الباب الثالث

هيكل القصصى

الفصل الأول

هـيكل الـروائـى

زينب.. والمحاولات السابقة

لعل فيـما قدمناه من عرض لحيـاة هيكل ونوع ثقافتـه وروافدها المتشعبـة ما يوضح الرؤية الفنية التى يصـدر عنها إنتاج ذلك الأديب. وأول ما يتـضح من ثمار هذه الرؤية أن هيكل **كان غزيرالإنتاج مع تنوعه**. وتظهر انعكاسات هذه الحقـيقة حين نحاول دراسة هيكل القصـصى فنجد أنه كتب روايـتين كانت أولاهما وهى «زينب» أول رواية عـربية بالمعنى الفنى الذى يحدده مدلول هذه الكلمة. كذلك كتب هيكل فى الوصف القصصى ثلاثة كتب هى: «عشرة أيام فى السودان» -«ولدى» - «فى منزل الوحى»، ولئن أظهرت الروايتان قدرة هيكل على الإبداع والخلق الفنى فـإن الكتب الثلاثة هذه -التى لم يلتفت إليها كثيرون ممن قرءوا لهيكل أو كتبـوا عنه- تبرز مهارة أدبية اتسمت بها كتابات هيكل عامـة، وهى قدرته الفائقة على الوصف والـتصوير، يستـوى فى ذلك الوصف الحسى والنفسى، يقدمـهما لنا هيكل فى صورة حية تروع العين والفكر -على نحـو ما نفصله بعد. كذلك أسهم هـيكل فى ميدان القصة القصيـرة بمحاولات لها دور فى تاريخ ذلك الفن، وإن لم تؤثر فى تطوره.

ثمة حقيقتان فى تاريخنا الأدبى المعاصر، يجمع النقـاد عليهما إجماعا يشبه التواتر، حتى أصبحتا أشبه بالمسلمات فى ميدانى النقد والأدب:

الأولى: إن تاريخ الأدب العربى لم يعرف الرواية بالمعنى الفنى الذى حدده النقاد لكلمة "Novel" حتى ظهرت رواية زينب لهـيكل ١٩١٤، وإن كان قد انتهى من كتـابتها فى مارس سنة ١٩١١[١].

الثانية: «زينب» باعتبارها رواية فنية، تعـد أول معلم فى تاريخ الرواية العربية الحديثة، وبذا ينسب إلى هيكل فضل ريادة هذا الباب، ومن الأقوال التى تؤيد وجهة النظر هذه:

---

(١) مقدمة «زينب»، ص ٨.

يذكر الدكتور شوكت: «يتفق كثير من النقاد على أن زينب هى فاتحة القصص الفنى فى الأدب المصرى الحديث»[١]

كما يذكر يحيى حقى فى حديثه عن فجر القصة المصرية: «من حسن الحظ أن القصة الأولى فى أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة»[٢]

كان من الضرورى أن نشير إلى تطور الفن القصصى فى مصر حتى نصل إلى «زينب»، ولكن عبد المحسن طه بدر فصل هذه الناحية تفصيلا واضحا بحيث يُعد الحديث فيه تحصيلا لحاصل[٣]. ولكن يهمنا أن نتحدث عن محاولتين تمثلان خطوة جادة فى سبيل ظهور الرواية الفنية -كتب إحداهما محمد المويلحى، والثانية كتبها محمود طاهر حقى. أما عن المويلحى فى كتابه «**حديث عيسى بن هشام**» (نشر فى كتاب سنة ١٩٠٦)، فيعد محاولة جادة لتطويع المقامة شكلا ومضمونا للإطار الروائى الحديث، وكما حمل الكتاب صراعا بين الأفكار المتوارثة القديمة والغربية الوافدة، حمل أيضًا صراعا بين الرواية والمقامة الأدبية ذات الجذور العريقة فى الأدب العربى. ولعل العصر بظروفه السياسية والاجتماعية القلقة، كان مسئولا عن مضمون دعوة الإصلاح التى حملها الكتاب، كذلك كان العصر بظروفه الأدبية وثقافته التى كانت تميل نحو القديم، هى التى جذبت الكتاب وشدته إلى المقامة التى تعنى بالوعظ والإرشاد فى لغة سليمة تهتم بالزخرف وتميل نحو المحسنات.

وأما عن طاهر حقى فقد نشر فى يوليو ١٩٠٩ رواية «عذراء دنشواى»، وقد صور فيها مأساة دنشواى[٤] ممزوجة بقصة حب ريفى. ونرى المؤلف يقدمها على أن الحادثة بفظائعها دفعته «لوضع رواية تكون تاريخًا لهذه الحادثة السيئة».

وفى هذه المحاولة كثير من الملامح الفنية التى تقربها إلى شكل الرواية الحديثة، من ذلك أننا نجد فيها حكاية حب ريفية ساذجة بين ست الدار ومحمد العبد، ويتعرض

---

(١) الفن القصصى د. محمود شوكت، ص ٢٢٠.

(٢) فجر القصة المصرية: يحيى حقى، ص ٣٨.

(٣) قسم المؤلف كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة» الرواية إلى: تعليمية وترفيهية وفنية. وقد تتبع المحاولات المختلفة لهذه الأشكال ونقدها وبين طبيعتها وعوامل ظهورها.

(٤) أغفل معظم الباحثين والنقاد الحديث عن هذه المحاولة، حتى ابن أخيه يحيى حقى، وإن استدرك هذا السهو فى تقديمه لطبعتها الجديدة سنة ١٩٦٤.

الحب لشمـاتة أحمد زيدان الذى يفـشل فى الحصول على ست الدار، فـيشى بأن أباها كان ممن تسببوا فى موت الجنود الإنجليز مما أودى بحياته ظلما. ونرى المؤلف فى المقدمة يبرىء نفـسه فى سـذاجة أمام الله، ويعـترف للقارىء بأن الغـرام الذى وجُعل أسـاسا للرواية من وحى الخيال والابتكار.

كذلك نجـد المؤلف قد فطن إلى الفروق الفنيـة بين أسلوبى السرد والحوار، فـجعل السرد بلغة عربية فصيحة، بينما الحوار بلهجة عامية، وعلل ذلك بقوله فى المقدمة:

«.. إنى تعمدت الكتابة باللغة (العامية الريفية) لتكون أوقع فى النفس وعبارة (طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى»، بل أكثر من ذلك نجده يكتب فى الرواية بعض الكلمات الإنجليزية.. بالحروف العربية إمعانًا فى الواقعية على ما يرى.

وإذا كنا نحـمد للمـؤلف أنه جـعل روايتـه تدور فى جو ريفى طبـيـعى بعيـد عن التكلف، فإنه يُحـمد له كذلك أنهـا هيأت الأذهان لتقـبل الرواية المصرية الأولى وهى رواية «زينب». ونعـرف أن هيكل قـد اعـتمـد على الحب الريفى، والحـوار العـامى، وتصوير الفلاح المصرى، التى سبق أن اعتمد عليها طاهر حقى.

وقـد وجد البـاحث مصـادفة فى مكتـبة هيكـل قصـة طاهر حقى الثـانية «غـادة حمـانا»، ومكتوب عليها هذا الإهداء: «إلى السيدة الفاضـلة حرم الدكتور هيكل بعد أن أصر على عدم قراءتها». وفى هذا ما يبين وجود صلة وثيقة بينهـما، ويهيىء الأذهان لتقبل رأى يحيى حـقى: «إن عذراء دشنواى هى البـذرة التى مهـدت فى نظرى لهـيكل أن يكتب رواية زينب، ويجعل حوادثها تجرى فى الريف وبعض أبطالها من الفلاحين»[1]

وخلاصة القـول إنه لا يمكن تجاهل أثر عذراء دنشواى -باعتبـارها أقرب أنواع النثر الأدبى فى عصرها إلى الرواية حـتى ليمكن أن نقول إنها رواية، أو هى الحلقـة الأخيرة فى الحلقات السابقة للرواية الفنية كمـا ظهرت بصورتها الواضحة عند هيكل - نقول لا يمكن تجاهل أثرهـا فى أنها هيأت الأذهان لتـقبل الفن الروائى المصـرى، كما أنهـا تبرز الوجدان القـومى المصرى الذى يعتـز بتميزه ويفـتخر بأنه فـلاح، ونعرف أن هيكل فى زينب قد نمى هذا الاتجاه، ولذا نجدها تحمل كثيرا من المعانى الوطنية والقومية. ومن هنا نرى أنه إن لم يكن هيكل قد تأثر بعذراء دنشواى -وهذا ظن بعيـد الاحتمال- فإنها بلا

(١) انظر مقدمة عذراء دنشواى، ص هـ وما بعدها.

شك تُعد ذروة الرقى بالمحاولات الأولى التى بدأت بالترجمة والاقتباس والتأثر بالحكايات والحواديت الشعبية، لتمثل للرواية جنينًا تام القسمات وإن كان غير كامل الخلقة.

* * *

عوامل ظهور الرواية

ينبغى قبل الحديث عن أول معلم فى حياتنا الأدبية فى مجال الرواية، أن نشير بإيجاز إلى أهم عوامل ظهور الرواية الفنية فى مصر. وأول هذه العوامل هو **نمو الشعور القومى**، ذلك أن الرواية بحكم موضوعها تصور حياة فرد أو مجموعة أفراد، ومعنى هذا أن البطل فيها شخص عادى ليس إلها أو ابن إله كما فى الأساطير، وليس أميرًا أو إقطاعيا كما فى آداب العصور الوسطى، وليس فارسًا ليس له نظير كما فى السير والملاحم، لهذا ترتبط الرواية الفنية بظهور الرومانسية التى تتغنى بأحاسيس الفرد وتعبر عن مشاعره، كما ترتبط أيضا بظهور الطبقات الوسطى وسيادتها على فئات الإقطاع والأرستقراطية.

ينطبق هذا الوضع على أوربا كما ينطبق على مصر، التى بدأت فى غضون الحرب الأولى وما سبقها تستجمع كيانها لتكون حرة من كل قيد خارجى أو داخلى، ورغبة المصريين فى إبراز شخصيتهم المستقلة فى كل ميدان، لذا نجد كثيرًا من رواد القصة مثل الدكتور هيكل والأستاذ يحيى حقى **يربطون بين ظهور الرواية الفنية فى مصر وبين الفكرة القومية ومحاولة الاستقلال بالشخصية المصرية والثورة على الاستعمار. وفى هذا يقول محمود تيمور**: «إن مولد القصة المصرية الحديثة اقترن بمواليد جديدة أخرى، شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء. هذه المواليد الجديدة المتشابهة فى أهدافها الكبرى، صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعى فى الرأى العام بكلمة مصر، لقد كانت الشخصية المصرية غير واضحة المعالم والسمات، ضائعة بين تيارات أجنبية وشبه أجنبية، فاتجهت الأفكار إلى تقويم الشخصية المصرية وإبرازها والكشف عن قواها وطاقاتها فى الحياة. . .»[1]

وفى مجال الربط بين نمو الشعور القومى وظهور الرواية العربية نذكر أن هيكل –

(١) تطور الرواية العربية، ص ٢٠٠.

موضوع بحثنا- **من أوائل من عبروا تعبيرا واضحًا عن الشخصية المصرية**، أى أنه عبر عن الوجدان القومى لشعب يريد أن يثبت وجوده وشخصيته وطابعه المستقل، ولذلك يرى بعض الباحثين أن رواية زينب تعد تمهيدا لثورة ١٩١٩، وأنها صدرت عن وجدان قومى خالص، يهدف إلى تمجيد مصر والتغنى بها، وحنين إلى إظهار شخصيتها والقضاء على كل محاولة لإذابتها أو محوها.

ولعل هذا هو ما اضطر هيكل إلى أن يعلل سر إمضائه على الرواية -فى طبعتها الأولى- باسم «مصرى فلاح»: «ولقد دفعنى لاختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة، وهو هذا الشعور الذى جعلنى أقدم كلمة مصرى، حتى لا تكون صفة للفلاح إذا هى أخرت فصارت «فلاح مصرى»، ذلك أنى إلى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيرى من المصريين الفلاحين بصفة خاصة بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر، ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن استظهر على غلاف الرواية، التى قدمتها للجمهور يومئذ والتى قصصت فيها صورا لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله، أن المصرى الفلاح يشعر فى أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا له يتقدم به للجمهور، يتيه به ويطالب الغير بإجلاله واحترامه»(١)

على هذا نجد أن لرواية زينب قيمة سياسية بالإضافة إلى مالها من قيم أدبية.

ومن أسباب ظهور الرواية كذلك **النهضة الأدبية**: فلقد سايرت النهضة الأدبية النهضة السياسية والاجتماعية فى مصر -على نحو ما فصلنا فى الباب الأول- وقد سبق أن ذكرنا أن الحياة الأدبية نهضت نهضة شاملة فى الشعر والنثر على السواء، ويهمنا أن نثبت -والحديث عن فنون القصّ- فضل الصحافة بصفة عامة ومدرسة الجريدة بصفة خاصة فى تطويع النثر والمقالة الأدبية إلى أسلوب القصة، ولعل خير دليل على ذلك هو هيكل نفسه، الذى كتب فى الجريدة قبل أن تظهر محاولته الروائية الأولى.

وقد صاحبت هذه النهضة الفنية ثورة فى أشكال الأدب الموروثة ووجوب مجاراة

---

(١) رواية زينب، ص ٩.

الغرب ومحاكاته، لا من حيث الحديث فى الأنواع الأدبية الجديدة فقط، بل من حيث إعطاء الحرية للأديب لكى يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية. وقد كتب هيكل كثيرًا فى هذه الناحية على نحو ما وضحنا فى الباب الثانى عند الكلام عن معنى الأدب القومى عنده، وكيف أنه كان يركز على أهمية الاستقلال الفردى للأديب عن التراث القديم، حتى يستطيع أن ينتج أدبا قوميا، يتغنى فيه الأديب بذاته وطبيعة بلاده الجميلة وتاريخها، ليكون ذلك آية للناس على التقدم ومجارة الغرب. ونجد بالفعل أن الرواية لم تتقدم إلا بعد أن تحرر النثر من إطار المقامة والزخارف البلاغية التى كانت تعد الغاية من كل عمل أدبى.

كذلك أدى **التأثر بالآداب الغربية** دورا كبيرا فى هذه الناحية: لا شك أنه قد سبق ظهور زينب كثير من المحاولات منذ رفاعة الطهطاوى حتى هيكل، وهى محاولات مختلفة تمثل خطوات لنقل الرواية إلى اللغة العربية يستوى فى ذلك الترجمة والاقتباس والتمصير سواء فى مجال فنون القصة أو المسرح(١). وهيكل نفسه يعد خير مثال للبرهنة على هذه القضية، لأنه بدأ يكتب هذه الرواية فى فرنسا وأكملها فى سويسرا بعد أن رأى فى باريس بعض ملامح الثقافة الفرنسية وتأثر بها. كذلك لا يمكن أن ننسى ما أدته الثقافة الفرنسية للدكتور طه حسين والأستاذ الحكيم من فضائل ومميزات فنية، وهيكل يعترف صراحة فى مقدمة زينب بفضل الأدب الفرنسى عليه وكيف عوده القصد والدقة فى التعبير والوصف.

هذه باختصار لمحة مختصرة عن أهم أسباب ظهور الرواية، ومنها نرى أن هيكل قد شارك مشاركة فعالة وإيجابية فى ظهور الرواية الفنية فى الأدب العربى، لذلك لا نغلو حين نذهب إلى أنه الرائد الأول للرواية بمعناها الفنى الحديث(٢).

* * *

مضمون الرواية

إذا ما حاولنا أن نعرف المضمون العام لرواية زينب وانعكاساته، فسنجد أنه يصور مشكلة حامد الشاب المتعلم الذى مازالت تربطه بالقرية صلات وروابط لا تمكنه من

(١) لمزيد من التفصيل راجع: تطوير الرواية العربية، ص ١٤٧، ص ٢٠٥.
(٢) راجع كتابنا: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ص ١٩ وما بعدها.

هجرها. وفى القرية يفاجأ بحقيقة اجتماعية محزنة، ذلك أن المرأة المثقفة التى تمثلها شخصية عزيزة - بنت عمه -لا تستطيع هى، بل لا يستطيع هو التعبير عن الرأى، خاصة إذا كان هذا الرأى يتصل بمشكلة جوهرية وهى الزواج من إنسان غير الذى حدثوها عن الزواج به من قبل. فتتناسى التعليم الذى حصلت جزءًا منه، وتتناسى الحبيب الأول والخطابات المتبادلة، وتمضى كما أرادت لها المقادير. هذا فى حين أن زينب الفتاة الريفية لها فهم معقول فى العلاقات الاجتماعية وموقف واضح إزاء تطورها. فهى وإن أحست بالنشوة من أحاديث حامد وقبلته الخاطفة لا تفكر فى الزواج منه، لأنه «من الأعيان». ثم تكتب عليها المقادير أن تتزوج دون اختيار- كما تزوجت عزيزة -بحسن الذى لا تحبه فى وقت بلغ فيه حبها لإبراهيم ذروته. فتكتفى بأن تكون لحسن زوجة شريفة، أما قلبها فلايزال مؤمنا بأن الحب ليس إلا للحبيب الأول. فكانت كلما هزها الشوق مضت لترى فى «ثور» إبراهيم صورة صاحبه الذى أخذته الجهادية إلى السودان، بل تموت وهى على الوفاء لهذا الحبيب، وتوصى بأن يوضع معها فى قبرها «منديله المحلاوى» - رمزا للتمسك به حتى الموت.

كما تزدحم الرواية بوصف مناظر الطبيعة المصرية وسحرها وجمالها وطبيعة الحياة بين الريفيين وبعض سمات أخلاقهم وعاداتهم.

والرواية على هذا الوضع تعكس -بأسلوب رومانسى- زوايا ثلاثا:

١ - **زواية عاطفية**: تبرز مشكلة حامد التى توضح قلق المؤلف ومشكلته الخاصة، كما تظهر إخفاق المؤلف فنيا فى معالجة القضية الأولى للرواية.

أول ما يلاحظ بالنسبة لمشكلة حامد أنها لا تسير إلى نهايتها، بل يختفى حامد بعد أن عبر عن مشكلته هو وزملاؤه بطريقة خطابية تقريرية. ومن البداية نجد حامد شخصية مهزوزة تتردد بين أقصى النقيضين، فنجده هائما فى حب رومانسى لعزيزة وآخر شهوانى بالنسبة لزينب، أى إنه حاول أن يجمع بين اللهو والفضيلة فأخفق، كما أخفق فى أن يعتز بأنه من الأعيان فى الوقت الذى كان يحاول فيه أن يأخذ بيد الطبقات الدنيا ويساعدها لتتساوى مع الأعيان.

كذلك نجد حيرة حامد فى تدينه واعترافه للشيخ مسعود الدجال، ولا ريب أن فشل

حامد فـى الحب هو سبب تردده واهتزاز شخـصيته، بل السـير فى فراره واختـفائه. . ويعبر المؤلف عن ذلك بقوله: «إنه ما دام فى النفس الإنسانية ميول وأهواء، ومادام بين الرجل والمرأة هذه العاطفـة الأنانية التى يسمونهـا الحب، فليس ببعيد أن نكون أشـقياء وسط السعة»[1]

ويتصل بحـيرة البطل فـشل المؤلف فى التعـبير عن العـقدة، لأنه يعبـر عن المشكلة الرئيسية بطريق خطابى أشبه بالوعظ. . فمشكلة الزواج يثيرها حامد مع أصدقائه الذين أتوا إليه فجأة بطريق خطابى مفتعل، فيقول لهم مرة:

«العيش عندنا شـقاء ومرارة وذلك لفسـاد تربيتنا. وهل تحسب الشـاب الذى يشغل نفسه بكبـير الأمر وهو فى السادسة عشـرة من عمره إلا عجوزاً فى العشـرين، فإذا ما جاءته زوجة طفلة لا تعرف من الوجود إلا حيطان دارها، لم يكن بينهما من الصلة إلا ما يقضى به الحديث «تناكحوا تناسلوا».

العائلة العـائلة. . لو تحقق مـعناها لمسنا السعـادة بأيدينا، ورتعنا فى سعـة منها كل أيامنا. . ولكن واأسفا فأين هى ؟!

ليحب جماعة الشبان وليعبـدوا من يحبون، ولا يعطوا أنفسهم توافه الأمور يكبرون أمرها. فـالمستقبل الطويل ينتظرهـم بأثقال من العمل لا يعرفـون فى شبابهم مبلـغها. وإنهم من ذلك لواجدون فى تلك الأيـام المملوءة بالمتاعب والأعمـال ما يخففـها عنهم وينسيهم ألمها ».

ثم يقول صـديقه على أفندى: «سيـتزوج أسعـد أفندى غداً كمـا تزوج آلاف قبله، وكما سـتتزوجان أنتـما يوما ما. صـورًا، كما تشاءان الزوجـة التى يريدها كل منكما. اجـعلاها مـثال الكمـال والجمـال. اخلقا منهـا أمـامكما ملكا كـريماً. ستكون امـرأة كالأخريات وستكونان بعد زواجكما لاسـعداء ولا أشقياء، ستكونان ككل الناس، وإذا قصرتما بعض الشئ من أجنحة خيالات الشباب وعـشتما فى عالم الواقع، رأيتما صحة ما أقول »[2].

ثمة عـنصر آخر يـبرز المشكلة ويؤكـد وجودها بنفس الطريقـة، وهو الخطاب الذى

---

(١) رواية زينب، ص ٤٣.

(٢) رواية زينب ص ١١٥.

أرسله حامد إلى أبيه ويبلغ حوالى أربع عشرة صفحة.[1] يكشف فيها لوالده عن سر اضطرابه النفسى وما انتابه من يأس وقنوط نتيجة فشله فى الحب. والخطاب يمضى على نفس الوتيرة الخطابية التى عالج بها هيكل حبكة الرواية، ومن هنا نرى أن هيكل قد تعثر فنيا حينما لم يستطع أن يترك الأشخاص يصورون المحور الأول فى المضمون دون تدخل من المؤلف، فهذه الطريقة الخطابية تعنى عدم القدرة على بلورة مشكلة الرواية التى يريد أن يعالجها، أى إنه لم يستطع أن يقنعنا فنياً بما يريد أن يقول.

ولعل مرد هذا يرجع إلى ما اتفق عليه كثير من الباحثين أن هذه المشكلة هى مشكلة هيكل نفسه، وكان يريد أن يبرزها بطريقة مباشرة، كأنما رأى أن الإشارة لا تكفى لتوضيح تلك المشكلة التى واجهته. ولعل هذا الفهم هو السر فى أن عبد المحسن بدر قد التبس عليه الأمر، وعد العمل رواية من روايات الترجمة الذاتية[2].

لكن إذا اتفقنا على أن مشكلة حامد تعكس قلق المؤلف وضياعه فلا يمكن أن نعد الرواية ترجمة ذاتية، لأن قصة حامد بأكملها إذا حذفت من الرواية فيبقى لها محور آخر تدور عليه وهو قصة زينب، وعلاقتها المضطربة بإبراهيم وحسن وما تبرزه من قيم اجتماعية فى الريف المصرى.

وهنا نصل إلى عيب فنى ثان فى القصة وهو عجز المؤلف عن أن يربط برباط غير رباط المكان بين مشكلتى حامد وعزيزة من ناحية وزينب وإبراهيم من ناحية أخرى. إذ **إن الارتباط المكانى لا يوجب الارتباط الفنى**، الذى يصهر التجربتين لتوحى الرواية بمفهوم معين واضح.

زاوية اجتماعية أخلاقية تبرز **مشكلة زينب كنموذج للتقاليد المتزمتة التى تفرض نفسها على الحياة فى الريف**، وكيف تقضى على أنبل عاطفة وهى الحب. كأنما تطلب منهم التقاليد - على ما يذكر هيكل - ألا يلتفتوا إلا إلى العمل والتسبيح وإلغاء كل ما عدا ذلك من الأعمال والمشاعر، وذلك لأن النفس الريفية تستهزئ بالحب على ما يرى هيكل حين يذكر : «تلك النفس القاسية التى تنظر لكل جمال فى الوجود ساخرة، لأنها لا تفهم منه شيئاً، وتحسب أن الحياة الجد هى التى يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح، كأن الوجود لم يكن إلا طاحوناً نقطع فيه أعمارنا لاهثين لغوباً ونصباً

(١) انظر رواية زينب من ص ٢١٨ إلى ص ٢٣٢.

(٢) انظر بالتفصيل: تطور الرواية العربية، ص ٣٢٣ وما بعدها.

مغمضين أعيننا عن كل حسن»[1].

هكذا نرى هيكل يسخر - وليس أبطال روايته - من النفس المصرية التى لا تعبأ بالحب والتى لا تقدس العواطف البشرية. وعلى الرغم من هذا نجد أن هيكل قد أصاب قدراً من التوفيق الفنى فى التعبير عن هذه الزاوية الثانية من المضمون والتى أوضحت جناية التقاليد على زينب التى لم تنهزم حتى النهاية، وظلت على حبها لإبراهيم حتى كان اسمه آخر لفظ نطقت به وهى تودع دنيا الناس. بل طلبت أن يدفن معها منديله. موت زينب بعد أن أكل الدرن رئتيها وبعد أن لم تستطع حياة الزواج أن تغنيها قليلا أو كثيرا عن حب إبراهيم ، فإن موتها على نحو ميتة غادة الكاميلية يعنى أنها لم تصمد للتقاليد. بل استطاعت التقاليد أن تنتصر عليها، وكأنما يريد هيكل أن يقول: ستظل التقاليد تقضى على كل تجربة حب إذا لم نعدل سلوكنا وطرق تربيتنا، وبالتالى نعدل تقاليدنا وعاداتنا، ونفتح قلوبنا وعيوننا لكل ماهو جميل فى الحياة.

زاوية وطنية قومية تبرز اللوحات المتعددة التى وصف فيها هيكل جمال الطبيعة المصرية وطبيعة أهل الريف وعلاقاتهم بعضهم بعض والتغنى بالشخصية الريفية. وقد توقف هيكل كثيراً ليبرز هذه الحقيقة سواء فى مقدمة الرواية أو فى داخلها. ولعل إهداء الرواية إلى شقيقته وإلى مصر يبين أن العاطفة التى عبر عنها هيكل شركة بينه وبين وطنه. فهو يذكر فى المقدمة: «ولعل الحنين وحده هو الذى دفع به لكتابة هذه القصة. ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفاً ولا رأت هى نور الوجود. فلقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها، وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكر ما خلفت فى مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله، فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة. .»[2].

فالطبيعة المصرية كانت من مصادر الإلهام المباشرة التى أوحت لهيكل باعتباره أديباً رومانسيا، وجعلته يشعر بلذة دونها كل لذة، كلما سطر صورة من صور هذا الوطن الذى يحن إليه، ولذا نجد هيكل يرسم لوحات كثيرة لطبيعة مصر الساحرة، تلك الطبيعة التى أنست هيكل أحياناً حب عزيزة. وأحياناً نجد هيكل يخلع على الطبيعة الحالة المزاجية لأبطاله، فهى فرحة حين ترى جمال زينب، كما أن القمر صب قد أعياه

(١) رواية زينب، ص ٨٧.

(٢) المصدر السابق ص، ١١.

حبها. والطبيعة تشارك حامداً ضيقه الذى يستولى عليه حين يستشعر بعده عن عزيزة، والقمر حول زينب وإبراهيم فى ليلة غرام يشهد على حبهما الخالص، والفلاح حائر فى الليل يدير طنبوره، أو يسوق ماشيته أو يروى أرضه. والقمر كذلك «حائر فى لجة السماء وخياله أشد حيرة فى لجج الماء »[1]. . كأنما يشارك الفلاح فى حيرته.

كذلك يحاول هيكل كثيراً التعمق فى النفس المصرية وتصويرها من نواحٍ مختلفة تبرز سماتها التى تعتز بها. وقد اتكأ هيكل بدافع من حبه لوطنه - وهذا هو السر كما بينا سابقاً - فى أن كثيرين يرون أن هذه القصة تعد ضمن الآداب الممهدة لثورة ١٩١٩، ولذا يحملها البعض كثيراً من المضامين السياسية والوطنية. وعلى هذا يعد الباحث **الطبيعة المصرية (شخصية) من شخصيات الرواية**، بل لقد نالت فى مواضع عدة أكثر مما نالته بعض الشخصيات ، لذا ينبغى أن نؤكد أن الحنين الذى أصدرها حنين صادق من نفس تكن لوطنها الحب والإعزاز، وترى أنه جدير بالفخر. ولعل هذا هو السر فى أنه ذكر فى العنوان: «أخلاق ومناظر ريفية. . بقلم مصرى فلاح».

* * *

هكذا خلقت

قبل أن نكمل الحديث عن زينب نقف قليلا عند الأثر الروائى الثانى الذى كتبه هيكل لنستطيع المقارنة بينهما. ونلاحظ أن هيكل عاد إلى ميدان الرواية فنشر سنة ١٩٥٥ «هكذا خلقت» بغد غيبة تزيد عن أربعين سنة، حدث فيها للرواية العربية تطور هائل وعظيم. والواقع أن هذه العودة أمر يثير التساؤل، ذلك أنه ترك الميدان بعد أن اكتفى بزينب ومال إلى الصحافة والسياسة والأبحاث الدينية والتاريخية. ولعل ما يوضح أنه ترك الميدان طائعاً مختاراً ما ذكره فى «ثورة الأدب» حين رأى. . «أن معالجة القصة تحتاج من الأديب تخصصاً كالتخصص فى كل أعمال الحياة، وهذا التخصص هو مفتاح النجاح والوسيلة الوحيدة للخصب والإنتاج والوصول إلى الثمرة الصالحة الجيدة». [2].

أى أن هيكل رأى أن القصة تحتاج إلى تخصص لا يملك القدرة عليه، فترك الميدان

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٣.

(٢) ثورة الأدب، ص ١٠٠.

إلى غيره طائعاً. لكن حدث أن أبعد عن رئاسة مجلس الشيوخ سنة ١٩٥٠، ثم جاءت الثورة سنة ١٩٥٢ فقضت على الأحزاب، فوجد هيكل نفسه فى فراغ لم يألفه، خاصة وأنه كان قد انتهى من كتابة الجزء الثانى من مذكراته السياسية، وأسلمه الفراغ إلى هدوء نفسى، جعله يهتم بصحته وجسمه الذى بدأ الضعف يسرى إليه. كان يذهب فى الشتاء إلى الأقصر حيث التقى ببطلة هكذا خلقت - ويذكر البعض أنها كانت ابنة لأحد الباشوات الذين كانت لهم بهيكل علاقة، وقد روت البطلة له المحور العام للأحداث. وتظهر إضافات هيكل ابتداء من الفصل العاشر، حيث يذكر فى هامشه: «كتب هذا الفصل وما يليه بعد زمن طويل من كتابة الفصول السابقة».[١] وهذا بالطبع لا يعنى أن الكاتب لم يكن له من عمل إلا النسخ والتسطير، إذ لا يمكن أن ننكر فضله فى هضم التجربة والتعبير عنها، ذلك لأن الفن يستمد جوهره من الحياة بعد إعادة صياغته.

تدور هذه الرواية فى الجو النفسى والاجتماعى الذى دارت فيه زينب، فإذا جاز لنا أن نذهب إلى أن شخصية زينب وعزيزة تمثلان الفتاة المصرية التى تظلمها العادات والتقاليد المتوارثة، فإنه يجوز أيضاً أن نقول إن بطلة «هكذا خلقت» تمثل شخصية الفتاة المتحضرة التى أعطاها المجتمع كثيراً من الحقوق الاجتماعية، وكفل لها بروز الشخصية وحرية التعبير عن الرأى. هذه المزايا كلها كانت مصدر الصراع الذى دار فى نفس البطلة وهدم بيتها. والصراع الذى تديره البطلة فيمن حولها ينقلب إلى شذوذ عالى الدرجة، ليمثل ضريبة الحضارة والتطور اللذين لا ضابط لهما.

هذه البطلة - كما رسمها المؤلف - تبدأ من نفس المحيط الاجتماعى الذى عاشت فيه زينب وعزيزة إن لم يكن أشد، إذ نشأت فى عصر الحريم والحبرة والبيشة. لكنها امتازت بأنها أصابت قدراً لا بأس من التعليم والثقافة. ثم تتزوج من طبيب شاب وهبها حبه وعنايته وأثمر حبهما طفلين، لكن السعادة بدأت تزاور عن البيت وتبتعد. وكما نشأ عن التخلف الاجتماعى فى زينب عقد وصراع، كذلك ينشأ عن التقدم الاجتماعى هنا عقد وصراع أقرب إلى الشذوذ غير المألوف، حين تحاول أن تسرح نفسها من زوجها بكل وسيلة، وتحاول أيضاً أن تخطف صديق زوجها من صديقتها الأرملة، بل أكثر من ذلك تحاول أن تغير اسم ولديها لينتسبا إلى الزوج الجديد. ومع كل هذا الشذوذ تحاول فى النهاية أن تتوب إلى اللّه بالحج المقدس، وتعيش تائبة ترعى أولادها وأحفادها.

---

(١) هكذا خلقت: الدكتور هيكل، هامش ص ٣٠١.

وقد أجاد المؤلف تصوير شخصية البطلة فى جو ملئ بالصراع، لا بينها وبين نفسها فحسب، وإنما بينها وبين معظم الكائنات الاجتماعية التى تتعامل معها. والصورة على هذا النحو لا يمكن أن تعكس إلا مفهوما اجتماعياً واحداً، وهو ما قد يجره التطور إلى المرأة من شذوذ، إذا لم يكن هذا التطور مصحوباً بتطور فكرى ترعاه مثل وأخلاق عالية. كأنما يرى هيكل أن **حرية المرأة ينبغى أن تكون لها حدود وقيود**، لأن الحرية التى تجعل المرأة تعاند زوجها وتخالفه لغير سبب ستؤدى فى النهاية إلى معول يهدم البيت على من فيه والمجتمع على من أقاموه. كذلك ينعى هيكل على الاختلاط الذى لا يحمى صاحبه من العيون الجائعة، وعلى تقليدنا لنساء أوروبا فى الملابس العارية، والعناية بحجرة النوم واصطحاب الأصدقاء إليها، وكأن نساء أوروبا ليست فيهن ميزات تستوجب التقليد سوى هاتين الناحيتين.

ويبدو أن هيكل لم ينس - وهو كاتب قصصى هنا - دوره كمفكر اجتماعى نادى كثيراً بحرية المرأة، فأراد أن يبين ما قد تجره الحرية المطلقة التى لا تصاحبها مثل وضوابط من أسباب الانهيار، والمؤلف يعترف بهذا فى تقديمه الطويل فيذكر:

«الواقع أن ما صورته القصة لا يزيد على أنه أثر من اثار التطور الاجتماعى الذى شهدته مصر ولا تزال تشهده. وإذا كان فى البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتمع كله فى نفس واحدة فى فترة واحدة من الزمن، فهو يرسم لا ريب صورة من صور تطورنا المتصل فى هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصرى» [1].

فالمؤلف يعترف بشذوذ البطلة ويرى أنه صورة مشوهة للتطور، ولا يعلله إلا بالعنوان وهو أنها «هكذا خلقت». ونرى أن التوفيق قد صاحب هيكل فى التمهيد لتشكيل العقدة بعكس ما حدث فى زينب . أما فى «هكذا خلقت» فالبطلة تروى قصتها من البداية حتى تستجمع خيوط الأزمة التى تتبلور عندما تحس أن زوجها قد بدأ يميل إلى الأرملة الطروب التى كانت تحس أنها غريمتها فى شيئين:

الأول: أنها قد استمالت الزوج إليها.

الثانى: أنها توشك أن تتزوج الصديق الذى كانت ترى فيه البطلة ضرورة لا غناء عنه بالنسبة لها لقطع الملل والتحدث فى أمور لا يجيد زوجها الحديث فيها .

---

(١) هكذا خلقت، ص ١١.

شئ آخر تمتاز به «هكذا خلقت» عن «زينب» وهو أنها **تدور فى إطار محور مترابط** ، يعالج مشكلة واحدة ترسم صورة من صور التطور الاجتماعى وما قد يجره من شذوذ. هذا فى حين وجدنا أن زينب تعكس زوايا ثلاثا يبدو أنها فى الظاهر غير كاملة الترابط.

كذلك نجد أن الروايتين تغصان بالإشارات والمجادلات الموضوعية، التى قد لا تنسجم مع سياق القصة، ويبدو هذا واضحا فى «زينب»، كما نجد أن «هكذا خلقت» مليئة بالاستطرادات والهواجس النفسية الخاصة بالبطلة، لأن هيكل أراد أن يكثر من صور الشذوذ لا لمجرد الاستطراد فحسب، بل لكى يلفت الأنظار إلى ما قد يكون للتطور الاجتماعى من مشاكل.. نلاحظ أيضا أن «زينب» تدور فى إطار جيل واحد ، أما «هكذا خلقت» فإنها تدور بين أجيال ثلاثة: الأول جيل أسرة البطلة الذى كان يعيش فى عصر الحبرة والبيشة، ثم جيل أبنائها، بل لقد قدر لها فى النهاية أن ترى حفيدتها، وعلى الرغم من هذا لم يلتفت هيكل إلى ما قد يكون بين الآباء والأبناء من صراع حول المثل والتقاليد مثل مافعل إيفان تورجنيف فى روايته «آباء وأبناء» ، حيث لا نشاهد جيلين متباينين فحسب، بل نرى كذلك عالمين اجتماعيين متغايرين، يواجه كل منهما الآخر بكل ما يكنان من خصومة واعية وغير واعية»[1].

بل لقد فاته أيضاً أن يحاكى الروائى المصرى نجيب محفوظ فى ثلاثيته التى ظهرت فى الوقت الذى صدرت فيه روايته – فاته أن يحاكيه فى أن يمزج بين التطور الاجتماعى والتطور السياسى الذى اهتم به نجيب كثيراً.

* * *

الشخصيات والأسلوب

إذا كانت الرواية تصور حدثا متكاملا له وحدة، فإن هذه الوحدة لا تتحقق إلا بتصوير الشخصيات النامية والمسطحة التى تعمل على إبراز ما تهدف إليه من قضايا . والشخصيات فى «زينب» كثيرة وإن لم تكن متداخلة متفاعلة مع بعضها، وإذا استثنينا شخصية حامد وزينب وجدنا أن بقية الشخصيات، لا يكاد يجمع بينها سوى الرابط المكانى، وهو بالطبع لا يكفى – وحده – لكى تلتفَّ حوله الشخصيات الرئيسية: حامد وزينب وعزيزة وإبراهيم وحسن، ويمثل حامد وزينب وجهى المشكلة التى تعبر عنها

(١) تعريف بالرواية الروسية – يانكولافرين، ترجمة مجدى الدين حفنى ناصف، ص ٨١.

الرواية، وهى ضياع الفتيان والفتيات العاطفى وسط التقاليد الاجتماعية المتزمتة. وإذا كان بعض النقاد يرى أن شخصية حامد تعكس ضياع المؤلف، ولذا تعد الشخصية الأولى فى الرواية، فإن الباحث يرى أن الشخصية التى نالت ما تستحقه من الوصف والتعبير هى شخصية زينب، لأن المؤلف تتبعها منذ البداية وحرص على وصف خواطرها وهواجسها وعواطفها المشبوبة، كما عنى بتصوير موقفها من العلاقات العاطفية المختلفة التى ترددت بينها وبين حامد وإبراهيم وحسن، كما حرص على أن يحدثنا فى البداية عما تمتاز به من جمال، وكيف أنها كانت واقعية فى نظرتها إلى الحب والحبيب، إذْ لم تحس جاذبية نحو حامد، وإنما بدأت تحس أنها عثرت على حبيبها فى إبراهيم، وامتلأ وجودها به، ولم تعد تفكر فى أحد سواه!!

ولا تهادنها الأقدار فتتزوج من حسن «فإذا خلابها وجعل يخاطبها فيما يخاطب به الشاب الفتاة، وجدت كلاماً ذابلا باهتاً. وشعرت أن موقفاً كهذا لا ينتج إلا الشقاء والبؤس»[1]. ولا تشغلها أطفالها عمن وهبته أعز ما تملك المرأة لرجل ، وتظل فى وحدة عاطفية إلى أن تموت وهى ملتزمة بالوفاء لحبيبها الأول.

إن شخصية زينب بلا شك هى الشخصية الأولى المخدومة، من حيث التعبير الفنى، أما عزيزة فلا يمكن أن نعدها شخصية نامية ، وإنما هى رمز للفتاة المسيرة التى لا تستطيع أن تملك لنفسها رأياً، ولا أن تحدد لقلبها طريقاً، أى إنها مقصودة لتمثل فكرة أراد المؤلف التعبير عنها، ليوضح مدى الظلم الذى نلحقه بالمرأة حين نلغى عواطفها ومشاعرها. ويقترب من شخصية عزيزة شخصيتا إبراهيم وحسن باعتبارهما صورتين متقاربتين فى الرمز والإيحاء للشباب الضائع. ويمثل حسن شخصية الجانى والمجنى عليه فى نفس الوقت، فقد أحال حياة محبين إلى جحيم من ناحية، ومن أخرى، لأنه عاش طوال القصة حزيناً لما يجده من صد وجفاء عند زينب. أما إبراهيم- الذى يقال إنه مازال حيًّا فى كفر غنام(*) - فإنه مثال آخر حطمته قيود المجتمع وفرقت بينه وبين من أحب.

وإذا عدنا إلى «هكذا خلقت» وجدنا أنها وردت على شكل اعتراف أو مذكرات، ولذا فقد كان من الطبيعى أن يعنى الراوى بنفسه أولا عناية كبيرة، ثم بعد ذلك يعطينا

---

(١) رواية زينب، ص ١٢١.

(*) كان هذا سنة ١٩٦٣.

الشخصيات الأخرى من خلال رؤيته الخاصة، أى حسب قربها أو بعدها منه. وعلى هذا سنجد البطلة غير المسماة هى المحور الأول والأخير للأحداث، وهى نقطة المركز الذى يتجمع حولها كل مافى الرؤية من شخصيات، لأنها **تمثل الراوى المشارك**. وإذا ما اعتبرنا الراوية هى البطلة ، فإن أول شخصية تستحق العناية بعدها هى شخصية الزوج الذى ظلمته زوجته حتى فى حديثها عنه. والشخصية الثالثة هى شخصية الصديق الذى استلطفته وأعجبت به وتزوجته فى النهاية. الشخصية التى تلى ذلك فى الأهمية هى الأرملة الجميلة التى كان جمالها سببا لغيرة البطلة منها على الزوج والصديق، وتطول بينهما الأزمات والصراعات إلى أن يتلاقيا فى نهاية القصة فى موسم الحج، فيتصافيان فى ذلك المكان المقدس - عن طريق صدفة قدرية ساذجة.

هكذا نجد أن البطلة تستأثر بجهد الكاتب من أول الرواية إلى آخرها، وهذا الاستغراق فى شخصية البطلة ليس عيباً فنياً فيما يرى الباحث، لأن هذا النوع من الروايات يحكى الأحداث ويصور الشخصيات من منظور شخصية الراوى، على هذا يمكن أن نقول إن شخصية البطلة قد أبدع المؤلف حيالها فى أمرين:

الأول: تحليل شخصيتها ومواقفها إزاء المعارك الكثيرة التى خاضتها وتحليل نفسيتها حين تنتقل من معركة إلى أخرى، ومحاولة استشفاف ما ينعكس على نفسيتها بعد كل معركة بأسلوب فنى هادئ عميق.

الثانى: إن المؤلف لم يتدخل فى حياة الأشخاص الذين تتحدث عنهم البطلة، وإنما ترك لها الحرية فى تصويرهم كما يحلو لها حسب قربهم وبعدهم منها بأسلوب معبر. وفى هذا يقول الأستاذ العقاد «أسلوب هيكل فى القصة أسلوب الواقع المشاهد الذى يشير إلى شخوص بعينها، أو إلى نماذج مألوفة فى حواضرنا وقرانا، تماثل المعروفين لنا من تلك الشخوص. ولعله القصاص الوحيد الذى استطاع أن يترك لأبطاله استقلالهم الشخصى غير مقحم لشعوره ولا لتفكيره فى الحكم على أولئك الأبطال[1]».

هكذا نستطيع أن ننتهى إلى أن هيكل فى روايته الأخيرة قد حقق قدرا كبيرا من التطور الفنى فى رسم الشخصيات والتعبير عنها، وابتعد عن طريقة السرد فى رسم الشخصيات التى كان يستخدمها فى زينب. كما ابتعد عن العامية والخطابية فى الحوار. ويتصل بهذا -أيضا- براعته فى تصوير الحبكة والجو الاجتماعى الذى تصوره الرواية.

---

(١) من مقالة بكتاب الدكتور محمد حسين هيكل، ص ٢١٣.

وأخيـرا ننظر إلى الروايتين لنقومـهما فنجـد: أن زينب -باعتبـارها المعلم الأول فى تاريخ الرواية- قد نالت كثيرا من البحث والدراسة والتحليل والنقد والترجمة إلى لغات أجنبيـة، كذلك كانت وحيـا للاستلهام ومثـالا يقتدى عند أوائل من كـتبوا، فمـحمود تيمور مثـلا يذكر أنها كانت قبلة المؤلفين وهواة التأليف. أمـا رواية هيكل الثانية «هكذا خلقت» فـعلى العكس من ذلك لم تنل حظا من دراسـة أو جانبـا من استلهـام، لأنها ظهرت فى عصر تطورت فيه الرواية تطورا عظيما.

إن رواية «زينب» لا تقل جودة عن أى رواية عالمية بالنسبة للزمان الذى أنتجت فيه، لذا فهى جديـرة بما ظهر حولها من دراسات ومـا نالته من شهرة بسـبب ريادتها لطريق الرواية. أما «هكـذا خلقت» فإنها تأتى فى درجـة فنية أقل مما لزينب، بـل مما ظهر فى عصرها من روايات.

ومهمـا يكن الأمر فلسوف يظل لهيكل فـضل ريادة طريق الرواية بمعناها الفنى، وأسلوبها الرومانسى، وتطويع النثر العـربى الحديث للفن القصصى، ويبدو أنه لولا جناية السـياسة على هيكل لكان من الممكن أن يكون كاتبًا ذا أهمـية بالغة فى تاريخنا الأدبى. بل إنه على الرغم من انشغاله الفكرى وتعدد نواحى نشاطه يعد ذا أثر كبير فى نهضتنا الأدبية الحديثة سواء فى مجال الفن القصصى أو فى غيره من مجالات الثقافة العربية الحديثة.

الفصل الثانى

الوصف القصصى

هناك ثلاثة كتب ضمن التراث الفكرى الذى خلفه هيكل تلتقى -من حيث طريقة عرضها وأسلوبها الفنى- فى إطار واحد على الرغم من اختلاف موضوعاتها وتشعب أفكارها - وهذا الإطار هو ما يمكن أن نسميه بالوصف القصصى. والوصف عنصر قديم فى الآداب على اختلافها، ذلك أن الفنان سعى نحو الطبيعة منذ طفولة الفن، منبهرًا بجمالها ومتغنيًا بصورها. والوصف عندنا فى الأدب العربى موضوع قديم، والنحت والرسم فى الفن المصرى الفرعونى شئ أقدم. ولكن الجديد الذى سنجده عند هيكل هو أننا نجد له كتبا، تزخر من أولها إلى آخرها بالوصف الحسى والنفسى والبشرى فى ثوب قصصى جذاب، يروع الفكر ويدهش الوجدان.

وهذه الكتب هى: عشرة أيام فى السودان -ولدى- فى منزل الوحى. وقبل أن نتحدث عن سمات الوصف فيها نلقى عليها فكرة مختصرة.

عشرة أيام فى السودان

سافر هيكل إلى السودان فى يناير سنة ١٩٢٦ مندوبا صحفيا لجريدة «السياسة اليومية»، ليشهد افتتاح خزان سنار، ويوافى الصحيفة بما يراه هناك. لكنه فى النهاية آثر أن يدون ملاحظاته ومشاهداته فى هذا الكتاب الذى يذكر فى مقدمته. «ليس فى الكتاب شئ أكثر مما يمكن أن يشمله عنوانه، فهو ملاحظات ومعلومات جمعتها فى أثناء رحلتنا القصيرة بالسودان، وهى قصيرة حقا لأنها لم تتجاوز عشرة أيام، لكنها مع ذلك تسمح بالوقوف على كثير مما لم يكن للإنسان به علم، كما تسمح بتحقيق كثير مما كان الإنسان يتخيله تخيلا، وربما كان لصحفى مثلى حظ لا يتاح لغيره، يمكنه من الوقوف على كثير من الأشياء[١]».

فالكتاب بفصوله العشرة عبارة عن شريط سينمائى، التقطه مصور بارع لرحلته إلى السودان، وفى أثناء عرض هذه الرحلة تكاد تحس أن الكاتب لا يترك شيئا يدعو إلى

---

(١) عشرة أيام فى السودان: دكتور هيكل، ص ٦.

النظر أو التفكير إلا وقف عنده ووصفه بعين الرائى وحلله ببصيرة الواعى، فهو مثلا حين يحدثنا عن سفره من القاهرة إلى الخرطوم يصف وسائل النقل المختلفة التى استعملها، وما اعترضه من صعاب وما يراه من أسباب لتحسينها. ثم يصف الخرطوم وأحياءها، وأم درمان وتقاليد أهلها البدائية -فى ذلك الوقت- ووسائل رزقهم الأكثر بدائية. وينتقل بعد ذلك ليصف **حفلة افتتاح الخزان**، حيث اجتمعت الأهالى: النساء مزغردة والرجال مطبلة زامرة. ويتعمق نفسية هؤلاء الجمع ليذكر «ولكن هؤلاء يفعلون هذا فقط، لأن حكومة السودان أرادت منهم ذلك[1]».

وتلتقط عينه صورة ترسمها بسخرية مثل صور الكاريكاتير الصحفى، حين يصف القداسة التى يكنها شعب السودان للسيد المرغنى: «فحين حاول أن يصعد إلى القطار تهافت الناس حوله كالهوام بين متبرك بالعربة التى يجلس فيها، ومقبل للدرجة التى رقى عليها إلى داخل العربة، وبين مقبل لليد، لا تقوى عينه على أن ترى صاحب البركات[1]».

على هذا النحو تمدنا مخيلة هيكل اللاقطة بمئات من هذه الصور الوصفية، فإذا ما انتهى من الوصف والمشاهدة راح يتحدث عن فوائد الخزان، والجو الذى ينبغى أن تسير عليه العلاقات بين مصر والسودان، والوحدة التى يجب أن تسود بينهما، لأنهما بلد واحد ومصيرهما واحد.

* * *

ولدى

هذا الكتاب يعد أثرا للوفاء الأبوى والعائلى، فقد توفى ابن هيكل الوحيد -آنذاك- فى ديسمبر ١٩٢٥، وحزنت عليه الأم حزنا شديدا، حتى ليقال إنها أصيبت بأزمة نفسية وعصبية حادة، ونصحه الأطباء بأن يصحبها إلى رحلات تهدئ من روعها وتنسيها آلامها، فكان يذهب معها كل صيف إلى أوربا إلى أن من الله عليهم بمولود آخر. وفى هذا يذكر هيكل.. «فالذكرى والرحيل وآثارهما هى التى أملت هذا الكتاب، وزوجى التى كانت الصورة الحية لقداسة الذكرى هى صاحبة الوحى بخير ما فيه، ولها من أجل ذلك الفضل الأكبر فى تحريره، فضل جعلنى أطمع فى إهدائها إياه، لكنها رأت أن يكون الإهداء لولدنا الذى تركنا إلى جوار ربه[2]».

---

(١) عشرة أيام فى السودان، ص ٧٨.

(٢) ولدى، ص ٣٣.

تلك هى الظروف النفسية الأليمة التى كانت سر تأليف الكتاب الذى يكاد يعد لذلك السبب **حكاية رثاء وقصة وفاء**. ومع ذلك نجد هيكل ينسى همومه بعد مقدمة الكتاب ويحدثنا عن مشاهداته فى أوربا، واللافت أنك لا تستطيع أن تضع حدا بين وصف وآخر، فالأوصاف تأخذ فى تلابيب بعضها فى توال وتتابع مستمر، وصور مزدحمة بالمناظر، نجد فيها أحيانا الوصف الحسى والتأمل الذهنى الذى يحاول أن يربط به بين الصورة التى يصفها وما قد توحى به، فعندما وصف محكمة مرسيليا الكبرى وصفا يقرب من التصوير الفوتوغرافى ذكر ايضا: «أنها مأوى القانون ورجال والعدالة وطالبيها ومعبد كهنة الحرية والنظام فى العصر الديمقراطى الذى سما بحرية الفرد إلى مكان القداسة العليا، فلا رقيب عليها ولا حسيب[1]».

كذلك نجده فى بعض مشاهد هذا الوصف القصصى يطوى العصور والأزمان، ويستشف تاريخ المكان الذى يقف أمامه مثلما فعل عند حديثه عن أثينا القديمة والحديثة. ويبدو من الكتاب قدرة هيكل الفنية التى تسوق الوصف ممزوجا بتأمل مرهف وأسلوب قصصى فى أمثلة تستعصى على الحصر.

* * *

فى منزل الوحى[2]

بعد أن انتهى هيكل من كتابة «حياة محمد» قال لنفسه: «سأظل ينقصنى جوهر ما أبحث عنه إذا أنا لم أذهب إلى بلاد النبى العربى بنفسى، وأقف حيث وقف وأحيط فى حدود الطاقة بالبيئة العامة التى نشأ فيها..» فلما ذهب إلى الحجاز وشاهد ما أراد ذكر.... «رأيت من الخير أن أطالع القراء بكتاب مستقل، يتناول ما رأيت، ويتناول ما أحسست به حين كررت بالزمن راجعا إلى عهد الرسول، وما كان بعد ذلك من حياة المسلمين فى عهدهم الأول، ثم ما أصاب البلاد الإسلامية المقدسة بعد ذلك إلى وقتنا الحاضر، مع الإشارة الموجزة إلى ما أرجو أن يكون القدر قد خطه فى لوحه لهذه البلاد العربية، يوم ينصر الله دينه على الدين كله[3]».

---

(١) ولدى، ص ١٠٧.

(٢) هذا الكتاب يعد من حيث الهدف الدينى الذى أُلف من أجله مكملا لكتاب «حياة محمد»، ويشير هيكل فى مقدمته إلى أنه مكمل للدراسات الإسلامية التى كتبها.

(٣) فى منزل الوحى: دكتور هيكل، ص ١٠.

هكذا رحل هيكل ليرى آثار الرسول ويسير حيث سار ملتمسا ما فى حياته من أسوة وعبرة، وفى هذا الكتاب الضخم يصور رحلته المقدسة تصويرا دقيقا، يتناول معظم الجزئيات والتفصيلات والوقفات التى وقفها فى بلاد الوحى ومنزله، استوحى فيها مواقف الرسول بعد أن تجرد من نفسه وكر بالعصور يطويها متمثلا الهادى الكريم والمسلمين من حوله، فكأنما الكتاب رحلة روحية لا يكتفى المؤلف فيها بالوصف الحسى، بل نجد نوعا آخر من الوصف الأدبى يمكن أن نسميه **بالوصف الروحى**، وهو قريب من أوصاف الصوفية وتخيلاتهم لمنازل الوحى وأماكن النبوة، وذلك حين يستعيد فى ذهنه وعلى صفحات مؤلفه صورة الرسول فى غدوه ورواحه بين قومه وعشيرته، أو موقفه فى غار حراء يتلقى أوامر ربه ويناجى خالقه سبحانه وتعالى. وتحس بالصفاء والروعة – حين تقرأ هذا الوصف– كأنما أنت المشاهد والرائى حين تطوى صفحات الكتاب العديدة التى تقدم من خلال كثرة الاستطرادات والمجادلات التى يلجأ إليها هيكل فى كتابه هذا، الذى يجمع بين جمال الأسلوب ودقة البحث الدينى والتاريخى وروعة الوصف القصصى.

* * *

سمات الوصف القصصى

إن كل كتاب من هذه الكتب على نحو ما قدمنا يصور موضوعا واحدا، قص فيه هيكل رحلته الصحفية إلى السودان، أو نزهاته الترفيهية فى ربوع أوربا، أو رحلته الروحية إلى منزل الوحى. فكان من الأولى أن يكون كل منها **ترجمة ذاتية للمؤلف** فى فترة من فترات حياته، لأنها تمثل رحلة قام بها، ثم كتب ما رآه وشاهده، وما أحس به من خواطر وخلجات. **لكن نفسه التى كان الحياء سمة بارزة من سماتها وقفت دون ذلك، فخفت صوت المؤلف أو كاد،** فلا نراه إلا فى بعض تعليقاته ومجادلاته وأسلوبه الفنى. ومن هنا بعدت تلك الكتب عن نطاق الترجمة الذاتية، وبقيت لها صفة مميزة هى الوصف القصصى لرحلات هيكل التى يصف فيها بعدسة مصور وقلم فنان ما وقع عليه نظره غير مكتف بالوصف الحسى، بل يعطينا أحيانا كثيرة اللوحة ممزوجة بحديث النفس وخواطر الوجدان، فتلقانا حية فياضة بالإحساس والشعور، فى تواضع لا تبرز فيه ذاتية الكاتب ولا ضمير الأنا. . وهذه الصورة التى تخيلها للرسول محمد ﷺ خير دليل على ذلك. . «وحسبك أن تقف قبالة حراء، وأن تتأمله لتذكر هذا المشهد كله ولتراه

مرتسما أمامك وكأنه حدث بمرأى منك، أو كأنما حدث منذ عهد قريب، فها هو ذا محمد يسير وحيدا منفردا حاملا من الزاد ما لا ينوء رجل بحمله، يخترق طرق مكة من جنوبها الشرقى حيث يقع اليوم شعب على، وحيث كانت دار خديجة إلى شمالها الشرقى حيث يقوم هذا الجبل. وها هو ذا على سفح حراء يصعد إليه وسيما التفكير مرتسمة على قسمات محياه، وليس فيما حوله من أسباب الحياة ما يعوقه عن تفكيره أو ينبهه إلى جديد فى الحياة. ويستمر فى تصعيده وزاده معه، حتى يبلغ قمة الجبل، هنالك يجد ماء المطر القليل قد اختزنته بعض أخاديد شعابه، ويجلس على مقربة من هذا الماء ومن غار قريب منه هو مأواه أثناء نومه. ويجيل بصره فيما حوله من خلق الله، ثم يرجع البصر ويغمض عينيه الواسعتين الجميلتين إغماضة تأمل وإدكار لكل ما سمع وما رأى، فإذا جن الليل وتألقت النجوم وانتثرت فى قبة السماء، أجال بصره فيها وفكر فى أمرها وفى خلقها وفى خلق هذا العالم العظيم كله. وقضى أشطر الليل متأملا يقلب فى صحف ذهنه كل ما يقول قومه فى العالم وفى خلقه وفى الآلهة والملائكة وهذه الأصنام التى يعبدونها. وينسيه التفكير نفسه، وينسيه طعامه ونومه، وينسيه الوقت ومره، ويذره متعلقا بما ينشد من حقيقة العالم والوجود والكون. ويستريح فى الغار سويعات لا يلبث حين يقظته بعدها أن يعود إلى تفكيره وإلى تأمله وإلى نشدانه حقيقة العالم والوجدان[1]».

وفى معرض البرهنة أيضا على أن **هذه الكتب تزخر بمشاهد الوصف القصصى** الخلابة، نقدم هذه الصورة التى توضح براعة هيكل فى الوصف ودقته فى التعبير:

«مررنا بسودانيات تبيع الرهط فوقف صاحبى يساومهن. والرهط لباس الفتيات يأتزرن به ما دمن أبكارا، وهو حزام من جلد يبلغ عرضه قيراطين أو ثلاثة قراريط تتدلى منه خيوط رفيعة من الجلد أيضا، وهى كثيرة وكثيفة، فإذا شدت الفتاة الرهط على خصرها سترتها هذه الخيوط حتى ركبتها.

وليس يحضرنى للرهط شبه فى ما تقع عليه عين أهل الحضارة إلا لباس بعض الراقصات فى الأوبرا وغيرها من المسارح الكبرى. فإذا تزوجت البكر السودانية خلعت الرهط وائتزرت بالقماش مكانه.

---

(١) فى منزل الوحى، ص ٢٢٧.

وقف صاحبى يساوم بائعات الرهط ويسائلهن: ما بال هذا الرهط أحمر مصبوغا، وذلك الآخر على لونه الطبيعى؟ فابتسمت الفقيرة السودانية ابتسامة قانعة واجتهدت لتفهمنا، واجتهدنا لنفهم أن هذا المصبوغ أحط فى صنف جلده من الآخر، وهو لذلك أقل منه ثمنا. ولتزيدنا اقتناعا تناولت من تحت مقعدها جلدين أحدهما أرق من الآخر وهو الذى يصبغ لتوارى الصباغة سوأته. ثم أمسكت بيمناها نصلا لسكين قديم، ولفت بعض الجلد على إبهام قدمها وشدته إليها بيسرى يديها، وأرادت أن ترينا كيف تصنع خيوط الرهط المتدلية من حزامه.

كل ذلك من غير أن تفارق فاها ابتسامته الناطقة بالطمأنينة لشظف العيش، بل لبؤس الحياة[1]».

فهذه الصورة القصصية ترينا حرص هيكل على أن يوفر للوحاته كل تفاصيلها، حتى ترتسم فى ذهن القارئ كاملة بكل جزئياتها وأبعادها النفسية والمادية.

ومن الصور المرهفة التى يرسم هيكل مثلها الكثير، ما جال بذهنه من خواطر عند وقوفه أمام مقبرة ميلانو فى إيطاليا، وبعد أن انتهى من وصف هذه الخواطر وقف أمام قبر جثا فوقه تمثال لطفل يصلى، فأدار فى ذهنه هذه الخواطر فى يوم كان قبله مفعما بالحزن على وحيده الفقيد. . «يا رعاك الله يا صبى؟ على من تبكى ولمن تستغفر؟ من ذا أخرجك من براءتك وطهرك ودس إلى قلبك الصغير ما فى الحياة من هموم الألم وسمومه؟ أتصلى لأمك الشابة الصبوح التى ظلت مطوقة إياك بذراعيها حتى أثلجها الموت، وهى الآن تراب طهور يبعث لك فى الحياة من ألم الذكرى ما يغسل حوبات الحياة؟ أم هو أخ لك طفل مثلك شعرت بالوحشة لفراقه، فجئت تدعوه إليك يؤنس وحشتك ويسلى وحدتك؟ أم لعلك أنت أى هذا التمثال تمثل العزيز الراقد طى الثرى؟ ادع أيها الحجر الصامت صاحبك وأطل الدعاء. أواه إنه لن يجيبك؟ وإنك لن تظفر من دعائك إلا بدموع كأنها الحمم، تفرى أكبادا جرحى وقلوبا كليمة وتدك عزائم كانت أمام ما فى الحياة أطوادا كالجبال، ثم إذا الحياة أمامها سراب خادع ليس فيه من حقيقة إلا الندم وإلا الألم[2]».

وعلى قدر ما تبهر القارئ فى هذه الكتب الثلاثة خصوبة الخيال ودقة التأمل وخواطر

---

(١) عشرة أيام فى السودان، ص ٦١.

(٢) ولدى، ص ١٥٥.

النفس، كذلك يلفتُ النظر اللغة الفنية الرقيقة التى يستخدمها هيكل ليعبر بها عن كثيرٍ من المشاهد والصور، ذلك أن رقة اللغة الأدبية وعذوبتها دليل على تمكن التجربة الفنية من نفس صاحبها، فتصفو لغته إلى حد تقارب معه إيقاع الموسيقى، ذلك أن لغة التعبير تصاحب الشعور وتحكى درجته وتبين قدر انفعاله.

* * *

وهذه الناحية التى تروعنا فى هذه الكتب الثلاثة هى امتداد لما رأيناه من وصف للطبيعة فى رواية زينب، كذلك هى امتداد لمقالات كتبها هيكل فى الوصف نجد بعضها فى كتاب «فى أوقات الفراغ» تحت عنوان «شئون مصرية»، وسنتحدث عنها فيما بعد، أى إن هيكل كان يمتاز بقدرة فائقة على الوصف والتصوير، بل إنه من هذه الناحية يعد من أكثر أدباء عصره تفننا فى هذه الناحية وأطولهم نفسا فيها.

ومع هذا بقيت هذه الناحية الوصفية وما أنتج هيكل فيها مجهولة أو شبه مجهولة عند كثير ممن أرخوا لهيكل أو درسوه، فى حين كانت لها فى حينها آثار طيبة فى نفوس قارئيها، بالإضافة إلى أنها تعتبر ظاهرة فريدة فى أدبنا الحديث من حيث إنها تنفرد بالوصف القصصى وتعنى به عناية فائقة.

ملاحظة أخيرة وهى أن هذه الكتب الأدبية الثلاثة تعد قريبة من حيث الموضوع وطريقة التناول من كتب «**أدب الرحلات**» - وهو نوع من الكتابة الأدبية/ الفكرية، له تاريخ طويل فى تراثنا العربى القديم والحديث، لكننا آثرنا أن ندرج هذه الكتب تحت مسمى جديد (الوصف القصصى) إيماء إلى ما فيها من تجديد، وما تمثله من قيمة أدبية فى تراث ذلك الرجل.

ومن المعروف أن وصف الطبيعة يُعدُّ موضوعاً مهما من موضوعات الأدب الرومانسى، ومعنى ذلك أن هذه الكتب الثلاثة - تؤكد أن هيكل أديب رومانسى. والكاتبُ عندما تكون له رؤية فنية خاصة، تظهر فى معظم مجالات إبداعه. وهكذا تجلت الرؤية الرومانسية فى كثير من حقول إبداع هيكل الأدبية.. ومنها مجال الوصف القصصى.

الفصل الثالث

القصة القصيرة

«القصة القصيرة ليست مجـرد قصة تقع فى صفحات قلائل، بل هى لون من ألوان الأدب الحديث ظهر فى أواخـر القرن التاسع عشر. فقد جـاء الأديب الكبير: جى دى موسان فرأى أن بالحـياة لحظات عابرة تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيـمة لها. ولكنها تحوى من المعانى قدرًا لا بأس به. وهذه اللحظات العابرة القصيرة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القـصيرة. وكان هذا من أهم الاكـتشافات الأدبية فى العـصر الحديث، لأن القصة القصيرة كانت تلائم مزاج موباسـان وعبقريته، بل لأنها تلائم روح العصر كله. فهى الوسـيلة الطبيـعية للتـعبـير عن الواقعـية التى لا تهـتم بشىء أكثر من اهـتمامـها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة[1]».

الرواية إذن فن قصصـى طويل، تعتمد فى بنائهـا الفنى على حشد التفـاصيل، أما القصة القـصيرة فتعتـمد على التركيز فى وصف مـوقف معين أو لحظة أو فكرة، تعنى شيـئًا معينًا تسـلط عليه الضوء ، بحيـث ينتهى نهايةً تنيـر هذا الموقف. فهى تمثل إذن وحدة مسـتقلة، وتصور حدثًا متكامـلاً طال أم قصر فإنه ينتهى بـنهاية توضح فكرة ما أرادها المؤلف.

وفى أدبنا يتفق يحيى حـقى ومحمود شوكت على أن محمـد تيمور هو أبو المدرسة التى عنيت بهذا اللون القصصى القصير من الأدب[2]. وكان من الطبيعى أن ينبغ واحد من المشغـوفين بالتأليف للمسرح فى فن القـصة القصيـرة فى هذا الطور، وإن كان من الواضح أنه لم يتـخلَّص تمامًا من الرومانـسية، وأنه كـان واضح التأثر ببـعض النماذج الغربية. وإذا كان المنفلوطى هو الحلقة الوسطى بين الكلاسيكية الجديدة وبين الرومانسية فى النثر الحـديث، فإن محـمد تيمـور يمكن أن يعد الحلقـة الوسطى بين كتاب القـصة الرومانسية والواقعية[3].

---

(١) فن القصة القصيرة: د. رشاد رشدى، ص٩.

(٢) أصدرت وزارة الثقافة والإرشاد سنة ١٩٦٤ مـجموعته «ما تراه العيون»، وفيهـا مقدمـة طريفـة للأستاذ عزيز أباظة.

(٣) فن القصة القصيرة: محاضرات مطبوعة بدار المعرفة - د. عبد الحميد يونس، ص٣٨.

ومجموعة «ما تراه العيون» توضح ما كـان يمكن انتظاره من عبقرية محمد تيمور. . ولعل خير ما يشهد له فيها هو فهمه المتقدم لمعنى القصة القصيرة. . ثم اهتمامه بتصوير البيئة المصرية الصـميمة، وقد تمسك محمود بهذه الناحيـة التى ظهرتْ عند أخيه وحمل المشعل الذى سـقط منه، وواصل التأليف فى القصة القـصيرة بعده. وأهم مـا نجد فى إنتاجه المبكر هو محـاولة تصوير بعض عيوب المجتمع -إذ ذاك- بطريقة مبـالغ فيها من ناحيـة وفردية من ناحية أخـرى. لكن الذى كان يمتاز به مـحمود هو أنه يغلف القـصة بطابع ريفى أو قريب من البيئات الشعبية.

ولعل هذا هو سر امتيازه بل بقائه بالنسبـة لزميليه عيسى عبيد وطاهر لاشين. وهذا يصل بنا إلى مـا أسماه يحـيى حقى «**بالمدرسة الحـديثة**» التى ظهرت فى أحـضان ثورة ١٩١٩، وهدفت إلى إيجاد أدب متحـرر من التقليد والاقتباس. ومن شـخصيات هذه المدرسة أيضًا إبراهيم المصرى، وحسن محمود، ومحمود عزمى.

«ولا أكون بعيـدًا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكـبر فى انتاج هذه المدرسة الحديثة. وتكون القصـة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة[١]».

* * *

ويتفق الباحث مع الدكور شوكت فى التطور الفنى الذى أصاب القصة القصيرة فيما بعد. . وأن هـيكل كان من المسـاهمين فى تطوير هذا الفن[٢]. ونتصـفح «فى أوقات الفراغ» فنجد عند هـيكل محاولات يمكن تسميـتها **بالمقالة القصـصية**. . مثل: أنيس - سميراميـس- خالد أو فى سبيل اليقين (وقد وضعت فى قالب رمـزى) -ساعة واحدة مع جثة محبوب ذاهب- انتقام من الجمود[٢].

والمحاولات الـثلاث الأخيـرات كان يمكـن أن ترقى إلى مسـتوى قـصص قصـير، فالأخيـرة مثلاً تتحـدث عن فتاة قتلت حـبيبهـا الذى غرر بها وتدافع عن جريمـتها. . وتقترب من خـاتمة القصة وتطور الحديث فيهـا، لنفاجأ بهيكل يهرب من خـاتمة القصة ليذكر أن الحكم فى القضية قد تأجل أسبوعًا.

---

(١) يحيى حقى: فجر القصة المصرية، ص ٦٥.

(٢) انظر فى أوقات الفراغ تحت عنوان «شئون مصرية». .

ونقف له بعد ذلك على ثلاث عشرة محاولة قصصية ناضجة: الأولى نشرتا فى مجلة الهلال سنة ١٩٢٧، ثم فى ثورة الأدب بعد ذلك تحت عنوان: حكم الهوى - الشيخ حسن[١]. ويبدو أن القرية كانت حيّة فى أغوار نفسيته، فنجد الأقصوصتين تدوران فى بيئة ريفية وتصوران حياة القرية على ما فيها من بساطة -أحيانًا- دون أن تهدفا إلى النقد لهذه الحياة، ودون أن تبرز الحكمة والغاية الأخلاقية بصراحة خطابية على نحو ما كان يصنع المنفلوطى.. ومحمد تيمور- أحيانًا.

ثالثة المهم فى هذا الإنتاج القصصى هى «كفارة الحب»[٢]، التى تروى فى صورة اعتراف مأساة الزواج الذى يتم دون تعارف أو حب، بطريقة رومانسية تذكرنا بكثيرٍ من القصص التى تصور الحب الحزين.

والمحاولات الثلاث تدور فى نفس الدائرة التى دارت فيها رواية زينب من قبل، سواء من حيث البيئة أو مشكلة الحب والزواج والعلاقة بين الرجل والمرأة. وإن كانت هذه الأقاصيص توضح الدور الذى ساهم به هيكل فى تطوير الأقصوصة، فإن هناك عشر أقصوصات نُشرت فى مجلة «المصور»- صيف سنة ١٩٦٥[٣]. لكنها لا تضيف جديدًا إلى فن هيكل فى القصة القصيرة الذى يبدو أنه تشكل على قالب مُعيَّن بعد المحاولات الأولى.

وفى حين تمضى قصة «الشيخ حسن» فى منطقية فنية، تصور ما حدث لمفتى القرية الدينى من صراع وتحليل نفسى، حين يكتشف زلة فتاته الوحيدة، يتحول الشيخ إلى إنسان عادى من شعب يخاف العار، ويرى فيه رأيًا واحدًا هو القتل.

بينما الأحداث تمضى فى رتابة تشكل الحدث الفنى فى القصة السابقة نجد بعض مواقف شاذة فى قصة «حكم الهوى» سواء من حيث البيئة القروية التى جعلها هيكل خلفية لحدث القصة، أو من حيث منطقية الخيال الفنى، فالقصة تتحدث عن شاب

---

(١) ذكر هيكل أيضًا بالإضافة لهاتين القصتين بعض محاولات أخرى استوحاها من التراث الفرعونى «راجيًا أن يجد الشباب فيه مثلاً لطليعة من طلائع الأدب القومى المصرى»، انظر ثورة الأدب.

(٢) السياسة الأسبوعية -٢٩ سبتمبر سنة ١٩٣٣.

(٣) هذه الأقاصيص هى: يد القدر - شاهد ملك - الدين والوطن - بأعمالكم تؤجرون- لله فى خلقه شئون - وفاء- ميراث- آباء وأبناء- الحب الأعمى- الأسرة الثانية.

وقد جمع هذا التراث القيم فى مجلد واحد وقامت بنشره مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٩ بعنوان: «قصص مصرية».

يضطره الحب إلى أن يتسلق سطح بيت محبوبته ويدخل حجرة نومها هى وأمها.. ويفشل رغم هذا فى زواجها.. وتبتعد المحبوبة عن القرية لسنوات ثم تعود لتوديع أبيها عند سفره للحج مع أبى الحبيب القديم الذى تزوج غيرها وأنجب، وعند هذا اللقاء الذى كان على مشهد ومسمع من أهل القرية بعد سنوات من البعد.. «فى تلك اللحظة الرهيبة الرغيبة، لحظة اللقيا بعد طول الفراق، فى تلك اللحظة الجميلة خيَّم علينا الصمت وتولانا الذهول، وبعد زمن، خيل إلى فيه أن وجودى تلاشى فلم يبق من الحياة إلا هذه اليد الممسكة بيدى، سمعتُ ملكى تتمتم كأنما خنقتها العبرة.. هكذا تنسانا. لو أن الأرض انشقتْ والسماء هُدمتْ والجبال دكَّتْ لكان ذلك أهون وقعًا علىّ من هذه الكلمة. نعم نسيتها أنا الشقى فبم عساى أكفر عن ذنبى؟ وأىّ جواب أرد به عليها؟!

وبعد لأى قلت: غفرانك صاحبتى لقد أحييتِ من نفسى لوعةً، لابد لى بعدها من الظفر بك أو الموت فى سبيلك. وموعدنا غدًا بعد عودتى من السفر حيث كنا نلتقى فى رعاية العجوز».

فهذا الأسلوب الخطابى فى التعبير القصصى يذكرنا بأسلوب المنفلوطى.. وهذا الجو النفسى الانفعالى فى تصوير عواطف البطل الريفى الذى يعيش فى إحدى قرى الغربية أمرٌ فيه مبالغة مليودرامية. وهذا يفقد العمل القصصى بعض منطقه الفنى.

وتمثل «كفارة الحب» النضج الفنى لهيكل فى الأقصوصة، الذى ييسر له أن يسير فى اطراد مستمر. فإذا تناسينا المقدمة التى سنقف عندها فيما بعد والتى لا علاقة لها بالقصة، نجدها تأتى فى صورة اعتراف موغل فى الرومانسية، وتصور قصة سيدة قريبة الشبه ببطلة «هكذا خلقت»، حيث تضطر للزواج وهى فتاة مثقفة من كهل غير مثقف، وتزل مع صديق لزوجها فيما بعد.. وبعد موت الزوج تكتشف من مذكراته إنكاره لبنوة أواخر أولاده، وتطلع العشيق على ذلك فيقابله بفتور ولا يرحب بفكرة الزواج منها، فيستيقظ ضميرها وتحكى للراوى قصتها ثم تنتحر تكفيرًا لحبها غير المشروع.

فنجد هنا تصوير المشاعر الرومانسية يغلف شخصية بطلة القصة مثل زينب، وتكاد تقرب منها فى المشكلة العاطفية التى تعانى منها.. لكن البطلة هنا تطورت وأصبحت إيجابية تهرب مما فرض عليها، لتعيش لحظات سعيدة مع عشيقها.. «نعم أنا أحب هذا القاضى، وكنت أتمنى أن أكون زوجًا له لا لهذا الرجل الأجنبى عنى، وإن خلط عقد الزواج بين جسمه وجسمى، وإن كان بيننا هذا الولد الذى أحبه من أعماق قلبى،

ويحبه هو من أعماق أنانيته. . .».

* * *

السمات الفنية

إن هذه الأقاصيص جميعًا تمتاز أولاً بأن هيكل يصف كلاً منها - تحت العنوان - بأنها «**قصة مصرية**»، خاصة قصص المصور أو «**قصة مصرية حقيقية**» مثل كفارة الحب. . كما نجده يذكر عما رواه فى «ثورة الأدب» من أقاصيص: «نقلت حوادثها مما شاهدتُ فى دور القضاء، وما قصه علىَّ بعض زملائى المحامين حين كنت أشتغل بالمحاماة»[1]. كما ينسحب هذا على ما أسميناه بمقالات قصصية «فى أوقات الفراغ»، أى أنه كان حريصًا على أن يثبت أنه يقدم قصصًا حقيقية ليست قائمة على الخيال.

ولسنا نتصور الأديب كاتبًا عموميًا أو «عرضحالجيًا»، يجلس فى انتظار من يقص عليه قصة ليذيعها على الناس. والدلالتان الصادقتان وراء هذا الذى يمكن تسميته إيحاء بالواقعية من هيكل هما:

أولاً: هذه نماذج توضح للكتاب المصريين المشتغلين بالأدب أن الحياة المصرية مليئة بالتجارب الأدبية التى يمكن أن تستوحى لتخرج لنا أدبًا قوميًا.

ثانيًا: طريقة ساذجة لجذب انتباه القارىء، قد نراها الآن مبتذلة، وقد تكون لحينها إذ ذاك مقبولة ومنطقية.

كذلك تمتاز هذه الأقاقصيص بأن لها **مقدمات طويلة فى معظمها بلا استثناء**، فمقدمة «كفارة الحب» تتكون من صفحتين لا علاقة لهما بالقصة، وإنما هى أداة لجذب الانتباه، أو قد تكون وسيلة تُمهد لسرد أحداث القصة. أما المقدمات بالنسبة لأقاصيص مجلة «المصور» فيمكن أن نقول إنها تشكل خلفية للقصة وجوها قبل الحديث عنها. فهو على سبيل المثال يقدم لقصة ميراث بقوله: «كان مشروع ذلك العهد فى مصر يجيز الوقف الأهلى، وكان فقهاؤه يقررون أن شرط الواقف كنص الشارع. فكان كثيرون يتخذون من نظام هذا الوقف وسيلة للتخلص من أحكام الميراث الثابتة فى القرآن الكريم».

وهذه المقدمة - التى تمهِّد للقصة - تعد فى رأينا أثرًا من آثار كتابة المقال والاشتغال بالمحاماة. وهنا نذكر أن هيكل يستخدم القاموس الحرفى، وهذا شىء جميل، ولكن

(١) ثورة الأدب، ص ١٥٠.

يُقلل من جماله أنه لا يستخدمه بحيث يظهر خادمًا للتعبير عن شخصياته فى الحوار والسرد كل حسب دوره، وربما يظهر خادمًا -له هو- كأديب أو راو هاو لا ينسى قاموس مهنته حتى فى أثناء البعد عنها. فهو مثلاً يذكر بلسان الراوى فى قصة «كفارة الحب»: «أنه لا يدرى هل تعتبر القصة اعترافًا أم دفاعًا أم وصية؟» كما أن العشيق يمثل شخصية قاض.

كذلك لاحظنا وجود بعض التعبيرات والمصطلحات القانونية فى قصة «ميراث» فيذكر: «مشرع ذلك العهد كان يجيز الوقف الأهلى- ويقرر أن شرط الواقف كنص الشارع».

وما دمنا بصدد الحديث عن **أثر مهنة المحاماة فى هيكل الأديب**: فيجب أن نشير إلى أنها تمردت عليه أحيانا فى التعبير اللغوى -ولسنا نريد هنا نقد هيكل لغويًا، فلغته صافية سليمة كما سنوضح ذلك فى الباب الخامس -ولكن نشير إلى أن مهنة المحاماة باعتبارها حصيلةً ثابتة ومستقرة جعلته يجنح فى حوار بعض الأقاصيص إلى نوع من الخطابية، التى لا يتحملها الموقف الأدبى أو التجربة المعبرة عنه. فنجد البطل فى قصة «وفاء» يؤكد حبه للحبيبة فى عبارات طويلة مثل الخطب «أنا يا عزة أشمتُ بك أنت، وأنت حياتى وأعز من حياتى.. وإننى لعلى ثقة اليوم بأن الشفاء قريب منا، وبأن الله أراد أن يبلو خالى بما أصابنا، ليعلم أن للحب قدسية واجبة الاحترام، وهأنذا أقطع لك العهد من جديد، أفتقطعين أنت لى مثل هذا العهد صادقة؟». وفى قصة «بأعمالكم تؤجرون» تقول الحبيبة لحبيب خُدعت فيه:

«تبًا لك من وغدٍ مخادع، لقد كنت أحسبك إنسانا، فإذا أنت حيوان وفيك كل بهيمية الحيوان، وفيكَ خسة يسمو عليها كثير من الحيوان».

أما فيما يتعلق بالشخصيات: فإننا نجد أن معظم شخصيات هذه القصص نسائية..

ونقصد الشخصيات الرئيسية النامية التى تطور الحديث وتؤثر فى تشكيله. فباستثناء - قصة شاهد ملك- نجد أن بطلة قصة «الأسرة الثانية» رجاء التى تريد الزواج من ثرى لتحقق لأبنائها مستوى معيشيًا لائقًا. وزهرة بطلة قصة «بأعمالكم تؤجرون» فتاة أذل كبرياءها شاب تريد الانتقام منه. بل إن بطل قصة «وفاء» شاب يتصرف فى كل شىء بتأثير من حبيبته، حتى وهى جثة فى قبرها يمنعه شبحها من الزواج بمن أراد.

وهذه السمة تتعلق بها ظاهرة أخرى هى **أن أبطال هذه الأقاصيص محصورون فى عدد قليل**، فقصة «الله فى خلقه شئون» أبطالها مرزوق ثم سوسن وأمها حنان.

وقصة «يد القدر» لا تتجاوز شخصياتها هنداً وزوجها عباس وأباها وزوج أبيها ثم الزوجة الثانية لعباس. وفى قصة «الحب الأعمى» لا نجد غير طيبة وعارف. وكل الباقين يمثلون خلفية للصورة، والبطل فى قصة «شاهد الملك» فرد واحد. ولعل هذا العدد القليل من الشخصيات يتناسب مع فنية الأقصوصة التى تركز الضوء على موقف معين أو لحظة خاصة.

وأما المضمون فيها -فيما عدا شاهد ملك، ميراث - فيتعلق بمشاكل الزواج وأمور الحب، فنجد الحدث يتجمع حول أب لا يريد تزويج ابنته ممن أحبته فى «وفاء»، أو ابن لا يريد الزواج لأمه بعد وفاة والده كما فى «الأسرة الثانية»، ومن فتاة فى عمر الزهور لا تريد الزواج من شيخ فى خريف العمر كما فى «الله فى خلقه شئون»، أو من فتاة لا يقبل من غرر بها أن يتزوجها كما فى «بأعمالكم تؤجرون»، أو فتاة لا يقبل والدها تزويجها من أجنبى كما فى «الدين والوطن».

فى مثل هذا الجو القصصى الرتيب المألوف نجد الأحداث غير معبأة بما يحدث التوتر النفسى عند القارىء، ليشعره بالتأزم عند بلوغ الحدث إلى ذروته، وبالارتياح نتيجة التخفف من توترات تصاعد الحدث فى النهاية. فهل هذه الرتابة نتيجة الواقعية التى حاول أن يضللنا بها هيكل كفنان، لنأخذ القصة على علاتها؟

لكن هيكل أجاد استخدام **ظاهرة التحليل النفسى لأبطاله منذ وقت مبكر**. وقد بدا هذا فى قصص: الشيخ حسن وكفارة الحب.. وامتد كذلك إلى بعض قصص مجموعة المصور، فنجد زهرة بطلة «بأعمالكم تؤجرون» تفكر فيما تفعله وقد فقدت عفافها: «ماذا تفعل؟ لقد ذرفت الدمع سخينا ليالى طوالاً، ولكن الدمع لن يرد أسعد إليها.

لن يدفعها من الوهدة التى تردت فيها. ليس أمامها إلا أحد طريقين: إما أن تنتقم من أسعد وإما أن تنتحر».

وحين تذهب للانتحار تدور فى نفسها هواجس شتى وتنتقل بفكرها بين أمواج البحر المتلاطمة وأفكارها المتعارضة... وبعد طول تفكير وحيرة واحتيار ترتد مشتتة الذهن سقيمة الوجدان.

كذلك نجد هذا التحليل النفسى فى قصة شاهد الملك «الذى يعيش حياة كلها الخوف والقلق لإحساسه بخيانته الكبرى لشعبه.. بقتل رجل وطنى. وتراوده فى السجن أحاسيس شتى، فقد دخله فخورًا لاشتراكه فى عمل مجيد من أجل حرية بلاده، لكن القاص ما يلبث أن يصور لنا كيف انهارت أعصابه حين أفرد فى السجن، فظل يفكر فيما يمكن أن ينتظره من أشكال العذاب.

ولعل هذه الظاهرة مع غيرها من الظواهر تبين مقدرة هيكل على جودة تصوير جوّ القصة والتعبير عنه- ولعله كان يمكن أن يمدنا بإنتاج لا بأس به فى هذه الناحية، لكن انشغاله بالسياسة وما يتصل بها من قريب أو بعيد، كان يقف دون إتاحة الفرصة لما كان يمكن الانتظار منه من تجارب أدبية وفنية. فالحدث قد رأيناه جيد التشكيل فى معظم أقاصيصه وإن كانت تعوزه بعض اللمسات القليلة. وهذه القصص تعبر عن فترات مختلفة، لذلك لا يهتم هيكل بعنصر الزمان الذى قد يطول عنده لسنوات قدر اهتمامه بالفكرة التى يعبر عنها، ليوضح مواقف تكشف عن بعض ظواهر اجتماعية مخلخلة أو مضطربة. فكأنما ينتقد هذه الظواهر دون أن يظهر لفظ النقد أو الوعظ فى كثير من قصصه، فهى فنية يهدف منها إلى تشكيل أدبى قبل أن يهدف إلى الموعظة الحسنة إن افترضنا أنه يعنيها.

كذلك نلاحظ أنه منذ أقاصيصه المبكرة جعل البيئة المصرية الصميمة ميدانًا لها والمشاكل الاجتماعية المصرية موضوعًا لها. ولذا نجد عنده أمثالاً عامية، وإن كانت تأتى فى عبارات فصيحة، بالإضافة إلى بعض الوصفات البلدية. فحنان بطلة «الله فى خلقه شئون» بعد أن فشل الطب فى إنجابها الأبناء.. «تذكرت صديقات لها تعوقن عن الحمل فى شبابهن ولم ينجحن فى إرضاء أمومتهن، فذهبن إلى مراغة سيدى المغاورى وإلى كنيسة مارى جرجس وتمرغن بهذه وتمسحن بأعتاب تلك، فأنعم الله عليهن بالحمل. فما ضرها لو صنعتْ صنيعهن دون علم زوجها؟»

ولعل هذا التصوير الشعبى شىء طبيعى من رجل ينادى بالأدب القومى ووجوب أن يستمد بعض عناصره من البيئة المحلية.

وأخيرًا إذا نظرنا إلى هذه القصص وجدنا أنها على ما يذكر هيكل «صورة من أدبنا القومى فى هذا الزمان الأخير»[1]. كما أن المحاولات الثلاث الأول تُعد كاملة النضج

(١) ثورة الأدب، ص ١٥٠ - ينطبق هذا الوصف على الأقاصيص الثلاث الأول أكثر من غيرها.

إلى حد ما - من ناحية، ومن ناحية أخرى ذات قيمة تاريخية فى تطوير هذا الفن وتطويعه للأدب العربى فى مصر مع العناية بإبراز الطابع المصرى فى الفن. وهو هنا يذكر بمحمود تيمور -كمثال لمعاصريه فى القصة القصيرة- من ناحية اهتمامهما بالبيئة المصرية واستلهام بعض مشكلاتها وأحداثها لتكون مادة للقصة القصيرة.

والجديد الذى نريد إضافته فى نهاية البحث هو: **أن هيكل لا يعتبر رائداً فى مجال الرواية العربية فحسب، بل يعد كذلك فى ميدان الأقصوصة.** فهو بلا شك من الجيل الأول أو المدرسة الأولى التى حملت عبء إيجاد هذا الفن فى الأدب العربى الحديث وتثبيت دعائمه. وبقدر ما تروعنا كلمة ريادة بالنسبة لهيكل فى الأقصوصة يؤسفنا أنها كانت محاولات تصدر بعد فترات متباعدة، بحيث لا يكاد يحس القارىء العادى -إذ ذاك- بل المتخصص بدور هيكل فى هذا الفن. أى إن دوره كان دور الهاوى الذى يخرج إنتاجه أنى شاء، لا دور الكاتب المتفرغ الذى يفرض نفسه على المجتمع والتاريخ الأدبى.