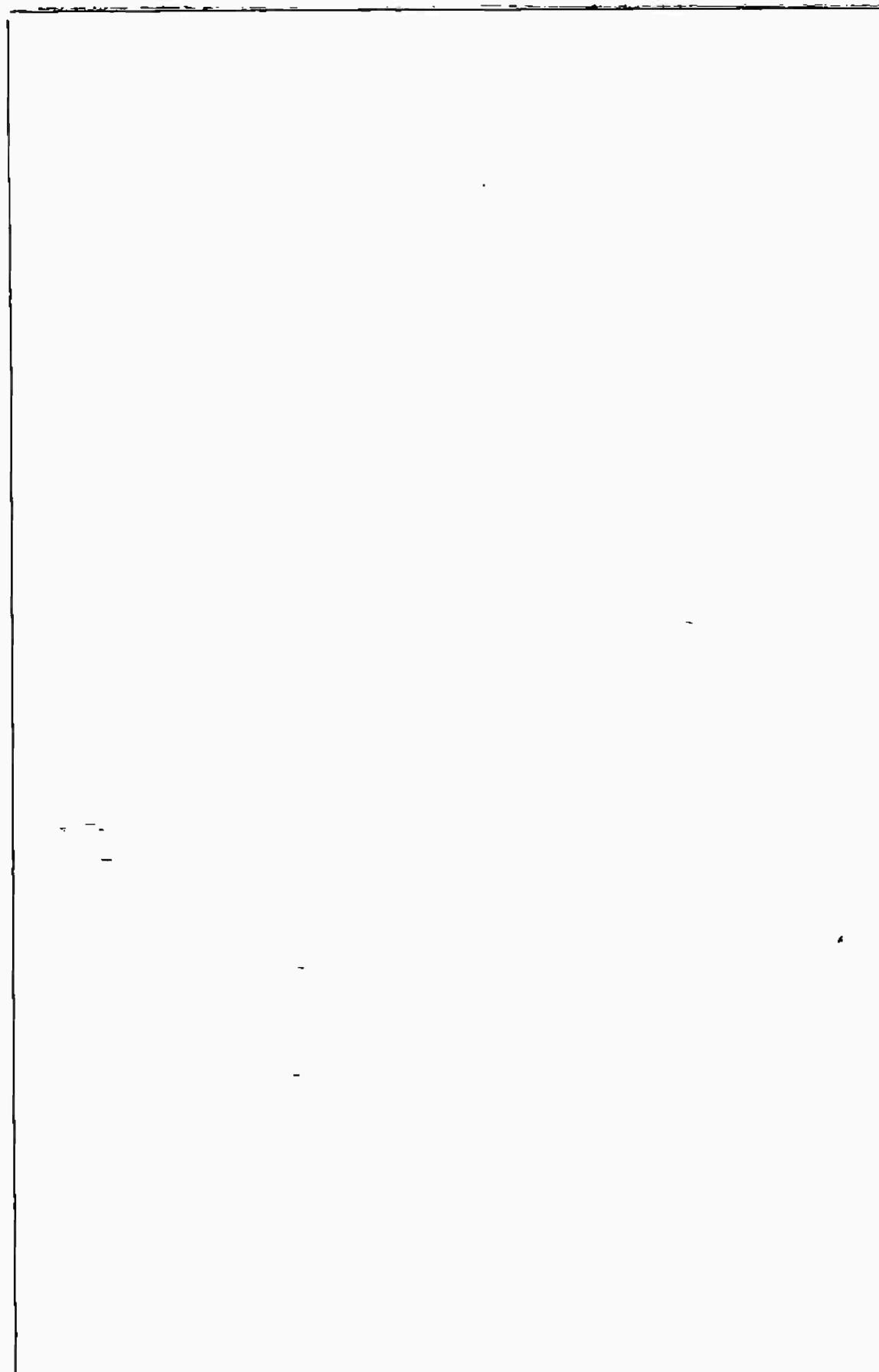


البَابُ الثَّانِي

الصورة الإيجابية للمرأة
في الرواية الواقعية

- الفصل الأول : فجر الواقعية في الرواية المصرية
الفصل الثاني : نجيب محفوظ .. والواقعية النقدية
الفصل الثالث : ثلاثية نجيب محفوظ وما بعدها



الفصل الأول

فجر الواقعية في الرواية المصرية

ضرورة الواقعية :

الفن انعكاس إيجابى لحركة الواقع ، هذه المقولة لا تصدق على مضمون الرواية في مصر فحسب ، بل تستوعب أيضا تاريخ تطورها . وقد سبق أن أوضحنا أن نهاية الحرب العالمية الثانية ، وعلى التحديد سنة (١٩٤٤) هى الفاصل في تاريخ الرواية - حيث توقف فيها رواد المذهب الرومانسى ، وظهر في نفس السنة « مليم الأكبر » لعادل كامل ، وفي العام التالى (١٩٤٥) ظهر أول عمل لنجيب محفوظ في الرواية الاجتماعية « القاهرة الجديدة » ، كما شهدت نفس السنة ميلاد أول كاتبين في التيار الرومانسى الجديد هما محمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار . وهناك من يعود بأزمة الرومانسية وعجزها في التعبير عن الواقع إلى ما هو أبعد من ذلك تاريخيا - إلى ثلاثينيات هذا القرن - ويستدل عبد العظيم أنيس على ذلك بأن طه حسين بعد « الأيام » أخرج « دعاء الكروان » وتوفيق الحكيم بعد « عودة الروح » أخرج مسرحية « الخروج من الجنة » والعقاد بعد كفاحه السياسى كتب « سارة » . وهذه الأعمال تدل في رأيه على « ما طرأ على موقفهم من ناحية القدرة على التعبير عن الحياة الواقعية ، بحيث تعتبر انتكاسة بالنسبة لهم . وهذا يعنى فشل الطبقة الوسطى في أن تقود الشعب إلى شاطئ الاستقلال والحرية »^(١) .

ويذهب لويس عوض إلى أن الازدهار الأدبى - الذى صاحب ثورة (١٩١٩) ، ولازم مدها الثورى - غاص بتوقيع معاهدة (١٩٣٦) ، « وهو تاريخ إشهار إفلاس الديمقراطية الليبرالية في مصر . ولا أدل على ذلك الفراغ من أن معظم رواد النهضة إما قد ماتوا مثل المنفلوطى وحافظ وشوقى ومختار وسيد درويش ، أو كانوا قد كتبوا أهم آثارهم مثل العقاد وهيككل وطه والمازنى ومسلامة موسى ، كذلك أحمد

(١) في الثقافة المصرية : عبد العظيم أنيس ، محمود أمين العالم ط . الفكر الجديد - بيروت ص ١٥٢ .

حسن الزيات كان قد ترجم روفائيل وآلام فرتر والبحيرة وجراتزبيلا مئتمها رسالة المنفلوطى فى إشاعة الأدب الرومانسى . فإذا أردنا أن نحصى محصول الفترة من سنة ١٩٣٩ - ١٩٥٢ من آثار أعلام الأدب الذين أنجبتهم ثورة (١٩١٩) لما وجدنا شيئاً ذا بال غير كتب السير ، ثم بعض الكتب الأيدولوجية والرسائل فى الفكر السياسى . أما فى باب الخلق الأدبى فلم يكن هناك شىء مذكور غير بعض إنتاج محمود تيمور ومحمد فريد أبو حديد وتوفيق الحكيم^(١) .

وعلى هذا فإن الرومانسية قد انتهت إلى أزمة حيث نجد جيل الثورة قد استفذ معظم طاقته الأدبية ، فالبعض شغلته الحياة ، والبعض اعتصم ببرج عاجى ، والبعض شغل بالسياسة . ويذهب هيكل إلى أن هناك عاملاً كان له أثره فى الجنائية على الأدب وهو العامل السياسى « فقد كان من نتائج الحرب والحركات التى قامت بعدها فى الشرق والغرب أن انصرفت الأذهان عن التأمل فى الحياة وجمالها ، إلى صور من النضال والكفاح ، لكسب حقوق سياسية جديدة ، أو لتنظيم شئون اقتصادية زعزعت الحرب أركانها ، أو ما إلى ذلك من الشئون العاجلة^(٢) .

وبينما تحول الرواد - عن ميدان الإبداع الفنى عامة والروائى خاصة وشغلوا بالمحافظة على مكاسب طبقية أكثر من انشغالهم بتحقيق مكاسب حقيقية للوطن - ظهر جيل جديد ، يمثل من حيث المستوى الاجتماعى شريحة أدنى فى البرجوازية واقرب إلى المستويات الشعبية . ومن حيث الفكر نجده أميل إلى التأثر بالفكر اليسارى والأيدولوجية الاشتراكية . ولعل خير ممثل له عصام الدين حفى ناصف (١٨٩٩ - ١٩٦٩) ، ويذهب رفعت السعيد إلى أنه بدأ كفاحه مبكراً ، حيث سجن سنة ١٩١٩ . وقد كان مكرتيراً لجمعية الطلبة المصريين فى ألمانيا ، بينما كان أخوه مجدى سكرتيراً للطلبة فى باريس ، وقادا النشاط الطلابى واحتكاكاً بالتأثيرات اليسارية . « ولم يكن هذا سوقاً فردياً فالأجاء العام للجمعية المصرية فى باريس وبرلين وروما كان قد اقتنع تماماً بأن اليسار الأوروبى هو السند الوحيد لحركة التحرير الوطنية ، بعد أن انكشفت أمام أعينهم ، وبصورة سافرة أكذوبة مبادئ ولسن ومؤتمر الصلح^(٣) .

(١) الثورة والأدب : لويس عوض ط . دار الكاتب العربى القاهرة ص ١٥٣ .

(٢) ثورة الأدب : محمد حسين هيكل ط . مطبعة مصر ص ٩٩ .

(٣) عصام الدين حفى ناصف : رفعت السعيد ط . روز اليوسف ، القاهرة . ص ٣١٩ .

وقد أُلّف حوالي ثلاثة وعشرين كتاباً من أهمها : ترجمته لقصة « النور يضيء في الظلام » عن تولستوى (١٩٢٦) ثم قصة « الزواج الأبدى » عن دستوفسكى ، و« التجديد الاجتماعى » - أبحاث في شئون الفلاحين (١٩٣١) ، ومبادئ الاشتراكية (١٩٣٣) كما ترجم عن الألمانية « حركة العمال والاشتراكية الديمقراطية » لباول كامفماير (١٩٣٣) ، ثم (رواية) « عاصمة فوق مصر » عن نضال الفلاحين (١٩٣٩) .

وهذه الكتب كانت ذات تأثير للدرجة أنهم قبضوا مرة على خلية شيوعية في المنصورة كانت تقوم أساساً على دراسة هذه الكتب^(١) .

كذلك زامل عصام الدين ناصف في هذه الرحلة النضالية الطبيب عبد الفتاح القاضى ، الذى قدم لقراء العربية لأول مرة دراسة علمية عن تولستوى تتضمن تحليلاً لمنهجه الاجتماعى ، وموقفه الفكرى وعديد من كتاباته . وقد نشرت هذه الدراسة في خمس حلقات في « كوكب الشرق » ابتداء من ٢٥ مارس ١٩٢٩ . وقد أدت الأزمات الاجتماعية والاقتصادية ، وظهور جيل جديد من المفكرين مختلف في مستواه الاجتماعى والفكرى عن سابقه ، بالإضافة إلى ظهور الفكر الاشتراكى في مصر منذ وقت مبكر ، أدى كل هذا إلى الاتجاه العلمى في الفكر والمذهب الواقعى في الأدب . ويجب أن نذكر أن الاتجاه الواقعى في الأدب قد ولد على استحياء في الواقع المصرى بسبب الحساسية المذهبية التى كان يحملها الرجعيون والممثلون للأدب الرسمى لشباب المذهب الجديد .

على أن الذى نود أن نؤكد أنه هو أن الاتجاه الواقعى قد نشأ « بفعل طبيعة الحياة العربية ذاتها وبفعل الحركة الإنسانية التاريخية ثانياً »^(٢) ، أى أن الواقعية نشأت استجابة حتمية للتغير الاجتماعى والفكرى ، داخل الطبقة الوسطى العربية ، وتطلع القوى العاملة وصغار الموظفين والطلبة إلى المساهمة في الصراع الاجتماعى والفكرى والسياسى .

(١) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٢) دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعى : حسين مرزة ص ٩٠ .

في معنى الواقعية

أمام التغيرات التي أحدثتها الضغوط الاجتماعية والسياسية في الواقع العربي كانت الرؤية الجديدة للتعبير الأدبي محاولة لمواكبة العصر وإسهاما في الكفاح من أجل تعديل الواقع . وإذا كانت الرومانسية قد أخذت من الطبقة الوسطى اعتزازها بالقردية ، فإن « الواقعية قد أخذت الطرف المقابل تماما وهو إيمانها بالحقيقة المادية ، فالطبقة المتوسطة أثناء عنايتها بالواقع والفلسفات الوضعية أنتجت تقدما علميا باهرا في شتى الميادين ، وكانت جريئة في اتخاذها الإنسان نفسه موضوعا للبحث العلمي التجريبي ، ولم يعد الإنسان صورة مقدسة ، ولم يعد عقله إلا نتاجا لمكان معين وزمان معين ، وسرعان ما تلقف الأدب الواقعي هذه الحقيقة ، فأراد بلزك أن يصنف الإنسان كما تصنف علوم الأحياء الكائنات الحية الأخرى ، مبينة تأثير البيئة في طباعها . وأراد زولا أن يجرى على العواطف البشرية نوعا من التجارب التي كانت تجرى في المعمل بأن يضعها في ظروف مختلفة ليتبين ما يطرأ عليها من أحوال ، وبذلك يوجد الرواية العلمية ولم يلبث في حماسه أن تلقف مبدأ الوراثة وأمعن في تطبيقه في رواياته ، وبذلك أضاف مبدأى الزمان والمكان ختمت بذلك حتمية السلوك الإنساني »^(١)

وذهب إرنست فشر إلى « أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط ، إذ تعرض مرة على أنها موقف يعنى الاعتراف بالواقع الموضوعي ، وأخرى على أنها أسلوب ومنهج ، وإذا آثرنا تعريف الواقعية على أنها أسلوب أى باعتبارها تصويرا للواقع ، فسنجد أن الفن كله واقعي ، لذلك فإنه من الأفضل عمليا أن نقصر مفهوم الواقعية على أسلوب محدد ، مراعين ألا يتحول التعريف إلى حكم على العمل الفني أو تقييم له .

إن الواقعية بمعناها الضيق أحد الأساليب الممكنة للتعبير ، وليست الأسلوب الوحيد المنفرد . هناك وجهات نظر متباينة في داخل الإطار الواقعي النقدي ، لكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسي على

(١) شكرى عياد: البطل في الأدب والأساطير ط . دار المعرفة - القاهرة - ص ١٥٨ .

المجتمع الرأسمالي ، فالواقعية النقدية والفن البرجوازي إذن يعضمان نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان . أما الواقعية الاشتراكية فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الصاعد . وعلى هذا فالفارق في الموقف ، وليس في الأسلوب فحسب .^(١)

على ذلك نستطيع القول بأن : الواقعية كأسلوب في التعبير ، تعنى نظرة شاملة من الكاتب إلى جميع عناصر تجربته ، لا يكتفى فيها بلم أجزائها المتناثرة من الواقع المبعثر ، بل يضيف إليها من خياله ما يوحد بين عناصرها ويبرر وجودها على نحو ، يؤكد أن التجربة الأدبية انعكاس صادق للواقع الذي تعبر عنه .

أما الواقعية كموقف في إطارها النقدي ، فتعنى الاحتجاج والرفض ، حين تصف سلبيات الواقع وأثرها السيئ على البشر من أجل الإصلاح والتغيير .. أى أن الأدب ينتقد واعياً .. وهادفاً إلى إصلاح الواقع .

على حين تتجاوز الواقعية الاشتراكية الاحتجاج ، وتتعدى السخط الرومانسي إلى مناصرة الفئات الصاعدة والتبشير بالقيم الإنسانية التي ينبغي أن تسود ، لذلك تسمى أحياناً بالواقعية الجديدة أو المتفائلة .

وما يجب تأكيده ، هو أن الواقعية على الرغم مما لأسلوبها من سمات مشتركة في التصوير والتعبير ، بحيث يمكن تلمسها في مذاهب أخرى غير واقعية ، إلا أن الموقف الذي يتخذه الفنان مما يعبر عنه ، هو أهم ما يميز الاتجاه الواقعي كمذهب أدبي . على هذا ينزل الأدب من عالم المحاكاة إلى دنيا الواقع ، بحيث يصبح - كما ينبغي له - نشاطاً اجتماعياً ، يخلق الإنسان ليزيد من إيمانه بدوره في الحياة ، ومن استمتاعه بما في الفن من سحر كامن ، لا يجعل من منتج الأدب وحده فناً خالفاً ، بل يجعل المتلقى أيضاً يسهم في الإبداع والخلق ، ويعيد مع إعادة بنائه للتجربة الأدبية صياغة نسق حياته وأسلوب حركته .

بناء على هذا الفهم يصبح منتج الأدب ومدوّقه : شاعراً مُبدعاً ، أى يفجر في الإنسان كل ما هو إنساني ، ويساعده على اكتشاف عالمه ، وبالتالي اكتشاف الذات من خلال الجماعة : مشاركة في حركتها ، ومساهمة في إعادة صياغة الحياة بالحق والعدل . من هنا يأخذ الأدب - في إطار الواقعية - دوره الوظيفي في خدمة المجتمع

وتفجير طاقات الإنسان المبدعة .. لذلك ارتبطت الواقعية بما سُمى « الالتزام » في الأدب .

وعلى هذا تنفى الواقعية عن الرواية كل شبهة تربطها بالتاريخ ، الذى يسير فى قدرية تنمو بالأحداث من غير وعى مسبق ، وبدون فلسفة محددة تتجاوز إدراكها للحاضر ، إلى أن تستشرف آفاق المستقبل وتكشف عنه ضمير الغيب ، لأن (الزمن الروائى) مصنوع من مبادرات الإنسان ومساهمته الواعية من أجل تطوير الواقع ، ولم تعد الرواية خاصة - والأدب عامة - وسيلة للتعبير عن خواطر الفرد المنبهر بالذات أو المنغلق عليها ، وإنما صارت نشاط فرد فى جماعة ، يسهم فى حركتها تأثيرا وتأثرا . والروائى باعتباره أدبيا من أكثر الناس قدره على رؤية الواقع واستشفاف حركته والقوى المؤثرة فيه ، ويجب أن يفصح أذبه عن موقف تجاه الواقع ، لكى يتجاوز الأدب دور الإمتاع والتسلية ليقوم بدور فى التنقيف والتوجيه لحياة أفضل .

الواقعية فى الرواية المصرية

نلمس بداية ظهور الاتجاه الواقعى فى المحاولة الساذجة للرواية التى قدمها محمد لطفى جمعه « فى وادى الهوموم » (١٩٠٥) حيث نادى فى مقدمتها « بأن تصوير البشر كما هم ، أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن يكونوا . » وينتهى إلى قضية أدبية سبق بها عصره حين نبه إلى أن « الروايات منقسمة إلى قسمين : الأول « رومانتيك » أى روايات خيالية ، والثانى « ريالستيك » أى روايات حقيقية »^(١) . ومفهوم الواقعية عنده قريب مما سنجده عند محمود طاهر لاشين ، حيث يطالب الكاتب لكى يحقق الواقعية « أن يلبس ملابسه أو يتزى بغير زيه ، ويتجول فى الطرق والأزقة ويدخل المجتمعات ويرقب حركات الناس .. » كل هذا لينقل الواقع بصدق عند الكتابة « ويسبك كل ما رآه وسمعه . » ويؤكد كلامه فيذكر أنه بقى ثلاثة شهور يجول خلالها فى القاهرة يشاهد و « يقيد » ما يراه فى دفتر صغير ، حتى يكتب إحدى أقاصيصه^(٢) .

(١) فى وادى الهوموم : محمد لطفى جمعه ط . النيل . ص ٥ .

(٢) لمزيد من التفصيل يراجع : فجر القصة المصرية : يحيى حقي ص ٨٤ ، ٨٥ .

ومع أن لطفى جمعه يوضح في المقدمة ما يدل على إدراكه نظرياً لما بين الرومانسية والواقعية من فروق ، ومعرفة بأشهر كتاب المذهبين في إنجلترا وفرنسا ، إلا أن المحاولة التي قدمها تحمل فجاجة التجربة من ناحية ، وعدم تمثل واضح لفن الرواية أو الواقعية من ناحية أخرى ، من هنا لا يصحح محمد لطفى جمعة بمحاولته هذه تاريخ الرواية - كما يدعى البعض - ويبقى عمله مجرد محاولة لا استنبات الرواية .

وقد تأثر المازني - إلى حد ما - بالأدب الروسي في مجال الرواية بقصة « سائين » لارتزباتشيف التي ترجمها باسم « ابن الطبيعة » ، ثم قصة تور جنيف « الآباء والأبناء » . على أن الوقفة البارزة التي اتخذت سمة الجماعية في التثقيف والإنتاج هي ما قامت به « المدرسة الحديثة » في القصة ، وإن انحصرت نشاطها بصفة عامة في القصة القصيرة . ويحیی حتى يذكر أنهم « قرأوا الأدب الروسي وبهرهم جوخول وبوشكين وتولستوى ودستوفكي وتورجنيف وارتزباتشيف وجوركي ، ولا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسي الفضل الأكبر في إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة ، وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسي على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسي على يد هذه المدرسة »^(١).

هذا التأثر بالأدب الروسي والدعوة إلى الواقعية قد يوضحان سر ما نجده من إصرار على وصف أعمالهم بأنها « قصص مصرية عصرية » . وهذا الوصف (بالمصرية) سمة لازمة في كتابات الأخوين عيسى وشحاته عبيد ومحمد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وإبراهيم المصري وحسن محمود ويحیی حتى .

وإذا كان محمود تيمور في رواياته عامة ، ومحمود طاهر لاشين في روايته الوحيدة « حواء بلا آدم » يهتمان إلى حد ما بواقعية الحدث ورسم الشخصية ، فإن ذلك لم يعدهما عن إطار الرومانسية التي لا تتجاوز تصوير هموم البطل الفرد . كذلك نجد توفيق الحكيم في « نائب في الأرياف » قد زاوج بين واقعية التصوير والنقد أو الاحتجاج الرومانسي .

كل هذا يفضي إلى نتيجة سبق أن ألمحنا إليها ، ونود الآن إبرازها ، وهي أن الواقعية قد ظهرت في البيئة المصرية بناء على مطالب حقيقية يفرضها الواقع ويطلب بها ، لقد اجتاز الروائي المصري مرحلة الانبهار بالذات والتغنى بآمالها

وأحلامها الفردية ، إلى مرحلة جديدة يدرك من خلالها الذات كحلقة في البنيان العام للوطن ، ومن هنا شغلت الرواية بالقضايا الوطنية أكثر من انشغالها بعواطف الفرد ، وغدت انعكاسا إيجابيا لحركة الواقع ، وبترتب على ذلك توكيد فعالية الذات إزاء الموضوع الذى تقدمه الرواية ، ومن هنا صارت الرواية تقدم إسهاما فى التعرف على الواقع المثقل بالسلبات الاجتماعية .

على أننا نشير إلى أن الوعى بالواقع ، لم يحول الواقعية إلى عمل عقلى محض أو وصف ميكانيكى للواقع ، وإنما هى عملية خلق يشارك فيها العقل اليقظ الوجدان المنفعل ، أو هى «عملية إتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعى ، بحيث يتحول أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات إلى سناخ الموقف الإنساني داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة التى يبدو بها ، وهذا يمارس الخلق الفنى تأثيره الجمالى والاجتماعى»^(١).

وبالنسبة للواقعية فى مجال الرواية سنجد أن الرواية الواقعية قد شغلت كثيرا بانتقاد الواقع الاجتماعى ، لذلك يتبدى إطارها أسود قائما مثقلا بالسلبات التى لا تأزم فحسب ، بل تؤدى فى الغالب إلى السقوط ، أى أن الواقعية النقدية كما يقول «فيشر» أقرب إلى الفن البرجوازى الذى يستخدم حسه المرهف فى النقد . ومعنى هذا : أن الرواية الواقعية تقدم صورة المرأة إيجابية متفاعلة ، ومن هنا كان وصفنا للصورة بأنها «ديناميكية» تتصل حركتها الذاتية بحركة المجتمع ككل . ولذا يصعد النموذج فى دلالة - أحيانا - لا ليمثل طبقة ، وإنما يسمو ليستقطب تاريخ مرحلة ، وكان سقوط المرأة فى الرواية نتيجة حتمية لفساد بعض القوى المستولدة عن إقامة العدل والحق .

فجر الواقعية في الرواية المصرية

أول عمل يلقانا في مجال الرواية الواقعية هو :

«عاصفة فوق مصر» (١٩٣٩) لعصام الدين حفنى ناصف : وإذا كان المؤلف قد شغل بنشر الفكر الاشتراكي والمناداة برفع الظلم الاجتماعى عن العمال والفلاحين ، فإن موضوع الرواية على ما يبدو لا يختلف عما نلقاه في كتبه الكثيرة التي حاول فيها نشر آرائه ، إذ يبدو أنه لجأ إلى هذه الرواية كإطار جديد للتعبير - حتى يسلم ما كتب من المصادرة والمنع - ومن هنا فإن أهم ما كان يشغله في الرواية إبراز الطريقة غير الإنسانية التي ينمو بها الاقطاعيون في الريف على حساب الفلاحين ، الذين لا يجابهون الظلم من الإقطاعيين فحسب ، بل من مندوبى الحكومة أيضا ، ومن الكاتب والمأذون وناظر الزراعة ، كما تبرز الرواية - كترجمة لما كان يدور في العصر - الاغتيال الفردى كأسلوب للتخلص من أعداء الشعب . وتثبت عجز المثقفين عن تقديم مساعدة حقيقية لإنصاف أهل الريف لأنهم غير ثوريين ... ولأن مبادئهم ليبرالية وليست اشتراكية ، لذلك جعل الباشا في نهاية الرواية يعترف بأخطائه ويتنازل للفلاحين عن أملاكه قبل أن يموت .

الشخصية النسائية الوحيدة في الرواية هي «زينب» التي يدور بسببها الصراع بين عبد الخالق أفندى وعطية أفندى ناظر الزراعة في إطار الزواج . فالأول يطلبها لأنه يحبها والثاني لأنه ابن عمها . وقد بهتت صورة المرأة في الرواية لأن المؤلف مشغول عنها بالقضية الإصلاحية التي يصورها وشغل بها طوال عمره .

على أن المحاولة الأكثر نضجا نجدها في رواية :

«صرعى البؤس» لأحمد محمد عيش (١٩٤٠) : وقد فازت بجائزة مجلة «الكاتب المصرى» سنة ١٩٤٧ ، ومع ذلك لم يتمكن المؤلف من نشرها إلا بعد الثورة بسنوات (١٩٥٨) ، والمؤلف يتقل بطله «حمدان» بين الصعيد والقاهرة والغربية ، ليطلعنا على مظاهر البؤس الاجتماعى التي يتعرض لها صغار الفلاحين والعمال . وقد قدم الكاتب أكثر من شخصية نسائية ، بيد أن شخصية «فاطمة» أبرز هذه الشخصيات وأثرها بالعطاء ، وهى ابنة عمدة القرية التي نزل بها حمدان وزميلاه :

وهذان وإبراهيم السليمانى الذى حاول قتل أخواته البنات ، اللاتى يعملن خادمت - إذ خشى أن يعتدى على شرفهن أثناء الخدمة - وبعد أن قتل أمه خطأ وفشل فيما أراد ، هاجر مع رفاقه طلبا للرزق وفرارا من مسرح الجريمة .

أما حمدان الذى عمل خفيرا عند الباشا الإقطاعى ، فقد أحبته فاطمة ابنة العمدة « الشيخ حسن » ، ومن أجل تحطيم الحواجز الطبقيّة - التى لا تسمح لعامل غريب ، أن يتزوج بابنة عمدة - يضع المؤلف بطله فى موقف يعكس حقيقة واقعه ، يضاف إلى هذا أنه جعل فاطمة أكثر إيجابية من البطل ، والحوار التالى يصور ذلك :

- أتحييننى يا فاطمة ؟

- أفى ذلك شك يا حمدان ؟

- أتقسمين لى ؟

- إنى سئمت ترداد هذه العبارات ، وإلى متى تتحاشى الرقباء ؟ وإلى متى هذا

الضنا وذلك العذاب ؟

- ماذا أعمل يا فاطمة ؟

- إطلبينى من أبى يا حمدان .

- روحى فداك وهل يرضى أبوك ؟

- ولم لا يرضى ؟!

- إنه هو « العمدة » وكفى . وأنا ذلك الرجل الفقير الذى لا حول له ولا قوة ،

أمام جبروت الهيل والهيلمان .

- هذا لا يهم يا حمدان ، والفقير لا يعيب الرجل .

- هذا صحيح يا فاطمة ولكنه لا يجوز على مذهب أبيك .

- إن أبى حين تزوج أمى - كما قالت لى - كان فقيرا معدما ، لا يملك قوت

يومه ، وكان يشتغل بالفأس عند أهل البلد . وفى سنة ١٩١٩ أى عقب الحرب

العالمية الأولى باع مصوغات والدتى وميراثها عن أبيها واشترى به قطنا ، باعه فريح

فيه أضعاف ثمنه ، فكرر البيع والشراء فى هذه السنة المجدودة ، فأثرى وأصبح عمدة

كما ترى .

- كل هذا لا يكفى .

- وما العمل يا حمدان ، إما أن تخطبني من أبى وإما أشك فى حبك لى ؟

- كوني عاقلة يا فاطمة ، إني أتخين الفرص لخطبتك حتى لا نقهر ونهزم أمام عناد والدك .

- كلمة واحدة ، لن تراني يا حمدان بعد هذه الليلة »^(١) .

هكذا تلقانا صورة المرأة التي تبرزها فاطمة واعية تقدمية ، ترفض القيود التي تفصل بين البشر . وقد كانت إيجابيتها سببا لا في سعى حمدان لخطبتها فحسب بل لإجبار والدها على أن يزوجها من أحببت ، بعد أن توسط الباشا - الذي يعمل حمدان خفيرا عنده - من أجل إتمام الزواج .

وإذا كان حمدان سلبيا في علاقته بفاطمة . فإنه يبدو إيجابيا في انتقاد الباشا ، والاعتراض على ما يقوم به من ظلم للفلاحين فيطرده الباشا ، وهنا يستغل العدة الفرصة ويطلب طلاق ابنته . وبعد الطلاق يسجن حمدان زورا ، ولكن فاطمة تظل تبحث عن الحقيقة حتى تعرفها ، ويدور بينها وبين أبيها صراع ، يبرزه هذا الحوار الذي دار بينها :

- أى شريعة تبيح للآباء وأد بناتهم ، استغفر الله بل قتلهن في راحة النهار .

- قتل ؟ وهل أنا قتلتك أيتها المجنونة ؟

- (في ألم وحسرة) ألم تقتلني (وقد عضت على شفتيها في ثورة وحنق) متى

ستقتلني إذن ؟

- إنك لمجنونة . متى قتل الآباء بناتهم ؟

- إني ذاهبة إلى حمدان وسأعائشه على مرأى ومسمع منك ومن ذلك الحكم

المخاطئ ، الذي استصدرته في غفلة مني وفي غفلة من الزمن أيضا .

- أيتها الفاجرة ماذا تقولين ؟

ثم قام من فورهِ وأمسك بعنقها محاولاً خنقها ، فانفلتت من بين يديه ودفعته في

عنف وسخرية ، فبصق في وجهها قائلا في غضب واشمزاز :

- الموت أيسر عندي من ذلك أيتها الفاجرة .

فصرخت الفتاة مرة أخرى وقالت لأبيها : - لن أخشى الموت بعد اليوم »^(٢) .

وتنقل فاطمة انفعالاتها الثورية ضد أبيها إلى نساء القرية ، حيث اتخذت معهم

من حمدان رمزا للبطولة . ومن ثم مضت بهن في مظاهرة تنشد خلال القرية :

(١) صرعى البؤس : أحمد عيش سلسلة الألف كتاب العدد / ١٧٨ ص ٧٢ .

(٢) صرعى البؤس ص ١١٣ .

حمدان يازينو يازينو... ضرب الباشا على عينو

حمدان الحلو الشاطر... ضرب الباشا مع الناظر

وتهز حركة النساء القرية ، فتنحول المظاهرة إلى معركة بينهن وبين الخفراء - بإيعاز من الباشا والعمدة - حيث « اشتد السباب وعظم الجدل وصبت النساء اللعنات على الباشا وعلى العمدة والخفراء المساكين ، وقامت على أثر ذلك معركة ، شجت فيها رؤوس بعض الخفراء ورؤوس بعض النسوة ، وأقسم النساء لو أنهن رأين الباشا نفسه لضربنه ضربا مبرحا مؤلما ، لما فيه من معنى السخرية والتحقير والازدراء .

- أتضربن الباشا أيتها المرورات ؟

- تآقه لضربنه ضربا أليما وتعلمه معنى الكرامة والأدب . أبلغ من هوانه أن يجارب النساء لما أذله الرجال .^(١)

على هذا فإن الكاتب لم يلتزم في تصويره لشخصية المرأة أو الرجل بحدود الوعى الخاص لكل شخصية في إطار الزمان والمكان اللذين قدم الرواية خلالها . ويتصل بعدم المنطقية الفنية في « صرعى البؤس » أن أسرة حمدان في الصعيد تعرف أخباره وهو سجين عن طريق الصحف ، وتعرف كذلك أخبار زوجته فاطمة دون أن يكون بينها وبينهم أى اتصال أو تعارف ، ويتصل بذلك أيضا أن الشيخ حسن والد فاطمة لا يجد وسيلة للتخلص منها سوى أن يدخلها مستشفى الأمراض العقلية . وتظل بها إلى أن يخرج حمدان من السجن ، بعد خمسة عشر عاما ، وقد نسى كل شيء إلا فاطمة التي يخرجها ثانية من المستشفى برغم اضطرابها العقلى ، فتعود إلى القرية ، ولكنها تنكر حمدان الذى بدت عليه مظاهر الشيخوخة ، وتطارده ذات مرة إلى أن يهرب منها متسلقا نخلة (هكذا) ، ويظن بنفسه فتوة الشباب فينزل من عليها قفزا فتبتر ساقاه .

وهنا تفتيق السكرى من جنونها وتعود إليه ، تقدم له من ضروب الوفاء في عجزه وكساحه ما يذكر بوفاء « ناعسة » مع أيوب في (الملحمة الشعبية) المعروفة باسم « أيوب المصرى » . وفي الكوخ البعيد وسط المزارع حيث تقيم فاطمة وزوجها في « ليل شتاء طويل شديد الظلام تتحرك الذئاب فتأكلها » .

ولكن المؤلف لا ينهى الرواية عند هذا المشهد المأسوي ، وإنما يرمز إلى نهاية متفائلة ، حيث أن « فتیان القرية البواسل قاموا بحركة تحريرية لنزع أراضي القصب التي كان يختبئ فيها الذئاب ، وظهورها حتى مطلع الفجر » .
تتنمى هذه الرواية إلى « الواقعية النقدية » حيث أفاض المؤلف كثيرا في وصف الحياة البائسة للعمال والفلاحين ، ولم يكتف بقطاع يدلل به على فكرته . وإنما وزع أحداثه على الواقع في الشمال والجنوب والعاصمة ، لنشهد بؤس الطبقات الفقيرة واشتداد الأزمة عليها ، ومع أن المؤلف قد تتبع فاطمة وزوجها وما لقيها من بؤس وظلم حتى أكلتها الذئاب ، فإنه في نهاية الرواية يفتح طاقة أمل ترمز إلى الحركة التحريرية التي سوف تأتي ، وتقضى على الذئاب حتى مطلع الفجر .
ولعل رغبة المؤلف في أن يبرز أهمية الدور الذي يمكن أن تقوم به المرأة في المجتمع هو ما جعله يبالغ في تصوير إيجابيتها ورسم شخصيتها ، بدرجة خرجت معها الصورة عن حدود النموذج الذي تحاكيه .

« ملیم الأكبر » والنموذج الجديد

يعد عادل كامل بروايته « ملیم الأكبر » (١٩٤٤) من المؤصلين للاتجاه الواقعي في الأدب والفكر الاشتراكي في مصر ، إلا أننا نعهده حلقة بين الرومانسية والواقعية ، ففكره - عن طريق أبطال روايته - يموج بالجدل المادي وجبرية التاريخ وصراع الأجيال ، ولكنه يعالج فكرة النضال بالخيال الرومانسي الحالم ، وبالفكر يتوه في دروب السلوك ، وبالسلوك يعجز عن مجارة محتوى الفكر ، وهذا هو ما أخذه على خالد - بطل الرواية - صديقه حين قال له : « إنكم لا تعتقدون إلا في المعادلات الجبرية ، ومع ذلك فإن سلوككم يعيد إلى الذهن رومانتيكية القرن الثامن عشر » .^(١)

والمؤلف يقدم عن طريق الرواية ، نموذجين متقابلين في النشأة والسلوك ، يستوى هذا في مجال بطولة المرأة أو الرجل . أما بالنسبة لصورة المرأة في الرواية فنجد أنه يقدم نموذجين شديدي التقابل ، سواء من حيث التكوين الفكري أو الدور الذي يمارسه في الحياة .

(١) ملیم الأكبر : عادل كامل ط . مكتبة مصر (١٩٤٤) ص ١٨٨ .

النموذج الأول : هو النموذج السائد للفتاة الجاهلة التي تمثلها نعمت ابنة إحدى عمات خالد ، وقد نشأت لم تتلق علما أو تستوعب فكرا ولم تحافظ أحدا ، ولا مؤهل لوجودها إلا فورة الجنس ، ولعل هذا ما جعله يكتفى عنها « بذات الذراع البضة الناصعة » . وقد عاش معها خالد لا يحس بوجودها حتى وهى بين أحضانه ، إذ بينما تعانقه لا يفكر فيها ، وإنما فى فطوره وأن كونه بيضا مقليا أفضل من المسلوق . وحين تفاجئه « أتجنبنى يادولة ؟ » خيل لخالد أنها تسأله عما كان يفكر فيه فأجاب : أحب المقلى ياتوتو .

ولم يكن فيما قال ما يستوجب الضحك ولكنها تضحك لشيء ولغير شيء . وهذا الضحك الأبله كان يحمله على كرهها بل والنفور منها . لذلك كله لم يستطع أن يعيش معها - برغم خطر الجوع والتشرد الذى يتهدده ، إذ ترك بيت عمته الأرملة - وهرب بعيدا عنها ، وهو ينعى على المجتمع الفاسد الذى « جعل من النسوة مومسات يتصيدن الرجال . »^(١)

النموذج الثانى المقابل : تمثله هانيا الفتاة الأوربية المتعلمة المتحررة التى تمثل نموذجا جديدا للمرأة تمناه المؤلف ولم يجده (فاستورده) من الخارج ، وهى رسامة أجنبية ليس لها جنسية معروفة ، جميلة لكنها لا تعتمد على جمالها فى شيء . جاءت إلى مصر معتقدة أنها تستطيع أن تصل إلى الثراء والشهرة بفنها ، ولكنها تفشل كفنانة - لأن المجتمع لا يتقبل فنها « السيرىالى » - ومع هذا لا تياس ، بل تحولت إلى إعطاء دروس لفتيات الأسر الغنية فى الرسم .

ثم تقدم على خطوة أكثر قدرة على الحركة دون التوتر بعقد الأناثة ، حين تقنع برأى الأستاذ نصيف - رئيس إحدى الخلايا الشيوعية بدار أثرية فى حى الخيامية بالقلعة - وتعيش بين رفاق الخلية على اختلاف مستوياتهم ، ومع كونها الأثنى الوحيدة لا تحب ولا تحب ، وإن كانت تحمل إعجابا بليم - أكثر أفراد الخلية حركة ونشاطا، فهى مثال الإنسانية التى تتعامل مع الناس دون إحساس بالنقص أو بالعقد . أكثر من هذا جرأة أنها تقبل - حين أفلس الرفاق - أن تمثل دور البغى فى التليفون ليأخذ مليم ثمن موعد لقاء بينها وبين من يستطيع الإيقاع بهم ، وهو بهذا يريد أن يوضح أن الفضيلة ممارسة لا كلام وأن الغاية تبرر الوسيلة . وفى نهاية الرواية

تزوج من سليم ، ربما لإعجاب قديم بشخصه ، أو لغنى طارئ ألم به بعد أن صار غنى حرب ؟.

ومع أن هذه المرأة أجنبية ، فإن المؤلف لم يقدم ما يثبت ذلك أثناء حركتها وعلاقتها المختلفة بمن تتعامل معهم ، وإذا كان قد قدمها في الرواية نامية متحركة ، فإنه كان أحرص على أن يصورها دون إحساس بتوترات الجنس أو عقده . فقد شغل المؤلف بأحداث المفارقة المقصودة بين الفتاة المصرية « ذات الذراع البضة الناصعة » والأوربية المتعلمة المتحررة ، فالأولى تعيش للجنس ولا تدرك ما عدها من أمور الحياة ، والثانية إنسانة واعية لا يحبطها ولا يورقها الإحساس الأنثوى ، لذلك هرب خالد من نعمت بينما تزوجت هانيا بسليم ، وكأنه يريد أن يقول إن النموذج الأول يجب أن يتنحى والثاني ينبغي أن يسود .

وإذا كان المؤلف قد شغل بالثنائية في مجال صورة المرأة ، فإنه اهتم بها أيضا في صورة الرجل ، وبينما صورة المرأة قد حملت القضية العاطفية الاجتماعية ، نجد صورة الرجل قد حملت القضية الفكرية السياسية . ونموذجا البطل وإن اختلفا في التكوين لدرجة التناقض - كما هو الحال في صورة المرأة - إلا أنها وجهان لعملة واحدة ، حيث يتكون منها الإنسان الاشتراكي في مجتمع لم ينضج فكره بعد لقبول الاشتراكية :

الأول هو خالد « البرجوازي » ابن لقطاعى وسيدة مغيبية ، تؤثر فيه دراساته ورحلاته في إنجلترا فيؤمن بالفكر الاشتراكي ، لذلك لم يعد المجتمع - في نظره - أفرادا متميزين ولكن طبقات في مجتمع ، وأن أى خلل في المجتمع مرجعه إلى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والتنظيم السياسية . وكانت هذه الآراء سر النزاع بينه وبين أبيه .

والنموذج الثاني هو سليم - ضمير خالد المتجسد - شاب فقير يقوده حبه للعمل ، وتمسكه بالأمانة إلى السجن . وطرد خالد من منزل أبيه ودخول سليم السجن ، يعنى نيل المجتمع للمبادئ الاشتراكية فكرا وسلوكا . لذلك لم يكن غريبا أن يعمل سليم قوادا ثم يتعامل مع الأعداء إلى أن يصبح غنى حرب ، ويرتد خالد مثله أيضا ويستسلم لنزوات والده الإقطاعى ، وهجر الفكر الاشتراكي ورفاق الخلية ، وصار سكيما ماجنا . وحين يلقاه سعد الدين - أحد رفاقه في حانة يقول له :

- إيه يا « هملت » مصر الموزع اللب داتها !

فرمقه خالد في وجوم ثم قال : بل إيه يا مصر الفارسة رأسها في الرمال»^(١)
 بهذا الموقف الدرامي تنتهى الرواية لتعبر عن مأساة المثقفين حين يفشلون في
 إصلاح مجتمعمهم . وخالد هنا متردد بين الفكر الاشتراكى الذى ثقفه وبين مجتمعه
 الراض لل فكر الاشتراكى وسلوكه ، على أن أسباب أزمة خالد تعود إليه لا إلى
 مجتمعه بالدرجة الأولى ، فهو نائر رومانسى حالم عجز عن أن يكتشف الوسيلة
 لتحرير المجتمع ، ومن هنا نشأ الصراع فى نفسه بين الفكر والواقع ، بين الحلم
 والحقيقة . والمؤلف كان على وعى بالثقافة الأوربية حين شبه خالدًا بهاملت ، الذى
 يعانى من التناقض بين الفكر والفعل ، بين الرغبة والسلوك . لذلك فإن مأساة
 البطلين (خالد وهملت) تتبع من عدم القدرة على الحسم ، نتيجة عدم التوافق بين
 الذات والواقع الذى تمرد عليه .

كذلك فإن مأساة خالد هنا هى مأساة «كمال» فى الثلاثية عند نجيب محفوظ ،
 كلاهما يتطلع إلى صورة جديدة للحياة ، ويكتشف طرقًا جديدة موصلة للتغيير ،
 ولكنه حين يصدم بالمجتمع يعجز عن التوافق معه فيحدث الانقسام والاعتراب عنه .
 ونقطة التشابه بين الشخصيتين (خالد وكمال) تعود إلى أن كليهما تعكس قلق
 صاحبها إزاء واقعه ، وأزمته فى التوافق مع بيئته ، بيد أن خالد أكثر سلبية
 ورومانسية .

لذلك لم يكن غريبًا على هذا الأديب ، أن ينتقل تنقلًا محمومًا بين المسرح
 والرواية . فقد كتب المسرحية بين سنتى ١٩٣٨ و ١٩٣٩ ، وأهم مسرحياته ، «ويك
 عنتر» . ثم كتب «ملك من شعاع» وهى رواية تاريخية ١٩٤١ وقد فازت بجائزة
 المجمع اللغوى ، مما أغراه على أن يتقدم بروايته «مليم الأكبر» . ولكنها رفضت
 بما أدى إلى نتيجتين :

الأولى : المقدمة الطويلة التى كتبها للرواية ، واتخذ فيها أسلوب (محاورات
 أفلاطون) وجعل من مليم تلميذًا له يحدثه فى شئون اللغة والأدب والنقد والمنطق ،
 والأخلاق التى يجب أن يتحلى بها كل من يتصدى للحكم على الأدب . وهو فى هذه
 المقدمة يحمل بشدة على اللغة العربية التى اعتبرها لغة ألفاظ ، وعلى الأدب العربى
 الذى يهتم باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى ، ولم يعرف الطريق الصحيح للأسلوب

الفنى . كذلك يعكس فيها انبهارا بأدب الغرب ومعرفة قوية بأدبائه « ولا تظن يامليم أن محاكاة الغرب معناه نقل أفكارهم واقتباس موضوعاتهم ، فنحن لا نأخذ عنهم سوى نظرتهم الصحيحة للفن ، ومن مقتضى هذه النظرة أن يتحرر الفنان من القيود المصطنعة ، حتى تيسر له الاستجابة لداعى الفن وحده ، بهذا يكون مخلصا لنفسه ولمهنته »^(١).

النتيجة الثانية : أحدثها رفض الرواية وتجاهل ما سبق أن قدم في ميدان الرواية والمسرح - فهجر عادل كامل الأدب إلى الابد ، وعاد إلى مهنته الأولى وهى المحاماة . وأزمة عادل كامل هنا ليست مأساة فرد ، وإنما مأساة بعض الجيل المثقف فى العقدين الرابع والخامس من هذا القرن .

وعادل كامل يعبر عن ذلك قائلا : « كان الأدب بالنسبة لى حياة غاليت فى حبه لدرجة العبادة ، وأقمته فوق منصة عالية من التقديس . وكانت الصدمة قاسية: مسرحيات لا يعبأ بها المسرح ، وروايات تضطر إلى نشرها بمعرفتنا ولايكاد يقرؤها أحد ، وأحسست أننى كعروس أفتنت فى زينتها ، فلما خرجت للملاقات عريسها لم تجده ، ونظرت من حولى فوجدت الأدب فى ذلك الوقت هو عمل من لا عمل له . فعزت على نفسى أن يكون هذا مصيرها ، بينما أنا صاحب مهنة ، قضيت زهرة عمرى فى تلقى أصولها . والآن بعد أن بارت المحاماة وبرت معها عدت كما عاد حسين الجزار أقول : « ياليتنى ما كنت جزارا ولا أصبحت شاعرا »^(٢).

لهذا يملؤنا إحساس بالأسى لذلك الأديب المغترب ، الذى قدم رواية ناضجة تحمل إرهابات الفكر الاشتراكى فى الرواية ، كما لا تخلو من دعوة اجتماعية بالنسبة لقضية المرأة ، حين قدم صورة (هانيا) نموذجا جديدا للمرأة . وقد وفر الكاتب لروايته أهم العناصر التى تؤكد سيطرته على أدوات فنه ، فالشخصيات نامية قدمها المؤلف ملتزمة بالإطار الواقعى لوجودها فى الحياة ، والمؤلف يقدم روايته فى أسلوب فصيح عذب سردا وحوارا ، وتطاوله اللغة العربية كأداة للتعبير - تثبت له عكس ما ادعى فى المقدمة - قادرة على أن تنشئ أدبا جديرا بالحياة .

(١) مقدمة مليم الأكبر ص ٦٨ .

(٢) مقال بعنوان : عادل كامل والرواية المصرية لصبرى حافظ - « المجلة » . القاهرة يناير ١٩٦٦ .