معنى من الأسطورة الرومانسية
المأساة إلى الحافة الحرجة

بقلم: غالي شكري

ان الفرق الرئيسي بين واقعية نجيب محفوظ ورومانسية يوسف السباعي يتضح لنا بجلاء من الفرق الجوهري بين شخصية « حسنين » في روايته « بداية ونهاية » ، وشخصية « أحمد » في رواية « اني راحلة » . فكلاهما ضابط بالجيش المصري في فترة زمنية واحدة تقريبا ، ومن فئة اجتماعية واحدة ، تقريبا أيضا . وبالرغم من أنهما معا يعانيان ويلات الرحلة الرومانسية بطبيعتها التي تفرز فيها التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ــ الا أن رؤية نجيب محفوظ للواقع تختلف اختلافا كبيرا عن رؤية السباعي ، مما جعل هذه الشخصية تختلف عن تلك اختلافا في النوع لا في درجة المعاناة من بشاعة الواقع ومأساويته . فقد احتجبت رومانسية حسنين تحت الأردية الكثيفة التي ألبسها له المؤلف من الأحداث والمواقف والشخصيات الأخرى المحيطة به ، اذ جعل من التمرد الاجتماعي على الواقع هدفا للشخصية واتجاها لسهم سير الأحداث وتكوين المواقف ، بينما ظلت المشكلة العاطفية ــ على وجهها الرومانسي المحض ــ هي المشكلة شبه الوحيدة في حياة أحمد . وبينما تنتهي حياة الأول بالموت ، فان حسنين يموت « منتحرا » كاحتجاج غير واع على الطريق المسدود الذي سار فيه الى النهاية فاصطدم بالحقيقة المرة ، وهي أن التمرد الفردي هو اجهاض للثورة الاجتماعية ، هو احدى مراحل السقوط والانهيار في مجتمعنا الحديث . بينما يموت أحمد في « اني راحلة » على اثر التسمم الذي يمد مخالبه لاعتصار الرابطة الدموية ، فيسلم الروح بين يدي حبيبته التي تؤثر بدورها الانتحار حرقا بعد أن كادت الحياة تبتسم لهما . فالنهاية الفاجعة في « بداية ونهاية » لها دلالة اجتماعية خطيرة من ناحية ، كما أنها تتصل بتركيب الأحداث في الرواية فيما بينها وبين الشخصية من ناحية أخرى . أما النهاية الفاجعة في « اني راحلة » فهي ذروة البناء الرومانسي من الفاجعات التي تستدر الدموع من عيون الجيل القارىء وتبعث الاحساس بالراحة والطمأنينة ــ على النقيض من الآثار التي تركتها « آلام فرتر » في الجيل الأوربي فلم تستدر الدموع بل تحجرها ، ولم تبعث الراحة أو الاطمئنان بل أشعلت نيران التمرد الرومانسي الذي دفع الكثيرين من الشباب الى الانتحار بعد قراءتهم للنهاية الفاجعة . ذلك أن هذه النهاية لم تكن مجرد ذروة بناء « الفاجعات » بل كانت التعبير الوحيد لفروسية الانسان الرومانسي في القرن التاسع عشر .

هذا لا يعني ان حظ يوسف السباعي هو فشله في دفع القراء الى الانتحار ، فالجيل القارىء عندنا يختلف في تكوينه الأصيل ــ قبل القراءة ــ عن الجيل الأوربي . وهو يكتفي بالتعليقات العاطفية على هوامش الكتب أو ذرف الدموع على مصير البطل أو البطلة التي حققت له في الخيال ما لم يستطع أن يحققه في الواقع . ان القراءة عند هذا الفريق من الشعب الذي أدمن قراءة المنفلوطي والسباعي ، هو تعويض نفسي يكرس جذوة التمرد . ولا عجب بعد ذلك في اعجاب معظم القراء بما دعوه « الأسلوب » ؛ ولا غرابة أيضا أن تكون المستوى اللفظي للأسلوب عند المنفلوطي ــ لا في نظراته وعبراته وانما في ترجماته ــ هو مدخل القراء الذي يحتفل به القارىء في محافله وأحلامه ، وربما في رسائله الى الطرف الآخر في حبه المحروم . لأن الأسلوب كما نفهمه هو هذا الحشد من الطلقات المسحورة المحصنة تلك التي تطلق مكبوتات صاحبه بكل ما فيها من مزيج اللذة والألم ، السعادة والمرارة . ان هذا « الأسلوب » هو مصباح الرجل الذي يطل من تحته بركان العواطف المهتاجة ، ليحدث « التنفيس » والارتياح العميق .

ولقد اكتملت « الأسطورة الرومانسية » في أدب يوسف السباعى بصورة واضحة في قصتيه « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » ، ولعله من الدقة ان نقول ان هذا التكامل لم يحدث من قبل الا في القصص القصيرة لمحمود كامل – في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن – الى ان تطورت هذه القصص الرومانسية القصيرة الى مستوى من النضج والاكتمال عند سعد مكاوى . ولكن الرواية الرومانسية في نتاجها الاسطورى الذى يقطع كافة الاوصال الاجتماعية بينها وبين الواقع ويدفع بالشخصيات والاحداث والمواقف الى جزيرة مهجورة من احلام الطبقة المتوسطة ، لم تعد فنانا آخر غير يوسف السباعى تصل بهما الى هذه الدرجة من التكامل التى شاهدناها في « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » .

ولست أريد أن أعقد المقارنات بين الروايتين ، ولكنهما معا – وبغير انفصال – تصوغان مفهوم المؤلف من الفن الرومانسى من كافة النواحى التكنيكية والفكرية . فشخصية الرجل فيهما هى شخصية الفنان سواء كان أديبا في احداهما أو موسيقيا في الأخرى ، ولابد من أن تكون البطلة وهى محرومة من حنان الأبوين منذ الطفولة ، سواء عاشت الأولى في مدرسة داخلية ، أو عاشت الثانية في كفالة جدها .

وكلتا الروايتين تقوم على اداتين فنيتين مشتركتين معا : نظام القصتين الداخليتين حيث تتضمن احداهما الأخرى فنلاحظ ان ثمة قصة داخلية – هى جوهر المأساة – وقصة خارجية تنسج القصة الأخرى بخراقيها في حنان العاطفة المتجدد . أما الأداة الأخرى فهى ما يسميه السينمائيون بالفلاش باك حيث تبدأ الرواية من موقف ما يدفع احدى الشخصيات الى تدفق الذاكرة الى الماضى فتروى القصة فيما تدعوه بالذكريات التى تضم شملها الرسائل أو المذكرات .

هكذا تبدأ « بين الأطلال » بنغمة جنائزية أهم معالمها الاحتداد والشعور بالرحيل ، يسمعونها أحد ابطالها وأهم سماته صغر السن مع النضج والتفلسف الى درجة الغرور . وهو – كما يقول المؤلف – لا يصبيها « ولكنه يقدسها » . وسوف نستعرضها لنصنفها الى فكرتين أساسيتين عند يوسف السباعى لم يركز عليهما في « انى راحلة » وان احتضنهما بهما ، وأقصد بهاتين الفكرتين : المعادلة الرومانسية ، ورد الفعل الرومانسى . وبالرغم مما بينهما من علاقة التفاعل وتبادل التأثر والتأثير ، الا أننا سنبدأ باحدى الفكرتين – وهى رد الفعل الرومانسى – لنتابع « بين الأطلال » كامتداد « لانى راحلة » من احدى الزوايا – وهى الخاتمة بالتحديد – ثم نواصل مسيرنا الى « فديتك يا ليلى » كوجه آخر للأسطورة الرومانسية . فى « انى راحلة » تقول عايدة « سأكون معك هكذا دائما . سعيدة . أريد أن أكون زوجة وخادمة » وفي « بين الأطلال » تقول سامية ، الفتاة التى كانت تعد نفسها لنيل الدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى والوزارة « ان المرأة اذا احبت ... لن تفضل شيئا ... فداء زوجها على رئاسة الوزارة » . انى ادعو هذا التناقض أو الانقلاب من النقيض (الثقافة والعمل) الى النقيض (الحريم) برد الفعل الرومانسى الذى تورطت فيه الفتاة المصرية دون وعى منها بأن الثقافة والعمل هما الوجه الآخر للحب أو العلاقة الصحيحة . ذلك أن الثقافة والعمل والحب ، جميعها حلقات في سلسلة واحدة هى المجتمع الجديد الذى تزدهر فيه قيم الطبقة المتوسطة الوافدة مع الثورة الوطنية الديموقراطية . والفصل ما بين الثقافة والعمل في جانب ، والحب في جانب آخر ، ليس الا « رد فعل » يتسم بالتضحية والمبالغة . فالمرأة في بلادنا لم تكن قد وصلت في معارج الرقى الحضارى الى مستوى عال من الثقافة والعمل تتيح لها فرصة « الملل » في ظل النظام البرجوازى ومن ثم يكون رد الفعل الحضارى هو الهجرة من الشارع والمصنع والجامعة الى البيت . ان « عودة نورا » التى نلمح خطواتها في صفحات الأدب الأوروبى الحديث لا علاقة لها برد الفعل الرومانسى الذى نلمح بوادره في أدب يوسف السباعى . وهذا هو الفرق الأساسى والحاسم بين عايدة وسامية من ناحية ونورا من ناحية أخرى ، ان ثورة الفتاة الرومانسية عند السباعى ثورة قاصرة ومقصورة على الجانب العاطفى من العلاقات الاجتماعية الجديدة ، فهى ثورة جزئية ، بل هى ثورة عاطفية أيضا يحركها تمرد سطحى ساذج بينما ثورة نورا هى ثورة

العصر البرجوازي الجديد في أوروبا ، ثورة العلاقات الاجتماعية الجديدة في شمولها على كافة القيم الاقطاعية القديمة في شمولها أيضا .

ان الاستطراد في هذه النقطة ينبع من أهميتها القصوى ، فالشكل الثوري لتمرد الفتيات «اني راحلة» و « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » يحتوى مضمونا موغلا في الرجعية والتخلف . فاذا كان الانتصار في الحب – بالرغم من كافة القيود – يتضمن العودة الى الوراء والتقهقر ، فلابد لنا من أن نعيد النظر في طبيعة هذه الثورة التي حملت لواءها هذه الفتيات وصمت المؤلف . ذلك أن الانفتاح على علاقة صحية في الحب لا مناص من أن يرافقه انفتاح مماثل على كافة العلاقات الاجتماعية الأخرى ومنها العمل والثقافة والمؤلف هنا يلعب دورا شديد الأهمية ، فاذا كان القارئ لهذه الرواية أو تلك يشعر بارتياح عميق مع قطرات الدموع التي تتساقط على الصفحات ، فاننا نشعر بدورنا بقلق مخيف على الرسوبات التي يمكن أن تستقر في هذه النفوس والقلوب والعقول الغضة ، حين تتلقى في أعماقها هذه الشحنة الفكرية الخطيرة : أن انتصار الحب يعني العودة الى البيت .

في « بين الأطلال » نجد أن الشاب الذي أحبته سامية هو ابن المرأة التي عاشت معها طول العمر على أنها « أمها » . ولكن المرأة تدفع الى سامية بمشمع أوراق تقرأ فيها قصة غرام فاجع ، قصة الفتاة التي عاشت ضحية في مهب الطالبات حتى أحبت كاتبها الفضل وعرفت أنه تبادلها حبا بحب الا أن « القدر » – القدر دائما !! – يحول دون النهاية السعيدة المرجوة لهذا الحب . فالعاشق زوج لامرأة مريضة لا يستطيع أن يهجرها ، ولأن العاشقة لابد أن تتزوج بحكم العرف والتقاليد التي يمثلها الاب والخالة وبقية افراد الأسرة . هكذا تخضع أخيرا وتستسلم للزوج وتنجب طفلا تحاول جاهدة أن تجعل منه عوضا من حبيبها . وذات يوم تعلم أن الحبيب يعاني آلام الاحتضار ، فقد اصطدم بمرضه وحياه وآماله لا تعرفان مستقرا الا في الخيال . فماذا تصنع ؟ الحب أم الزوج ؟ انها تصر على الذهاب الى المستشفى والبقاء الى جانب الذكرى الوحيدة في حياتها . وعندئذ يدور هذا الحوار بينهما وبين الزوج :

« – اسمعي .. اذا خرجت من هذا الباب فلن تعودي اليه .
– سأخرج .
– ولن ترى ابنك
– سأخرج
– يجب أن تفكري جيدا .
– سأخرج .
– انك مجنونة
– سأخرج .. سأخرج »

وتخرج ، لا كما خرجت نورا الى العمل ، ولكن الى الحبيب المحتضر وهو يعاني سكرات الموت . نفس الحالة التي كانت تعانيها في صورة أخرى « ابن ذبيحة في ماطس » .. أي مستقبل هائل لامرأة مهيبة ؟! » ان علاقة الحب الرومانسي الفاجع تظلل المهيبين بلون واحد . لقد خرجت نورا الى الغد والمستقبل ، وخرجت هي الى الأمس ، والذكرى ، والماضي ، وأصبح خروجك اسمى مثلا لروح العصر ، بينما يجد الكاتب المصري في مأزق حرج . لقد مزق كافة الأواصر الاجتماعية بين (الأسطورة الرومانسية) والواقع الخارجي ، فلم تعد الفتاة التي تمارس القيم التقدمية كافة الضغوط السلبية على عقلها ووجدانها ، بقادرة على أن تحل روح عصرها . وتتحالف الماضي والعجيبة والذكرى الدائمة التصعد في بناء « قصر التيه » أو قصر الحصون من أحلام اليقظة التي تبادلها العشاق .. تراه هي تكتب قصة حبها وتهديها لحالمة آتية مريرة – قبل أن تحدث هذه الحالمة بالفعل – فيصاب هو بالسل ،

ويقضي لحظاته الأخيرة بين يديها — وهو أيضـــا — قبل أن يموت في الواقع يكتب قصتهما وما تخللها من سوء تفاهم ، ولكنها تعود إليه في اللحظة الأخيرة نادمة مستغفرة ، ولكن تتحدى هذه الأسباب ، هذه الأسباب المتبادلة وهم أسبابه — أسباب الموت — يحصيها لهما الكاتب ، فيظل قصر الحنون مشهدا حين يموت الحبيب بين يديها ، وتموت زوجته أيضا بين يديها ، ويبقى لها ابنته التي ولدت دون سوء وحدها المحور الذي لا يلبث أن يرحل . وهكذا تعيش في بيته تقبل كل ما مسته يداه ولمس جسده .
وكثيرا ما يجدي قصر الحنون حلمـا يوحي لقصتهما في رموز حرفية تشي بوجه محور تكثر من أبياتها كأنها تؤكد اختلاط الروحين ، وإن كانت إحداهما في الأرض والأخرى في السماء » — تماما كما انتهى هو أمل في لقـــاء في الســماء ، هكذا ترى ابنته الوحيدة « سامية » بينما ترى ابنها الوحيـــد « كمال » سيدا مهيبا . وهنا تتدخل المعادلة الرومانســية عند يوسف السباعي فيلتقي كمال — دون جميع الشر — بسامية ، فلا يحول بينهما القدر هذه المرة ، أما لميـاء الأم — البطلة الحقيقية للرواية — فالرسائل والزهور العامة الميتة لتنساب الدموع من عينيها ولتسرح بهشيم الزهور وتختلط بالسطور كأنها تؤكد اختلاط الروحين ، وإن كانت إحداهما في الأرض والأخرى في السماء » — تماما كما انتهت « إني راحلة » بتشبيه الكاتب للمكانين اللذين أسفر عنهما الحريق والانتحار والموت بأنهما ثوب هشيم أو فتات رميم .

إن يوسف السباعي الحائر بين الفصحى والعامية يطالعنا في « بين الأطلال » بتلك الحيرة اللغوية ، مضافا إليها تكرار أداة الاستدراك « ولكن » معبرا عن ذروة الحيرة ، أو هو يكاشف القارئ بما وراء الكواليس فيتابع الشخصيات في مواقف وأحـداث يبدو بها سلفا ، بينما هي التي تفاجأ بما يقع لها أو من حولهـا . وما يزال يوسف يطالعنا بالسمات الأساسية الشخصية الرومانســية من ميل حاد إلى الأطلال والتعميم والإيمان بالقدر الميتافيزيقي والروح الخالدة والحب الفاني ، والطريق اللا نهائي للحب . إلا أن يوسف في « بين الأطـــلال » يطرح مجموعة من القضـــايا المبكرة والمشكلات الخبيثة التي تراها فيما بعد في « فديتك يا ليلى » .

* ومن هذه القضايا والمشكلات فكرة استقطاب العلاقات الإنسانية كلها في علاقة « الحب » واختيار الشاب المراهق من الطبقة الوسطى المترفة خامة للمأساة ؛ كذلك اختيار الفتاة — بطلة الرواية — يتيمة الأبوين ، وتسرب سلطة القيم عليها إلى بقية أفراد الأسرة كالأعمام والخالات والأجداد — وكذلك أيضا تم اختيار الفتاة الصغيرة السن ، أما العاشق فغالبا ما يكون في ضعف سنها — كما تم اختيار هذا العاشق من الوسط الفني غالبا كأن يكون أديبا أو موسيقارا .

● كذلك فكرة « الماضي » في الرواية الرومانســية ، فهو ليس الجذور الاجتماعية ، وإنما هو الجذور العاطفية . ومن هنا يتخذ القالب الفني شــكلا رتيبــا هو الذكريات والرسائل والمفاجآت كما نلاحظ أن أكثر من شخصية تحكي الرواية ، بالإضافة إلى أن استخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب لا يأتي وفقـــا لتعقد الأحداث وتشابكها وإنما وفقـا للخط المستقيم الذي ينظم هــذه الأحــداث ويتسلسل بينها .

● ولعل الأفكار الفنية الثلاث ، الحلم والخيال والمستحيل ، من أكثر الأدوات التعبيرية قدرة على نسج « الأسطورة الرومانسية » .. فالحلم الرومانسي ليس تفسيرا للأحداث أو تغييرا للمواقف ، وإنما هو « تجسيد » مواز لها ، أي إنه بمثابة المرآة « الحاضرة » لكل ما يدور في العالم الرومانسي . إن الحلم هنا لا علاقة له بالتلاشي بالله أو التداعي الذهني ، فهو ليس من أدوات « الماضي » ، بل هو من عناصر لحظة الحضور . أما الخيال فهو ليس عالم « الوهم » إلا إذا اعتبرنا الوهم من عناصر الواقع الرومانسي . أي أن الخيال ليس حلقة مفقودة في تركيب الذاكرة التاريخي ، ليس لحظة غياب زمني أو مكاني من مركب الوعي ، بل هو لحظة حية عميقة الجذور في التكوين النفسي تتشكل مع الشخصية الرومانسية وفق تطور « الحبكة » الخاصة بها . وهكذا تصبح « النهاية المريحة لأعصاب القارئة » في أدب السباعي جزءا ملموسا في البناء الفني للخيال الرومانسي . كذلك فالمستحيل هو الطرف الآخر لمقولة الشعر الميتافيزيقي في « الأسطورة الرومانسية » ، هو الطريق اللانهائي المفتوح للخيال والحلم .

إن هذه المجموعة من الملاحظات تضيء لنا « بين الأطلال » بعض القدر الذي نستضيء به في رواية « فديتك يا ليلى » والروايتان صدرتا في عامين متتاليين هما ١٩٥٢ و ١٩٥٣ . فإذا أضفنا أوجه التشابه العديدة بين النصين ، والموقف الفكري الموحد بينهما ، أصبحنا أكثر تأكيدا أن ثمة مسافة موضوعية سابقة على صدور « بين الأطلال » تفصل بينها إلى حد ما وبين « أني راحلة » التي لم تكن سوى حجر الوصل الفنية بين الفانتازيا الفاحشة والأسطورة الرومانسية . ثم نلاحظ أن الفنان قد وصل في « الأسطورة الرومانسية » إلى « حافة حرجة » هي الحافة الاجتماعية حتى كتب أعظم أعماله على الإطلاق « السقا مات » عام ١٩٥٢ وهي حافة حرجة لأن المؤلف لم يواصل صعودها ، لم يجعل منها نقطة تحول في تاريخه الأدبي وإنما كانت السقا مات مجرد استطاعة عاجلة نحو المجتمع ذهب به لأن تتجه نحو التأريخ للثورة المصرية منذ « رد قلبي » ١٩٥٤ و « طريق العودة » ١٩٥٦ إلى « نادية » و « جفت الدموع » و « ليل له آخر » في ١٩٦٠ و ١٩٦١ و ١٩٦٤ على التوالي . ولكن هذه المحاولات مع الرواية التاريخية لم تكن فيها تأريخا بالمعنى العلمي الدقيق ، وإنما جاءت في إطارها الرومانسي أقرب إلى أن تكون إطلالة عابرة من شرفة الأسطورة الرومانسية إلى الحافة الاجتماعية الحرجة .

هذه الإشارة تنبع أهميتها من كونها تضع « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » في دائرة مميزة وسط هذه التشابكات المعقدة من الفانتازيا الفاحشة والأسطورة الرومانسية والحافة الحرجة — فالأسطورة الرومانسية التي تضم « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » هي تلك الدائرة المغلقة على عاطفة الحب الجامح . هكذا تتشابه مقدمة « فديتك يا ليلى » مع مقدمة « بين الأطلال » حين تقول « راجية » إنها كانت تعيش مع جدها في شبه عزلة عن العالم إذ فقدت أبويها وهي طفلة صغيرة . ولم تحاول قط أن تربط بين زوجها المنتظر الذي أعده لها جدها وبين فارس أحلامها الذي أحدثته لنفسها ، ذلك أنه لم يكن هناك بينهما أقل شبه ولا أدنى صلة . هكذا تصبح قصة الحب والزواج في ظل الرومانسية هي قصة التناقض بين تجسيد الواقع — مهما كان طيبا — والسلسلة الرومانسية من الحلم والخيال والمستحيل . وكما كانت بطلة « بين الأطلال » تحمل في مخيلتها تمثالا من ذهب لفارس أحلامها الذي تقرأ له الكتب ، كانت راجية في « فديتك يا ليلى » تصوغ فارس أحلامها على أنغام الموسيقى التي تسمعها له . وهكذا تقفز الحبكة الرومانسية عتبات الحلم والواقع نحو تحقيق المستحيل . وكما كان كمال في « بين الأطلال » يقدس سامية ولا يشتهيها — حتى يصبح المستحيل شيئا قريبا من الممكن ، كانت راجية في « فديتك يا ليلى » تؤكد أن الحب أسمى من أن يركز في مشاعر مادية محسوسة تألفها . ولذا الأحداث في نفس الإطار الرومانسي ، وإن اختلفت في التفاصيل ، الاختلاف الذي لا ينعكس على الشكل العام . فنحن مع « فديتك يا ليلى » نبدأ السير مع صديقين في طريقهما إلى طبيب للأمراض النفسية ، لأن أحدهما يعيش متوحدا مع عالم داخلي غامض كأمواج الرمال والأمواج التي تتراءى لمخيلته وكأنها أصوات لزمة استبدت به . حدثت له هذه الحالة الغريبة فجأة وعلى غير توقع أو انتظار ، فقد تركه صديقه في بيت ماله في الإسكندرية لكتب « أوبرا » جديدة احتشد لتلحينها منذ مدة . ثم

عرف منه خلال فترة قصيرة أنه خطب ابنة الجيران ، وبعد فترة أقصر جاء الخبر الموجع من خادم صديقه في برقية أسرع بنفسه على أثرها يرى ماذا حدث .. حينذاك فوجىء بحالة صديقه وحدة التي زلزلته من الأعماق ، فقد رآه ممسكا بحقيبة لا يدري ماذا بها ، ولا يتركها لحظة من يديه أبدا وقد استغرق فيما يشبه الذهول التام .. استمع الطبيب الى هذا الجزء من القصة فلم يكتشف شيئا ذا بال ، ثم حاول أن يتعرف مع « ابراهيم » الفنان المكتئب من العالم الطرق المغلقة للشعور وفتح أبواب الذاكرة واللاوعي ، فانتهت الى قصة حب رائعة وتعلقت به — هو الحريص على العزوبية — وبين ابنة الجيران الصغيرة .. وتوقفت الذاكرة عن اليقظة وراح صاحبها في غيبوبة جديدة يكافح فيها الرمال والأمواج ويحرص خلالها على الامساك بالحقيبة التي يخيل اليه في شروده أنها تحتوي الدليل الوحيد على جريمته التي يطارده الآخرون من أجلها ، والانتقام منه بسببها .. أحس الطبيب ولم يلتقط سوى النقطة الأخيرة التي تدفق بعدها تدفق الذاكرة والمشهد الذي رآه حين دخل « ابراهيم » غرفة الكشف ورأى المروحة الكهربائية تدور فخيل اليه أنها طاحونة هواء تبدو كمارد رهيب .. أمسك الطبيب بهذا الخيط الواهن لعله يصل الى شيء من طريق الحقيبة التي حافظ على الدوام بالرغم مما بينهما وبينه من قطيعة لعلها هي الأخرى تسهم في شفائه .. أمسكت راضية تروي تفاصيل قصة الحب الرائعة التي عاشتها معه منذ قال لها « اني أحس بأنك معجزة .. وامتلاك المعجزة ليس من نصيب البشر » ، ومنذ حدث لها التناقض بين الفنان والرجل في جسد العاشق وروحه (نفس التناقض الذي حاكت به « بين الأطلال » بين الروائي والرجل في الشخصية الواحدة التي أحبتها البطلة .. وكان النصر النهائي للرجل ، بينما ظل الروائي انعكاسا له) فقد أحبته راضية أولا من طريق الحماية ، ثم أرادته له حبا حين عرفت الشخصية الخالقة المبدعة لهذه الموسيقى .. لقد جاءا معا من المستقبل كثيرا .. اذ كانت أزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الجديدة هي المحور الفكري الذي نسج الأحداث والشخصيات والمواقف التي أدار الروائي من حوله .

هكذا كانت القيم ترشح راضية للزواج من ابن خالتها عبد الرحمن فيما بعد الوريث الشرعي لتلك الأملاك الشاسعة التي يمتلكها العمدة .. وتتميز شخصية عبد الرحمن عبد الصمد بأنه يشبهه في شخصية « الملامة العملية الواضحة » على حد تعبيره .. أما ابراهيم فهو ليس الا « آلاتي » أي موسيقار بلا مستقبل أو مركز اجتماعي ، ولم تصبح راضية كما استطعت من قبل أحبت لها في « أي راحلة » بل أحست أن كلمات ابراهيم له حول الثقة بالنفس والتفاؤل مراحل ما تؤمن به ، فقد أرادت مرتعشا الاستسلام . « لقد أذاب بحرارة ايمانه ثلوج اليأس والخوف والعجز ، وجعلني أجرؤ على التفكير في حقي في الحياة الواقعية .. لا في حياة الأفكار » .. هكذا وقفت راضية في وجه جدها وابن خالتها والمجتمع لتعبر بحقها في تقرير مصيرها .

ولقد كان اختيار الفنان للعمدة الاقطاعي والحفيدة الرومانسية اختيارا موفقا غاية التوفيق ، لأنه مجسد لذروة الاحتدام والتلاحم بين القيم المهترئة الآيلة للسقوط والعلاقات النازعة مع تطور المجتمع الى مرحلة أرقى — وقد وفق الفنان مرة أخرى حين كتب الهزيمة للقيم الاقطاعية المنهارة المتمثلة في الجد المغرور ، وحين كتب الانتصار للعلاقة الحية الوافدة مع تقدمنا الحضاري ، هكذا طال الصراع واشتد التناقض ، ثم انتهى الأمر بموافقة الجد على زواج حفيدته من الآلاتي .. وظلت راضية أنها — في ليلة القدر — حصلت على أمنية عمرها .. ولكنها فوجئت — بالقدر — يوجه نفسها مع ابراهيم على غير ما تهوى ، اذ لاحظت عليه في الفترة الأخيرة شرودا وسهوما مريبا .. الى أن ثبت الطعنة الأخيرة في قلبها حين أطلقها القطيعة دون ابداء أية أسباب على الاطلاق .. حينذاك أحست أن « مصايرنا ليست بأيدينا .. بل هي في يد قوة أكبر ترسمها كما تشاء وتوجهها حيثما تشاء » .. وكما لم يفهم الطبيب شيئا من الصديق أو المريض فانه لم يفهم شيئا من الحبيبة أو العاشقة المهجورة .. اذ بقيت حلقة مفقودة لم يعرف أحدهم على مكانها ، حتى أن سافر الطبيب والصديق والحبيبة العاشقة مع الفنان المريض الى أرض المعركة ، الى الاسكندرية ، الى الشاطىء والصخور وطواحين الهواء التي كان يصرخ منهما بينهما جميعا .. وهناك يكتشفون جوهر المأساة .. لقد عانى المسكين الاحساس بالقتل مرتين ، الأولى وهو بعد طفل حين كان يلعب مع شقيقته الصغرى فأهملها دقائق قليلة تركته الندما وتسلقت طاحونة

الهرة ثم سقطت في البحر ميتة . والمرة الثانية حين كان يلعب موسيقاه في الصباح الباكر على الشاطىء . وذات يوم فوجىء بحسناء حبيبة لنفسه ليلى الصغيرة التي ماتت وهي طفلة مخلفاتها الحدث واحتمل معا بشوبه وجهها من أسى عميق . ودون أن يقصد سرد على مسامعها قصة زفايج « حذار من الشفقة » التي تستعر في حاشيتها الطفلة المقعدة بعد أن يتسبب تماما وأيقنت من أن ما يمسها ويبر فارس أحلامها مجرد « عطف » طارىء . يروح ابراهيم حين فوجىء في يوم قال أن الفتـــاة التي أحس نحوها ميلا قويا هي الاخرى « مقعدة » ، وفوجىء مرة ثالثـــة حين عثر على آثارها فوق الرمال . اشارب وكتاب « حذار من الشفقة » وحقيبة ! وكاد يصيبه الجنون حين تتبع آثار خطوات حسدها العمد فاذا بهذه الخطوات تنتهي عنـــد حافة الشـــاطىء ، فقـــد انتحرت ليلى الكبيرة بعد أن طابقت بين مأساتها ومأساة بطلة ستيفان زفايج وهكذا تتاقلب الرواتب في قلب ابراهيم المتلب بهاجس الحسادتين . فلم ير بدا من قطع علاقته براجيه ، ولم يشعر بما طرأ عليه من تغيير كاد يفقد معه الذاكرة والصبر .

وما ان انتهى ابراهيم من سرد هذه الواقعة الأخيرة . حتى أفاق من ذهوله وشروده وسهومه ، وعاد من جديد الى حبيبته راجيه ليحمل الطبيب يردد « لا نستطيع في حياتنا ان نســـيطر على ارادة القدر .. ولا نملك الا ان نؤدي واجبنا في حدود قدرتنا .. لم نخضع لما يفرضه علينا القدر صاغرين » . وهذا هو المعنى العام الذي أكده يوسف السباعي مرارا ، وهو يعود لتأكيده مرة أخرى كغاية طبيعـــية للاسطورة الرومانتيـــه .

ان البـــناء الفني في « حدثتك يا ليلى » يقول جملة أشياء :

● يقول ان الكاتب يعتمد أساسا في بناء الشخصيات على الأنماط الســرية والنماذج ذات الدلالات العمامية أكثر اعتماده على الشخصيات المتفرده . فاختياره للعقد الاعطافي المصري هو تجسيم للعم التقليدية السائدة التي سبق أن مثلها في صوره أخرى ولأحداث مختلفة أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ . كما أن اختياره للفتاه المصرية التي تبلغ ستة عشر عاما وتفقـــد أبويها منذ الطفولة وتحب من يكبرها الى درجة العمه ، هو تجسيم لفكرة الحرمان من الحنان كالرجسية ترفض موتها وتود الحب الرومانسي الذي يلبي أحلام الطفولة ويسير بجموده في أعماق الحرمان حرورى عطش الفتاه الى الأبوة والأمومة . لهذا نرى الحب يرتبا دائما من فكرة الحســـ .

● يقول البناء أيضا ان المقتبسات التي يختارها الفنان من الشعر القديم لم يعمـــد لها ذلك المعنى التعليمي الوعظي المباشر الذي لاحظنـــاه على الفانتازيا الفاجعة ، وانما هو يعمقه معناه في « حدثتك يا ليلى » من الحنين الى الماضي . والماضي هو الركيزة النفسية التي تستند عليها عواطف الشخصية الرومانســـية في احساسها العميق بتفاهة الواقع الراهن ، على أن من مهام الفنان الرئيســـية « الايهام بالواقع » حتى يحس القارىء في مستوى الجهـــد الأدبي من المعقولية التي تتيح له فرصة الحـــكم على الأشياء والحقائق بحياد شديد . موضحا مخرج الاقتباس الشعري من نطاق الايهام بالواقع ، وتصبح القصص على لسان الخادم من المزالق التي تجنب على الكاتب الحذر منها . ولقد كان يوسف السباعي في « بين الاطلال » يسوق الحوادث بالصيغة الحسرة على لسان المتكلم فحقق الســياق القدرة على الجذب والتشويق ، ولكنه في « حدثتك يا ليلى » تمكن من تفادي هـــذا الخطأ التكنيكي الفادح . ومع هـــذا فقد تورط في خطأ مماثل حين كان يسرد القصـــة على لسان احدى الشخصيات بالتبادل مع الاخرى في فترات زمـــنية تمس أهمـــية « الايهام بالواقع » .

● ان بناء الاسطورة الرومانســـية في « حدثتك يا ليلى » يوضح الجهات الأربع الأصلية التي تدور بين جدرانها أحداث المأساة ، وهي المجهول غير المحدد الذي يتوق اليه الانسان الرومانسي مع أشواق الحب الجامح ، وهي التحليل النفسي ـ لا الحسي ـ لأحداث الماضي الممتد في الحاضر كذكريات دفينة في أغوار الذات ولكنها تطفو على سطح الوعي بين الحين والآخر ، وهي ارادة التكبير التي تلح على

وجدان الشخصية الرومانسية المحملة بالذنب ، وهي الانتحار أو الفداء الذي يحل التناقض بين الماضي والحاضر ، والواقع والمثال ، أي أن العدم هو المآل النهائي للوجود في وجدان الأسطورة الرومانسية .

ولما كانت الصدمة الرومانسية طريق مسدود محتمية ببنائها الأسطوري المحكم الأغلاق ، والمعزول عن العالم ، فإن يوسف السباعي الذي كان يسكب ذاتيته بسخاء شديد على البناء الروائي – في رسم الشخصيات خصوصا كالضابط والفنان – وكانت هذه الذاتية تحجب عن بصيرته الفنية بقية أنحاء العالم الرحب من حوله .. يعود في « السقامات » ليبحث عن منفذ يخرج به من هوته الاجتماعية التي حققتها أسوار الأسطورة الرومانسية – ولكن السباعي ككاتب وابن مخلص للطبقة المتوسطة ، ما أن يصل إلى حدود التصحيح الاجتماعي في « السقامات » حتى يكتشف أنه يلامس « حافة حرجة » فيهرول عائدا في حيرة واضطراب حتى يعثر على الحل في موضوع حاضر دائما هو الثورة .

وتكاد « السقا مات » تشق عصا الطاعة على الفنان الرومانسي – وتتحول به إلى أرض الأدب الواقعي ، فقد انحدرت مادتها الخام من أدنى درجات السلم الاجتماعي ، وعولجت هذه المادة وفق ما يمليه التعاطف الحار من الكاتب لشخصياته المتواضعة ، كذلك فرضت هذه المادة على صاحبها الكثير من فروض الكتاب الواقعيين ومقاييسهم والزوايا التي ينظرون منها إلى العالم ، فنحن لا نكاد نرى « بطلا » في « السقا مات » ، وتلك هي أول معالم الرؤية الواقعية للقصة منذ أكثر من عشر سنوات مضت ؛ وإن أصبحت الآن « محل نظر » من جانب الواقعيين في جميع أنحاء العالم حيث يحاولون صياغة « البطل الواقعي » في أعمالهم الروائية . أما النظرية السابقة التي كان لها أبلغ الأثر على « السقامات » فهي تعدد الأبطال أو الشخصيات – بمعنى أدق – في العمل الروائي بحيث لا تتركز الأضواء على شخصية بعينها بل توزع الأضواء على جميع الشخصيات بنسبة تتشابه درجتها مع « الوضع » الذي توجد فيه هذه الشخصية أو تلك . كذلك ترتفع الأحداث والمواقف إلى مستوى الشخصيات ، لأنها جميعا تكون فيما بينها « المناخ الاجتماعي والحركة التاريخية » التي تتنفس فيها الشخصية ، وتتطور بواسطتها الدلالة النهائية للعمل الأدبي .

هكذا نحن نلتقي في « السقامات » بهذه المجموعة من الشخصيات : الصبي الصغير سيد ، ووالده المعلم شوشه ، جدته العجوز أم آمنة ، صديقهم شحاته أفندي . هذه هي المجموعة الرئيسية من الشخصيات ، تتساوى جميعها في نسبة الضوء التي نالتها حسب موقع كل منها في شبكة الأحداث ، كذلك نلتقي بهذه المجموعة من الأحداث : سيد أثناء اللعب والعمل والكتاب ، شحاته أفندي من الحاجة ثم إلى القبر ، المعلم شوشه مع القرب والحنفية أو مرش المياه والحارات .. كل ذلك من خلال مجموعة محددة من العلاقات والمواقف .

هكذا نحن نلتقي في « السقا مات » بهذه المجموعة من الشخصيات : الصبي الصغير سيد ، والسيدة السراية التي يوزع عليها المياه مثل البيوت الأخرى . ذلك أن سيد قد سرق إحدى ثمرات الجوافة من شجرة قائمة في الحديقة . ومن ثم يدخل الصبي الصغير في جدل مع أبيه حول موقف السماء من هذه القضية . وينتهي الأب إلى رأي حاسم : « اعتقد أن آخذ ما للغير إذا كنت في حاجة إليه أكثر

منه لا تصير سرقة . انها مساعدة منـــا له في توزيع نعمه واقرار عدالته ـــ فنحن في الواقع لا نأخذ ما للغير ، ولكننا نأخذ ما له الفائض عن حاجة الغير ، انها معاونة له لا أكثر ولا أقل » ـــ وتتوالى أحداث الرواية منـــذ تلك اللحظة التي تصادف فيها وجود سيد والمعلم شوشة بمطعم الحاتي ومرم حين يتأزم الموقف بينهمـــا وبين رجل معدم يدعى شــــحاتة افندى لم يستطع أن يدفع ثمن الطعام الذي أكله . ويتقدم شوشة لحل الموقف الذي كاد ينتهي بخلع ثياب الرجل ، فيطلب الى المرأة خصم القيمة التي أكل بها شحاتة من المبلغ المدينة به له في حساب القرب التي زودها بها خلال الشهر وماطلت في ســدادها دفع الحســاب . منذ هــذه اللحظة ـ كما قلت ـ تبــدأ احداث الرواية . ومن يقرأ « السقا مات » يتعجب بلا شك لهذا القول اذ أنه يرى « أحـــداثا » كثيرة حدثت قبل ذلك .. ولكني قصدت الى أن هذا الموقف المتأزم كان البداية الفنية الحقيقية للرواية . فكل ما سبقه وما تلاه لا يرتفع على مستوى الحواشي والذيول والزوائد التي كان يحلو بالفنان تركها حتى يستقيم بناء الأحداث . ولست أقول أنه لو حذفت هذه الشوائب لما نقصت الرواية شيئا ، ولكني أؤكد على القول بأن الرواية قد تأثرت في بنائها ومحتواها من أثر هذه الزيادات التي أساسها تضخيم وترهل وتطويل ومبالغة نالت من قيمتها الفنية والفكرية على السواء . ذلك أن الكاتب لم يبدأ عمله بتصميم محدد ـــ من الممكن تغيير تفاصيله مع التزام حدوده ، كما لم يضع تخطيطـــة « موضوع » نهائيـــة تزيل من أمام العمل الأدبي كافة معوقات الســـلامة الفنى والفكرى .

لم يتقدم الفنان الى عمله الروائي بتصميم محدد ، ودليلنا على ذلك أنه خلط بين وسيلة السرد في الرواية ، والوســـائل السينمائية في الفيلم السينمائي . فهـــو آثر أن ينتقل من مشهد الى آخر دون أن يبرر ذلك إلا بقوله « ولنترك فلانا ـــ ولنعد وراء فلان » وهـــكذا أصاب السياق بالخلل المحموم حين أصبحت المرئيات أمام الكاتب لا تكلفه سوى عناء نقلها المباشر دون فحصها وتصنيفها واختيار الصالح منها للاطراد الفني والمادة الفكرية . هكذا يستطيع أن ينتقل من أي مشهد مع امتداده عند شجرة التوت أو بين جدران الكتاب ، بل ان الفنان نفسه يقول لنا بصراحة مرة « لنترك الصبية ـــ ولنعد الى شوشة وشــــحاتة » . والحق أن العلاقة الجديدة بين شوشة وشحاتة هي الخيط الرئيسي الذي ينظم أحداث الرواية في مختلف مراحلها ومستوياتها . فالمرحلة الأولى أبرزت لنا مدى التضامن الحميم بين أبناء الطبقة الكادحة ، خاصة في الأزمات . وقد تكاملت هذه المرحلة حين عاد شحاتة افندي في اليوم التالي الى بيت المعلم شوشة ليعطيه المبلغ الذي دفعه عنه بالأمس . وما أن يكتشف شوشة أن شحاتة قد باع كل ما لديه للوفاء بالمبلغ ، ولم يعد لديه مكانا يبيت فيه حتى يسارع الى استضافته مرة ثانية في المنزل . وتنعقد بينهما أواصر الصداقة لتبدأ الرواية مرحلة جديدة . تلك هي مرحلة « العداء المشترك » ازاء الحياة والموت . فقد كانت حرفة شحاتة افندى هي السير أمام الجنازات ؛ وكان المعلم شوشة ممن يفزعون من الموت وكل ما يمت اليه بصلة فزعا شديدا . على أن شحاتة كان يقف في الطرف النقيض من فزع شوشة ، فراح يصف عمله في بساطة ويسر قائلا « بيسمونا الفندية ـــ واحنا ما خدناش من الفندية غير البدلة ـ- الواحد منا لابس البدلة الرسمي اللي حيلته ويلبس الطرطور الحمرا اللي زي حوط بتوع العرقسوس على وسطه ـ- ويمسك في ايده المنقد أو القمقم ـــ ويزف المرحوم لغاية التربة ـ- يعني بالعربي تقدر تقول زي حسن الصالة ـ- بس حسبة بيزف اللي لن يرحم ، وأما بيزف المرحوم ـ- حسبة بيزفه لقلة الدماغ ـ- وأما بيزفه لراحة البال .. بالذمة مش برضه أنا أحسن ؟ » ـــ غير أن الفنان لم يشأ بهذه الكلمات سوى التمهيد « للموقف » الروائي ـــ

الى أن الانفـــــاع الذهني بالمعاناة المطلقة لم يكن فقط اداة التفاهم بين ابناء هذه الطبقة الكادحة ، وانما كان « الحدث » مرتديا احدى الأفكار المحورية في الرواية هو السبيل الى « تحول » الشخصية للواقع او رفضها له ، تأملها معه ، او تمردها عليه ، تسالمها وسكونيتها ، او ديناميكيتها وتغيرها . وربما كانت « السقا مات » هي العمل الروائي الوحيد في أدب يوسف السباعي الذى استطاع أن يخلق به الشخصية المتطورة ، بالرغم من خلو الرواية أصلا من المحور الفني — ولا أقول الفكري — الذى يربط بين أجزاء هذا العمل الجيد ربطا محكما . ولقد كان لعجز الفنان الى الربط الشكلي بين (المشاهد) طريقـــة السباعي السيمائي من آثار تلك المرحلة المبكرة في تاريخه الفني ، مرحلة « الفانتازيا الفاجعة » حيث كانت الرواية — اللوحة هي الأساس الفني عند الكاتب حتى يصبح عمله مجرد « استعراض » لبعض الصور من (الحياة) كما يعممها ليسمي أخيرا بالقطة المعروضة مسبقا . ولكنه في « السقا مات » حيث كاد ينتقل الى مرحلة جديدة من مراحل تطوره هي الحالة الحرجة بين الرومانسية والواقعية في الأدب ... فان تلك الطريقـــة التي لم تضر به كثيرا في أوائل حياته الفنية — لأن القالب الفانتازي بطبيعته يسمح بها — أخلت في هذه المرحلة الجديدة فأثرت أبلغ التأثير على البناء الروائي في « السقا مات » . ذلك أن تكوينها الواقعي يفرض — في مراحل تطوره هي الحالة الحرجة بين الرومانسية التي تتطور فيها الشخصيات وتسير الأحداث وتتحرك المواقف بحيث يصبح المضمون الفني في الرواية بناء داخليا متسقا . غير أن اضطرار الفنان أو خلطه بين أدوات المرحلة السالفة في تاريخه الاولى ، وأدوات المرحلة الجديدة ، قد انعكس في هـــذا التفكك والتمزق الذى أصاب العمل الفني بما يحول بينه وبين التكامل والتماسك ... الا أن درجة النضج التي احرزتها « السقا مات » كفلت لها هذا التقدم في معنى الشخصية الفنية المتطورة ... فكان ان ألقى الســـباعي بشخصية المعلم شوشة في « موقف » من الموت .

ولعل « الموت » هو البطل الحقيقي في هذه الرواية ، لا لأنه كان سبيل الرزق الأكبر من شخصية في الرواية ، بل لأنه كان الخط الفني الدقيق الذى يصل بين « الزوجة الشابة » — زوجة شوشـــة التي ماتت اثناء ولادتها سيد — وبين الحالة الوجدانية الكئيبة المغلقة في شخصيته التي كانت تكتل الهم وما ألم به من احداث . فالســـباعي لم يطمح لأن يكون الموت محورا فكريا يجمع حوله تصورات فلسفة الوجود والعدم ، كما انه لم يحاول أن يستخلص منه احدى ملامح النفس المصرية العربية ، أو يشكل وجهة نظر في الحياة كما فعل الحكيم بنظرية الخلود عند المصريين ... كلا ، لم يطمح الســـباعي الى شيء من هـــذا ، ولكنه جعل من الموت « شخصية » حاضرة بين مختلف الأحداث والشخصيات والمواقف ، لا تتحرك وفق ما يدور في ذهن المؤلف من أفكار ، وانما تحركها الدلالات ... الاجتماعية والبيوجرافية ، لمعنى القدر . لقد تحدث شحاتة افندي طويلا عن حرفته ، عن لقائه المباشر بالموت ، وكيف لاقاه اول الأمر بانزعاج شديد ، ثم بدأت حـــدة اللقاء تخف قليلا حتى أصبحت احـــدى متعه في الحياة هي أن يزف ميتا الى القبر ... أما متعته الأخرى فهي النســـاء مهما بلغ المسنين من العمر ... والحديث الطويل لشحاتة افندي لابد ان يتضمن الحـــكايات والنكت والحكم . ذلك انه لا ينسى مشهد الرجل العظيم الذى مات فاستبقت جثته في شاحنة جثة الكلب ، ولا ينسى أبدا ، وهذا هو المهم ، انه سيموت يوما ... ويقبل هذا اليوم بالعمل قبل موعده مع احـــدى النساء ساعات طويلة ... ويموت شحاتة ، لا لتنتهي قصته ، وانما لتمسك بخيط « الموت » الى نهاية مراحل الرواية ... ان المعلم شوشة يرتدي بذلة الأفندية الســـود ، لأول مرة في حياته ويسير بها في مقدمة جنازة شحاتة (الجنازة هنا من قبيل المعالم

لانها لم تكن هكذا تماما) — ويدفنه في مقبرة أسرته ؛ وهناك في لقائه مع كهف الموت تصطدم قدماه بجمجمة سرعان ما يعرف صاحبها — أو صاحبتها — جيدا : انها بقايا الرأس الفاتنة لزوجته الراحلة . هنا تتكامل ، أو تتبلور ، قصة شوشة مع الموت . فمنذ ذلك اليوم يعمل افندي في الجنازات يشيع الموتى مهما تناسى الناس وعاير الصغار ابنه سيد . ومهما أصطفت عليه الأيام وجلس على عرش المساء والجمجمة في يده ، هو التابع وهو التابع . لقد قرر بينه وبين نفسه أن يدخل في « حرب » مع الموت ، فاحرم مرة وثانية وثالثة . كلما الحب ماقته على ترف دموعه . ولكنه ما لبث مع الأيام أن بدأ يتبسم بسمة ما في هذه الحرفة الجديدة .

عندئذ يلتقط السباعي هذا الخيط الهام ليتبلور في محيطه أبعاد الرواية — فاذا كان قد بدأ أحداثها بسيد الصغير ، فانه ينهي بهذه الأحداث عند هذا الصبي نفسه — ذلك أن أنداد الصبي الاشقياء ظلوا يعايرونه بحرفة أبيه الجديدة صائحين في وجهه « أبوك السقا مات » — وهو لا يكاد يصدق ان هذا الأب يمكن أن يعاوده يوما مثلما يلازمهم شحاتة أفندي الذي ذهب فجأة ولم يعد أبدا لهذا يصارح اباه — وهما يستحمان ذات مساء — بكل هواجسه ، فتنهمر كوامن الأب ، ويحكي للطفل كيف ماتت أمه ولم تكن مريضة أو محمومة وكان الجميع بجانبه أثناءها — ويقص عليه تفاصيل الغرام الجميل الذي نشأ بينهما عندما كان يسقي شجرة « التمر حنه » بحديقة السراية ، اذ كانت تعمل هناك خادمة ، ثم تزوجها — ولم تطل بهما الحياة فقد ماتت أثناء الولادة . ولكن شوشة يعد ابنه في النهاية بأنه لن يموت . وأنه لن يسير أمام الجنازات . ويطمئن بال سيد ويستريح تماما — وفي اليوم التالي يكتشف الجميع مرض الأب ، فقد أصابه البرد بنوبة حادة أو التهاب رئوي . وذهب سيد الى المعلمة زمزم يطالبها بما لديها من حساب والده لتشترى له الدواء . فلا تعطيه منها سوى « عطية ساحبة » — ويعود الى المنزل متأخرا ، ولكنه يفاجأ بما لم يكن بالحسبان ، فما كان شحاتة للمعلمة زمزم وعطيتها وحسبها جاد — لقد ألقى الشق الكأس في أحد الجدران ، وتحطم السقف وانهد البيت كله على رأس المريض الذى سيوضع داخله . ومات المعلم شوشة في اليوم التالي لوعده الصبي الصغير بأنه لن يموت . وارتدى سيد بدلة الحزن الاسود وسار أمام جنازة أبيه وهو يقول في صوت هادىء . وكأنه يردد قطعة محفوظات حفظها عن ظهر قلب « اني أود ان أكرمه كما أكرم سواه — وأنا لست حزينا — انه ليس بأول أب يموت — ولا كنت بأول يتيم بعد اباه — هذه هي أشياء تحدث كثيرا في الحياة ، فيجب الا ننظر اليها على انها مآسي قد خصنا بها القدر ، يجب أن نعرف ان هذه هي سنة الحياة وطبيعة الاحداث فيها » ويذهل المشيعون ، ومعهم القراء ، لا لأن سيد يحمل في ذهنه الصغير هذه الافكار فقد سبق ان لقنها له أبوه في اليوم السابق — وانما لأن الصياغة القوية لهذه الافكار ، والنهاية المرية للرواية ، أكدت بما لا يدع مجالا للشك أن هذا العمل الجيد — وهو أروع أعمال السباعي على الاطلاق — كان نقطة انطلاقه على الصياغة المرحة من الأسطورة الرومانسية الى الادب الواقعي .

لقد سجلت « السقا مات » خطوة رائدة في تاريخ الأدب الواقعي والرواية المصرية على السواء وهي خطوة تقف في صف واحد مع الصفحات الرائدة لعودة الروح والأرض وزقاق المدق . ولكنها ، ككل الأعمال الرائدة ، تمتلىء بالأخطاء الفنية والمثالب الفكرية جميعا . فهي من حيث الكم ، أكثر صورها من عيوب المرحلة السابقة في أدب السباعي ، وان كانت من حيث الكيف تمثل تلك الصياغة الحرجة التي كان من الممكن ان يعبر منها هذا الكاتب الى آفاق الأدب الواقعي العظيم .

ذلك أن السباعي قد تمكن من بعث الحياة في قطاع بشري كامل وأداه الرمز حق تحديد ، واستطاع أن يجسد سماء الطفولة المصرية في أدنى درجات الرواية بغير تعسف أو افتعال . كل ذلك عبر أدوات تعبيرية موفقة في أغلب الأحيان . فاللغة في « السقامات » ليست مجرد أداة تعبير ، ولكنها أحد العناصر المكونة للنص الفني ، أي أنها كانت تضيف إلى واقعية العمل الفني من ثراء والحية الواقع ما يحفظ له قيمته الذاتية كفن دون الاعتداء على القيمة الاجتماعية للواقع كمصدر غنى لقيم الفكر والجمال جميعا . هكذا صاغ الحوار منحوتا من لحم الواقع الحي ، ولكن عملية النحت هذه أحالته إلى شيء جديد في مستواه اللغوي البحت . يقول شوشة موجها الحديث لشحاتة الفندي :

« ـ يا عم حط لك بيني وبينهم ـ أنا كان نفسي نرحم ... أنا أكبر دعوة بدعيها في صلاتي « اللهم اكفني شر رغبات نفسي » ... هو إيه حاجة تذلل الإنسان وتستعبده قد رغباته ، رغبته في الستات تذله لهم وتخليه يجري وراهم ويترجاهم ... ورغبته في المال تذله لجمعه والحرص عليه ، ورغبته في الأكل تذله لبطنه ... هو إيه درج يحيي الإنسان على الحياة ... قد الزهد ... هو فيه أقوى في الحياة من إنسان غلب رغباته وقتل مطالب جسده ... ده يبقى الإنسان الحر اللي يقدر يدوس على الحياة بجزمته ...

ـ وليه ده كله ياسي شوشة ؟ تدوس الحياة بجزمتك ليه ؟ هي عملت فيك حاجة ؟ وهو لما تبقى مالكش ولا رغبة وتزهد في كل حاجة ... تعيش ليه ؟ وإيه فايدة إنك تبقى حر إذا كنت ماتاش عايز حاجة ... ما تسيب الدنيا أحسن ... الدنيا ما فيهاش حاجة تستاهل العيشة غير شوية الرغبات اللي إنت عايز ترهد فيها ... ما فيهاش غير ساعة حظ ... لما إذا كنت ماتاش عايز ساعة الحظ يبقى موتك أحسن ...

وضحك شوشة وقال :

ـ ما هو أصل الواحد ما بيلاقيهاش بالساهل ... بيطوح لغاية ما يطولها ياسي شحاتة ...

ـ ما هي دي لذتها ... هي دي الدنيا ... إنك تجري ورا حاجة عايزها ...

يوم ما يكونش لك حاجة تدورها ، وتجري وراها ... تبقى ميت ... » لقد تعمدت اقتباس هذا النص الطويل نسبيا حتى يمكن من التدليل على أن قضية الفصحى والعامية قد أصبحت بالفعل قضية بائرة ، ذلك أنها وليدة مفهوم يختلف عن مكان اللغة في العمل الفني إن « السقامات » بحوارها العامي من البدء ، وبألفاظها العامة في السرد ، إنما تؤكد حيوية اللغة كعنصر فني لا كأداة تعامل . فاللغة كأداة تعبير أو تعامل هي لغة الواقع العام فحسب ، أما انتقال هذا الواقع من مادته الخام إلى البناء الفني ، فإنه يجعل من اللغة عنصرا فنيا بالفكر والموسيقى والصور التي تتكامل مع بقية عناصر العمل الفني من دلالات اجتماعية وسياسية إلى مقومات نفسية وجمالية إلى غيرها من عناصر التشابك المعقد في العمل الأدبي . فالفصاحة أو العامية هنا ليست مشكلة ، لأن المهم هو مدى تكامل هذا العنصر ـ اللغوي لا اللفظي ـ مع بقية عناصر البناء . لقد نجحت العامية المصرية في « السقامات » في أن تعبر عن أدق خلجات الفنان وأفكاره في الحياة ... والموت ، ولم تنجح الفصحى في نص الرواية بل خلقت تناقضا واسعا بين الصور الذهنية والتعبيرات المجردة ، وبين الإطار الواقعي ... إلا أن نجاح

العامية وسقوط الفصحى في « السقا مات » لا يعني مطلقا ان العامية او الفصحى تملك في ذاتها مقومات النجاح أو الفشل — بل يتم النجاح ويحدث الفشل من ذلك « التكامل » الحسي والاجتماعي والفكري والجمالي بين مختلف عناصر العمل الفني . كذلك فان نجاح العامية او الفصحى أداة تعبيرا مجازيا ناقصا ، لان النجاح او الفشل نصيب « العمل الفني » ككل ، مهما كان السبب هو الاداء الرئيسي لأحد عناصره فربما كانت الرؤية الفكرية هي التي ألجأت الفنان — كما هو الحال في السقا مات — الى استخدام الفصحى . ولما كانت الصياغة التقريرية هي التي تتطلب بحث التعبير عن هذه الرؤية ، فان اللغة جاءت مهزوزة مصورة واضحة ، وكأن ثمة مسافة بينها وبين « الأصل » الفني للغة . بينما استطاعت نفس الرؤية ان تحيل اللغة على لسان رجل الموت الى مصدر غني للفكاهة الصادقة التي كانت تخفف من وطأة أحداث المأساة .

ان « السقا مات » مليئة بالعبارات السلامية كالمعلق على الأحداث بصورة مباشرة او الانتقال من حدث الى آخر دون ارتباط حدى عميق الدلالة ، كما ان صوت المؤلف كان يرتفع كثيرا حين ينطق على لسان بعض الشخصيات بما يتناقض مع مستوانا الذهني فيبدو مستخدم الفصحى ، كذلك كالمفاجآت التي تصطدم بمنطقها المنطقي ، أو الحلول التي تستهدف الراحة السريعة للقارىء — كل هذا وغيره كثير اسهم في أن تظل « السقا مات » مجرد حالة حرجة في أدب السباعي لم ينجح في تجاوزها ولا في العودة منها الى وراء . فبالرغم من رائحة المأساة الاجتماعية التي تفوح من كل سطر فيها مع الفقر والموت ، فان هذه المأساة بجذورها المادية وانعكاساتها الفكرية لم تعرف طريقها الى رصيد العقلية الحالمة في أدب يوسف السباعي . هذا لا يعني مطلقا بأن الفنان مطالب بتقديم حلول سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية في عمله الفني — من المنادية أن نراه على هذه الطرق بمطالبها . وانما يعني ذلك ان التكوين الطبقي والعاطفي والفكري للفنان بمراتبه الجمالية والسيكولوجية والثقافية ، ينعكس حتما على عمله الفني مهما كان هذا العمل « هروبا من شخصية صاحبه » كما يقول البعض . فهذا الهروب الذي يضفي على الأدب نصيبه من الموضوعية لا يعني بأية حال أن ثمة مصدرا أساسيا له ، هو الينبوع الذاتي للعمل الأدبي . لذلك نصل الى ان ما نسميه هذا العمل المجيد الذي نعد — في رأيي الشخصي الاجتهادي — أروع ما كتبه السباعي في حياته الأدبية ، هو موقف الكاتب أيديولوجيا عند أعتاب الطبقة المتوسطة التي نشأ منها وشرح قضاياها المختلفة الى أن وصل في عام ١٩٥٢ — عندما كتبت هذه الرواية ونشرت — مرحلة اجتماعية تساعد تلقائيا بينه وبين الطبقات الكادحة من الطبقات المسحوقة . هذه المسافة الطبقية هي المسؤولة أولا عن بعد المأساة الواقعية في « السقا مات » عن جذورها الاجتماعية وأبعادها الفكرية ، كما أن هذه المسألة نفسها لعله الدليل الأكبر على المجهود الكبير الذي عاناه يوسف السباعي في محاولته الصادقة المخلصة .

فقد استطاعت « الفانتازيا الفاجعة » أن تتحول على يديه الى « الأسطورة الرومانسية » ولكنها سرعان ما تحولت مرة اخرى الى تلك الحالة الفرحة التي لاتمس مأساة المجتمع وتتخبط على مشكلاته وقاربت أن تكون نموذجا للمأساة الواقعية ... لولا أن الفكر والفنان — دائما — لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . ولهذا كان السباعي واحدا من اهم كتاب المأساة الرومانسية في الرواية المصرية الحديثة .. فقد عاد اليها بشغف شديد في أعماله التالية التي تناولت « الثورة » كمادة تاريخية جاهزة ، اما « السقا مات » فكانت المحاولة فلتة لا تكشف لها أصداءا في أعماله الأخرى .