الباب الثالث

مرحلة النضج والتخصص

(١٩٤٥ - ١٩٥٢)

السمات العامة لمرحلة النضج والتخصص

تعد الرواية من أهم الأشكال الأدبية التى تستطيع أن تعكس الاتجاهات الفكرية والاجتماعية للمرحلة التى تصدر فيها، وفى هذه المرحلة (١٩٤٥ - ١٩٥٣) سنجد الرواية المصرية تعكس بصدق ما كان يمور به الواقع المصرى من تناقضات وصراعات بحثًا عن طريق للخلاص من بعض الأزمات، التى كان يمر بها الوطن والمواطن. وليس أدل على ذلك **من أن الرواية بتياريها الرومانسى المقلد، والواقعى الجديد تلتقى فى أن مسار الأبطال ونهاياتهم كانت متشابهة إلى حد كبير، إذ نجد الشخصيات فى التياريْن تصرعهم الظروف الإنسانية القلقة التى تسود مجتمعهم**. ومن هنا فليس غريبًا أن يسقط الأبطال ويصرعوا فى كليهما. فأحمد وسامية بطلا رواية «إنى راحلة» ليوسف السباعى (١٩٥٠) يفرق المستوى الاجتماعى بينهما، ومن ثم لم تجد الحبيبة بعد فشل الحب وموت الحبيب بُدًا من الانتحار مرددة:

«إنى قد عزمت على الرحيل.

وماذا يدعونى إلى البقاء فى دنياكم تلك، بعد أن أضحيت فى غنى عنها وعن كل ما بها، وبعد أن فقدت كل إحساسٍ بأن هناك ما يربطنى بها، ويشدنى إليها»[١]

ونفيسة بطلة «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ (١٩٤٩) وجدت نفسها بلا أب ولا مال ولا جمال ولا مستقبل، ومن ثم كان لا مفر من أن تلقى بنفسها فى النهر، لأن «ما وراءها فى الحياة أفظع من الموت...» وحسنين أخوها يحاول أن يتبعها سائرًا فى نفس الطريق بعد أن هزمه الفقر وقهره التطلع الطبقى.

نصل من هذا إلى أن الإحساس المأساوى بضراوة الواقع كان موجودًا عند أصحاب التياريْن، وإن اختلفت درجة الإحساس به، وبالتالى درجة التعبير عنه، حيث قَصر الرومانسيون إحساسهم الفنّى على أثر التفاوت الطبقى فى الحرمان العاطفى وضياع الحب، ومن ثم كان تعبيرهم عن المأساة وجدانيًا أقرب إلى البكاء الحزين، يثير الشفقة ويسيل العبرات. لكن الرواية الواقعية امتازت بنظرة شمولية، ومن هنا كان تصويرها مبرزًا لكثير من العوامل المختلفة التى تصوغ مأساة البشر. فامتاز مضمونها لذلك

(١) إنى راحلة... السباعى، ط الخانجى ص ١٩.

بالصدق والأناة فى التعبير. ومع اختلاف درجة الإحساس والتعبير لا نجد مفرًا من الاعتراف **بأن الرواية فى هذا الطور قد وصلت إلى كمال نضجها الفنى سواء من حيث الشكل أو المضمون**، بعبارة أخرى نستطيع القول بأن الأدب العربى فى مصر قد استطاع فى ثلث قرن من الزمان أن يستوعب الفن الروائى استيعابًا كاملاً، وأن يتجاوز الإنتاج فيه الإطار المحلى إلى العالمى، وأصبحت الرواية فنًا من الفنون الأصيلة فى تراثنا العربى الحديث.

السمة الثانية: كان معظم الروائيين فى الطور السابق (هواة) فى ميدان الرواية؛ فتوفيق الحكيم ميدانه الأول هو المسرح وتأتى الرواية فى المرتبة الثانية، وطه حسين رائد فى مجال الدراسات الأدبية ومفكر، وتأتى الرواية فى مرتبة متأخرة من نشاطه الفكرى والفنى، ومحمود تيمور، وطاهر لاشين مجالهما الأول هو القصة القصيرة ثم تأتى الرواية فى مرتبة تالية، وإبراهيم عبد القادر المازنى ناقد وشاعر وكاتب مقال ثم تأتى الرواية عنده فى مرتبة بعد ذلك. يصدق هذا أيضًا على الكاتب الواقعى عادل كامل الذى تنقل تنقلا محمومًا بين المسرح والرواية الاجتماعية والتاريخية. أما هذه المرحلة الجديدة فإنها تمتاز عن سابقتها بأن **كتاب الرواية قصروا نشاطهم الأدبى عليها كاملا أو كادوا**، فنجيب محفوظ قصصه القصيرة التى لجأ إليها فى البداية لم يكن ذلك منه إلا هروبًا من أزمات النشر، ولم تظهر القصة القصيرة فى إنتاج محمد عبد الحليم عبد الله إلا فى مرحلة متأخرة من نشاطه الفنى، ويوسف السباعى وإن تنوع نشاطه بين القصة القصيرة والمسرحية والرواية فإن للرواية مكان الصدارة فى إنتاجه عامة، ويصدق هذا على عبد الحميد جودة السحار فى هذه المرحلة. كذلك تخصص كل من على الجارم ومحمد سعيد العريان فى الرواية التاريخية، كل هذه الأسماء على سبيل المثال تصل بنا إلى ما نود أن نثبته من أن الرواية دخلت مرحلة جديدة هى مرحلة التخصص، وأصبح الروائى يدرك - واعيًا - أن الرواية فن يستوجب أن يقصر نشاطه عليه. فالتخصص فى الرواية كالتخصص فى كل أعمال الحياة مفتاح النجاح والوسيلة الوحيدة للخصب فى الإنتاج وللوصول إلى المستوى الفنى الجيد فى عصر، اتسع فيه مجال المعرفة الإنسانية، **وأصبح التخصص فى الأدب كما هو فى العلم ضرورة**.

السمة الثالثة: إن الإنتاج الروائى إذا قيس بالنسبة لضيق المسافة الزمنية لهذه المرحلة فإنه يبدو أضعاف نظيره على الأقل فى المرحلة السابقة، وهذا يعنى من ناحية، **قدرة الرواية على**

أن تعكس حياة عصرها، ومن أخرى يوضح أن كثيرًا من الأدباء المعاصرين استهوتهم الرواية على اعتبار أن الفن القصصى وثيق الصلة بطبيعة الإنسان المصرى، حيث يُعزى إلى المصريين -على أرجح الروايات- فضل تأليف ألف ليلة وليلة وكثير من القصص الشعبى والملاحم الشعبية. كما أن حب القصة والحكاية شئ مألوف بالنسبة لطبيعة الإنسان المصرى والعربى.

يصدق هذا على الرواية الاجتماعية التى غزر الإنتاجُ فيها فى هذه الفترة، وأما بالنسبة للرواية التاريخية فبرغم كثرتها فإننا سنجدها فى نهاية المرحلة تكاد تعانى أزمة الاختناق والذبول، حيث إنها لم تعد تحظى بكبير عناية من الأدباء، واقتصر ميدانها على مجال تعليم النشء. لقد سبق أن ذكرنا أن الرواية التاريخية ثمرة من ثمرات المذهب الرومانسى؛ إذْ ترتبط بمراحل اليقظة الوطنية والبعث القومى، وبعد ذلك تذبل لإحساس الأدباء بسطوة التاريخ وإحساس المؤرخين بجناية الأدب على التاريخ، وهذا ما عناه «ديدرو» حين انتقد الرواية التاريخية بقوله: «إنكم تفسدون التاريخ بهذه الخيالات والأوهام، كما إنكم تفسدون هذه الخيالات بالتاريخ...»[1]

وقد هجر معظم كتاب الواقعية مجال الرواية التاريخية، ولم يعد يكتب خلال هذه المرحلة إلا من يمكن أن نسميهم تجاوزا «بالرومانسيين» من أمثال على أحمد باكثير وعلى الجارم ومحمد سعيد العريان، وما صدر -من روايات- فى هذه الفترة هو:

الملك الضليل	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٥
وإسلاماه	على أحمد باكثير	١٩٤٥
غادة رشيد	على الجارم	١٩٤٥
فارس بنى حمدان	على الجارم	١٩٤٥
قطر الندى	محمد سعيد العريان	١٩٤٥
آلام جحا	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٦
أبو الفوارس عنترة	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٧

(١) نظرية الأنواع الأدبية: فنسنت، ترجمة حسن عون، ط المعارف بالاسكندرية، المجلد الثانى، ص ١٤٦.

الشاعر الطموح – خاتمة المطاف	على الجارم	١٩٤٧
شجرة الدر	محمد سعيد العريان	١٩٤٧
على باب زويلة	محمد سعيد العريان	١٩٤٧
أميرة قرطبة	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٨
بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان	١٩٤٨
الوعد الحق	طـه حسين	١٩٤٩
هاتف من الأندلس	على الجارم	١٩٤٩

والانطباع العام الذى تخـرج به بعد قراءتك لهذه الرويات، هو أسر المادة التـاريخية للكاتب وانبهاره بها ومحاولته الأمينة لنقل إطارها العام ، لقد كان معظم هؤلاء الكتاب يعملون فى مجال التعليم، ومن هنا لم يغب عن وعيهم بصورة واضحة توظيف معظم هذه الأعمال للهدف التعليمى، ولذلك اقتصر عمل بعضهم –خاصة على الجارم– على عرض المادة التـاريخيـة للشخصـية الأدبية التى يـترجم لها بأسلوب، يهـتم بالصيـاغة والمحسنات ونصاعة العبـارة. ويؤكد صلة الرواية التاريخية بالوظيفة التـعليمية أن معظم مؤلفيها – تقريبًا – كانوا من رجال التعليم .

ومهـما يكن من أمر فـإننا واجدون فى مجـال الرواية التاريخيـة خلال هذه المرحلة ثلاث محاولات تفوق فيها أصحابها على مـا سبق أن قدموه، ولذلك تعد قمة ما كتب فى هذه المرحلة. المحاولة الأولى هى «**آلام جحا**»، لفريد أبو حـديد، حيث تتـجاوز الرواية الإطار العربى القومى الذى عكف عليـه، لتقدم نموذجا لصراع الإنسان المسـتعبد ضد قوى الطغيان، مما يجعل التجربـة تسمو إلى الإطار الإنسانى العام. . ونجد «جحا» يدافع فى الرواية عن حقوق الشـعب، ويطالب برفع الظلم عنه، لذلك يخاطب رسول السلطان مدافعاً عنه ومفتخراً بالانتماء إليه: «السوقة الرعاع؟ من هؤلاء؟ لا أعرف سوقة ولا رعاعـا إلا هؤلاء الذين يمزلون الأرض فسـاداً. وأما رجل الحـقل الذى يلوث يديه بالطين، ويسيـر عارى القـدمين ممزق الثياب، ويذهب آخـر اليوم إلى أهله بحـزمة من الفجل ورغيف – فإذا كان من السوقة الرعاع فما أحب إلى أن أكون منهم »[١]

المحاولة الثانية هى: «**وإسلاماه**» لعلى أحمد باكثيـر. ويرجع امتياز هذه الرواية إلى

(١) الآم جحا : أبو حديد، ط المعارف سنة ١٩٦٦٣، ص ١٠٦ .

استفادة مؤلفـها من التراث الشعبى خاصة سيرة الظاهر بيـبرس وما ألف حول الحروب الصليبـية من قـصص وحكايات، ومن هنا كانت الرواية تمجـد البطولة والشجـاعة فى الدفاع عن الدين والوطن سواء أكان الطغاة حكاماً داخليين أم غزاة خارجيين.

المحاولة الثالثة هى: «**على باب زويلة**» لسعيـد العريان التى تصور حيـاة طومان باى آخر سلاطين الممـاليك على مصر. ويتعمق المؤلف حـياة هذا المملوك من البداية إلى أن يلقى حتفه على يد السلطان سليم الأول على باب زويلة.

وتلتقى هذه المحاولات الثلاث فى أن جانب الخلق الفنى فيها واضح وسيطرة المؤلف فيها على المادة التاريخـية قوية ظاهرة، وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على أن **التاريخ لكى يصبح أدباً يجب أن يخـضع لرؤية الكاتب الخاصة. فالمؤرخ يسـجل بينما الروائى يخلق،** ومن هنا يمتاز الفن على التاريخ، إذ يستطـيع الإنسان عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجـهـة نظر أو فلسـفة خـاصـة من أجل تطوير الـلحظة الآنيـة بدلا من أن يكون أداة تسجـيلية فى يد التاريخ، لذا يرى جـورج لوكاتش أن من أهم القـوانين التى ينبغى أن تراعى بالنسـبة للرواية التـاريخية هى: «أن تكون قـادرة - بصفـة عامة - عـلى الوفاء لأسس وجهة نظر، تحسم القـضايا العقائدية ideological والسياسية »[1]. وننتهى من كل هذا إلى أن **الرواية التاريخـية فى نهاية هذه المرحلة بدأت تـنكمش بعد أن أحس الروائى بأن التعامل مع الواقع أفضل من الهروب إلى الماضى، الذى ينبغى أن يطوع للحاضر .**

السمة الرابعة: إن كتاب هذه المرحلة شبان جدد على مجال الأدب. لقد كان الجيل السابق وهم رواد الرواية شيوخاً بالنسبة لهم، وهناك ظاهرة واضحة فى كلا الجيلين هى تقارب العمر الزمنى بالنسبة لكليهما . فالرواد بصـفة عامة قد ولدوا فى العقد الآخير من نهاية القـرن الماضى (سـلامـة موسى (١٨٨٧- ١٩٥٨)، مـحـمـد حـسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، عـبـاس العـقـاد (١٨٨٩-١٩٦٤) ، طـه حـسين (١٨٨٩-١٩٧٣)، المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩)، محمود تيـمور (١٨٩٤-١٩٦٤)، توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٩٣)، بينمـا نجد أن الجـيل الجديد ولد فى العـقد الثـانى من القرن الحـالى (نجيـب محـفوظ (١٩١١)، محمد عبد الحليم عبد اللّه (١٩١٣- ١٩٧٠)، عادل كامل (١٩١٦).

هذا الجيل الجديد الذى تغير من حوله المنـاخ الاجتماعى والفكرى نجده يختلف عن جيل الرواد فى أكثـر من ناحية، ويلتقى معـهم فى بعض ملامح جانبية، لا يبدو فـيها

(1) The historical novel . p. 402.

التأثر بهم ككتـاب رواد فى مجالهم، وإنما التأثر جـاء نتيجة تشابه فـى الظروف العامة للمجتمع.

أول **مظاهر الاختـلاف سنجدها بلا شك فى (الثقافـة) باعتبارها مـفتاح شخـصية** الأديب وأدبه، لقد كـان الجيل الأول يعد قـمة فى التكوين الثقـافى، وكلهم جمع بين الثقـافة العربية الواسعة وبين الغربية العمـيقة سواء بالرحلة أو الدراسة فى الخارج أو بقراءة هذه الثقافة داخل الوطن.

وقد ساعد على صلابة تكوينهم الفكرى أن نشاطهم الثقافى امتد إلى معظم مجالات الحيـاة، فعملوا فى السيـاسة والصحافـة والأدب، وشاركوا فى تقـعيد الفكر والثقـافة والفن، وتحديد الأيدولـوجية وتبنى الجـديد فى الفكر والاجتمـاع، لذلك ازدهر أولئك الأدباء الليبراليون فلسفة، الرمانسيـون أدباً، بازدهار طبقتهم الوسطى البورجوازية «طبقة الأفندية»، لـذلك لم يكن غـريبًـا أن ينعت شكرى عـيـاد هذا الجـيل بأنـه «جـيل العمالقة»[1]، إذا كانوا ثواراً حقيقيين جاهدوا من أجل إرساء ثقافة قومية واحدة، ولغة أدبية واحدة، وحرروا أسلوب النثر وفـن المقامـة، ورادوا امجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح والنقد المنهجى والسير والتـراجم التاريخية والذاتية. لم يكن أمام أولئك الرواد نماذج محلية يـستلهمونها ولا تقـاليد أدبية مسـتقرة يسيرون على هـديها، ومن ثم كان عملهم على كافة المجالات ريادة وفتحاً لآفاق لم يتسع لها الأدب العربى من قبل، وإن اتسع لبعضـها فلنماذج تبدو غـريبة الصلة بهذه الفنون خاصة من ناحـية الشكل والبناء الفنى. وأدى هـذا الجيـل دوره، الذى انتهى لا بشيـخوخة هـؤلاء الأدبـاء، وإنما بعجز الطبقـة التى ينتمون إليها عن مسايرة مطالب التغير الاجتماعى أمام شراسة الظروف التى عاشتها مصر فى الأربعينات والخمسينات. ثم جاء الجيل الجديد مشحونًا بعوامل السخط والثورة، وكان هذا الجيل من طبقة اجتماعية متواضعة أقرب إلى المستويات الشعبية، من هنا قعـد بهم العجز المـادى عن مواصلة تعليمـهم فى الخارج، ثم أحبـطهم اليأس عن متابعـة تيارات الفكر العالميـة ومحاولة الانفتـاح على الأدب الأوروبى والشرقى، لذلك كان **قصور الأدوات الثـقافية سببًا فى اقتصـارهم - فى مجال الرواية - على الهواية والثـقافة التقليدية والمؤثرات** والمورثات المحلية. ولم يكن عـجيبًا والحال هذه أن نجـد عبد الحليم عبد اللّه يقنع بثقافته العربيـة فى الأزهر ودار العلوم - بل يصدر عنها فيما يشبه الزهـو

(١) تجارب فى الأدب والنقد، ص ١٠ .

والعجب حين يلفت الانتباه بقـوة إلى تفاصحه اللغوى، كما نجـد يوسف السباعى يبدأ طريقه الروائى بشطحـات الخيال الساخر يـنقد به ظروف المجتمع. كمـا نجده فى «نائب عزرائيل» و«أرض النـفاق» متـأثراً بعالم «ألف ليلة وليلة» و«حـديث عيـسى بن هشام» للمويلحى إلى حد كبير. أكثر من هذا أن نجد عـبد الحميد السحار تتنازعه كتابة الرواية والكتابة الدينية، فـما يلبث أن ينحاز إلى الناحيـة الثانية لعجزه عن تأصـيل تقنيته لفن الرواية. ولم ينج من هذا المزلق فى هذه المرحلة إلا روائى واحد هو نجيب محفوظ.

نصل من هذا كله إلى نتيجـة مؤداها أن كتاب **هذا الجيل بصـفة عامة كانوا أقـل ثقافة وأدنى أصالة من سابقيهم**، ولم يمتازوا بما امتاز به الجيل الأول من موسوعية الثقافة وعمق الفكر والإسـهـام فى كـثـير من أوجـه نشـاط المجـتـمع السـيـاسى والفكرى والأدبى والاجتماعى، ونجم عن ذلك أن سار مـعظمهم على درب الرواية الرومانسية التى أحس مكتـشفـوها وروادها أن الإطار الرومانسى أصـبح عاجـزاً عن عكس حركـة المجتـمع وتصوير تجربة البشر فيه، فتوقفوا عن الإنتاج والكتابة.

أما كتاب الجيل الجديد فأدركوا أزمـة الواقع وأحسوا بالعجز عن التصدى - بالكلمة الأدبية الثائرة - لها، من هنا لجأوا إلى الإطار السابق عليهم يحملونه سخطهم وضيقهم بأسلوب عاطفى حـزين. «ليست الرومانسيـة إذن هى الجديدة فى هذه المرحلة - إذ لم تعـد تصلح لها ألـبتـة - وإنما الكتاب هم الجـدد، ومن ثم كـانت تسمـيـتنا للروائيين **بالرومانسيين الجدد**»[1]

أدى كل هذا إلى أن يخـتلف تكنيك الرواية فى هذه المـرحلة عن سابقـتـها، فـعند الرومانسيين الجـدد، سنجد أن بناء الرواية بدأ يتخلص من بعض الروافد الجانبـية لمسار الأبطال، وتكاد تقـتـصـر على قـصة بطل وبطلة بعـيـدين - فى الغالب- عن المحـيط الاجتمـاعى الذى يعيشان فيـه، بدرجة نحس فيه أن الشخـصيات فى هذه الروايات لا تكاد توجد رابطة ما تربطهم بالوسط الاجتماعى الذى يتحركون خلاله. وهذا عكس ما نجده فى الرواية الواقعية لهذه المرحلة تماما، إذا نجد الشخوص تتحرك بفعل طبيعة الواقع المادى بجـميع دوافع الحركـة فيـه. هذا التغـير فى الشكل الروائى بـرهان على تغيـير العلاقات الاجتماعية، فالفن نشاط ثقافى يخضع لكل الظروف والملابسات التى تؤثر فى حركة المجتمع. لقـد تضخمت ثروة الإقطاع والرأسمالية وزاد حرمان جـماهير الشعب

(١) راجع بالتفصيل: صورة المرأة فى الرواية: طه وادى، ط دار المعارف، الفصل الثانى من الباب الأول.

حتى من الغذاء والكساء والدواء، وكانت هناك قلة متوسطة تحس ببعض اليسر أو تكاد. نتيجة لهذا يهدى طه حسين قصص «المعذبون فى الأرض» (١٩٤٨) «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرقهم الشوق من العدل.. إلى الذين يجدون ما ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون..».

وقد عكست الرواية فى هذه المرحلة هذه الحقيقة المرة، لذلك نجد أحمد راشد فى «خان الخليلى» لنجيب محفوظ (١٩٤٦) يصرح بأن «هذا الشعب يعيش تحت ضغط المستوى الأدنى للإنسانية، فلا يمكن أن يطالب بشئ. ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط، وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد »»[١]

اتساع الفوارق المادية بين البشر فى أثناء الحرب الثانية وبعدها، بالإضافة إلى فساد السياسة الداخلية، واشتداد بطش الاحتلال، هذا المناخ الكابى القاتم أنتج الشكل الجديد للرواية فى هذا الطور. وهذا ما عناه شكرى عياد حين ذهب إلى أن هناك علاقة بين الشكل التقليدى للرواية والتنظيم البورجوازى للمجتمع، كما ربط أيضًا بين ضرورة تحطيم الشكل التقليدى للرواية وبين انهيار النظام البورجوازى[٢].

وعلى هذا فقد شهدت هذه المرحلة نقلة فى تغيير الشكل التقليدى للرواية الذى سيتغير تماما فى إنتاج الروائيين الواقعيين بعد الثورة (١٩٥٢)، التى حاولت أن تعمل على إيجاد قدر من العدالة الاجتماعية.

غاية ما نود أن نؤكده هو أن الشكل العام للرواية فى هذه المرحلة امتاز بسمات جديدة - سنوضحها فيما بعد - تدل على أن الرواية المصرية قد نضجت إلى حد كبير، ووضح لها طابع خاص سواء فى الإطار المذهب الواقعى الجديد أم الرومانسى التقليدى.

* * *

(١) خان الخليلى : نجيب محفوظ، ط مصر، ص ٤٩ .

(٢) الأدب فى عالم متغير : شكرى عياد ، ط الهيئة المصرية، سنة ١٩٧١، ص ٩٦ .

الرواية الواقعية

كان فشل ثورة سنة ١٩١٩ فى مصر بدءاً لتكثيف أزمات ومحن مختلفة، احتوت الوطن، وشلَّت نشاطه الإيجابى من أجل التقدم، وسلبت المواطن كثيراً من الحقوق الانسانية حتى المتواضع منها. فالاحتلال كان يشدد قبضته وسيطرته على البلاد، ولا يرضى بحاكم يخالف له أمراً. ولاشك أن حادثة ٤ فبراير سنة ١٩٤٢ - حين أجبر الإنجليز الملك فاروق على أن يولى النحاس رئاسة الوزارة بعد أن صوبوا إلى قصر عابدين المدافع - يدل على مدى استبدادهم وطغيانهم. نتيجة لذلك كان معظم الحكام والوزراء يرضون المحتل الذى يستمدون منه سلطتهم أكثر مما يحاولون إرضاء شعبهم الذى ينتمون إليه. وكثرة التنظيمات السرية والتكوينات العقائدية سواء أكانت يمينية تمثلها دعوة الإخوان المسلمين، أو يسارية تمثلها بعض خلايا الشيوعيين، أو فاشستية تمثلها جماعة «مصر الفتاة». كل هذه التنظيمات وما صحبها من عنف واغتيالات، دليل على فقد الجماهير المتأزمة الثقة فى معظم القيادات الحزبية القديمة. كما أنها دليل أيضًا على شوق الجماهير للبحث بأى وسيلة عن طريق للخلاص والتحرر.

كانت الأوضاع الاجتماعية قبيل ثورة سنة ١٩٥٢ لا تقل فساداً عن الأوضاع السياسية، فالمجتمع كان مجتمع النصف فى المائة الذين تتمركز فى أيديهم ثروة مصر سواء فى مجال الإقطاع الزراعى أو الرأسمالية التجارية، بينما الغالبية العظمى من جماهير الشعب تعيش تحت ظروف بالغة الصعوبة والمرارة، لذلك كانت الأزمات الإنسانية فى كثير من الروايات التى صدرت فى هذه الفترة تجسد سوء الأوضاع الاجتماعية. من ذلك على سبيل المثال قول حسين كرشه لعباس الحلو فى رواية «زقاق المدق»: نحن تعساء.. بلد تعس وأناس تعساء.. أليس من المحزن ألا نذوق شيئاً من السعادة إلا إذا تطاحن العالم كله فى حرب دامية، فلا يرحمنا فى هذه الدنيا إلا الشيطان؟»[١]

الفقر أيضًا هو الذى حال دون سعادة أحمد وسامية فى رواية يوسف السباعى «**إنى راحلة**»، وحال دون زواج عبد العزيز من أميرة فى رواية محمد عبد الحليم عبد اللّه

(١) زقاق المدق: لنجيب محفوظ ، ط مصر، ص ٢٦٧ .

«**بعد الغروب**». ولم يكن ذلك موقفًا فرديا، وإنما كان موقفا عامًا؛ لذلك يصرح حسين فى رواية «**بداية ونهاية**» «نحن أسرة بائسة، ولنا نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر»[١]

لم يكن هناك من سبيل للحياة المستريحة أمام الفئات التى تمثل البورجوازية الصغيرة التى تتكون من صغار الملاك الزراعيين والتجار وموظفى الحكومة والشركات والعمال[٢]. كان أبناء هذه الطبقة البورجوازية الصغيرة بما أتوا من تعليم وما حصلوا من ثقافة - أكثر الناس إحساسًا بالأزمة التى يتعرض لها الوطن. ومن ثم كان العمال والطلبة والموظفون هم وقود الاضطرابات والمظاهرات السياسية والتكوينات الحزبية والعقائدية الثائرة، كذلك كان معظم المثقفين من أبناء هذه المرحلة الجديدة نذكر منهم على سبيل المثال: محمد مندور - لويس عوض - محمود أمين العالم - عبد العظيم أنيس - نجيب محفوظ - عبد الحليم عبد اللّه - عبد الحميد جودة السحار- أمين يوسف غراب - محمود البدوى - يوسف السباعى - عادل كامل - يوسف جوهر.. وغيرهم.

حيال هذه الأزمة الشرسة لم يكن أمام الروائى بدٌّ من اختيار أحد موقفين: **إما المواجهة الصلبة والتصدى الواعى للأزمة، بحيث تكون الرواية سلاحا من أسلحة النضال من أجل الثورة على الواقع** بهدف تغييره والإسهام فى إيجاد بديل له، ذلك أن الرواية خاصة والأدب عامة تحاول تحديد موقف الإنسان من الظروف التى يتعرض لها، حتى يساعد هذا الموقف على تبصر الحقيقة والواقع من أجل إعادة صنع الحياة فى صورة مشرقة ، تنفى الغربة وتقضى على الاستلاب والعزلة، لذلك يرى سرجى موزينا جون أن «النقطة الجوهرية فى الوعى الفنى الواقعى، تبدو فى التوجيه (Orientation) الذى يعطيه للناس وما يعلمهم إياه، بحيث يصبح دليلا للعمل لتغيير العالم حسب إرادة البشر»[٣]

كان هذا مفهوم الفن عند الروائى الواقعى فى هذه الفقرة.

الموقف الثانى: الهروب من المواجهة وعدم التصدى للأزمة، والعكوف على زاوية واحدة من مكوناتها والتعبير عنها بطريقة وجدانية عاطفية. وكان هذا موقف التابعين فى المذهب

---

(١) بداية ونهاية: نجيب محفوظ ص ١٨٤.

(٢) لمزيد من التفصيل عن القوى الاجتماعية لمصر فى هذه المرحلة يراجع كتاب: ثورة ٢٣ يوليو وجذورها الاجتماعية، لمحمد أنيس والسيد حراز، ط النهضة العربية، ص ١٥٣ وما بعدها.

(3) Problems of modern aethetics: Progress, Publishers, Moscow. 1969. p. 253.

الرومانسى أو من نسميهم بالرومانسيين الجدد.

فإذا كانت الرواية الرومانسية فى هذه المرحلة تعكف على لمح ناحية جزئية من مصادر الأزمة، وهى التفاوت المادى وسوء الوضع الاقتصادى، فإن الرواية الواقعية كانت أشمل رؤية وأعمق نظرة حين أبصرت أهم العوامل السلبية التى تصوغ الأزمة: أزمة الوطن والمواطن، فمأساة إحسان شحاته ومحجوب عبد الدايم فى رواية «**القاهرة الجديدة**» لنجيب محفوظ (١٩٤٥) تعنى فساد السياسة ممثلة فى الوزير، وسوء الوضع الاقتصادى الذى اضطر محجوب عبد الدايم إلى أن يكون زوجًا وقواداً لزوجته فى نفس اللحظة، كما يعنى عدم وعى المرحلة بضرورة تبنى مبادئ العدالة الإجتماعية التى كان ينادى بها على طه. وتمتد الرؤية فى روايات تالية لنجيب محفوظ لتضييف إلى هذه الأسباب الاستعمار كمصدر أساسى للبلاء فى البلاد، لذلك يذكر حسنين فى «**بداية ونهاية**». . «لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرتنا بعد موت أبى بلا معين»[١].

على هذا نستطيع أن نذهب إلى أن أهم **ما يميز الرواية الواقعية** هو شمولية الرؤية فى التعبير، ذلك أن الكاتب حين يقدم تجربته يلم شعثها من الواقع من أحاديات شتى، بحيث تبدو الصورة أكثر ثراء وغنى من (واقعها الحقيقى)، لذلك **تبدو الصورة فى مفهوم الفن الواقعى أكثر كمالا من حقيقتها المنعكسة عنها**، لأن جانب الخلق والإبداع يعكس رؤية الفنان الخاصة للواقع، بحيث تصبح الصورة دليلا للعمل وحافزاً من حوافز البناء من أجل تحرير الإنسان والقضاء على أسباب غربته.

لذلك كله نجد نقاد الواقعية وأدباءها - من أمثال بليخانوف ومكسيم جورجى وإرنست فشر وروجيه جارودى وجورج لوكاتش - يؤكدون **أن الأديب يجب أن يتخذ موقفًا من التجربة التى يعبر عنها**، ومن هنا فإن الرواية فى مفهوم الواقعيين: «ليست حلقة فى سلسلة الزمان، إنها كالأسطورة سابقة للأزمان. وهذا لدى الاشتراكيّين تعريف للخلق، فالعمل الإنسانى حقًا هو ذلك العمل الذى يسبقه الوعى بهدفه، يسبقه مشروع يصبح سننًا له، والعمل الفنى هو تلك الصورة الشاملة للعالم وللذات التى لا يملك الإنسان احتيازها إلا متى اتخذ قراراً وأكد وجوده كخالق. فالأسطورة إنما هى نموج عمل ، يتقابل مع نظرة شاملة للعالم وللدلالة»[٢]

---

(١) بادية ونهاية، ص ١٧٦ .

(٢) ماركسية القرن العشرين: روجية جارودى، ترجمة نزيه الحكيم، ص ٢٤٠.

على هذا فقد كانت الواقعية هى المذهب الفنى الأكثر ملاءمةً لطبيعة المرحلة ، وإن لم يلمح ضرورة هذا فى الرواية سوى نجيب محفوظ، وذلك دليل على أن الكاتب بصدق رؤيته ونفاذ بصيرته يسبق جمهوره ومجتمعه - أحيانا- إلى إدراك الصيغة الجمالية المناسبة لطبيعة العصر. وقد سبق أن ذكرنا فى الباب الثانى أن الاتجاه الواقعى قد بدأ فى الرواية منذ سنة ١٩٣٣، ثم كانت «مليم الأكبر» لعادل كامل هى الدلالة المؤذنة بظهور المذهب وميلاده، ومن ثم كان الاستمرار الفنى الناضج للرواية الواقعية نجده فى هذه المرحلة عند نجيب محفوظ وبعض معاصريه. والواقع أن انفراد نجيب محفوظ ببطولة هذا الاتجاه أمر لافت للنظر ومثير للتساؤل !!

ويمكن أن نعلل ذلك بأن الروية الواقعية فى هذه المرحلة كانت تتطلب عمقًا وانفتاحا على الثقافة العالمية وجرأة من الكاتب فى الرؤية.. هذا الأسلوب الهادف الملتزم أو «المرتبط» كما كان يسميه سلامه موسى، وهو ما لم يتوفر لكثير من الروائيين -عجزاً منهم وقصوراً فى الرؤية كما سبق أن أوضحنا ذلك.

وقد ساعد على ذلك أن كان هناك اعتقاد يربط بين مبدأ الالتزام وبين اعتناق الواقعية فى الأدب، وقد روج لذلك النقاد الرسميون فى المجمع اللغوى والتقليديون الممثلون للجيل السابق، مما جعل رواية «**لقيطة**» لعبد الحليم عبد اللّه تفوز بالجائزة، بينما ترفض «**مليم الأكبر**» لعادل كامل و «**السراب**» لنجيب محفوظ . وقد أكد هذا الفهم أن أمين سر المجمع اللغوى حين استدعاهما «ليسدى إليهما النصح ، وكأنهما من الضالين وهو يهديهما سواء السبيل»[1]

يؤكد أزمة الأدب الواقعى أيضًا أن بعض المحاولات الروائية، لم يتيسر لها النشر إلا بعد الثورة، من ذلك «**صرعى البؤس**» لأحمد عيشى التى كتبت سنة ١٩٤٠ ولم تنشر إلا سنة ١٩٥٨، و «**العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح**» للويس عوض التى كتبها بين سنتى ١٩٤٦ و ١٩٤٧ ولم تنشر إلا سنة ١٩٦٦ فى بيروت . وقد أصدر فى هذه المرحلة يحيى حقى روايته «قنديل أم هاشم» (١٩٤٤). كذلك انتهى نجيب محفوظ من كتابة ثلاثيته فى أبريل ١٩٥٢ ومع ذلك لم تنشر إلا سنة ١٩٥٦ و ١٩٥٧ ، وهذا يثير تساؤلا هو: **هل نلتزم فى الدراسة الأكاديمية بتاريخ الكتابة أم بتاريخ النشر ؟**

الحقيقة أن لكل من الرأيين ما يبرره ويدعمه، فمن يلتزم بتاريخ الكتابة وجد ذلك

---

(١) عشرة أدباء يتحدثون : فؤاد دوارة فى حديث مع نجيب محفوظ، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨٩.

أدل فى بيان المناخ التاريخى للعمل وما يعكسه من تصـورات فكرية واجتماعية، خاصة إذا كانت الدراسة تقوم على نوع من المسح الفكرى أو الاجتماعى لمرحلة تاريخية معينة. ومن يفضل تاريخ النشـر فإنه يرى أن فتـرة الصمت والحجاب للعـمل الأدبى لا تحسب له، وأن التقييم الحقيقى لهذا الأدب يجب أن يبدأ عند الميلاد الفعلى له، حين يصل إلى أيدى القراء.

وعلى هذا فسوف نلتزم فى دراستنا بالرأى الثانى، وسنقصر دراستنا - هنا - على ما أنتجه نجيب محفوظ قبل الثلاثية.

* * *

نجيب محفوظ وإنتاجه الروائى

جيل القلق

لاشك أن صدور ترجمة لحياة كاتب مثل نجيب محفوظ تعد من الأهمية بمكان، لا لدلالتها على روائى عبقرى فحسب، بل لأنها تصور حياة جيل كامل استطاع برغم الأزمات والتوتر والقلق أن يصمد وأن يواصل مساره دلالة على قدرة المبدع على أن يواصل رحلته وأن يسهم فى إعادة صنع الحياة على أرضه بالفكرة الثائرة والإيمان بانتصار الإنسان، مهما كثرت السلبيات من حوله.

ولد نجيب محفوظ بحى الجمالية بالقاهرة فى ديسمبر سنة ١٩١١ . . وفى أثناء دراسته الثانوية بدأ يتعرف على بعض الروايات البوليسية المترجمة، ثم انتقل منها إلى قراءة المنفلوطى وبعض كتب الأدب العربى القديم. ثم تأتى بعد ذلك مرحلة التحرر من طريقة الكتابة السلفية تذوقا وإنتاجا حين قرأ لطه حسين والعقاد وهيكل والمازنى والحكيم ويحيى حقى وسلامة موسى الذى يقول عنه : «أثر فى تفكيرى فقد وجهنى إلى شيئين مهمين هما: العلم والاشتراكية، ومنذ دخلا مخى لم يخرجا منه إلى الآن. .»

وبعد أن درس الفلسفة حاول أن يواصل دراسته العليا فيها، لكن ميوله الأدبية حالت دون ذلك. من هنا بدأ مرحلة ثالثة فى تكوينه الفكرى حين بدأ ينفتح على الآداب العالمية «لقد انتصر الأدب على الفلسفة، وبدأت أدرس الأدب بصورة منتظمة. ولما لم يكن لى مرشد من قريب أو أستاذ يوجهنى، فقد اعتمدت على كتب تاريخ الأدب العالمى مثل كتاب (درينكووتر) المشهور، واعتمادى على هذه الكتب جعلنى أدرس الأدب قرنا قرنًا دون أن أتخصص فى دراسة أدب أمة بالذات، ووجدتنى أنظر إلى الآداب العالمية وكأنها أدب واحد، لا آداب شعوب مختلفة. ولما كانت قراءاتى للأدب العالمى قد بدأت متأخرة، فقد اقتصرت على قراءة الروائع، ووجدت أن أسلم طريقة هى أن أبدأ بالعصر الحديث ما أمكن. وهكذا بدأت منذ سنة ١٩٣٦ بقراءة الأدب الحديث الواقعى والطبيعى والقصة التحليلية وبعد ذلك المغامرات الأدبية الحديثة كالتعبيرية عند (كافكا) والواقعية النفسية عند (جويس) وإلغاء الزمن فى القصة عند (بروست)»[١]

---

(١) من حديث لنجيب محفوظ مع فؤاد دوارة: «عشرة أدباء يتحدثون» ص ٢٧٠ .

على هذا يختلف نجيب محفوظ عن بعض معاصريه فى أنه كان واسع الثقافة، سواء بالنسبة للأدب العربى أو الأدب الغربى خاصة فى مجال الرواية. . كذلك نحس من كتاباته وأحاديثه عن نفسه أنه تتلمذ بوعى لكثير من الرواد، وأنه أفاد من أعمالهم وطرق تفكيرهم ومناهجهم الأدبية والفكرية إلى أوسع مدى ابتداءً من المنفلوطى حتى يحيى حقى الذى يكاد يقاربه فى العمر الزمنى . وهناك أربعة أدباء نقطع بتأثره الشديد بهم وهم: المنفلوطى وطه حسين والعقاد وسلامة موسى. كذلك يمتاز نجيب محفوظ بأنه أفاد من الفلسفة كأسلوب للبحث، ومن العلم كمنهج للدراسة، وقد دخلت الفلسفة بالفعل فى كل أعماله الأدبية بصور مختلفة، بعضها يتصل بفكر الشخصيات وسلوكها، والآخر بطريقة بناء الرواية وشكلها الفنى، والثالث قد يكون متصلا بموضوع الرواية نفسه ودلالته، كذلك نجد العلم يؤثر فى منهج تفكيره ونظرته لبناء الحدث وسلوك الشخصية، كما ظهر ذلك فى المدرسة الطبيعية فى الرواية التى أسسها فلوبير.

بعد هذا كله يأتى الانفتاح الواسع على الآداب العالمية الروسية والفرنسية والإنجليزية والألمانية والأمريكية. نجيب محفوظ إذن بالطريقة التى ثقف بها نفسه أديب عالمى عاش فى مصر، ومن هنا فإن للرواية عنده أيديولوجية فكرية وفنية عميقة تربطها من حيث المضمون بالواقع الذى تعكسه، ومن حيث الشكل بأسلوب العصر وطريقته فى التشكيل الجمالى. لذلك كله بدأ نجيب محفوظ وبعض زملائه الواقعيين محملين بتوتر الفنان وقلق الأديب تسبق رؤاهم ذوق كثير من جمهورهم وعصرهم، وتجاوز اللحظة الآنية. وعلى هذا لم يكن غريباً أن يولد أدباء الرومانسية فى هذه المرحلة «ممتلئين بالإيمان والتفاؤل. فالأدب عندهم متعة جمالية وصناعة أدبية. بينما كان أدباء الواقعية يعانون من أزمة نفسية شديدة، طابعها التشاؤم الشديد والإحساس بعدم قيمة أى شئ فى الدنيا. . وأن كل جهد يجب أن يوجه إلى العمل الإيجابى المثمر بدلا من أن يضيع فى محاولة التعبير عن عواطف وأفكار لا فائدة منها. لقد كان سر الأزمة عند كتاب الواقعية أنهم أرادوا أن يكونوا مناضلين وأدباء، وخشوا أن يصرفهم الأدب عن النضال. ولكن سرعان ما أدركوا أنهم عن طريق الكلمة الثائرة يستطيعون أن يناضلوا المحتل، ويكشفوا العلاقات الاقتصادية والاجتماعية المضطربة، بل أكثر من هذا أن يناضلوا من أجل تثبيت القيم الجديدة فى الأدب والفن.

كان نجيب محفوظ هو الأديب الذى استطاع أن يتصدى للأزمة، وأن يستمر فى

الكتـابة للرواية، وأن يثبت أصـالة الإنسان المصـرى فى تحدى السلبـيات وقـدرته على الصمود ونفى عوالم الغربة.

* * *

التطور الفنى لنجيب محفوظ

لعل أهم صفـة يمتاز بها الفنان المبدع هى سـرعة الحركة والمرونة، التى تسـاعد على التكييف والتوافق مع اللحظة التى يعيشها بكل ما تتطلبـه، فالحياة البشرية على مستوى المجتمع والفرد فى صـيرورة مستمرة وحركة دائبـة، لذلك ينبغى على الإنسان أن يعدل سلوكه وفكره لضرورات المرحلة التى يعيشها. هذا هو ما حدث لنجيب محفوظ كإنسان مرهف الشعور يرقب حركـة مجتمعه، ويحسها بفكـره اليقظ ووجدانه الحساس، لذلك ترتبط الانتقالات الأدبية فى حياة نجيب محفوظ الفنية بحياة مجتمعه ارتباطًا قويًا. وهذه الانتقالات – فى مجملها – هى:

المرحلة التاريخية

حاول نجـيب محـفوظ فى أثناء فتـرة الصراع الأيديولوجى من أجـل تحديد الأصل الحضارى لمصر أن يفعل ما فعله «وولتر سكوت» بالنسبة لتاريخ إنجلترا، ومن هنا مضى يعد خطة لكتـابة تاريخ مصر فى أربعين رواية، أصدر منهـا ثلاثاً هى: عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة. لكن الرغبة فى مـواصلة الكتابة التاريخية تموت فى نفسه برغم عنايته الشديدة **بالـ«مصرولوجى»** وتعصبـه القوى لتاريخ مصر القـديم، وسبق الإعداد للخطة الفنية التى سيسير عليها فى رواياته التالية. فما السر وراء موت الرغبة فى الكتابة التاريخية عند محفوظ ؟

لاشك أن الكاتب أحس بأن الكتابة التـاريخية تغلف بقناعٍ كثـيف ما يريد أن يصرح به من نقد للظروف السـيئة ودعوة مـباشرة للنضال، ومن هنا ترك الماضـى إلى الحاضر وانتقل – فنيا – من المرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية.

المرحلة الواقعية

وهى التى تشمل الروايات التى أصدرها خـلال المرحلة التى نؤرخ لها . وقد أصدر : القاهرة الجـديدة (١٩٤٥) – خان الخليلى (١٩٤٦) – زقـاق المدق (١٩٤٧) السراب (١٩٤٨) – بداية ونهاية (١٩٤٩) . ونسـتطيع من دراستنا لهذه الـروايات أن نقسـمها

إلى نوعين :

أ - **الواقعية التحليلية** : وتشمل رواية «السراب» وحدها، لذلك يطلق عليها بعض الباحثين: «المرحلة النفسية المبتورة» [1]

ب- **الواقعية النقدية**: وتشمل بقية الروايات التى أشرنا إليها.

على أنه ينبغى أن ننبه إلى أن «الثلاثية» التى كتبت قبيل الثورة وصدرت بعدها، تكاد تنهى مرحلة يمكن أن نسميها **واقعية تقليدية** فى حياة الرواية عنده، كان يحاول فيها أن يحافظ على أهم قواعد الشكل المستقرة، وخلق شخصيات الأبطال التقليديين فى الرواية، لأنه انتقل بعد الثورة **نقلة ثالثة**، وقطع كل ما كان يود كتابته من روايات تقليدية بعد «الثلاثية»، وبدأ مرحلة فلسفية جديدة، تعكس حاجة مجتمع متغير إلى نوع من الجدل الفكرى لتثبيت أيدلويوجيته وقيمه.

* * *

«السراب» والواقعية التحليلية

تعد هذه الرواية بعد «سارة» للعقاد و «حواء بلا آدم» لعيسى عبيد، من أهم الروايات التى استعانت بالمذهب النفسى التحليلى فى كتابة الرواية. وتحاول الرواية التحليلية أن تعبر عن خواطر النفس ومشاعرها بطريقتها الخاصة، لذا تجعلنا نعيش داخل النفس أكثر مما نعيش خارجها، وتصبح دراما الرواية وحركتها بالتالى نفسية داخلية أكثر من كونها بين الذات والعالم المحيط بها.

رواية «السراب» تصور حياة إنسان ممزق مسلوب الإرادة هو «كامل رؤبة لاظ» ، الذى يعد ثمرة مرة لفساد العلاقات الاجتماعية واضطراب الروابط الأسرية، فهو الابن الوحيد الذى احتفظت به الأم المطلقة من زوجها العابث المقامر السكير. نشأ كامل كقطعة من جسد أم، لا يستطيع أن يتنفس بعيداً عنها، من هنا فشل فى الدراسة وتقوقع فى العمل. ثم كان الحب والزواج فعجز عن أن يخط حرفا فى سفر الزواج العظيم، لا لعيب بيولوجى، وإنما لنقص نفسى مؤداه أنه مع المرأة - كما عودته أمه - ينبغى أن يكون مقوداً لا قائداً «شعرت بشدة حاجتى إلى المشير، ولكن حيائى وقف فى

(١) قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ : نبيل راغب ، ط دار الكتاب العربى ، ص ١٩٩ .

طريقى سداً منيعـاً كالجبل الراسخ، فاستحـالت على المشورة حتى مجرد تخـيلها. كان يشب فى نارا، ويبعـث فى النفس إحساسـاً قاهراً للفرار والاخـتفاء. وفـضلا عن هذا وذاك فلم يكن لى صديق، وكـانت أمى - وهى صديقى الوحيد فى دنيـاى - أبعد من أن أذكرها فى هذا الأمر خاصة، فكابدت عذابى صامتًا يائسًا » [١]

كانت النتيجة الحتمية لسوء التربية الأسرية أن تموت رباب فى أثناء الإجهاض بعد أن حملت سفـاحا ، وأن يزل كامل مع بغى تقوده وتحدد له مـسار حركته. وبعـد التمزق النفسى والمأسـاة التى لقيهـا كامل يردد فى النهاية «ليـتنى أخلق شخصـاً جديداً، سليم الجسم والروح، لا يعشعش بأركان نفسه الخوف والجفاء ، فألقى بنفسى فى خضم الحياة الإنسانية بلا خجل ولا نفور، أحب أن أعود فى الكون الكبير عضواً عاملا نافعًا » [٢]

يروعنا فى هذه الرواية أمران: **الأول**: ما يحكيه المضمون الإنسانى للرواية فى صمت من الدعوة إلى تنظيم العلاقـات الأسرية وحسن تربية النشء بطريقة صحيـحة إيجابية، تمكنه من الإسهـام فى أن يسعد نفسه ومـجتمعـه بتنمية الإرادة الذاتية والاعـتماد على النفس، حتى يُوجد الإنسان السوى الذى يخلق عالمه ومستقبله. من هذا يبدو الاكتشاف الجوهرى الذى قدمته الفلسفة العلـمية فى مجال الأخلاق، إذ دلت الإنسان على إمكان استرداد سلطانه الحق على قـدره حتى ينفى كل مظاهر الاغتراب عن نفسـه، لهذا تؤكد الواقعـية كمـذهب للتعـبير أنه لا يوجـد شئ يطلق عليه عـمل فنى فى حين يخلو من مضمون فكرى هادف.

الأمر الآخر: الذى يروعنا فى هذه الرواية هو : روعة البناء الفنى، حيث نجد أسلوبها فى الحكى ينساب داخل أحداثها بطريقة فنية رائعة، يعـيش فيها القارئ لا مع شخصيات الرواية، وإنما داخل ضمائرهم ، لأن دراما الرواية تبـدو فى داخل النفس أكثر من كونها بين البشر، لذلك نجد الكاتب يستـخدم طريقة الاسترجاع (Flash-Back) لماضى البطل مكملا الـعناصر المختلـفة للموقف الـنفسى الذى يعـبر عنه من خلال تـواتر الأحداث، ليكتسب تحليله سمت الشمول والواقـعية. ومن الواضح أن الكاتب تأثر - إلى حد ما - بمدرسة التـحليل النفـسى «الفرويدية» التى ترد السلوك البـشرى فى جـميع جـوانبه إلى الغريزة الجنسية، وما قد يصاحبها من عقد مثل عقدة «أوديب» . . وعقدة «إلكترا».

---

(١) السراب : نجيب محفوظ ط ، مصر ١٩٦٤ ، ص ٢٣١.

(٢) الرواية، ص ٣٦٦.

التحليل النفسى المنساب داخل ضمير البطل الذى يعد «أوديب» العصر، يوازيه من حيث الروعة الفنية تتابع الأحداث ونموها بطريقة تطلعنا على العوامل النفسية والاجتماعية المسببة لعقدة البطل ومأساته.

ومع أن الكاتب يقدم الشخصيات والأحداث من خلال رؤية البطل لها - حيث تروى القصة بضمير المتكلم عن طريق الراوى المشارك - فأنه لا يقدمها دفعة واحدة، وإنما يجعلها (تنمو) من خلال المواقف والحركة، بحيث يترك للقارئ فرصة اكتشاف الحدث والشخصية، وأن يكوِّن فيهما رأياً خاصًا .

تمتاز الرواية أيضًا بأن لها إطاراً سيكلوجيا «عضويا» ، تحس معه أن لا شئ فى أحداث الرواية أو شخصياتها مقحم أو زائد عن الحاجة، ومع إيغالها فى مجال التحليل النفسى تجد الرواية تعى حركة المجتمع، فالبطلة تعمل «مدرسة» إيماء إلى تطور المرأة فى المجتمع، والطبيب أمين عشيق رباب يصرح بعداوته للإنجليز المستعمرين رغم إعجابه بهم كشعب، حين لمس فى أثناء دراسته هناك الفرق -بيْننا وبينهم- فى مستوى المعيشة وممارسة الحرية، لذلك يرى أن الشعب «يعيش فى سجن كبير»، والحل هو أن تحكم البلاد «حكومة فاسدة تستبد حتى تعجل بالنهاية . . النهاية المحتومة» [1].

بقيت نقطة ارتكاز هامة فى تقدير القيمة الجمالية لهذه الرواية، هى أنها تعالج مشكلة حساسة أو عقدة جنسية، ومع ذلك فقد استطاع المؤلف ببراعة أن يتخلص من الحديث المباشر عن المواقف الحساسة، حتى فى تلك اللحظات التى يتحدث فيها عن العجز وعدم القدرة. . هنا تبدو قدرة الفنان المتمكن، الذى يعبر عن مواقف مثيرة بأسلوب فنى راق دون أن يفجر نتؤاته الجانبية الضحلة، **وعلى هذا فهناك فرق بين كاتب يحول اللحظة الجنسية إلى موقف إنسانى، وبين آخر يحول الموقف الإنسانى إلى لحظة لوصف مشاهد الجنس تملقًا لمشاعر قارئ مراهق.**

فى النهاية تبقى لهذه الرواية أهمية خاصة، إذ تعكس مدى استفادة الأدب عامة والرواية خاصة من المعارف النفسية الجديدة، وتطويعها لخدمة التجربة الأدبية.

* * *

(١) الرواية ص ٢٥٥.

روايات الواقعية النقدية:

أصدر نجيب محفوظ أربع روايات قبل «الثلاثية» يجمعها الإطار الواقعى النقدى أسلوبًا للتعبير الفنى عن المضمون، ولا شك أن هناك كما يذهب إرنست فيشر «وجهات نظر متباينة داخل الإطار الواقعى النقدى، ولكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسى على المجتمع الرأسمالى، وعلى هذا فالواقعية النقدية والفن البرجوازى تتضمنان نقداً للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان»[1].

لكننا سنجد أن أهم ما يميز الواقعية عند نجيب محفوظ أنها -من حيث التعبير- تحاول أن تتناول بنظرة شمولية أهم السلبيات التى تسبب أزمة البشر فى المجتمع، وتؤدى إلى فساد حياتهم ، ومن هنا كانت النتيجة النهائية لتطور الأحداث فى الرواية هى أن يسقط الأبطال مدمرين بعد أن صرعهم الواقع السيئ الذى يتعاملون معه. ولاشك أن الموقف المسبب للسقوط والتردى فى روايات نجيب محفوظ هو موقف الاحتجاج والسخط الفردى. **إن الفرد إذا لم يحول سخطه إلى عمل إيجابى، فإنه يدمر طاقاته ويعين القوى المناوئة على أن تصرعه وتهزمه**، أى أن هناك فرقًا بين أن نعتقد فى المعادلات الفلسفية وأن نسلك سلوك رومانتيكيى القرن الثامن عشر. وهذا هو ما حدث لبعض أبطال روايات نجيب محفوظ فى هذه المرحلة، فمحجوب عبد الدايم وإحسان شحاته لم يستفيدا بآراء على طه الاشتراكية فى «القاهرة الجديدة» (١٩٤٦)، لذلك سقطا ودمرت علاقتهما. أكثر من السقوط هناك الموت الذى أصاب رشدى عاكف فى «خان الخليلى» (١٩٤٦)، والقتل الذى منى به عباس الحلو فى «زقاق المدق» (١٩٤٧)، والانتحار الذى أقدمت عليه نفيسة وحسنين فى «بداية ونهاية» (١٩٤٩).

وعلى هذا فقد عبر نجيب محفوظ عن أهم عوامل الأزمة المرتبطة بالواقع الذى يصوره وشحن أبطاله بالسخط، وفتح أعينهم على التطلع إلى مستقبل أفضل، وإن كان هؤلاء الأبطال من خلال دورهم الفنى - لم يبصروا طريق الخلاص ولم يوحدوا جهودهم مع الجماهير الساخطة من أمثالهم. . «فالحقيقة أن نجيب محفوظ ككاتب برجوازى يجتر تجارب مرحلة تاريخية فى مصر، تميزت بالهدوء النسبى والقلق والشك، لا يستطيع أن يقدم البطل الثورى بمعناه الحقيقى. أين هو هذا البطل فى مصر آنذاك؟ أهو الطالب؟ أو المثقف؟ أو العامل؟ إنه ليس هذا أو ذاك فى الظاهر. وحين يعجز

(1) The necessity of art: E . Fisher . P. 108 .

الكاتب عن أن يرى جنين هذا الثورى ممثلا فى العامل المصرى فى مرحلة هادئة نسبيًا من الناحية الساسية والاجتماعية، يكون من الطبيعى أن يتجه إلى فكرة قتل البطل فى الرواية. فنجيب يعكس بهذا الموقف عكسًا سلبيًا طبيعة المرحلة التاريخية التى اجترها زمنًا طويلا، وأفرغها لنا فى رواياتة»[1]

وتمثل «القاهرة الجديدة» و «خان الخليلى» بداية الطريق للرواية الواقعية الاجتماعية فى أدبه، لذلك فليس غريبًا أن نجد الحدث الدرامى يسير فى اتجاه واحد ومسلطا أضواءه واهتماماته على شخصية واحدة، بينما بقية «الناس» على الهامش. كذلك نجد فيهما بعض ملامح الأسلوب المتقعر.. بل الوصف الإنشائى المجرد أحيانًا ، يتضح هذا بصفة خاصة فى «القاهرة الجديدة» حين يصف قبة الجامعة والحدءات الحيارى وشمس يناير الباردة، أو حين يصف حفل جميعة الضريرات. كما يتضح من تضخيم هواجس وخواطر أحمد عاكف فى «خان الخليلى» الذى يستمد مثالياته من رسائل إخوان الصفا وشعر شوقى ونثر المنفلوطى . كذلك نجده فى هاتين الروايتين يصف الشخصيات من الخارج إلى حد كبير، ولا يهتم كثيراً بسبر أغوارها النفسية.

تنقلنا «زقاق المدق» ثم «بداية ونهاية» إلى خطوة أنضج تكنيكيًا وأعمق فكراً وأكثر أصالة، حيث تتشابك الأحداث وتتداخل فى بنائها الفنى، لذلك نحس بنمو الأحداث أكثر مما نحس باطراد الزمان، ولم تعد هناك شخصية واحدة أو حدث واحد يحظى باهتمام الكاتب ويستئثر بجهده الفنى، إذ خفت فى الرواية عنده صوت العزف الفردى، وأصبحت الشخصيات والأحداث تمثل جوقة متكاملة تصدح بلحن واحد، فنجده يزواج فى السرد بين العناية بالحدث والشخصية، فتشابكت العلاقات الإنسانية فى الرواية، وأثريت بالدلالات والعطاءات الفكرية والجمالية.. «إن التخطيط والمعمار الفنى نفسه بين الأحداث والشخصيات يصبح هنا إرادة للتعبير عما يريد أن يقوله، فبدلا من أن يعبر بالسرد القصصى أو الحوار، أو التعليق أو التفسير ، يعبر بالبناء وبالتركيب، يتكلم بالعلاقات، يتكلم بالمقابلة والتوازى، والتناقض والتعاقب والالتحام والتنافر بين الأحداث والشخصيات خلال توزيع الفصول المختلفة. فى هذه المرحلة يصبح المعمار الفنى هو بذاته تعبيراً فنيًا يوحى بالدلالة الفكرية » [2]

---

(١) فى الثقافة المصرية: عبد العظيم أنيس، محمود العالم، ط دار الفكر، بيروت، ١٩٥٥، ص ١٧٥.

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ : محمود العالم، ط المؤسسة المصرية، سنة ١٩٧٠، ص ٤٩.

ظاهرة أخرى فكرية يعبر عنها بالفن باطراد تام متكامل، تعكس جدل الواقع وحواره العقائدى من أجل البحث عن أيديولوجية فكرية، ذلك أنه قد اشتدت مع نهاية العقد الرابع من هذا القرن حركة التنظيمات اليسارية واليمينية، وكان لكل منها أسلوبه فى الفكر والعمل ورسم طريق للخلاص وقهر السلبيات، ونجده ينقل هذه الثنائية فى البداية على قدر متساوٍ من الاحترام دون انحياز واضح إلى أيهما. نرى هذا بين على طه ومأمون رضوان، ثم بين أحمد رشاد وأحمد عاكف. وفى النهاية «بداية ونهاية» ، حيث نقل الثنائية من شخصين إلى شخص لتكون داخل الذات الواحدة، إذ نجد حسين المؤمن المتزن يقرأ فى أواخر أيامه بطنطا كتاب «ماكدونالد» عن الاشتراكية، ويرى أنه لا تعارض بين الاشتراكية والإسلام . وهذه خطوة لنصل إلى كمال الرافض لكثير من القيم فى «الثلاثية» . ثم أحمد وعبد المنعم الملتزمين - بصلابة - باليسار وباليمين إلى أن تنتهى الرواية بالتعاطف مع موقف أحدهما.

وفى الروايتين الأخيرتين نجد الكاتب قد تطور كثيراً فى تقديمه للشخصية أيضاً، إذ لم يعد يلقانا بتقرير مفصل مثل تقرير ضابط الشرطة» فى وقت لا نحس فيه بضرورته، وإنما الوصف يأتى فى اللحظة الفنية المناسبة وبالقدر المطلوب، أى أن الشخصية تنمو بنمو الرواية. وبتراكم الأحداث تزداد معرفتنا بالشخصية وآكتشافنا لها، حيث القارئ مطالب بأن يكتشف الشخصية وأن يحكم عليها. ونجيب محفوظ يصف الشخصية من الخارج ومن الداخل ، ويزواج بين الدراسة الفنية والنفسية بالقدر الذى يتطلبه دورها فى الرواية.

هذه الملاحظات توضح أهم معالم التكنيك الفنى للرواية عند نجيب محفوظ، بحيث يصبح مهيئاً، لأن يصدر أكبر عمل روائى فى تاريخ الرواية العربية وهو «الثلاثية». ونجيب محفوظ قد تجاوز بفكره وفنه الجو المحيط به واللحظة التى يعيشها، واستشرف معالم المستقبل حين تنبأ بالثورة قبل مولدها ، وأحس الأمل ولما يزل فى ضمير الغيب.

* * *

الرواية الرومانسية

ذكرنا فى بداية هذا الباب أن الانطباع العام الذى نخرج به من قراءتنا لروايات هذه المرحلة الرومانسية/ الواقعية - يكاد يتشابه إلى درجة كبيرة. وهذا يعنى أن الواقع المعيش بظروفه القاسية وأحواله المضطربة جعل الروائى يدمر أبطاله ويمزقهم، ومن ثم كان الحرمان أو السقوط ترجمة واضحة لهذه الحقيقة. وبينما كانت الرواية الواقعية تصور - بنظرة شمولية - العوامل المختلفة المسببة لآلام البشر، وجدنا الرواية الرومانسية - بحكم النظرة الجزئية - لم تبصر إلا ملمحاً واحداً من أسباب الأزمة هو الفقر وما يسببه من تفاوت اجتماعى، يحول دون لقاء المحبين وسعادة العاشقين.

على هذا فقد استمرت الرواية الرومانسية - بالرغم من أفول المذهب وتوقف معظم الرواد - تعزف على قيثارة المذهب مصورة تجارب عاطفية فردية. **فالجديد فى هذا الطور هو الأديب لا المذهب**، ومن هنا كان وصفنا للروائيين بأنهم «رومانسيون جدد»، يعبرون عن أزمة البرجوازية ومحنتها بعد أن عبرَّ الرواد عن عظمتها وقوتها، من هنا فإنهم يمثلون إحساس طبقتهم المتوسطة فى إدراك حقيقة الواقع الفاسد وطبيعة العلاقات المتفسخة مع العجز عن التصدى لحل الأزمة ونفى الغربة، ولذا كانت سلبية الأبطال وعجزهم فى الرواية تعبيراً عن هذا الموقف، وكان استسلامهم القدرى غير الواعى ويأسهم غير المبرر هو بالدرجة الأولى ترجمة عن عجز الأديب عن التصدى لشرور الواقع ومجابهة مفاسده.

ومع ما كان يجمع هؤلاء الأدباء من قصور فى الثقافة عن أساتذتهم - رواد المذهب وعن معاصريهم الواقعيين ومن استسلامهم للواقع وإحساسهم بالعجز عن التصدى له - فإن **الرواية الرومانسية على أيديهم انتقلت نقلة جديدة**، حيث نضج شكلها الفنى وتخلص من الروافد الجانبية، ولم يعد هناك إلا موضوع واحد أو فضية واحدة تربط الرواية من أولها إلى آخرها، واختفى من الرواية أيضا صوت الكاتب أو الراوى الذى كان يقحم نفسه خلال بعض مشاهد الرواية. ومن هنا قل بالتالى أسلوب السرد والتقريرى، وصار

الروائى من المهارة بدرجة أصبح يعبر فيها عما يريد من خلال أبطاله وأحداثه عن طريق السرد والحوار والمونولوج.

والروايات الرومانسية التى صدرت خلال هذه المرحلة -وحتى بعد الثورة- كثيرة العدد بالقياس إلى الرواية الواقعية، ويمكن تعليل ذلك بأن **المزاج المحافظ كان يتعاطف مع هذا اللون من الكتابة ويشجعه**. وهذا ما يفسر كثرة الجوائز التى حصلت عليها روايات محمد عبد الحليم عبد الله، كما أن الجمهور متوسط الثقافة كان يجدها ملائمة لمستواه الفكرى حيث تجعل من القارئ مجرد متلق ومستمتع، كما أنها من ناحية أخرى كانت «تطهر» عواطفه المكبوتة ومشاعره الحزينة. ويلتقى مع هذا الجمهور متوسط الثقافة - الذى يتطلب فى الأدب متعة وتسلية- القائمون على صناعة السينما فى هذه الفترة، حيث روجوا لهذه الأعمال وقدموها بشكل واسع إلى الجمهور. وقد ساعد على هذا الرواج أيضا أنها كانت بعيدة عن معالجة بعض المسائل الفكرية والنضالية التى قد تثير السلطة أو ممثليها.

والروايات الرومانسية التى صدرت فى هذه الفترة هى:

فى قافلة	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٥
الزمان	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٤٥
لقيطة	يوسف السباعى	١٩٤٧
نائب عزرائيل	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٥
النقاب	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٨
أزهار الشوك	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٤٩
بعد الغروب	يوسف السباعى	١٩٤٩
أرض النفاق	أمينة السعيد	١٩٥٠
الجامحة	يوسف السباعى	١٩٥٠
إنى راحلة	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٥٠
شجرة اللبلاب	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٥١
الوشاح	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٥٢

الأبـــيـــض	يوسـف الســـبـــاعى	١٩٥٢
شمس الخـريف	يوسـف الســـبـــاعى	١٩٥٢
بـين الأطـــلال	إحســـان عـبـد الـقـدوس	١٩٥٢

يعُّد محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعى، وعبد الحميد جودة السحار أهم الروائيين الذين شاركو فى هذا التيار خلال تلك المرحلة، ونستطيع أن نلمس بوضوح أن هؤلاء الكتاب الرومانسـيين عامة، كانوا يحاولون- بإخـلاص- إثراء الرواية العربية فى حدود مفاهيمهم بنماذج مطردة التقدم والنمـو الفنى. وإذا أخذنا محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣ - ١٩٧٠) كمـثال لصـدق هذه المقولة، فـإننا نجده قـد بدأ إنتاجـه برواية «**لقيطة**»، التى تصور حيـاة فتاة لقيطة لم يشـفع لها جمالها لدى القـدر أو البشر فى أن يخفف من آلامها، فتموت فى النهاية بعد أن عجز الحب والطب عن علاجها. فى هذه الرواية نجد سذاجة البداية وفـجاجة التجربة، حيث تخفت قيمة المضـمون إذا ما قيست بالأسلوب الإنشائى الذى يعنى بجمال اللفظة وجرسها سردا وحوارا. . . «سارا واليدان متماسكتان، والسكوت منصت إلى ما يقول العاشقان. قالت ليلى كأنها تحدث نفسها:

- حسـبى هذا. . . ما على مـا نلت من مزيد. ليت قـصتى معك تنـتهى إلى هذا الحد، فـأستحـيل إلى قطرة من قطرات هذا الندى اللمـاع، تمتصنى الشمـس بعد لحظة فأتطاير وأفنى فى عرض الأثير»[١]

ونرى فى «**بعد الغروب**» خطوة أنضج تكنيكيا -بـالنسبة لمؤلفهـا- وأخف من حيث النبرة الخطابية والأسلوب الإنـشائى، كما نجد الشخـصيات أكثر عـددا، وأصبح بُعدها الفكرى والفنى أشدّ عـمقا، إذ تدور حول قـصة شاب فـقير تخرج من كليـة الزراعة، وعمل فى مزرعة ثرى أديب وأحب ابنته، لكن الفقر يحول دون زواجهما إلى أن يلتقيا بعد غروب حياتهما ليعترفا بالحب القديم.

وقد مضى الكاتب يثرى الحدث بمزيد من الحركـة الدرامية -وإن لم يبعده عن مجال العاطفة، كما مضى يهتم فى تصوير الشخصية ببعدها الفنى. ومن هنا نجده فى «شجرة اللبلاب» يتتبع شخـصية حسنى بطل الرواية موضحا الأسباب النفـسية التى جعلته ينظر

(١) لقيطة: محمد عبد الحليم عبد الله ط مكتبة مصر ص ٢١١.

إلى المرأة نظرة شك وريبة، ويتصور «الحب امرأة تتغذى برجل»، لأنه شاهد فى صباه خيانة زوج أبيه وخيانة زوج «عم خليل» الذى سكن معه فترة فى أثناء دراسته، وكان شكه فى المرأة وتردده فى الحب سببا فى انتحار زينب يأسا منه. ومعنى هذا أن الكاتب لم يتوقف عن تطوير تكنيكه وأسلوبه الروائى فى حدود فهمه الخاص لطبيعة بنية الفن الروائى.

ما نود إثباته بالنسبة لأدباء هذا التيار الرومانسى، أن الإطار العام الذى تدور حوله الرواية عندهم إطار عاطفى، يمثل قصة من قصص الحب الحزين المحروم. كما أن تطور الحدث فيها يخضع لنوع من المصادفة القدرية السلبية، وهذا ما يبرر أيضا سلبية البطل واستسلامه للقدر، إذ نجد المحب يستسلم لذهاب الحبيب- دون أن يقوم بأى دور للحصول عليه. ومن ثم يصبح الحزن والبكاء أو الموت والانتحار هو المتنفس الوحيد الذى يلجأ إليه «الحبيب الأسيان»، أو نجد البطل محدود الإرادة والوعى، فيهيم مجذوبا مثل ما حدث لقوية أحد شخصيات رواية «**أزهار الشوك**» لمحمد فريد أبو حديد بعد أن فقد حبيبته. ومع أن الكاتب الرومانسى كان يقدم شخصية نامية نابضة بالحركة فإنه -فى الغالب - لم يرشِّد حركتها ولم يبرر سلوكها، ومن هنا نجد الحبكة «The plot»- التى تمثل الوجه المنطقى للرواية غير محكمة البناء. يضاف إلى هذا أن أولئك الكتاب يعتمدون -فى التأثير على القارئ- على **الأسلوب الحزين الباكى**، وكأنهم كانوا يحسون أن التجربة العاطفية الحزينة ليست كافية لذلك. وهذه سمة مشتركة فى كتاباتهم عامة، فالسحار يصف بطل «النقاب» بقوله «الظلام يسربل فى نفسه، والبوم ينعق فى كهف صدره، وخناجر حادة تخز روحه، وعقارب الغضب تنهش بفؤاده فيدمى مقتا، ومشاعر ثائرة تمر بين ضلوعه تضيق صدره، وبدا لعينيه كل شئ بغيضا، وشعر بكره لكل ما حوله، حتى الكرسى الذى كان يجلس عليه لم يسلم من انفعاله - كان يضغط على مسنده بذراعه حتى كاد يتحطم..»[1]

أكثر من هذا.. وجدنا روائيا مثل محمد فريد أبو حديد يلجأ إلى الموال، ليعبر به عن هذه الآهات فى نغمة حزينة فيذكر:

وين راح يا تعويضة طيَّاب الريح - راح وين

وِينَ الهلال والندى والدار - وين الدار

(١) النقاب: عبد الحميد السحار، ط لجنة النشر للجامعيين، ص ٢٧٩.

كـــان الزمـــان من زمـــان نادى يرويـنا

شـــبَّـتْ لهـــاليـب على الأعـــواد والنَّوار

جُولى لى وين راحتْ يا تعويضة[1]

وأحد شخصيات «بين الأطلال» ليوسف السباعى يذكر:

«إنى لا أريد أن أسترسل فى وصف تفاصيل مزعـجة، ولا أريد أن أستبكى بكتابتى مُقلة، أو أستذرف دمعة. لا.. ولا أريد أن أكتب لنفسى رثاء، ولا أستجدى من غيرى رثاء، فما كرهت فى حياتى أكثرمن شعور الرثاء»[2]

على هذا نستـطيع أن نقول: **إن الأسلوب العـاطفى الحـزين كان مـوجـودا فى الرواية الرومانسية بطريقة لافتة للنظر، ليضاعف من الإحساس المأساوى بمصير البشر الذين تصورهم الرواية**، ومن هنا يبدو الفن مـهما اختلفت صـور تعبيره أو تفـاوت إحساس الأدباء به، فإنه يعكس - على نحو ما - تأثره بالظروف الاجتماعية السائدة. وصلة أولئك الكتاب القـوية بالتراث الشـعبى، يمكن أن نتلمـسهـا فى خضـوع الرواية للقدرية التى تـصوغ أحداثها، وتشكل حركة الناس فيها، وفى أن الشخصـيات الخيِّرة «سلبية إلى حد كبير، وصورة الحبيبة تبدو -فى الغالب- مثالية خَلقا وخُلقا، كأنما هى «ست الحسن والجمال» التى تصـورها الحكايات الشعبـية، لذلك نجـد ليلى بطلة «**لقيطة**».. «وجه جـديد ما انفتـحت عيناى على أروع مـنه، فتعـالى إلىَّ لترى أجـمل زهرة تفتـحت عنها أكـمام الوجود»[3]

كذلك نحس أن الكاتب فى هذه الرواية يحاول أن يثبت لنفـسه قدرة على استخدام الأسلوب القـوى الجرس الجزل العـبارة مع العناية ببـعض المحسنات والصـور البلاغـية المتواترة، نجـد هذا ابتداء من عبد الحليم عـبد الله المثقف ثقافـة كلاسيكية واسـعة حتى يوسف السباعى الذى يفترض أن ثقافته تبـعده عن الاهتمام بهذه الناحية الشكلية، ومع ذلك نجد فى كـتابته مثل هـذا الأسلوب «حقيقـة إنى أشعر أن قلبى مـفعم منك هناء، ولكنى أكـره أن يكون الهناء قد بلغ منتـهاه، وأتمنى أن تكون هـبتك من الأحـزان هبة

(١) أزهار الشوك: فريد أبو حديد، ط الكتاب الذهبى، ص ١٥٦.

(٢) بين الأطلال: يوسف السباعى، ط الخانجى، ص ٢٦٩.

(٣) لقيطة: عبد الحليم عبد الله، ص ١١.

مدسوسة طارئة عاجلة الزوال قريبة النهاية، وأن يعود غيث هنائك إلى التدفق مرة أخرى فيمحو الأحزان ويبدد الشجن، أنا أكتب الآن لنفسى وبى حنين شديد إلى الكتابة، وأحس من القلم نوعا من الإخلاص، وأشعر وأنا أمسك به كالمتشبث فى بحر ثائر بلوح من حطام سفين»[1]

* * *

اغتراب الإنسان فى الرواية الرومانسية

الإطار العام للرواية عند الرومانسيين الجدد -كما سبق أن أوضحناه- ذو طابع مميز من حيث وحدة المسار البشرى للأبطال، وبالتالى وحدة الدلالة الفكرية والشعورية التى نخرج بها من قراءاتنا لهذه الروايات، إذ نجد هؤلاء الكتاب يقصرون إبداعهم الفنى على موضوع واحد لا يتعدونه، هو الحب اليائس الحزين المحروم الذى يعكس غربة الفنان حين يشعر بأنه عاجز عن القيام بدور عملى فى مسيرة مجتمعه. يُضاف إلى ذلك إحساسه بالحرمان المادى فى ظل علاقات متفاوتة وظروف مضطربة، لذلك نرى أن الحب الحزين والحرمان العاطفى وانسلاخ البطل عن مجتمعه وهامشية أو ثانوية دوره فى الرواية بالنسبة للمحيط الاجتماعى الذى يتحرك خلاله، **كل هذا كان تعبيرا عن أزمة الإنسان المصرى فى هذه المرحلة.. واغترابه.**

هناك ظروف اجتماعية متقاربة سبق أن أدت إلى ظهور نوع من الفنون الأدبية يتشابه فى طابعه العام مع الرواية الرومانسية فى هذا الطور - ذلك الفن هو **شعر الغزل العذرى** فى العصر الأموى وما نشأ حوله من قصص العشاق المثاليين، هذا الغزل الذى نشأ نتيجة فقر بادية الحجاز وحرمانها من الاشتغال بالسياسة، لذلك فليس الألم فى الحب والسلبية فى الاستسلام للقدر القاسى فى الرواية الرومانسية والشعر العذرى تعبيرا عن نوع من الرغبة فى تعذيب النفس - «المازوكية» - كما يذهب إلى ذلك عباس العقاد فى تحليله لشخصية جميل بثينة فى كتابه عنه، وإنما هذا الحزن تعبير عن غربة الإنسان وعجزه عن أن يسهم فى تشكيل حركة التاريخ على أرضه، وأن يحصل على القيمة الحقيقية لجهده.

ونفس الموقف نجده فى الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر بعد أن أخفقت الثورة

---

(١) بين الأطلال: يوسف السباعى، ص ٢٤٥.

الفرنسية والإمبراطورية الأولى، إذ أنتج العصر أدبا حزينا يائسا يصوره شاتوبريان ولامارتين وموسيه وفينى. وهذا كله يفضى إلى أن **تشابه الظروف الاجتماعية يفضى -فى الغالب - إلى تقارب فى السمات العامة للأدب**، الذى يصورها ويعكس حركتها، وأن الاغتراب فى الفن مرتبط بحرمان الإنسان وعجزه عن تحقيق ما يريد.

مهما يكن من أمر فغاية ما نود أن نؤكده فى نهاية حديثنا عن الكتاب الرومانسيين الجدد، هو أنهم قد أثروا تاريخ الرواية العربية فى مصر بنماذج عديدة، وكانوا يحاولون بإخلاص أن يطورا أسلوبهم الروائى مضمونا وشكلا. من ذلك أن السباعى بدأ رحلته فى عالم الرواية محلقا فى سماء الخيال فى «نائب عزرائيل»، ثم تطور خطوة أخرى حين أصدر «أرض النفاق» بأسلوب المقامة، وأخيرا استقر على الإطار الاجتماعى للرواية حين أصدر «إنى راحلة».. ولاشك أن النقلة الكبيرة فى فن أولئك الكتاب سنجدها فى معظم إنتاجهم الروائى بعد سنة ١٩٥٢.

* * *

موازنة بين الواقعية فى «القاهرة الجديدة»

والرومانسية فى «لقيطة»

أمر لافت للنظر يدعو إلى التساؤل، ذلك هو تعاصر مذهبين فنيين مختلفين فى بيئة واحدة، ويثابر أصحاب كل منهما فى دأب وحرص على أن يثرى مذهبه بخصوبة الإنتاج واستمراره لتأكيد أيديولوجيته الفكرية والفنية، فكتاب الرواية الرومانسية والواقعية نجد عندهم إصرارا صادقا على اطراد الكتابة والتأليف والرغبة الواعية فى أن يطوروا مذهبهم الفنى وأدواتهم الجمالية. السؤال الآن هو كيف نعلل ذلك وبم نفسره..؟!

الحقيقة أنه لا يمكن دراسة الأدب بعيدا عن الإطار الاجتماعى الذى يصدر عنه، فالأدب باعتباره أحد أنشطة الإنسان يعكس حواره الدائم مع الواقع وموقفه من حركة المجتمع، والوعى بالأساس الاجتماعى للفن، يعنى أن يتحرر الفنان المنتج من الفردية، وأن يتحرر الواقع الذى يصوره من الجزئية، وأن تتحرر الأدوات الجمالية التى يستخدمها من التفتيت الذى يفصلها عن سائر المعارف السائدة، وعلى هذا **تصبح للأعمال الفنية قيمة كبيرة باعتبارها إحدى وسائل المعرفة البشرية للتعرف على واقع معين فى لحظة ما من مراحل تاريخه.**

الفن إذن وسيلة صالحة لفهم علاقة الإنسان باللحظة التى يعيشها وبيان أسرار العلاقات الاجتماعية والقيم التى تشكلها. من هذا المنطلق يمكن أن نعلل القضية التى أثرناها. فالمجتمع المصرى قبيل سنة ١٩٥٢ كان زاخرا بالتناقضات الاجتماعية والفكرية، فهناك الاحتلال الأجنبى الذى يستنزف ثروات البلاد ويقف بالمرصاد لكل حركة تقدمية نضالية أو فكرية، وما بقى من الثروة كان يتمتَّعُ بها من ربطوا مصيرهم بمصيره من الأرستقراطية الرأسمالية والزراعية الذين كان يقدر عددهم بالنسبة لعامة الشعب بنسبة النصف فى المائة (٠,٥٪)، ومن بقى فأكثرهم من المحرومين الذين يقتاتون الفقر والمرض. وكانت هناك فئة تمثل شريحة وسطى صغيرة يجدون حاجاتهم المادية بالكاد، وقد حصلوا على قدرٍ من الثقافة والمعرفة، من هنا كانوا من أكثر الفئات إحساسا بالظلم

والفساد، ومن ثم فقد حملوا لواء الكفاح الوطنى والفكرى فى هذه المرحلة، فالذين قاموا بثورة يوليو ١٩٥٢ كانوا منهم، وكذلك معظم رواد النهضة الفكرية والثقافية بعد الحرب العالمية الثانية.

هذا الواقع المضطرب كان يتطلب من كل مثقف واع أن يسهم فى تحرير وطنه من الاحتلال وأنصاره، وأن يعيد بناء الحياة على أرضه بالحق والعدل، وقد أسهم فى التصدى لهذه الظروف القاسية الكثير من أبناء هذه الشريحة الوسطى سواء بالعمل أو بالفكر.

وبالنسبة للرواية نجد أن الروائيين قد أحسوا بضغوط الواقع وعكسوها على أبطالهم فى الرواية كل على قدر وعيه والتزامه، فمنهم من أبصر (بعض) ملامح الأزمة فصورها وعبر عنها دون أن يتقدم عن ذلك خطوة أخرى. فإذا أضفنا إلى ذلك أن تعبيره عنها كان عاطفيا حزينا فإن موقفه بالتالى من الأزمة العامة يصبح سلبيا هروبيا إلى حد ما. وهناك فريق آخر أبصر الأزمة من (جميع) جوانبها و(معظم) مسبباتها وأدواتها، فعكس ذلك وصوره بدقة دون أن يتعدى التصوير عنده أيضا موقفا إيجابيا للتصدى للواقع ومحاولة تغييره. **الموقفان فى جوهرهما إذن محاولة لنقد الواقع ومهاجمته وكشف سلبياته والتعبير عن غربة الإنسان وانعدام سعادته.** من هنا تلتقى الرومانسية والواقعية.. لكنهما يختلفان فى أن النقد الرومانسى للواقع كان نقدا (جزئيا) عاطفيا، يثير الشفقة ويلهب العاطفة أكثر مما يولد إحساسا بالمرارة وإصرارا على الرغبة فى التغيير على نحو ما فعلت الرواية الواقعية النقدية فى هذه المرحلة.

الرؤية الرومانسية إذن أصبحت عاجزة -فنيا- عن تصوير الواقع وعكس متطلباته، لكن الطبقة البورجوازية التى خلقتها مازالت موجودة ومسيطرة بقوة، وعلى هذا فقد استمرت الرومانسية باستمرار الطبقة التى تشكلت فى أحضانها، لذلك لم يكن من المستغرب والحالة هذه أن يتحول بعض الثوار الرومانسيين الرواد إلى قوى فكرية مضادة فى ميدان الأدب والفن، ويصبح ناقد ومفكر كبير كالعقاد مناوئا للجديد ومتصديا لتطوره الحتمى. يتراءى هذا فى موقفه من الشعر الحر، والتزام الأدب بقضايا المجتمع. ويعبر عن هذا الموقف أيضا محمود تيمور الذى مضى يجتر تجاربه القديمة، ويصوغها بأسلوب جديد (متقعر) - بعد دخوله مجمع اللغة العربية.. كذلك يعتصم توفيق الحكيم بالبرج العاجى، وتصور رواية «الرباط المقدس» أزمة المفكر وعدم قدرته على

المساهمة فى حل تناقضات الواقع. كذلك انصرف محمد حسين هيكل عن الأدب وثورة الأدب إلى كتابة بعض التراجم والسير والعمل السياسى إحساسا منه بعدم القدرة على تصوير حركة الواقع. ولم ينج من هذه الأزمة من الرواد إلا طه حسين الذى أخرج سنة ١٩٤٨ مجموعة (المعذبون فى الأرض) التى ينقد فيها الواقع الاجتماعى بجرأة والتزام، ومن ثم يهديها «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل... إلى الذين يجدون ما لا ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون».

انصرف كثير من روّاد الرواية عن مذهبهم الرومانسى حتى لا يتم مأتمه على أيديهم، فلما جاء أدباء الرومانسية الجدد لم يستطيعوا أن يجددوا موقفهم من حركة المجتمع، ومن ثم كان فكرهم -فى مجمله- محافظا وموقفهم سلبيا وأدبهم تقليديا، ومن هنا كانت إضافاتهم الفنية يسيرة إذا ما قورنت بأعمال بعض الواقعيين المعاصرين لهم.

ننتهى من كل هذا إلى أن حدة التناقض الاجتماعى وكثرة السلبيات واضطراب العلاقات كانت - لا محالة- مفضية إلى تعدد المواقف الاجتماعية واختلاف المذاهب الأدبية. ومن ثم يصبح ما يحدد جدة المذاهب وقدمها، تقدميتها ورجعيتها، هو الالتزام بمناصرة القوى الصاعدة والقيم الجديدة. ولاشك أن هذا (الموقف) الجديد كان يتطلب نوعا جديدا من العلاقات الجمالية وفهما مخالفا للأسرار التى تشكل معظم القيم الفنية. وعلى هذا تتسم الواقعية بأنها تخلق صورها طبقا لقانون الضرورة والاحتمال. ومن ثم فإن «لغة الفن وثيقة الارتباط بموضوعه، وهى مثله بالضرورة لا تنضب، إنها خالقة أساطير، أى خالقة «نموذج» للإنسان وهو يتخطى ذاته. وإذا كان المفهوم تعبيرا عما هو مفعول، عما هو كائن سلفا، فلغة الفن شعر أو رمز، لقاء غير متوقع بين حدود لفظية، يجعلنا نستشرف واقعا لايزال فى طريق الصنع. الفن إذن معرفة ولكنها معرفة نوعية، بموضوعها ولغتها: معرفة بقدرة الإنسان الخالقة وفى لغة الأسطورة الخالدة الثراء»[1]

تعدد المذاهب الأدبية فى هذه الفترة -إذن- كان انعكاسا صادقا لاضطراب العلاقات الاجتماعية واختلاف طبيعة الرؤى الفنية التى يصدر عنها أصحاب كل اتجاه أدبى. ونريد الآن أن نعرض لروايتين تمثلان المذهبين لنرى من خلالهما سمات كل منهما. والروايتان اللتان سنعرض لهما بالدراسة يتوازيان فى أن سنة صدورهما واحدة (١٩٤٥)،

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

ويتساويان فى الدلالة والعطاء الفكرى واستبصار الموقف النقدى. الرواية الأولى هى «**القاهرة الجديدة**» لنجيب محفوظ والثانية «**لقيطة**» لمحمد عبد الحليم عبد الله.. فكلتاهما تعد باكورة إنتاج صاحبها (على اعتبار أن محاولات نجيب السابقة يحكمها الإطار التاريخى)، وصالحة للدلالة عما يمكن تنبؤه من عبقرية كليهما فيما سيصدره بعد ذلك.

* * *

تدور رواية «لقيطة» حول قصة فتاة لقيطة، وهبتها الطبيعة جمالا أخاذا وعقلية راجحة. وتخرج من ملجأ اللقطاء لتعمل فى مستشفى خاص مع طبيب شاب، ومثل كل بطل رومانسى لا تهادنها الأقدار، فتطرد من المستشفى وتغادر القاهرة لتعمل فى مستشفى حكومى بالأسكندرية، وتلتقى هناك بطبيب آخر تحبه. وبمصادفات قدرية لا حصر لها، تفشل الخطبة وتكتشف سرها أسرة الطبيب، وتموت فى النهاية بعد أن عجز الحب والطب فى علاجها.

أما «**القاهرة الجديدة**» فتصور حيرة الشباب المثقف بين الانتماء إلى اليمين أو اليسار أو الوصولية. وتنحى الرواية النموذجين الأولين لتدور فى فلك الثالث -الانتهازى- أكثر الجميع بؤسا واستلابا وأقلهم جدية فى تناول الأمور، لذلك سرعان ما يصبح زوجا وقوادا لزوجته.. وتتشابك الأحداث فى الرواية فيكشف زيف الوهم الذى عاش فيه محجوب عبد الدايم، وما ينم عنه من انهيار فى العلاقات الاجتماعية وفساد رجال السياسة، هذا بينما يواصل على طه -اليسارى الملتزم- حياته صحفيا ثائرا، ومأمون رضوان -الأخ المسلم- حياته معيدا فى الجامعة.

أول ما يلاحظ على الروايتين هو أنهما ترتكزان فى تصويرهما للبشر على طبقة واحدة لا يتعدیانها هى البورجوازية الصغيرة وتطلعها إلى تحقيق نوع من السعادة تعجز عن الوصول إليه. وهذا يعنى أن أدباء التيارين: الواقعى والرومانسى كانا نتاج طبقة واحدة، ويصدران عن معايشتهم لأفرادها، وإن اختلفت الرؤية الفنية لكل منهما.

ومن حيث البناء الفنى فإننا نجد «لقيطة» تعتمد على المصادفة القدرية فى تنمية أحداثها وتشكيل حركة الناس فيها، وبالتالى فى شكل البناء العام للرواية.. فليلى يعثر عليها مصادفة وهى لقيطة... وتقابل الشيخ الذى يعطف عليها بنفس المصادفة القدرية

الساذجة، كذلك يكون لقاؤها بالحبيب... وبائعة اللبن التى تكشف سر أصلها المشين وبالأم التى توضح لها قصتها... وأخيرا تمرض بالمصادفة أيضا وتموت.. بعد أن عجز المؤلف عن أن يجد لحياتها مخرجا ولمسارها اتجاها، ولاشك أن هذا العجز ترجمة لضبابية الرؤية وعدم وضوحها عند المؤلف نفسه.

لا تنتفى المصادفة من الرواية الواقعية، لكننا نحس أنها مصادفة مقصودة تفلسف الموقف وتثريه بالعطاء، بل إنها تبدو أحيانا مركبة. من ذلك أننا نجد محجوب عبد الدايم حين يظفر بامرأة تطفئ شبقه الجنسى لا تكون إلا «جامعة أعقاب سجائر»، حتى لا تكون أفضل منه فهو «جامع أعقاب فلسفات». وحين يضبطها مع البواب النوبى لا تكون مستترة إلا خلف شجرة تين... ومعروف منذ نصوص «العهد القديم» أن ورق التين رمز لستر العورة بعد الخطيئة الأولى لآدم وحواء. وتأتى المصادفة الثالثة فى نفس الموقف لتكون رائحتها الكريهة مذكرة إياه «أنه هو نفسه لم يكن يستحم فى القناطر إلا فى المواسم».

وبالنسبة لتصوير الشخصية فإن محمد عبد الحليم عبد الله لم يهتم إلا بشخصية واحدة هى شخصية ليلى، ومن عداها فإنه قد مر عليها مرورا عابرا دون توقف. ولا ضير فى أن تستقطب أحداث الرواية من خلال شخصية واحدة بشرط أن «توظف» ببراعة فنية، لنرى من خلالها التجربة الروائية وقد أحكم بناؤها الفنى، وحركة بقية الشخصيات.. وقد أحسن التعبير عنها ووضح موقفها من خلال الحدث ومن الشخصية الرئيسية التى تدور الرواية فى فلكها. «ليلى» هى الشخصية (الوحيدة) التى تحرك الأحداث وتجمع الشخصيات، لكنها مع ذلك شخصية سلبية مسطحة، لا تلتمس فى بنائها عمقا فكريا أو بعدا نفسيا، وترتب على هذا أن شخوص الرواية فى الغالب خيرة أو شريرة، بيضاء أو سوداء. وقد اكتسبت هذا التسطح الفكرى من ثباتها الفنى وجمودها الأيديولوجى. أما نجيب محفوظ فعلى الرغم من أنه لم يركز أضواءه الفنية إلا على شخصية محجوب عبد الدايم -الوجه الممثل لأزمة المجتمع - فإنه يحاول أن يلقى الضوء على بقية شخوص الرواية- وإن كان ذلك فى الغالب بطريقة تقريرية سردية، بحيث نحس أن الكاتب هو الذى يتحدث دون منطقية فنية توجبها أحداث

(١) من حديث للمؤلف بمجلة الكتاب العربى، القاهرة العدد ٥٠ - يوليو سنة ١٩٧٠.

الرواية. والمؤلف يعترف بهذا حين يصرح «بأنى كتبتها بوجهة نظر ما يسمى «Omni Science»، أى الراوى العالم بكل شئ، وركزتها فى نظرة الشخصية الأولى فى الرواية، وذلك على عكس ما كان يجب من ترك بقية الشخصيات لتفصح بنفسها عن نفسها، حتى تتخلص من أسر البطل لها أو بالأصح من سيطرة المؤلف عليها»[1]

على الجملة فإننا نستطيع القول بأن الكاتب الرومانسى شُغل بالصياغة اللفظية كغاية - فى حد ذاتها - دون أن يتعمق بعض أسرار الفن الذى يعالجه، بينما شغل نجيب محفوظ بالتركيز على بعض نواحى فساد المجتمع وتوضيح الثنائيات المتناقضة فيه بين المثالية والمادية - الدين والعلم - الاستسلام والكفاح - مساواة المرأة بالرجل وعدم مساواتها... من هنا جاءت الشخصيات فى الرواية الأولى مسطحة باهتة لا معالم مميزة لها، بينما كانت فى الثانية نامية واضحة المعالم- إلى حد كبير.

ثم يأتى الحوار بعد ذلك باعتباره من المحاور الهامة فى بناء الرواية، فنجد عبد الحليم عبد الله يضيف به بُعدًا جديدًا لسطحية الرواية وسذاجة مضمونها. فالحوار عنده نفتقد فيه القدرة على الإيحاء بصدق حقيقة الشخصية التى يصورها. فأحيانا نجده يعكس سذاجة فكرية، ومرة أخرى نراه ينطق بفكر المؤلف لا الشخصية الروائية التى ينبغى أن تكون لها حدود فكرية لا تتجاوزها. وهذه الخاصية فى الحوار محك صادق يفرق بين أصالة الروائى وعدمها، إذ إن الحوار يُعد من أكثر عناصر الرواية حساسية لإظهار مدى عبقرية الروائى.

والحوار المتكلَّف التالى يدور بين ليلى وأحلام الممرضتين فى رواية «لقيطة»:

- أين أنت يا ليلى؟ إننى أفتش عنك منذ زمن طويل، ولا أعلم أنك فى حجرة الشيخ.

مالى أراك كثيرة التردد طويلة المكث هناك؟ لعلك تتلقين درسًا فى الدين أو فى الفلسفة كل يوم... ولو كان فى ديننا رهبانية لخفتُ عليك أن تلبسى المسوح، وتسكنى الأديار. مالك تألفين الشيخوخة وتعشقين الفناء كأنك فى أخريات العمر، ارحمى الشباب الغض من ثلوج الشيخوخة، وأرسلى عليه من حرارة الحياة ما ينضر عوده ويزكى عبيره.. ليت شعرى فيما كنتما تتحدثان؟

---

(١) لقيطة، ص ٩٣.

فقالت فى لهجة مرحة: تحدثنا طويلاً عن الحب، لقد سألته عنه لأنه شئ ما عرفته. أتدرين ماذا قال يا أحلام؟ مـا الحب يا ليلى؟ أترين فيه شيئًا شائنًا أو غـير طبيعى؟ إنه تفتح النفس للنفس ومناجاة القلب للقلب. . .»[1]

بينمـا هذا الحوار مـشغول بـالتفلسف اللفظى والخطابـية والتعـبيـر عن آراء المؤلف بالدرجة الأولى، نجد الحـوار فى «القاهرة الجديدة» يخدم بناء الرواية بدرجة فنيـة، تعبر عن طبيعة الشخصية وتنمية بناء الحدث.

* * *

الملامحُ العامة

هذه بعض المحـاور الفنية للروايتـين أشرنا إليـها - على سـبيل المثـال- لمعرفـة أهم خصائص كل من المذهبـين عن طريق الدراسة والتطبيق. ومن هنا نستطيع أن نسـتشرف معالم الطريق بالنسبة لكليهما فيمـا بعد. . فالذى لاشك فيه أن محاولة عبد الحليم عبد الله تنبئ عن فهم مـحافظ للأدب باعتـباره متعـة جمالية وقـدرة على الصياغـة اللغوية والتأليف الإنشائى إلى حـد كبير. . . ولا شك أن انسلاخ الشخـصيات فى هذه الرواية عن المجتمع الذى تتحرك فيه تعبير عن انعزال الأديب نفسه وقصوره عن أن يعمق رؤيته للواقع، وأن يبصـر ما طرأ على المجتـمع والأدب من تغيـير وما ينبـغى أن يناصره من مبادئ وقيم جديدة.

هذا بينما وعى الأديب الواقعى هذه الحقيقة فأدرك الواقع المضطرب فى أهم جوانبه، وتحول الفن عنده إلى أسلوب نضال يحـرر الإنسان من الضغوط المتراكـمة عليه، لذلك كانت خطوات التطوير للشكل الروائى كمـا نجد فى المحاولة الأولى للكاتب الرومانسى تسير بطيئة متأنية، بينما كـانت عند الكاتب الواقعى تسير فى سرعة وشوق نحو النضج والكمال.

وسوف يظل هذا التيـاران: الواقعى والرومانسى - متجاوريْن.. دون أن يغـيّر أصحاب أىّ تيار من مـفاهيمـهم أو رؤاهم. إذ إننا بعد سنة ١٩٥٢ سنرى أن كـتاب الواقعـية والرومانسـية يسير كل فريق منهم فى خط مواز للآخر - دون أن يتأثر به بشكل واضح.

(*) اكتفينا فيما يتصل بالمصادر والمراجع بما جاء عنها - فى أثناء الدراسة .