

الباب الأول:

فجر الرواية المصرية

(١٩٠٥ - ١٩٣٢)

obeikandi.com

الرواية العربية بين الأصالة والاقتباس

يجمع كثير من الأدباء والنقاد على أن الرواية (Novel) فن استحدث في الأدب العربى المعاصر نتيجة الاتصال بأوروبا إبان النهضة الحديثة. ويرتبون على ذلك مقولة خطيرة مؤداها أن الرواية نشأت نتيجة التأثير بالتراث الأوروبى والحضارة الغربية، وذلك لأن الأدب العربى يخلو أو يكاد من فن القصة مرددين بهذا دعاوى بعض المستشرقين من أمثال جب (Gibb) وكولين بالى، الذين عزوا ضعف الفن القصصى فى مصر لا إلى أسباب موضوعية خاصة، وإنما تجاوزوا ذلك إلى نتيجة تحط من شأن الحضارة العربية والأدب العربى، حينما ذهبوا إلى أن السر فى ضعف القصة يرجع إلى عدم مباشرة كتاب العربية أعمال المخيلة أمداً طويلاً، وأن ضروب الأدب الخيالى عند العرب كالقصيدة والرسالة والمقامة كلها قصيرة، لا تكلف مخيلة الكاتب إلا مجهوداً يسيراً، لأنه يعالج مواضيع معروفة أو ضيقة^(١).

إن هذا يعنى ببساطة شديدة لا الجناية على الأدب العربى فحسب، بل على طبيعة العرب كبشر ذوى دور فعال فى صنع الحضارة العالمية، ويلغى بالتالى بشرية الوجدان العربى واتفاقه فى السمات العامة للوجدان الإنسانى، حيث ينزع إلى فن القصة والحكاية يفسر به منذ المراحل البدائية أسرار الطبيعة والكون من حوله تفسيراً قائماً على الوهم والخرافة، وبعد الرقى الفكرى والحضارى يهبط الفن القصصى من عالم الأسطورة والوهم إلى دنيا الخيال، فيستمد من الماضى التاريخى أو من الواقع المعاش بعض ما يغذى وجدانه، ويسبر غور النفس فى إدراك حقائق الكون من حوالیه سموا من فكرة الله والمثل العليا ونزولاً إلى معرفة طبيعة الذات ودوافع الغرائز والأهواء.

بناء على زعم المستشرقين ومن تابعهم: هل من المعقول أن ذهاب محمد حسين هيكل إلى فرنسا سنة ١٩٠٩ مكنه من أن يكتب روايته الرائدة بين أبريل سنة ١٩١٠ ومارس سنة ١٩١١؟ ونفس الأمر حدث لتوفيق الحكيم، حيث كتب أيضاً (عودة الروح) فى باريس سنة ١٩٢٧ بعد أن أقام هناك ما يقرب من عامين. الذى لا يمكن

(١) لمزيد من التفضل يراجع: أدب المازنى: نعمات فؤاد، ط الخانجى سنة ١٩٦١، ص ١٨٦ وما بعدها.

- ثورة الأدب: محمد حسين هيكل، ط مصر، ص ٨٤.

تصوره أن إقامة شاب مثل هيكمل فى باريس سنة واحدة كافية لإحداث كل هذا فى عقليته بدرجة يصل فيها العمل إلى منزلة الفتح والاكتشاف، وما نذهب إليه هو أن هناك تراثا عربيا ضخما ساعده على تمثيل هذا الفن والإبداع فيه، فالشكل الفنى الذى توصل إليه هيكمل من حيث التقنية أو التكتيك الأوربى لا ينفى كون المضمون مستمدا من بيئة الكاتب وواقعه الوطنى، والمؤلف يؤكد هذا فى تقديمه للرواية حين يذكر:

«ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفا، ولا رأت هى نور الوجود. فلقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها. وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما لا تقع عيني هناك على مثله، فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة. وكنت ولوعا بالأدب الفرنسى أشد ولعة، فلم أكن أعرف منه إلا قليلا يوم غادرت مصر وبضاعتى من الفرنسية لا تتجاوز الكلمات عدا، فلما أكتب على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت فيها ما رأيت من قبل فى الآداب الإنكليزية وفى الآداب العربية. رأيت سلامة وسهولة وسيلا، ورأيت مع هذا كله قصدا ودقة فى التعبير والوصف وبساطة فى العبارة، لا تواتى إلا الذين يحبون ما يريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم، واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية»^(١).

ونفس القضية نجدها فى رواية الحكيم (عودة الروح) التى كتبها فى باريس أيضا، حيث نجد الموضوع مصرية خالصا يتعدى إطار التاريخ المعاصر ليصل إلى تراث الفراعنة، ومعنى هذا - فيما نريد أن نؤكد - أن هناك تراثا قويا كان لدى رواد الرواية ساعدهم على استيعاب هذا الفن بتقنيته. فما هى هذه العوامل الفنية التى حوّاها تراثنا وساعدت على سرعة استنبات هذا الفن فى البيئة المصرية وأسلوبه الجديد ثم سرعة فهم تكنيكه الخاص، وبالتالي القدرة على تطويعه لموضوع مصرى صميم؟

* * *

(١) زينب: محمد حسين هيكمل - كتاب الهلال، العدد ٢٢ ص ١١.

إن التراث العربي حافل بألوان فنية مختلفة وثيقة الصلة بفنون القصص من أهمها القصص العربي القديم الذى دون على أنه تاريخ مثل (أخبار ملوك اليمن) لعبيد شربة و(التيجان) لوهب بن منبه، يضاف إلى هذا ما كتب عن أيام العرب وأصنامهم، وعن غزوات المسلمين. وهذا ما دعا طه حسين إلى أن يقول: «أخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند العرب، إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصى، فالذين يقرأون الشعر الجاهلى أو ما صح منه والذين يقرأون الشعر الأموى، يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصى موجودة فى الشعر العربى. فأهم ما يمتاز به الشعر القصصى أن شخصية الشاعر تفنى^(١)، وأن هذا الشعر يكون مرآة لحياة الجماعة. وإذا لم يكن عندنا إلياذة أو أوديسا فليس من شك فى أن ما أدته الإلياذة والأوديسا قد أداه الشعر العربى القديم من تصوير الحياة الاجتماعية وتصوير حياة الأبطال. ثم من الذى يستطيع أن ينكر أن فى أدبنا القصصى جمالا ليس أقل من جمال الإلياذة والأوديسا؟ وليس ذنب الأدب العربى ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه، أى الأدباء عنى بقصص أبى زيد وعنترة وما إليه من الأقاصيص الكثيرة التى تغنى بها العامة؟ أيكم يدرسه مضطرا إلى أن يعترف أن للأدب العربى من هذا الجمال مالا يقل عن الإلياذة والأوديسا. . وينتهى إلى أن «الأدب العربى شعره ونثره وعلمه وفلسفته لا يمكن بحال من الأحوال أن يقل عن الآداب القديمة»^(٢)

هذا يفضى بنا إلى أن الأدب العربى قد عرف نوعين من القصص: نوع منشور وآخر منظوم، أما الأول فقد بدأ سيرا وحكايات عن قدماء العرب من ملوك وأمراء وفرسان. وأما الثانى فقد نشأ حول أيام العرب وحروبهم وعاداتهم، ثم امتد إلى ناحية أخرى وجدانية تصور طبيعة الحياة التى تعيشها القبائل، وما تدين به من مثل وتقاليده مثل ما نجد فى شعر الصعاليك، كما يؤكد وجود الأدب القصصى منذ وقت مبكر الشعر الذى يصور مغامرات الشاعر فى الحب الماجن أو العفيف، ومن خير ما يمثل بداية هذا الاتجاه ما نجده فى قصيدة المنخل الشكرى التالية:

ولقد دخلتُ على الفتاة الخدرَ فى اليوم المطير

(١) تفنى: تغيب وتختفى.

(٢) من حديث الشعر والنثر: طه حسين، ط دار المعارف القاهرة ص ١٦ - ١٧.

الكاعبُ الحسَناءُ تـرر فلُ في الدmqسِ وفي الحريرِ
ودفعْتُها فتدافعتُ مشى القطاةُ إلى الغديرِ
ولمْتُهـا فتنفستُ كتنفسِ الظبى الغريرِ
فترتُ وقالتُ يا منخـ لُ هل بجسمك من حرور؟
ما مسَّ جسمى غيرُ جـسـ ممك فاهدئى عنى وسيرى
ولقد شربتُ من المدا مة بالصغيرِ وبالكبيرِ
فإذا انتشيتُ فإننى ربُّ الخورنقِ والسديرِ^(١)
وإذا صحوتُ فإننى ربُّ الشويهةِ والبعرِ
وأحبُّها وتحبُّنى ويحبُّ ناقتَها بعيرى^(٢)

يتصل بقصص الحب عند العرب ما ذاع ونما من قصص حول شعر بعض العذرين فى العصر الأموى بدرجة، تُوحى لا بالشك فى شعر هؤلاء المحبين فحسب، بل فى شخصياتهم أحياناً. لقد شك الجاحظ فى القرن الثانى للهجرة فى بعض قصصهم وشخصياتهم أيضاً، وكذلك شك أبو الفرج الأصفهاني فى القرن الرابع للهجرة فى ذلك، ومع كثرة ما ورد من أخبار مروية تنفى وجود بعضهم مثل قيس بن الملوح (مجنون ليلى) نجده يذكر فى الجزء الثانى من «الأغانى» ترجمة مستفيضة له، تكاد تستغرق ما يقرب من نصف الجزء الثانى. دلالة هذا كله بلا شك أن هذا النوع من القصص وغيره كان غذاء أدبىا لجماهير الشعب العربى، لأن «الذوق العربى كان يميل إلى هذا اللون من الإنتاج، ويقبل عليه إقبالا شديدا دعا معاوية إلى تعيين قاص بالمسجد، يقص على الناس ما أسماه المقرئ فى خططه بقصص الخاصة، تفرقةً بينه وبين قصص العامة، التى كان يجتمع فيها نفر من الناس حول قاص يستمعون إليه...»^(٣).

ومما يدل على خطورة قصص العذرين أنها صارت مادة لدراسة الأدب المقارن فى العربية والفارسية، حيث نجد الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى يتأثر بقصة ليلى

(١) ربُّ الخورنق والسدير: صاحب القصور العظيمة.

(٢) القصة العربية القديمة: محمد مفيد الشوباشى، ط المؤسسة المصرية، ص ٦٣.

(٣) فى الرواية العربية: فاروق خورشيد، ط الجمعية الأدبية، ص ٦٥.

والمجنون فيكتبها بالفارسية، وإن حملها رمزا يتفق ومثاليات الصوفيين، إذ صارت ليلي بجمالها وعفافها رمزا لجمال الحقيقة الكبرى، وصار كفاح قيس وجهاده رمزا لما يجب أن يتحمله محب الله من آلام حتى يصل إلى معرفته سبحانه.

كل هذا على سبيل المثال ينتهي بنا إلى حقيقة مؤكدة، وهى أن الأدب العربى عرف فن القصة وساهم فيه مساهمة كبيرة على مر العصور.

هناك فن عربى آخر هو فن المقامة الذى يعزى إلى بديع الزمان فضل اكتشافه وإظهاره، وكانت عنده أقرب إلى قصة تستغرق جلسة، يعبر فيها المؤلف عن مشكلته الخاصة وهى عدم تقدير أهل زمانه للأدباء والعلماء. وكان الراوى دائما يهرج جلساءه بمعارفه ومعلوماته مصطنعا فى ذلك أسلوب السجع والمحسنات. وكانت شخصية الراوى ترسم فى الغالب بمهارة وكذلك حبكة المقامة، لكن هذا النوع كان أقرب إلى الأقصوصة لا الرواية، وإن كان البطل لا يتغير فى كل منها، وكان هذا الفن بداية طيبة للتنمية والتطوير للقصص الفصيح، ولكن الحريرى ومن أتى بعده غلب عندهم الطابع التعليمى على حساب الجانب الفنى.

ولا يعنينا تطور هذا الفن بقدر ما يعنينا البعث اللافت له فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبدايات هذا القرن، فقد كتب رفاة الطهطاوى رحلته «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، وترجم رواية فينلون «مغامرات تليماك» بأسلوب المقامة، لذا يعزو إليه عبد المحسن بدر الفضل فى نشأة الرواية التعليمية^(١). وعلى نفس الدرب يسير على مبارك فى محاولته «علم الدين» سنة ١٨٨٣، ثم أحمد شوقى فى مقامة «شيطان بتناؤور» وحافظ إبراهيم فى تجربته «ليالى سطيح» ١٩٠٦. على أن أنضج محاولة لتطويع المقامة لفن الرواية هى ما قام به محمد المويلحى سنة ١٩٠٥ فى «حديث عيسى بن هشام»... «وكما حمل الكتاب صراعا بين الأفكار المتوارثة القديمة والغريبة الوافدة، تضمن أيضا صراعا بين المقامة والرواية، ولعل العصر كان مسئولا عن دعوة الإصلاح التى حملها الكتاب، كذلك كان العصر بطروفيه الأدبية القلقة وثقافته التى تميل إلى القديم هى التى جذبت الكتاب وشدته إلى المقامة، التى تعنى بالوعظ والإرشاد فى لغة تهتم بالزخرف وتميل نحو المحسنات»^(٢)

(١) تطور الرواية العربية: عبد المحسن بدر، ط المعارف، ص ٥٢.

(٢) الدكتور هيكل حياته وتراثه: طه وادى، النهضة المصرية سنة ١٩٦٩، ص ٧٩.

وقد استمر تيار التأثير بالمقامة حتى منتصف هذا القرن، إذ نجد يوسف السباعي يبدأ مسيرته في درب الرواية على طريق المقامة في روايته الأولى «أرض النفاق» سنة ١٩٤٩، حيث تدور الرواية حول بطل فرد يأسى لانتشار النفاق وانعدام الأخلاق الطيبة، فذهب إلى بائع يشتري منه حبوا مختلفة لصفات خلقية مثل الشجاعة والصرافة، وحين يتقمص الشخصية الملائمة يقع في كثير من المشاكل البسيطة التي تكشف عن نقد ساذج للواقع. وهو هنا يذكر بشخصية أحمد باشا المنيكلي في «حديث عيسى بن هشام».

وننتهي من هذا إلى أن المقامة قد بعثت بشكل قوى وجاد في بداية العصر الحديث، وكانت مصدر استلهاً ووحى للرواية العربية الحديثة. ولعل هذا ما جعل على الراعي يذهب إلى أن في رواية «زينب» لهيكل ظاهرة تكتيكية طريفة تلخص، في «أن ثمة صراعاً يدور فيها بين الرواية والنثر الفني... مؤلفها جلس ليكتب رواية وفي ذهنه أنه حتم عليه إلى جانب دور الراوي، أن يثبت براعة في كتابة النثر الفني، لذلك يدور في زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة، وينتهي لحسن حظنا بانتصار الرواية على المقالة»^(١)

جنس أدبي ثالث ذو جذور ضاربة في التراث العربي، كان له أثره الكبير في نشأة الرواية عامة والتاريخية خاصة، وقد جعل الرواية التاريخية مرحلة متقدمة في سبيل نشأة الرواية الاجتماعية - هذا الجنس هو «فن السيرة» التي بدأت بسيرة الرسول ﷺ، التي رواها ابن إسحاق ونقلها إلينا ابن هشام. وقد استمر هذا الفن طوال عصور التاريخ العربي ليشمل السيرة بنوعها الغيرية والذاتية وأدب الرحلات^(٢). هذا التراث التاريخي/ الفني الضخم كان بلا شك مصدر الوحي والاستلهاً لكثير من روايات جرجي زيدان التاريخية الاثنتين والعشرين التي كتبها بين سنتي ١٨٩٣ و ١٩١٣. وقبل أن نتكلم عن سمات الرواية التاريخية نرى أن زيدان قد اقتفى أثر السير التاريخية إلى حد كبير في الاهتمام بالتاريخ ومادته بالدرجة الأولى فيما كتب، لذلك حرص على أن تغطي رواياته معظم مراحل التاريخ العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث.

(١) دراسات في الرواية المصرية: على الراعي ص ٣٩.

(٢) لمزيد من التفضل يراجع: التراجم والسير: محمد عبد الغنى حسن - دار المعارف، القاهرة.

الترجمة الشخصية: شوقي ضيف - دار المعارف، القاهرة.

ونجد زيدان يقدم التاريخ على الفن فى رواياته، التى كان يختار فيها -عامدا- فترات صراع أو قلق فى التاريخ العربى والإسلامى . وإذا ما أخذنا رواية «أرمانوسة المصرية» سنة ١٨٩٦ (ثانى رواياته) مثالا يوضح خصائص هذا الفن عنده، وجدناه يدير الرواية حول فتح العرب لمصر والعوامل التى ساعدتهم على النصر، مع محاولة وصف الحياة الحضارية إذ ذاك، مزاجا لها بقصة حب مثالى بين أرمانوسة ابنة المقوقس وأركادىوس ابن قائد حملة الروم. ويتوازى الخطان التاريخى والعاطفى، وبتمام النصر والاستيلاء على مصر تأتى النهاية السعيدة للمحيين.

ونلاحظ أنه يحافظ - إلى حد ما - على الإطار التاريخى للفترة التى يتناولها مستعينا على ذلك ببعض كتب التاريخ التى يشير إليها فى هوامش الرواية. أما القصة العاطفية فهى للتشويق والاستثارة، حيث نجد المحيين يتحدثون كثيرا عن أحداث التاريخ وظروف العصر بأكثر مما يعبرون عن عواطفهم وأحاسيسهم الذاتية. والمؤلف كان على وعى تام بهذا حين يذكر أنه يقدم التاريخ «فى سياق حكاية غرامية تشوق للمطالعة، فيطلع القارئ على كل ما تقدم من تفاصيل الفتح المصرى وهو لا يشعر، لاعتقاده أنه يطالع رواية غرامية»^(١)

بدهى^٢ والحال هذه أن تكون القصة العاطفية -الثانوية- مبنية على المصادفة القدرية، التى تتفق وروح التاريخ أو سمات الأدب الشعبى، لكنها لا تتلاءم وطبيعة الرواية.

خلاصة ما نحرص على تأكيده أن السير التاريخية كانت وحيا لاستلهم الرواية التاريخية، التى ثبت لها جرجى زيدان سمات معينة مضى يكررها فى كل أعماله بعد أن تحجر التكنيك عنده، لذا نجد بعض الأحداث تتكرر أحيانا من رواية لأخرى، ولا يتغير فيها إلا المسميات فقط. وقد تأثر به معظم كتاب الرواية التاريخية فيما بعد، ولم ينتقل هذا الفن نقلة فنية جديدة إلا على يد محمد فريد أبو حديد بعد محاولاته الأولى، ثم على يد بعض الكتاب الواقعيين من أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل.

ولقد أسهمت الرواية التاريخية عند زيدان فى نشأة الرواية الاجتماعية وتقبلها. فبالإضافة إلى الترويج للفن الروائى نجد رواد الرواية عندنا يعترفون بتأثير زيدان عليهم، فهيكىل يذكر أنه «كان يجد نفسه مدفوعا إلى قراءة روايات جرجى زيدان كاملة فى أثناء

(١) أرمانوسة المصرية: جورجى زيدان ط الهلال الثانية (١٨٩٨) ص ٨.

الإجازات». وطه حسين يؤكد أنه في أيام الصبا والشباب بدأ في قراءة القصة التاريخية عنده «فلا أكاد أتقدم في قراءتها شيئا حتى أفتن، وإذا هي تشغلني عن دروس الأزهر حتى أتمها، وهي تأخذ على تفكيرى وقتا طويلا بعد إتمامها»^(١)

نتهى من هذا إلى أن التراث العربى فى السير التاريخية وأدب الرحلات قد أثر فى نشأة الرواية التاريخية التى أثرت بدورها فى نشأة الرواية الاجتماعية.

القصة فى الأدب الشعبى

إذا كان هذا ما يمكن تسميته بالتراث الرسمى أو الفصحى فى الأدب العربى، فإن هناك تراثا آخر عاميا أو شعبيا أبلغ فى الدلالة وأدخل فى باب القصص.. وهو الأدب الشعبى بجميع فنونه وأشكاله، وإذا كانت ثمة ظروف فى الماضى حالت دون الاعتراف بهذا الفن، فإنه الآن يأخذ طريقه لتصحيح التاريخ الأدبى للأمة العربية، إذ لا سبيل إلى التقييم الحق لتراثنا الأدبى مالم يوضع هذا التراث الضخم فى مكانه الصحيح. إنه يؤكد -بما لا يدع مجالا للشك- عراقة الملحمة والسير والحكاية والقصة فى التراث العربى، بل إنه يحوى فنونا تحمل سمات المسرح الدرامى مثل «خيال الظل»، وطبيعة مسرح العرائس مثل القره كوز «الأراجوز»، ولمصر الدور البطولى فى نشأة كثير من فنون الأدب الشعبى إبداعا وتطويرا وتذوقا. فللمصريين -على أرجح الروايات- فضل تأليف إحدى روايات «ألف ليلة وليلة» التى مازالت تحمل كثيرا من عادات بعض المصريين وتقاليدهم^(٢).

كذلك فإن السير الشعبية العربية على اختلاف أبطالها وتنوع أساليب التعبير فيها بين شعر ونثر، لها مقام كبير فى الأدب الشعبى العربى، ولمصر أيضا فضل وضع الكثير منها. كذلك فإن الحكاية الشعبية بمختلف صورها تراث ضخم وثرى فى الأدب العربى طوال عصور تاريخه^(٣).

وإذا كان بعض الأوربيين قد اتهم الأدب العربى بخلوه من الأدب القصصى، فإن أحدهم شاهد ما ينفى ذلك وهو «جوستاف لوبون»، الذى يحدثنا عن رحلته فى الشرق

(١) جرجى زيدان: محمد عبد الغنى حسن - أعلام العرب، العدد (٩٠) ص ٩٥، ١٠٤.

(٢) راجع: ألف ليلة وليلة: سهير القلماوى، ط المعارف، ص ٧٢.

- ثورة الأدب: محمد حسين هيكل، ص ٨٢.

ومشاهدته ما للقصص عند المشاركة من حظوة، فيقول «أتيح لى فى إحدى الليالى أن أشاهد جمعا عربيا من الحماليين والنواتى والأجراء يستمعون إلى إحدى القصص، وإنى لأشك فى أن يصيب قاص مثل هذا النجاح لو أنشد جماعة من فلاحي فرنسا شيئا من أدب لامرتين أو شاتوبريان. فالجمهور العربى ذو حيوية وتصور يتمثل ما يسمعه كأنما هو يراه»^(١)

الذى نود أن نؤكد أنه التراث الشعبى ضخيم وواضح الصورة لدى الجماهير العربية حتى الآن، والذى لا شك فيه أن هذا التراث الشعبى بروافده القصصية المختلفة كان يشكل خلفية واضحة المعالم لدى كتاب الرواية الرواد، وقد سبق أن ذكرنا أن القصة العاطفية فى روايات زيدان التاريخية تشبه حبكة الحكاية الشعبية من حيث الحب المثالى وكون الأبطال خيرين وأعدائهم شريرين واعتماد الحكاية على المصادفة القدرية. ونجد آثارا شعبية واضحة فى الرواية الرائدة لهيكل حين يشبه أحد أبطال الرواية وهو حسن بأبطال السير الشعبية، فيذكر أنه «بقامته المتوسطة ولونه الشديد السمرة وعيونه الحادة الغائرة لأشبهه الناس بشجعان الزمن القديم عنترة وأبى زيد. بل إن من يراه ويرى تشييعه للهلالية حتى لتحمله ربابة الشاعر للمجنون بهؤلاء الغزاة الأبطال، ولتمنى رجوع عهدهم عهد العزة والتجول تحت حمى السيف...»^(٢)

وهذا بلا شك يدل على قوة تأثير هيكل بالتراث الشعبى، مما جعل عبد المحسن بدر يلحظ بعض ما يوجد من تشابه بين قصة إبراهيم وزينب وبين القصص الشعبى، ويذكر أن صورتهم «تذكرك بأبطال أساطير العشق والغرام، ليلى والمجنون وعنترة وعبله، يذوبان وجدا وهياما على طول الرواية»^(٣)

ليس هنا الآن مجال ما يمكن أن نعدده من سمات مشتركة بين الرواية والأدب الشعبى، وإنما يعيننا الآن أن نؤكد تأثير الأدب الشعبى على كثير من المحاولات الرائدة. وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن التراث العربى القديم الفصيح والشعبى، كانت له تأثيرات بعيدة المدى فى نشأة الرواية العربية الحديثة.

نتهى من هذا كله إلى أن الرواية إذا كانت تدين بشكلها الفنى للأدب الأوروبى، فإن مضمونها وبعض عناصر بنائها الفنى وريث شرعى للتراث القصصى العربى بجميع

(١) دراسات فى القصة والمسرح: محمود تيمور، ط مكتبة الآداب، ص ٦٥.

(٢) زينب: هيكل ص ٥٨.

(٣) الروائى والأرض: عبد المحسن بدر، ط المؤسسة المصرية، ص ٦٣.

أشكاله وأنواعه . والوعى بهذه الحقيقة لا يصحح تاريخ نشأة الرواية فحسب، بل يصحح الوجود الأيديولوجى لشعبنا العربى ، ويعطى تراثنا القومى ما يجب أن يعطى له من قداسة وتقدير .

تعقيب عام

خلاصة القول فيما يتصل بنشأة الرواية العربية فى مصر أن هناك ثلاثة آراء نقدية فى هذا السبيل :

الأول: ينادى به ويؤمن .. من يعلنون من شأن المؤثرات الغربية على الأدب العربى : مثل المستشرق «جب» و«كولن بالى»، ومن النقاد العرب لويس عوض وغيره - وهؤلاء يرون أن الرواية العربية لم تنشأ إلا بتأثير مباشر وقوى من الآداب الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية والروسية .

يؤكد هذا رأى عندهم أن كل رواد الرواية مثل : هيكل والحكيم وطه حسين والعقاد وفريد أبو حديد وجرجى زيدان وغيرهم ، كانت ثقافتهم الأوروبية عالية جدا ، بل إن بعضهم سافر إلى بلاد أوروبية . . . وكتب روايته هناك مثل هيكل (زينب) والحكيم (عودة الروح) .

الثانى: يؤمن به من يتعصبون للتراث القومى والفكر العربى: مثل مصطفى صادق الرافعى وأحمد الزيات وطه حسين وعبد الحميد يونس . . . ويرون أن الرواية العربية الحديثة تعود أسباب نشأتها - فى المقام الأول- إلى التراث العربى الفصيح والشعبى ، وأن الوجدان العربى -حتى قبل الإسلام- كان يميل إلى الحكى ، ويحب سماع الأخبار والروايات . . ثم جاء الإسلام ، فقوى من ذلك ، لأن القرآن الكريم نفسه يحتفى بالقصص حفاوة بالغة . . وهناك سورة كريمة فيه تسمى : «سورة القصص»^(١) . . . والقرآن نفسه يؤكد عنايته بالقص فى كثير من الآيات الكريمة ومنها قوله تعالى :

﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (٢) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمَنِ الْغَافِلِينَ (٣)﴾ [يوسف : ٢ ، ٣] .

(١) سورة القصص . . سورة مكية -رقمها ٢٨- وهذا يعنى أنها نزلت فى وقت مبكر من بعثة الرسول . . . وأن القرآن ساق للعرب قصصا كثيرة للعظة والهداية والإعجاز .

الثالث: ثمة رأى آخر.. أكثر موضوعية، وهو رأى توفيقى، يذهب إلى أن الظواهر الأدبية - ظواهر (مركبة) ومعقدة التكوين، إذ لا يمكن أن ينهض عامل واحد، ويؤدى وحده - إلى وجود ظاهرة أدبية أو غير أدبية. إذن لم لا نقول إن الرواية العربية الحديثة - قد نشأت فى مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى - نتيجة التفاعل الخلاق بين التراث القومى والتأثر الخارجى بالأدب الأوربية، أى أن العاملين (الأصيل والدخيل) قد. أثرا بقدر ما فى نشأة الرواية.

بل إن الأمر - فى تقديرى - يتعدى ذلك إلى أسباب جوهرية أخرى فى الواقع الاجتماعى والثقافى، فنشأة الرواية - فى مجتمع ما - رهين بنشأة الطبقي الوسطى «البرجوازية»، التى تدعو إلى تحرير الرجل والمرأة من تقاليد العصور الوسطى ومن السلطة الأبوية على كافة المستويات، إذ كيف تصور الرواية قصة حب.. والمرأة فى المجتمع لم تخرج من البيت، ولم تتعلم ولم تعمل... ولم تتحرر؟! كذلك يساعد على ظهور الرواية نشأة (المطبعة)، لأن الرواية والقصة تعتمدان على القراءة.. بعكس الشعر الذى يعتمد على الإنشاد والسماع. كل ذلك يفضى بنا إلى أن نشأة الرواية العربية تقوم على أسباب مركبة ومتفاعلة ومن أهمها:

- التراث العربى القديم بجميع روافده التاريخية والقصصية، الفصيحة والشعبية.
- التأثر بالأدب الأوربية.. خاصة الفرنسية والروسية والإنجليزية.
- ظهور الطبقة الوسطى.. وما تبعه من دعوة إلى التحرير الاجتماعى والفكرى والأدبى.
- ظهور المذهب الرومانسى الذى يدعو إلى أن تكون وظيفة الفن الأولى هى التعبير عن الأديب.
- ظهور الصحف والمجلات والمطبعة.
- ظهور الإذاعة والسينما - والتلفزيون فيما بعد- وحاجتها الدائمة إلى مواد قصصية، تتحول إلى أعمال درامية.
- كل تلك العوامل وغيرها.. أدت إلى نشأة الرواية الحديثة وازدهارها -لا فى مصر فحسب، بل فى كثير من البلاد العربية^(١).

(١) يراجع فى هذا المجال: كتاب «دراسات فى نقد الرواية» وكتاب «الرواية السياسية» لطفه وادى.

روايات مرهضة

هناك محاولتان تُعدّان إرهاباً حقيقياً لنقل الرواية من مجال التسلية والتجريب إلى ميدان الفن، هما: «فى وادى الهموم» لمحمد لطفى جمعة (١٩٠٥) - و«عذراء دنشواى» لمحمود طاهر حقى (١٩٠٦)^(١).

أما عن المحاولة الأولى للطفى جمعه، فقد كتب لها مقدمة طويلة يثير فيها إلى نوعين من القضايا؛ الأولى اجتماعية: تتصل بموضوع الرواية الذى يرفض المؤلف أن يكون عن «الغرام الطاهر والحب النقى الذى ينتهى بالزواج»، ويفضل أن يصور البشر كما هم، لذلك يكتب عن «سقوط الشبية واندفاعها مع تيار الفساد»، وعلى هذا فإن الرواية تدور حول البغاء وشروبه ومفاسده، ولكى يوهمنا المؤلف بواقعية ما كتب يذكر أنه «بقى ثلاثة شهور يجول خلالها فى القاهرة، يشاهد «ويقيد» ما يراه فى دفتر صغير».

الثانية أدبية: حين يذكر ما يدل على معرفته بما بين الرواية الرومانسية والواقعية من فروق، إذ يمضى فينبه القارئ إلى أن «فن الروايات منقسم إلى قسمين: رومانتيك أى روايات خيالية، والثانى ريبالستيك أى روايات واقعية، فالأولى تصور البشر كما يجب أن يكونوا، لا كما هم فى الحقيقة، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايهم ومخازيهم... وطريقة كتابة القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته، ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغناء وغدران الماء والطيور المغردة والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام والجفاء واللقاء، ثم يكتب قصته. وأما طريقة روايات الحقيقة فهى أن يلبس الكاتب ملابسه أو يتزى بغير زيه، ويتجول فى الطرق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحطات، ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية، ويبقى طول ليله هائما فى الطرق يدرس الأخلاق والطباع والعادات، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمعه ويدرس، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه»^(٢).

(١) أصدر فى هذه الفترة فرح أنطون محاولة روائية بعنوان «الدين والعلم والمال» سنة ١٩٠٣.

(٢) فى وادى الهموم: محمد لطفى جمعة، ط النيل سنة ١٩٠٥، ص ٥.

هذا الفهم المبسّط للمذهبين الرومانسي والواقعي، يؤكّد بصفة عامة أنه كان يدرك الفرق بينهما، ويعرف بعض كتابهما في الغرب، ونقرأ الرواية برغم هذا فلا نجد لها تزييد في قيمتها الفنية عن روايات التسلية المعاصرة لها، إذ تحكى عن طريق السرد بواسطة صديق للمؤلف -يقوم بدور يشبه دور راوى المقامة- قصة شاب لاه، ولد لأب فاسد وأم ساقطة، ويمضى الشاب في طريق الزنا والشراب، وتشاركه في سوء السلوك أخته. ويفيض المؤلف، في بيان أثر الفساد الخلقي على الرجل والمرأة بدرجة تغطي فيها الحكمة والموعظة الحسنة على فنية القصة، التي ينهيها بقوله: «سلام! سلام! على تلك النفوس التي أساءت إليها الإنسانية، وأجسامهن تنن تحت التراب، وهى تائهة بين الأرض والسماء، تجذبها أخواتها إلى العلا، وتهبط بها ذنوبها إلى أسفل سافلين...».

على هذا يتوه فكر الكاتب بين السخط على المرأة الساقطة والدفاع عنها. وتبدو سذاجة التجربة في هذه الرواية التي تقتفى أثر المقامات -في بعض العناصر- حين يجعل لها راويا، وكذلك نجد رغبة الكاتب التقليدية في إثبات علو شأنه في الأدب بأسلوب، تعلو فيه رنة الخطابة، ويكثر فيه الاقتباس من الشعر والقرآن، والإكثار من أسلوب الاستفهام والتعجب مع العناية بإبراز الحكمة والموعظة بمناسبة ومن غير مناسبة.

من عيوب الرواية أيضا أنها تعتمد في الغالب على السرد وتستخدم الحوار بشح وندرة بطريقة خطائية واضحة، وإطار الرواية تحوطه ضبايات كثيرة من الأحاديث والتعليقات والتقديمات واللقاء بين القاص والراوى. وهو لا يُصور من حياة بطلى الرواية: مختار وعزيرة سوى حياة الزلل والانحراف والشذوذ. ولا يقل ضعف الحبكة عن ضعف تصوير معظم الشخصوس، إذ يصورها المؤلف من الخارج دون محاولة لتعمقها أو فهمها، بالإضافة إلى أن جميعها شخصيات غير سوية بدرجة أقرب إلى الشذوذ حين يقدم الأم، وهى ترشد ابنتها إلى طريق الانحراف وتسهل لها سبل الغواية.

وعلى هذا لا تضيف هذه المحاولة أثرا ذا بال في تاريخ الرواية المصرية، وهى برغم ثقافة مؤلفها لا تزيد قيمة عن بعض روايات التسلية المعاصرة لها.

أما عن «عذراء دنشواى»: فتصور مأساة أهالى قرية دنشواى ممتزجة بقصة حب

ريفي، ونرى المؤلف يقدمها على أن حادثة دنشواي بفظائعها دفعت «لوضع رواية تكون تأريخاً لهذه الحادثة السيئة». ونجد في هذه المحاولة كثيراً من الملامح الفنية التي تقربها من الرواية، من ذلك أننا نجد فيها قصة حب ساذجة بين ست الدار ومحمد العبد، ويتعرض الحب لشماتة أحمد زيدان الذي يفشل في أن ينال حب ست الدار، فيشئ لرجال الأمن بأن أباهما كان ممن تعرضوا للإنجليز مما أودى بحياته ظلماً. هكذا يمزج الكاتب بين الخط التاريخي والحدث القصصي بطريقة أكثر فنية وملائمة لطبيعة الرواية مما سبق أن وجدناه عند جرجي زيدان.

وبحكم طبيعة العصر الذي لا يقر العلاقات العاطفية، نرى المؤلف يبرئ نفسه في سذاجة أمام الله، ويعترف للقارئ بأن الغرام الذي جعل أساساً للرواية من الخيال والابتكار. كما نجد طاهر حقي قد فطن إلى ما بين السرد والحوار من فروق، فجعل السرد بلغة عربية فصيحة بينما الحوار بلهجة عامية. وعلل ذلك بقوله في المقدمة: «أني تعمدت الكتابة باللغة العامية الريفية لتكون أوقع في النفس وعبرة «طبق الأصل» لمحادثة سكان القرى». بل أكثر من ذلك نجده يكتب بعض الكلمات الإنجليزية بالحروف العربية إمعاناً في الواقعية على ما يرى.

وإذا كنا نحمد للمؤلف أنه جعل أحداث الرواية تدور في جو ريفي طبيعي بعيد عن التكلف والشذوذ الذي سبق أن رأيناه عند لطفي جمعة، فإننا نحمد له كذلك أن روايته هيأت الأذهان لتقبل الرواية المصرية الأولى وهي «زينب»، التي صور فيها هيكل الحب الريفى والحياة الريفية واستخدم الحوار العامي، وهي تتكىء على بعض العناصر الفنية، التي أبرزها من قبل طاهر حقي.

خلاصة القول أن هذه الرواية تمثل الحلقة الأخيرة في سبيل تطويع النثر العربى الحديث - في مصر - للرواية الفنية.

فى البدء كانت «زىنب»

إن حىاة محمد حسين هىكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ىمكن أن تلقى ضوءا كاشفا على ظروف نشأة الرواية فى مصر، ذلك أن هىكل ابن للطبقة البرجوازية الفتية قرية العهد فى الظهور فى البيئة المصرية. ومن هنا يقتزن ميلاد الرواية بميلاد الطبقة الوسطى، التى لم تخترع هذا الفن القصصى، وإنما أعطته شكلا جديدا، بحيث يصبح صالحا للتعبير عنها وتصوير أشواقها وخدمة مصالحها. هكذا ىكون تحرير الفرد ونشأة الرواية ثمرة لنشأة البرجوازية التى مضت بطموحاتها الفردية ونزعاتها النفعية، تثبت معالم الرومانسية كمذهب أدبى يصلح للتعبير عن حاجاتها ومشاعرها، ومن هنا «يحبذ الرومانسيون على «الإنسانية المقدسة» و«مولانا الجنس الإنسانى»، وأخذت الثورة الرومانسية بذلك طابعا شاملا فلم تبق محصورة فى حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع، بل تناولت كل شىء»^(١)

وإذا كان مطلع القرن العشرين قد شهد بداية التجمع المنظم لهذه الطبقة الوسطى، بحيث صارت بحق كما قال عنها لطفى السيد «صاحبة المصلحة الحقيقية» فى البلاد، فإنها مضت توقف الشعور الوطنى، وتنادى بأن تكون «مصر للمصريين». وهذه الدعوة إلى الوطنية متسقة مع طبيعة الظروف الاجتماعية من ناحية، ومع طبيعة المذهب الرومانسى الذى اختارته الرواية فى هذه الأثناء من ناحية أخرى، فالرومانسية كما يذهب إرنست فيشر: «إذا كانت تمضى نحو الآفاق غير المحدودة، فإنها تعود بالمرء أيضا إلى شعبه وماضيه وطبيعته الخاصة، وقد ارتبطت كذلك بحركات التحرر الوطنى»^(٢)

انطلاقا من هذه الناحية وجدنا هىكل يتغنى فى الرواية بطبيعة بلاده وبشخصيتها القومية، ويفخر بالانساب إليها حين يعلل فى مقدمة الرواية ما جعله يصدرها بتوقيع «مصرى فلاح»، وذلك لكى يوضح... «إن المصرى يشعر من أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا يتبته به، ويطالب الغير بإجلاله واحترامه».

(١) الرومانتيكية: محمد غنيمى هلال، ط نهضة مصر، ص ١١٤.

The necessity of art: Ernest Fischer. P. 53.

(٢)

كذلك تعكس سيرة هيكمل ما أدى إليه الاتصال بأوروبا من تأثر بأشكال الأدب المختلفة وسرعة استيعابها وتطويرها للأدب العربي، ذلك أن هيكمل حصل على دبلوم مدرسة الحقوق العليا سنة ١٩٠٩، ورحل في السنة نفسها إلى باريس، ليحصل على الدكتوراه في الحقوق^(١). ولكن دراسة الآداب تستهويه كما تستهوى الحكيم فيما بعد، لذلك يبدأ في بدايات سنة ١٩١٠ في كتابه رواية «زينب» بعد أن انبهر بالأدب الفرنسي، واختلط في نفسه بالحنين إلى الوطن، «وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما في النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية».

البناء الفني للرواية

من الصعوبة الفصل في العمل الأدبي بين الشكل والمضمون، ذلك لأن «صورة الشيء لا تكاد تنفصل عن حقيقة إدراكه، بل عن حقيقة وجوده كذلك»^(٢). ومع ذلك نجد أنفسنا من أجل الدراسة مضطرين إلى أن ندرس المضمون الفكري على حدة، ثم ننظر بعد ذلك في الشكل أو في أسرار العلاقات الجمالية التي تصوغ العمل الأدبي وتبرزه في صورته الفنية التي تكاد تكون جوهر ما يصير به الأدب أدبا والفن فنا.

وعلى هذا فإن الرواية من حيث المضمون ترتكز على محورين:

الأول: اجتماعي عاطفي.

الثاني: وطني قومي.

أما بالنسبة للمحور الأول: فإنه يتكون من وجهين لموضوع واحد.. هو الشقاء وفقدان السعادة في الحب.. وتتجسد المأساة العاطفية بدرجة من الكثافة والتركيز على كل من زينب وحامد، أما زينب فهي فتاة قروية فقيرة، «شغالة» باليومية في أرض عمدة القرية والد حامد، وهي من النضج العاطفي بدرجة تحس فيها أن لقاءها بحامد عبث لا جدوى منه لأنه من طبقة أخرى، أما هواها وحبيها فلا إبراهيم رئيس العمال.. «وكان النفس تطمح دائما في بحثها عن محبوبها إلى شخص يعدلها في المكانة، لتجد من الحرية معه ما يضمن لها سعادتها...» وتسج المأساة خيوطها حين تخطب لغير من

(١) راجع ترجمة مستفيضة لهيكمل في كتابنا عنه ص ٢٦ وما بعدها.

(٢) تأملات في عالم نجيب محفوظ: محمود أمين العالم، ط المؤسسة المصرية، سنة ١٩٧٠، ص ١٢.

أحبت برغم يسره وغناه النسبى عن إبراهيم . . وتزيد الأقدار فى أساها برحيل حبيبها معجندا إلى السودان شاعرا بالأسى على فقد الحبيبة وعدم القدرة المادية على دفع «البديلة» . ثم يحس أن حياته قد صارت بلا فائدة، لذلك يقول لحامد فى مرارة «يعنى ياسى حامد حانفتح بلاد الغرب والانخش تونس الزهر الأحمر، أهو إن كان هناك ولا هنا الإنجليز فوق أكتافنا وهم الحكام»^(١)

وإذا كان اغتراب إبراهيم ماديا فإن اغتراب زينب عاطفى، حيث تتجسد مأساتها فى صراع نفسى عنيف بين الحفاظ على ذكرى الحبيب الأول والوفاء للزوج، وإذا كانت جمعيتها^(٢) الغاشمة التى يمثلها الوالد الذى تصرف فيها «وباعها مساومة»، قد قضت عليها بهذا الزواج العبودى . . فقد انكمشت غريبة تجتر أحزانها «وإذ خلا بها حسن وجعل يخاطبها بما يخاطب به الشاب الفتاة أو الزوج زوجته وجدت كلاما ذابلا باهتا، وجدته كلاما مصنوعا يجئ به موقفها ولا تجئ به القلوب، أو تدفع إليه الإحساسات الهائجة التى تريد أن تظهر ولا يمكن حبسها، ولكنها مضطرة أن تجيب على القول بمثله، وترد على كل ما تسأل بما حفظته من الناس، غير أنها شعرت أن موقفا كهذا لا ينتج إلا الشقاء والبؤس»^(٣). هكذا ينقى هيكل الريف من الروث والوحل والبؤس والشقاء المادى، فكل هذا يهون بجوار البؤس والشقاء العاطفى. وعلى هذا فأزمة البطلة تدور أساساً حول نشدان السعادة العاطفية وطلب الحرية الشخصية للمرأة بما يكفل حسن الاستمتاع بالوجود، ويكفل بالتالى ضمان سعادة أفراد المجتمع. وتموت زينب بالدرن برغم طيب هواء مصر وجفافه، وهى مدركة لسر مأساتها، لذلك توصى أمها «لما تيجوا تجوزوا حد منهم (من أخواتها) ما تجوزهمش غصب عنهم، لحسن دا حرام». وموت زينب على هذا النحو المأساوى تجسيد حزين للأزمة العاطفية التى شغلت بها هذه الرواية الرومانسية الرائدة.

الوجه الآخر لهذه القضية العاطفية هو حامد الشاب المتعلم ابن سيد القرية ومالك معظم أرضها. ومن البداية نجده شخصية يدور فى نفسها صراع قوى بين حب عفيف حالم لعزيزة ابنة عمه وابنة طبقته، وآخر مادية جسد لزينب العاملة الفقيرة. وتتفاقم مأساته العاطفية حين تزوج عزيزة دون اختيار. . ومع أن مأساة عزيزة على نفس النوع

(١) الرواية ص ١٩٤ .

(٢) جمعية: مجتمع .

(٣) الرواية ص ١٢١ .

والدرجة من مأساة زينب، لكن عزيزة تقبل مصيرها بأسى ورضا، لأنها موقنة أن «إرادتهم ستنفذ رضيت أنا أو غضبت» ، لذلك تقول له «إني يا أخى قانعة راضية أو مضطرة لأن أكون، فدعنى.. دعنى.. لست للحب وليس الحب لى ..» (١)

ومع أن زينب قد جابهت قدرها السيئ، فإن حامد انقطع عن دنيا الناس، ولم نعد نعرف عنه شيئاً.. وهكذا - كما يقول يحيى حتى - «قطع المؤلف دابر البطل» (٢)

ويمكن أن نعلل ذلك فنياً بأن الشخصية - شخصية حامد - قد ماتت فى يد المؤلف، ولم تعد بإمكانياتها المتواضعة قادرة على العطاء الفنى أو النمو، ومن ثم كان هذا الغياب نتيجة لإساءة صياغة الحبكة، فانتقمت لنفسها من الشخصية.

المأساتان إذن وجهان لعملة واحدة هى انعدام السعادة العاطفية فى مجتمع لم تتحرر فيه المرأة، بل الرجل من سيطرة التقاليد الأبوية.. ومع أن الواقع الاجتماعى، الذى تحرك من خلاله أبطال الرواية كان ثرياً بأكثر من قضية ومأساة، فإن المؤلف لم يشغل إلا بما كان يشغله هو نفسه، وهو الحرمان العاطفى؛ ومن ثم نستطيع أن نقول بالنسبة لمؤلف الرواية ما قيل فى إحدى روايات كتاب «الأغاني» من أن واضع قصة مجنون ليلى وأشعارها أحد أمراء بنى أمية خشى أن تشيع أخباره فألف أسطورة الحب هذه بأشعارها، لتسجل حبه وتُخفى حقيقته (٣)

المحور الثانى الذى تركز عليه الرواية هو التغنى بجمال الطبيعة المصرية: انطلاقاً من شعور زائد بالوطنية المصرية، وهذه الناحية عند هيكल صدى للشعور القومى السائد آنذاك، بالإضافة إلى أن تلمذته للرومانسيين الفرنسيين خاصة جان جاك روسو قد قوى عنده هذه الناحية، ومن ثم ليس هناك مناصٌ من اعتبار الطبيعة محور ارتكاز مهم بالنسبة للرواية، وهى عنصر رئيسى من عناصر تشكيل مضمونها الفكرى وقيمها الجمالية. وهيكل لا يجعل الطبيعة والريف خلفية سلبية لتجميل الصورة أو تزيينها، وإنما يث فيها الحياة حين يقارن بين جمالها وجمال زينب مثلاً، أو حين يجعلها تشارك «الشخصيات» فى الرواية مشاعرهم المختلفة. كذلك تسجل الرواية كثيراً من عادات الريف المصرى وتقاليده بالنسبة للفترة الزمنية التى صدرت فيها، من ذلك وصفه ليوم العيد.. «غداً يوم العيد يتزاور فيه الناس، ويتبادلون فيه التحيات المعتادة، ويتغير شكل

(١) الرواية، ص ١١٧.

(٢) فجر القصة المصرية، ص ٥١.

(٣) الأصفهاني: الأغاني، ج ٢، ترجمة مجنون ليلى.

الوجود، فيخرج من صمته وحزنه إلى فرح وضجة، وتبتسم ثغور الفلاحين الذين يملأون طرق قريتهم رائحين جائين، يصافحون كل من قابلوا، ويرجون له سنة طيبة وعمراً طويلاً، ويدخلون بيوت أقاربهم وأصدقائهم، يشاركون في ذلك الجدل العام، ويضحكون معهم عن نفس طيبة راضية بالحياة، وينساب على الطرقات ما بين حين وآخر نساء وفتيات يحملن على رؤوسهن عيد أخواتهن وقريباتهن، وهن فى جلابيبن الحمراء أو سترنهن بثوب أسود ينم عنها، وتتبع الواحدة الأخرى أو تسير إلى جانبها، وكلهن يتهادبن فى مشيتهن، ويتحادثن وعليهن علائم السرور. فإذا قابلن سرباً من أمثالهن تواقفن، ولكنهن دائماً ضنينات أن يرسلن فى هواء ذلك اليوم الفرح رنين ضحكاتهن خفية أن يُقال خليعات»^(١)

لذلك يرى يحيى حقى أن رواية زينب «تجعلك تعيش معها فى الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قريب أهل القرية جميعاً...»^(٢). هكذا يعد وصف الريف والطبيعة نقطة ارتكاز هامة فى الرواية؛ لأن المؤلف يقيم علاقة وثيقة بين لهم الطبيعة والبشر حين يعكس عليها مشاعرهم، ويجعلها تشاركهم فى عواطفهم.

* * *

رأى فى الشكل والتكنيك

على هذا النحو الذى سبق أن أوضحناه يتسق المحتوى مع ما أعلنه هيكل على صدر الرواية من كونها «مناظر وأخلاق ريفية»، وأما بالنسبة لوصف الطبيعة والريف فى الرواية، فبالإضافة إلى ثرائه الوصفى وتسجيله لبعض عادات الريف، نجده يُعبر عن رغبة من هيكل فى إثبات نوع من المهارة اللغوية والقدرة على الوصف، يغذيه التأثير الشديد بحب الطبيعة عند الرومانسيين، وحنين جارف للوطن فيه عذوبة وشوق.

وبالنسبة لقضية الحب فى الرواية نجد أن هيكل لم يوفق فى أن يتتبع مسار أبطاله جميعاً فيما عدا زينب التى تعد الشخصية الوحيدة النامية التى تتبع هيكل - منذ البداية - مشاعرها العاطفية حتى قضت عليها الأزمة... إن الفن اختيار وتخيل، ومهما كانت الشخصية التى يصورها الكاتب مسطحة محدودة التأثير فى الواقع، فإن عليه أن يثريها ويستبطن مشاعرها، بحيث تبدو حية مقنعة مثيرة للدهشة، لذلك نجد شخصية عزيزة وإبراهيم وحسن أقرب إلى التسطح، كما أنها محرومة من أى عمق فنى يكشف لنا عن

(١) الرواية ص ٤١ ..

(٢) فجر القصة المصرية، ص ٤٦ .

داخلها وأحاسيسها. وهذا الجانب سماه فورستر «الجانب الخيالى أو الرومانتيكى الذى يشمل الانفعالات المجردة، أعنى الأحلام والأفراح والأتراح والاعترافات بينه وبين نفسه، وهى التى يمنعه أدبه أو خجله من البوح بها. والتعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية لرواية...»^(١).

هكذا نجد المؤلف لم يتعمق شخصياته حتى حامد - الذى يصور مشكلة المؤلف الخاصة - عجز الكاتب عن أن يستمر معه حتى النهاية وقطع دابره. ولا تبقى هناك من شخصية نامية حية سوى شخصية زينب. والذى نود أن نؤكد أنه هيكلى بحكم رومانسيته - التى تصدر عن رؤية واحدة - لم يكن بمقدوره أن يتعمق جميع مشاكل الريف ومظاهر بؤسه، كما أن وضعه الاجتماعى البورجوازى كان يجعله بعيداً عن الإحساس بالآلام الفلاحين والعمال.

عيب فنى ثان فى الرواية: «هو عجز المؤلف عن أن يربط برباط غير رباط (المكان) بين مشكلتى حامد وعزيزة من ناحية، وزينب وإبراهيم من ناحية أخرى»^(٢) ومع أن المشكلتين تدوران فى إطار فكرى واحد، فإنه لا تكاد توجد رابطة فنية قوية توثق عرى المشكلتين داخل المتن الروائى.

نقطة ثالثة تورط فيها هيكل دون أن يدري: وهى أن إعجابه بطبيعة بلاده وانبهاره بالريف وأهله وتغنيه بجماله ومناظره، قد سلب وتضاءل حين صور مجتمعه قاسياً لا يسمح بالحب، ولا يعترف بحرية الفرد أو حقه فى السعادة، وذلك لأن النفس المصرية - على ما يذكر - قاسية «تنظر لكل جمال فى الوجود ساخرة، لأنها لا تفهم منه شيئاً، وتحسب أن الحياة الجد هى التى يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح، وكأن الوجود لم يكن إلا طاحوناً نقطع فيه أعمارنا لاهئين لغوباً ونصباً مغمضين أعيننا عن كل حسن»^(٣).

هكذا ناقض الكاتب نفسه دون أن يدري، وشوه جزءاً من صورة أرادها أن تكون جميلة خلاصة.

(١) أركان القصة: م.أ. فورستر، ترجمة كمال عياد، ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠، ص ٤٨.

(٢) هيكل: حياته وتراثه الأدبى: طه وادى، ص ٨٦.

(٣) الرواية، ص ٨٧.

بقيت ملاحظة نود أن نسجلها بالنسبة للحوار العامى فى رواية زينب - إذ نجد بعض من تعرض له يقف منه عند الجانب الشكلى، ويراه مظهراً لضعف الكاتب اللغوى، ناسياً نصاعة الأسلوب وتأنقه فى السرد داخل الرواية نفسها. والتفسير الصحيح لهذا الأسلوب هو أن الكاتب متواءم مع المذهب الفنى الذى أخضع الرواية له، إذ إن الرومانسية فى اهتمامها بالجانب الوطنى أو المحلى، تمتد دعوتها لإبراز لغة الشعب وفنونه، ولعل هذا هو سر ازدهار الفنون الشعبية فى ظل حركات المد الرومانسى. وعمل هيكىل هذا يعد ثورة فى حينه ضد رصانة الأساليب الكلاسيكية المثقلة بالزخرف، أو هو ثورة فى الأسلوب كما عبّر عنها (Victor Hugo)، إذ «لا كلمات أرسقراطية وأخرى وضيعة، فليس هناك من كلمة لا تستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها. . ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة. .»^(١) على هذا نقدر عمل هيكىل، ونرى أن ثورته فى الأسلوب كانت ثورة فنية، ثبتت للرواية دعائمها فى الأدب العربى الحديث .

* * *

(١) الرومانتيكية : محمد غنيمى هلال . ط نهضة مصر، سنة ١٩٥٥، ص ١٩٠ .

فترة الجزر فى تاريخ الرواية المصرية

بعد المحاولة الناجحة لهيكل التى أخرجها سنة ١٩١٤، يتعثر - إلى حين - مسار الرواية فى مصر، إذ لا نظير بعد ذلك إلا بمحاولة ساذجة لعيسى عبيد وهى «ثريا» سنة ١٩٢٢، ثم رواية تاريخية لمحمد فريد أبو حديد وهى «ابنة المملوك» سنة ١٩٢٦، وأخيراً رواية «إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازنى سنة ١٩٣١، وهى التى تنهى فى رأينا دور الفجر، لىبدأ دور جديد هو دور النضج بظهور «عودة الروح» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣. وهذا التعثر لخط الرواية يحتاج إلى تحليل يفسره، ويكون نابعاً من طبيعة المجتمع الذى يعد مصدر كل ظاهرة تنبت على أرض واقعه.

يمكن تحليل ذلك بأن الرواية لم تثبت دعائمها بعد كفن أدبى فى محيط فكرى لازالت الثقافة الكلاسيكية غالبة عليه، ومن ثم لم تحظ باحترام كثير من الأدباء والنقاد، وإنما كان ينظر إليها كفن «شعبى» للمتعة والتسلية أكثر من كونها فناً «رسمياً» يمكن أن يتناوله أديب، يريد أن يحظى باحترام الأوساط الثقافية وقراء الأدب. وهذا بلا شك كان من العوامل التى جعلت هيكل لا ينشر اسمه على الرواية فى طبعتها الأولى، كذلك نجد العقاد يزدري فن الرواية حتى أواخر أيامه، ولعل مما يزيد فى توضيح هذه الحقيقة كثرة ما ألف للتسلية فى الرواية إبان هذه الفترة بالإضافة إلى ما ترجم ومصر أو عرب لنفس الغرض.

سبب آخر يبدو أكثر أهمية وهو أن الرواية - التى ترتبط نشأتها وتصورها بطبقة بورجوازية صاعدة - تصور فى الغالب مجتمعاً واضح المعالم متميز القيم مستقر المثل؛ لأن الروائى يحتاج فى كتابته إلى هدأة طويلة متأنية تمكنه من التأمل والاستيعاب، ليكتب لجمهوره ما يعكس حركة المجتمع ومثله وتقاليده الواضحة المعالم، لذلك يرتبط ازدهار الرواية بمجتمع مستقر، بينها تزدهر القصة القصيرة فى فترات القلق والتغير، ومن هنا تبدو أكثر قدرة على متابعة عالم متغير. ولما كانت الحالة الاجتماعية للمجتمع المصرى (بالتحديد للطبقة البورجوازية الصاعدة) إذ ذاك غير ثابتة أو مستقرة، لأن الطبقة الجديدة لما تستقر بعد، ولم تثبت القيم التى بشرت بها. يبدو هذا واضحاً فى اغتراب البطل وحيرته فى الروايات الرائدة عند كل من هيكل (حامد فى : زينب) والمازنى

(إبراهيم فى : إبراهيم الكاتب)، فكلا البطلين بورجوازى مضيع حائر بين النماذج البشرية السلفية والقيم الاجتماعية القديمة، وبين النموذج المثقف الجديد الذى يطمح إليه والمثل الجديدة التى يعيشها بفكره، ويعجز عن أن يجد لها صدق فى الواقع الذى يتحرك خلاله .

وعلى هذا فإن توقف مسار الرواية فى هذه الفترة انعكاس للقلق والاضطراب الذى كان يمر به المجتمع فى مرحلة تثبيت قيم الطبقة الجديدة الصاعدة، التى ارتبط نمو الرواية بنموها فى معظم البلاد . وكانت القصة القصيرة بالتالى أكثر قدرة على متابعة القلق الاجتماعى والفكرى اللذين كان المجتمع يعانيهما إذ ذاك، وهذا ما يبرر كثرتها فى هذه الفترة - كما سنوضح فيما بعد عند المنفلوطى، ومحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، وشحاته عبيد، وعيسى عبيد، ومحمود تيمور . . وغيرهم .

يضاف إلى ذلك غياب المرأة عن مسيرة المجتمع وعدم مشاركتها فى حركته، «فالقصة والرواية إنما تصور الحياة تصويراً صادقاً تمليه العاطفة ويحلله العلم، ولا سبيل إلى هذا التصوير ما لم تشترك فيه المرأة بوجيها وإلهامها . .»^(١) . وقد ترتب على غياب المرأة وتزمت التقاليد صعوبة وصف الحب والحديث عن العواطف كمحور هام من محاور الرواية، لذلك يرى يحيى حقى أن حديث هيكى عن الحب كان «جرأة بالغة منه، فلم يكن المجتمع يطبق الاعتراف بشرعية هذه العاطفة أو الخوض فى التحدث عنها»^(٢)

كانت هذه الناحية من أهم العوائق فى سبيل اطراد المد الروائى، ولعل من الطريف أن المازنى ينكر هذه الحقيقة فى مقدمة رواية «إبراهيم الكاتب» حين لا يوافق على رأى من يذهب إلى أن حجاب المرأة عقبة فى سبيل التأليف الروائى، وأن قصر الرواية على الحب هستريا لا أكثر ولا أقل . ونقرأ الرواية فنجد الحب وقضاياها يمثل كل شئ فى الرواية، وأن الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل كلها نساء . . يبحثن عن الحب المفتقد .

ومع تسليمنا بأنه كانت هناك صعوبات جدية تحول دون اطراد مسار الرواية، نستطيع أن نؤكد أنه كانت هناك أعمال قصصية تملأ هذا الفراغ، خاصة إذا ما أدركنا أن الكثيرين

(١) ثورة الأدب : هيكى، ص ٩٠ .

(٢) فجر القصة المصرية، ص ٤٣ .

كانوا يعدُّون الرواية والقصة القصيرة والمسرحية أدباً قصصياً ، وقد استمر هذا الفهم فترة طويلة نسبياً .

وقد سد الفراغ في هذه الفترة شيثان: الأول مترجمات المنفلوطي، حيث وجد في هذه المترجمات مادة يؤلف حولها من جديد بوحى منها، وجعلها تدور حول موضوعات الحب المثالي بأسلوب شاعري يأسر حتى أصحاب الذوق القديم^(١) .

وما ترجمه أحمد حسن الزيات في هذه الفترة قام بنفس المهمة، وكان يحمل نفس الطابع الرومانسى، وإن التزم فيه قدرًا من أمانة النقل والتعريب .

الثانى : إنتاج المدرسة الحديثة فى القصة . . وإن كان معظم إنتاجها فى مجال القصة القصيرة .

ولذا نجد من الضرورى أن نوضح هذين الدورين كحلقة مكملة لمسار الخط البيانى للرواية فى مصر، باعتبارهما قد سدا الفراغ الأدبى فى فترة الجزر الروائى من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٣٣ .

دور المنفلوطى

حين يثار الحديث عن دور المنفلوطى (١٨٧٧-١٩٢٤) فى الرواية نجد كثيرين ممن تصدوا لدراسته يختلفون بشأنه اختلافًا يبلغ أحيانًا طرفى نقيض . فبعضهم يرى أنه مترجم، والآخر يرى أنه معرب، وثالث يرى أنه فيما قدم عدل الشخصيات وحرف الروايات^(٢)، ورابع يتهمة بأنه قد أحال العاطفة إلى تخنث، وأن كتابته مملوءة صديقاً وبلى شائعاً، بل يسلبه الفضل حتى فيما أنشأ فى النظرات والعبرات، ويرى أنها سخافات وتلفيقات^(٣) .

لكى نقدر هذا الدور بما يستحق، نرى أنه ينبغى علينا - ونحن نحكم على تراثه بمقاييسنا النقدية الحديثة - أن ننظر إليه فى إطار عصره، ونقدر الفراغ الذى شغله

(١) يراجع كتابنا : دراسات فى نقد الرواية، ط دار المعارف، ١٩٩٥، ص ٤٩ .

(٢) هذا رأى لعيسى عبيد فى تقديم مجموعته إحسان هانم، ط وزارة الثقافة .

(٣) هذا رأى للمازنى . . الديوان، ج ٢ ص ١٩ .

والدور الذى لعبه فى عصره بل حتى بعد وفاته . والثابت من حياة المنفلوطى أنه نشأ فى الأزهر وتلمذ على الإمام محمد عبده، ولعل هذا ما يبرر اتجاهه الأدبى من ناحية ودعوته إلى الإصلاح الاجتماعى من ناحية أخرى . وقد كان شاعراً فى بداية حياته ولكن يبدو أن عمره فيه كان قصيراً^(١) . ومع هذا فقد دخل المنفلوطى دنيا الأدب من باب آخر . . حين نقل عن الفرنسية - خلال العقد الثانى من هذا القرن - أربع روايات هى : «ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون» (١٩١٢) لألفونس كار، وترجمها له محمد فؤاد كمال - «فى سبيل التاج» لفرنسوا كوبيه، وكانت مسرحية ترجمها له حسن الشريف وحولها المنفلوطى إلى رواية (١٩٢٠) - «الشاعر أو سيرانودى برجرارك» لإدمون رويستان وترجمها له محمد عبد السلام الجندى (١٩٢١) - «الفضيلة أو بول وفرجينى» للأب دى سان بيير، وقد تصرف فيها عن ترجمة محمد عثمان جلال .

له أيضاً بالإضافة إلى ذلك : النظرات (١٩٠٨) - مختارات المنفلوطى (١٩١٢) - العبرات (١٩١٤) وهى مجموعة قصصية بعضها مؤلف والآخر مترجم بتصرف عن الفرنسية .

لكن هل لهذه الأعمال خطورة أدبية فى حد ذاتها - بحيث تلفت النظر وتجذب الانتباه فتثير كل هذه الضجة؟ ليس من اليسير الإجابة بالإيجاب، فالفضيلة مثلاً سبق أن ترجمها من قبل محمد عثمان جلال بعنوان «الأماني والمنة فى حديث قبول وورود الجنة»، ولم تحدث هذه الضجة، بل إن رواية «آلام فرتر» التى ترجمها أحمد حسن الزيات فى نفس الفترة عن جيته رغم أمانة الترجمة وعمق القصة لم تحظ بما حظيت به بعض مترجمات المنفلوطى .

إن المنفلوطى لم يعرف الفرنسية ألبتة، وبالتالى لم يترجم عنها مباشرة، وإنما كان هناك من يترجم له . . فكان يأخذ المضمون العام للقصة - كما فهمه - ويصوغها حسب

(١) يبدو أن المنفلوطى بدأ حياته الأدبية شاعراً فقصيدته فى هجاء الخديوى عباس حلمى بعد عودته من استانبول ومطلعها :

قدومٌ ولكن لا أقول سعيد وملكٌ وإن طال المدى سيبيدُ
تذكرنا رؤياك أيامٌ نزلتُ علينا خطوبٌ من جدودك سود

وقد أوصلته القصيدة إلى السجن . . ونظن أن هذه التجربة أبعدته عن عالم الشعر والسياسة، فاتجه إلى كتابة المقال والترجمة والقصة .

رؤيته الجديدة لها، وعلى هذا يصبح العمل الجديد ليس بينه وبين الأصل قريب صلة أو تشابه. فالمضمون العام قد اهتز حسب رؤية المنفلوطى الجديدة عند إعادة التشكيل الفنى، وملاً هذه الأعمال الأربعة بنسيج مخالف يتلاءم مع مزاجه وذوقه الخاص. وقد جعل الشخصيات فى هذه الأعمال تتصافر عليها عوامل الظلم الاجتماعى والعاطفى. كما أن هذا النسيج المأسوى كان يجد صدى عميقاً فى نفوس معاصريه، فهو يصور فى «ماجدولين» الحب المثالى الشائع، والحبسية الخائنة، والصدى غير الوفى، وزواج المصلحة، والمجتمع الذى لا يقبل ندم التائب، ولا يفسح صدره للفقير وإن كان موهوباً. . كما يتحدث فى «سبيل التاج» عن الوطنية الصادقة، والخائن يبدو فى أكمل صورة للوطنية، والوطنى يبدو فى أبشع صورة للخيانة، والصراع بين رجال الدين والجيش حول السلطة. كل هذه المعانى كانت تعبر من غير شك عما يدور فى نفوس بعض معاصريه من أسى وحيرة سواء فى المجال السياسى أو الاجتماعى. لقد ملت النفوس الاستعمار، ويشت من ثمار الثورة الوطنية. . ولم تعد تدرى من هو الخائن ومن هو الوطنى. . ؟ ولا من هو الجدير بالسلطة؟ ولم تكن الحالة الاجتماعية بأسعد حظاً من الحالة السياسية، فالمجتمع ممزق، والفقير يضرب جذوره، والاستبداد مسلط، والضياع عام وشامل. .!!

وإذا ما أضفنا إلى ذلك أن المنفلوطى كان يعتمد فى تعبيره على استثارة العاطفة والشعور أكثر مما يعتمد على التأثير الفكرى أو الإقناع الفنى. كما أنه كان يغلف هذا كله بأسلوب عذب رائق بالنسبة لعصره - يعنى فيه بالصياغة اللغوية والجرس القوى والمحسنات البلاغية والبديعية مع الحرص الشديد على سلامة اللغة وبناء العبارة^(١)، أدركنا سر تقبل الجمهور عن رضا وتقدير لأعمال المنفلوطى. . ولذا اعتبره الكثيرون إماماً من أئمة الأدب فى عصره بل بعد عصره^(٢). . وكانت كتاباته خير مثال يحتذى

(١) ولعل مما يؤكد تمكنه من اللغة وحرصه على سلامتها أن هناك مقدمة لرواية فى سبيل التاج كتبها «حسين بك الشريف». ونجد المنفلوطى يتبعه فى الهامش ليصحح له ما كتب. . فحين يذكر المقدم كلمة أفيد. يعلق عليها فى الهامش بقوله: يريد: أكثر فائدة فإن الفعل الرباعى لا يصاغ منه أفعل التفضيل. ويعلق على (لا يستطيع، أن يسير كنهه) بقوله هذا التعبير غير معروف فى اللغة العربية وهو من الأخطاء الشائعة على ألسنة الكتاب. وكثير غير ذلك فى هوامش هذه المقدمة.

(٢) طبعت ماجدلين حتى سنة ١٩٥٩ ست عشرة مرة. . وفى سبيل التاج حتى سنة ١٩٤٨ تسع مرات.

للشبيبة وطلاب الأدب. ولعل السر في ذلك يرجع إلى أن المنفلوطى جاء بالجدید بالنسبة لعصره وهو الرواية - التى لم يكن ينظر إليها بعين الاحترام مترجمة أو مؤلفة - جاء بها فى ثوب أدبىّ محافظ، يتلاءم ومزاج كثير من أهل عصره.

هذا ما للمنفلوطى، أما ما عليه فإنه لم يحافظ على أمانة النص ولا فنية الرواية، بل حتى على قداسة الشكل الفنى للنص الذى يترجمه، ولم يلتزم بواقعية الأسلوب والحوار إن وجد، وكثيراً ما كان يتدخل فى أثناء السرد أو الحوار، إذ نجده يقفز فجأة ليبين - فى أثناء السرد أو الحوار - وجه الزيف أو الخطأ فيما انتهت إليه الأحداث، كأنما القارئ أمام الكاتب وجهاً لوجه لا أمام أبطال الرواية. وهذا يذكرنا بدور شاعر الرابة أو راوى المقامة، الذى يغتنم أية مناسبة ليتكلم بأسلوب تقريرى فيه كثير من الحكمة والموعظة الحسنة.

وبرغم هذا فقد أدى المنفلوطى دوراً فى تاريخ الرواية ليس من اليسير المرور عليه دون تنويه؛ فقد جذب الانتباه إلى فن الرواية، وجعل سلفى الثقافة والتفكير ينظرون إليها كفن من فنون التعبير الأدبى، يستحق التقدير والاحترام. كما أنه بحديثه عن الحب المثالى وما يغلفه من العواطف الإنسانية الصادقة استطاع أن يجعل الناس تنظر إليه كعاطفة شريفة بعيدة عن وزر الخطيئة وإثم اللذة، فأكسب الرواية - حين جعلها تدور حول هذا الحب المعبر عنه بنثر حديث عذب فيه رقة الشعر - أكسبها رواجاً، وجعلها محلاً للتذوق الأدبى كالشعر، إن لم تكن أقرب منه إلى النفس وإلى الواقع.

ومن الناحية الفنية كان المنفلوطى حلقة الوصل بين المدرسة الكلاسيكية الحديثة - التى تعنى بالصياغة اللفظية والأساليب الإنشائية وتجعلها القصد الأول من الكتابة الأدبية - وبين المدرسة الرومانسية، التى تتغنى بالعواطف البشرية، وتحث على الرحمة والعدل والحق. . ومن هنا - أيضاً - تأتى خطورة دور المنفلوطى فى تثبيت معالم الرومانسية فى الأدب، وكانت الرومانسية حينذاك بالنسبة لمصر، بل العالم العربى أجمع أشبه بعالم أدبى جديد لم يسبق ارتياده بدرجة واضحة.

* * *

ظهرت لأول مرة فى مصر مدرسة للقصة على غرار مدرسة الديوان فى الشعر، التى سبق أن كونها العقاد والمازنى وشكرى - وتضم المدرسة الحديثة: أحمد خيرى سعيد الذى هجر الطب إلى الصحافة ورأس هذه المدرسة أو الجماعة الأدبية، وإن كان أقل أعضائها إنتاجاً، وكان من أعضائها محمود طاهر لاشين المهندس بالتنظيم، ثم إبراهيم المصرى، وحسن محمود، ومحمود عزت، وحبيب زحلاوى، وسعيد عبده، وعيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، ويحيى حقى، ومحمود تيمور.

وقد أصدرت جريدة اسمها «الفجر» - صحيفة الهدم والبناء فى أبريل سنة ١٩٢٥. ^(١) ويلاحظ أن المكونات الثقافية لأعضاء هذه المدرسة مختلفة، ويجمع بينهم حب الأدب والحديث عنه والرغبة الصادقة فى إيجاد «أدب مصرى عصرى». وقد كتب الكثير منهم إنتاجه القصصى فى الصحف والمجلات، لكن بعضهم لم يعن بجمع إنتاجه فى مجموعات، كما أن أغلبهم لم يواصل السير فى مجال الكتابة القصصية.

ويميل يحيى حقى إلى أن أعضاء هذه المدرسة مروا فى أثناء تكوينهم الثقافى بمرحلتين. «الأولى: مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسى والإنجليزى، ثم قادهم جوعهم الثقافى إلى ارتياد آفاق أخرى، فقرأوا لكتاب يجذبونهم لما فى حياتهم من مأس أو لقدرتهم على البهلوانية. فكانت على مائدتهم تترد أسماء جوته وأوسكار وايلد، وادجار آلان بو، وهنرى فيرلين، ورامبو، وبودلير، بل قرأوا فى الأدب الإيطالى مؤلفات براندللو وترجموا له. والصابرون منهم يطوفون أيضاً بجحيم دانتي، فإذا ضاقوا وطلبوا الفكاهة قرأوا مارك توين وبوكاشيو. وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبى. ولم تكن أسماء أعلام النقد تشغل مكانا كبيراً فى حديثهم، وكان التعصب لكاتب لا لمذهب، هذه هى مرحلة الغذاء الذهنى.

ثم انتقلوا إلى مرحلة ثانية هى مرحلة الغذاء الروحى التى حركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب. انتقلوا إلى هذه المرحلة حينما قرأوا الأدب الروسى، الذى يتحدث بحرارة وانفعال شديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مأسى الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد، يحدثهم عن

(١) فجر القصة المصرية، ص ٧٤-٨٠.

الصلاة والتراتيل وعن الخمر والبغاء، والجريمة والعقاب، والقديسين والشياطين، والفلاح البسيط الساذج بطل تورجنيف والتلميذ الفقير الجائع بطل دستوفسكى، بل دهشوا حين رأوا هذا الأدب - إلى جانب حفاوته بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية - ليس بأقل حفاوة من وصف الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها. كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقي المتهب العاطفة المحروم من الحب، لذلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج هذه المدرسة الحديثة. وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة»^(١)

لكن الملاحظ أن إنتاج هذه المدرسة لا يتساوى - من حيث الكم أو الكيف - مع ثورية الفكر الأدبى وتقدميته التى نادوا بها، كما أن إنتاجهم كان قليلاً وغير منتظم، ومن سوء الحظ أن هذه المدرسة سرعان ما انحلت وهرب البعض من ميدان القصة بل من ميدان الحياة أيضاً، مثل الأخوين شحاته وعيسى عبيد، وتحول بعض آخر، أو انصرف عن الميدان، ولم يواصل الخط القصصى إلا قليلون أمثال طاهر لاشين ويحيى حقى وإبراهيم المصرى. ويبدو أن هناك صلة بين فشل هؤلاء الرواد وفشل الثورة السياسية سنة ١٩١٩. فعوالم التحدى والقهر لم يكن من السهل التغلب عليها. هكذا انفرط عقد هذه المدرسة فى ظل اليأس السياسى والبؤس الاجتماعى والجمود الفكرى ورجعية الوسط الأدبى والفتور الذى قوبلت به معظم أعمالهم فى حينها .

* * *

(١) فجر القصة المصرية، ص ٧٤-٨٠ .

إبراهيم الكاتب

بين الدلالة على الذات والعصر

بعد صدور رواية «زينب» سنة ١٩١٤ فإن الفترة من سنة ١٩١٥ - وهى السنة التالية - حتى سنة ١٩٣٣، التى صدرت فيها رواية «عودة الروح» - لم يظهر فى أثناءها من أعمال روائية سوى ثلاثة أعمال هى:

- ثريا: عيسى عبيد - ١٩٢٢.

- ابنة المملوك : محمد فريد أبو حديد - ١٩٢٦.

- إبراهيم الكاتب: إبراهيم المازنى - ١٩٣١.

وسوف نتوقف عند الرواية الأخيرة «إبراهيم الكاتب» باعتبارها من أهم ما يمثل «فترة الجزر» هذه - فى تاريخ الرواية العربية الحديثة فى مصر. كما سوف يتضح من خلال تفسير النص أن ثمة علاقة قوية بين العمل الأدبى، والواقع الاجتماعى الذى أبدع فى إطاره .

صدرت هذه الرواية فى يوليو سنة ١٩٣١ أيام حكم صدقى المعروف باستبداده وتسلطه، وتعد فترة حكمه من ١٩٣٠ - ١٩٣٥ من أشد الفترات قتامة فى تاريخنا الحديث، حيث تعكس تكتيقياً لكل آلام العصر التى جاءت نتيجة لاستمرار الاحتلال وفشل الثورة وإلغاء الدستور والاستبداد الداخلى وتذبذب القيم الاجتماعية والأدبية بين السلفية المتوارثة وبين الجديد الوافد، كل هذا جعل الثورة والأزمة تنتقلان من مجال السياسة إلى مجال الفكر والأدب، وإن كانت هذه الثورة فى كثير من مظاهرها سخطاً وضيقاً وسخرية. وضيق الآمال فى معظم المجالات جعل كثيراً من الأدباء فيما يذكر شكرى عياد «يشعرون بما يشبه الصدمة، وكان لابد لهم أن يحدثوا فى أنفسهم نوعاً من التوازن، ظلت أحلامهم القديمة عزيزة عليهم، ولكنهم لم يحاولوا أن يتجاهلوها، بل حاولوا أن يسخروا منها، وأن يلتهموا بالتغيير السطحي الذى يمر به المجتمع عالمين - فى قرارة أنفسهم- أن هذا التغيير لم يكن هو ما تخيلوا، وطمحوا إليه فى شبابهم، هذا

الموقف الذى يمكن أن نسميه «رومانسية منعكسة». . «هو ما يعبر عنه نثر المازنى»^(١)

ويمكن أن نرى صورة لسوء الحال فى كتاب محمد حسين هيكل «ثورة الأدب» فى الفصل الذى عقده عن «الطغاة وحرية القلم»، كذلك نرى فى «إبراهيم الكاتب» صورة الإنسان الهروبى الذى عزل ذاته عن الواقع، وعاش لأحلامه وملذاته، بل لهواجسه أيضاً، والطريقة التى كتبت بها الرواية تدل على هذه الفترة الاجتماعية القلقة بأكثر مما تدل على نفسية المازنى المهتزة»^(٢).

والرواية تصور قلق بطلها - وهو يمثل الكاتب بلا شك، ولا يخدعنا إصراره على نفى هذا فى المقدمة - إزاء نماذج المرأة التى يفرزها المجتمع وعجزه عن أن يكمل مع إحداهن تجربة حب ترضيه، ويرضى عنها. لقد أحب فى البداية «مارى» الممرضة الفقيرة، لكن سرعان ما تبين له أنها تطمع فيما هو فوق الخليفة، فهجرها انبعاثاً من دافع طبقي بورجوازي - ثم ذهب إلى الريف حيث أحب شوشو ابنة خالته التى تلتقى فى كثير من مكوناتها النفسية والاجتماعية مع «عزيزة» فى رواية «زينب»، لكن أختها الكبرى الممثلة لرجعية التقاليد تأبى عليه ذلك، إذ كيف تتزوج الصغيرة - شوشو - قبل الكبرى - سميحة، وهنا يبدأ السخط على المجتمع والتقاليد، ويتمنى الرمانسى المأزوم بعداً واعتراباً ينقذه من آلامه التى يعجز عن مقاومتها. وهذا ما نلاحظه فى تساؤل شوشو: «لماذا خلقها الله فى مصر؟ لماذا يضرب عليها هذا الشقاء؟ حتى إبراهيم لا يسعها أن تذهب إليه، وتقول له: إني أحبك. . كلا! هذا أيضاً مستحيل، لأن الأدب والتقاليد تأبى ذلك.»^(٣)

هذه النغمة الحزينة البائسة يكررها إبراهيم بنفس الدرجة «إن استبداد العادات والتقاليد، يقضى على كل نزعة إلى التحرر، ولا يدع للمرأة مفراً من النزول على حكم هذه العادات والتقاليد»^(٤)

ويستسلم إبراهيم لانكساره العاطفى فيهرب فى كبرياء زائفة إلى الأقصر، حيث يلقي ليلى وهى «فتاة مصرية فى ثياب أوروبية» إيماء إلى ما نالت هذه الفتاة من تحرر

(١) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد، ط معهد الدراسات العربية، ص ١١٨ .

(٢) راجع مقدمة الرواية، ط مكتبة مصر، ص ١١ .

(٣) الرواية، ص ٨٩ .

(٤) الرواية، ص ٩٤ .

بعد أن عبث الوصى بمالها وعفافها، وبعد أن يمتزجا روحًا وجسدًا تفر منه، لأنها أدركت أن هناك فتاة أخرى تحبه . . ويخرج إبراهيم خاسراً من كل مغامراته العاطفية، فالأولى -مارى- ازدراها لوضعها الطبقي، والثانية حرمتها منها التقاليد التي عجز عن مجابعتها، والثالثة أحس أنها لا ترضى «الجانب الشرقي من عواطفه»، وأنه أعجز عن أن يجاريها في تحررها.

ليس عجز البطل هنا عجزاً عاطفياً فحسب، وإنما هو عجز شامل عن إحراز أى نصر فى مجتمع اضطربت أوضاعه واهتزت بعض قيمه، ولم يدرك العاطفيون فيه وسيلة الخلاص من أزماته. وهكذا تلتقى هذه الرواية مع رواية «زينب» فى أكثر من محور، لعل أهمها هو تجسيد أزمات العصر فى أزمة العاطفة، ولاشك أن النظرة الجزئية الرومانسية هى المسئولة عن هذه الرؤية الواحدية.

ثانى محاور الالتقاء هو فى ضياع البطل وعجزه عن التكيف مع التقاليد أو محاولة إيجاد بديل لها، ذلك أن من سمات البطل الإيجابى أن يحترم قيم المجتمع حتى يجد لها بديلاً. أما السخط والازدراء فهو وسيلة الرومانسى الأسيان، حيث نجد حامد وإبراهيم يسخط كل منهما على تقاليد العصر، ويحلم - دون أن يصارع - ليجد لها بديلاً يحقق السعادة العاطفية للبشر.

ثالث هذه المحاور هو التناقض بين الفكر والتطبيق، وقد سبق أن ذكرنا أن هيكل تغنى بالطبيعة المصرية، وسخر فى نفس الوقت من النفس المصرية التي لا تقدر العواطف والمشاعر الضرورية، كذلك المازنى فى مقدمة الرواية يرى أن قصر الرواية على الحب «هستريا لا أكثر ولا أقل»، بينما لا تدور أحداث روايته إلا على الحب وحده بكافة أشكاله وعلاقاته ومع أكثر من امرأة.

أما ما يختلف فيه المازنى عن هيكل فهو أن هيكل معجب واله بالطبيعة والريف، لأنه أصدر روايته فى أثناء فترة المد الوطنى والاعتزاز بالمشاعر السياسية والإرهاص للثورة سنة ١٩١٩، بالإضافة إلى أنه كتبها وهو غريب، أما المازنى فالريف عنده ميت كأحمد الميت، «وإذا سكنت فيه الطبيعة هاجت الأبقار». وحين حاول أن يتأمل منظر الشروق ليكون ملهماً له «لم يفتح الله عليه بشئ من المعانى الشعرية، ولم يدون شيئاً من الخوارج أو الاحساسات»^(١)

(١) الرواية، ص ٧١ .

وبالنسبة لتصوير الشخصيات لا تجد الكاتب يقدم وصفًا، يساعد على تمثيل الشخصية، وإنما يقدمها في صورة شعرية عامة تجعلها قريبة من «ست الحسن والجمال» التي نسمع عنها في الحكايات الشعبية، حيث نجد شوشو «سوداء العينين عميقتها ذهبية الشعر، ترسله أمواجاً على كتفيها، بيضاء مشرقة حمراء الخدين، قرمزية الشفتين ليتها، عينها نار، ولحظها حب، وصوتها تغريد، رقيقة كأنها النسيم، جليلة كأنها ملكة ذائبة حينها، متدللة متجبرة أحياناً، ساخرة طورا، وطورا ساذجة غريرة جميلة في كل حال»^(١)

فهذا الوصف الشعري لا يمكن أن يساعدنا على تمثيل الشخصية الروائية، أو يقدم مفتاحاً لإدراك طبيعة سلوكها. وتوفيق المازني في سرد الحوادث وإدارة الحوار نحسه بدرجة أكبر من وصفه للشخصية، لكن الذي يلاحظ على حوار المازني أنه يتخذ وسيلة لعرض آرائه ومعتقداته حتى لو لم يتحملها الموقف، أو تستطيع الشخصية بإمكانياتها الفكرية أن تتحملها. إن الروائي يجب أن يدرك أن لكل شخصية حدوداً يجب أن تلتزمها، وإلا شوه النموذج إلى ينقل عنه من الواقع، إبراهيم المازني في الرواية لا يكف عن التفلسف وإصدار الآراء التي تقرر للمؤلف لا للبطل وجهة نظر خاصة في كل موقف ومع كل من يلقاه. . وقد نقل هذه الحالة إلى كثير من شخصيات الرواية، من ذلك حديث ليلي له: «لعلك فكرت في الزواج؟ هيه؟ لا أستغرب أن تكون قد فعلت ما فعلت فإن رأسك هذا دائب العمل كالزمن، لا ينو ولا يتوقف، كلا يا صاحبي؛ إن الزواج نقلة إلى حالة أخرى. . لا نعود بعده ليلي وإبراهيم كما نحن الآن. . ولا تبقى هناك متعة نستفيد منها من تلاقينا ومن خلوتنا. . لا زواج بيننا. . فلنبق هكذا. . دائما أنت إبراهيم لا أكثر. . وأنا. . ليلي. . لا قيد. . ولا رباط. . سوى هذا الحب. . الحر. . الطليق كالعصافير»^(٢)

شيء آخر يتصل بالحوار وهو أننا نحس أن هناك قدراً من الازدواجية في لغته، إذ «تراه في بعض المواضع يجرى الحوار العامي على لسان أبناء الشعب، بينما يبقى الفصحى للسادة حتى في المواقف التي يجتمع فيها الطرفان معاً، ويتداولان الحوار»^(٣)

(١) الرواية، ص ٢٥ .

(٢) الرواية، ص ٢٢٣ .

(٣) راجع بالتفصيل : دراسات في الرواية المصرية، ص ٩٥ .

ومهما يكن من أمر فإن رواية «إبراهيم الكاتب» تعدُّ نقطة انطلاق في تاريخ الرواية المصرية وبعثاً لمسارها الذى سبق أن تعثر، كما أنها تعد من الناحية الفنية أكثر تقدماً مما سبقها، حيث استطاع الكاتب أن يحصر نفسه فى دائرة الأحداث الخاصة بمسار البطل الفرد الذى دارت الرواية حوله، كما نجد فيها بداية للتحليل النفسى ومحاولة استبطان الشخصية الذى سيظهر - بقدر ما - فى الروايات القادمة للمازنى والعقاد وتيمور.

كذلك يبقى لهذه الرواية أنها عبرت من وجهة نظر جريئة عن إحساس الناس بعدم القدرة على التعامل مع الواقع، الذى تصدعت فيه بعض العلاقات الاجتماعية بدرجة تحول دون سعادة البشر، بل وتؤدى إلى اغترابهم وهروبهم، ولاشك أن تصدع هذه العلاقات الاجتماعية انعكاسٌ لبعض ما أصاب المجتمع من تمزق وتشقق وفساد سياسى.
