الفصل الثانى

الصورة السلبية للمرأة عند الرومانسيين الجدد

الخلفية الاجتماعية وتأثيرها :

ظهرت فى العقد الرابع قوى اجتماعية جديدة من صغار الملاك الزراعيين والتجار والصناع والموظفين والعمال والطلبة ، وكانوا جميعا يمثلون شريحة صاعدة فى الطبقة الوسطى أقرب إلى الإحساس بآمال الشعب وآلامه ، وقادوا كفاحه الوطنى وظهر من بينهم الجيل الجديد بعد الحرب الثانية فى الفكر والأدب . وهذه الفئة الجديدة النامية بأساسها الاقتصادى المتواضع ، وبسعة انتشار تأثيرها الفكرى - حيث كثرت العمالة فى المصانع والإدارات الحكومية والشركات ، ودخلت المرأة مجال العمل وشاركت فى حركة المجتمع - كانت أكثر إحساساً بأزمتها الخاصة وأزمة الوطن العامة .

وقد زاد من الإحساس بالأزمة عاملان :

الأول : سياسى يتمثل فى شراسة القوى الحاكمة : من استعمار وملك وحكومة ، واستبدادها بالمواطنين وانعدام الحريات وفقد الروح الدستورية فى الحكم ، وتدل كثرة التشكيلات الحزبية والطائفية وتناقضها أحيانا على مدى القلق والحيرة لدى الجماهير بحثا عن طريق للخلاص .

الثانى : اقتصادى بسبب الظروف المادية السيئة التى سادت مع بداية الحرب الثانية ، حيث كثر عدد العاطلين وعز العمل على طلابه ، وارتفعت الأسعار ، وقلت السلع ، مما زاد فى حرمان الفئات الشعبية والمتوسطة ، وبالتالى أدى إلى احساسها المأسوى بالأزمة .

من هنا كان الواقع يفرض على الفن رؤية جديدة وإدراكا واعيا لأزمة الوطن والمواطن ، وأصبحت النظرة الواحدية التى تفرز أدبا رومانسيا عاجزة عن إدراك التغيير الجديد فى صورة العلاقات الاجتماعية ومتابعته ، ولم يعد من المتقبل أمام هذه الظروف الصعبة الهروب من « الأزمة الكبرى » وتجسيدها فى صورة أخرى غير مباشرة ، لذلك أدرك رواد الرواية الرومانسية محنة المذهب وعدم قدرته على متابعة

الواقع والتصدى لأزماته ، فتوقفوا فى توقيت موحد تقريبا دلالة الإحساس الواعى بما قلناه . وقد توقف محمود تيمور بعد أن أخرج سلوى فى مهب الريح (١٩٤٣) إلى ما بعد الثورة . كما توقف المازنى وطه حسين والحكيم (١٩٤٤) عن إنتاج الرواية ، وقد سبقهم كل من أسهم محاولة (واحدة) فى مجال الرواية مثل هيكل وعيسى عبيد وطاهر لاشين وطاهر حقى .

وإذا كانت سنة ١٩٤٤ هى نقطة النهاية فى فترة المد الرومانسى الروائى فإن سنة ١٩٤٥ هى نقطة البداية القوية فى الاتجاه الواقعى . وقد شهدت هذه السنة أيضا ميلاد روائيين جدد يمثلون استمرارًا للتيار الرومانسى القديم ولكن بسمات تختلف ورؤية فنية مغايرة إلى حد ما – وعلى هذا **فالجديد هو الروائيون وليس مذهبهم** ، وهؤلاء الكتاب بصفة عامة استمروا يصدرون عن رؤية واحدية الجانب جزئية المنهج فى تفسير علاقة الفرد بالمجتمع . ومن هنا كانت رؤاهم الفنية أكثر فردية من سابقيهم وأشد قتامة وانعزالا وسلبية . لقد كان الفرد فى تصور الرواد أكثر إيجابية والتصاقا بالواقع من **الرومانسيين الجدد الذين يمكن أن نحدد سماتهم فيما يلى :**

أنهم أقل أصالة وثقافة من الجيل الأول ، الذى كان مثقفا ثقافة عربية وغربية قوية ، وجمعوا إلى ذلك أحيانا الرحلة إلى الغرب مما عمق فى نفوسهم الوعى الثقافى والاجتماعى . أما الجيل الجديد فكان أميل إلى البساطة والسلفية فى الثقافة ، حيث نجد محمد عبد الحليم عبد الله ثقافته عربية خالصة وأستاذه الذى يستوحى أدبه ومنهجه هو المنفلوطى . وتكشف مؤلفات عبد الحميد جودة السحار الدينية والأدبية عن ثقافة عربية أكثر محافظة وسلفية من سابقه . ونقرأ أدب يوسف السباعى فنجده يصدر حتى « رد قلبى » (١٩٥٤) عن تأثر بكتاب « أدب الدنيا والدين » وشعر شوقى والمتنبى وبعض مصادر الثقافة العربية العامة . وأول عمل روائى له وهو « أرض النفاق » (١٩٤٧) يخرجه فى إطار قريب من « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى (١٩٠٥) . ونفس القضية نجدها عند كتاب الرواية التاريخية منهم ، وأوضح من يمثلهم على الجارم ومحمد سعيد العريان .

وإذا كان هذا طابع ثقافة من يمثلون أهم روائيى هذا الاتجاه أدركنا **فهمهم التقليدى الخالص لمعنى الأدب وشكل الرواية** ، لذلك فإن قصورهم الفنى نابع أساسا من أنهم لم يحاولوا أن يطوروا ثقافتهم ويغذوها بروافد الثقافة القومية والعالمية ، ويخرجوا بفنهم من طور الهواية إلى طور الفن الأصيل ، الذى يعيش

اللحظة الآنية لعصره بجميع روافدها الفكرية والحضارية ، هذا من ناحية ، ومن أخرى لم يكونوا من الوعى بحيث يدركون كنه العلاقات المضطربة فى المجتمع وما تحتاجه من رؤية شاملة للواقع تشجب القديم وتناصر الجديد .

وانطلاقا من هذا الإطار الفكرى الضيق والفهم التقليدى للأدب تخلف الشكل والمضمون للرواية عندهم ، إذ صارت أقرب إلى الحكاية يهتمون فيها بقص الحدث والصياغة القدرية للبناء التى تدع للمصادفة والحظ والنصيب كل قدرة وإمكانية على صياغة حياة الشخصيات فى الرواية ، غير واعين بأن الرواية تهتم بالقيم الفكرية والمضمون الذى يحمل فلسفة خاصة ، أكثر من إهتمامها بالحكى وسرد التفاصيل المألوفة .

وعلى هذا تفقد الرواية فى إنتاج ممثلى هذا التيار - غالبا - منطقيتها ومعقوليتها ، وتصبح الشخصيات بالتالى غير مقنعة وغير قابلة للتبرير ، وتثير السخط أكثر مما تثير الشفقة ، ومن هنا تبهت البنية التى تمثل من الرواية وجهها المنطقى .وصورة المرأة عندهم من الناحية الفكرية والاجتماعية أكثر تخلفا وإن صورتها الرواية وقد خرجت إلى المدارس والجامعات أو مجال العمل ، لأنهم جمعوا إلى النظرة الواحدية التى يصدرون عنها سلبية التصدى للواقع والفن . ومن هنا تكاثفت الضغوط الاجتماعية والعاطفية على المرأة عندهم . وأصبحت أكثر سلبيه واغترابا ، لأن صورة المرأة فى الرواية لا تمتاز بحيوية ما ، إنها منذ قدمها المؤلف تجمد على طبيعة واحدة لا تفارقها أو تغيب عنها ، حيث يقدم الروائى الشخصية دفعة واحدة ولا يجعلها تنمو بنمو الأحداث ، لذلك فهى من البداية وعلى طول الرواية بيضاء أو سوداء ، خيرة أو شريرة . وعلى هذا فعيب الرواية البارز فى التكنيك الهش الذى يقدم شخصية المرأة وقد حملت بأسلوب تقريرى مباشر ما يريد المؤلف قوله ، مما يجعلها سلبية مسطحة منذ البداية ، ذلك أن الشخصيات إذا استمرت خيرة أو شريرة طبقا لتصميم فكرى مفروض ، فإنها ستتوقف فنيا عن الحياة فى الرواية لأنها تستمد فكرها من الكاتب وليس من واقع حركة الشخصيات التى تصورها .

والدليل على ما سبق أن ذكرناه ، أن السحار يصور المرأة فى بعض أعماله على أنها (شيطان) وأن السفور هو سر سقوطها . ومن هنا يدور الصراع لا داخل نفسيات البشر ، بل يصبح الإنسان نفسه هو موضع الصراع بين الخير والشر بين الله والشيطان . كما نجد عبد الحليم عبد الله يعتبر المرأة (سلعة) يفتش عنها فى

السوق . والسباعى يؤكد أنها تفضل مسح حذاء الزوج على رئاسة الوزارة ، بل إن الرواية التى كتبتها سيدة فى نفس المدة – أمينة السعيد – تصور المرأة على أنها (طفلة جامحة) لا تعرف ما تريد .

عجز الصورة فى الرواية إذن تعبير عن عدم عمق الرؤية الفكرية التى اتسم بها الأديب ، ومن هنا يلتحم العمل الأدبى بصاحبه ويصبح تعبيرا عن موقفه من حركة التاريخ على أرضه ، وينتج عن ذلك أنه ليس هناك شكل تقدمى جيد للعمل الأدبى دون مضمون فكرى جيد ، يصوغه ويشكل حركته الفكرية والفنية .

والرومانسيون الجدد الذين سنتناول أعمالهم قد ساهموا فى مجال الأدب عامة والرواية خاصة بعد الحرب الثانية ، وعلى التحديد اعتبارا من سنة ١٩٤٥ باستثناء كاتبين :

الأول : هو محمد فريد أبو حديد ، الذى ساهم منذ وقت مبكر فى كتابة الرواية التاريخية (١٩٢٦) ، لكنه تحول عنها سنة ١٩٤٨ وأصدر رواية اجتماعية لأول مرة (أزهار الشوك) وبحكم الفترة الزمنية والطريقة الفنية فى المعالجة أدخلناه فى زمرة الرومانسيين الجدد .

الثانى : أمينة السعيد .. التى اشتهرت بالعمل الصحفى والترجمة ، إلا أنها أصدرت سنة ١٩٥٠ رواية (الجامحة) ولذلك أوردناها ضمن هذا التيار .

وكذلك تناولنا أول عمل روائى لإحسان عبد القدوس على اعتبار أن له طريقة خاصة فى رسم صورة المرأة وتناولا معينا للرواية . كما أنه يمثل حشرجة الاختناق للمذهب الرومانسى ، وعلى هذا نكون قد تتبعنا ذلك التيار منذ فتوته حتى أفوله .

ويشكل إنتاج هؤلاء الروائيين من ناحية الكثافة العددية رصيدا ضخما فى تاريخ الرواية ، وربما كان الإطار التقليدى المهيمن على المؤسسات الأدبية هو الذى جعل إنتاج كاتب مثل عبد الحليم عبد الله يفوز بجائزة المجمع اللغوى أكثر من مرة ، بل لقد انتزعت لقيطة الجائزة من « السراب » (نجيب محفوظ) ومن « مليم الأكبر » (عادل كامل) مما يدل على وثوق اتصالهم بالموروثات التقليدية والمزاج السلفى . كما أن إنتاجهم قد اتسع انتشاره وطبع أكثر من مرة مما يدل على أن لهم جمهورا خاصا واسعا ، وإذا رحنا نبحث عن الأسباب التى ساعدت على تقبل إنتاجهم وجدناها تنحصر فيما يأتى :

إن التراث الرومانسى تأليفا وترجمة قد ازدحمت به المكتبة العربية ، وصار

يشكل تعاطفا موروثا مع الوجدان المصرى الذى يجد فيه إشباعا لحنينه الدائم إلى تطهير عواطفه بأن يشارك الناس فى الرواية أحزانهم ، لأن فى ذلك تخفيفا لأحزانه وآلامه الذاتية ، بالإضافة إلى شغف الفئات الشعبية بالحكاية التى تنمو فيها الأحداث بتلقائية قدرية عالية النبرة يبدو فيها بسهولة الحكمة والموعظة الحسنة بأسلوب مباشر .

ثم إن كثيرين من قراء الرواية وبعض كتابها كانوا يعتبرونها وسيلة تسلية وشغل للفراغ ، ومن هنا فأنهم كانوا يبحثون فيها عن المتعة لا عن الثقافة ، إذ لم يكن مدركًا بوعى أن الأدب عامة قد غدا وسيلة من وسائل المعرفة ، تساعد على رؤية أوضح للواقع ، تكشف سلبياته وتعمل على إزالتها . وبهذا يصبح الفن كما يرى ديفد دتشس « وسيلة لاكتشاف عالم الحقيقة ويغدو العمل الأدبى فى حقيقته شكلا من أشكال المعرفة ، ووسيلة لعرض نوع من التبصر فى وجه من وجوه الوضع الإنسانى لا يتيسر التعبير عنه بأية وسيلة أخرى . »[1]

وهكذا استمرت الرواية الرومانسية – لأن هناك فئات مازالت تجد فيها بغيتها وحاجتها إلى المتعة الفنية ، حقيقة إن هذه الفئات تنحاز كثيرا نحو السلفية والمحافظة ، ولكن وجودها فى المجتمع استتبع بالضرورة وجود المعبرين عنها ، وكانت الرومانسية فى هذه الروايات حزينة باكية تجسد أزمة الفرد وحرمانه الشديد فى مجتمع يعجز فيه عن تحقيق السعادة لنفسه .

وصورة المرأة فى هذه الروايات تستقطب قضية واحدة هى الحرمان العاطفى، فالمرأة دائما مأزومة حزينة . لأنها تعجز عن أن تحقق سعادتها بالزواج ممن تحب . وهذا الحرمان تجسيد – غير مبرر – لكل سلبيات العصر : من حيث انعدام الحرية وتفشى الفقر وسوء الحال عامة بالنسبة للبرجوازيين الصغار ، وصورة الحبيبة المحرومة الحزينة هذه لا تتغير مطلقا وإن كانت تظهر مرة غنية وأخرى فقيرة ، ولكن جوهر المشكلة لا يتغير وهو الحرمان والشقاء فى الحياة نتيجة لعدم الظفر بالمحبوب الذى تقف الحواجز الطبقية مثل سور الصين العظيم تحول دون الالتقاء به .

وقد زاد من وطأة العذاب وضاعف من لوعة الحرمان السلبية المطلقة التى يلقى بها الأبطال والبطلات ظلم المجتمع لهم . إنهم يسيرون منذ البداية فى طريق محفوف

---

(١) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : ديفددينشس ديتشس – ترجمة محمد يوسف نجم ص ٧٩ .

بالمخاطر حين يسمحون لعواطفهم أن تنمو فى علاقة لا يرضاها المجتمع ، ومع ذلك لا يفكرون فى الوسيلة الإيجابية للظفر بالمحبوب ، وإنما ينتظرون حتى يخطف من بين أيديهم ثم يبكون عليه .

وقد اقترن بصورة المرأة وسلبيتها إزاء حركة المجتمع فى الرواية انعزالها المطلق وهروبها ، حتى عن أفراد أسرتها لا تحس بهم ولا تتفاعل معهم . وهكذا يقدم الروائى المرأة منقطعة الصلة بالواقع مبتورة الإحساس به والتفاعل معه . ومن ثم كانت الرواية فردية البطلة والبطل ، تدور فى إطار محدود خلال حركتها الفردية ، ويقدمها الكاتب فى حالة سلبية هروبية عاجزة عن مواجهة أزمتها والتصدى لها بالحل والعلاج بل حتى بمجرد التفكير السوى .

وكانت النهاية المأسوية لتجربة المرأة فى الرواية تعبيرا عن منتهى القنوط واليأس والأحباط النفسى لأدباء هذا التيار ، الذين يعد أدبهم بمقياس المعاصرة وترا متخلفا ، لأن عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية التى ترى الفن من حيث هو نشاط اجتماعى يسهم فى بناء المجتمع ، وصنع المستقبل ومناصرة الجديد وشجب القديم وتقديم النموذج السوى للإنسان .

محمد عبد الحليم عبد الله

يعد محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣ - ١٩٧٠) أكثر أدباء هذا التيار إخلاصا فى حدود مفاهيمه لإثراء الرواية العربية ، وهو يمثل قمة النضج الفنى لأدباء الرومانسية الجدد . وقد ساهم فى أشكال الفن القصصى من رواية وقصة قصيرة ، كما حاول فى أواخر أيامه أن يقدم الرواية التاريخية « الباحث عن الحقيقة » التى جعل بطلها سلمان الفارسى الصحابى المعروف . وقد بدأ رومانسيا حزينا وانتهى رومانسيا متصوفا ، فقد كان يحركه منذ كتاباته الأولى إحساس أليم بوطأة الفقر على حياة البشر ، ولم يكن يملك من الثورية ما يساعده على اتخاذ موقف ، ولا من اليأس ما يصرفه عن الحياة ، ومن ثم كانت مأساة حياته وموضوع فنه الصراع بين الحب والشك ، بين الإقبال على الحياة والحب ، واليأس من إمكان تحقيق السعادة فيها ، بسبب الضغوط الاجتماعية التى كان يعيش فيها قرويا تطحنه أزمات الفقر والحرمان .

وعلى هذا فهو يصدر عن نفس رؤية المنفلوطى الحزينة المتصوفة التى تحس ثقل الحياة وكثافة آلامها ، وبدلا من أن تبحث عن اتخاذ موقف إيجابى تحل به الأزمة تعتصم بسلبية قدرية إزاء الأحداث وتترك مصيرها للأقدار تصنع بها ما تريد . انطلاقا من هذه الفلسفة القدرية يخضع فهمه للرواية وللشخصيات . وكانت هذه الناحية سر تعلق بعض القراء بفنه وتكئة النقاد لمهاجمته . سبب ذلك أن الموروث السلفى الذى يعنى بالقصّ – مثل الحكاية الشعبية – مع الحفاوة بخطابية الأسلوب والتعاطف مع الأدب الحزين ، كان يجد صدى فى نفوس من يجدون فى الرواية سبيلا لتطهير عواطفهم الحزينة ، أو من يتمسكون بالإطار القديم فى تذوق الفن الروائى . بينما كان معظم النقاد يرون أن عصر الرومانسية قد انتهى وأن الأدب ليس تسلية ، وأن لا شىء فى دنيا الأدب – كما فى دنيا الناس – يخضع للمصادفة القدرية ، وأن سلبية الناس فى الرواية بل سلبية الأديب فى عصره لم تعد متقبلة البتة .

بعد هذا كله فإن صورة المرأة عنده لا تخرج عن إطار الموروث السلفى ، وفى حدود قيمه الأخلاقية . ومن هنا كان البشر عنده فى الرواية عامة ملائكة أو شياطين ، يهيمون فى سماء الفضيلة أو ينحطون إلى درك الرذيلة . ولذلك اكتسبت شخصية المرأة عنده صورة جامدة فاقعة ، تستوعب شخصية المرأة من بداية الرواية إلى نهايتها .

وقد ترتب على ثبات الصفة الخلقية للمرأة سلبية فى الحركة الدرامية التى تبدو باهتة فى رواياته ، التى تشكلها المصادفة القدرية غير المبررة أكثر مما تصوغها إرادة البشر ، ومن ثم كان انعزال المرأة فى الرواية عن المحيط الذى تتحرك خلاله ، ومحاولتها أن تهرب إلى الطبيعة لالتبثها خواطرها وأحلامها ، فهذه خطوة أكثر ايجابية لا يمكن انتظارها من صورة المرأة عنده ، وإنما الطبيعة وسيلة مقحمة لتجميل إطار القصة ، تعكس حنين المؤلف إلى الريف الذى نشأ فيه ، وتقدم ديكورا بهيجا لقصة مأساوية .

وتقدم « لقيطة » (١٩٤٥) باكورة إنتاجه الروائى صورة للمرأة ولقضية الحياة تكاد تتكرر بأغلب سماتها الفكرية والفنية فى إنتاجه التالى . « ليلى » بطلة الرواية إنسانة معذبة محرومة من كل شىء فى الوجود ، وليس عيبها فى أنها شخصية سلبية مسطحة وإنما فى عدم تبرير هذه السلبية وذلك التسطح ، ذلك أن القاص « حين يصور الحياة يستطيع أن يختار نماذجه من الإيجابيين أو من السلبيين أو منهما معا ، ولكنه بعد

ذلك مطالب أن يضع هذه النماذج جميعا تحت ضوء خاص يخلق لها دلالات جديدة ، ويبث فيها معانى طريفة ، تجعل من قصته حافزا على الحياة ومنبها إلى ما فيها من خير وشر ، بحيث يخلق فى نفوس قارئيه وعيا قويا بمجتمعهم ومشكلاته ، ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من أحاسيس . وهكذا يكون الفن إلى جانب المتعة الجمالية - دافعا إلى التطور ، باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة فحسب »[١].

وبالإضافة إلى سلبية ليلى غير المبرره نراها مثالا للجمال المطلق ، إذ هى « أجمل زهرة تفتحت عنها أكمام الوجود » و « وجه جديد ما انفتحت عيناى على أروع منه »[٢].

وهذا وصف لا يساعد على تمثل الشخصية ، بقدر ما يرضى رغبة المؤلف فى الصياغة الإنشائية . وهى معذبة منذ أن وجدت لقيطة « كأنها حواء هذا الزمن تحمل وحدها دون البشر وزر الخطيئة الأولى » . حيث تخرج من الملجأ لتعمل ممرضة ، ولكن جمالها الأخاذ وأخلاقها المثالية تدفع زميلاتها إلى الوشاية بها ، ثم تنقل لتعمل فى الإسكندرية . وتقابل طبيبا بالمصادفة وتحبه حيث يتضح أنه مدير المستشفى ويخطبها لنفسه . ولكن أهله يعرفون أصلها بمصادفة قدرية أخرى .. فتفشل الخطوبة . ثم تظهر أمها وتتعرف عليها مصادفة أيضا .. ثم تجرح مصادفة .. لتموت « بعد أن عجز الحب والطب فى علاجها »[٣] وبعد أن فشل المؤلف فى ايجاد مخرج لها من الأزمات التى صبها على رأسها دون مبرر .. ودون إقناع .

هذا مضمون رواية لقيطة (الحائزة على الجائزة التى أنشأتها هدى هانم شعراوى وقام بتوزيعها مجمع اللغة العربية ١٩٤٥) . أما روايته الثانية « بعد الغروب » (١٩٤٩) فقد حازت أيضا على الجائزة الأولى الممتازة من وزارة المعارف . وصورة المرأة التى تمثلها « أميرة » تسير فى نفس الإطار ، وإن انعكس الوضع الاقتصادى وصارت هى الغنية والحبيب هو الفقير . وتنشأ بينها وبين عبد العزيز المهندس الزراعى الذى يدير مزارع والدها علاقة حب . وبعد سلسلة من الأحداث المفتعلة والمصادفات غير المبررة ، مثل مرض الوالد واملاء عبد العزيز لأميرة قصة حب

---

(١) فى الأدب المعاصر : عبد القادر القط ط . مكتبة مصر ص ٦ .

(٢) لقيطة : عبد الحليم عبد الله ط . مكتبة مصر ص ١١ .

(٣) لقيطة ص ٢٤٧ .

كتبها الوالد ، تنطبق خطوطها العامة عليها ، ثم قيام زينب الخادمة – التى أحبته بنقل الأخبار بين الحبيب والحبيبة . وصالح الصديق البوهيمى يمد عبد العزيز « بوصفات » الحب والغرام ويراقب له أميرة فى القاهرة ، حضور ابن عمها المحامى الارستقراطى « المائع » إلى المزرعة ، موت الأب وتزوج أميرة من سامى ارضاء لرغبة والدها . وهى بهذا الموقف تشبه « ليلى العامرية » فى مسرحية شوقى « مجنون ليلى » حين تنتصر لرغبة أبيها على إرادة قلبها ، ثم يلتقيان « بعد غروب » عمر كل منهما حيث تعترف له أميرة ببؤسها لفقده .

فى نفس الإطار العاطفى المحروم تدور « **شجرة اللبلاب** » (١٩٥٠) حيث نجد « زينب » اليتيمة طالبة المعلمات – القارئة المترددة على دار الكتب ، تحب حسنى الشاب الذى أزمته زوج أبيه بخيانتها . ومن هنا تمنى أن يظفر بامرأة لا ليحبها ولكن ليحكمها ويتحكم فيها ، وينتقم من « أم ربيع » فى شخص هذه التى تعترض طريقه . ومن ثم تموت منتحرة شهيدة الحب المحروم المعذب .

« ودرية » بطلة « **الوشاح الأبيض** » (١٩٥١) فتاة فقيرة تحب شابا فقيرا أيضا ، ولكنه متردد ، وتفرق الأقدار بينها وبين راضى ، بينما يحالفها الحظ مصادفة ، فتنتقل من العمل مدرسة إلى عاملة أزياء ، ثم إلى فنانة كبيرة . كأن الحظ يأتى هكذا دون مقدمات .

وتلتقى بالحبيب الفقير مصادفة وتلومه على سلبيته ، وعلى تمسكه بحبها « هل كان من واجبى – كامرأة – أن أتخذ نحوك خطوة ايجابية ؟ ثم لماذا هذا الترهب من أجل امرأة ؟ أليس هناك إلا نسخة من كل فتاة ، بيننا كثير من البارعات فى تطبيب الجروح »[١] .. ويستجيب الحبيب كأنه آلة لنداء الحبيبة فيتزوج فتاة أخرى ، بينما تتزوج هى من فنان ثم لا تلبث أن تنفصل عنه بسبب سلبيتها هى هذه المرة .. ففقدت الحبيب مرتين : مرة لأنه كان ضعيفا فلم يستطع أن يحتفظ بها ، والثانية لأنها كانت ضعيفة فلم تستطع أن تحتفظ به .

ثم نصل إلى « **شمس الخريف** » التى نالت جائزة الدولة فى الأدب ١٩٥٤ ، وهى توضح غاية ما وصل إليه فنه فى الفكر والتكنيك :

أما الفكر فقد جمد عند الإطار الذى حدده للمرأة لا من حيث كونها أقل شأنا عن الرجل فحسب بل وأضعف إرادة أيضا . والبطلة الرئيسية السيدة ف .

---

(١) الوشاح الأبيض : محمد عبد الحليم عبد الله ط . مكتبة مصر ص ١٤٨ .

(ولا ندرى لماذا لم يسمها) تقول لمختار البطل – الذى شق طريقه فى الحياة إلى أن أصبح (بالمصادفة فى تشابه الأسماء) موزع بريد – أثناء مناقشة القضية التى تستقطب عناية الرواية ، وهى خطيئة المرأة وموقف المجتمع الرافض لمغفرتها أن « المرأة أثناء السقوط لا تكون فى وعيها ، بل تكون مغيبة تحت سحر الفتنة وسحر الشيطان ، لذا يجب أن يغفر لها المجتمع لأنه لا يجوز الحكم على نائم ، فالمسئولية إذن على الرجل الذى أغواها »[١] .

فى هذا الإطار الفكرى التقليدى ، يأتى التكنيك البسيط غير المبرر ، من ذلك أن مختار موزع البريد لا يذهب لتوصيل رسائله إلا ويجدها دائما فى البيت وفى أكمل زينة .. وكيف تقبل مدرسة أن تفتح قلبها لعامل فقير .. ؟ السر فى هذا أن المؤلف مازال ينظر إلى المرأة على أنها دون الرجل ، ولا شىء يزينها إلا « درة العفاف » تقدمها لزوجها وتقول له « لا أرى لشخصى كيانا مستقلا ولا أحسه إلا قائما فى كيانك » .

وإذا كان هذا حال المرأة المتعلمة فى المدينة فإن سكينة الفتاة القروية الساذجة التى أحبها مختار فى البداية تقول له بعد قبلة حارة بين الحقول (!!) : « مختار ما بك الليلة تبدو غير خائف على ؟ قل ما بك ؟ فعاودنى وقارى وثاب إلى رشدى . وأدركت أنها خافت على موردها أن يرنق فيعافه الشاربون »[٢] .

ومن عيوب التكنيك المكررة التى تضخمها هذه الرواية الاهتمام بحشد كثير من الحكايات الجانبية التى لا تنمى الخط الرئيسى ، من ذلك أن الرواية مزدحمة بحكاية والد مختار وأمه وكيف تزوجا .. ثم قصة أمه مع عباس أفندى الزوج الثانى .. وحبه لسكينة وأبيها المتصوف وأخيها البسطامى . ثم ما حدث له أثناء وبعد هروبه .. وعلاقته بزينب الخادمة ، وطفله الذى حاول أن يجعل منه طبيبا ، حتى يحارب الداء الذى قتل أمه وهو الدرن .. ولست أدرى لماذا لا يختار الروائيون عندنا مرضا للمحبين إلا هذا الداء (السل) منذ أمات به ألسكندر ديماس « غادة الكاميليا » ومحمد حسين هيكل « زينب » ؟ ! .

فى هذا الإطار الميلودرامى الباهت تدور الرواية عند محمد عبد الحليم بدرجة تبدو فيها أقرب إلى الحكاية الشعبية منها إلى الرواية الفنية ، ذلك أننا فى الحكاية

---

(١) شمس الخريف : محمد عبد الحليم عبد الله ط . مكتبة مصر ص ٢٠٦ .

(٢) شمس الخريف ص ١٤٢ .

نسأل منذ مطلع الأحداث وتتابعها ماذا حدث بعد ذلك ؟ أما فى الرواية فإننا نريد أن نعرف العلة وراء الأحداث ؟ ومن هنا يبدو البناء الذى يمثل الوجه المنطقى للرواية لا يكتنفه فلسفة تبرر الأحداث . ورؤية الكاتب توضح كيف أنه من ناحية مشفق على شخصياته من الفقر الذى يحول دون سعادتهم بالحياة ، وفى نفس الوقت معجب بمثاليتهم الأخلاقية التى لا يؤثر عليها وضعهم الاقتصادى . وهذا الموقف الحزين المثالى يفسر إعجاب بعض القراء به - كما حدث مع المنفلوطى من قبل .

وينعكس هذا الموقف برمته على صورة المرأة عنده ، فهو من ناحية يشك فى قدرتها ككائن بشرى ويعتبرها مسلوبة الإرادة ، ومع هذا لا يخفى إعجابه بمثاليتها ووفائها النادر . وحين تسقط المرأة أو تتأزم فى الرواية يعجز عن أن يقدم كل العوامل المسببة لأزمتها .

وهكذا تعجز الرؤية الواحدية الوجدانية للمؤلف عن أن تحدد لنفسها وجهة نظر خاصة ، سواء بالنسبة لصورة المرأة ، أو العوامل الشاملة التى تصوغ مأساتها فى الرواية - باعتبارها انعكاسا إيجابيا للواقع ورؤية فلسفية له - وبالتالى تعجز أيضا عن أن تحدد للصورة موقفا إيجابيا منطقيا تجاه الأحداث .

وأبرز عيب تكنيكى عنده يتضح فى أن البناء الفنى للرواية هش يفتقد كثيرا من المنطقية التى تربط بين عناصره وأجزائه . وذلك لأن الرواية تعتمد على المصادفة القدرية الساذجة اعتمادا كليا فى صياغة أحداثها وتشكيل حركة الناس فيها . إن حياة الناس فى الواقع لا تخلو من المصادفة ولكنها لا تشكلها من البداية إلى النهاية كما نجد فى كل رواياته . فحياة ليلى فى « لقيطة » تشكلها المصادفة القدرية المفتعلة .. وكذلك حياة أميرة فى « بعد الغروب » .. فاللقاء دائما مصادفة فى الحديقة ، وحين يراقبها صالح صديقه فى القاهرة يراها تنزل من بيتها دون سيارتها لأول مرة وربما لآخر مرة فى حياتها .. ولا تتجه إلا إلى عرّاف ثم تخرج من عنده لتدخل السينما ، وتكون قصة الفيلم معبرة عن قصة تشبه حكايتها مع عبد العزيز .. وهما يستسلمان للقدر دون تعقل أو تفكير . ويأتى اللقاء المصادف بعد غروب العمر حيث أصبح صحفيا كبيرا (هكذا) .. بعد أن كان مهندسا زراعيا ، وتقرأ له أميرة قصة فى جريدة ، يحكى فيها حكايتهما ، فتعود إليه بعد هذا العمر الطويل وتعترف بحبها القديم له . وكأن ما يزيد على ثلاثين سنة تمر بالإنسان لا تنسيه عاطفة صبيانية من عواطف الشباب .

وتبدو المصادفة غاية فى السذاجة تشكل أحداث حياة درية فى « الوشاح الأبيض » التى تنتصر على ظروفها السيئة إلى أن تصبح مدرسة ، ثم تنتقل لتعمل فى محل أزياء ، ويهبط عليها وحى الفن فجأة ، فتصبح فنانة لامعة ، وتتحرك وسط محبين ومعجبين لا حصر لهم ، تلتقى بهم مصادفة وتتركهم كذلك ، ومن أشد المصادفات كثافة فى السذاجة لقاؤها بحسنى – الذى ترك عمله فى المنائر وعمل فى هيئة النقل . وهى تسافر إلى الصعيد لسبب تافه وهو تغيير مدافن الأسرة ، ولا يتعطل القطار إلا فى (المحط) التى يعمل فيها الحبيب . ويتقابلان ليقولا كلاما باهتا ، لا يؤدى إلى لقاء بل إلى فراق وابتعاد ، وتنصحه بأن يتزوج أخرى فالمرأة لا تستحق – من وجهة نظرها – أن يتعذب الرجل من أجلها .

المصادفة أيضا فى « شجرة اللبلاب » وفى « شمس الخريف » حيث نجد السيدة ف . تنزل مصادفة ، وتحب مختار مصادفة ، وتمرض مصادفة ، وتموت أيضا دون مبرر . وإذا كانت المصادفة تصوغ الحدث الروائى ، فإنها أيضا تشكل حياة « الناس » فى الرواية . وعلى هذا فإننا نجد صورة المرأة تتحدد بصفة طبيعية وأخلاقية متميزة تجمد عليها من بداية الرواية إلى نهايتها ، حيث تجمع إلى جمال الخلقة أنها مثال للبراءة والطهارة والإخلاص فى العمل . وكذلك الحال فى كل الشخصيات الرئيسية نجدها جميلة خيرة وفية بينما الشخصيات الثانوية قد تزل وتخطئ مثل « أم ربيع » زوج عم خليل « فى شجرة اللبلاب » . فإذا ما سقطت بطلة مثل السيدة ف . فهى طاهرة شريفة أيضا ، ولكن الذنب على الشيطان الذى أغواها .

هكذا يرى الكاتب أن البطولة بالنسبة للمرأة فى الرواية مقترنة بالكمال فى كل شىء ، لأنه يستمد مكونات شخصياته من عبقريته الانشائية وخياله العاطفى أكثر مما يستمدها من واقع الحياة . ومن الطبيعى بالتالى ألا يبرز العوامل الحقيقية التى تصوغ أزمات الناس فى الرواية .

وبالإضافة إلى التسطح فى رسم الشخصية تأتى (السلبية) التى تجعل المرأة تحب مصادفة ، وإذا ما أرادت أن تعبر عن حبها مثل زينب فى « شجرة اللبلاب » تهدى الحبيب قصة حب غرامية حالمة تصور حالها ، وإذا كان الحب والمرض والموت والفقر يلقانا دون إرادة ، فكيف تزل المرأة دون إرادة ؟ ! حيث تقرر السيدة ف . بطلة « شمس الخريف » أن المرأة لا تحمل أى مسئولية عندما تزل فنحن « مسئولون عن الدفاع إذا هوجمنا ونحن فى حالة طبيعية ، أما النائم والمريض والميت (وضحكت)

فالمسئولية واقعة على من يهاجمهم لأنه ليس أهلا للدفاع ، فالمسئولية كما ترى إنما تقع على المجتمع »[١] .

وإذا كان المجتمع البشرى مصدر الآلام - كما يرى الرومانسيون فى ثورتهم عليه - فإن عبد الحليم يضيف إليه (الشيطان) كقوة أخرى جديدة تشارك فى عذاب البشر وتنغص حياتهم . وعلى هذا تبلغ سلبية الشخصية حدا بعيدا يسلبها الإرادة فى كل ما تفعل ، وبهذا تصبح الشخصية غير مقنعة ، وبالتالى لا تستحق أن تحيا فى رواية . وهكذا تبدو شخصية المرأة سلبية مسطحة منذ أول وهلة لا تنمو بنمو الحكاية ، فهى إذن شخصية تحيا بالزمن لا « بالقيم » ، لا نكتشف فيها بعد كل موقف بعدا نفسيا جديدا لأنه يقدم صورة المرأة نموذجًا له طبيعة ثابتة جامدة .

ويتعلق بسلبية المرأة رغبته فى إماتة الشخصية : إما بالموت المادى الحقيقى أو بالابتعاد عن الحبيب - وهو بهذا يتغنى بنفس النغمات الحزينة التى شغف بها أستاذه المنفلوطى . ونتساءل هنا ما الذى جعله يميت ليلى « لقيطة » وزينب فى « شجرة اللبلاب » والسيدة ف . فى « شمس الخريف » وسميرة الأخت الصغرى الجميلة فى رواية « من أجل ولدى » (١٩٥٧) وحتى التى لا تموت تبتعد وتنعزل !!

التعليل الظاهرى لذلك أن المرأة تحيا فى الرواية عنده بالحب وللحب باعتباره مهربا من سوء الأوضاع الاجتماعية التى تعيش فيها خاصة الفقر - الذى يبدو قاسما مشتركا أعظم فى كل رواياته ، سواء بالنسبة للحبيب أو المحبوبة - فإذا ما فقدت المرأة الحب فقدت معه كل مبرر لاستمرار الحياة ومن ثم يميتها المؤلف أو تنتحر هى .

وهناك تعليل آخر خلف هذه الظاهرة من حيث الدلالة الفكرية ، ذلك أن رؤية الأديب للحياة عامة - كما تصور رواياته - متشائمة سوداوية ترى الفساد وقد استشرى وتحس بعجزها عن إصلاحه أو التعامل معه ، ومن ثم كان الهروب السلبى تعبيرا عن هذا الإحساس . ونظرة الروائى هنا واحدية تجسد السلبيات المتعددة التى شوهت العلاقات الإنسانية فى المجتمع فى سبب واحد هو الفقر . ولم تستطع مع هذا أن تنتصر للفقراء أو تثير قضيتهم .

وقد يبرر هذه الظاهرة من الناحية الفنية أن الشخصية قد ماتت فنيا فى يد المؤلف ، ولم تعد بإمكانياتها المتواضعة قادرة على العطاء الفنى ، ومن هنا كان

---

(١) شمس الخريف ص ٢٠٦ .

الموت المادى أو الاغتراب الاجتماعى نتيجة للموت الفنى للشخصية .

وهناك ظاهرة تكنيكية فطن إليها من كتبوا عنه مثل جوردان مينو[١] وشكرى عياد ، وهى أن رواياته تروى فى الغالب (بضمير المتكلم) . نجد هذا فى بعد الغروب وشجرة اللبلاب وشمس الخريف والتى لا تروى بضمير المتكلم وإنما بضمير الغائب – يعرض فيها الكاتب الرواية لا بطريقة الغائب العالم بكل شىء التى توزع الأضواء على جميع الشخصيات فى الرواية ، وإنما ينحاز لشخصية البطل امرأة أو رجلا ، ويسلط عليها الأضواء ولا يحزك الأحداث إلا فى إطارها . هذه الطريقة « تسمح له أن يصبغ روايته كلها بالصبغة الانفعالية التى يتلبسها حين يكتب ، وأن يسقط الجوانب المختلفة للحقيقة فلا يرى إلا جانبا واحدا يمضى معه إلى آخر الشوط ، وكأنه شاعر ينظم قصيدة »[٢] .

واستخدام ضمير « أنا » يمكن الروائى من أن يجعل كل شىء فى الرواية يبدو « ذاتيا » من وجهة نظره ، ويجعل الرواية أقرب إلى الترجمة الذاتية . أما الضمير « هو » فيتيح للروائى حرية أكبر كخالق يوزع أضواءه على كل الشخصيات ، كل على قدر مساهمته فى تشكيل الحدث . وهكذا يتيح ضمير المتكلم للكاتب إمكانية إبراز الأسلوب الانشائى الخطابى الذى ورثه عن أستاذه المنفلوطى ، بحيث يعلو صوت « الأنا » فيسلب الأسلوب كل قدرة على التعبير الفنى ، ويصبح مجرد مهارة لفظية ، من ذلك ما قالته ليلى للشيخ (غير المسمى) تبثه أحزانها :

« أنا فى ظلام من دنياى يا أبى لا تشرق على شمس ولا يحيينى شعاع !

أنا لحن مضطرب ، أنا سر كان يجب ألا يذاع وحديث كان يجب ألا يشاع ! .

أنا كلمة غير واضحة ولا مفهومة ! أنا مبتدأ ماله من خبر ، وفعل ماله من فاعل !

أنا واغلة على مائدة الوجود أطعم والناس بى يرمون ، فلا أنا ممسكة ولا هم راضون ! أنت يا أبى ، أنا لا أدرى من أنا ؟ ! »[٣] .

فهذا الأسلوب الذى ورد فيه ضمير « أنا » (تسع مرات) فى فقرة ، لا يحمل شيئا من الفكر قدر ما يحمل من (الشحنة العاطفية) المتفعلة التى قد تخلق إحساسا

---

(١) راجع مقالاً له بعنوان : روائى الذاتا . ترجمة سمير وهبى – المجلة القاهرة – مايو ١٩٧٠ .

(٢) تجارب فى الأدب والنقد : شكرى عياد ص ١٧٦ .

(٣) لقيطة ص ٨٩ .

بالغثيان ، ولكنها لا تؤدى إلى تعاطف واع مع تلك الشخصية التى (تاهت) معالمها وسط التعبير الإنشائى ، الذى يهتم به المؤلف فى الدرجة الأولى .

وهذه الطريقة متواترة فى الغالب الأعم من أعماله الروائية بدرجة مربكة . لا نستطيع أن ننكر معها أن المؤلف كان على قدر من الذكاء حين اختار هذه الطريقة متوهما أنه يستطيع أن يوقعنا فى قدر من الخلط أو الالتباس ، فلا نعرف الحد الحاجز بين أفكاره وأفكار الشخصية المعبر عنها . ولا شك أن هذه السيولة العاطفية الباكية تتناسب والإطار التراجيدى الحزين الذى يصدر عنه المؤلف ويشد به كثيرا من قرائه المحزونين .

ويتصل بالطريقة « الذاتية » فى التعبير أنها جعلته (يتقمص) شخصيات رواياته رجالا ونساء ويحملهم أفكاره ، لا الأفكار التى تتناسب وطبيعة وجودهم فى الرواية ، لذلك يفقد الحوار منطقيته وواقعيته من ناحية ، ويحمل فلسفة لا تناسب الشخصيات ، ولا تفرق بينهم سواء من حيث الفكر أو الانفعال من ناحية أخرى . ومن هنا لا نكاد نلمس فارقا أو خلافا بتغير الأحداث والمواقف والشخصيات .

والحوار التالى يدور بين طالب فاشل بالثانوى وفتاة قروية مراهقة فى ساعة وداع شاعرى خيالى تشارك فيه الطبيعة المحبين أزماتهم وانفعالاتهم ، كأنما الطبيعة تدار « بزرار كهربى » فى يد هذا الكاتب الرومانسى الحالم ، ونخضع لحالات الشخصية النفسية والمزاجية : « ثم أمسكت الألسن وتولت الجوارح والملامح والحركات والسكنات شرح ما جاشت به النفس فى صمت طويل عميق أبلغ من الكلم والقوافى التى يسجع بها الشعراء ، حتى جال من حولنا هدهد ينقر ويفتش ويبحث وينقب فسألتها مبتسما هازا رأسى : عم يبحث ؟

فقالت : يقولون إنه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان من يومها حتى يومنا هذا ! فقلت : إذن فنعمت المثابرة . قالت بصوت يهدجه حياء وولع : ولن ينقضى عمله حتى ينقضى ما بيننا ، ليتنا لم نلتق !

وأدرت كلامها فى قلبى فاستعذبه القلب حتى انتبهت هى إلى نعيق غراب على شجرة الجميز . فنظرت إلى وفى عينيها تشاؤم أهل الريف (؟ !) فابتسمت لها مهونا الأمر . فسألتنى : لماذا لا نرى بينها غرابا غير أسود ؟ كلها سود .

فقلت ما جاد به خاطرى وإن كان قولا لا طائل تحته : لأنه من رهبان الطيور .

لكنها استعذبت قولى فقالت : هذا حسن . إذن فلا تنس سأحبك ما دام الغربان

فى ملابس الرهبان ، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان .

ثم التقت شفاهنا فى قبلة»[١] .

هذا النص يدور بين مراهقين فى الحقل ، ويشخص كثيرا من سمات الكتابة الفنية للكاتب من حيث الوله بفخامة التعبير اللفظى ، وانعدام المنطقية والفارق الشعورى فى الحوار ، والتعليق الدائم بأسلوب تقريرى ، وغرام المؤلف الدائم بأن يجعل الشخصيات تتحدث بما جاد به خاطره ، لا بما يتناسب ومستواها الفكرى .

وفى مجال تأثر الكاتب بأستاذه المنفلوطى فإن كليهما ريفى النشأة عربى الثقافة ، تغلب عليه العاطفية والخطابية فى الأسلوب ، مع الاتكاء على التغنى بالآلام والأحزان البشرية ، ووصف حالة المحزونين والبؤساء لاستثارة الشفقة العاطفية لا الموضوعية عليهم ، مع العناية بإبراز الحكمة والموعظة الحسنة ، ومن هنا يغلب على الأسلوب سمة التقرير . وطريقته فى المعالجة الفنية تتفق وطريقة المنفلوطى بسماتها الخطابية التى يعلو فيها صوت « الأنا » ولهجتها التقريرية التى تقدم الكلام على أنه حقائق ومسلمات .

من ذلك أننا نجد فصلا عن « السعادة » فى رواية « ماجدولين » التى ترجمها المنفلوطى (١٨٧٧ - ١٩٢٤) عن « ألفونس كار » ينصح فيها ستيفن صديقه فرتر بعدم اليأس والحزن . ونجد الكثير من معانيها وطريقتها فى المعالجة ترد على لسان الشيخ لليلى فى رواية « لقيطة » ، فالشيخ يقول لها : استبشرى بالصباح وغردى مع المساء وافرضى على الناس وجودك ، فما أنت مذنبة ولا جانية ! أنت روح طاهر فى إهاب طاهر !

أنت ساعة توبة أعقبت ساعة خطيئة !

أنت لفظة استغفار رددها لسان عثر، فقبل الله وغفر !

أنت دمعة ندم ملؤها حرارة وفيضها طهارة (ص ٩١) .

بينما يقول فرتر لاستيفن فى « ماجدولين » : « أنت كالطائر السجين فى قفصه ، فمزق عن نفسك هذا السجن الذى يحيط بك وطر بجناحك فى أجواء هذا العالم المنبسط الفسيح . وتنقل ما شئت فى جنباته وأكنافه واهتف بأغاريدك الجميلة فوق

---

(١) شمس الخريف : عبد الحليم عبد الله ، مكتبة مصر ص ١٣٦ .

قمم جباله ورؤوس أشجاره وضفاف أنهاره ، فأنت لم تخلق للسجن والقيد بل للهتاف والتغريد »[١] .

كذلك يتفق مع المنفلوطى فى العناية بفخامة (الألفاظ المنتقاة) التى تأخذ سمة « الأكلشيه » ، من ذلك ما جاء فى « شمس الخريف » مثل : رباط ماسى من المودة - أضواء المساء - جحافل الليل - ضحكتها الناعسة - طريق تتوسده رؤوس المزارع - الشمس نائمة فى دست الأفق .

وأخيرا فان عبد الحليم عبد الله إذا كان قد ورث طريقة المنفلوطى فى التعبير ، فإنه قد ورث أيضا إعجاب المعجبين بفنه الحزين . من هنا يأتى سر ذيوعه من قدرته على التعبير عن العواطف الحزينة والحب المريض .

عبد الحميد جودة السحار

تبرز الكتابات الدينية التى أصدرها السحار (١٩١٠ - ١٩٧٣) دلالة على اهتماماته الفكرية وبيان موقفه من التطور الاجتماعى من ناحية ، ومن ناحية أخرى تحدد الرؤية التى يصدر عنها فى كتاباته الأدبية ، ويصبح نتيجة ذلك أنه لا يناقش موضوعاته الأدبية إلا من خلال الإطار الدينى ، فتكون القيم عنده أبيض وأسود ، خيرا وشرا ولا مجال لتداخل الألوان أو الخطوط عنده ، ومن هنا تصبح النفس البشرية عامة والمرأة بصفة خاصة ذات طبيعة جامدة ، وترتب على ذلك أن قضية الحب عنده تناقش فى رواياته على ضوء الحلال والحرام، ومن ثم تصبح المرأة ملاكا أو شيطانا ، وتصبح الصورة خاضعة لكل الموروثات السلفية وإن خالفت منطق التطور والعقل ، ومن هنا يصبح « السفور » مدعاة للسقوط ، والتعليم مؤديا إلى « الخيبة والخسران » ، ولعل هذا ما جعل مصطفى بطل أولى رواياته يفضل تحية « ست البيت » على فتاة « الليسيه » لا لشىء إلا لأن الأولى ستستكين لغدر الزمان ، بينما الثانية ستدلى برأيها فيما تعرف وفيما لا تعرف .

وهذه الرؤية السلفية للسحار تمثل موقفا فكريا إزاء قضايا التطور لدى بعض المفكرين والأدباء الذين يتخوفون من التطور الاجتماعى خاصة فى مجال القيم والسلوك ، ويعتبرون كل جديد فيه بدعة تؤدى إلى الضلال .

---

(١) بجدولين : الفونس كارل ترجمة المنفلوطى ط . المكتبة التجارية القاهرة ص ١٨١ .

ومن خلال هذا الإطار الفكرى يجب أن نعالج قضية الفن عند السحار الذى قدم خلال الفترة الزمنية لبحثنا روايتين : فى قافلة الزمان (١٩٤٥) - النقاب (١٩٤٧) ، ويبدو أنه بدأ يكتب الرواية دون أن يكون فى ذهنه إلمام واسع بها أو فهم محدد لها ، ومن هنا نجد اضطرابه حتى فترة متأخرة فى تحديد المقياس الدقيق للقصة الجيدة[١] .

« فى قافلة الزمان » تعد رواية تسجيلية لحياة أسرة « الحاج أسعد » وأبنائه وحفدته من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٣٧ ، وهذه الوقفة لا دلالة لها إلا فيما صرح به من أنها السنة التى تزوج هو فيها وتوفى والده ، وإن كنا نعدم الإحساس الفنى بقيمة تحديد الزمن فى الرواية التى تتشابك فيها الشخصيات البشرية بطريقة مربكة لكثرتها العددية التى تأتى دون مبرر فنى ، ولا يتضح الخط الأساسى لها إلا بظهور شخصية (مصطفى) حفيد الجد - هذه الشخصية التى تستقطب جهد المؤلف فى النصف الثانى من الرواية ، وتساق القضية الفكرية التى تناقشها الرواية من خلال صورته لا باعتباره بطل الرواية فحسب ، بل لأنه يمثل شخصية المؤلف الحقيقية[٢] .

وعلى هذا لا تنضج الرواية فنيا إلا بنضج مصطفى - البطل الرجل - لأن الرجال من وجهة النظر التى يصدر عنها الأديب (قوامون) على كل شىء فى الواقع وفى الفن ، ومن ثم تأخذ صورة المرأة فى الظهور عندما تبدأ اهتماماته العاطفية . وإذا ما تجاهلنا موقفه من راشيل ومارى اليهوديتين - حيث لا ندرى أهى أمانة فى التسجيل أن يسرد ذكرياته كما حدثت أم أنه يعز عليه أن يصور مسلمة تستجيب للعبث - فإن صورة المرأة التى تقدمها الرواية نلسمها فى شخصيتين :

الأولى : كوثر فتاة « الليسيه » التى عرفها من الشباك .. وازدادت علاقته بها عن طريق الترموای ، وتصادقا .. ودخلا « السينما » وترددا على الكازينو ، ولكنه لا يطلب فى كل مرة إلا « الكاساتا » لأن كل المشروبات حتى الغازية يبدو أنها محرمة فى نظره .

الثانية : تحية ابنة عمه التى خطبتها له جدته آمنة وهما صغيران .

وهنا يجد البطل نفسه بين صورتين ترمز كل منهما إلى موقف اجتماعى بعينه : فكوثر تمثل التطور الذى نالته المرأة بالتعليم وحرية الحركة والقدرة على فهم

---

(١) راجع : القصة من خلال تجاربى الشخصية : للسحار ط . معهد الدراسات العربية ، القاهرة ص ٩ ، ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٢ .

العواطف والتكيف الاجتماعى ، ولكنها استثارته فى مكمن الخطورة من نفسه .. لقد غادر القاهرة إلى الإسكندرية ليراها وقد ملأه الشوق والحب « وفيما هو ينظر أمامه إذ لمحها تخرج من البحر عارية ، فما كان لباس البحر يخفى شيئا . فثار دمه فى عروقه وشعر بتقزز وضيق فبدت لعينيه بغيضة تافهة[١] . وزاد من أساه ونفوره أن ذهب معها إلى الملهى « وجاء شاب فاستأذن وراقصها ، لقد عرفها من سنة وسار معها فى الليل والنهار ولم يضع يده على خصرها ، وإذا بذلك الشاب يلف ذراعه حولها ويلصق صدره بصدرها بعد لحظة واحدة ، إنها فتاة تافهة لا تستحق أن يفكر فيها أو يحزن عليها »[٢] .

وهكذا حدد علاقته بكوثر على أساس مايرى من الحلال والحرام ، وبدلا من أن ينسب القصور إلى نفسه لعدم مقدرته على التكيف الاجتماعى مع الصورة الجديدة للمرأة فى المجتمع – ولو أنه تحامل عليها وبالغ فى شذوذها واختار لتمثيلها المواقف (الفاقعة) ليعطى التطور سمة التبرج والتبذل والسقوط – تجده يتهمها بالتفاهة وأنها لا تستحق التفكير .

إن المواقف الشاذة التى اختارها لا تمثل التجربة الحقيقية للفتاة المصرية فى الفترة التى تعالجها الرواية ، ولكنه أراد أن يهاجم من خلال هذا النموذج التعليم والسفور والاختلاط والتطور الاجتماعى للمرأة بصفة خاصة .

ثم اتجه البطل إلى أهله بعد أن فقد القدرة على التكيف الاجتماعى فخطبوا له تحية ابنة عمه فما أبدى اعتراضا ، حيث وجد فى المحجبة المحافظة ضالته ويكفى « أنها من فتيات الأسرة لا تصلح إلا للمطبخ والبيت ، فلن تشاركه سبحات الخيال ولن تبث فيه روح إقدام ، ولكنها ستدعه يشق طريقه وحده ، تقاسمه الغنائم إذا غنم ، وتستكين لغدر الزمان إذا مال ، ولخير له أن يربط حياته بمثلها على أن يربطها بمثل فتاة الليسية التافهة التى لن تدعه يقتحم الصعاب وحده ، بل ستدس أنفها فى كل شىء ، وستدلى برأيها فيما تعرف وفيما لا تعرف،وستغضب إذا ما تصرف على غير هواها ، وستلقى عليه اللوم كله إذا ما جاء بخيبة أو خسران . فلن تكون له عونا بل ستكون قيدا يحد من سيره وعبئا فوق عبء الزمان . لخير له أن يتزوج ممن تعرف لها

---

(١) فى قافلة الزمان ط . مكتبة مصر ، القاهرة . ص ٣٢٥ .

(٢) فى قافلة الزمان ص ٣٢٩ .

وظيفة . على أن يتزوج ممن لا تعرف لها وظيفة إلا الزينة والخروج وارتياد الملاهى فى مخاصرة الرجال »[١] .

وهكذا عبر المؤلف عن موقفه من قضية التطور الاجتماعى بطريقة تقريرية يبدو فيها عنف الانفعال – وهو هنا لايناقش القضية بأسلوب الفن ، وإنما بمنطق رجل الشرع المتزمت ، ولذا فإن الموقف الفكرى الجامد الذى يصدر عنه الكاتب يمسخ التجربة الفنية ، لأن الحكم على الشخصيات غير نابع من رؤية فنية يمليها الموقف الروائى ، وإنما مستمد من نظرة شخصية لا ترى للإنسان إلا مسارا واحدا ، إن حاد عنه للحظة « ضل سواء السبيل » . وهكذا تخضع صورة المرأة عنده لهذا الإطار الجامد ، وبالتالى يصبح لا جدوى لأى مكسب حضارى تناله المرأة ، لأنها بهذا تخالط الرجال وتدس أنفها فى كل شىء .

ومن هنا تصبح الصورة السلفية للمرأة التى لا تشارك فى الفكر ولا تفصح عن مشاعرها محل تعاطفه ومصدر سعادته ، وقد انعكس هذا على بناء الرواية بحيث تجده لا يتعمق أى صورة للمرأة فيها برغم كثرة عددهن فى الرواية ، حتى كوثر وتحية أكثر النماذج النسائية نضجا ، نجدهما شخصيتين مسطحتين ، لأن المؤلف ليس مهتما بخلق شخصية فنية ، وإنما اهتم بأن يقدم نموذجا نمطيا يدل على فكرة معينة .

ونفس الموقف الفكرى السلفى الذى ينظر إلى القضايا الاجتماعية من وجهة نظر تقليدية جامدة بطريقة تخنق التجربة الفنية وتفقدها منطقيتها ، نجده فى « النقاب » (سنة ١٩٤٧) يقدم شخصيتين يمثلان ثنائية نمطية لنموذجين متناقضين للمرأة كما حدث فى الرواية السابقة – ليناقش من خلالها قضية سفور المرأة وحجابها وأثر ذلك فى أخلاقها :

الصورة الأولى : تمثلها « علية » ابنة عم حسين بطل الرواية ، وهى فتاة غنية متحررة يقدمها المؤلف شخصية نامية من خلال الحركة الدرامية فى الرواية ، بحيث تبدو أكثر ايجابية حتى عن حسين الذى تقوده فيتبعها . حتى القبلة هى التى تبدأ بها ، ومن ثم لم يكن غريبا أن تتعلم (هى) من المكتب كل ما تعلمه بالتجربة .

وتوقع هذه النظرة المؤلف فى مواقف غير منطقية ، حين يعزل شخصياته عن

---

(١) فى قافلة الزمان ص ٣٣٣ .

الواقع الذى يتعاملون من خلاله ، ثم تشغل الرواية بعلية ابنة كمال بك الثرى ، التى تحارب من أجل الزواج من حسين . .

الصورة الثانية : المقابلة للغنية المتحضرة : هى « هدى » الفقيرة « ذات النقاب » الذى لا يحول دون كشف جمالها ، والبطل حين يراها لأول مرة يقدم لنا عنها تقريرا مفصّلا فهى « ممشوقة القامة أميل إلى الطول ، فاحمة الشعر. واسعة العينين ، ينبعث من سوادهما بريق ينفذ إلى القلب ، ممتلئة الصدر دقيقة الخصر ، لها ساقان متناسقتان بديعتا التكوين ، زان وجهها هدوء وانبعثت منه أنوثة صارخة »[١] .

وحسين يفضل هدى على علية لا لشىء إلا لأنها تلبس « نقابا » ولكونها (جفلت) كغزال شارد مفزوع ، حين أراد أن يحدثها فى الشارع ، وهكذا يحدد إطار التقاليد موقف المؤلف – لا البطل – من المرأة ، ولذلك يخالف حسين أسرته لكى يتزوج بذات النقاب مقررًا بطريقة توحى بالتقدمية الشكلية « من حقى أن أتزوج ممن أطمئن إليها فأنا الذى سأعاشرها العمر الطويل » .

ولكن المصادفة القدرية – التى تشكل بناء الرواية وهيكلها العام عنده تربط بينه وبين « جمال » برابطة صداقة ليكون هذا الصديق هو الماضى المسدل عليه النقاب فى حياة هدى ، أزاحته علية التى لم تستسلم لقرار الحبيب « الآبق » ، إذ اعتبرته – برغم شخصيته المترددة الرجعية – الآدمى الوحيد ، الذى يمكن أن يهبها الحب والسعادة !!

وهنا نصل إلى سمة تكنيكية تسم الرواية بالجمود ، والشخصيات بالسلبية والتسطح وعدم المنطقية فى الحركة داخل الرواية ، وهذا يأتى من كون الرواية محصورة فى شخصيات ثلاث هى : هدى وعلية وحسين . وهذه الشخصيات لا تلتزم فى حركتها حدود تكوينها الفكرى والاجتماعى ، وإنما هى نماذج تنطق برأى المؤلف فى قضية السفور ، والماضى ، والسقوط الذى ينجم عن حركة المرأة فى المجتمع وما يوجده من أوهام لا مبرر لها فى نفس حسين ، فيمضى كالأبله بعد أن دمر بيته وهجر زوجته وطفله ، وعجز عن أن يعود لعلية مهزومًا ، فانهار وراح يضرب فى الطريق وهو حيران « يحس فى أعماقه إحساس من يعيش غريبًا فى الحياة »[٢] .

ونهاية الرواية على هذه الطريقة بحيث تسقط المرأة المحجبة الفقيرة وتتردى

---

(١) النقاب : السحار ، ط . مكتبة مصر ، القاهرة ص ٣٧ .

(٢) النقاب : ص ٢٨٤ .

المتحضرة الغنية ، وما نجم عن ذلك من اغتراب البطل وحيرته - تثير سؤالاً مؤداه : هل وظيفة القاص أن يعرض المشكلة وأن يعالج حلها أو يقترح لها حلاً ؟.

المؤلف يجيب على تساؤله هذا بقوله : « وظيفة القاص عندى هى التعبير عن الحياة ، أن ينفذ القاص بصيرته إلى أعماق النفس البشرية وأن تخفق الحياة التى يصورها خفقات القلب بكل ما فيها من مشاعر ، وأن تزخر باللمسات الفنية التى تهز مكامن الشعور فى النفس ، أن يعرض مشاكل الحياة من خلال نفسه المرهفة الحس ، وأن يبرز نواحى القوة والضعف دون أن يحاول وصف علاج للمشاكل التى يعرضها ، لأنه لو فعل لانقلب إلى واعظ وفقد وظيفته ، واختلت الموازين الفنية فى يده .

إن أغلب المشاكل التى يعالجها القاص مشاكل اجتماعية أو نفسية تكونت على مر السنين ، وليس من المعقول أن تحل هذه المشاكل فى كتاب.ولو حلت بالنسبة إلى شخصية من الشخصيات ،فليس يعنى ذلك أنها انمحت من الوجود »[1] .

وهذا الكلام قد يبدو فى ظاهره مقبولاً ، ولكن الكاتب وهو يلم شعث التجربة ويكشف سلبياتها من الواقع ، عليه فى نفس الوقت أن يحدد موقفه من قوى الصراع فى المجتمع ، وأن يبرز الصور الجديدة ، والقيم التى ينبغى أن تسود ، وأن يناصرها من خلال أدبه ، حتى يصبح الأدب بهذا عاملاً من العوامل المساهمة فى صنع التقدم ، لذا فإن الكاتب كان عليه أن يناصر شخصية تمثل وجهة نظر موضوعية - لا ذاتية فى الرواية .

إذن لا نوافق الكاتب على رأيه فى أن على الكاتب أن يثير قضيته فحسب ، إنما الواجب عليه وهو يقدم القضية ويصف الأبعاد المكونة لها أن يقدم بعد ذلك ما يراه من حل لها ، يفصح به عن موقفه من القضايا التى يثيرها .

إن الشخصيات الروائية التى تصبح جزءًا منا بالقراءة ، نريدها أن توضح لنا معالم الطريق إلى مستقبل أفضل ، ولكن عدم وضوح الرؤية لدى السحار جعله يهدم « هدى » فى الرواية ويظهر « علية » بصورة الإنسانة الشاذة . والبطل جعله يغترب بلا سبب،وينهار على وهم لا يتأكد منه . من هنا يفقد العمل الأدبى (منطقيته) الفنية بسبب الإطار السلفى الذى يخنق به التجربة الأدبية ، ويجعله أساس التعاطف فى الرواية دون أن يبرر ذلك فنيًا .

---

(١) القصة من خلال تجاربى الشخصية ، السحار ص ٣٢ .

ويضاف إلى هذه السلبية التى يقدم بها صورة المرأة فى الرواية - كما نرى فى صورة تحية فى « قافلة الزمان » وهدى فى « النقاب » - أن المرأة إذا خرجت عن حدود السلبية فى الرواية فإنما تتحرك حركة مقصودة تدل على الشذوذ والانحراف ، لتبرر وجهة النظر التى يريد الكاتب أن يلبسها لها ، فحركة كوثر وعلية يراد بها أن يسخر الكاتب من تحرر المرأة وسفورها ومشاركتها فى حركة المجتمع .

وعلى هذا فإن صورة المرأة فى أدب السحار - الذى عرضنا له هنا - تمثل نظرة رجعية إلى بناء الرواية وموقفًا تقليديًا يرفض كل تطور لوضع المرأة فى المجتمع .

محمد فريد أبو حديد

يعد محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣ - ١٩٦٦) من الجيل الرومانسى الأول .. بما قدم من روايات تاريخية ابتداء من سنة ١٩٢٦ .. كما ساهم فى الكتابة للمسرح تأليفًا وترجمة بالشعر المنثور . وقد أدخلناه هنا - بروايته « أزهار الشوك » (١٩٤٨) ضمن الرومانسيين الجدد ، لأن هذه الرواية الاجتماعية الأولى فى إنتاجه - قد ظهرت فى نفس الفترة الزمنية التى ظهر فيها ممثلو هذا التيار ، كما أن السمات الفنية للرواية تدخلها فى نفس الإطار الرومانسى الذى يتفق وفن أولئك الأدباء .. وإذا كانت هذه الرواية من حيث الإطار الاجتماعى نقلة فى فن المؤلف ، فإنها تحمل السمات التى نجدها عنده فى الرواية التاريخية .. أى أنه تناول الرواية الاجتماعية بنفس التكنيك الذى سبق أن تناول به الرواية التاريخية .

رواية « أزهار الشوك » تصور سلبية المرأة فى القرية والمدينة ، إذ « كانت علية فتاة طروبًا مرحة تملؤها الحياة .. وهى شاعرة بأنها قوية تمد يدها إلى الضعفاء ». وكثيرًا ما كان يقرن صورتها بصورة تعويضة الأعرابية التى كانت لا تعرف الغرور ولا العجب ولا الزهو « ولكنه كان لا يلبث أن يعود من الموازنة بينهما نافرًا حانقًا يكاد يحس أنه قد ارتكب جرمًا ، أكان ينبغى له أن يقرن صورة هذه الحسناء المنعمة المثقفة بصورة البدوية التى لا تستطيع أن تستمر فى حديثها إلى ما بعد التحية والابتسامة[1] » .

بهذه الثنائية التى تبلغ حد التناقض - يقدم الكاتب نموذجين لصورة المرأة ، هما

---

(١) أزهار الشوك محمد فريد أبو حديد ط . الكتاب الذهبى العدد (١١) ، أبريل ١٩٥٣ ، ص ٥٠ .

علية وتعويضة ، كلتاهما تمثل شريحة وبيئة اجتماعية خاصة ، لم يربط بينهما المؤلف برباط قوى . والنموذجان (متقابلان) بدرجة أحس معها - فؤاد - البطل أن المقارنة بينهما جرم .

أما عن تعويضة فهى زهرة نضرة تحيط بها أشواك تعوقها دون أن تفوح بعبيرها وتسعد بحياتها ، وتتجسد هذه العوائق فى الفقر وما استتبعه من فوارق طبقية حالت دون زواجها من فؤاد الشاب الجامعى الثرى . وأغرت به إبراهيم ميسور - الإقطاعى - بعد أن تزوجت « قوية » . وقد نتج عن جمال تعويضة وفقرها هى وزوجها .. أن سجن الزوج ظلمًا بجريمة ملفقة من الإقطاعى ، واستنكف فؤاد - وكيل نيابة الناحية - أن يساعده فى أزمته ، لذلك سجن وضاعت أو تاهت تعويضة وسط الأشواق ، وبعد أن يعود زوجها من السجن ولا يجدها ينجذب ويفقد صوابه مرددًا فى نغمات حزينة ..

وين راح يا تعويضة طيّاب الريح - راحت وين
وين الهلال والندى والدار ، وين الدار
كان الزمان من زمان نادى يروينا
شبت لهاليب على الأعواد والنوار
جولى لى راحت وين يا تعويضة[1]

وهنا نود أن نوضح حقيقة متواترة فى الرواية العربية ، وهى أن شخصية « المجذوب » تقترن دائمًا بشخصية امرأة مأزومة تعيش مأساة ، يعكس المجذوب الوجه المأسوى لمحنتها . ويجسد شراسة الواقع المادى عليها . نجد ذلك فى يوميات نائب فى الأرياف فى صورة الشيخ عصفور بجوار شخصية ريم ، وفى زقاق المدق فى صورة الشيخ درويش بجوار شخصية حميدة ، ونجد هنا فى أزهار الشوك - صورة قوية بجوار شخصية تعويضة ، والشيخ الشناوى بجوار وصيفة فى « الأرض » للشرقاوى ، والشيخ متولى عبد الصمد بجوار شخصية عائشة فى « ثلاثية » نجيب محفوظ .

أما علية فهى فتاة مثقفة غنية تتذوق فن أخيها سعيد الرسام ، وتقرأ بعض كتب الأدب الفرنسى . وإذا كان فؤاد قد تخلى عن تعويضة بإرادته لقوية لأنه يشعر أنها دونه منزلة اجتماعية ، فقد التزم السلبية المطلقة فى أن يقيم علاقة ما بعلية ،

(١) أزهار الشوك ص ١٥٦ .

لإحساسه بأنه أقل من أن يرتبط بها حيث تفوقه ثقافة وإدراكًا للحياة ، لذلك تزوجت من صدقى على الرغم من الصورة السيئة التى رسمها المؤلف له .

واستمرت علية تؤدى دورها بعد الزواج . وحين دب الخلاف بينها وبين زوجها أرسل الله إليها مصادفة مركبة لتعيدها إليه ، فى لبنان وفى فندق واحد وزمان واحد يهبط عليها فؤاد ليرد إليها زوجها العابث .

وعلى هذا فالنموذجان متقابلان تمام التقابل من حيث المستوى الاجتماعى وما يتبعه من ظروف فى الحياة . لذلك يحمّل المؤلف تعويضة كل سلبيات الفقر ، ويفتح كل فرص الحياة والنعيم أمام علية . وهذا هو السبب فى أن تعويضة الزهرة الجميلة قد تاهت فى دنيا الأشواك البشرية ، حيث حال الفقر دون زواجها بفؤاد بل حتى باحتفاظها بزوجها أو النجاة من شر الاقطاعى الذى يجسم شرور الواقع ومظالمه ، لذلك ضاعت تعويضة تعبيرًا عن سوء الأوضاع الاجتماعية الموجودة ، وعجز المؤلف عن أن يقدم لنا صورتها تطحنها الأزمة وتسحقها الظروف السيئة . وهكذا ظلمت فى التعبير الفنى كما ظلمها الواقع ، ومال المؤلف إلى صورة علية يتتبع قصة حياتها من فصل لآخر .

ولكن الذى يلاحظ بصفة عامة هو أن بنية الرواية وهى تقدم النموذجين تبدو غير متماسكة ، حيث إن الرابط الوحيد هو البطل السلبى - فؤاد - « فلو أنه كان شخصية قوية فعالة تخلق الأحداث وتؤثر فيمن حولها من الناس لاستطاع أن يكون صلة صالحة لهاتين البيئتين المختلفتين ، ولأجبرنا على أن نتتبع مصيره أينما انتقل غير ناظرين إلى اختلاف الأجواء والشخصيات . ولكنه وهو على هذا القدر من العجز والضعف لم يستطع أن يعوض هذا الانفصال ، وبقيت الرواية قصتين منفصلتين لم تمض كل منهما إلى غايتها ، ولم تنل من العناية ما يحقق لها الكمال ، ولم تخلص من اختلاطها بأحداث القصة الأخرى اختلاطًا يوزع انتباه القارىء وانفعاله »[1] .

غير أننا نلمح أن هناك سمة نفسية تشمل النموذجين لصورة المرأة على اختلافهما ، بل تمتد لتشمل صورة البطل - الرجل - أيضًا تلك هى السلبية المطلقة فى مجابهة الأحداث ، والهروب من اتخاذ أى موقف إيجابى سواء فى القرية أو المدينة .

---

(١) فى الأدب المصرى - عبد القادر القط ، ط . مكتبة مصر ص ٢٢ .

فتعويضة بعد كل ما نزل بها من ضربات فى الحياة ولا ندرى « وين ضاعت تعويضة » كما يقول زوجها . وعلية حين تقع فى خلاف مع زوجها لا تفعل شيئًا إلا أن تهرب من الوطن إلى لبنان . وتمتد السلبية لتشمل كل حياة فؤاد ، ولعل أوضح ما يبرزها موقفه غير المبرر وهو وكيل نيابة من مساعدة صديقه قوية رغم معرفته بأنه مظلوم وكذلك إعجابه بعلية وموقفه السلبى منها .

ومن هنا تبرز المصادفة القدرية مشكلة هذه الشخصيات السلبية وللرواية أحداث الحياة . فالرواية مبنية على سلسلة من المواقف التى تشكلها المصادفة وكذلك حياة الشخصيات النسائية والرجالية ، مما يفقد الرواية والشخصيات كثيرًا من المنطقية التى تبرر حركة الأحداث والناس . ولعل هذا ما جعله يلجأ إلى (التقرير) يصف به شخصياته ، دون أن يقدمها فى موقف معبر يوحى بما يريد أن يسم به الشخصية ، فهو يصف علية « فتاة طروبًا مرحة تملؤها الحياة . حقًا كانت تحب أن تشارك فى مؤسسات الخير وتعاون على أعمال البر ، ولكنها كانت تفعل ذلك وهى شاعرة بأنها قوية تمد يدها إلى الضعفاء »[1] . فمثل هذا التقرير السردى عن الشخصية لا نجد فى الرواية موقفًا يترجمه ويوضحه .

ويضاف إلى سلبيات التكنيك فى الرواية أيضًا محاولة التفلسف فى مواقف لا تحتمل التفلسف من ناحية ، ومن ناحية أخرى هى أكبر مما يحتمله وعى الشخصية . ففؤاد – جعله يذهب إلى حديقة الحيوان ليفتعل مناسبة للتفلسف حيث « ود فؤاد لو أتمت حديقة الحيوان مجموعتها فأضافت إليها أشرف أنواع الحيوان وأشدها بطشًا وفتكًا – الإنسان .. »[2]

وفؤاد هذا الشخص السلبى لا يكف دومًا عن التفلسف وهو ما يتنافى والإمكانات الذاتية لقدرته . وهذا عيب فنى ، إذ يجب على الروائى ألا يجعل من الشخصيات ذات الذكاء المحدود شخصية واسعة الإدراك ، وألا يفرض على شخصية أن تذهب إلى مدى أبعد مما لا تساعدها عليه قدراتها ؛ بعبارة أخرى يجب على كل شخصية فى الرواية أن تكون ملتزمة حدود النموذج الذى تمثله فى الواقع .

ومن هنا تبهت الصورة الفنية للشخصية فى الرواية عنده ، فهى من ناحية لا تلتزم

---

(١) أزهار الشوك ص ٥٠ .

(٢) أزهار الشوك ص ٧٤ .

حدودها فى التفلسف ؛ ولا تقدم ما يكشف عما قاله المؤلف تقريرًا عنها ، بالإضافة إلى السلبية التى يقدمها للمرأة فى المدينة والقرية - غنية وفقيرة - تعبر عن قمة إحساس الرومانسى بسلبيات الواقع التى يعجز عن التصدى لها ، ومن ثم يكون الهروب من المجتمع الظالم الذى يسلب الفرد حقوقه ويحرمه حقه فى السعادة .

وقد كتب أبو حديد روايته الاجتماعية الثانية والأخيرة « أنا الشعب » (١٩٥٣) بنفس التكنيك من حيث تردد الأبطال بين القرية والمدينة ، والاتكاء على بيان التفاوت الطبقى ، والاعتماد على المصادفة فى بناء الرواية واستخدام الحوار الفصيح سردًا وحوارًا ، وبصفة عامة لم يخرج عن سمات الإطار الرومانسى الذى كتب به القصة التاريخية ثم الاجتماعية . ومع اتساع المساحة البشرية التى تتحرك خلالها الشخصيات وثورية الموضوع إلا أن البطولة الفردية ما زالت سمة الرواية عنده ، والسلبية ظلت مميزة للشخصيات ، حيث تتحرك الرواية فى إطار سيد زهير الذى يمثل الشخصية الرئيسية فى الرواية .

يوسف السباعى

أمد يوسف السباعى (١٩١٧ - ١٩٧٨) المكتبة العربية بكثير من الكتب فى القصة القصيرة والرواية والمسرحية ابتداء من سنة ١٩٤٧ ، كما أن له أيضًا بعض الكتب التى تحدث فيها عن نفسه مثل : أيام مشرقة - أيام من عمرى - من حياتى . ولكنه فى هذه الكتب لا يحدثنا بشىء عن ثقافته وتكوينه الفكرى ، ولا عن مفهومه للأدب أو تصوره لدوره فى الحياة ، وإنما يتحدث عن أفكار عامة بما أوتى من « خفة روح » معهودة فى كل ما كتب . فهو مثلاً يحدثنا عن حرية الأديب وهدف الأدب فيذكر : « الأديب يجب أن يكون حرًا إلا من مسئوليته أمام ضميره ، وأنه لا يمكن أن يكون هدفه غير سبيل الحياة ما دام صاحبه حياً يكتب للأحياء »[١] .

وهذا الفهم يدل على أنه « من أكثر كتابنا نفورًا من مبدأ الالتزام ، فحملاته المشهورة على الأدب الهادف وتسميته له بالأدب الأسود مازالت قريبة من الأذهان . وقد كتب مرة يقول « سبق أن قلت فى مقدمة أحد كتبى أنى عندما أكتب ، أكتب

---

(١) أيام من عمرى : يوسف السباعى ط . مؤسسة الخانجى القاهرة ص ١٠٩ .

متحررًا من كل شيء حتى قيود الهدف ، وأنى أترك الأفكار تنساب كما يتراءى لها ولى »[١] .

وقد بدأ السباعى كتابة الرواية محلقًا فى عالم الغيبيات ، « فنائب عزرائيل » (١٩٤٧) يحدثنا فيها أن روحه قبضت خطأ ، ولم يشأ « عزرائيل » أن يدخله العالم الآخر لأنه غير وارد فى كشف الموتى ، وتقوم بين الاثنين صداقة غريبة ، تؤدى إلى مجموعة من الأفكار الخيالية عن الدنيا والآخرة والحياة والموت .

وتمثل « أرض النفاق » (١٩٤٩) مرحلة أكثر تقدمًا إذ تعد خطوة للاقتراب من الواقع ، فبطلها أشبه بأبطال (المقامات) ، يأسى لانتشار النفاق وانعدام الأخلاق الطيبة فيذهب إلى بائع يشترى منه حبوبًا مختلفة لصفات خلقية مثل الشجاعة والصراحة ، وحين يتقمص الشخصية الملائمة يقع فى كثير من المشاكل تكشف عن نقد ساخر للواقع ، وهو يذكرنا بشخصية « أحمد المنيكلى » فى « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى (١٩٠٥) فى حملته الشديدة على المجتمع والأخلاق ، وبينما يقوم البطل بحملته الإصلاحية يسلم مع البائع بأن « الأخلاق والمروءة لا تجدى لأنها بذرة طيبة فى أرض جدباء » .

والخطوة الثالثة لتطور السباعى تمثلها « إنى راحلة » (١٩٥٠) وهى تقدم مع « بين الأطلال » (١٩٥٢) صورة للحبيبة الحزينة فى إطارها الرومانسى الفاقع بحيث تدفعها مأساتها العاطفية ، أما إلى أن تنتحر فى الرواية الأولى ، أو إلى أن تعتزل العالم وتعيش بين أطلال حبها فى الرواية الثانية .

وهكذا تتحرك صورة المرأة عنده فى إطار عاطفى حزين يفقدها القدرة على مواصلة رحلتها وسط مجتمع أصبحت الحياة فيه مستحيلة ، من هنا ترحل عن دنيا الناس وتقطع علاقتها المادية والمعنوية بهم ، ولعل هذا ما جعل عايدة - بطلة « إنى راحلة » تبدأ قصتها بقولها : « 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 إحساس بأن هناك ما يربطنى بها ويشدنى إليها »[٢] .

وعايدة ابنة لمقاول ثرى أحبت ابن خالتها أحمد الضابط ، ولكن أباها يزوجها من

---

(١) فى الرواية المصرية : فؤاد دوارة ط . دار الكاتب العربى ص ١١٧ .

(٢) إنى راحلة : السباعى ، ط . مكتبة الخانجى القاهرة ص ١٩ .

« توتو » الارستقراطى لأنه ابن وزير ، ويتزوج أحمد من ابتسام ، ولكن المؤلف يميتها ليفسح الجو أمام أحمد ليزداد تعلقًا بهواه القديم .

وفى مصادفة قدرية تلتقى عايدة - بعد نفورها من خيانة الزوج لها فى منزل الزوجية - بأحمد عند الساقية التى كانا يلتقيان عندها ، وينعزلان بعيدًا عن العالم فى « شاليه » على البحر لينعما بحبهما ، ولكن الأقدار لا تهادنهما فيموت أحمد بغير سبب أو مقدمة (!!) ثم تكتب عايدة قصتها ، وتنتحر مع من أحبت لتموت بجواره بعد أن عجزت عن أن تحيا معه .

ووفاة أحمد فى تلك اللحظة الحاسمة فى حياته وحياة عايدة . « حل اقتضته طبيعة الشخصية السالبة ، وما تتصف به من مثالية زائفة فى كثير من الأحيان . فالمؤلف لا يرضى لبطلته أن تأثم بعد كل ما لقيته على يد أبيها ويد زوجها ، ولكنها اضطرت إلى ذلك اضطرارًا،فليكن الموت إذن مخرجًا من هذه الورطة وسبيلاً إلى التكفير عن ذلك الأثم »[١] .

وإذا كان الإطار الروائى لشخصية عايدة فى « إنى راحلة » يسير فى خط يستقطب شخصية البطلة السلبية الهاربة من المجتمع ، فإن صورة سامية فى « بين الأطلال » تتداخل وصورة الأم غير المسماة ، وندخل فى تفاصيل كثيرة تدل على اهتمام بالقص والحكى أكثر من أى ناحية أخرى فنية .

وسامية تظهر فى أول الرواية ثائرة تريد أن تحقق للمرأة مكاسب عريضة ، إذ تنوى أن تجعل أمها « أما لأول وزيرة فى مصر ، إن لى أهدافًا كبيرة سأحرر المرأة وأعطيها حقوقها »[٢] .

ولكنها تقع فى حب كمال - أستاذها فى الجامعة .. فيمحو الحب شخصيتها وطموحها ، وتتنازل عن كل ما كانت تنادى به ، ولا ترى هذا انتكاسًا بالنسبة لآمالها ، بل تقرر أن « هذا شىء جميل .. ممتع .. أمتع كثيرًا من الدراسة والدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى والوزارة ورئاسة الوزارة .. إن كل هذه تبدو سخافات ومهاترات أو زبدًا ذاهبًا جفاء .

.... لقد كانت تكره تبعية المرأة للرجل ، ومع ذلك فلشد ما باتت - وهى تجلس

---

(١) فى الأدب المصرى المعاصر : عبد القادر القط ص ٢٩ .

(٢) بين الأطلال : السباعى ، ط . الخانجى ص ٢٦ .

بجواره مرهفة الحس - تتلهف على هذه التبعية .

إن المرأة إذا أحبت .. فهى تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة »[١] .

وأثناء إجراءات الزواج تكتشف عبر مصادفات مركبة تبدو غير منطقية ، بأن كمال ابن أم سامية ، وأن سامية ابنة لحبيب الأم الراحل الذى تركت زوجها وابنها كمال من أجله ، فلما مات رفضت أن تعود إلى زوجها وابنها (!) وبقيت بين أطلاله ، ويتزوج كمال وسامية وترفض الأم أن تعود ثانية لزوجها الأول .

وهكذا تدخل الحكاية بنا فى دروب جانبية يبدو فيها الافتعال ، ولا يحمل بناء الرواية ما يبرر وجودها على هذه الطريقة وتفقد بالتالى منطقيتها ، وتسترسل بإفاضة فى سرد عواطف الأم الحبيبة ، حين كانت شابة مراهقة تجاه الحبيب الأديب تنجذب إليه وهو متزوج « لا كحصاة ملقاة من تلٍ ، بل كجلمود صخرٍ حطّه السيل من عل » .

وعلى هذا فقد انتزعت الأم دور البطولة من سامية ابنة عشيقها ، وتشارك هذه الأم عايدة فى « إنى راحلة » فى أن مأستها تتجسد فى الحب ، وأنها أيضًا تعيش فى عالم من الكآبة والأسى . وإذا كانت عايدة آثرت الموت والارتحال عن الدنيا ، فقد بقيت الأم المراهقة « لا تحس أثرًا للحياة فى نفسها » ، حيث ارتحلت عن المجتمع والناس إذ « ما قيمة كل شىء دونه ؟ وما أشبهها بقاطنة الأطلال الخربة والدمن العافية »[٢] .

وأول ما يلاحظ على الروايتين أن الكاتب يهتم بسرد كثير من التفاصيل العادية ، بحيث يبدو المضمون شاحبًا إذا ما قيس بالمساحة الواسعة للرواية ، كما يبدو الأسلوب فضفاضًا بالنسبة للموضوع أو الفكرة التى يحملها .

وتبدو صورة المرأة فى الروايتين مسطحة سلبية تعيش فى وهم اسمه « الحب المثالى » . مع ذلك لا تفعل شيئًا إيجابيًا يقربها من الحبيب أو يحول دون قدرها السيء ، فعايدة تحب أحمد ولكن الاثنين يعجزان أن يقولا أو يفعلا شيئًا يقربهما من بعض . وسامية تبدو فى بداية الرواية متحمسة لقضية تحرير المرأة ولكنها حين تقع فى وهم الحب تنسى كل ما كانت تنادى به ، بل وتذهب إلى نقيضه حيث أصبح مسح حذاء الزوج عندها خيرًا من رئاسة الوزارة . أما الأم فهى تشد إلى الحب بتأثير

---

(١) بين الأطلال ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٢) بين الأطلال ص ٤١٧ .

مغناطيسى لا تستطيع معه أن تتبين طريقها ، وتمضى « كجلمود صخر حطه السيل من عل » .

والتجربة تنتهى – فى الغالب – نهاية حزينة ، تجعل المرأة ترحل عن عالمها إلى عالم آخر ، تفقد فيه الصلة بالناس دون سبب مبرر فى الرواية ، لذلك يبدو الشكل الروائى عنده مبنيًا على سلسلة من المصادفات غير المبررة ، ومن هنا تقترب الرواية عنده من « الحدوتة الشعبية » التى تشكل المصادفة القدرية أساسها . لقد كانت الحكاية القديمة للتسلية والترفيه ، أما الرواية الحديثة فإنها تدور حول فكرة وتفصح عن موقف ، من خلال كل لحظة ينمو فيها الحدث وتتحرك الشخصيات .

والكاتب مغرم بعرض اقتباساته المتعددة ، وبتقديم آرائه على لسان أبطاله ، من ذلك أن عايدة ترى أننا « لم نتعود بعد أن يصادق الفتى فتاة صداقة بريئة لا تثير الأقاويل ، وأن طبيعتنا الرجعية لا تهضم تلك الصداقة »[١] .

وسامية ترى أن « الحب شىء جميل ممتع ، أمتع كثيرًا من الدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى ورئاسة الوزارة »[٢] .

وعلى هذا فإن التكنيك الفنى للرواية عنده مبنى على المصادفة غير المبررة . والمضمون يفقد الخضوع لمنطقية الفن ، وحياة الشخصيات فى الرواية عنده لا يمكن أن تكون انعكاسًا حقيقيًا لواقع معاش .

نتيجة لما سبق نجد أن صورة المرأة – فيما عرضنا له – مريضة بالبحث عن الحب كمصدر للسلوى عن كل سلبيات الواقع ، ولكنها فى بحثها عن الحب لا تتبين حقيقة عواطفها ، ومن هنا تسترها إما بالكبرياء المزيف كما فعلت عايدة ، أو بالانشغال بقضايا اجتماعية عامة كما فعلت سامية . لذلك تكون هذه العاطفة حملاً ثقيلاً تلقيه على أول رجل تصادفه ولا ترى فى الوجود غيره . نلمس هذا فى شخصية الأم فى بين الأطلال ، وعايدة فى إنى راحلة . ويتصل بانشغال المرأة بالحب دون سواه أن صورتها تدور فى نفس الإطار القديم من حيث كونها (أنثى) مصدر سعادتها الحب ، فإذا ما فقدته رحلت عن العالم بالفعل أو بالقوة ، بالموت أو بالاعتزال .

---

(١) إنى راحلة ص ٤٤ .

(٢) بين الأطلال ص ٩٨ .

أمينة السعيد

« كل شيء يهون فى حياة المرأة إلا الرجل فهو محور صراعها وجهادها ، وهو مبعث سعادتها أو مجلبة شقائها »[١] .

هذا ما تقرره أميرة بطلة رواية « الجامحة » لأمينة السعيد (١٩٥٠) ، وهى فتاة فنانة بطبعها ذات قلب مرهف نشأت فى ظل أب ملأ عليها حياتها – كما تدعى فى الرواية ، وإن لم يظهر ما يؤكد ذلك ، ومنذ صغرها نجدها جامحة منطلقة ، (ولا توضح الرواية هل الجموح بسبب انعدام الرعاية الأسرية أو بسبب الفقر ؟) ومن هنا نجدها لا تتورع عن صفع مدرسة لأنها أهانتها .

وفى المدرسة وجدت الطالبات يتجمعن حول عايدة فنافستها فى حب التلميذات والتقدم العلمى حتى سبقتها ، ولما كبرت تصادقتا وتنافستا فى الحب فسلبت منها أميرة حبيبها محمود ، وبعد أن تعرفه عن قرب لا تجد فيه – لفقره – صورة الحبيب ، حيث تحلم بحبيب غنى تذله حتى يخضع لها ، لذلك تحولت إلى صلاح أستاذها فى فن الرسم وتزوجته ثم ما تلبث أن تحس بالملل ، خاصة وقد رأت محمود حبيبها القديم يعود إلى عايدة فترجع إليه ، دفعا للملل من ناحية ومنافسة لعايدة من ناحية أخرى . ولكنها فى غمرة هذا الاهتزاز العاطفى تتذكر نصيحة لوالدها – ولعله هنا رمز لضمير المجتمع – « كونى واقعية تسعدى فى حياتك ، لا تحتفظى إلا بما يفيدك أما مالا يفيدك فألقه جانبًا . إن العواطف الجامحة تلحق بصاحبها الأذى فلا تستسلمى وإلا ذهبت ضحيتها »[٢] .

وبعد أن تقطع علاقتها بمحمود وتفرغ إحساساتها فى رسم لوحة يدور حوار بين الزوج وبينها على النحو التالى :

– إنها قطعة ممتازة وأنصح لك بعرضها فى أقرب فرصة .

– لم أرسمها لتُعرض .

– وهل عليك من غضاضة فى أن تعرضيها ؟

– كل الغضاضة .

---

(١) الجامحة : أمينة السعيد سلسلة اقرأ العدد (٩٢) يوليو سنة ١٩٥٠ ص ١٣٣ .

(٢) الجامحة ص ١٤ .

– إذا كنت تخافين الأعين الفاحصة فثقى أن أحدًا غيرى لن يعرف سرها .

– أى سر ؟

– سر الشقاء والثورة وخيبة الأمل .

– إنها طفلة حطمت دميتها . وامرأة لم تعرف يومًا ما تريد فأخطأت كل ما تريد[1] .

هذا الحوار برغم فصاحته إلا أن المؤلفة تديره بذكاء ليعبر بدقة عن نفسية المتحاورين . وفى هذه اللحظة حين تحس بعدم القدرة على استمرار حياتها معه وتقرر أن تترك البيت ، يسد الزوج آخر طاقة للجموح فى حياتها ، إذ يخبرها بأن محمود قد تزوج عايدة . ولكنها لا تيأس ويعاودها الأمل فى أن تصلح الأيام ما أفسدت .

وهذه الصورة تتفق مع بقية الصور الممثلة للمرأة عند أصحاب هذا التيار فى ناحيتين :

الأول : إن صورة المرأة من وجهة نظر « سيدة » لا تختلف سماتها عنها من وجهة نظر رجل ، حيث تقرر المؤلفة على لسان البطلة أن « الرجل محور صراع الأنثى وسر سعادتها أو شقائها » . والكاتبة تجعل بطلتها أميرة على وعى تام بهذه الحقيقة حين تذكر : « وكان يحلو لها أحيانًا أن تسأل عن مكمن فتنتها فيجيبها عقلها أنها موهبتها الممتازة ، ولكن تلك الإجابة كانت تغضبها أشد الغضب فهى امرأة قبل كل اعتبار ، والموهبة فى حياة المرأة الناضجة تراب رخيص إذا قورنت بتبر الأنوثة الثمين »[2] . ومن هنا كانت صورة المرأة لا تتعدى دورها التقليدى كأنثى يشغلها الحب والوصول إلى المحبوب .

الثانية : إن قضية الحب المحروم عند أصحاب هذا التيار كانت معادلاً موضوعيًا لقضية أخرى ، وهى الفقر باعتباره سمة مميزة فى فترة وضح فيها التفاوت الطبقى ، ومع أن هناك عوامل أخرى تزيد من أسى الناس فى الحقيقة والفن ، فإن نظرة هؤلاء الرومانسيين الجزئية جعلتهم يقصرون عن إدراك كل عوامل الشقاء فى المجتمع ، وهذا ما جعل الصورة تتحرك فى إطار فردى منعزل عن المجتمع ..

وشخصية أميرة نامية متحركة ، ولكن حركتها فى إطار عواطفها الشاذة ورغباتها

---

(١) الجامحة ص ١٨٤ .

(٢) الجامحة ص ١٢٣ .

. الجامحة بصورة تعكس القلق والاضطراب النفسى ، لكونها فقدت حنان الأم وبهت معها دور الأب والتربية المدرسية ، وعلى هذا فقد تسبب الفقر وسوء التربية فى جموح أميرة ، تلك التى لم تعرف يومًا ما تريد فحطمت كل ما تريد . ولكنها فى النهاية ثابت إلى رشدها عن طريق المحاولة والخطأ،وعاودها « الأمل » بعد أن تخلصت من الجموح . وهذا ما أعطى الرواية لمسة حنان متفائلة .

إحسان عبد القدوس

« وضاع منها رأسها كما تعود أن يضيع كلما التقت بشفتيه ، وأحست بالنار تطفو فوق جسده الرطب المبتل بقطرات الماء . وأحست بهذه النار تسرى فى جسدها كأنها نغمات الحياة ، ثم أحست بوجهه فوق وجهها ، وعبير عبق من أنفاسه يلفها كأنها رقدت عارية فوق المذبح المقدس ، وأعمدة من أبخرة المسك والعنبر تحيط بها ، بينما أصابع الساحر المقدس تباركها ، فى لمسات عنفها شفقة وقسوتها رحمة وظلمها مغفور .. وتلاحقت أنفاسها كأن لم تعد تحتمل مزيدًا فى السعادة .

وتمنيت ألا يعود إليها رأسها أبدًا . . . . . .

. . . . . »[1]

بهذا الأسلوب اللغوى المباشر ، وهذه النقاط أو الشفرة الخاصة للتعبير عن لحظة الفعل الجنسى لدى إحسان عبد القدوس ، تعبر « أمينة » بطلة « أنا حرة » – أولى رواياته – عن أزمتها ، أزمة الفتاة البرجوازية المرفهة فى وسط انهارت فيه القيم ، ولم يعد هناك ما يربطها بالأخلاق والمثل أو بالمجتمع الذى تعيش فيه . وقد مضت وحدها تبحث عن حريتها – كما تراءى لها – وهى تطلب الحرية أو التحرر لا لتحقق هدفًا ، وإنما لتحقق مطالب الجسد ، ومن هنا كان التعبير عن (الجنس) فى روايات إحسان تجسيدًا لأزمة الحرية عند امرأة أقرب إلى الارستقراطية !!.

وأمينة التى تجسد أزمة الفتاة – ابنة الطبقة الارستقراطية (سنة ١٩٣٦) ، فأبوها الشاذ الذى طلق أمها ، وشرد ابنته عند عمتها ، تراه أمينة رغم ذلك « لم

---

(١) أنا حرة : إحسان عبد القدوس ط . دار الهلال . (وقد نشرت مسلسلة فى روز اليوسف (١٩٥٣) وفى كتاب (١٩٥٤) ، ص ١٧٦ .

يخلق ليكون زوجًا وأبًا ، بل خلق ليكون حرًا مغردًا ، من القسنوة أن يوضع فى قفص » . وكانت نفسية أمينة لا تقل شذوذًا عن حياة أبيها وأمها وأسرة العمة التى تعيش وسطها . وبهيم بها طلبة مدرسة ثانوية مجاورة حيث « يمرون تحت شرفتها كأنهم موكب العبيد يقدم قربان الولاء للملكة » . ولا يقنعها عاطفيًا إلا عباس شقيق إحدى صديقاتها الذى لم يكن يظهر اهتمامًا بها ، وتتعرف على أسرة يهودية تفتح حواسها الجنسية ، وتخطب ولكنها ترفض الخطيب لأنه حاول أن يتدخل فى أمر زينتها وملابسها ، لأنها اعتبرت هذا تدخلًا فى حريتها .

وتدخل الجامعة الأمريكية - إمعانًا فى التفرنج - وبعد التخرج تعمل فى وظيفة محترمة دون صعوبة إذ لا صعوبات أمامها إلا فى أمر (الحب والجنس) .

ولكن التعليم والعمل لم يحققا لها ما تنشد من حرية ، وما أن تسمع مصادفة بعباس الذى جعله المؤلف محاميًا وثائرًا رومانسيًا ، وإن لم نشهد فى الرواية ممارسته للثورية قدر ممارسته لأعمال المطبخ وأحاديث الغرام وممارسة الجنس مع أمينة ثمانى سنوات دون زواج ، ويسلبها عباس كل معنى للوجود دونه ، ولذلك تهتز صورتها فى مجال العمل وعند الناس ، لأنها كانت تعطى عباس دون أن تأخذ منه ، وتناست بسببه قضية المرأة وحقوقها السياسية التى كانت تريد أن تدافع عنها ، لأنها « لم تتنبه إلى أن الحب والحرية لا يجتمعان »[1] وواضح أن هذا الرأى يمثل رأيًا شخصيًا للكاتب ، ولكنه لا يواكب التطور الاجتماعى الذى حصلت عليه المرأة .

وهكذا تطالعنا أمينة بصورة شائهة للفتاة التى لا تؤمن بالله ولا بالمبادئ السياسية أو الاجتماعية ، وتعود بنا إلى نموذج « العبد » فى المجتمعات القديمة الذى يفنى فيه العبد من أجل المعبود المقدس ، ومن هنا تنعدم القيم الأخلاقية عندها ويكون الجنس هو محور أزمة الفتاة - التى كفرت بكل شىء وآمنت بالرجل - لا كإنسان - وإنما كمعبود للجسد !!

وأول ما يلاحظ على هذه الرواية أن عمله فى الصحافة منذ وقت مبكر قد أثر فى أدبه ، لذا فالرواية تكاد أن تكون تحقيقًا صحفيًا أكثر منها قصة أدبية . ولعل أهم ما أصابها من عدوى الصحافة هو النظرة الفلاشية الخاطفة للموقف دون محاولة للعمق والنفاذ ، لتحليل سلوك البطلة التى تتحرك الأحداث حول حياتها فتبدو معزولة

---

(١) أنا حرة ، ص ١٧٩ .

عن الوسط الاجتماعى الذى تعيش فيه .

ومع أن الرواية تروى بضمير الغائب ، فإن الكاتب يحرك أحداثها من خلال حركة البطلة ، مع الإفاضة فى سرد هواجسها العاطفية التى تولد بميلادها فى الرواية . وتكاد أزمة الجنس أن تكون المحرك الأول لعنادها وتمردها بل لشذوذها فى كثير من المواقف الاجتماعية التى تمر بها فى الرواية ، مثل مصادقتها للفتاة اليهودية .. وعطفها على أبيها الذى لا يقل عنها شذوذًا ، وانطلاقها فى مجال العلاقات العاطفية والاجتماعية فى الجامعة .. وأخيرًا علاقتها بعباس الذى فنيت فيه وفى حجرة نومه حيث يوجد « المذبح المقدس » . هذا على الرغم من أن المؤلف يقدمها فى بداية الرواية مثل سامية فى « بين الأطلال » للسباعى مشغولة بقضية التحرر الاجتماعى للمرأة وتأكيد حريتها الذاتية بالعلم والعمل ، مدركة لأهمية الاستقلال الاقتصادى للمرأة حتى تمارس استقلالها العاطفى ، حيث تردد أمينة : « لازم يبقى معايا شهادة علشان ما اضطرش أقعد فى بيت مش عايزة أقعد فيه . وأبقى حرة وجوزى يفهم إنى زيى زيه أقدر أستغنى عنه زى ما يقدر يستغنى عنى ، ويكون لما يعرف كده يحترمنى ويبقى عليه »[1] .

ولكن الفتاتين : سامية وأمينة تتنصلان من الهدف حين يصل بهما إلى بغيتهما وهى الحصول على من يطفىء ظمأها للحب (عند سامية) أو للجنس (عند أمينة) .

وإذا ماحاولنا أن نقيم تجربة أمينة على ضوء الواقع المعاش للفتاة المصريةسنة ١٩٥٣ – عند صدور الرواية ، لمسنا مدى الزيف فى رؤية الكاتب للواقع ، حيث تجاهل كل نماذج الفتاة الصاعدة فى مجال التعليم والعمل والعلاقات الاجتماعية السوية ، وحصر نفسه فى إطار نموذج – لم يعد له مكان فى المجتمع – لايعرى سلبياته وإنما ليمجد هواجسه وشبقه إلى الجنس . وليس هذا الحكم على إحسان صادرا من وجهة نظر أخلاقية وإنما على أساس فنى بحت . فالجنس قد يكون حقيقته أحد الدوافع التى تحرك أو تأزم علاقة الإنسان بالآخرين . ولكنه – فى رواية – يجب ألا يشغل حياة إنسان بأكملها أو يستقطب كل حركته . كذلك لايعد تصوير رغبات المراهقة الجامحة وتمرّدها على كل قيم المجتمع بطولة تستحق الإشادة ، كما يصبح التصور الشاذ للتطور الاجتماعى هو معيار التقدم لدى أمينة ، ذلك « أن الحب

---

(١) أنا حرة .. ص ١٠٠ .

والحرية لا يجتمعان . وهى حين أحبته ، لم تعد حرة فهى دائما ملك له وملك لنزواته وملك لأوقاته وملك لما يريد . ولكنها لاتحس أنها فقدت شيئا .»[١]

ومن هنا تنقلب القيم والمعايير فى نفس أمينة حيث يصبح العلم كأن لم يكن ، والعمل عبثا ، والزواج رذيلة يخشى منه على حبها له .

ويوضح د .هـ . لورنس « إن الحب عاطفة نبيلة ، ولكنك إذا أخذت فى كتابة رواية وأنت واقع فى شرك الانحياز العظيم نحو الحب – الحب العاطفة العليا ، العاطفة الوحيدة الجديرة بأن نحيا من أجلها – فستكتب رواية غير أخلاقية ، السبب فى ذلك هو أنه مامن عاطفة عليا ، تستحق دون غيرها أن نحيا من أجلها »[٢]

إن نقطة الضعف عند إحسان أنه يجعل الفتاة فى الرواية لا همّ لها إلا البحث عما يرضى رغباتها الشاذة . لقد فطن الكاتب إلى أن الجنس قد يشكل بالفعل تجسيدا لأزمة الحرية لدى الفتاة المصرية ، حيث تعانى من الضغوط التى تعوق حركتها ، ولايسمح بالاختلاط وإقامة العلاقات العاطفية فى مناخ صحى ، يزيد الفتاة تفتحا على الحياة ويجعلها أكثر وعيا فى علاقتها بالبشر . ولكن الكاتب لم يستطع (بالمعالجة الأدبية) أن يخضع الفن للفكرة التى أحسها ، كما عجز أيضا عن أن يغلف التجربة الأدبية بما يضمن لها إمكانية الحدوث .

كما أن رؤيته كانت غير شاملة ، لأنه لم يستشف الأزمة الحقيقية للفتاة بكافة أبعادها – والجنس واحد منها .

سطحية التجربة الفنية عند الكاتب تنشأ أساسا من أن الرواية عنده بلا فكر واضح يريد أن يلقى الناس به . ولعل هذا هو مايفسر بعض السلبيات فى تكنيك الرواية ، حيث : الأحداث مبنية على المصادفة غير المبررة ، والشخصيات غير متعمقة ، وإنما هى فى الغالب سطحية البعد – باستثناء البطولة النسائية التى تستقطب كل جهده – كما أن الناس عنده فى الرواية – مثل جميع أدباء هذه التيار – لاتربطهم بالواقع صلة ، ومن هنا يلجأ الكاتب فى الغالب إلى أن يذكر التاريخ بالأرقام – لا بالأحداث الواقعية للزمن الذى تتحرك فيه الرواية .

---

(١) أنا حرة ص ١٧٨ .

(٢) نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى . ترجمة أنجيل بطرس ص ٢١٣ .

وبالنسبة للغة الأدبية فى الرواية نلاحظ أن المؤلف لايستخدم الرمز أو الخيال فى التعبير ، والنوع الوحيد الذى يكثر من استخدامه كثرة ملفتة هو (التشبيه) المادى أو الحسى الذى لاتتوفر فيه كبير علاقة بين المشبه والمشبه به ومن ذلك :

– ارتعشت من النشوة كأنما أصابتها حمى ، بينما أصابعه تجذب خصلات شعرها فى قسوة عاتية،كأنها أصابع فنان مجنون تعبث بأوتار قيثارة فى لحن أنغامه صراخ . (ص ٦٦) .

– دخلت حجرة النوم « كأنها داخلة إلى معبد مقدس لتعترف إلى الراهب الأعلى» (ص ١٧٠) .

– « وتعود تتلقى قبلاته كأنها تلعق بشفتيها قرطاسا من الجيلاتى » (ص ١٣٠) .

كذلك نجد أن الحوار فى الجزء الأول من الرواية عامى بينما هو فى الجزء الثانى أقرب إلى الفصحى ، وهذا ناشىء من أنه كتب الرواية على حلقات مسلسلة ، ثم اكتشف أن الفصحى تضمن لكتابته سعة الانتشار[١] .

وهذه بلاشك إحدى سلبيات كتابة الرواية مسلسلة دون إعداد سابق لها قبل النشر ، ويمكن أن يضاف إليها المبالغة فى وصف لحظات الجنس والعناية بصفة عامة بمتطلبات القارىء المراهق لا الفن الجيد . وهكذا يبهت الشكل والمضمون فى الرواية على يد احسان عبد القدوس الذى حرصنا على أن نتحدث عنه ، باعتباره ممثلاً لحلقة أخيرة فى إفلاس الرواية الرومانسية .

ملامح عامة للصورة والرواية عند الرومانسيين الجدد

هؤلاء هم الروائيون الرومانسيون الجدد ، وقد أوضحنا فى بداية الفصل الظروف التى أدت إلى ظهورهم ، باعتبارهم جيلا جديدا للمذهب الرومانسى فى الرواية ، يلبى حاجة الجمهور إلى نوع من التسلية الأدبية ، فى عصر تكاثفت فيه الضغوط الاجتماعية ، على أساس أن هذا النوع من الروايات كان بالنسبة للأديب مهربا من التصدى للواقع ومحاولة نقده أو إصلاحه ، كما أنها تؤدى دورا قريبا من هذا لدى بعض القراء الذين وجدوا فيها أيضا بعداً عن أزمات الواقع ،

---

(١) راجع مقدمة « أنا حرة » ص ٨ .

ووسيلة « لتطهير » العواطف والتنفيس عن الأحزان والآلام الشخصية . كذلك أوضحنا طبيعة تكوينهم الفكرى التى تجعلهم أقرب إلى السلفية والمحافظة ، لعكوفهم على الثقافة العربية والنماذج المحلية التى تتوافق مع طبيعة تكوينهم ، فكانت الرواية عندهم فى مرتبة أقل من حيث المستوى الفكرى والفنى من جيل الرواد ، وكان موقفهم بالتالى من قضية المرأة أكثر محافظة وجمودا .

ونستطيع أن نجمل سمات الرواية وصورة المرأة فيما يلى :

١ - إن الرواية كانت عندهم أقرب إلى الحكاية الشعبية منها إلى الرواية الفنية ، حيث نجد المؤلف يهتم بحشد التفصيلات التى تغذى الحكاية وتلهب حرارة العواطف ، بقدر لايتناسب ومحاولة بناء الشكل الروائى بطريقة تبرز مغزاة ، وتحدد موقفه من القضية التى يتعرض لها .

وقد أوضحنا كيف أن كاتبا مثل السحار يقرر أن الكاتب عليه أن يثير القضايا لا أن يقدم الحل ، ومعنى هذا أنه يهتم بحشد الأحداث بتفاصيلها ولكنه يعجز عن اتخاذ موقف تجاه مايحكى أو يقص . وبقية كتاب المذهب يهتمون بالزمن فى الرواية أكثر من اهتمامهم بالقيم وبالمساحة دون العمق . وقد يفسر هذا عندهم أن الرواية تعالج أكثر من قصة ، يبدو الرابط الفنى فيها ضعيفا ، من ذلك القصص المختلفة التى حشدها عبد الحليم عبد الله فى « شمس الخريف » قصة الأم - قصة حب سكينة - قصة السيدة ف ، ولا رابط بين كل هذا سوى شخصية البطل السلبية . ونجد هذا فى « بين الاطلال » للسباعى حيث تتداخل قصتان للحب لا رابط بينها سوى المصادفات القدرية . أيضا فى « أزهار الشوك » لفريد أبو حديد نجد قصتين منفصلتين فى المكان والشخصيات ، ولا رابط بينها سوى شخصية البطل السلبية . وهكذا يهتم المؤلف فى هذا النوع من الروايات بالوصف « اللانهائى » للمواقف العاطفية التى يقصر جهده عليها دون غيرها من مظاهر السلوك الإنسانى للشخصيات فى الرواية .

٢ - ويتصل بالملامح الفنية للرواية عندهم كونها تقوم على القص والحكى دون تطوير لفنية الحدث ، مما جعلها مبنية على سلسلة من المصادفات القدرية التى تصوغ شكل الرواية ، وتشكل للناس حياتهم فيها ، فتفقد الرواية منطقها وتفقد الشخصيات مايبرر وجودها ، لذلك نجد المؤلف فى هذا التيار ينقلنا من مصادفة إلى

أخرى بحيث يكاد ينعرج إن لم يته الخط الرئيسى للرواية .

ففى « الوشاح الأبيض » لعبد الحليم عبد الله تهتم الرواية أول الأمر بقصة حب ساذجة بين حسنى ودرية ، ثم تعرج على زاوية أخرى هى تنقل درية القدرى غير المبرر فى مجال العمل والعواطف . كذلك رواية « فى قافلة الزمان » للسحار بناها كلها على المصادفات غير المنطقية . إننا لانستطيع أن ننفى المصادفة من حياة البشر فى الواقع أو الفن المعبر عنه ، إنها موجودة بقدر ما ، ولكن هذا القدر ينبغى أن يخضع لإرادة الإنسان فى الواقع وفى الرواية ، وأن يكون مبررا دون افتعال . وكما أن هناك فرقا فى الحياة بين من يتلقى المصادفة تلقى العاجز وبين من يتلقاها تلقى الواعى الفاهم الذى يوجهها بحسب إرادته ، فإن هناك فرقا أيضا بين روائى يقيم روايته من البداية على أساس الصدفة غير المبررة – مثل مانجد فى الحكايات الشعبية ، وكما نرى عند أدباء هذا التيار – وبين روائى يفلسف المصادفة ويحدد مكانها فى الرواية بحيث تثرى العمل الأدبى وتعمق مضمونه .

٣ – تفضى هذه القدرية فى بناء الرواية إلى تسطح وسلبية بالنسبة لصورة المرأة : أما التسطح فيبدو اتكائهم على جانب للشخصية وزاوية للحقيقة انطلاقا من نظرتهم الجزئية للواقع، لذلك تثبت صورة المرأة فى الرواية على «صفة خلقية جميلة وسمة أخلاقية فاضلة» فهى – فى الغالب – جميلة خيرة مثل «ست الحسن والجمال» فى الحكايات الشعبية. نرى هذا فى شخصيات عبد الحليم عبد الله، إذ هى بصفة عامة «ماتفتحت العين على أجمل منها». وتجمع إلى ذلك الوفاء والإخلاص ومن ثم كانت الشخصية يستوى لديها (الظاهر والباطن). فالمؤلف يشغل بظاهر الشخصية عن باطنها وبتاريخها عن مشاعرها إننا نعرف عنها كل مايحدث بعد، ولكننا لا نستطيع بسهولة أن نحدد لماذا حدث ماحدث؟

وأما بالنسبة للسلبية ،فتتضح فى موقف المرأة فى الرواية تجاه الأحداث ، إذ تشهد مأساتها وترى قدرها ، ومع ذلك لاتحاول له ردا ، هى أو البطل الذى يشاركها فى الرواية ، يمثل هذا صورة عايدة بطلة « إنى راحلة » التى تحب ابن خالتها مع إدراكها أنه دون أسرتها من حيث المستوى المادى ، وحين تخطب لاتحاول هى أو هو دفع القدر بل حتى مجرد البوح بحبهما ، وبتركها تتزوج ويتزوج هو أيضا ، بعد أن اثبتنا أنهما لايجيدان إلا البكاء والحزن ، ولذلك فهما جديران بالموت الذى كتبه المؤلف عليهما بطريقة مليو تراجيدية فى نهاية الرواية .

ولاشك ان الواقع لم يكن يفرز أمثال هذه الشخصيات العاجزة . لقد وصلت بعض النساء على الأقل فى المجتمع إلى مكانة لائقة تشارك من خلالها – بعد أن فتح لها التعليم والعمل طاقات خلاقة – فى بناء المجتمع وتشكيل الحياة . لم يعد من المتصور أو المقبول أن يكون الإنسان ملاكا أو شيطانا على الاطلاق ، كما أن الإنسان العاجز إذا وجد فى الحياة فلا مبرر لوجوده فى الرواية .

٤ – أدت النظرة الجزئية إلى العناية بصفة واحدة للشخصية وجانب واحد للمشكلة ، كما أدت إلى عزل الشخصيات فى الرواية عن الإطار الاجتماعى الذى يتحركون فيه ، ومن ثم (بهت) فى الرواية الحس التاريخى ، ومايتصل به أحداث ، بل يكاد ينعدم أيضا تحديد المكان الذى تدور فيه الرواية . والذى نود أن نؤكد هنا أن سلبية المرأة فى الرواية تعبير صادق عن سلبية المؤلفين فى التصدى للواقع والعجز عن مواجهته ، كذلك فإن الصورة المثالية لعاطفة الحب عند المرأة وتكرار التعبير عنها ، كان هروبا من ضروب العنف والقسوة التى أحسها الكتاب فى الواقع ونقلوها إلى شخصياتهم فى الرواية . وكانت النهاية الحزينة المتواترة لتجربة الحب المثالى تعبيرا عن قمة الإحساس المأسوى بضغوط الواقع وأن فقراء البشر لامكان لهم فى المجتمع ولاحق لهم فى السعادة . وقد افتقد هؤلاء الكتاب صلابة الإيمان التى تجعل الأديب بما أوتى من صدق الرؤية وبعدها يلمح القوى الصاعدة فيناصرها ، والقيم الجديدة فيعبر عنها .

كذلك نستطيع أن نفسر فى صدور صورة المرأة على النحو السلبى الذى بيناه ، هو أن ثقافتهم المحافظة جعلت عبد الحليم عبد الله يستلهم طريقة المنفلوطى ، والسباعى يبدأ على درب المقامة ذات الجذور العريقة فى الأدب العربى ، والسحار يصدر عن تأثر عميق بالثقافة التقليدية والموروثات الدينية ، وكتاب الرواية التاريخية الذين ظهروا فى نفس الفترة من أمثال : على الجارم – محمد سعيد العريان – على أحمد باكثير يسيرون على نفس الدرب المحافظ للثقافة .

٥ – عدم التأثر بالتيارات الثقافية الوافدة أو حتى محاولة مواكبة التغير الذى أفرزه المجتمع سواء بالنسبة لواقع الأدب وتطوره ، أو بالنسبة للدور الجديد الذى بدأت تمارسه المرأة فى الحياة بعد السفور والتعليم والعمل .

وهذا الاستلهام للثقافة التقليدية والنماذج المحلية جعلهم جميعا يدورون فى دائرة واحدة تتكىء على : إصدار الرواية بشكل قريب من الحكاية الشعبية

بطريقة يغلب عليها فخامة الأسلوب ونصاعته . كما لم تنسهم تثبيت القيم المحافظة والأخلاق المثالية ، كما لم يغب عنهم - وهذا شيء مهم - الاتكاء على مايبرز الحكمة والموعظة الحسنة - من الرواية - وإن لم يقولوها صراحة .

٦ - انطلاقا من نظرة هؤلاء الكتاب الجزئية إلى الواقع والفن ، نجدهم يقصرون أزمات الناس فى الرواية على الفقر ، وما يستتبعه من تفاوت طبقى يسبب الحرمان العاطفى ، ويفرق بين المرأة وبين من تحب : ولذلك كانت أزمة الحب عند المرأة فى الرواية الرومانسية فى هذه المرحلة تعبيرا عن إحساسهم الرومانسى بأزمة الفقر بالدرجة الأولى . فالفقر هو سر شقاء أميرة فى (الجامحة) لأمينة السعيد ، وهو الذى فرق بين عبد العزيز الفقير وأميرة الغنية فى (بعد الغروب) لعبد الحليم عبد الله ، وهو الذى جعل حسين الفقير يهرب مع علية ابنة عمه الغنية فى (النقاب) للسحار ، والفقر أيضا هو الذى جعل فؤاد يترفع عن تعويضه التى أعجب بها فى (أزهار الشوك) لمحمد أبو حديد ، وانطلاقا بالأزمة إلى مداها نجد الفقر يؤدى إلى موت المرأة فى الرواية أو انتحارها أو جموحها أو أرتحالها عن المجتمع لتعيش بين اطلال الحبيب .

وعلى هذا فقد كان الحرمان العاطفى - عند الرومانسيين الجدد - تجسيدا لكثير من دوافع العجز التى يتعرض لها المواطن ، كما كان الفقر هو العامل القوى الذى حجب ماسواه من العوامل المسببة لأزمة الناس فى الواقع والفن .

من هنا فإن الأزمة الحقيقية لمن سميناهم « بالرومانسيين الجدد » تنبع أساسا من أزمة البرجوازية الصغيرة كجماعة أحست ان الوطن مضيع سياسيا وأنهم مضيعون اجتماعيا ، ومن هنا كان التعبير عن الحب الحزين تجسيدا لأزمة الضياع هذه ، وكانت صورة المرأة فى الرواية (والرجل منَ باب أولى) سلبية هروبية ، لأنها أحست بالعجز وعدم القدرة على التصدى للواقع الذى تتحرك فيه . وننتهى إلى أن هذه الصورة منسلخة عن مجتمعها ومايمور به من حركات فكرية واجتماعية وسياسية ، وانحصرت أزمتها فى موقف عاطفى حزين يعزلها عن واقعها الحقيقى ، ولهذا جاءت الصورة لا تحمل تقدّما فكريا ولاعمقا فنيا ، من هنا تتأكد علاقة الشكل بالمضمون ، وتتضح أزمات الأشكال الفنية على أنها أزمات فكر ، لايواكب الواقع ومتطلباته بالدرجة الأولى .