[1]
وإذا صحوتُ فإننى ... ربُّ الشويهةِ والبعير
وأحبُّها وتحبنى ... ويحبُّ ناقتَها بعيرى[2]

يتصل بقصص الحب عند العرب ما ذاع ونما من **قصص حول شعر بعض العذريين** فى العصر الأموى بدرجة، تُوحى لا بالشك فى شعر هؤلاء المحبين فحسب، بل فى شخصياتهم أحيانًا. لقد شك الجاحظ فى القرن الثانى للهجرة فى بعض قصصهم وشخصياتهم أيضا، وكذلك شك أبو الفرج الأصفهانى فى القرن الرابع للهجرة فى ذلك، ومع كثرة ما ورد من أخبار مروية تنفى وجود بعضهم مثل قيس بن الملوح (مجنون ليلى) نجده يذكر فى الجزء الثانى من «الأغانى» ترجمة مستفيضة له، تكاد تستغرق ما يقرب من نصف الجزء الثانى. دلالة هذا كله بلا شك أن هذا النوع من القصص وغيره كان غذاء أدبيا لجماهير الشعب العربى، لأن «الذوق العربى كان يميل إلى هذا اللون من الإنتاج، ويقبل عليه إقبالا شديدا دعا معاوية إلى تعيين قاصٍ بالمسجد، يقص على الناس ما أسماه المقريزى فى خططه بقصص الخاصة، تفرقةً بينه وبين قصص العامة، التى كان يجتمع فيها النفر من الناس حول قاص يستمعون إليه..»[3].

ومما يدل على خطورة قصص العذريين أنها صارت مادة لدراسة الأدب المقارن فى العربية والفارسية، حيث نجد الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى يتأثر بقصة ليلى

(١) ربُّ الخورنق والسدير: صاحب القصور العظيمة.
(٢) القصة العربية القديمة: محمد مفيد الشوباشى، ط المؤسسة المصرية، ص ٦٣.
(٣) فى الرواية العربية: فاروق خورشيد، ط الجمعية الأدبية، ص ٦٥.

والمجنون فيكتبها بالفارسية، وإن حملها رمزا يتفق ومثاليات الصوفيين، إذْ صارت ليلى بجمالها وعفافها رمزا لجمال الحقيقة الكبرى، وصار كفاح قيس وجهاده رمزا لما يجب أن يتحمله محب الله من آلام حتى يصل إلى معرفته سبحانه.

كل هذا على سبيل المثال ينتهى بنا إلى حقيقة مؤكدة، وهى أن الأدب العربى عرف فن القصة وساهم فيه مساهمة كبيرة على مر العصور.

هناك فن عربى آخر هو فن المقامة الذى يعزى إلى بديع الزمان فضل اكتشافه وإظهاره، وكانت عنده أقرب إلى قصة تستغرق جلسة، يعبر فيها المؤلف عن مشكلته الخاصة وهى عدم تقدير أهل زمانه للأدباء والعلماء. وكان الراوى دائما يبهر جلساءه بمعارفه ومعلوماته مصطنعا فى ذلك أسلوب السجع والمحسنات. وكانت شخصية الراوى ترسم فى الغالب بمهارة وكذلك حبكة المقامة، لكن هذا النوع كان أقرب إلى الأقصوصة لا الرواية، وإن كان البطل لا يتغير فى كل منها، وكان هذا الفن بداية طيبة للتنمية والتطوير للقصص الفصيح، ولكن الحريرى ومن أتى بعده غلب عندهم الطابع التعليمى على حساب الجانب الفنى.

ولا يعنينا تطور هذا الفن بقدر ما يعنينا البعث اللافت له فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبدايات هذا القرن، فقد كتب رفاعة الطهطاوى رحلته «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، وترجم رواية فينلون «مغامرات تليماك» بأسلوب المقامة، لذا يعزو إليه عبد المحسن بدر الفضل فى نشأة الرواية التعليمية[1]. وعلى نفس الدرب يسير على مبارك فى محاولته «علم الدين» سنة ١٨٨٣، ثم أحمد شوقى فى مقامة «شيطان بنتاؤور» وحافظ إبراهيم فى تجربته «ليالى سطيح» ١٩٠٦. على أن أنضج محاولة لتطويع المقامة لفن الرواية هى ما قام به محمد المويلحى سنة ١٩٠٥ فى «حديث عيسى بن هشام»... «وكما حمل الكتاب صراعا بين الأفكار المتوارثة القديمة والغربية الوافدة، تضمن أيضا صراعا بين المقامة والرواية، ولعل العصر كان مسئولا عن دعوة الإصلاح التى حملها الكتاب، كذلك كان العصر بظروفه الأدبية القلقة وثقافته التى تميل إلى القديم هى التى جذبت الكتاب وشدته إلى المقامة، التى تعنى بالوعظ والإرشاد فى لغة تهتم بالزخرف وتميل نحو المحسنات»[2]

---

(١) تطور الرواية العربية: عبد المحسن بدر، ط المعارف، ص ٥٢.

(٢) الدكتور هيكل حياته وتراثه: طه وادى، النهضة المصرية سنة ١٩٦٩، ص ٧٩.

وقد استمر تيار التأثر بالمقامة حتى منتصف هذا القرن، إذْ نجد يوسف السباعى يبدأ مسيرته فى درب الرواية على طريق المقامة فى روايته الأولى «أرض النفاق» سنة ١٩٤٩، حيث تدور الرواية حول بطل فرد يأسى لانتشار النفاق وانعدام الأخلاق الطيبة، فذهب إلى بائع يشترى منه حبوبا مختلفة لصفات خلقية مثل الشجاعة والصراحة، وحين يتقمص الشخصية الملائمة يقع فى كثير من المشاكل البسيطة التى تكشف عن نقد ساذج للواقع. وهو هنا يذكر بشخصية أحمد باشا المنيكلى فى «حديث عيسى بن هشام».

وننتهى من هذا إلى أن المقامة قد بعثت بشكل قوى وجاد فى بداية العصر الحديث، وكانت مصدر استلهام ووحى للرواية العربية الحديثة. ولعل هذا ما جعل على الراعى يذهب إلى أن فى رواية «زينب» لهيكل ظاهرة تكنيكية طريفة تتلخص، فى «أن ثمة صراعا يدور فيها بين الرواية والنثر الفنى... مؤلفها جلس ليكتب رواية وفى ذهنه أنه حتم عليه إلى جانب دور الراوى، أن يثبت براعة فى كتابة النثر الفنى، لذلك يدور فى زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة، وينتهى لحسن حظنا بانتصار الرواية على المقالة»[١]

جنس أدبى ثالث ذو جذور ضاربة فى التراث العربى، كان له أثره الكبير فى نشأة الرواية عامة والتاريخية خاصة، وقد جعل الرواية التاريخية مرحلة متقدمة فى سبيل نشأة الرواية الاجتماعية - هذا الجنس هو «**فن السيرة**» التى بدأت بسيرة الرسول ﷺ، التى رواها ابن إسحاق ونقلها إلينا ابن هشام. وقد استمر هذا الفن طوال عصور التاريخ العربى ليشمل السيرة بنوعيها الغيرية والذاتية وأدب الرحلات[٢]. هذا التراث التاريخى/ الفنى الضخم كان بلاشك مصدر الوحى والاستلهام لكثير من روايات جرجى زيدان التاريخية الاثنتين والعشرين التى كتبها بين سنتى ١٨٩٣ و١٩١٣. وقبل أن نتكلم عن سمات الرواية التاريخية نرى أن زيدان قد اقتفى أثر السير التاريخية إلى حد كبير فى الاهتمام بالتاريخ ومادته بالدرجة الأولى فيما كتب، لذلك حرص على أن تغطى رواياته معظم مراحل التاريخ العربى منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث.

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية: على الراعى ص ٣٩.

(٢) لمزيد من التفضل يراجع: التراجم والسير: محمد عبد الغنى حسن - دار المعارف، القاهرة.
الترجمة الشخصية: شوقى ضيف - دار المعارف، القاهرة.

ونجد زيدان يقدم التاريخ على الفن فى رواياته، التى كان يختار فيها -عامدا- فترات صراع أو قلق فى التاريخ العربى والإسلامى. وإذا ما أخذنا رواية «أرمانوسة المصرية» سنة ١٨٩٦ (ثانى رواياته) مثالا يوضح خصائص هذا الفن عنده، وجدناه يدير الرواية حول فتح العرب لمصر والعوامل التى ساعدتهم على النصر، مع محاولة وصف الحياة الحضارية إذ ذاك، مزاوجا لها بقصة حب مثالى بين أرمانوسة ابنة المقوقس وأركاديوس ابن قائد حملة الروم. ويتوازى الخطان التاريخى والعاطفى، وبتمام النصر والاستيلاء على مصر تأتى النهاية السعيدة للمحبين.

ونلاحظ أنه يحافظ - إلى حد ما - على الإطار التاريخى للفترة التى يتناولها مستعينا على ذلك ببعض كتب التاريخ التى يشير إليها فى هوامش الرواية. أما القصة العاطفية فهى للتشويق والاستثارة، حيث نجد المحبين يتحدثون كثيرا عن أحداث التاريخ وظروف العصر بأكثر مما يعبرون عن عواطفهم وأحاسيسهم الذاتية. والمؤلف كان على وعى تام بهذا حين يذكر أنه يقدم التاريخ «فى سياق حكاية غرامية تشوق للمطالعة، فيطلع القارئ على كل ما تقدم من تفاصيل الفتح المصرى وهو لا يشعر، لاعتقاده أنه يطالع رواية غرامية»[١]

بدهىٌ والحال هذه أن تكون القصة العاطفية -الثانوية- مبنية على المصادفة القدرية، التى تتفق وروح التاريخ أو سمات الأدب الشعبى، لكنها لا تتلاءم وطبيعة الرواية.

خلاصة ما نحرص على تأكيده أن السير التاريخية كانت وحيا لاستلهام الرواية التاريخية، التى ثبت لها جرجى زيدان سمات معينة مضى يكررها فى كل أعماله بعد أن تحجر التكنيك عنده، لذا نجد بعض الأحداث تتكرر أحيانا من رواية لأخرى، ولا يتغير فيها إلا المسميات فقط. وقد تأثر به معظم كتاب الرواية التاريخية فيما بعد، ولم ينتقل هذا الفن نقلة فنية جديدة إلا على يد محمد فريد أبو حديد بعد محاولاته الأولى، ثم على يد بعض الكتاب الواقعيين من أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل.

ولقد أسهمت الرواية التاريخية عند زيدان فى نشأة الرواية الاجتماعية وتقبلها. فبالإضافة إلى الترويج للفن الروائى نجد رواد الرواية عندنا يعترفون بتأثير زيدان عليهم، فهيكل يذكر أنه «كان يجد نفسه مدفوعا إلى قراءة روايات جرجى زيدان كاملة فى أثناء

---

(١) أرمانوسة المصرية: جورجى زيدان ط الهلال الثانية (١٨٩٨) ص ٨.

الإجازات». وطه حسين يؤكد أنه فى أيام الصبا والشباب بدأ فى قراءة القصة التاريخية عنده «فلا أكاد أتقدم فى قراءتها شيئا حتى أفتن، وإذا هى تشغلنى عن دروس الأزهر حتى أتمها، وهى تأخذ علىّ تفكيرى وقتا طويلا بعد إتمامها»[١]

ننتهى من هذا إلى أن التراث العربى فى السير التاريخية وأدب الرحلات قد أثر فى نشأة الرواية التاريخية التى أثرت بدورها فى نشأة الرواية الاجتماعية.

* * *

القصة فى الأدب الشعبى

إذا كان هذا ما يمكن تسميته بالتراث الرسمى أو الفصيح فى الأدب العربى، **فإن هناك تراثا آخر عاميا أو شعبيا أبلغ فى الدلالة وأدخل فى باب القصص.. وهو الأدب الشعبى بجميع فنونه وأشكاله**، وإذا كانت ثمة ظروف فى الماضى حالت دون الاعتراف بهذا الفن، فإنه الآن يأخذ طريقه لتصحيح التاريخ الأدبى للأمة العربية، إذ لا سبيل إلى التقييم الحق لتراثنا الأدبى مالم يوضع هذا التراث الضخم فى مكانه الصحيح. إنه يؤكد -بما لا يدع مجالا للشك- عراقة الملحمة والسيرة والحكاية والقصة فى التراث العربى، بل إنه يحوى فنونا تحمل سمت المسرح الدرامى مثل «خيال الظل»، وطبيعة مسرح العرائس مثل القره كوز «الأراجوز»، ولمصر الدور البطولى فى نشأة كثير من فنون الأدب الشعبى إبداعا وتطويرا وتذوقا. فللمصريين -على أرجح الروايات- فضل تأليف إحدى روايات «ألف ليلة وليلة» التى مازالت تحمل كثيرا من عادات بعض المصريين وتقاليدهم[٢].

كذلك فإن السير الشعبية العربية على اختلاف أبطالها وتنوع أساليب التعبير فيها بين شعر ونثر، لها مقام كبير فى الأدب الشعبى العربى، ولمصر أيضا فضل وضع الكثير منها. كذلك فإن الحكاية الشعبية بمختلف صورها تراث ضخم وثرى فى الأدب العربى طوال عصور تاريخه[٣].

وإذا كان بعض الأوربيين قد اتهم الأدب العربى بخلوه من الأدب القصصى، فإن أحدهم شاهد ما ينفى ذلك وهو «جوستاف لوبون»، الذى يحدثنا عن رحلته فى الشرق

---

(١) جرجى زيدان: محمد عبد الغنى حسن - أعلام العرب، العدد (٩٠) ص ٩٥، ١٠٤.

(٢) راجع: ألف ليلة وليلة: سهير القلماوى، ط المعارف، ص ٧٢.

- ثورة الأدب: محمد حسين هيكل، ص ٨٢.

ومشاهدته ما لـلقصص عند المشارقة من حظوة، فيقـول «أتيح لى فى إحدى الليالى أن أشاهد جمعا عربيا من الحمالين والنواتى والأجراء يستمعون إلى إحدى القصص، وإنى لأشك فى أن يصيب قاص مثل هذا النجاح لو أنشد جمـاعة من فلاحى فرنسا شيئا من أدب لامرتين أو شاتوبريان. فالجمـهور العربى ذو حيوية وتصور يتمثل مـا يسمعه كأنما هو يراه»[1]

الذى نود أن نؤكده أن التراث الشعبى ضخم وواضح الصـورة لدى الجماهير العربية حتى الآن، والذى لاشك فـيه أن هذا التراث الشعـبى بروافده القصـصية المختلفـة كان يشكل خلفيـة واضحة المعالم لدى كـتاب الرواية الرواد، وقد سبق أن ذكـرنا أن القصة العاطفية فى روايات زيدان التاريخية تشبه حبكتها حبكة الحكاية الشعبية من حيث الحب المثالى وكون الأبطال خيرين وأعدائهم شريريـن واعتماد الحكاية على المصادفة القدرية. ونجد آثارا شعـبية واضحـة فى الرواية الرائدة لهيكل حين يشبـه أحد أبطال الرواية وهو حسن بأبطال السيـر الشعبية، فيذكـر أنه «بقامته المتوسطة ولونه الشديد السـمرة وعيونه الحادة الغائرة لأشبه الناس بشجعان الزمن القديم عنترة وأبى زيد. بل إن من يراه ويرى تشيعه للهلالية حتى لتحـمله ربابة الشاعر للجنون بهؤلاء الغزاة الأبطال، ولتمنى رجوع عهدهم عهد العزة والتجول تحت حمى السيف. . .»[2]

وهذا بلاشك يدل على قوة تأثر هيكل بالتـراث الشعبى، مما جعل عـبد المحسن بدر يلحظ بعض ما يوجد من تشابه بين قصة إبراهيم وزينب وبين القصص الشعبى، ويذكر أن صورتهـما «تذكرك بأبطـال أساطير العـشق والغرام، ليلى والمجنون وعنتـرة وعبلة، يذوبان وجدا وهياما على طول الرواية»[3]

ليس هنا الآن مـجال مـا يمكن أن نعدده من سـمات مـشتركـة بين الرواية والأدب الشعبى، وإنما يعنينا الآن أن نؤكد تأثير الأدب الشعبى على كثير من المحاولات الرائدة. وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن **التراث العربى القديم الفصيح والشعبى، كانت له تأثيرات بعيدة المدى فى نشأة الرواية العربية الحديثة.**

ننتهى من هذا كله إلى أن الرواية إذا كانت تدين بشكلها الفنى للأدب الأوربى، فإن مضـمونها وبعض عناصر بنـائها الفنى وريث شرعى للتـراث القصصى العربى بجـميع

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح: محمود تيمور، ط مكتبة الآداب، ص ٦٥.

(٢) زينب: هيكل ص ٥٨.

(٣) الروائى والأرض: عبد المحسن بدر، ط المؤسسة المصرية، ص ٦٣.

أشكاله وأنواعه. والوعى بهذه الحقيقة لا يصحح تاريخ نشأة الرواية فحسب، بل يصحح الوجود الأيديولوجى لشعبنا العربى، ويعطى تراثنا القومى ما يجب أن يعطى له من قداسة وتقدير.

* * *

تعقيب عام

خلاصة القول فيما يتصل بنشأة الرواية العربية فى مصر أن هناك **ثلاثة آراء نقدية** فى هذا السبيل:

الأول: ينادى به ويؤمن.. من يعلون من شأن المؤثرات الغربية على الأدب العربى: مثل المستشرق «جب» و«كولن بالى»، ومن النقاد العرب لويس عوض وغيره - وهؤلاء يرون أن الرواية العربية لم تنشأ إلا بتأثير مباشر وقوى من الآداب الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية والروسية.

يؤكد هذا الرأى عندهم أن كل رواد الرواية مثل: هيكل والحكيم وطه حسين والعقاد وفريد أبو حديد وجرجى زيدان وغيرهم، كانت ثقافتهم الأوربية عالية جدا، بل إن بعضهم سافر إلى بلاد أوربية... وكتب روايته هناك مثل هيكل (زينب) والحكيم (عودة الروح).

* * *

الثانى: يؤمن به من يتعصبون للتراث القومى والفكر العربى: مثل مصطفى صادق الرافعى وأحمد الزيات وطه حسين وعبد الحميد يونس... ويرون أن الرواية العربية الحديثة تعود أسباب نشأتها -فى المقام الأول- إلى التراث العربى الفصيح والشعبى، وأن الوجدان العربى -حتى قبل الإسلام- كان يميل إلى الحكى، ويحب سماع الأخبار والروايات.. ثم جاء الإسلام، فقوى من ذلك، لأن القرآن الكريم نفسه يحتفى بالقص حفاوة بالغة.. وهناك سورة كريمة فيه تسمى: «سورة القصص»[1]... والقرآن نفسه يؤكد عنايته بالقص فى كثير من الآيات الكريمة ومنها قوله تعالى:

﴿ **إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (٢) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ (٣)** ﴾ [يوسف: ٢، ٣].

* * *

(١) سورة القصص.. سورة مكية -رقمها ٢٨- وهذا يعنى أنها نزلت فى وقت مبكر من بعثة الرسول... وأن القرآن ساق للعرب قصصا كثيرة للعظة والهداية والإعجاز.

الثالث: ثمة رأى آخر.. أكثر موضوعية، وهو رأى توفيقى، يذهب إلى أن الظواهر الأدبية - ظواهر (مركبة) ومعقدة التكوين، إذ لا يمكن أن ينهض عامل واحد، ويؤدى - وحده - إلى وجود ظاهرة أدبية أو غير أدبية. إذن لم لا نقول إن الرواية العربية الحديثة - قد نشأت فى مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى - نتيجة التفاعل الخلاق بين التراث القومى والتأثر الخارجى بالآداب الأوربية، أى أن العاملين (الأصيل والدخيل) قد. أثرا بقدر ما فى نشأة الرواية.

* * *

بل إن الأمر - فى تقديرى - يتعدى ذلك إلى أسباب جوهرية أخرى فى الواقع الاجتماعى والثقافى، فنشأة الرواية - فى مجتمع ما - رهين بنشأة الطبقى الوسطى «البرجوازية»، التى تدعو إلى تحرير الرجل والمرأة من تقاليد العصور الوسطى ومن السلطة الأبوية على كافة المستويات، إذ كيف تصور الرواية قصة حب.. والمرأة فى المجتمع لم تخرج من البيت، ولم تتعلم ولم تعمل... ولم تتحرر؟!

كذلك يساعد على ظهور الرواية نشأة (المطبعة)، لأن الرواية والقصة تعتمدان على القراءة.. بعكس الشعر الذى يعتمد على الإنشاد والسماع.

كل ذلك يفضى بنا إلى أن نشأة الرواية العربية تقوم على أسباب مركبة ومتفاعلة ومن أهمها:

- التراث العربى القديم بجميع روافده التاريخية والقصصية، الفصيحة والشعبية.
- التأثر بالآداب الأوربية.. خاصة الفرنسية والروسية والإنجليزية.
- ظهور الطبقة الوسطى.. وما تبعه من دعوة إلى التحرير الاجتماعى والفكرى والأدبى.
- ظهور المذهب الرومانسى الذى يدعو إلى أن تكون وظيفة الفن الأولى هى التعبير عن الأديب.
- ظهور الصحف والمجلات والمطبعة.
- ظهور الإذاعة والسينما -والتليفزيون فيما بعد- وحاجتها الدائمة إلى مواد قصصية، تتحول إلى أعمال درامية.

كل تلك العوامل وغيرها.. أدت إلى نشأة الرواية الحديثة وازدهارها -لا فى مصر فحسب، بل فى كثيرٍ من البلاد العربية[1].

---

(١) يراجع فى هذا المجال: كتاب «دراسات فى نقد الرواية» وكتاب «الرواية السياسية» لطه وادى.

روايات مرهصة

هناك محاولتان تُعدَّان إرهاصا حقيقيا لنقل الرواية من مجال التسلية والتجريب إلى ميدان الفن، هما: «**فى وادى الهموم**» لمحمد لطفى جمعة (١٩٠٥) - و«**عذراء دنشواى**» لمحمود طاهر حقى (١٩٠٦)[١].

أما عن المحاولة الأولى للطفى جمعه، فقد كتب لها مقدمة طويلة يثير فيها إلى نوعين من القضايا؛ **الأولى اجتماعية**: تتصل بموضوع الرواية الذى يرفض المؤلف أن يكون عن «الغرام الطاهر والحب النقى الذى ينتهى بالزواج»، ويفضل أن يصور البشر كما هم، لذلك يكتب عن «سقوط الشبيبة واندفاعها مع تيار الفساد»، وعلى هذا فإن الرواية تدور حول البغاء وشروره ومفاسده، ولكى يوهمنا المؤلف بواقعية ما كتب يذكر أنه «بقى ثلاثة شهور يجول خلالها فى القاهرة، يشاهد «ويقيد» ما يراه فى دفتر صغير».

الثانية أدبية: حين يذكر ما يدل على معرفته بما بين الرواية الرومانسية والواقعية من فروق، إذ يمضى فينبه القارئ إلى أن «فن الروايات منقسم إلى قسمين: رومانتيك أى روايات خيالية، والثانى ريالستيك أى روايات واقعية، فالأولى تصور البشر كما يجب أن يكونو،ا لا كما هم فى الحقيقة، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم... وطريقة كتابة القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته، ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغناء وغدران الماء والطيور المغردة والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام والجفاء واللقاء، ثم يكتب قصته. وأما طريقة روايات الحقيقة فهى أن يلبس الكاتب ملابسه أو يتزى بغير زيه، ويتجول فى الطرق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحطات، ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية، ويبقى طول ليله هائما فى الطرق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمعه ويدرس، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه»[٢]

---

(١) أصدر فى هذه الفترة فرح أنطون محاولة روائية بعنوان «الدين والعلم والمال» سنة ١٩٠٣.

(٢) فى وادى الهموم: محمد لطفى جمعة، ط النيل سنة ١٩٠٥، ص ٥.

هذا الفهم المبسَّط للمذهبين الرومانسى والواقعى، يؤكد بصفة عامة أنه كان يدرك الفرق بينهما، ويعرف بعض كتابهما فى الغرب، ونقرأ الرواية برغم هذا فلا نجدها تزيد فى قيمتها الفنية عن روايات التسلية المعاصرة لها، إذ تحكى عن طريق السرد بواسطة صديق للمؤلف -يقوم بدور يشبه دور راوى المقامة- قصة شاب لاهٍ، ولد لأب فاسد وأم ساقطة، ويمضى الشاب فى طريق الزنا والشراب، وتشاركه فى سوء السلوك أخته. ويفيض المولف، فى بيان أثر الفساد الخلقى على الرجل والمرأة بدرجة تطغى فيها الحكمة والموعظة الحسنة على فنية القصة، التى ينهيها بقوله: «سلامٌ! سلامٌ على تلك النفوس التى أساءت إليها الإنسانية، وأجسامهن تئن تحت التراب، وهى تائهة بين الأرض والسماء، تجذبها أخواتها إلى العلا، وتهبط بها ذنوبها إلى أسفل سافلين...».

على هذا يتوه فكر الكاتب بين السخط على المرأة الساقطة والدفاع عنها. وتبدو سذاجة التجربة فى هذه الرواية التى تقتفى أثر المقامات -فى بعض العناصر- حين يجعل لها راويا، وكذلك نجد رغبة الكاتب التقليدية فى إثبات علو شأنه فى الأدب بأسلوب، تعلو فيه رنة الخطابة، ويكثر فيه الاقتباس من الشعر والقرآن، والإكثار من أسلوب الاستفهام والتعجب مع العناية بإبراز الحكمة والموعظة بمناسبة ومن غير مناسبة.

من عيوب الرواية أيضا أنها تعتمد فى الغالب على السرد وتستخدم الحوار بشح وندرة بطريقة خطابية واضحة، وإطار الرواية تحوطه ضبابيات كثيرة من الأحاديث والتعليقات والتقديمات واللقاء بين القاصّ والراوى. وهو لا يُصور من حياة بطلى الرواية: مختار وعزيزة سوى حياة الزلل والانحراف والشذوذ. ولا يقل ضعف الحبكة عن ضعف تصوير معظم الشخوص، إذ يصورها المؤلف من الخارج دون محاولة لتعمقها أو فهمها، بالإضافة إلى أن جميعها شخصيات غير سوية بدرجة أقرب إلى الشذوذ حين يقدم الأم، وهى ترشد ابنتها إلى طريق الانحراف وتسهل لها سبل الغواية.

وعلى هذا لا تضيف هذه المحاولة أثرا ذا بال فى تاريخ الرواية المصرية، وهى برغم ثقافة مؤلفها لا تزيد قيمة عن بعض روايات التسلية المعاصرة لها.

* * *

أما عن «**عذراء دنشواى**»: فتصور مأساة أهالى قرية دنشواى ممتزجة بقصة حب

ريفى، ونرى المؤلف يقدمها على أن حادثة دنشـواى بفظائعها دفعته «لوضع رواية تكون تأريخا لهذه الحادثة السـيئة». ونجد فى هذه المحاولة كثيرا مـن الملامح الفنية التى تقربها من الرواية، من ذلك أننا نجد فـيها قـصة حب ساذجة بـين ست الدار ومحمد العـبد، ويتعـرض الحب لشماتة أحـمد زيدان الذى يفشل فى أن ينال حب ست الدار، فـيشى لرجال الأمن بـأن أباها كان ممن تعـرضوا للإنجليز مما أودى بـحياته ظلمـا. هكذا يمزج الكاتب بين الخط التاريخى والحدث القصصى بطريقة أكثر فنية وملائمة لطبيعة الرواية مما سبق أن وجدناه عند جرجى زيدان.

وبحكم طبيعة العـصر الذى لا يقر العلاقات العاطفيـة، نرى المؤلف يبرئ نفسه فى سذاجـة أمام الله، ويعـترف للقارئ بأن الغـرام الذى جعل أسـاسا للرواية من الخـيال والابتكار. كمـا نجد طاهر حقى قد فطن إلى مـا بين السرد والحوار من فروق، فـجعل السرد بلغة عربية فصيحة بينما الحوار بلهجة عامية. وعلل ذلك بقوله فى المقدمة: «أنى تعمـدت الكتابة باللغـة العامـية الريفيـة لتكون أوقع فى النفس وعـبارة «طبق الأصل» لمحادثة سكان القرى». بل أكثر من ذلك نجده يكتب بعض الكلمات الإنجليزية بالحروف العربية إمعانا فى الواقعية على ما يرى.

وإذا كنا نحمد للمؤلف أنه جعل أحداث الرواية تدور فى جو ريفى طبيعى بعيد عن التكلف والشذوذ الذى سبق أن رأيناه عند لطفى جمعة، فإننا نحمد له كذلك أن روايته هيأت الأذهان لتقبل الرواية المصرية الأولى وهـى «زينب»، التى صور فيها هيكل الحب الريفى والحياة الريفية واستخـدم الحوار العامى، وهى تتكئ على بعض العناصر الفنية، التى أبرزها من قبل طاهر حقى.

خلاصـة القول أن هذه الرواية تمثـل الحلقة الأخيـرة فى سبـيل تطويع النثر الـعربى الحديث -فى مصر- للرواية الفنية.

* * *

فى البدء كانت «زينب»

إن حياة محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) يمكن أن تلقى ضوءا كاشفا على ظروف نشأة الرواية فى مصر، ذلك أن هيكل ابن للطبقة البرجوازية الفتية قريبة العهد فى الظهور فى البيئة المصرية. ومن هنا يقترن ميلاد الرواية بميلاد الطبقة الوسطى، التى لم تخترع هذا الفن القصصى، وإنما أعطته شكلا جديدا، بحيث يصبح صالحا للتعبير عنها وتصوير أشواقها وخدمة مصالحها. هكذا يكون تحرير الفرد ونشأة الرواية ثمرة لنشأة البرجوازية التى مضت بطموحاتها الفردية ونزعاتها النفعية، تثبت معالم الرومانسية كمذهب أدبى يصلح للتعبير عن حاجاتها ومشاعرها، ومن هنا «يحدب الرومانسيون على «الإنسانية المقدسة» و«مولانا الجنس الإنسانى»، وأخذت الثورة الرومانسية بذلك طابعا شاملا فلم تبق محصورة فى حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع، بل تناولت كل شىء»[١]

وإذا كان مطلع القرن العشرين قد شهد بداية التجمع المنظم لهذه الطبقة الوسطى، بحيث صارت بحق كما قال عنها لطفى السيد «صاحبة المصلحة الحقيقية» فى البلاد، فإنها مضت توقظ الشعور الوطنى، وتنادى بأن تكون «مصر للمصريين». وهذه الدعوة إلى الوطنية متسقة مع طبيعة الظروف الاجتماعية من ناحية، ومع طبيعة المذهب الرومانسى الذى اختارته الرواية فى هذه الأثناء من ناحية أخرى، فالرومانسية كما يذهب إرنست فيشر: «إذا كانت تمضى نحو الآفاق غير المحدودة، فإنها تعود بالمرء أيضا إلى شعبه وماضيه وطبيعته الخاصة، وقد ارتبطت كذلك بحركات التحرر الوطنى»[٢]

انطلاقا من هذه الناحية وجدنا هيكل يتغنى فى الرواية بطبيعة بلاده وبشخصيتها القومية، ويفخر بالانتساب إليها حين يعلل فى مقدمة الرواية ما جعله يصدرها بتوقيع «مصرى فلاح»، وذلك لكى يوضح... «إن المصرى يشعر من أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا يتيه به، ويطالب الغير بإجلاله واحترامه».

---

(١) الرومانتيكية: محمد غنيمى هلال، ط نهضة مصر، ص ١١٤.

(٢) The neccesity of art: Ernest Fischer. P. 53.

كـذلك تعكس سـيـرة هيكل مـا أدى إليـه الاتصال بأوربـا من تأثر بأشكال الأدب المختلفة وسرعـة استيعابها وتطويعهـا للأدب العربى، ذلك أن هيكل حصل على دبلوم مدرسة الحـقوق العليا سنة ١٩٠٩، ورحل فى السنة نفسهـا إلى باريس، ليحصل على الدكتوراه فى الحقوق[١]. ولكن دراسة الآداب تستهويه كما تسـتهوى الحكيم فيما بعد، لذلك يبـدأ فى بدايات سـنة ١٩١٠ فى كـتـابه رواية «زينب» بعـد أن انبـهـر بالأدب الفرنسى، واختلط فى نفسه بالحنين إلى الوطن، «وكـان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية».

* * *

البناء الفنى للرواية

من الصـعوبة الفـصل فى العمل الأدبى بين الشكل والمـضمون، ذلـك لأن «صورة الشئ لا تكاد تنفصل عن حقـيقة إدراكه، بل عن حقيـقة وجوده كذلك»[٢]. ومع ذلك نجد أنفسنـا من أجل الدراسة مضطرين إلى أن ندرس المضمـون الفكرى على حدة، ثم ننظر بعـد ذلك فى الشكل أو فى أسرار العـلاقات الجمـالية التى تصـوغ العمل الأدبى وتبرزه فى صورته الفنية التى تكاد تكوِّن جوهر ما يصيرُ به الأدب أدبا والفن فنا.

وعلى هذا فإن الرواية من حيث المضمون ترتكز على محورين:

الأول: اجتماعى عاطفى.

الثانى: وطنى قومى.

أما بالنسبة للمحور الأول: فإنه يتكون من وجهين لموضوع واحد.. هو الشقاء وفقدان السعادة فى الحب.. وتتجسد المأساة العاطفـية بدرجة من الكثافة والتركيز على كل من زينب وحامد، أما زينب فهى فتاة قروية فقيرة، «شغالة» باليومية فى أرض عمدة القرية والد حامـد، وهى من النضج العاطـفى بدرجة تحس فيـها أن لقـاءها بحامـد عبث لا جدوى منه لأنه من طبقـة أخرى، أما هواها وحبها فلإبراهيـم رئيس العمال.. «وكأن النفس تطمح دائما فى بحـثها عن محبـوبها إلى شخص يعدلها فـى المكانة، لتجد من الحرية معـه ما يضمن لها سعـادتها...» وتنسجُ المأساة خيوطهـا حين تخطب لغير من

(١) راجع ترجمة مستفيضة لهيكل فى كتابنا عنه ص ٢٦ وما بعدها.

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ: محمود أمين العالم، ط المؤسسة المصرية، سنة ١٩٧٠، ص ١٢.

أحبت برغم يسره وغناه النسبى عن إبراهيم. . وتزيد الأقدار فى أساها برحيل حبيبها مجندا إلى السودان شاعرا بالأسى على فقد الحبيبة وعدم القدرة المادية على دفع «البدلية». ثم يحس أن حياته قد صارتْ بلا فائدة، لذلك يقول لحامد فى مرارة «يعنى ياسى حامد حانفتح بلاد الغرب والانخش تونس الضهر الأحمر، أهو إن كان هناك ولا هنا الإنجليز فوق أكتافنا وهم الحكام»[1]

وإذا كان اغتراب إبراهيم ماديا فإن اغتراب زينب عاطفى، حيث تتجسد مأساتها فى صراع نفسى عنيف بين الحفاظ على ذكرى الحبيب الأول والوفاء للزوج، وإذا كانت جمعيتها[2] الغاشمة التى يمثلها الوالد الذى تصرف فيها «وباعها مساومة»، قد قضت عليها بهذا الزواج العبودى. . فقد انكمشت غريبة تجتر أحزانها «وإذ خلا بها حسن وجعل يخاطبها بما يخاطب به الشاب الفتاة أو الزوج زوجته وجدت كلاما ذابلا باهتا، وجدته كلاما مصنوعا يجئ به موقفها ولا تجئ به القلوب، أو تدفع إليه الإحساسات الهائجة التى تريد أن تظهر ولا يمكن حبسها، ولكنها مضطرة أن تجيب على القول بمثله، وترد على كل ما تسأل بما حفظته من الناس، غير أنها شعرت أن موقفا كهذا لا ينتج إلا الشقاء والبؤس»[3]. هكذا ينقى هيكل الريف من الروث والوحل والبؤس والشقاء المادى، فكل هذا يهون بجوار البؤس والشقاء العاطفى. وعلى هذا فأزمة البطلة تدور أساساً حول حول نشدان السعادة العاطفية وطلب الحرية الشخصية للمرأة بما يكفل حسن الاستمتاع بالوجود، ويكفل بالتالى ضمان سعادة أفراد المجتمع. وتموت زينب بالدرن برغم طيب هواء مصر وجفافه، وهى مدركة لسر مأساتها، لذلك توصى أمها «لما تيجوا تجوزوا حد منهم (من أخواتها) ما تجوزهمش غصب عنهم، لحسن دا حرام». وموت زينب على هذا النحو المأساوى تجسيد حزين للأزمة العاطفية التى شغلت بها هذه الرواية الرومانسية الرائدة.

الوجه الآخر لهذه القضية العاطفية هو حامد الشاب المتعلم ابن سيد القرية ومالك معظم أرضها. ومن البداية نجده شخصية يدور فى نفسها صراع قوى بين حب عفيف حالم لعزيزة ابنة عمه وابنة طبقته، وآخر مادى جسدى لزينب العاملة الفقيرة. وتتفاقم مأساته العاطفية حين تزوج عزيزة دون اختيار. . ومع أن مأساة عزيزة على نفس النوع

---

(١) الرواية ص ١٩٤.

(٢) جمعية: مجتمع.

(٣) الرواية ص ١٢١.

والدرجة من مـأساة زينب، لكن عزيـزة تقبل مصـيرها بأسى ورضا، لأنهـا موقنة أن «إرادتهم ستنفذ رضـيت أنا أو غضبت» ، لذلك تقول له «إنى يا أخى قانعـة راضية أو مضطرة لأن أكون، فدعنى.. دعنى.. لست للحب وليس الحب لى .. » [1]

ومع أن زينب قد جابهت قدرها السيئ، فـإن حامد انقطع عن دنيا الناس، ولم نعد نعرف عنه شيئا.. وهكذا - كما يقول يحيى حقى - «قطع المؤلف دابر البطل »[2]

ويمكن أن نعلل ذلك فنياً بأن الشخصية - شخصية حامد - قد ماتتّ فى يد المؤلف، ولم تعـد بإمكانياتهـا المتواضـعة قـادرة على العطاء الفنى أو النمو، ومن ثـم كان هذا الغياب نتيجة لإساءة صياغة الحبكة، فانتقمت لنفسها من الشخصية.

المأساتان إذن وجهان لعملة واحدة هى انعـدام السعادة العاطفية فى مجتمع لم تتحرر فيه المرأة، بل الرجل من سيطرة التقاليد الأبوية .. ومع أن الواقع الاجتماعى، الذى تحرك من خلاله أبطال الرواية كان ثرياً بأكـثر من قضية ومأسـاة، فإن المؤلف لم يشغل إلا بما كان يشغله هو نفـسه، وهو الحرمان العاطفى؛ ومن ثم نستطيع أن نقـول بالنسبة لمؤلف الرواية مـا قيل فى إحـدى روايات كتـاب «الأغانى» من أن واضع قـصة مـجنون ليلى وأشـعارها أحـد أمـراء بنى أمـية خـشى أن تشـيع أخبـاره فـألف أسطورة الحب هذه بأشعارها، لتسجل حبه وتُخفى حقيقته[3]

المحور الثـانى الذى ترتكز عليـه الرواية هو التغنى بجـمال الطبـيعة المـصرية: انطلاقاً من شعور زائد بـالوطنية المصرية، وهذه الناحيـة عند هيكل صدى للشعور القـومى السائد آنذاك، بالإضافة إلى أن تلمذته للرومانسيين الفرنسـيين خاصة جان جاك روسو قد قوى عنده هذه الناحـية، ومن ثم ليس هناك مناصٌ من اعـتبار الـطبيعـة محور ارتـكاز مهم بالنسـبة للرواية، وهى عنصـر رئيسى من عناصـر تشكيل مضمـونها الفكرى وقـيمـها الجماليـة. وهيكل لا يجعل الطبيعة والريف خلفـية سلبية لتجمـيل الصورة أو تزيينها، وإنما يبث فيها الحياة حين يقارن بين جمالها وجمال زينب مثلاً، أو حين يجعلها تشارك «الشخصـيات» فى الرواية مشاعرهم المخـتلفة. كذلك تسجل الرواية كثـيراً من عادات الريف المصرى وتقاليده بالنسـبة للفترة الزمنية التى صدرت فيهـا، من ذلك وصفه ليوم العيد.. «غداً يوم العيد يتزاور فيه الناس، ويتبادلون فيه التحيات المعتادة، ويتغير شكل

---

(١) الرواية، ص ١١٧.

(٢) فجر القصة المصرية ، ص ٥١ .

(٣) الأصفهانى: الأغانى، جـ ٢، ترجمة مجنون ليلى.

الوجود، فيخرج من صمته وحزنه إلى فرح وضجة، وتبتسم ثغور الفلاحين الذين يملأون طرق قريتهم رائحين جائين، يصافحون كل من قابلوا، ويرجون له سنة طيبة وعمراً طويلا، ويدخلون بيوت أقاربهم وأصدقائهم، يشاركون فى ذلك الجدل العام، ويضحكون معهم عن نفس طيبة راضية بالحياة، وينساب على الطرقات ما بين حين وآخر نساء وفتيات يحملن على رؤوسهن عيد أخواتهن وقريباتهن، وهن فى جلابيبهن الحمراء أو سترنها بثوب أسود ينم عنها، وتتبع الواحدة الأخرى أو تسير إلى جانبها، وكلهن يتهادين فى مشيتهن، ويتحادثن وعليهن علائم السرور. فإذا قابلن سرباً من أمثالهن تواقفن، ولكنهن دائماً ضنينات أن يرسلن فى هواء ذلك اليوم الفرح رنين ضحكاتهن خِفية أن يُقال خليعات»[1]

لذلك يرى يحيى حقى أن رواية زينب «تجعلك تعيش معها فى الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قريب أهل القرية جميعاً..»[2]. هكذا يعد **وصف الريف والطبيعة نقطة ارتكاز هامة فى الرواية**؛ لأن المؤلف يقيم علاقة وثيقة بين لهم الطبيعة والبشر حين يعكس عليها مشاعرهم، ويجعلها تشاركهم فى عواطفهم.

* * *

رأى فى الشكل والتكنيك

على هذا النحو الذى سبق أن أوضحناه يتسق المحتوى مع ما أعلنه هيكل على صدر الرواية من كونها «مناظر وأخلاق ريفية»، وأما بالنسبة لوصف الطبيعة والريف فى الرواية، فبالإضافة إلى ثرائه الوصفى وتسجيله لبعض عادات الريف، نجده يُعبِّر عن رغبة من هيكل فى إثبات نوع من المهارة اللغوية والقدرة على الوصف، يغذيه التأثر الشديد بحب الطبيعة عند الرومانسيين، وحنين جارف للوطن فيه عذوبة وشوق.

وبالنسبة لقضية الحب فى الرواية نجد أن هيكل لم يوفق فى أن يتتبع مسار أبطاله جميعاً فيما عدا زينب التى تعد الشخصية الوحيدة النامية التى تتبع هيكل - منذ البداية - مشاعرها العاطفية حتى قضت عليها الأزمة.. إن الفن اختيار وتخيُّل، ومهما كانت الشخصية التى يصورها الكاتب مسطحة محدودة التأثير فى الواقع، فإن عليه أن يثريها ويستبطن مشاعرها، بحيث تبدو حية مقنعة مثيرة للدهشة، لذلك نجد شخصية عزيزة وإبراهيم وحسن أقرب إلى التسطح، كما أنها محرومة من أى عمق فنى يكشف لنا عن

---

(١) الرواية ص ٤١ ..

(٢) فجر القصة المصرية ، ص ٤٦ .

داخلها وأحاسيسها. وهذا الجانب سماه فورستر «الجانب الخيالى أو الرومانتيكى الذى يشمل الانفعالات المجردة، أعنى الأحلام والأفراح والأتراح والاعترافات بينه وبين نفسه، وهى التى يمنعه أدبه أو خجله من البوح بها. والتعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية لرواية . . »[1].

هكذا نجد المؤلف لم يتعمق شخصياته حتى حامد - الذى يصور مشكلة المؤلف الخاصة - عجز الكاتب عن أن يستمر معه حتى النهاية وقطع دابره. ولا تبقى هناك من شخصية نامية حية سوى شخصية زينب. والذى نود أن نؤكده هو أن هيكل بحكم رومانسيته - التى تصدر عن رؤية واحدية - لم يكن بمقدوره أن يتعمق جميع مشاكل الريف ومظاهر بؤسه، كما أن وضعه الاجتماعى البورجوازى كان يجعله بعيداً عن الإحساس بآلام الفلاحين والعمال.

عيب فنى ثان فى الرواية: «هو عجز المؤلف عن أن يربط برباط غير رباط (المكان) بين مشكلتى حامد وعزيزة من ناحية، وزينب وإبراهيم من ناحية أخرى»[2] ومع أن المشكلتّين تدوران فى إطار فكرى واحد، فإنه لا تكاد توجد رابطة فنية قوية توثق عرى المشكلتين داخل المتن الروائى.

نقطة ثالثة تورط فيها هيكل دون أن يدرى: وهى أن إعجابه بطبيعة بلاده وانبهاره بالريف وأهله وتغنيه بجماله ومناظره، قد سُلب وتضاءل حين صور مجتمعه قاسياً لا يسمح بالحب، ولا يعترف بحرية الفرد أو حقه فى السعادة، وذلك لأن النفس المصرية - على ما يذكر - قاسية «تنظر لكل جمال فى الوجود ساخرة، لأنها لا تفهم منه شيئاً، وتحسب أن الحياة الجد هى التى يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح، وكأن الوجود لم يكن إلا طاحوناً نقطع فيه أعمارنا لاهثين لغوباً ونصبًا مغمضين أعيننا عن كل حَسنٍ»[3].

هكذا ناقض الكاتب نفسه دون أن يدرى، وشوه جزءًا من صورة أرادها أن تكون جميلة خلابة.

---

(١) أركان القصة: م.أ. فورستر ، ترجمة كمال عياد، ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠، ص ٤٨ .

(٢) هيكل: حياته وتراثه الأدبى : طه وادى ، ص ٨٦ .

(٣) الرواية، ص ٨٧ .

بقيت ملاحظة نود أن نسجلها بالنسبة للحوار العامى فى رواية زينب – إذ نجد بعض من تعرض له يقف منه عند الجانب الشكلى، ويراه مظهراً لضعف الكاتب اللغوى، ناسيًا نصاعة الأسلوب وتأنقه فى السرد داخل الرواية نفسها. والتفسير الصحيح لهذا الأسلوب هو أن الكاتب متوائم مع المذهب الفنى الذى أخضع الرواية له، إذ إن الرومانسية فى اهتمامها بالجانب الوطنى أو المحلى، تمتد دعوتها لإبراز لغة الشعب وفنونه، ولعل هذا هو سر ازدهار الفنون الشعبية فى ظل حركات المد الرومانسى. وعملُ هيكل هذا يعد ثورة فى حينه ضد رصانة الأساليب الكلاسيكية المثقلة بالزخرف، أوهو ثورة فى الأسلوب كما عبَّر عنها (Victor Hugo)، إذّ «لا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة، فليس هناك من كلمة لا تستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها.. ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة .. »[1] على هذا نقدر عمل هيكل، ونرى أن ثورته فى الأسلوب كانت ثورة فنية، ثبتت للرواية دعائمها فى الأدب العربى الحديث .

* * *

(١) الرومانتيكية : محمد غنيمى هلال . ط نهضة مصر، سنة ١٩٥٥، ص ١٩٠ .

فترة الجزر فى تاريخ الرواية المصرية

بعد المحاولة الناضجة لهيكل التى أخرجها سنة ١٩١٤، يتعثر - إلى حين - مسار الرواية فى مصر، إذ لا نظفر بعد ذلك إلا بمحاولة ساذجة لعيسى عبيد وهى «ثريا» سنة ١٩٢٢، ثم رواية تاريخية لمحمد فريد أبو حديد هى «ابنة المملوك» سنة ١٩٢٦، وأخيراً رواية «إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازنى سنة ١٩٣١، وهى التى تنهى فى رأينا دور الفجر، ليبدأ دور جديد هو دور النضج بظهور «عودة الروح» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣. وهذا التعثر لخط الرواية يحتاج إلى تعليل يفسره ، ويكون نابعاً من طبيعة المجتمع الذى يعد مصدر كل ظاهرة تنبت على أرض واقعه.

يمكن تعليل ذلك بأن الرواية لم تثبت دعائمها بعد كفن أدبى فى محيط فكرى لازالت الثقافة الكلاسيكية غالبة عليه، ومن ثم لم تحظ باحترام كثير من الأدباء والنقاد، وإنما كان ينظر إليها كفن «شعبى» للمتعة والتسلية أكثر من كونها فناً «رسميًا» يمكن أن يتناوله أديب، يريد أن يحظى باحترام الأوساط الثقافية وقراء الأدب. وهذا بلا شك كان من العوامل التى جعلت هيكل لا ينشر اسمه على الرواية فى طبعتها الأولى، كذلك نجد العقاد يزدرى فن الرواية حتى أواخر أيامه، ولعل مما يزيد فى توضيح هذه الحقيقة كثرة ما ألف للتسلية فى الرواية إبان هذه الفترة بالإضافة إلى ما ترجم ومصر أو عرب لنفس الغرض.

سبب آخر يبدو أكثر أهمية وهو أن الرواية - التى ترتبط نشأتها وتصورها بطبقة بورجوازية صاعدة - تصور فى الغالب مجتمعًا واضح المعالم متميز القيم مستقر المثل؛ لأن الروائى يحتاج فى كتابته إلى هدأة طويلة متأنية تمكنه من التأمل والاستيعاب، ليكتب لجمهوره ما يعكس حركة المجتمع ومثله وتقاليده الواضحة المعالم، لذلك يرتبط ازدهار الرواية بمجتمع مستقر، بينها تزدهر القصة القصيرة فى فترات القلق والتغيير، ومن هنا تبدو أكثر قدرة على متابعة عالم متغير. ولما كانت الحالة الاجتماعية للمجتمع المصرى (بالتحديد للطبقة البورجوازية الصاعدة) إذ ذاك غير ثابتة أو مستقرة، لأن الطبقة الجديدة لما تستقر بعد، ولم تثبت القيم التى بَشَّرت بها. يبدو هذا واضحًا فى اغتراب البطل وحيرته فى الروايات الرائدة عند كل من هيكل (حامد فى : زينب) والمازنى

(إبراهيم فى: إبراهيم الكاتب)، فكلا البطلين بورجوازى مضيع حائر بين النماذج البشرية السلفية والقيم الاجتماعية القديمة، وبين النموذج المثقف الجديد الذى يطمح إليه والمثل الجديدة التى يعيشها بفكره، ويعجز عن أن يجد لها صدى فى الواقع الذى يتحرك خلاله.

وعلى هذا فإن توقف مسار الرواية فى هذه الفترة انعكاس للقلق والاضطراب الذى كان يمر به المجتمع فى مرحلة تثبيت قيم الطبقة الجديدة الصاعدة، التى ارتبط نمو الرواية بنموها فى معظم البلاد. وكانت القصة القصيرة بالتالى أكثر قدرة على متابعة القلق الاجتماعى والفكرى اللذين كان المجتمع يعانيهما إذ ذاك، وهذا ما يبرر كثرتها فى هذه الفترة - كما سنوضح فيما بعد عند المنفلوطى، ومحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، وشحاته عبيد، وعيسى عبيد، ومحمود تيمور.. وغيرهم.

يضاف إلى ذلك غيابُ المرأة عن مسيرة المجتمع وعدم مشاركتها فى حركته، «فالقصة والرواية إنما تصور الحياة تصويراً صادقًا تمليه العاطفة ويحلله العلم، ولا سبيل إلى هذا التصوير ما لم تشترك فيه المرأة بوحيها وإلهامها..»[1]. وقد ترتب على غياب المرأة وتزمت التقاليد صعوبة وصف الحب والحديث عن العواطف كمحور هام من محاور الرواية، لذلك يرى يحيى حقى أن حديث هيكل عن الحب كان «جرأة بالغة منه، فلم يكن المجتمع يطيق الاعتراف بشرعية هذه العاطفة أو الخوض فى التحدث عنها»[2]

كانت هذه الناحية من أهم العوائق فى سبيل اطراد المد الروائى، ولعل من الطريف أن المازنى ينكر هذه الحقيقة فى مقدمة رواية «إبراهيم الكاتب» حين لا يوافق على رأى من يذهب إلى أن حجاب المرأة عقبة فى سبيل التأليف الروائى، وأن قصر الرواية على الحب هستريا لا أكثر ولا أقل. ونقرأ الرواية فنجد الحب وقضاياه يمثل كل شئ فى الرواية، وأن الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل كلها نساء.. يبحثن عن الحبّ المفتقد.

ومع تسليمنا بأنه كانت هناك صعوبات جدية تحول دون اطراد مسار الرواية، نستطيع أن نؤكد أنه كانت هناك أعمال قصصية تملأ هذا الفراغ، خاصة إذا ما أدركنا أن الكثيرين

---

(١) ثورة الأدب : هيكل، ص ٩٠ .

(٢) فجر القصة المصرية، ص ٤٣ .

كانوا يعدُّون الرواية والقصة القصيرة والمسرحية أدبًا قصصيا، وقد استمر هذا الفهم فترة طويلة نسبيا.

وقد سد الفراغ فى هذه الفترة شيئان: الأول مترجمات المنفلوطى، حيث وجد فى هذه المترجمات مادة يؤلف حولها من جديد بوحى منها، وجعلها تدور حول موضوعات الحب المثالى بأسلوب شاعرى يأسر حتى أصحاب الذوق القديم [1].

وما ترجمه أحمد حسن الزيات فى هذه الفترة قام بنفس المهمة، وكان يحمل نفس الطابع الرومانسى، وإن التزم فيه قدرًا من أمانة النقل والتعريب.

الثانى: **إنتاج المدرسة الحديثة فى القصة** . . وإن كان معظم إنتاجها فى مجال القصة القصيرة.

ولذا نجد من الضرورى أن نوضح هذين الدورين كحلقة مكملة لمسار الخط البيانى للرواية فى مصر، باعتبارهما قد سدا الفراغ الأدبى فى فترة الجزر الروائى من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٣٣.

* * *

دور المنفلوطى

حين يثار الحديث عن دور المنفلوطى (١٨٧٧-١٩٢٤) فى الرواية نجد كثيرين ممن تصدوا لدراسته يختلفون بشأنه اختلافًا يبلغ أحيانًا طرفى نقيض. فبعضهم يرى أنه مترجم، والآخر يرى أنه معرب، وثالث يرى أنه فيما قدم عدل الشخصيات وحرف الروايات[2]، ورابع يتهمه بأنه قد أحال العاطفة إلى تخنث، وأن كتابته مملوءة صديداً وبلى شائعاً، بل يسلبه الفضل حتى فيما أنشأ فى النظرات والعبرات، ويرى أنها سخافات وتلفيقات[3].

لكى نقدر هذا الدور بما يستحق، نرى أنه ينبغى علينا - ونحن نحكم على تراثه بمقاييسنا النقدية الحديثة - أن ننظر إليه فى إطار عصره، ونقدر الفراغ الذى شغله

(١) يراجع كتابنا : دراسات فى نقد الرواية، ط دار المعارف، ١٩٩٥، ص ٤٩ .

(٢) هذا الرأى لعيسى عبيد فى تقديم مجموعته إحسان هانم، ط وزارة الثقافة.

(٣) هذا الرأى للمازنى . . الديوان، جـ ٢ ص ١٩.

والدور الذى لعبه فى عصره بل حتى بعد وفاته. والثابت من حياة المنفلوطى أنه نشأ فى الأزهر وتتلمذ على الإمام محمد عبده، ولعل هذا ما يبرر اتجاهه الأدبى من ناحية ودعوته إلى الإصلاح الاجتماعى من ناحية أخرى. وقد كان شاعرًا فى بداية حياته ولكن يبدو أن عمره فيه كان قصيراً. [1] ومع هذا فقد دخل المنفلوطى دنيا الأدب من باب آخر.. حين نقل عن الفرنسية - خلال العقد الثانى من هذا القرن - أربع روايات هى: «ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون» (١٩١٢) لألفونس كار، وترجمها له محمد فؤاد كمال - «فى سبيل التاج» لفرنسوا كوبيه، وكانت مسرحية ترجمها له حسن الشريف وحولها المنفلوطى إلى رواية (١٩٢٠) - «الشاعر أو سيرانودى برجراك» لإدمون روستان وترجمها له محمد عبد السلام الجندى (١٩٢١) - «الفضيلة أو بول وفرجينى» للأب دى سان بيير، وقد تصرف فيها عن ترجمة محمد عثمان جلال.

له أيضًا بالإضافة إلى ذلك : النظرات (١٩٠٨) - مختارات المنفلوطى (١٩١٢) - العبرات (١٩١٤) وهى مجموعة قصصية بعضها مؤلف والآخر مترجم بتصرف عن الفرنسية.

لكن هل لهذه الأعمال خطورة أدبية فى حد ذاتها - بحيث تلفت النظر وتجذب الانتباه فتثير كل هذه الضجة؟ ليس من اليسير الإجابة بالإيجاب، فالفضيلة مثلا سبق أن ترجمها من قبل محمد عثمان جلال بعنوان «الأمانى والمنة فى حديث قبول وورود جنة»، ولم تحدث هذه الضجة، بل إن رواية «آلام فرتر» التى ترجمها أحمد حسن الزيات فى نفس الفترة عن جيته رغم أمانة الترجمة وعمق القصة لم تحظ بما حظيت به بعضُ مترجمات المنفلوطى.

إن المنفلوطى لم يعرف الفرنسية ألبتة، وبالتالى لم يترجم عنها مباشرة، وإنما كان هناك من يترجم له.. فكان يأخذ المضمون العام للقصة - كما فهمه - ويصوغها حسب

---

(١) يبدو أن المنفلوطى بدأ حياته الأدبية شاعراً فقصيدته فى هجاء الخديوى عباس حلمى بعد عودته من استانبول ومطلعها :

قدومٌ ولكن لا أقول سعيد ... وملكٌ وإن طال المدى سيبيدُ

تذكرنا رؤياك أيامٌ نزلتْ ... علينا خطوبٌ من جدودك سود

وقد أوصلته القصيدة إلى السجن.. ونظن أن هذه التجربة أبعدته عن عالم الشعر والسياسة، فاتجه إلى كتابة المقال والترجمة والقصة.

رؤيته الجديدة لها، وعلى هذا يصبح العمل الجديد ليس بينه وبين الأصل قريب صلة أو تشابه. فالمضمون العام قد اهتز حسب رؤية المنفلوطى الجديدة عند إعادة التشكيل الفنى، وملأ هذه الأعمال الأربعة بنسيج مخالف يتلاءم مع مزاجه وذوقه الخاص. وقد جعل الشخصيات فى هذه الأعمال تتضافر عليها عوامل الظلم الاجتماعى والعاطفى. كما أن هذا النسيج المأسوى كان يجد صدى عميقًا فى نفوس معاصريه، فهو يصور فى «ماجدولين» الحب المثالى الشائع، والحبيبة الخائنة، والصديق غير الوفى، وزواج المصلحة، والمجتمع الذى لا يقبل ندم التائب، ولا يفسح صدره للفقير وإن كان موهوباً.. كما يتحدث فى «سبيل التاج» عن الوطنية الصادقة، والخائن يبدو فى أكمل صورة للوطنية، والوطنى يبدو فى أبشع صورة للخيانة، والصراع بين رجال الدين والجيش حول السلطة. كل هذه المعانى كانت تعبر من غير شك عما يدور فى نفوس بعض معاصريه من أسى وحيرة سواء فى المجال السياسى أو الاجتماعى. لقد ملت النفوس الاستعمار، ويئست من ثمار الثورة الوطنية.. ولم تعد تدرى من هو الخائن ومن هو الوطنى.. ؟ ولا من هو الجدير بالسلطة؟ ولم تكن الحالة الاجتماعية بأسعد حظًا من الحالة السياسية، فالمجتمع ممزق، والفقر يضرب جذوره، والاستبداد مسلط، والضياع عام وشامل..!!

وإذا ما أضفنا إلى ذلك أن المنفلوطى كان يعتمد فى تعبيره على استثارة العاطفة والشعور أكثر مما يعتمد على التأثير الفكرى أو الإقناع الفنى. كما أنه كان يغلف هذا كله بأسلوب عذب رائق بالنسبة لعصره - يعنى فيه بالصياغة اللغوية والجرس القوى والمحسنات البلاغية والبديعية مع الحرص الشديد على سلامة اللغة وبناء العبارة[1]، أدركنا سر تقبل الجمهور عن رضا وتقدير لأعمال المنفلوطى.. ولذا اعتبره الكثيرون إماما من أئمة الأدب فى عصره بل بعد عصره[2].. وكانت كتاباته خير مثال يحتذى

---

(١) ولعل مما يؤكد تمكنه من اللغة وحرصه على سلامتها أن هناك مقدمة لرواية فى سبيل التاج كتبها «حسين بك الشريف». ونجد المنفلوطى يتتبعه فى الهامش ليصحح له ما كتب.. فحين يذكر المقدم كلمة أفيد. يعلق عليها فى الهامش بقوله: يريد: أكثر فائدة فإن الفعل الرباعى لا يصاغ منه أفعل التفضيل. ويعلق على (لا يستطيع، أن يسبر كنهه) بقوله هذا التعبير غير معروف فى اللغة العربية وهو من الأخطاء الشائعة على ألسنة الكتاب. وكثير غير ذلك فى هوامش هذه المقدمة.

(٢) طبعت ماجدلين حتى سنة ١٩٥٩ ست عشرة مرة... وفى سبيل التاج حتى سنة ١٩٤٨ تسع مرات.

للشبيبة وطلاب الأدب. ولعل السر فى ذلك يرجع إلى أن المنفلوطى جاء بالجديد بالنسبة لعصره وهو الرواية - التى لم يكن ينظر إليها بعين الاحترام مترجمة أو مؤلفة - جاء بها فى ثوب أدبىّ محافظ، يتلاءم ومزاج كثير من أهل عصره.

هذا ما للمنفلوطى ، أما ما عليه فإنه لم يحافظ على أمانة النص ولا فنية الرواية ، بل حتى على قداسة الشكل الفنى للنص الذى يترجمه، ولم يلتزم بواقعية الأسلوب والحوار إن وجد، وكثيراً ما كان يتدخل فى أثناء السرد أو الحوار، إذ نجده يقفزُ فجأة ليبين - فى أثناء السرد أو الحوار - وجه الزيف أو الخطأ فيما انتهت إليه الأحداث، كأنما القارئ أمام الكاتب وجها لوجه لا أمام أبطال الرواية. وهذا يذكرنا بدور شاعر الربابة أو راوى المقامة، الذى يغتنم أية مناسبة ليتكلم بأسلوب تقريرى فيه كثير من الحكمة والموعظة الحسنة.

وبرغم هذا فقد أدى المنفلوطى دوراً فى تاريخ الرواية ليس من اليسير المرور عليه دون تنويه؛ فقد جذب الانتباه إلى فن الرواية، وجعل سلفيى الثقافة والتفكير ينظرون إليها كفن من فنون التعبير الأدبى، يستحق التقدير والاحترام. كما أنه بحديثه عن الحب المثالى وما يغلفه من العواطف الإنسانية الصادقة استطاع أن يجعل الناس تنظر إليه كعاطفة شريفة بعيدة عن وزر الخطيئة وإثم اللذة، فأكسب الرواية - حين جعلها تدور حول هذا الحب المعبر عنه بنثر حديث عذب فيه رقة الشعر - أكسبها رواجاً، وجعلها محلا للتذوق الأدبى كالشعر، إن لم تكن أقرب منه إلى النفس وإلى الواقع.

ومن الناحية الفنية كان **المنفلوطى حلقة الوصل** بين المدرسة الكلاسيكية الحديثة - التى تعنى بالصياغة اللفظية والأساليب الإنشائية وتجعلها القصد الأول من الكتابة الأدبية - وبين المدرسة الرومانسية، التى تتغنى بالعواطف البشرية، وتحث على الرحمة والعدل والحق.. ومن هنا - أيضاً - تأتى خطورة دور المنفلوطى فى تثبيت معالم الرومانسية فى الأدب، وكانت الرومانسية حينذاك بالنسبة لمصر، بل العالم العربى أجمع أشبه بعالم أدبى جديد لم يسبق ارتياده بدرجة واضحة.

* * *

ظهرت لأول مرة فى مصر مدرسة للقصة على غرار مدرسة الديوان فى الشعر، التى سبق أن كونها العقاد والمازنى وشكرى - وتضم المدرسة الحديثة: أحمد خيرى سعيد الذى هجر الطب إلى الصحافة ورأس هذه المدرسة أو الجماعة الأدبية، وإن كان أقل أعضائها إنتاجاً، وكان من أعضائها محمود طاهر لاشين المهندس بالتنظيم، ثم إبراهيم المصرى، وحسن محمود، ومحمود عزت، وحبيب زحلاوى، وسعيد عبده، وعيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، ويحيى حقى، ومحمود تيمور.

وقد أصدرت جريدة اسمها «الفجر» -صحيفة الهدم والبناء فى أبريل سنة ١٩٢٥.[١] ويلاحظ أن المكونات الثقافية لأعضاء هذه المدرسة مختلفة، ويجمع بينهم حب الأدب والحديث عنه والرغبة الصادقة فى إيجاد «أدب مصرى عصرى». وقد كتب الكثير منهم إنتاجه القصصى فى الصحف والمجلات، لكن بعضهم لم يعن بجمع إنتاجه فى مجموعات، كما أن أغلبهم لم يواصل السير فى مجال الكتابة القصصية.

ويميل يحيى حقى إلى أن أعضاء هذه المدرسة مروا فى أثناء تكوينهم الثقافى بمرحلتين.. «**الأولى: مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسى والإنجليزى**، ثم قادهم جوعهم الثقافى إلى ارتياد آفاق أخرى، فقرأوا لكتاب يجذبونهم لما فى حياتهم من مآسٍ أو لقدرتهم على البهلوانية. فكانت على مائدتهم تترد أسماء جوته وأوسكار وايلد، وادجار آلان بو، وهنرى فيرلين، ورامبو، وبودلير، بل قرأوا فى الأدب الإيطالى مؤلفات براندللو وترجموا له. والصابرون منهم يطوفون أيضاً بجحيم دانتى، فإذا ضاقوا وطلبوا الفكاهة قرأوا مارك توين وبوكاشيو. وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبى. ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكانا كبيراً فى حديثهم، وكان التعصب لكاتب لا لمذهب، هذه هى مرحلة الغذاء الذهنى.

ثم انتقلوا إلى **مرحلة ثانية** هى **مرحلة الغذاء الروحى التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب**. انتقلوا إلى هذه المرحلة حينما قرأوا **الأدب الروسى**، الذى يتحدث بحرارة وانفعال شديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد، يحدثهم عن

(١) فجر القصة المصرية، ص ٧٤-٨٠.

الصلاة والتراتيل وعن الخمر والبغاء، والجريمة والعقاب، والقديسين والشياطين، والفلاح البسيط الساذج بطل تورجنيف والتلميذ الفقير الجائع بطل دستوفسكى، بل دهشوا حين رأوا هذا الأدب - إلى جانب حفاوته بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية - ليس بأقل حفاوة من وصف الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها. كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملتهب العاطفة المحروم من الحب، لذلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج هذه المدرسة الحديثة. وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة»[1]

لكن الملاحظ أن إنتاج هذه المدرسة لا يتساوى - من حيث الكم أو الكيف - مع ثورية الفكر الأدبى وتقدميته التى نادوا بها، كما أن إنتاجهم كان قليلا وغير منتظم، ومن سوء الحظ أن هذه المدرسة سرعان ما انحلت وهرب البعض من ميدان القصة بل من ميدان الحياة أيضاً، مثل الأخوين شحاته وعيسى عبيد، وتحول بعض آخر، أو انصرف عن الميدان، ولم يواصل الخط القصصى إلا قليلون أمثال طاهر لاشين ويحيى حقى وإبراهيم المصرى. **ويبدو أن هناك صلة بين فشل هؤلاء الرواد وفشل الثورة السياسية سنة ١٩١٩. فعوالم التحدى والقهر لم يكن من السهل التغلب عليها.** هكذا انفرط عقد هذه المدرسة فى ظل اليأس السياسى والبؤس الاجتماعى والجمود الفكرى ورجعية الوسط الأدبى والفتور الذى قوبلت به معظم أعمالهم فى حينها .

* * *

(١) فجر القصة المصرية، ص ٧٤-٨٠ .

إبراهيم الكاتب
بين الدلالة على الذات والعصر

بعد صدور رواية «زينب» سنة ١٩١٤ فإن الفترة من سنة ١٩١٥- وهى السنة التالية - حتى سنة ١٩٣٣، التى صدرت فيها رواية «عودة الروح»- لم يظهر فى أثنائها من أعمال روائية سوى ثلاثة أعمال هى:

- ثريا: عيسى عبيد - ١٩٢٢.

- ابنة المملوك : محمد فريد أبو حديد - ١٩٢٦.

- إبراهيم الكاتب: إبراهيم المازنى - ١٩٣١.

وسوف نتوقف عند الرواية الأخيرة «إبراهيم الكاتب» باعتبارها من أهم ما يمثل «فترة الجزر» هذه - فى تاريخ الرواية العربية الحديثة فى مصر. كما سوف يتضح من خلال تفسير النص أن ثمة علاقة قوية بين العمل الأدبى، والواقع الاجتماعى الذى أبدع فى إطاره .

صدرت هذه الرواية فى يوليو سنة ١٩٣١ أيام حكم صدقى المعروف باستبداده وتسلطه، وتعد فترة حكمه من ١٩٣٠ - ١٩٣٥ من أشد الفترات قتامة فى تاريخنا الحديث، حيث تعكس تكثيفًا لكل آلام العصر التى جاءت نتيجة لاستمرار الاحتلال وفشل الثورة وإلغاء الدستور والاستبداد الداخلى وتذبذب القيم الاجتماعية والأدبية بين السلفية المتوارثة وبين الجديد الوافد، كل هذا جعل الثورة والأزمة تنتقلان من مجال السياسة إلى مجال الفكر والأدب، وإن كانت هذه الثورة فى كثير من مظاهرها سخطًا وضيقا وسخرية. وضياع الآمال فى معظم المجالات جعل كثيراً من الأدباء فيما يذكر شكرى عياد «يشعرون بما يشبه الصدمة، وكان لابد لهم أن يحدثوا فى أنفسهم نوعًا من التوازن، ظلت أحلامهم القديمة عزيزة عليهم، ولكنهم لم يحاولوا أن يتجاهلوها، بل حاولوا أن يسخروا منها، وأن يلتهوا بالتغيير السطحى الذى يمر به المجتمع عالمين - فى قرارة أنفسهم- أن هذا التغيير لم يكن هو ما تخيلوا، وطمحوا إليه فى شبابهم، هذا

الموقف الذى يمكن أن نسميه «رومانسية منعكسة». . «هو ما يعبر عنه نثر المازنى»[١]

ويمكن أن نرى صورة لسوء الحال فى كتاب محمد حسين هيكل «ثورة الأدب» فى الفصل الذى عقده عن «الطغاة وحرية القلم»، كذلك نرى فى «إبراهيم الكاتب» صورة الإنسان الهروبى الذى عزل ذاته عن الواقع، وعاش لأحلامه وملذاته، بل لهواجسه أيضًا، والطريقة التى كتبت بها الروية تدل على هذه الفترة الاجتماعية القلقة بأكثر مما تدل على نفسية المازنى المهتزة»[٢].

والرواية تصور قلق بطلها - وهو يمثل الكاتب بلا شك، ولا يخدعنا إصراره على نفى هذا فى المقدمة - إزاء نماذج المرأة التى يفرزها المجتمع وعجزه عن أن يكمل مع إحداهن تجربة حب ترضيه، ويرضى عنها. لقد أحب فى البداية «مارى» الممرضة الفقيرة، لكن سرعان ما تبين له أنها تطمع فيما هو فوق الخليلة، فهجرها انبعاثًا من دافع طبقى بورجوازى - ثم ذهب إلى الريف حيث أحب شوشو ابنة خالته التى تلتقى فى كثير من مكوناتها النفسية والاجتماعية مع «عزيزة» فى رواية «زينب»، لكن أختها الكبرى الممثلة لرجعية التقاليد تأبى عليه ذلك، إذ كيف تتزوج الصغيرة - شوشو - قبل الكبرى - سميحة، وهنا يبدأ السخط على المجتمع والتقاليد، ويتمنى الرمانسى المأزوم بعداً واغترابًا ينقذه من آلامه التى يعجز عن مقاومتها. وهذا ما نلحظه فى تساؤل شوشو: «لماذا خلقها اللّه فى مصر ؟ لماذا يضرب عليها هذا الشقاء؟ حتى إبراهيم لا يسعها أن تذهب إليه، وتقول له: إنى أحبك. . كلا ! هذا أيضًا مستحيل، لأن الأدب والتقاليد تأبى ذلك. . »[٣]

هذه النغمة الحزينة البائسة يكررها إبراهيم بنفس الدرجة «إن استبداد العادات والتقاليد ، يقضى على كل نزعة إلى التحرر، ولا يدع للمرء مفراً من النزول على حكم هذه العادات والتقاليد»[٤]

ويستسلم إبراهيم لانكساره العاطفى فيهرب فى كبرياء زائفة إلى الأقصر، حيث يلقى ليلى وهى «فتاة مصرية فى ثياب أوروبية» إيماء إلى ما نالت هذه الفتاة من تحرر

---

(١) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد، ط معهد الدراسات العربية، ص ١١٨ .

(٢) راجع مقدمة الرواية، ط مكتبة مصر، ص ١١.

(٣) الرواية، ص ٨٩.

(٤) الرواية، ص ٩٤.

بعد أن عبث الوصى بمالها وعفافها، وبعد أن يمتزجا روحًا وجسداً تفر منه، لأنها أدركت أن هناك فتاة أخرى تحبه. . ويخرج إبراهيم خاسراً من كل مغامراته العاطفية، فالأولى -مارى- ازدراها لوضعها الطبقى، والثانية حرمته منها التقاليد التى عجز عن مجابهتها، والثالثة أحس أنها لا ترضى «الجانب الشرقى من عواطفه»، وأنه أعجز عن أن يجاريها فى تحررها.

ليس عجز البطل هنا عجزاً عاطفياً فحسب، وإنما هو عجز شامل عن إحراز أى نصر فى مجتمع اضطربت أوضاعه واهتزت بعض قيمه، ولم يدرك العاطفيون فيه وسيلة الخلاص من أزماته. وهكذا تلتقى هذه الرواية مع رواية «زينب» فى أكثر من محور، لعل أهمها هو تجسيد أزمات العصر فى أزمة العاطفة، ولاشك أن النظرة الجزئية الرومانسية هى المسئولة عن هذه الرؤية الواحدية.

ثانى محاور الالتقاء هو فى **ضياع البطل وعجزه عن التكيف مع التقاليد أو محاولة إيجاد بديل لها**، ذلك أن من سمات البطل الإيجابى أن يحترم قيم المجتمع حتى يجد لها بديلا. أما السخط والازدراء فهو وسيلة الرومانسى الأسيان، حيث نجد حامد وإبراهيم يسخط كل منهما على تقاليد العصر، ويحلم - دون أن يصارع - ليجد لها بديلا يحقق السعادة العاطفية للبشر.

ثالث هذه المحاور هو **التناقض بين الفكر والتطبيق**، وقد سبق أن ذكرنا أن هيكل تغنى بالطبيعة المصرية، وسخر فى نفس الوقت من النفس المصرية التى لا تقدر العواطف والمشاعر الضرورية، كذلك المازنى فى مقدمة الرواية يرى أن قصر الرواية على الحب «هستريا لا أكثر ولا أقل»، بينما لا تدور أحداث روايته إلا على الحب وحده بكافة أشكاله وعلاقاته ومع أكثر من امرأة.

أما ما يختلف فيه المازنى عن هيكل فهو أن هيكل معجب واله بالطبيعة والريف، لأنه أصدر روايته فى أثناء فترة المد الوطنى والاعتزاز بالمشاعر السياسية والإرهاص للثورة سنة ١٩١٩، بالإضافة إلى أنه كتبها وهو غريب، أما المازنى فالريف عنده ميت كأحمد الميت، «وإذا سكنت فيه الطبيعة هاجت الأبقار». وحين حاول أن يتأمل منظر الشروق ليكون ملهماً له «لم يفتح اللّه عليه بشئ من المعانى الشعرية، ولم يدون شيئاً من الخوالج أو الاحساسات»[1]

(١) الرواية، ص ٧١ .

وبالنسبة لتصوير الشخصيات لا تجد الكاتب يقدم وصفًا، يساعد على تمثل الشخصية، وإنما يقدمها فى صورة شعرية عامة تجعلها قريبة من «ست الحسن والجمال» التى نسمع عنها فى الحكايات الشعبية، حيث نجد شوشو «سوداء العينين عميقتها ذهبية الشعر، ترسله أمواجا على كتفيها، بيضاء مشرقة حمراء الخدين، قرمزية الشفتين لينتها، عينها نار، ولحظها حب، وصوتها تغريد، رقيقة كأنها النسيم، جليلة كأنها ملكة ذائبة حنينا، متدللة متجبرة أحياناً، ساخرة طورا، وطورا ساذجة غريرة جميلة فى كل حال»[1]

فهذا الوصف الشاعرى لا يمكن أن يساعدنا على تمثل الشخصية الروائية ، أو يقدم مفتاحاً لإدراك طبيعة سلوكها. وتوفيق المازنى فى سرد الحوادث وإدارة الحوار نحسه بدرجة أكبر من وصفه للشخصية، لكن الذى يلاحظ على حوار المازنى أنه يتخذه وسيلة لعرض آرائه ومعتقداته حتى لو لم يتحملها الموقف، أو تستطيع الشخصية بإمكانياتها الفكرية أن تتحملها. **إن الروائى يجب أن يدرك أن لكل شخصية حدوداً يجب أن تلتزمها،** وإلا شوه النموذج الى ينقل عنه من الواقع، فإبراهيم المازنى فى الرواية لا يكف عن التفلسف وإصدار الآراء التى تقرر للمؤلف لا للبطل وجهة نظر خاصة فى كل موقف ومع كل من يلقاه.. وقد نقل هذه الحالة إلى كثير من شخصيات الرواية، من ذلك حديث ليلى له : «لعلك فكرت فى الزواج؟ هيه؟ لا أستغرب أن تكون قد فعلت ما فعلت فإن رأسك هذا دائب العمل كالزمن، لا ينى ولا يتوقف، كلا ياصاحبى ؛ ان الزواج نقلة إلى حالة أخرى.. لا نعود بعده ليلى وإبراهيم كما نحن الآن،. ولا تبقى هناك متعة نستفيدها من تلاقينا ومن خلوتنا.. لا زواج بيننا.. فلنبق هكذا.. دائما أنت إبراهيم لا أكثر .. وأنا .. ليلى .. لا قيد.. ولا رباط .. سوى هذا الحب.. الحر.. الطليق كالعصافير »[2]

شئ آخر يتصل بالحوار وهو أننا نحس أن **هناك قدراً من الازدواجية فى لغته،** إذ «تراه فى بعض المواضع يجرى الحوار العامى على لسان أبناء الشعب، بينما يبقى الفصحى للسادة حتى فى المواقف التى يجتمع فيها الطرفان معاً، ويتداولان الحوار»[3]

---

(١) الرواية، ص ٢٥ .

(٢) الرواية، ص ٢٢٣.

(٣) راجع بالتفصيل : دراسات فى الرواية المصرية، ص ٩٥ .

ومهما يكن من أمـر فإن رواية «إبراهيم الكاتب» تعدُّ نقطة انطلاق فى تاريخ الرواية المصرية وبعثا لمسارها الذى سبق أن تعثر، كما أنهـا تعد من الناحية الفنية أكثر تقدما مما سبقهـا، حيث استطاع الكاتب أن يحصر نفسه فى دائرة الأحـداث الخاصة بمسار البطل الفرد الذى دارت الرواية حوله، كمـا نجد فيها بداية للتحليل النفسى ومـحاولة استبطان الشخصية الذى سيظهر - بقدر ما - فى الروايات القادمة للمازنى والعقاد وتيمور.

كذلك يبقى لهذه الرواية أنـها عبرت من وجهة نظر جريئـة عن إحساس الناس بعدم القدرة على التعامل مع الواقع، الـذى تصدعت فيه بعض العلاقات الاجتمـاعية بدرجة تحول دون سـعادة البشـر، بل وتؤدى إلى اغترابهم وهـروبهم، ولاشك أن تصدع هذه العلاقات الاجتماعية انعكاسٌ لبعض ما أصاب المجتمع من تمزق وتشقق وفساد سياسى.

* * *