

الباب الثاني

مرحلة التطور والتأصيل

(١٩٤٤ - ١٩٣٣)

طبيعة المرحلة وعوامل تطور الرواية

لعل أول ما يحتاج إلى توضيح في هذا الباب هو تعليل الفواصل الزمنية التي اتخذناها بداية ونهاية له، أما البداية فهي سنة ١٩٣٣ وأول ما صدر فيها من الروايات هو «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، التي تعد نقطة تحول في تاريخ الرواية المصرية وعلامة النضج الحقيقي لها، يؤكد ذلك كل من إسماعيل أدهم، والكاتب الإنجليزي كولين بالي، ويحيى حقي، إذ يرون «أنها تعنى النضج الحقيقي للرواية، وتؤذن بارتفاع القصة من مجال الوجدان إلى مجال الفكر والوجدان معا، ومن السطحية إلى العمق، ومن الوطن إلى العالم^(١)».

أما بالنسبة لسنة النهاية فقد حددت على أساس أن جيل الرواد قد توقفوا جميعاً أو كادوا عن المساهمة في النشاط الروائي، ينطبق هذا على طه حسين وتوفيق الحكيم والعقاد، ومحمود تيمور الذي توقف إلى ما بعد ظهور الثورة (سنة ١٩٥٢)، وتبعهم في هذا كل من أسهم بمحاولة فردية في مجال الرواية. ولا شك أن التوقف شبه الجماعي هو إحساس من أولئك الكتاب بأن الرومانسية التي كان يصدر عنها معظمهم لم تعد صالحة كأداة للتعبير الفني عن تصوير الواقع والتصدي للظروف القائمة، إذ لم يعد من المقبول أن يكون الفن في عصر نضال وكفاح نوعاً من المتعة الذهنية أو الترف الفكري، وإنما يلزم أن يكون طريق نضال وأسلوب كفاح، يناصر القيم الجديدة، ويأخذ بيد الفئات الصاعدة، ويتصدى للواقع بالنقد والتصوير، حتى يسهم في إعادة تشكيل العلاقات الإنسانية من أجل مستقبل مشرق؛ من هنا بدأت في هذه المرحلة إرهاصات المذهب الواقعي في الرواية تظهر سنة ١٩٣٤ في «حواء بلا آدم» لطاهر لاشين، وانتهت هذه المرحلة بتأصيل المذهب الواقعي في الرواية بظهور «مليم الأكبر» لعادل كامل سنة ١٩٤٤. بل لقد بدأ المذهب الواقعي ينتج آثاراً قوية ناضجة في الرواية التاريخية. كما نجد عند نجيب محفوظ ومحمد عوض محمد.

ولئن كانت الروايات التاريخية الواقعية قليلة العدد في هذه المرحلة - إذا ما قيس

(١) راجع: فجر القصة المصرية، ص ١١٢.

توفيق الحكيم: إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي، ط دار مصر ص ٢٢٩، ٢٣١.

بالنسبة للرواية الرومانسية التاريخية - فإنها من حيث الخطورة الفكرية والقيمة الفنية أبعد منها بكثير - إلى حد ما .

ثم كانت سنة ١٩٤٤ أيضا نهاية هذه المرحلة، لأن السنة التالية ١٩٤٥ شهدت ميلاد روائيين جُدد في الاتجاهين الرومانسي والواقعي على السواء، بحيث يُعد ظهورهما مرحلة جديدة في تاريخ الرواية .

ثاني ما يحتاج إلى توضيح في بداية هذا الباب هو وصفنا لهذه المرحلة بالنضج والتأصيل، ذلك لأن هذه السنوات التسع قد شهدت خصوبةً وتنوعاً وتقدمًا في مجال الإنتاج الروائي . لقد استطاعت الرواية أن تُثبت -بجدارة- مكانتها في مجال الإبداع الأدبي، ولم يعد للتيار المحافظ أثر على الرواية تذوقاً وإنتاجاً، بل لقد هدأت ثورته التي استقبل بها الرواية في المرحلة السابقة إلى نوع من التسليم والرضا .

يُضاف إلى هذا أن الروائي المصري بدأ يتطلع بوعي إلى التراث الغربي في الرواية إنتاجاً ونقدًا محاولاً أن يثرى به عمله، وقد سبق أن قلنا إن أصحاب المدرسة الحديثة في القصة كانوا يتقلون بين الأدب الأوربي غربيه وشرقيه تنقل المحموم، كذلك لا نستطيع أن نُمارى في عمق ثقافة كتاب هذه المرحلة، فالحكيم وطه حسين صلتهما قوية جداً بالثقافة الفرنسية . كذلك فإن صلة العقاد والمازني بالثقافة الإنجليزية مبكرة وكانت سبباً للقائهما في إطار مدرسة الديوان، وقد زاد المازني على ذلك أنه قرأ بعض الروايات الروسية من خلال الإنجليزية مثل قصة «الآباء والأبناء» لتورجنيف، ثم قصة «سانين» التي ترجمها إلى العربية باسم «ابن الطبيعة»، وقد بلغ من سيطرتها على نفسه أن كان يقلد بطل الرواية في بعض عاداته، كما يوجد بعض الاقتباس الذكي بين هذه الرواية وبين «إبراهيم الكاتب». وعادل كامل ونجيب محفوظ صلتهما قوية جداً بالثقافة الإنجليزية .

هكذا نستطيع أن نؤكد أن روائيين هذه المرحلة كانوا على درجة كبيرة من الثقافة المحلية والأجنبية، يستوى في ذلك من كون هذه الثقافة بطريقة أكاديمية منظمة، أو من كان فيها عصامي الثقافة كالعقاد مثلاً . وإذا ما أخذنا أدبيًا مثل عادل كامل لنرى من خلال سيرته كيف تكونت ثقافته، فس نجد أنه تخرج في كلية الحقوق سنة ١٩٣٦، ولما يبلغ العشرين بعد، فانتظر حتى يبلغ سن العمل وطال انتظاره حتى سنة ١٩٣٩، فبدأ يقرأ - كما حدثنا - في الأدب العربي والغربي كل ما يقع تحت يده، وكان الأدب الغربي يستأثر

باهتمامه وحبه، فبدأ ينهل منه، وقد مكّنه من ذلك إجادته التامة للإنجليزية»^(١).

يضاف إلى هذا من العوامل التي ساعدت على تطور الرواية ونموها أن المناخ الثقافي في مصر بدأ يزداد خصوبةً، ذلك أن السياسة - كما يقول هيكل - قد جنت على الأدب في هذه المرحلة، لأنه كان من نتائج الحرب والحركات التي قامت بعدها في الشرق والغرب «أن انصرف الأذهان عن التأمل في الحياة وجمالها إلى صور من النضال والكفاح لكسب حقوق سياسية جديدة، أو لتنظيم شؤون اقتصادية زعزعت الحرب أركانها، أو ما إلى ذلك من الشؤون العاجلة»^(٢)

لكن الاستبداد السياسي في مصر خلال هذه المرحلة قوى عامل اليأس الذي تولد في النفوس بعد فشل ١٩١٩، ومن ثم وجدنا كثيرا من الأدباء ينصرف عن السياسة انصرافا تاما أو شبه تام سواء من كانت له بها علاقة مثل العقاد وطه حسين، أو من لم تكن مثل الحكيم وتيمور على سبيل المثال، مما جعلهم يتفرغون للأدب ويقصرون نشاطهم عليه. وقد غاب عن كثيرين من هؤلاء الرواد بلا شك - ونحن الآن نقيم تجربتهم الإنسانية - غاب عنهم أنهم كانوا يستطيعون أن يقوموا بدورهم النضالي عن طريق الأدب، فاليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة، وتحت على النضال والعمل في الوقت نفسه لإعادة تنظيم العلاقات البشرية. «والفنون المعاصرة تضع يدنا مباشرة على هذا الانقلاب في الموقف من تصور الطبيعة: فلا اللوحة المرسومة ولا الرواية المكتوبة تريان اليوم أن مهمتهما نقل الطبيعة، لا الطبيعة «الطبيعية» بأساليب الواقعية التقليدية، ولا الطبيعة المطبوعة بالعودة إلى ما يسمونه المعايير الشكلية «أو القوانين» أو «الأعداد الذهبية»، بل إن فنان اليوم لبيذل جهده كله طلباً للغة في وسعها أن تُوحى إلينا أن العالم ما يزال يخلق ذاته بمعونة الإنسان في جدل حيّ: يتناظم «فيه المشروع والمعطى»^(٣)

وقد حدث نتيجة لهذا كله أن عزل معظم كتاب الرواية الرومانسية أنفسهم عن عالم السياسة والنضال وما يتصل بهما من قضايا فصلا يكاد يكون تاماً، لذلك وجدنا الرواية تُحلّق عندهم في دنيا العواطف أو في محاولة نقد بعض صور العلاقات الاجتماعية غير السوية. أما معظم كتاب الرواية الواقعية فقد نُحِوا من هذه المزلق ومن هنا كانت جراتهم

(١) راجع مقال بعنوان: عادل كامل والرواية: صبرى حافظ - المجلة - القاهرة: يناير ١٩٦٦.

(٢) ثورة الأدب ص ٩٩.

(٣) ماركسية القرن العشرين: روجيه جارودى، ترجمة نزيه الحكيم. الآداب، بيروت ١٩٦٨، ص ٩٢.

فى تناول بعض المواقف ومعالجة بعض القضايا الساخنة، بحيث استطاعوا أن يبرزوا القضايا السياسية كمحور هام من محاور بناء الرواية.

ومهما يكن من أمر فقد حاول الفريقان أن يثريا الرواية بالعطاء، ونجد إصراراً من معظم الكتّاب على اطراد مسيرة الرواية، بحيث يندر من نجد له محاولة وحيدة فى مجال الرواية مثل العقاد وإبراهيم رمزى وعصام الدين حفى ناصف وغيرهم.

عامل آخر من عوامل نضح الرواية فى هذه المرحلة هو ما يمكن تسميته بالتطور الاجتماعى خاصة فى مجال علاقة المرأة بالرجل: ذلك أنه نتيجة لدعوات تحرر المرأة وتعليمها وعملها، بدأت المرأة تشارك فى بعض مجالات العمل والتصنيع. كما أن سنة ١٩٣٣ - التى حددناها بدءاً لهذه المرحلة- شهدت أول دفعة من الفتيات يتخرجن فى الجامعة بعد أن انفتح مجال التعليم إلى حد ما أمام الفتاة. وتوحد نظام التعليم بالنسبة للفتى والفتاة، وقد أسهم فى هذا التطور الاجتماعى وقاده كثير من السيدات الأجنيات خاصة من التركيات وكثير من بنات الجاليات الأجنبية فى مصر. بالإضافة إلى أن نشاط المسرح والسينما فى هذه المرحلة قد كسر حدة الهيبة والرهبنة التى كان يجابههما كل من يكتب رواية فيها حديث عن نوع من العلاقات العاطفية بين رجل وامرأة. ولم يعد من المتصور أن يقسم الكاتب لقارئه أن الغرام الذى حوته الرواية شىء من عمل الخيال. كما فعل ذلك محمود طاهر حقى فى مقدمة روايته، إذ يذكر «فالرواية خيالية أكثر من أن تكون حقيقية، والموضوع نفسه ألزمنى التوسع فى الكتابة فابتكرت المحادثات المذكورة فيها، والغرام الذى جعلته أساساً لها، وإنى أبرأ إلى الله من أن أخدع نفسى والقارىء وأتجاسر بالقول: إن المحادثات المذكورة حقيقية...»^(١). تعليم المرأة وعملها وانفتاح العلاقات الاجتماعى يعد من العوامل التى ساعدت على تطوير الرواية خلال هذه المرحلة.

كل هذا أدى إلى تطور الرواية ومسارها فى مذهبين أدبيين هما الرومانسية والواقعية، بحيث يلزم الحديث عن كل منهما على حدة فى شىء من التفصيل.

ثبت بروايات مرحلة التطور

قبل الحديث عن المذهبين اللذين استوعبتهما الرواية نقدم قائمة بالروايات التى صدرت خلال هذه المرحلة:

(١) عذراء دنشواى، ص ٣.

أولاً: روايات التيار الرومانسى

١٩٣٣	توفيق الحكيم	عودة الروح
١٩٣٤	طه حسين	دعاء الكروان
١٩٣٤	محمود تيمور	الأطلال
١٩٣٦	إبراهيم رمزى	باب القمر
١٩٣٨	عباس محمود العقاد	سارة
١٩٣٨	توفيق الحكيم	عصفور من الشرق
١٩٤٠	محمود تيمور	نداء المجهول
١٩٤٠	محمد فريد أبو حديد	زنوبيا
١٩٤٠	محمد فريد أبو حديد	الوعاء المرمرى
١٩٤٢	عائشة عبد الرحمن	سيد العزبة
١٩٤٣	إبراهيم المازنى	إبراهيم الثانى
١٩٤٣	عبد الحميد جودة السحار	أحمس
١٩٤٣	على الجارم	مرح الوليد
١٩٤٣	محمود تيمور	سلوى فى مهب الريح
١٩٤٣	طه حسين	أحلام شهرزاد
١٩٤٣	على الجارم	شاعر ملك
١٩٤٤	إبراهيم المازنى	ثلاثة رجال وامرأة
١٩٤٤	على الجارم	سيدة القصر
١٩٤٤	محمد فريد أبو حديد	المهلهل سيد ربعة
١٩٤٤	طه حسين	شجرة البؤس
١٩٤٤	توفيق الحكيم	الرباط المقدس

١٩٤٤	على أحمد باكثير	سلامة القس
١٩٤٥	إبراهيم المازنى	عود على بدء
١٩٤٥	إبراهيم المازنى	ميدو وشركاه

* * *

ثانياً: الروايات الواقعية

١٩٣٤	محمود طاهر لاشين	حواء بلا آدم
١٩٣٧	يحيى حقى	البوسطجى
١٩٣٧	توفيق توفيق الحكيم	يوميات نائب فى الأرياف
١٩٣٧	نجيب محفوظ	عبث الأقدار
١٩٣٩	عصام الدين حنفى ناصف	عاصفة فوق مصر
١٩٣٩	أحمد محمد عليش	صرعى البؤس
١٩٤٠	يحيى حقى	قنديل أم هاشم
١٩٤١	محمد عوض محمد	سنوحى
١٩٤٣	نجيب محفوظ	رادوبيس
١٩٤٤	نجيب محفوظ	كفاح طيبة
١٩٤٤	يحيى حقى	قنديل أم هاشم
١٩٤٤	عادل كامل	مليم الأكبر
١٩٤٥	أحمد زكى مخلوف	نفوس مضطربة

* * *

أشكال الرواية الرومانسية

أولاً: الرواية الاجتماعية

نتيجة لكل ما سبق وجدنا أن الرواية لا يكثر الإنتاج فيها فحسب، وإنما كان هناك أيضاً أكثر من مذهب أدبي للتعبير تتشكل فيه، بل لقد تشعبت الأشكال الروائية داخل المذهب الواحد، فالمذهب الرومانسى وجدناه في هذه الفترة يستوعب أعمالاً يغلب عليها الطابع الرومانسى العاطفى سواء من حيث التغنى بالوطنية بصورة مثالية مقدسة كما فى «عودة الروح» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣، أو من حيث تكثيف التجربة الروائية على محور واحد من محاور عذاب الإنسان على الأرض وغالباً ما يكون هذا المحور عاطفياً اجتماعياً، ذلك أن الكثير من الروائيين فى هذه المرحلة لم يستطيعوا أن يتجاوزوا إطار هموم طبقتهم البورجوازية ليتحسسوا آلام المحرومين من العمال والفلاحين.

كما أن النظرة الواحدية التى أملتها عليهم الرومانسية جعلتهم -فى الغالب- يعزلون الفرد عن (الواقع) المتشعب المتشابك العلاقات الذى يتحرك فيه. وعلى هذا وجدنا «دعاء الكروان» لطفه حسين سنة ١٩٣٤ بدلا من أن تغوص فيما ركزت عليه فى البداية من سلبيات المجتمع الصعيدي ومساوئه وقيمه، التى لم تعد تصلح لمجتمع يتحول من البداوة والإقطاع إلى شىء من التحضر والتوسط فى الثراء والثقافة، هربت من كل هذا إلى التعبير عن مأساة عاطفية شاعرية كان الحب فيها سلاح الانتقام.

ونفس الأمر نجده فى «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٨، إذ بدلا من أن يشغل المؤلف بقضية كبرى هى أثر المناخ الأوروبى على شاب قادم من الشرق وأثر ذلك على علاقاته العاطفية والفكرية، نجده يركز بالدرجة الأولى على علاقة محسن العاطفية المثالية بسوزى الفتاة الفرنسية.

أصابت قضايا الحب ومشاكله مؤلفى الرومانسية بما يشبه الهوس الأدبى، ففى «ثلاثة رجال وامرأة» للمازنى و «سلوى فى مهب الريح» لمحمود تيمور. نجد أن البطلة لا يشغلها شىء فى الوجود إلا أن تبحث عن الحبيب، أينما كان وكيف اتفق. ليست هناك إذن -فى الرواية الرومانسية.. فى هذه المرحلة- محاولة لمنطقة الحدث، بحيث يبدو

الحب على قدرٍ من السمو يتلاءم مع ضخامة تصويره. فالحب وعلاقاته يكاد يكون محور الوجود سواء لدى الغنى «الزهيري باشا» فى رواية تيمور أو الفقير «محمود» فى رواية المازنى، وأخيراً يحس الكاتب أن الواقع لم يعد يقبل منه هذه النماذج المريضة «بحب الحب»، ويحس هو -أيضاً- فى نفس الوقت أنه غير قادر على رؤية القيم الجديدة والصراعات المختلفة التى يمر بها المجتمع، «فيهرب» الكاتب من جو الواقع الذى يعيش فيه ويجعل مسرح الأحداث فى عمله الروائى بلداً غريباً، ويجعل الشخصية الرئيسية أيضاً غريبة عن الواقع. . هذا هو المنطوق الذى تدل عليه رواية «نداء المجهول» لمحمود تيمور سنة ١٩٤٠، فالبطلة الإنجليزية «مس إيفانس» تهيم فى عاطفة صوفية غريبة، وتنادى بالعزلة واجتئاب الناس، لأن «التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته»^(١). ولذلك نجد الرواية تطالب بنوع من الهروب الصوفى والانعزال السلبي عن الدنيا والناس، وإلى شىء كبير من الاستسلام القدرى لمجريات الحياة: «ألسنا كلنا مسيرين فى هذه الدنيا، كل شىء يسير وفق الأقدار، فهى التى تحكم إرادتنا، وما نحن إلا يدها التى تضرب أو على الأصح صدرها الذى يتلقى الضربات»^(٢)

وهذه السلبية بلا شك تعكس إحساساً غير مباشر من الروائى بعدم القدرة على مجابهة الواقع والتصدى لعلاج أزماته ومشاكله. وهذا يصل بنا إلى نتيجة مؤداها أن المذهب الرومانسى قد شهد فى بداية هذه المرحلة ازدهاراً وانحساراً، حيث كانت الرومانسية وعاء لحمل كثير من التجارب الذاتية لكاتبها مما دفع عبد المحسن بدر إلى أن يطلق على بعض هذه الروايات رواية الترجمة الذاتية^(٣). كما أنها اتسعت لتحمل كثيراً من أزمات الواقع ومشكلاته حسب رؤية الكاتب لها. لكن الرومانسية بدأت مع نهايات هذه المرحلة تعجز عن الوفاء بمطالب المرحلة، من حيث التصدى لكثير من أزمات العصر تحقيقاً لحرية الإنسان ونفى الغربة عنه، ومن هنا كانت بذور التيار الواقعى فى الرواية انعكاساً لحاجات جديدة لدى بعض القوى الاجتماعية الصاعدة.

(١) نداء المجهول: محمود تيمور، ط التربية والتعليم، سنة ١٩٦٧، ص ١٥.

(٢) الرواية، ص ١٣٣.

(٣) تطور الرواية الحديثة، ص ٢٧٨.

٢ - الرواية التحليلية

اتسع الإطار الرومانسي ليقدم نوعاً آخر من الرواية - في هذه المرحلة - هو «الرواية التحليلية»، التي لا تهتم كثيراً بالعالم الموجود خارج الشخصية الروائية، قدر اهتمامها بدخلها ودوافع سلوكها. ويذهب ألبيريس إلى أن «الاتزان والأناقة هما اللذان يفتناننا في الرواية السيكولوجية هذه، فهي إذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع، إنما تدعونا إلى أن نعيش في عالم العواطف، والمتعة هنا مزدوجة: فنحن نشترك في مغامرة من مغامرات القلب، ونشارك فيها من بعيد. إن الرواية السيكولوجية تسمح لنا بأن نشعر ونحلل في وقت واحد، وتقدم للقارئ بهذا الاقتران موقفاً وتفوقاً لا يمكن أن يحصل عليهما بتجربته المعاشة».

كما يسيطر في هذه الرواية «ابتعاد أتيق يتخذ الروائي إزاء العواطف العاطفية التي سيصفها، وهو يستمد هذه السيطرة من كتاب الرواية العاطفية في القرن التاسع عشر الذين عانوا بعض المشتقة في الوصول إليها... إلا أن الكتاب السيكولوجيين ما أن استعاروها حتى راحوا يستعملونها استعمال الأسلوبيين والمصنعين»^(١)

هذا النوع من الرواية التحليلية يحمل - فوق خصوصيته التجربة القصصية النفسية - طرافة تتبع مسار المشاعر والعواطف الإنسانية ودوافعها المختلفة إزاء موقف معين، والرواية بطبيعتها تتيح للروائي أن يغوص داخل الذات بحرية كاملة، ويستطيع أن يتوقف في لحظة ما من حياة الشخصية الروائية، ويستعرض كل ما يتصل بها ويبرر وجودها عن طريق المونولوج الداخلي.

ومما يزيد من قيمة الرواية التحليلية وطرافتها أن التجربة التي تقدمها - برغم خصوصيتها - تحمل بعض سمات إنسانية عامة، مما يؤهلها لأن تكون رواية عالمية - إن صححت هذه التسمية - لأن التجربة التي تصفها تتعلق بموقف إنساني عام بعيد عن خصوصية المكان والزمان.

والروايات التي تنطوي تحت هذا التيار هي:

سارة لعباس محمود عباس العقاد (١٩٣٨) - إبراهيم الثاني لإبراهيم عبد القادر المازني (١٩٤٣) - الرباط المقدس لتوفيق الحكيم (١٩٤٤)، وتحلل هذه الروايات الثلاثة

(١) الرواية الحديثة: ترجمة جورج سالم، ص ٩١ وما بعدها.

علاقة الرجل بالمرأة من زوايا مختلفة: فالأولى (سارة) يقدمها الروائي لا على أنها شخصية حية تعيش في رواية، بقدر ما هي نموذج يمثل النوع الأنثوي، بدرجة تصبح فيها مجرد «حزمة من أعصاب تسمى امرأة، استغرقتها الأنوثة فليس إلا أنوثة، لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعبويه»^(١)

وقد التزم العقاد بمنطلق تحليلي صارم سلب «سارة» لا ما تحيا به الشخصية دراميا في رواية فحسب، بل جعلها بالضرورة والحتمية في منزلة دون الرجل أيضا، ومن ثم يُصبح من الطبيعي «أن تضل الطريق الذي تسلكه مع من تهواه، ولو سلكته مرات في النهار، لأنها تلقى كل اعتمادها على صاحبها، حتى لتكاد تنظر بعينه وتمشي بقدميه...»^(٢)

وينجح العقاد -برغم عدم اعترافه حتى أخريات أيامه بعدم شرعية الرواية كجنس أدبي- في أن يقدم رواية تحليلية، غلبت عليها نزعة العقلية وطريقته المنطقية في الوصف، ومن هنا تبهت الحركة الدرامية للحدث والشخصية، ويعلو عليها صوت المحلل النفسي والسارد المتأمل.

وإذا كانت «سارة» تعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة، وتبين طبيعة السلوك الأنثوي الذي يربط المرأة بالرجل، ويجعلها بالتالي في مرتبة دونه، فإن المازني في «إبراهيم الثاني» (١٩٤٣) يعالج القضية ذاتها من نقطة ارتكاز أخرى: إذ تعالج قضية الملل في الحياة الزوجية. لكن المازني يزاوج بين العناية بالحدث الروائي وبين تحليل مشاعر البطل الزوج، الذي تزوج من امرأة يحبها وتحبه. لكنها لا تسدُّ الفراغ الذي تركته أمه. وتحس الزوجة بمأساة زوجها، وبدلا من أن تتصدى لعلاج الأزمة تُتیب من يقوم بدورها، لذلك كانت «تدعو من ذوات القربى أو من بنات المعارف من الفتيات الناهدات واللاتى مازلن في عنفوان الشباب، وكانت ترجو بهذا أن يجد بعلمها ما ينعشه ويشطه». في أثناء ذلك يقوم البطل بتحليل مشاعره ومشاعر زوجته المتبلدة وأحاسيس من يلقاهن من الفتيات، وأخيرا يقع تحت وطأة تأنيب الضمير أو عذاب النفس، حيث تقول له هذه النفس اللوامة محللة سلوكها: «إن كل إنسان حزمة من عادات تكبر وتتضخم شيئا فشيئا مع ارتفاع السن، ويحسن أن توطن نفسك على هذا، وليست تحية

(١) سارة العقاد - اقرأ - العدد ١٠٨، ط المعارف، ص ٨٣.

(٢) الرواية، ص ٨٨.

بالعادة المفردة، فإن هذا الحساب العقيم الذى لا تزال تؤديه وتكلفنى أداءه، وتسود به عيشى معك عادة أخرى...»، لذلك تنصحه نفسه فى النهاية قائلة: «إذا كانت علة الفتور أنها لم تستطع أن تجدد نفسها لك، فجددها أنت لنفسك»^(١)

وإذا كان المنهج التحليلى يسيطر على هاتين الروائيتين، فإنه يسيطر عليهما -أيضا- استعلاء البطل الرجل على المرأة، ولذا كان من كمال الصورة أن يتناول توفيق الحكيم الزاوية المقابلة زاوية تمرد المرأة ضد الرجل فى روايته «الرباط المقدس» (١٩٤٤)، إذ تشور فيها المرأة ضد الرجل زوجاً ورجل فكر، أما الأول فقد أهملها عاطفياً، حيث شغل فى الخارج بعمله وفى الداخل بقراءته؛ ولجأت إلى رجل الفكر تتضرع إليه أن ينقذها من عذابها، فأحس أنه إن جاراها فى حل مشكلة فراغها العاطفى، فسحدث له ما حدث للراهب «بافنوس» مع الراقصة «تاييس» فى رواية أناتول فرانس؛ فتراجع المفكر عن القيام بأى دور إيجابى، ومن ثم لم يكن أمامها إلا السقوط بالفعل أو بالقوة المتمناة- كما تدل على ذلك كراستها الحمراء - «آه... آه... الحياة... الحياة... أريد أن أذهب شىء يخفف من شدتها أو يلطف من وقعها... آه... الحياة... الحياة... أريد أن أذهب إلى حيث تدفعنى أهوائى وتدعونى رغباتى... أريد أن أحلق فى فضاء المغامرة... لا أن أقعد هنا كعصفور كسروا جناحه... نعم... إنى عطشى لأن أصغى إلى رجل... إلى رجال ليقولوا لى إنى جميلة... تواقه إلى أن ارتحف تحت لمسات أيديهم المداعبة، وأستمع إلى رجائهم المنبعث من قلوب محترقة... فأتأبى عليهم وأتمنع... أو أسلم بجنون وأنصرف فى كيانى وقلبى وجسدى... تمنح نفسى أو أسترد ما منحت... وأهب جسمى وأرجع فى الهبة... أريد أن أعرف لعبة الحب... نعم أنا أيضا أريد أن أحب وأن أكون محبوبة... أريد أن يداعبنى ويلاعبنى رجل يحب الجنون... ولا بأس عندى بعد ذلك من أن يكون مصيرى مصير الزهرة، التى تنتزع -وقد ذبلت- من صدر الثوب الأنيق... الحب... الحب...»^(٢)

وكما سبق أن ذكرنا فإن المرأة فى هذه الرواية تنتزع دور البطولة من الرجل، وتدافع أيضا عن وجودها الأنثوى وحريتها العاطفية، لذلك تنادى البطلة بأن «المرأة يجب أن تفهم الرجل أنها مساوية له، وأن الأمر بإرادتها هى أيضا»^(٣)

(١) إبراهيم الثانى: المازنى، ط الدار القومية ص ٢٠٧، ٢٠٩.

(٢) الرباط المقدس: توفيق الحكيم، ط مكتبة الآداب، ص ١١٧.

(٣) الرواية، ص ١٥١.

وينجح الحكيم فى تجسيد قضية المرأة العاطفية، وأنها تحتاج حقيقة إلى نوع من الرعاية فى عصر، خفت فيه صوت رجل الدين، وشغل فيه رجل الفكر المثالى بالتأمل المجرى عن الواقع المادى، واستلقت الزوج قوى العمل، وشل الإرهاق الذهنى والعضلى حركته العاطفية، هذه كلها حقائق أبرزها الحكيم، وإن لم يقدم حلاً للأزمة أو رؤية للموقف.

كذلك استطاع أن يوهمنا بغياب العنصر التحليلى نتيجة ثراء الحدث درامياً فى الرواية، وتوتر الوصف، وعذوبة السرد.

هكذا سارت الرواية التحليلية فى اتجاه فكرى واحد، لكن الشكل كان يأخذ مع كل تجربة قبساً جديداً من روح الفن، يقرب الرواية إلى مجالها الطبيعى، وهو التعبير الأدبى والجدل التأملى مع الواقع، وعلى هذا يتلخص جمال الرواية وقيمتها - كما يذهب د. هـ. لورنس - فى «أنها تقدم لنا صورة رائعة للحظة حية. . اللحظة التى يتميز فيها الإنسان بالحياة»^(١)

* * *

٣ - الرواية التاريخية

يشير الحديث عن الرواية التاريخية تساؤلاً عن مدى علاقة التاريخ بالفن، وهل من الواجب على الأديب - إذا ما تناول حدثاً تاريخياً - أن يحافظ على أمانة التاريخ. . أم يجوز له أن يحور فيها؟!!

يحسم هذه القضية الإطار الذى يلتزم به الكاتب: فإذا كان يكتب فناً فإن له من حرية الاختيار والتصوير ما يمكنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية، لتعبر عن وجهة نظر خاصة له فيما يكتب. إن أمانة تسجيل التاريخ مهمة المؤرخ، أما الأديب فغير ملزم إلا بالصدق الفنى، بحيث تقدم التجربة التى يصورها ما يبرر سلوك البشر فيها وإمكانية صدورها عن إنسان حقيقى.

ويعد كتاب جورج لوكاتش «الرواية التاريخية» (The Historical novel) من خير ما كتب عنها، وقد نشره بالألمانية سنة ١٩٣٧، ثم ترجم بعد ذلك إلى الإنجليزية، ونتمنى أن تصدر له ترجمة بالعربية حتى يسهم فى سد فراغ كبير يتصل بهذه الناحية

(١) نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى: ترجمة أنجيل بطرس، ط الهيئة المصرية ١٩٧١، ص ٥٩.

وإذا كانت بدايات الرواية التاريخية عند جرجى زيدان أميل إلى المحافظة على الجانب التاريخى مع الوعى بالدور التعليمى لها، فإن رواية محمد فريد أبو حديد التاريخية الأولى «ابنة المملوك» (١٩٢٦) ورواية إبراهيم رمزى «باب القمر» ١٩٣١ قد حافظتا على هذه السمّة، ونجم عن ذلك ضعف الجانب الابتكارى فيهما. لكن فريد أبو حديد سرعان ما يتخطى هذه المرحلة، ويقوم بخطوة تعد انقلابا فى عالم الرواية التاريخية حين أخرج رواية «زنوبيا» (١٩٤٠)، حيث بدأ «يؤنسن» الشخصية التاريخية، ويخلق من المواقف ما يبرر للشخصية التاريخية سلوكها الذى عرفت به فى إطار التاريخ.

وإحقاقاً للحق نقول إن نجيب محفوظ قد سبقه فى هذه الخطوة بطريقة أكثر ابتكارا ومقدرة حين قدم رواية «عبث الأقدار» ١٩٣٩، لكنه ككاتب مبتدىء لم يتنبه الجو الأدبى إلى خطورة ما قدم إلا بعد أن تكرر إنتاجه فى هذا المجال -مجال كتابة الرواية التاريخية.

وقد استمد فريد أبو حديد أطر رواياته -فى الغالب- من التاريخ العربى قبل الإسلام: «فزنوبيا» بطلتها ملكة تدمر، و «الوعاء المرمى» (١٩٤١) بطلها سيف بن ذى يزن ومغامراته فى سبيل استرداد ملك أبيه، وله أيضا فى هذه المرحلة «المهلهل» سيد ربيعة (١٩٤٤)، وهى تدور فى الجو التاريخى لعصر ما قبل الإسلام، وكان هذا فى رأيه ترجمة عن حاجة الجزيرة العربية إلى جو جديد يطهرها وهو جو الإسلام.

وقد أسهم فى الرواية التاريخية أيضا على الجارم، حيث أصدر فى هذه المدة «مرح الوليد» (١٩٤٣) التى يتحدث فيها عن حياة الوليد بن عبد الملك الخليفة والشاعر الأموى، ثم «شاعر ملك» التى تحكى حياة المعتمد بن عباد الأندلسى، و «سيدة القصر» (١٩٤٤) التى تتحدث عن آخر أيام الفاطميين بمصر.

وأهم ما قدمه الجارم بالنسبة للرواية التاريخية هو أنه نقلها من مجال التاريخ العام إلى مجال التاريخ الأدبى، فصارت تسرد حياة شخصية أدبية مع العناية بزخرفة الأسلوب اللفظية وتضمينه بعض أشعار المترجم له.

وقد شارك فى هذه المرحلة أيضا عبد الحميد جودة السحار برواية «أحمس» (١٩٤٣)،

(*) صدرت له ترجمة عربية بعد ذلك فى بغداد سنة ١٩٧٨ بقلم د. صالح الكاظم.

وطه حسين بروايته الخيالية التي استمدتها من وحى ألف ليلة وليلة وهي «أحلام شهرزاد» (١٩٤٣). وقد ظهرت في نهاية هذه المرحلة رواية عاطفية غنائية يمكن أن تُلحق من حيث إطارها الفني بقصص الحب العذرى التي نشأت في العصر الأموي وهي رواية «سلامة القس» لأحمد على باكثير (١٩٤٤)، وتلتقى هذه الرواية برغم إطارها التاريخي مع المضمون العام لروايات الحب الرومانتيكية في هذه المرحلة والمرحلة التالية، حيث نجد ناسكا زاهداً هو «عبد الرحمن القس» ما أن يرى مغنية (سلامة) حتى يحبها حبا يملك عليه مشاعره دون أن يحاول القيام بدور إيجابي ليحقق حبه، ومن ثم كان من الطبيعي أن يقضى عليهما مرض «الحب». والعاشق هنا كما قلنا يلتقى مع غيره من العاشقين العذريين الأمويين في التمتع بلذة الألم لفراق الحبيب، فكأنما هو شخصية «مازوكية» على ما يرى سيجموند فرويد، لذلك وجدنا القدرية تصوغ بناء الرواية، وتشكل أحداثها، وتحرك الأبطال فيها من البداية إلى النهاية.

مهما يكن من أمر فقد ازدهرت الرواية التاريخية في ظل المذهب الرومانسي، وكانت معظم هذه الروايات في الغالب تتخذ من التاريخ العربي وأحداثه موضوعاً لها، ومصدراً لاستلهامها، وهذا يدل على أن كتابها كانوا أميل إلى المزاج السلفي المحافظ في الفن، كما أنهم من الناحية الأيديولوجية كانوا أكثر إصراراً على عروبة مصر وتغذية الوجدان المصري بما يقوى تيار العروبة فيه.

يلاحظ أيضاً أن هذه الروايات التاريخية برغم أنها قد استطاعت في النهاية أن تخفف من سيطرة المادة التاريخية والالتزام الدقيق بها، وضعف الدور التعليمي فيها، فإنها كانت بدرجة كبيرة ملتزمة بالتراث الشعبي، فطريقة بناء الحدث تتم بنفس الطريقة القدرية التلقائية التي تتم بها (الحدوتة) أو الحكاية الشعبية، كما أن رسم الشخصية يأخذ نفس الطابع الشعبي، حيث الشخصية من ناحية التكوين البيولوجي «جميلة» وسيمة على الإطلاق، كما نجد لها من الناحية الأخلاقية طيبة خيرة إلى حد كبير، وإن استخدمت القوة، فذلك ليس بهدف الشر أو الاعتداء على الغير، وإنما من أجل هدف سام نبيل.

نتهي من هذا كله لنتثبت أن الرواية التاريخية كانت أحد الروافد القوية التي كان يصدر عنها المذهب الرومانسي في مجال الرواية في هذه المرحلة.

دعاء الكروان

تصدر دراستنا لهذه الرواية - في نهاية حديثنا عن التيار الرومانسي - باعتبارها ذات دلالة قوية على الروائيين والرواية في هذه المرحلة. أما بالنسبة للروائيين فرغم ارتفاع مستوى ثقافتهم الأدبية فإنهم كانوا أشبه بالهواة بالنسبة للرواية، أو على الأقل كانت الرواية تمثل إحدى شعب اهتماماتهم الأدبية، مصداق ذلك أن توفيق الحكيم تأتي الرواية عنده بعد المسرح إنتاجاً وأهمية، وطه حسين مشغول بالدرجة الأولى بحكم تخصصه الأكاديمي بدراسة الأدب العربي والتأريخ له، وإبراهيم المازني مبشر الإنتاج تنقل بين فنون الكلمة كلها تقريباً من شعر ونقد ومقال وقصة قصيرة ورواية ومسرحية. ومحمود تيمور مجاله الأول هو القصة القصيرة. وعلى هذا يمكننا أن نقول إن الروائيين بصفة عامة لم يكادوا يتخصصون في مجال الرواية في أثناء هذه المرحلة، وإن كانت ثقافتهم الأدبية الراقية قد أتاحت للرواية تطوراً فنياً كبيراً. ومن الطبيعي أن يترتب على هذا الاختلاف في التكوين الثقافي والاهتمامات الأدبية تنوع - إلى حد ما - في شكل الرواية من أديب لآخر، حيث نجد كل أديب في هذه المرحلة يستوحى ثقافته وتجربته الخاصة، ثم يبدأ محاولته في مجال الرواية بدرجة نستطيع معها أن نذهب إلى أن كل روائي كان له في هذه المرحلة تكتيكاً خاصاً به.

كذلك تعد «دعاء الكروان» نموذجاً له سمة العموم من حيث الدلالة على الرواية في هذا الطور، إذ نجد الرواية تهتم بالدرجة الأولى ببعض مشكلات المجتمع وقضايا العواطف مع البعد عن إقحام الرواية في مجال السياسة أو ما يتصل بها من القضايا الأيديولوجية، ومن هنا وجدنا الروائيين إما أن يستوحوا ذاتهم كأفراد، لذلك يغلب على رواياتهم طابع الترجمة الذاتية كما نجد ذلك عند توفيق الحكيم في أغلب رواياته مثل: عودة الروح وعصفور من الشرق والرباط المقدس، بل حتى تلك التي تميل نحو الواقعية في المعالجة مثل: يوميات نائب في الأرياف، يصدق هذا أيضاً على المازني في معظم نتاجه الروائي خاصة إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني، كما يصدق على عباس العقاد في روايته الوحيدة «سارة».

وقد يتجاوز الروائي إطار الذات المفردة ليصور بيئته الخاصة، سيما تلك التي ترتبط

بطفولته وصباه المبكر، نجد ذلك فى روايات محمود تيمور منذ إنتاجه المبكر فى القصة القصيرة، ثم يمتد ليشمل الرواية مثل: رجب أفندى (١٩٢٨) و الأطلال (١٩٣٤) ونداء المجهول (١٩٤٠)، كما يصدق هذا على طه حسين أيضاً، حيث تصور «دعاء الكروان» و «شجرة البؤس» (١٩٤٤) البيئة الاجتماعية التى عاش فيها الكاتب أيام طفولته وصباه، ويصور فى كليهما تحول المجتمع الريفى فى صعيد مصر من تقاليد القبيلة وسيطرة العرف والغيبىات إلى نوع من الاستقرار والتحضّر والتحول الاجتماعى الذى فرضته طبيعة التغيير فى مسيرة مصر الحديثة.

* * *

أول ما يلفت النظر بالنسبة لهذه الرواية -دعاء الكروان- هو شاعرية الأسلوب وتدفعه بطريقة انسيابية، تكاد تلغى الفواصل بين السرد والحوار، وبين حديث الشخصية لنفسها وللآخرين، كما نجد فيها سرعة الإيقاع السردى، والتركيز الذى يبلغ حد الرمز فى تقديم الصورة القصصية، بحيث تقارب طبيعة الشعر، من ذلك حديث أمّنة إلى الكروان فى بداية الرواية:

«ليك ليك أيها الطائر العزيز . . . أدن منى إن كان من أخلاقك الدنو، وأنس إلى إن كان من خصالك الأنس إلى الناس، واسمع منى وتحدث إلى، وهلم نذكر تلك المأساة التى شهدناها معاً، وعجزنا عن أن ندفعها أو نصرف شرها عن تلك النفس الزكية التى أزهقت، وعن هذا الدم البرىء الذى سفك.

فلم نزد حين إذن على أن بعثنا صيحات ترددت فى ذلك الفضاء العريض، لكنها لم تبلغ أذنا ولم تصل إلى قلب، إنما صعّدت إلى السماء على حين هوى ذلك الجسم الجميل للممزق فى تلك الحفرة التى أعدت له إعداداً، ثم هيل التراب وسويت الأرض، وأنت تدعو ولا من يستجيب، وأنا أستغيث ولا من يغيث . . .»^(١).

هذه الشاعرية فى الأسلوب أشار إليها كل من كتب نقداً عن الرواية مثل: محمد مندور فى «الميزان الجديد» وعلى الراعى فى «دراسات فى الرواية المصرية»، مما يدعونا إلى أن نعتبرها (رواية شعرية) إن صحت هذه التسمية.

وقد أضفت شاعرية الأسلوب على الشكل والمضمون سمات معينة، من ذلك أن الرواية تكاد تنقسم إلى قسمين: الأول منها يصف بعض عادات ذلك المجتمع القبلى،

(١) دعاء الكروان: طه حسين، ط المعارف ص ١١.

الذى قضى على ثلاث نساء حرائر بأن يتشردن فى الآفاق، ولا عذر لهن فى ذلك إلا فسق الوالد وضيق ذات اليد، وتعرض هنادى لكارثة عاطفية تصبغ حياة الأم والأخت بالسواد والكآبة، وهذا طبيعى فى مجتمع يرى أن «المرأة عورة يجب أن تستر، وحرمة يجب أن ترعى، وعرض يجب أن يُصان». كما يرى أنها «لا تستطيع أن تعيش ولا أن تأمن ولا تستقيم أمورها إذا لم يحمها أب أو أخ أو زوج»^(١)

وبعد أن تصرع هنادى ظلما بسيف العرف الممثل فى الخال ناصر، وبعد أن تنتقل مع النساء الثلاثة من مكان إلى مكان لنعرف طبيعة الحياة القاسية التى تعرضن لها. بعد هذا كله تنتقلنا الرواية إلى شطرها الثانى الذى حاولت فيه آمنة -التي أسمت نفسها «سعاد»- أن تعود لخدمة المهندس الذى اعتدى على هنادى. وكان سلاحها فى الانتقام «ورديا حالما» يتناسب مع شاعرية الرواية. لقد حاولت أن تنتقم «بالحب» من أجل ذلك أفسدت فى البداية زواجه من سيدتها «خديجة» ابنة المأمور، ثم كادت حتى وصلت للخدمة عنده، وبعد أن أغرته بحبها. . . . وبعد أن أحبته هى الأخرى وصلت إلى نقطة نفسية حرجة، فهى لا تقدر على أن تسيء إليه بعد أن تمكن حبه من نفسها، وهى فى الوقت نفسه لا تستطيع أن تعترف لنفسها بحبه إكراماً لذكرى الشهيدة أختها، ومن هنا كان صمتها حين سألتها: «أمازلت تصرين على الانتقام؟ ولم أجب إلا بما تجيب به المرأة المغلوبة التى انكسرت نفسها، وذاب قلبها فهو يسيل من عينها دموعا»^(٢)

أفضت هذه الشاعرية فى الأسلوب إلى قدرية النهاية، حيث العبء قد صار لكل من الحبيين أثقل من أن يحتمله أحدهما دون الآخر فليتحملاه سوياً، «حتى يقضى الله أمراً كان مفعولاً».

أول ما نلاحظه على بناء الرواية أن نصفها الأول زاخر بالحركة الدرامية السريعة، حيث تنتقل -من خلال الرواية- من موطن الأسرة إلى قرية العمدة إلى جو الصحراء حين صرعت هنادى ثم جو المدينة حيث كانت تعمل الأسرة. . . . ونقابل فى هذا النصف شخصيات طريفة من النادر أن نجد مثيلاً لها فى رواية فى أثناء تلك الفترة. . . . ومع طرافة هذه الشخصيات نحس أن لها قيمتها التاريخية، فالمؤلف قام -على نحو ما- بدور تسجيلى لهذه الشخصيات التى كادت تنقرض مثل شخصية «الخال ناصر»، هذه الشخصية التى لا تسأل عن الأهل فى حال عسر أو يسر، ولا تحاول أن تزيل أسباب تعاستهم قبل

(١) الرواية، ص ٣٣.

(٢) الرواية، ص ١٦٠.

محاولتها تأديب من يخرج عن العرف والتقاليد. كذلك شخصية العمدة وما كان يقوم به من دور فى خدمة القرية والسيطرة عليها، وكان المستضيف الوحيد لكل من يفد إليها، يضاف إلى ذلك أيضا شخصيات نفيسة العرافة وزنوبة المرابية، وخضرة الدلالة.

وبالإضافة إلى صخب الحركة الدرامية وطرافة الشخصيات نجد المؤلف فى هذا الجزء من الرواية أيضا يصاحب أجزاء الحدث بما يمهد له، من ذلك مصرع شيخ الخفراء فى الليلة السابقة لمصرع هنادى، وصور فتيات ثلاث مخيفة مروعة: «أما هذه التى تسمى أمينة فقد احتز رأسها احتزازاً، وأما هذه التى تسمى مارتا فقد شق صدرها شقاً، وأما هذه التى تسمى ملزمة فيقال إنها دفنت حية ولقيت حتفها مختنقة تحت التراب»^(١)

كما سبقت الحادثة مباشرة أصواتٌ خفيفة متصلة تحيط بهنّ، وتمتزج بسكون الليل امتزاجاً فتحدث شيئاً من الموسيقى الرائعة المروعة معاً. «هذه الأصوات هى أصوات كلاب وحشرات ونداء بوم يقترب بها، صوت خالنا ببعض غناء البدو، فرجع ترجيعاً جميلاً مخيفاً معاً»^(٢)

ومن أروع ما يصوره سرد هذا الجزء بشاعريته المناسبة مأساة هنادى التى يقدمها المؤلف فى سرعة وخفة، بحيث تترك ظلاً أسود وتثير الشفقة على تلك التى أغمد الخنجر فى صدرها «وجسمها يضطرب ويتخبط ودمها يتفجر ولسانها يضطرب ببعض الحديث فى فمها، ثم يهدأ الجسم المضطرب ويسكن اللسان المتحرك ويخف تفجر الدم ويمتلىء الجو حولنا بهذا السكون الأليم سكون الموت». ومع ذلك لا يطنب المؤلف فى وصف هذا الجزء إشفاقاً من إشاعة جوٍّ من الكآبة فى نفوس قرائه، فإذا به ينقلنا بسرعة مفاجئة إلى نداء الكروان وصوته «ينتشر فى الجو كأنه النور المشرق»^(٣).

بهذا المشهد ينتهى الجزء الأول من الرواية، وننتقل إلى الجزء الثانى، وفيه تكون سعاد أو «أمنة» نقطة الارتكاز الأولى فيه، ومشاعرها وخواطرها تكاد تستأثر به عماسواه. وتحليل المشاعر هنا يقرب من رقة النجوى النفسية الحاملة فى صورة أديبة عذبة، يرقى فيها أسلوب الرواية إلى أسلوبٍ يقترب من الشعر المنشور. من ذلك حديث البطلة إلى

(١) الرواية، ص ٥٧.

(٢) الرواية، ص ٦٣.

(٣) الرواية، ص ٦٥.

نفسها. «كنت أذكر أختى فما أكاد أثير ذكراها حتى يثور ظلمها أمامى، وإذا أنا أراها ماثلة ذاهلة كما تعودت أن أراها منذ تركنا المدينة، وإذا أنا أهم أن أسعى إليها وأن أمسها بيدي وأن آخذ معها الحديث، وإذا أنا أتنبه للخطب وأتبين الحقيقة الواقعة، وإذا ينابيع الحزن تتفجر فى قلبى، وإذا الحزن يجرى مع دمى، وإذا جسمى كله نار مضطربة ولوعة محترقة، وإذا دموعى تنهل على خدى، وإذا أنا ضطرة إلى أن أبذ ناحية من الطريق، لأبكى على مهل على غير مرأى من الناس»^(١)

شئ آخر أفضت إليه شاعرية الأسلوب فى هذه الرواية، وهو أن المؤلف لا يعنى بالوصف المادى للشخصية قدر عنايته بالوصف النفسى لها، فالمؤلف لا يهتم بعمر الشخصية الزمنى ولا بهيكلها الجسدى قدر عنايته بأن يقدم ما يساعد على تمثيل الشخصية من الناحية النفسية. يستوى فى هذا الشأن الشخصيات الرئيسية والثانوية، النامية والمسطحة، من ذلك وصفه لشخصية زنوبة المرابية التى انتقلت من تجارة الجسد إلى أن تكون قوادة حين كبرت، ثم صارت عيناً للشرطة تشارك فى كشف الجريمة أو تدل على المرضى بأمراض معدية. وقد جمعت من كل هذه الحرف مقداراً لا بأس به من المال، عملت به مرابية. وبعد أن قل نشاطها إلى اللهو الجرى اختارت لنفسها رجلاً من الخفراء قوياً، ولكنه ضعيف النفس سبى الخلق، «فاتخذته لنفسها زوجاً أو خليلاً، وعاشت معه عيشة يقرها القانون وتنكرها الأخلاق والدين»^(٢)

هذا كل ما ذكره طه حسين عن هذه الشخصية على سبيل المثال، مما يؤكد ما سبق أن قلناه من أنه يهتم فى تقديمه للشخصية الروائية بما يساعد على تمثيلها نفسياً أو ما يعطى انطباعاً عاماً عنها، أو يوحى باتخاذ موقف منها، وسر هذا هو عنايته بالوصف النفسى أكثر من الوصف المادى للشخصية. وهذه بطبيعة الحال سمة فنية تتعلق بطبيعة المؤلف وظروفه البصرية الخاصة.

أمر آخر يتصل بهذه الرواية أحب أن أنوه به، وهو أن هذه الرواية لها طابع خاص، تقرأها فى مصر فتحس بأن هناك فترة زمنية بعينها تصورها الرواية، وتقرأها خارج مصر فتحس فيها قوة الطابع الاجتماعى العربى والمصرى، إن العناية بالطابع المحلى فى الأدب أو الفن هى المعبر الحقيقى إلى العالمية، إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة

(١) الرواية، ص ٨٠.

(٢) الرواية، ص ٤٠.

الأولى بالبيئة المحلية التي يصدر عنها... وتلك قاعدة خاصة بفنون القصّ بالدرجة الأولى.

إن هموم الإنسان وآماله واحدة، ومن هنا فإن التجارب البشرية لها وظيفة واحدة، تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء على أسباب الغربة التي تحول دون سعادة البشر؛ وعلى هذا فإن كل تجربة محلية هي مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته. من هنا تعكسُ «دعاء الكروان» أهمية خاصة في تاريخنا الروائي، وتحمل الطابع الأدبي العام لمرحلة من مراحل تطور الرواية الحديثة في مصر.

* * *

الاتجاه الواقعي فى الرواية

فى ضرورة الواقعية

سبقت الإشارة إلى أن الاتجاه الرومانسى نشأ فى الأدب العربى فى أحرىات القرن الماضى وأوائل القرن العشرين انعكاساً يعبر عن فن الطبقة الوسطى «البورجوازية»، التى بدأت تتصدى للبعث والتجديد وقيادة الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية باعتبارها صاحبة «المصلحة العليا فى البلاد» كما سماها فيلسوف الطبقة ومعلم الجيل أحمد لطفى السيد، لقد استوحت البورجوازية - بما امتازت به من ثراء نسبى وتنوير فكرى - الفلسفة الليبرالية بأساسها النفعى، الذى يجد سلطان الفرد، وينادى بمزيد من إتاحة الحرية له، انطلاقاً من فلسفتهم التى تمثلها مقولة الليبراليين الشهيرة «دعه يمر، دعه يعمل».

وكانت الرومانسية التى تتغنى بحرية الفرد، وتنادى بأن الأدب تعبير عن الذات هى المذهب الملائم لهذه الطبقة. وفى بداية الأربعينيات بدأت الطبقة الوسطى تتحول من طبقة قائدة للتقدم وصانعة له إلى قوى معيقة عنه، تعمل من أجل مصالحها الذاتية فحسب، وبدأت فئات اجتماعية جديدة أدنى من حيث المستوى المادى وأقرب إلى جماهير الشعب الفقيرة، لكنها - بما حصلت عليه من تعليم وثقافة أو بما حرمت من فائض قيمة العمل أو بإحساسها بالعجز عن المشاركة فى صنع تاريخ وطنها فى فترة تستوجب جهد كل وطنى فيه - أخذت تسعى جاهدة لتقوم بدور فى الكفاح الوطنى والفكرى على كافة مستوياته. ومن يقرأ التاريخ فى مصر فى هذه الفترة يحس حقيقة أن هذه الفئات الجديدة، كانت تقود المظاهرات، وتطالب الأحزاب بالائتلاف، وتنتقل من هيئة سياسية إلى أخرى باحثة عن طريق للخلاص. والأدب باعتباره أحد أنشطة الإنسان عكس كل ذلك سواء فى الأعمال الروائية الرومانسية أو الواقعية. لكن ما تمتاز به الرواية الواقعية فى هذا المجال هو تركيزها بالنقد والتحليل لبعض عوامل الفساد المادية - لا العاطفية - التى تسلب سعادة البشر. وعلى هذا يمكن أن نعد الرؤية الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل نشأة الرؤية الواقعية النقدية.

وإذا كانت الرومانسية تعبيراً عن ذات الفنان تتغنى بآماله وتبكى آلامه، فإن الواقعية

انعكاس لحركة الواقع، حيث الجدل بين الذات والموضوع ذو نظرة شمولية، تتسع لرؤية معظم جوانب الموقف البشرى المعبر عنه، بينما هو فى الرومانسية ذو نظرة واحدة لا تبصر إلا ملمحاً جزئياً من جوانب الواقع، لذلك تمتاز الواقعية بأنها تتخذ موقفاً واضحاً إزاء الموضوع الذى تصوره، لأن الفن فى نظرها نشاط اجتماعى يساعد على تحرير الإنسان ويسهم فى تحقيق سعادته، وعلى هذا يصبح الأثر الفنى كما عرفه الناقد الفرنسى «روجيه جارودى»: «يقظة ومسئولية، وتذكير بما هو الإنسان، تذكير بأنه مبدع وبأنه مسئول، وتصبح لغة الفن وثيقة الارتباط بموضوعه وهى مثله بالضرورة لا تنضب، إنها خالقة أساطير، أى خالقة «نموذج» للإنسان وهو يتخطى ذاته؛ وإذا كان المفهوم تعبيراً عما هو مفعول، عما هو كائن سلفاً، فلغة الفن شعر أو رمز، أى لقاء غير متوقع بين حدود لفظية، لا يعطينا واقعاً مكتمل الصنع، بل يجعلنا نستشرف واقعاً لا يزال فى طور الصنع.

الفن إذن معرفة، لكنها معرفة نوعية، بموضوعها وبلغتها: معرفة بمقدرة الإنسان الخالقة ولغة الأسطورة الخالدة الثراء. وهذه النظرة إلى الواقع الذى يستهدف الأثر الفنى تتضمن واقعية غنية بقابليات التوسع والتجدد إلى ما لا نهاية، كالواقع ذاته. . . واقعية ليست مجرد انعكاس لذلك الواقع، بل هى إسهام فى خلق واقع جديد. . .»^(١)

* * *

الواقعية فى الرواية

ظهرت الرؤية الواقعية -على نحو ما- فى بعض أعمال أدباء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة، لذا فليس من الغريب أن تكون أول رواية تظهر فيها بعض سمات هذا المذهب بوضوح لواحد من أعضاء هذه المدرسة هو محمود طاهر لاشين فى روايته «حواء بلا آدم» سنة ١٩٣٤، والرواية وإن كانت الشخصية الرئيسية فيها امرأة فإنها تعبر عن مأساة الطبقة المتوسطة الفقيرة ويأسها من أن تنال حظها من التوفيق أو السعادة فى مجتمع، يباح فيه كل شئ للأغنياء ويحرم بالتالى كل شئ على الفقراء. يبدو هذا الموقف واضحاً من مضمون الرواية، ومن الخطاب الذى أرسلته حواء إلى صديقتها، تشكو لها فيه سر عدم ترشيحها لبعثة «إنهم فضلواها يا عزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ، ويجب أن يشب أبنائها

(١) ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، ص ٢٣٦.

بالحق أو بالباطل، ليكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضاً. أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحفظ بمستوانا، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها، وكلما تقدمنا بجهودنا أخرونا».

لكن ثورة حواء ضد التفاوت الطبقي كانت ثورة سلبية إلى حد ما، تكتفى بالسخط والتعبير؛ لذا تقول لزميلتها . . . «عزيزتي، قد نُذبح وتُسلخ جلودنا في معجزة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصوبى الأعين كالبهائم، نسمع ونرى وفي هذا تسلية لنا»^(١)

هكذا تبرز الرؤية الواقعية النقدية بوضوح في هذه الرواية، التي شُغلت بقضية التفاوت الطبقي، ثم تظهر بصورة أوضح في «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٧، ويتسع المجال الانتقادي في هذه الرواية حيث قسوة الحياة التي يعيش فيها الريف المصرى إذ ذاك، وفشل السلطة الحاكمة الممثلة في المأمور، والقضاء - الممثل في النائب، والقوى الشعبية المغيبة - الممثلة في الشيخ عصفور. . كل هذه القوى تفشل في تطبيق قانون مستورد على بيئة لا يتلاءم مع ظروفها. ومن ثم يكون اغتيال «ريم» في الرواية رمزاً لضياح الحقيقة وفقدان الأمل.

والحوار التالي من الرواية يصور جزءاً من النقد الواقعي لسوء الأوضاع الاجتماعية، وتطبيق القانون عليها بطريقة تعسفية:

«ظهر الحاجب بالبواب فأمرته بإحضار المتهم الأول: فدخل فلاح كهل قد برز من صدره شعر أزرق أشيب كأنه شعر ضبع مسن، وقلت للمساعد أن يوجه ما يحضره من أسئلة ولا يخاف، وأنا أعينه إذا توقف. فاحمر وجه الشاب وتردد ثم تجلد ونظر إلى المتهم، وسأل: أنت سرقت كوز الذرة؟

فأجاب الشيخ من جوف مقروح: من جوعى . .

فنظر المساعد إلى وقال في لهجة الانتصار: اعترف المتهم بالسرقة . . .

فقال الرجل فى بساطة: ومن قال إنى ناكر، أنا صحيح من جوعى نزلت فى غيط من الغيطان سحبت لى كوزاً . .

ووقف القلم فى يد المساعد ولم يعرف ماذا يسأل بعد ذلك. والتفت إلى

(١) حواء بلا آدم. ط مطبعة الاعتماد، ص ٤٧.

يستنجدنى ، فنظرت إلى الرجل سائلاً :

- سين ، يا راجل لماذا لا تشتغل؟
- جيم ، يا حضرة البك هات لى الشغل ، وعيب علىّ إن كنت أتأخر . لكن الفقير منا يوماً يلقي وعشرة ما يلقي غير الجوع .
- أنت فى نظر القانون متهم بالسرقة .
- القانون يا جناب البك على عينا ورسنا ، لكن برده القانون عنده نظر ، ويعرف إنى لحم ودم ومطلوب لى أكل .
- لك ضامن يضمنك؟
- أنا واحد على باب الله .
- تدفع كفالة؟
- كنت آكل بها .

وفى النهاية يسر المتهم بالحبس أكثر من سروره بالبراءة ، وعلّة ذلك عنده «وماله الحبس حلو ، نلتى فيه على الأقل لقمة مضمونة»^(١)

تعد هذه الرواية من خيرة النماذج الرائدة للواقعية فى الرواية ، وهى من هذه الزاوية أيضاً تعد ثورة فى أدب الحكيم الروائى . كما أنها تعد وثيقة تسجيلية تنتقد بعنف وشدة ظروف المجتمع إبان فترة من فترات التغيّر السياسى والاجتماعى .

تأتى بعد ذلك رواية «عاصفة فوق مصر» لعصام الدين حفى ناصف سنة ١٩٣٩ ، ومؤلفها مشغول فى كل كتاباته بقضايا العدل الاجتماعى ، والتبشير بالاشتراكية . وقد صُودرت كثير من كتبه فى ذلك الوقت ، لذا وجدناه يميل إلى الرواية التى تعد فناً ماکراً - إن صحت هذه العبارة - فيكتب دعوة جديدة لنقد التفاوت الطبقي وما يترتب عليه من تغيّر القيم الاجتماعية فى أسلوب روائى ، يقوم على المداراة وعدم المباشرة فى النقد والدعوة ، حتى لا تتعرض للمصادرة كباقي كتبه . انشغال المؤلف بهذا هو الذى أضعف الحس الأدبى فى الرواية وجعلها شبه غريبة على كثير من دارسى الأدب الحديث .

رواية «صرعى البؤس» لأحمد محمد عيش سنة (١٩٤٠) نظراً لوضوح الموقف الانتقادى والأسلوب الواقعى فى المعالجة تتعرض لكثير من الصعوبات ، إذ برغم كونها

(١) يوميات نائب فى الأرياف : توفيق الحكيم ، ط الآداب ص ٦٦ .

قد فازت بجائزة مجلة «الكاتب المصري» سنة ١٩٤٧ - لا يتاح لها أن تنشر وتطبع إلا بعد الثورة (سنة ١٩٥٨)، وهذه الخصومة والرفض تعرض لهما نجيب محفوظ وعادل كامل في بداية حياتهما^(١).

ومن الروايات ذات الطابع الواقعي التي ظهرت في هذه الفترة أيضاً رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي سنة ١٩٤١، التي تصور حيرة الشاب المصري إذ ذاك بين علم الغرب وماديته، وبين عقيدة الشرق وروحانيته. وينتهي الحدث الروائي إلى أن مصر - مثل فاطمة النبوية بطلة الرواية - لا تبصر إلا بالعلم والإيمان، ولذا يصيح البطل بعد أن اهتدى إلى هذه الحقيقة «أين أنت أيها النور الذي غبتَ عنى دهرًا؟ مرحبًا بك لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني، وفهمت الآن ما كان خافيًا عليّ. لا علم بلا إيمان»^(٢)

ولعل خير ما تمتاز به هذه الرواية من الناحية الفنية هو كثافة الرمز مع وضوحه وبساطته في الوقت نفسه، إن فاطمة رمز لمصر، ونعيمة رمز لضمير إسماعيل، ومارى رمز لأوروبا، والقنديل رمز للإيمان. . ومع كل هذه الرموز وراثها تحس أن الكاتب يقدمها إليك في بساطة فنية تبهرك.

كذلك يمتاز المؤلف في هذه الرواية أنه - وهو يقدم شخصياتها - لا يهتم إلى حد كبير بالوصف المادى للشخصية قدر العناية بالوصف الروحي لها أو تقديم ما يساعد على تمثلها نفسياً واتخاذ موقف منها، يخدم مسار الرواية. من ذلك تقديمه لشخصية ماري - الطالبة الأوربية زميلة إسماعيل - إنه لا يصفها وصفًا ماديًا، وإنما يقدم مجموعة من أنماط السلوك أو المواقف تساعد على تمثلها ومعرفة هويتها الأيديولوجية، ومن ثم لم تؤثر في عواطفه قدر تأثيرها في معتقداته وتفكيره، لذا «كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها. كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع من روابط حية يتغذى منها، إذ توصله بمن حوله. واستيقظ في يوم فإذا روحه خراب، لم يبق فيها حجرٌ على حجر. بدا له الدين خرافة لم تُخترع إلا لحكم الجماهير، والنفس البشرية لا تجد قوتها، ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن المجموع وواجهتها. أما الاندماج فضعف ونقمة»^(٣)

(١) راجع: مقدمة مليم الأكبر لعادل كامل - حديث نجيب محفوظ في «عشرة أدباء يتحدثون»: فؤاد دوار، كتاب الهلال يوليو سنة ١٩٦٥، ص ٢٨٨.

(٢) قنديل أم هاشم: يحيى حقي - اقرأ العدد ١٨، ط المعارف، ص ٥٤.

(٣) الرواية، ص ٣٢.

هكذا تعكس هذه القصة الواقعية فهم مؤلفها الخاص للرواية من حيث كونه «ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث، أحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة». (١) ويبدو امتياز يحيى حتى في هذه الرواية إذا ما قارناها برواية أخرى صدرت في نفس الفترة شبيهة بها في المضمون، وتعالج نفس القضية - قضية التقاء الشرق بالغرب - وهي رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٨، حيث كان اهتمام يحيى حتى بالمضمون الأيديولوجي في الرواية، بينما يهتم الحكيم بخلق شخصية روائية ذات طابع فردي متميز. لكن «عصرنا لم يعد يحتمل عصر «البطل» بالمعنى الاجتماعي وبالتالي المعنى الأدبي، ولذا تبدو الرواية العصرية أكثر امتيازاً حين تقدم الشخص الدال على أشباهه، لذلك يذهب آلان روب جرييه إلى «أن خالقي الشخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها. إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكاً للماضي. ومن المؤكد أن الحقبة الحالية هي حقبة الشخص المرقم "numero matricule". إن العبادة المفرطة للإنساني قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة أقل تمركزاً في الذات» (٢)

رواية «مليم الأكبر»

تؤذن «مليم الأكبر» لعادل كامل سنة ١٩٤٤ (وإن كان قد انتهى من كتابتها سنة ١٩٤٢) بنضوج المذهب الواقعي، لذا يعد عادل كامل حقيقة من المؤصلين للاتجاه الواقعي ومن المبشرين بالفكر الاشتراكي عن طريق الرواية. إذ نجد فكره - عن طريق أبطال روايته - يوج بالجدل المادى وجبرية التاريخ وصراع الطبقات، وإن كان هؤلاء الأبطال يعالجون فكرة النضال بالخيال الرومانسى الحالم، وبالفكر يتوه في دروب السلوك، وبالسلوك يعجز عن مجارة الفكر. والمؤلف يقرر ذلك على لسان سعد الدين لخالد بطل الاشتراكية المرتد: «إيه يا «هاملت» مصر الموزع القلب أبداً.

فرمقة خالد فى وجوم ثم قال: بل إيه يا مصر الغارسة رأسها فى الرمال» (٣)

والرواية تقدم نموذجين بشريين متناقضين فى النشأة والتكوين والسلوك، ومع هذا فهما وجهان لعملة واحدة، ومنهما سوياً يتكون الإنسان الاشتراكي فى مجتمع لم

(١) عشرة أدباء يتحدثون، ص ١١٣.

(٢) نحو رواية جديدة. آلان روب جرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم، ط المعارف ص ٣٦.

(٣) مليم الأكبر، ط لجنة النشر للجامعيين، سنة ١٩٤٤، ص ٢٨٧.

ينضح فكره بعد لقبول الاشتراكية:

الأول خالد «البورجوازي»: وهو ابن لأب من غلاة الإقطاعيين وسيدة مغيبة، وتؤثر فيه دراساته فى إنجلترا ورحلته لأوروبا، لذلك لم يعد المجتمع - فى نظره - أفراداً متميزين، ولكن طبقات فى مجتمع، وإن أى خلل فى المجتمع مرجعه إلى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاجتماعية والنظم الاقتصادية، ومن ثم كانت هذه الآراء سر النزاع الدائم بين خالد وأبيه. والنموذج الثانى هو مليم - ضمير خالد المتجسد - وهو شاب فقير، يقوده حبه للعمل وتمسكه بالأمانة إلى السجن.

وطرد خالد من منزل أبيه ودخول مليم السجن يعنى نبذ المجتمع - كما تصور الرواية - النهج الاشتراكى فكراً وسلوكاً. وتمضى الأحداث فإذا بخالد لا يلبث أن يستسلم لوالده، وإذا بمليم يقبل فى النهاية أن يتعامل مع أعداء فكره ويصبح «غنى حرب...»

على هذا تصور الرواية - بواقعتها النقدية السوداء - شراسة القوى المتصدية للفكر والسلوك الاشتراكى، هذا الموقف هل نعده يأساً من المؤلف واستسلاماً للظروف الداكنة - أم نصفه باعتباره يصور عيوب الواقع من أجل القضاء عليها؟

هذا الموقف أدان به المؤلف بطله فى الرواية، ولعله يقصد به نفسه حين قال الصديق للبلبل «إنكم لا تعتقدون إلا فى المعادلات الجبرية، ومع ذلك فإن سلوككم يعيد إلى الذهن رومانتيكية القرن الثامن عشر»^(١)

خلاصة ما نود أن نؤكد أنه عادل كامل قد نجح فى أن يقدم رواية واقعية نقدية، تسجل إرهاصات الفكر الاشتراكى صراحة فى الرواية، وقد رسم الشخصيات فيها بمهارة فنية، وقدمها وهى تعمل، أى أنها شخصيات نامية "Round Characters" يطرد نموها فى ذهن القارئ بتوالى الأحداث وتراكم المواقف فى الرواية. ولكن يلاحظ أن انشغال المؤلف بقضاياها الاجتماعية والفكرية جعله يسوق - أحياناً - كثيراً من العبارات التقريرية فى السرد والحوار لتوضح موقفه الأيديولوجى.

كذلك، يقدم المؤلف روايته فى أسلوب فصيح سرداً وحواراً، وتطاوعه اللغة العربية كأداة للفن، تثبت له - دون أن يعى وبعد أن طال هجومه عليها فى المقدمة - قدرة اللغة

(١) الرواية، ص ١٨٨.

العربية على أن تنشئ أدباً عصرياً جديراً بالحياة، ذلك أن المؤلف كتب لروايته مقدمة طويلة أدارها على نسق محاورات أفلاطون، واتخذ لنفسه مجلس أرسطو، ليصدر أحكامه على بعض قضايا العصر الأدبية والنقدية والأخلاقية بسبب ما أحس به من مرارة، نتيجة عدم تقدير مجمع اللغة العربية لروايته ومنحها الجائزة.

الرواية الواقعية التاريخية

يكاد يتفق التياران الرومانسي والواقعي على أن مساهمتها الفنية الناضجة في مجال الرواية التاريخية تأتي في زمن متقارب. فإذا كانت «عبث الأقدار» لنجيب محفوظ (سنة ١٩٣٩) هي نقطة البدء بالنسبة للرواية الواقعية التاريخية، فإن «زنوبيا» لمحمد فريد أبو حديد (سنة ١٩٤٠) تعد أول رواية رومانسية تاريخية ناضجة تلقانا في هذا التيار. وكل ما سبقها من محاولات يغلب عليه الجانب التاريخي مع العناية بالهدف التعليمي. وليس مصادفة أن تميل الرواية الرومانسية نحو التراث العربي، وأن تنحو الواقعية نحو التراث الفرعوني، كما أن ذلك كان ترجمة بلغة الفن لقضية أيديولوجية شغل بها المجتمع العربي في مصر إبان نهضته الحديثة، ومحاولته كشف سمات الشخصية المصرية وبيان الأرومة التي ينبغي أن تنتسب إليها حضارياً وثقافياً.

لقد اعتقد البعض أن مصر جزء من الشعب العربي بتاريخه وحضارته، بينما أصر آخرون على فرعونية مصر وضرورة ربطها بحضارتها الفرعونية القديمة العريقة، وقد انعكست هذه القضية في الفكر والفن بصورة لافتة للنظر، وهذه القضية رغم طول الجدل الذي دار حولها وما يبدو فيها من تناقض شكلي أحياناً ظاهرة صحية، لأنها مقترنة بفترات البعث والنهضة، ولعل أكبر رد يمكن أن يثلج صدر من يرون أن دعوى فرعونية مصر دعوى إقليمية - أن بعض الداعين إلى ذلك من الأدباء والمفكرين كانوا أسبق الكتاب وأكثرهم أصالة في الكتابة عن الحضارة الإسلامية وأعلام الإسلام، ولم يطل أمد هذه القضية إذ سرعان ما اتفق المفكرون في مصر على أنها جزء لا يتجزأ من الأمة العربية، وكان إنشاء جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٤٥ تأكيداً لهذه الحقيقة الثابتة.

وبالنسبة لرواية «عبث الأقدار» فنجد أنه رغم إطارها التاريخي القديم فإن المؤلف جعله خلفية لقضايا معاصرة تشغله، منها التنديد باستبداد الملوك، والإشادة بأبناء

الشعب، وأنه يوجد منهم حقيقة من هو قادر على قيادة الجيش وحكم البلاد، وأن يظفر بيد ابنة الملك الأميرة «مرى سى عنخ».

هناك أيضاً عمل أدبي ممتاز، هو رواية «سنوحى» لمحمد عوض محمد سنة ١٩٤٣، وهى تصور حياة رجل من رجال امنحوتب الثالث يشترك فى ثورة أحد أبنائه، وحين تفشل ثورته على أبيه يهرب إلى الشام ليقاسى مرارة البُعد وذل الاغتراب. ويعود فى النهاية بعد أن عفا عنه الملك، وتتجاوز هذه الرواية سطوة التاريخ وسداجة الحكاية، لتعبّر عن قضايا وثيقة الصلة باللحظة الآنية التى صدرت فيها، من ذلك انتقاد سياسة الملوك وانشغالهم عن الرعية، فينتشر الفساد الذى يُصير كل شئ خراباً، ومن ثم «امتلات الصدور حقدًا وضعفًا، واشتد بالناس الضجر والغيط المكبوت، حتى ما يطيق إنسان أن يسمع صوتًا، ولا يحتمل أن تُوجه إليه كلمة. فلا يكاد اللفظ أن يغادر الشفتين حتى ترفع العصى، وتُستل المدى، وتشتعل الحفائظ.

ومن العجيب أن ترى الحكام وأولى الأمر قد ازداد عددهم أضعافًا مضاعفة، بينما تتضائل الأرض وتقل مساحة المنزرع منها. الحقل فقير النبات والضرائب كبيرة ضخمة. الحب قليل. ولكن مكيال الحياة عظيم، وهم يملأونه حتى يفيض ويطفح»^(١)

والرواية لا تكتفى بالنقد الاجتماعى الشامل، لكنها تطالب «القلب الجريح ألا يهدأ ولا يسكن، حتى يعيد لمصر الرخاء، ويطرد الغزاة الغربيين، ويطهر الوطن من الفساد».

عن هذا الموقف نفسه تصدر «رادوبيس» لنجيب محفوظ سنة ١٩٤٣، حيث تتجاوز أيضاً إطار التاريخ وروعة الحكاية لتعبّر عن قضايا فكرية معاصرة، وتشجب استبداد الملوك، وتنفى القصور الأنثوى للمرأة وتثبت قدرتها على إدارة سياسة البلاد وحكمها بريئة من كل ضعف قد يُعزى خطأً إلى المرأة باعتبارها أنثى. وتلتقى زاويتها الثانية الخاصة بالمرأة بزاوية مشابهة لها فى رواية واقعية تاريخية أخرى هى «ملك من شعاع» لعادل كامل سنة ١٩٤٥.

وتختتم هذه المرحلة برواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ سنة ١٩٤٤، وهى فى الوقت نفسه تنهى هذه المرحلة التاريخية من حياته الروائية، وتدور فى المحور الفكرى ذى المضمون الثورى الذى دارت فيه الروايات السابقة، إذ تنادى بتحرير البلاد وطرد

(١) سنوحى: محمد عوض، سلسلة، اقرأ، العدد ١٢، ط المعارف، ص ٣٥.

المعتدين، حيث يقسم بطلها أحسن «عاهدتُ ربي وقومي أن أحرر مصر جميعاً من نير الظلم والاستبداد وأن أعيد لها حريتها ومجدها».

ليس ما يروع في هذه الأعمال الروائية التاريخية هو المضمون التقدمي الذي تحمله فحسب، وإنما هناك قدر من روعة التقنية وجمال الشكل والبناء نجده فيها سواء من حيث الصياغة الجمالية للرواية أو من حيث طريقة رسم الشخصيات. وهذا يؤكد قول أحد النقاد من أنه «لا يوجد شيء يطلق عليه عمل فني في حين يخلو من أي مضمون أيديولوجي»^(١)

أي أن العلاقات الجمالية لاتغيب عن ذهن الفنان الواقعي الذي يعي حركة مجتمعه، وعليه فإن الواقعية في إصرارها على ثورية المضمون تصر أيضاً على الاحتفاظ بجمال الشكل والصورة في العمل الأدبي، لذلك يذهب حسين مروة إلى أن «الواقعية في جوهرها عملية عقلانية - وجدانية، تتحرك بقدرة من الخيال، وتنفذ إلى أعماق الحقيقة الموضوعية برؤية لا يمكن أن تبلغ هذه الأعماق إلا ولها من وميض الشعاعية أجنحة مشعة، وأنه لولا هذه الشعاعية وهذا الخيال لامتنع عليها أن تنشئ عملاً فنياً يتحمل ولو شحنة من جمال الفن»^(٢)

* * *

تعقيب عام

قدمنا - فيما سبق - خطاً تاريخياً لمسار الرواية وأشكالها الفنية المختلفة في مرحلة التطور، ومنه يتضح أن الرواية العربية في مصر قد استطاعت في فترة زمنية يسيرة أن تستوعب تقنية الفن الروائي، وأن تبذل فيه بعد أن وظفت الواقع بأبعاده المختلفة - حسب رؤية الأديب - مضموناً لها، وهذا التطور السريع الذكي يثبت ما سبق أن أكدناه من أن تراثنا القديم كان رصيماً ثرياً للروائيين ساعدهم بجوار الثقافة المكتسبة على تطوير هذا الفن وتأصيله، لا بالنسبة لمصر وحدها، بل بالنسبة للعالم العربي أجمع، حيث كانت مصر من أسبق الأقطار العربية إلى تقبل هذا الفن واستيعابه والإبداع فيه وتطويره على النحو الذي أوضحناه.

* * *

(١) الأدب بين المثالية والواقعية: بليخانوف، ترجمة حامد حمدي، ط المعارف بيروت، ص ١٠١.

(٢) دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي: حسين مروة، ط المعارف بيروت، ص ١٠١.