الباب الأول

الصورة الفردية للمرأة
فى روايات التيار الرومانسى

الفصل الأول : الازدهار الرومانسى والصورة النامية

الفصل الثانى : الصورة السلبية عند الرومانسيين الجدد

الفصل الثالث : الصورة فى الرواية التاريخية

obeikandi.com

obeikandl.com

الفصل الأول

الازدهار الرومانسى والصورة النامية للمرأة

التيارات المواكبة لنشأة الرواية :

يرتبط ظهور الطبقة الوسطى بحدث فنى هو نشأة الرواية (NOVEL)نوعا أدبيا جديدا لا يكتفى فى تعبيره عن رؤية الانسان للواقع ، بتشكيل فنى : شديد التركيز والرمزية كالشعر ، أو محكم بقيود صارمة ووحدات خاصة كالمسرح ، ولذلك فإن هذين الفنين – الشعر والمسرح – ارتبط ازدهارهما بالارستقراطية المادية والفكرية من ناحية ، وبالمذهب الكلاسيكى المحافظ على سمات الشكل والمضمون من ناحية أخرى . إن الرواية منذ نشأتها فى ظل الطبقة الوسطى قد حاولت « أن تحل محل الفنون الأدبية جميعا وأن تستمد من خصائص كل فن ما يزيدها عمقا وقدرة على استيعاب خصائص الفنون الأخرى » . [1] وربما كان من المستحسن « ألا نضع حداً للرواية فهى كشكل ثقافى يمكن أن تشمل كل موضوع يهتم به بدءا من الفلك وانتهاء بالتحليل النفسى . »[2] .. وأفضل تعريف هو : أنها « فن الشخصية » ، أى الفن الذى يقدم تجربة انسانية من خلال تصويره لمجموعة من الشخصيات فى واقع محدد زمانيا .. ومكانيا .

واللافت فى تاريخ الرواية ليس ارتباطها بالطبقة الوسطى فى كل وطن فحسب ،

---

(١) تاريخ الرواية الحديثة : ألبيريس – ترجمة جورج سالم ط . مكتبة الفكر – بيروت ص ٦ .

(٢) Cassell's Encyclopedia of Literature, V. 1, P. 387.

وقد جاء فى تعريف مادة Novel فى Encyclopedia Britanic, V. 16, P. 973. « أنها سرد نثرى أو قصة ممتدة امتدادًا شاسعًا وفيها شخصيات وأحداث تمثل الحياة الواقعية سواء فى الماضى أو الحاضر . مرسومة فى حبكة معقدة كثيرًا أو قليلًا » .

ويحرب « البيريس » فى كتابه « تاريخ الرواية الحديثة » « وايان وات فى كتابه : "The Rise of the Novel" » من محاولة ذكر تعريف جامع لها ، بينما يكتفى م . أ. فورستر فى كتابه أركان القصة « بأنها : قصة خيالية نثرية ذات امتداد معين » (ص ٣١) . ويوضح أدين موير أن « الرواية لا شكل لها لأن الحياة التى تصورها لا شكل لها » « فى كتابه بناء الرواية (ص ٦) . وهذا قريب مما ذهب إليه هنرى جيمس من كون « الرواية طبقًا لأوسع تعريف لها انطباع شخصى مباشر للحياة » « نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى » : ترجمة انجيل بطرس ص ٧٧ .

وانما فى تقارب النشأة والظهور أيضا فى الآداب العالمية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

وإذا كانت الرواية فناً أدبياً حديث الظهور إلى حد ما - إذا ما قيست بالأب الشرعى لها وهو الملحمة (EPIC) ، التى ترتبط بالنظرة البطولية للبشر - فإن « طبقة البرجوازية وكتّابها لم يخترعوا الفن القصصى وإنما أعطوه شكلا جديدا ، ذلك أن كل تنظيم للمجتمع يستتبع تشكيلا جديدا للفن القصصى يتفق مع مصالح هذا المجتمع ، فالطبقة المسيطرة تحاول - ما استطاعت - أن تحتوى هذا النبع فى قنوات توجهها الوجهة التى تخدم مصالحها »[1] .

وعلى هذا عكست الرواية وجهة نظر الطبقة التى نشأت فى أحضانها وارتبط ميلادها معا بثورة اجتماعية من أجل تحرير الفرد من ناحية ، وثورة أدبية لتحطيم القواعد الكلاسية فى الفن والأدب من ناحية أخرى . وقد نشأت الرواية فى مصر فى ظل ازدهار (الرومانسية)، التى تهدف إلى إعلاء صوت الفرد والتأكيد على حريته . على أن تحقيق الوجود كان يصدم البرجوازى الرومانسى بالمجتمع الجامد الذى يأمل فى تغييره . ومن هنا تنشأ أزمة الرومانسى فى الحقيقة والفن ، فى الحياة والنظرة إليها ، فى محاولة للتكيف مع الواقع يعود بعدها الكاتب الرومانسى - أو بطله فى الرواية - إما ثائرا متمردا من أجل إعادة تنظيم الواقع وتشكيل العلاقات الانسانية بطريقة تكفل الخير للفرد كخطوة لإسعاد المجتمع ، وإما أن يعود أسْيان فينزوى يبكى أحزانه ويشكو قدره فى سلبية تفصم الإنسان عن واقعه ، وأما أن يتعالى عن الواقع بالسخرية التى قد لا تعفى حتى الذات - الراغبة فى التحرر - من النقد ، كما نجد عند المازنى ، وفى حالة رابعة قد يسلمه الانفصام عن المجتمع إلى رؤية صوفية للكون تعلى من شأن الروح والعالم الخاص الذى تهيم فيه ، وهنا لا تصبح السلبية إزاء الواقع وحدها ضرورة ، بل تستتبع أيضا غربة مادية أو نفسية تقطع دابر علاقات الرومانسى بمجتمعه ، كما نجد فى رواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور .

هكذا يتفق الرومانسيون فى أنهم يرون المجتمعات ظالمة آثمة ، وأن المجتمع مسئول عن ضحاياه ، وهذا ما تصرح به إحدى شخصيات « ألفرد دى فينى »

---

(١) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد . ط . معهد الدراسات العربية ، القاهرة . ص ٤ .

الأدبية : « الحقيقة أن الفرد قلما يخطئ ولكن النظام الاجتماعى هو المخطئ دائما . » ومن هنا يمضى الرومانسيون يحدبون على « الانسانية المقدسة » « ومولانا الجنس الانسانى » . وأخذت الثورة الرومانسية بذلك طابعا شاملا فلم تبق محصورة فى حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع بل تناولت كل شىء[١] .

وإذا كانت الرومانسية كما يذهب فيشر « تمضى نحو الآفاق التى لا تحدها حدود ، فإنها تعود بالمرء أيضا إلى شعبه وإلى ماضيه وإلى طبيعته الخاصة ، كما ارتبطت فى الوقت نفسه بحركات التحرر الوطنى »[٢] .

من هنا نجد أن الرواية العربية الأولى زينب (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨ – ١٩٥٦) تعد ترجمة صادقة لهذه المقولة، إذ كتبها بدافع الحنين إلى وطن، يؤرقه الشوق إليه، ويطمح فى تمجيده والتغنى بسماته الخاصة، ومهما تكن الأسباب لمحاولة إخفاء اسمه عن الرواية حين صدر للمرة الأولى فلاشك أن الإشارة إلى كونها بقلم « مصرى فلاح » دلالة على شدة الارتباط بالوطن والتغنى بالشخصية الوطنية . والمؤلف يعلل ما دفعه الى ذلك بقوله : « . . . إن المصرى الفلاح يشعر من أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام وأنه لا يأنف من أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا يتيه به ، ويطالب الغير بإجلاله واحترامه »[٣] .

وقد اقترن ميلاد الرواية فى مصر بإحساس عالى الدرجة بالشخصية القومية للوطن من ناحية ، وبالتأكيد على الحرية الفردية للإنسان المصرى من ناحية أخرى . وهاتان ميزتان من أهم سمات الرومانسية . وقد اتجه هيكل إلى التغنى بالمصرية على صعيديها الوطنى والفردى بما يملك من القدرات التى تساعده على ذلك ، فهو مصرى فلاح تجرى فى عروقه دماء مصر .

وثقافته توحى بأن هناك فكرا عقلانيا تستند إليه دعوته الوطنية التى تمسك بها طويلا ، وألح عليها كمظهر لبعث الأمة المصرية وإيجاد أدب قومى « نتيه به ويكون آية للناس جميعا على التقدم » كما نص على ذلك فى « أوقات الفراغ » و « ثورة الأدب » .

---

(١) الرومانتيكية : محمد غنيمى هلال ط . نهضة مصر ص ٩٥ ، ١١٤ .

(٢) The neccesity of art : E. Fischer, P. 53.

(٣) زينب : هيكل كتاب الهلال ، القاهرة . العدد ٢٢ ص ٩ .

شخص آخر كان لا يملك كل هذه المقومات ومع ذلك مضى فى إصراره على اظهار الشخصية الوطنية لمصر هو محمد تيمور الذى تحس « أن نزعته فى الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها . وليس الغريب - كما يظن أول وهلة - أن لا تجرى فى عروقه دماء مصرية ، بل دماؤه خليط من التركية والكردية والأغريقية »[١] .

وهذا بداية تطور جديد لمعنى الوطنية حيث أصبحت تستوعب فى إهابها كل من يعيش فى مصر ، حتى ولو لم يكن من المصريين الخلص ، وإذا كان التأكيد على الشخصية الوطنية لمصر نلتمسه عند من حاولوا خلق المسرح المصرى : محمد تيمور وبديع خيرى ، والموسيقى : سيد درويش ، والطابع المصرى فى الفن التشكيلى : محمود مختار ، فإن هذه السمة كانت أوضح وأعمق عند كتاب الفن القصصى عامة : فعيسى عبيد يصف مجموعته « إحسان هانم » بأنها « قصص مصرية عصرية » ، وأخوه شحاته يهاجم من يجنحون إلى الخيال « الأيد السم » فى كتابه القصة والرواية ، وينادى بضرورة العناية بالوراثة والبيئة ، مؤكدا أن « الرواية المصرية العصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية ، فتتراءى فيها شخصيات أفرادها ونفسياتهم وحياتهم الاجتماعية والفردية ، إذ الغرض من وضع الرواية أو القصة أن يكون بناؤها على قاعدة الحقائق المجردة والملاحظات الدقيقة التى لا تدخل الخيال فى تنسيقها ، حتى يتكون من مجموعها هيئة مصغرة من هيئتها الاجتماعية »[٢] .

ونجد نفس الإصرار فى بدايات محمود تيمور القصصية ، وقد ظل يردد هذه الحقيقة فى أكثر كتبه مؤكدا أن « القصة ولدت فى الأدب العربى - أول ماولدت - فى مظهر من القومية بادئ الأمر ، ممثلة بذلك لما كان يجيش فى وجدان الأمة العربية من طموح الى إعلاء الروح القومى وإبراز الطابع الشخصى »[٣] .

نخلص من هذا إلى أن التأكيد على الشخصية الوطنية للفرد والوطن متلازمان فى نشأة الفن القصصى عامة ، وبحكم الإطار الرومانسى للرواية نجدها تدور حول بطل (فرد) يستقطب طبقة الفنان ، ويعكس بعض ما كان يفرزه الواقع بصفة عامة ، ذلك أن مشكلات الناس فى الرواية انعكاس صادق

---

(١) فجر القصة المصرية . يحيى حقى . كتب ثقافية . القاهرة . العدد الخامس ص ٦٣ .

(٢) درس مؤلم : شحاته عبيد ط . وزارة الثقافة . القاهرة ص هـ .

(٣) محاضرات عن القصص فى أدب العرب : محمود تيمور ط . معهد الدراسات العربية . القاهرة . ص ٦٢ .

لرؤية الفنان للواقع ، بل إن أزمة البطل فى الرواية هى أزمة الأديب فى الغالب ، لذلك لم يكن غريبا أن يصرح « فلوبير » أن : « إيما بوفارى هى أنا .. » لذلك كله نجد أن الرواية الرومانسية ذات الرؤية الواحدية «Monist View» فى تصوير الواقع والتعبير عنه[1] تعكس الواقع الأدبى من خلال بطل فرد ، حيث كانت السمة العامة للرواية الصاعدة بصعود البرجوازية هى (فردية البطل) ، فالذى كان يستقطب جهد الكاتب بطل وبطلة ، يقصر جهده فى التعبير عما يتحركان خلاله – فرحا أو حزنا – من قضايا عاطفية .

وما نود تأكيده هو : إن الرواية وإن اقترنت بميلاد البرجوازية وازدهارها فإنها لم تعكس الانبهار بالوجود والتفاؤل ، قدر تعبيرها عن أزمة مثقفى هذه الفترة عن التكيف مع الواقع بمشاكله ومتناقضاته ، وهكذا قدر لكثير من الأدباء أن يشهدوا فى وقت واحد ازدهار طبقتهم اجتماعيا وأزمتها فكريا ، تلك الأزمة المرهقة التى تعكس التبرم بكل سلبيات الواقع :

من استعمار يستلب حرية الوطن وحاكم غريب ينزح ثرواته ، وتقاليد اجتماعية متخلفة تحكم سلوك أفراده ، ورجعية أدبية تسيطر على الفكر والأدب وتعوق كل تقدم من أجل المحافظة على القديم ، من هنا جاءت الرومانسية عند العرب عامة والمصريين خاصة أشبه بالانفجار الموقوت بزمن محدد هو العقد الأول وبداية الثانى من القرن العشرين .

وقد اقترنت الرومانسية بالثورة من أجل إصلاح الواقع ، ويجب أن نتحرز من وصف رومانسية الرواية فى هذا الطور « بالثورية » ، لأنها برغم جرأتها فى تعرية بعض سلبيات المجتمع وتناقضاته والتعبير عن الأزمات الفكرية والاجتماعية لأبنائه ، فإنها كانت أميل إلى النقد الهادئ والرغبة فى الإصلاح السلمى منها إلى محاولة الثورة من أجل التغيير الشامل . الرومانسية إذن ثورة فكرية هادئة وأحادية الرؤية فردية الشكل عاطفية الأسلوب .

---

(١) لمزيد من التفصيل عن « الفردية والرواية » يراجع فصل بعنوان : فى كتاب :

The Individualism and the novel.

The rise of the novel : Ian Watt. P. 62.

صورة المرأة فى الرواية وعلاقتها بالواقع :

استمد أكثر الروائيين مكوناتهم الفكرية وأدواتهم الأدبية لفن الرواية من الثقافة الفرنسية ممثلة فى هيكل والحكيم وطه حسين ، والانجليزية ممثلة فى العقاد والمازنى وأبو حديد ، والروسية ممثلة فى كتاب المدرسة الحديثة ، ومع ذلك فقد كانت هذه الثقافة الوافدة مؤثرة فى أسلوب التعبير فحسب ، أما المضمون فقد اتسم بعبير الواقع وملامحه واتجاهاته ، وبرز الواقع المصرى فى الرواية بدرجة تعكس رؤية الأديب الخاصة لأزمات الواقع وتناقضاته[١] .

وعلى هذا فإن الرواية قد عبرت من خلال (شخصية الفرد) عن الواقع : تفاؤلا وتشاؤما ، استشرافا لمستقبل مشرق ، وضيقا بواقع جامد بهتت فيه حقوق الانسان ، نتيجة لاستلاب حرية الوطن وعدم التخلص من أسر التقاليد القديمة ، من هنا كانت أزمة الفرد فى الرواية من أضخم أزمات الواقع كثافة كما أحسها الأديب . وإذا كانت الرواية تمتزج أحداثها من خلال علاقات عنصرى الوجود البشرى الرجل والمرأة ، فالذى لاشك فيه أن صورة المرأة أكثر استقطابا لحركة الواقع وأغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه ، فالعلاقة التى تربط الفن بالواقع تجعل هذا الفن مكثفا للنشاط البشرى القائم فى المجتمع ، وإن كان « الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة ، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع فى صورة جديدة ، له صورته الفنية التى تلم ما بدا مبعثرا من عناصره وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه ، (وعلى هذا) فالواقع فى الفن أكثر دقة وانتظاما وأقل تشوها واضطرابا ، إذ تنفذ عين الفنان إلى الأساس فى حركة الواقع ، ويفصح فهمه الى ما هو أساسى ، إلى اختيار يشير إلى موقف اجتماعى ، وهنا تبدو علاقة الفنان بجماعته . »[٢] .

من هذا المنطلق نجد أن الرواية تكشف رؤية الأديب للواقع وإدراكه

---

(١) لعل أكبر نتيجة للتأثر بالفكر الأوربى فى الواقع المصرى هو سبق التشريعات الاجتماعية والأشكال الفنية للظواهر الاجتماعية « إذ يعمد المفكر أو الأديب بما أوتى من نفاذ البصيرة أو حساسية الإدراك إلى سبق الجمهور العام فى تحديد المضروريات اللازمة للإصلاح والتقدم واتخاذ الأشكال التعبيرية التى تنقل الوطن إلى مناخ التطور العام للحضارة العالمية ، وأن يكون من سلبيات هذه الظاهرة أحيانًا التشاؤم والضيق بالواقع حيث لا يقدر المفكر أو الأديب أن يوائم بين الفكر التقدمى الذى ثقفه ، وبين الواقع المتخلف الذى يتحرك فى داخله » . صبحى وحيدة : أصول المسألة المصرية – ص ٢٠٦ .

(٢) بين النظرية والمنهج فى النقد الأدبى : عبد المنعم تليمة – مقال بمجلة الفكر المعاصر . القاهرة يناير ١٩٧٠ .

لعلاقاته ، وهى بما تحمل من سمات أقدر الأنواع الأدبية على أن تجعلنا نرى الواقع المعاش للناس بالوصف المتأنى والسرد الطيع وعدم الخضوع لضرورات خاصة سواء لدى المبدع أو المتلقى . وهى كذلك بما تغذت عليه من سمات الفنون الأدبية الأخرى التى طالت رحلتها فى عُمر البشرية (مثل : الملحمة – السيرة – المقامة – الحكاية الشعبية) ، وبما يتاح للروائى من القدرة على تخيّل حياة الناس الخاصة وما يدور داخل أفكارهم ومشاعرهم من خواطر وأحاسيس[1] .

والرواية بكل هذه الخصائص ترفض أن يكون لها شكل محدد لأن الحياة التى تصورها لا شكل لها .

وفى معرض بيان علاقة الرواية بالواقع – حيث هى كما يذهب كروثر « تقوم على إدراك فلسفى جديد للكون »[2] – يُشغل بحثنا بالإجابة عن تساؤل هو : كيف عبر الروائيون عن طريق تقديمهم لصورة المرأة فى الرواية عن الواقع الذى يعيشون فيه ؟ وكيف عكست الرواية صورة الواقع من حيث أزماته وصراعه ومثله وتياراته الفكرية وتطوراته الاجتماعية ومذاهبه فى التعبير الفنى من خلال إبداع أديب يعبر عن الجماعة ويسجل حركتها الواعية وعلاقاتهاالمتشابكة فى مراحل سيرها الدائب ، فى فترة تاريخية محددة بين ثورتى سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٥٢ ؟

بيد أن التجربة التى تحملها الرواية خصبة ومتعددة الروافد ومركبة العلاقات ، من هنا كان اختيار : صورة المرأة فى الرواية لنرى من خلالها كيف عبر الأدب عن الواقع ، لقد كان كتاب الرواية رجالا ورغم هذا حاولوا التعبير عن أزماتهم ومواقفهم الفكرية من حركة الواقع من خلال صورة المرأة ، ذلك أن « لأبطال الرواية – كما يذكر فانتيجم – نفس مشاغل المؤلف[3] » .

---

(١) يذهب البريس لتوضيح هذه الحقيقة بأن الرواية « أضحت تعبر عن القلق والسرائر والمسئوليات التى كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقى والتصوف فى جانب منه . كما أن الرواية لسعة توزيعها تمثل من الناحية الاجتماعية أداة الاتصال الأدبى بين الجماهير المتفاوتة » (ص ٥) .

وهذا المفهوم قريب مما ذهب إليه « فينست » من أن « الرواية فى هذا العصر ترمى إلى أن تكون الشعر الذى لا نظم له ولا وزن فيه ، ذلك الذى قال عنه بوالو « الشعر المنثور » ، إنه باستثناء جانب النظم أو الوزن فإن كتاب الرواية المعاصرين قد حرموا الشعر من شكله الطبيعى الكامل » .

(نظرية الأنواع الأدبية – ترجمة حسن عون المجلد الثانى ط . منشأة المعارف بالإسكندرية ص ١٣٦) .

(٢) بناء الرواية : أدوين موير ترجمة إبراهيم الصيرفى . طبعة المؤسسة المصرية ، القاهرة ص ٧ .

(٣) الرومانتيكية .. فانتيجم .. ترجمة بهيج شعبان ص ٩٤ .

وكان من الطبيعى حينئذ أن تحمل صورة « الرجل » بعض خواطرهم وإحساساتهم ومواقفهم إلا أن صورة المرأة فى الرواية أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحا فى تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل . إن الظروف التاريخية والاجتماعية التى مرّ بها مجتمعنا جعلت حركة المرأة وتحررها مواكبة لحركة الوطن ، لذلك فإن من السهولة بمكان الربط بين الفكر الذى ينادى بتحرير المرأة وينادى بتحرير الوطن ، ذلك أن قضية المرأة إحدى الأطر العامة لتحرير الوطن النابعة من التصور الليبرالى للإصلاح والتقدم ، من حيث أن تحرير الفرد ورقيه سبيل الى تحرير المجتمع وتقدمه . من هنا نرى أن قاسم أمين كان على وعى حين أكد أن تحرير المرأة ليس مطلبا إنسانيا فحسب،بل إنه ضرورة للتقدم القومى . ويؤكد فى أكثر من مجال أن المصريين أذا أرادوا « أن يكونوا أُمةً حية راقية متمدنة ، فلنا أن نقول لهم : توجد وسيلة تخرجكم من الحالة السيئة التى تشكون منها وتصعد بكم الى أعلى مراتب التمدن كما تشتهون ، ألا وهى تحرير نسائكم من قيود الجهل والحجاب »[1] .

وإذا كان الشعب المصرى قد عبر بثورة سنة ١٩١٩ عن الوعى الفكرى والإحساس بالكرامة الوطنية والرغبة فى تحرير بلده والبحث عن مكونات شخصيتها القومية ، فإن هذه الفترة بعينها قد شهدت المشاركة الواعية لحركة المرأة لا من أجل توكيد حريتها الذاتية فحسب ، بل من أجل المساهمة فى قضية التحرير الكبرى للوطن ، لقد انطلقت الشرارة الأولى للثورة يوم ٩ مارس سنة١٩١٩ وساهمت فيها المرأة يوم ١٦ مارس ، وهكذا تلازم الخطان البيانيان لحركة المجتمع والمرأة تقدماً وانتكاساً ، حتى إذا جاءت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ أكدت على التحرير الكامل للمرأة ، وعملت على « تحطيم كل قيد يعوق حركتها الحرة من أجل المساهمة الإيجابية فى صنع التقدم » .

ومما يؤكد صلاحية المرأة لتكون رمزا للواقع الذى تعيش فيه - أن شخصية الفتاة فى أسرة معينة أكثر دلالة - من الفتى - على نوع الرعاية والتربية التى تلقاها فى هذه الأسرة . كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفى مُثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطابا يبلغ حد الثبات والتكرار ، فإذا قلنا : « طالبة الجامعة » أو « المرأة العاملة » أو « الفلاحة » أو « بنت البلد »

---

(١) المرأة الجديدة - قاسم أمين ط . المعارف ص ٢٢٧ .

أو « الخاطبة » أو « العالمة » على سبيل المثال ، فمن السهولة بمكان أن نستجمع فى الذهن صفاتها – لا كفرد – وإنما كنموذج « Pattern » يتسم بسمات عامة لا تكاد تفردها خصوصيات تذكر . ولعل هذا ما جعل المازنى يرى أن المرأة : «.أكثر تمثيلا للنوعية فى حين أن الرجل أكثر تمثيلا للفردية »[١] ، بينما يراها العقاد « مظهر القوة التى بيديها كل شىء فى الوجود وكل شىء فى الإنسان »[٢] وعند نجيب محفوظ « لا يوجد ثمة حركة بين الرجال إلا وراءها امرأة ، المرأة تلعب فى حياتنا الدور الذى تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم »[٣] .

وإذا كان هذا رأى بعض الروائيين فى المرأة فلاشك أنهم فيما كتبوا كانوا على وعى بهذه الحقيقة – حقيقة مواكبة حركة المرأة لظروف الواقع وأثرها فى توجيه مساره ، ومن هنا لم يعكس مضمون رواياتهم هذه الحقيقة فحسب ، بل عكستها أيضا عناوين القصص والروايات على هذا النحو :

عذراء دنشواى	محمود طاهر حقى	١٩٠٦
زينب	محمد حسين هيكل	١٩١٤
إحسان هانم	عيسى عبيد	١٩٢١
ثريا	عيسى عبيد	١٩٢٢
ابنة الملوك	محمد فريد أبو حديد	١٩٢٦
حواء بلا آدم	محمود طاهر لاشين	١٩٣٤
سارة	عباس محمود العقاد	١٩٣٨
زنوبيا	محمد فريد أبو حديد	١٩٤١
سلوى فى مهب الريح	محمود تيمور	١٩٤٣
رادوبيس	نجيب محفوظ	١٩٤٣

ونجد فى رواية قطر الندى لمحمد سعيد العريان ، صورة الإنسانية التى ترمز لأمة بأسرها ، إذ ينطق المؤلف بعد أن يدفن قطر الندى بجوار أبيه مخاطبا إياه بقوله : « هذه رسالة بنى طولون إليك ياأبت فى مثواك فهل جاءك النبأ ؟ ليست هذه التى

---

(١) حصاد الهشيم : إبراهيم المازنى كتب ثقافية العدد ١٣١ ص ٧٢.

(٢) سارة : عباس العقاد سلسلة اقرأ العدد / ١٠٨ ص ١٢٩ .

(٣) السراب : نجيب محفوظ ط . مكتبة مصر ص ٣١٠ .

تجاورك أمة ، ولكنها أُمة »[١] .

وعلى هذا فقد كان الروائيون واعين بارتباط حركة المرأة بالمجتمع من ناحية ، ومن أخرى بدلالة المرأة كرمز ثرى موح للتعبير عن الوطن ، ومن هنا كان اختيار البحث لصورة المرأة لنرى من خلالها كيف عبرت الرواية عن تطور حركة الواقع المصرى بين ثورتين :

عبرت الأولى سنة ١٩١٩ عن حركة ديناميكية شاملة للمجتمع تهدف إلى تحقيق حرية الوطن وإبراز طابعه القُومى . وهذه الثورة مثل الرواية تدين كلاهما للطبقة البرجوازية بالظهور والتطور ، أى أن كليهما ثمرة طبيعية لظهور البرجوازية وفكرها التقدمى .

بينما كانت الثورة الثانية سنة ١٩٥٢ تتويجا لحركات الكفاح الوطنى وإنضاجا لتجربة الحرية فى مصر ، حيث اتسع مضمونها لتشمل تحرير الوطن والمواطن : رجلا وامرأة . وعلى هذا فثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تعنى أيضا : تتويج كفاح المرأة بتقرير حقوقها السياسية وإلغاء كافة القيود التى تعوق حركتها لتساعد فى بناء االوطن . كما تعنى أيضا أن الرواية قد أصابت قدرا كبيرا من التطور الفنى بظهور « ثلاثية نجيب محفوظ » التى انتهى من كتابتها قبيل الثورة (أبريل ١٩٥٢) ، هذا العمل الفنى العظيم الذى قدم نموذجا جديدا للمرأة الإنسانة « رفيقة » الرجل وزميلته فى دروب الكفاح الوطنى والاجتماعى .

الإطار الفكرى والفنى لصورة المرأة فى الرواية

يدرس هذا الفصل المرحلة الأولى لنشأة الرواية وازدهارها فى ظل الرومانسية كمذهب أدبى للتعبير - يتلاءم والمرحلة التى مر بها الوطن فى محاولة لتأكيد الذات والبحث عن الشخصية القومية - من خلال شخصيات فردية تكشف رؤية الفنان للواقع وموقفه من حركته . وإذا كان البطل الفرد فى الرواية المصرية فى بداية عهدها إيجابيا نشطا فى حركته داخل إطار الرواية ، يصوغ علاقاته ويفجر أزماته ويحدد مساره خلال إطار اجتماعى ، ليعكس تجربة انفعل بها الكاتب

---

(١) قطر الندى .. محمد سعيد العريان ط . وزارة التربية والتعليم ص ٢٣٥ .

من خلال مجتمعه الخاص ، فإن هذه التجربة رغم خصوبتها وفردية أبطالها تكتشف تجربة مجتمع ، يهدف إلى تطوير اللحظة المعاشة بأزماتها وتعديل السلوك البشرى والتقليد الاجتماعى بإعطاء الفرد حقه فى الحرية الذاتية والاستقلال العاطفى ، على أساس أن حرية الفرد هى المقدمة الأولى - بحكم الرؤية الواحدية - لحرية الوطن .

ولكن تطور المجتمع مع بداية الأربعينيات عدل من نوعية القوى الاجتماعية الجديدة المشاركة فى صنع الحياة ، لذلك وجدنا الروائيين يحسون هذه الأزمة ، ومن هنا تهيم المرأة فى عاطفة صوفية تنشد العزلة والابتعاد لا عن الواقع فحسب،بل عن الوطن وأناسه أيضا ، كما تعبرّ عن ذلك بطلة « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، إذ ترى « أن التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته »[١] .

هكذا انتهت الرومانسية إلى أزمة ، وكانت الحرب الثانية حدا فاصلا بين : عهد كانت تتسع فيه الرومانسية للوفاء بتطلعات شخصية الفرد فى الرواية ، وعهد لا يستطيع الوفاء بالتعبير عنه إلا الواقعية ، التى ترى الواقع فى صورته الشاملة . ومن هنا كان تحديدنا لمرحلتين فى تاريخ الرواية الرومانسية :

الأولى : تبدأ من « زينب » لمحمد حسنين هيكل (١٩١٤) وتستمر حتى سنة ١٩٤٤ ، هذه السنة الخطيرة فى مسار الخط الروائى حيث كتب توفيق الحكيم وطه حسين وابراهيم المازنى آخر رواياتهم (الرباط المقدس - شجرة البؤس - ثلاثة رجال وامرأة) وقد سبقهم محمود تيمور سنة ١٩٤٣ (سلوى فى مهب الريح) حيث توقف عن إنتاج الرواية إلى ما بعد سنة ١٩٥٢ .

الثانية : تبدأ من العام التالى سنة ١٩٤٥ وهى التى شهدت تحول مسار الرواية العربية فى مصر حيث سارت فى اتجاهين :

الأول : اتجاه واقعى ثبتتْ حركته الفكرية والفنية بظهور أول عمل روائى واقعى لنجيب محفوظ وهو « القاهرة الجديدة » ، وإن كانت قد سبقته إرهاصات ومحاولات فردية - كما سوف نتحدث عن ذلك فى الباب الثانى .

الثانى : إتجاه رومانسى ، ليست الرومانسية فيه هى الجديدة ، وإنما الكتاب

---

(١) نداء المجهول : محمود تيمور ط . وزارة التربية والتعليم ص ١٥ .

هم الجُدد ، حيث شهدت هذه السنة نفسها (١٩٤٥) الميلاد الروائى لمحمد عبد الحليم عبد الله (لقيطة) ، عبد الحميد جودة السحار (فى قافلة الزمان) ، محمد سعيد العريان (قطر الندى) ثم تلى ذلك ظهور يوسف السباعى وعلى أحمد باكثير واحسان عبد القدوس وغيرهم ممن ساهموا فى هذا التيار بمحاولات سيتناولها البحث فى فصل تال من هذا الباب .

لذلك تقف دراسة الرواية فى هذا الفصل عند سنة ١٩٤٤ التى أفلس فيها المذهب بوعى مصاحب – وإن كان فى الظاهر غير واضح ، فقد توقف الرواد عن مذهبهم وظهر كتاب جدد نحوْا بالرومانسية نحواً جديدا . وعلى هذا فالتقسيم الذى اتبعه البحث فى الدراسة نابع من أساس فنى خاص واجتماعى عام . ولا تناقض البتة بين الأساسين ، فالفن انعكاس إيجابى لحركة الواقع ، إذ عندما تتغير أنماط الإنتاج وعلاقات البشر وحركة الناس فى المجتمع يبدأ الأديب فى تعديل نظرته الفنية ، ومن هنا تبدأ الرواية فى اتخاذ شكل جديد ، ويبدأ الأدب فى معالجة الموضوعات بشكل مختلف ، أى أن التغير فى التكنيك لا يحدث اعتباطا بل نتيجة تفاعل عدة عوامل : اجتماعية وفكرية وأدبية .

ومن حيث علاقة الفن بالواقع والرواية بالمجتمع الذى عبرت عنه نستطيع أن نحصر فى هذه الفترة ثلاثة اتجاهات أدبية استوعبت – من خلال الصورة الفنية للمرأة – ما كان يموج به المجتمع من تيارات فكرية وحركات اجتماعية – هذه الاتجاهات هى :

أولا : قضية الحب كتجسيد لأزمة الحرية الذاتية للمرأة .

ثانيا : التمرد على التفاوت الطبقى .

ثالثا : صورة المرأة كرمز للوطن .

* * *

أولا : قضية الحب تجسيد لأزمة الحرية الذاتية

أكد الراوئيون فى الرواية على حرية المرأة واستقلالها العاطفى ، باعتبارها شخصية فرد يحقق بحريته السعادة لنفسه وللآخرين ، كما يحقق بها رقى المجتمع وصلاحه اللذين يؤديان فى النهاية إلى تحرر الوطن وسعادته . وقد كان الرومانسيون صادقين فى مثاليتهم حين فصلوا بين التحرر الاقتصادى والاجتماعى للمرأة . إذ عجزت نظرتهم عن إدراك جميع جوانب الصورة بكل علاقاتها ، ومن هنا نراهم ينطلقون عبر موقف أدبى واحد تجاه المجتمع « الظالم » الذى يريد أن يستعبد المرأة ، ويحُول دون سعادتها العاطفية ويعوق حريتها الاجتماعية .

وقد أوضحنا ذلك من قبل فى موقف بعض المفكرين أمثال : رفاعة الطهطاوى وقاسم أمين ولطفى السيد . وسنجد هذا التأكيد على حرية المرأة والاستقلال العاطفى لها فى أعمال كثير من الروائيين ، حيث تزداد الصورة كثافة وتركيزاً فى الأعمال الرائدة للرواية .

ومن أهم الأعمال الروائية التى تناولت هذه الظاهرة رواية « زينب » التى سندخلها فى أطار البحث باعتبارها العمل الرائد الممثل للجذور الفنية التى اتكأت عليها الرواية فيما بعد سواء من حيث فردية البطلة ، أو من حيث استلهامها الواقع .

وسنجد ذلك أيضا فى رُوايات المازنى الثلاث : ابراهيم الكاتب - ابراهيم الثانى - ثلاثة رجال وامرأة - سارة للعقاد - الرباط المقدس لتوفيق الحكيم - نداء المجهول لمحمود تيمور ، وهذه الأعمال تستقطب موقفا عاما هو صورة المرأة الباحثة عن الحب الذى يجسد أزمتها فى البحث عن الحرية الذاتية وتحقيق الوجود الفردى .

وأول رواية تمثل هذا الاتجاه هى « زينب » (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) : والمؤلف يستعين فى إبرازه لهذه القضية - قضية الحب - بالشخصية النامية والمسطحة والموقف العابر ، لنخرج من الرواية بصورة متكاملة للمرأة المظلومة من « جمعيتها الغاشمة » بدرجة توحى بأن قضيتها كانت الشاغل الأول للكاتب حين فكر فى روايته . قد يعترض البعض بأن الرواية

تدور حول مشكلة البطل – الذى حمله المؤلف بعض مشاكله ومشاعره الخاصة – وأن الرواية ترجمة ذاتية لصاحبها .؟

ومع ما قد يحمل هذا الكلام من ظلال للحقيقة إلا أنه لا ينصف الرواية كعمل أدبى متكامل ، ذلك أن صورة المرأة وأزمتها هى الجانب الذى حظى بعناية فائقة من المؤلف واستنفذ كثيرا من جهده . والبطل – الرجل – فى الرواية كل ما يشغله هو بحثه الدائب عن الحبيبة « المفقودة » التى ضاع بضياعها . وما استعان به المؤلف من أدوات فنية تشكل فى النهاية إطارا متكاملا للصورة العامة للمرأة البرجوازية والريفية العاملة على السواء ، بدرجة تقف فيها الرواية على قدم المساواة – من الناحية الفكرية – مع كتاب تحرير المرأة لقاسم أمين .

أما الشخصية النامية فى الرواية فهى زينب « بنت الطبيعة العذبة المفتولة الجسم القوية » الجميلة بدرجة تصبح معها معشوقة لكل من يراها « حتى الوجود يتيه بها والبدر يغار منها » . وقد أحبت عاملا زراعيا مثلها هو ابراهيم ، وكما هو الشأن فى أعمال الرومانسيين نجد الطبيعة تبارك حبهما والقمر شاهدا على قداسة هذا الحب . وزينب ناضجة عاطفيا بقدر نضجها الاجتماعى الذى يجعل منها فى الحقل « شغالة » ممتازة تسبق رفيقاتها ، وفى البيت تكاد وحدها « تكفى عائلة » . كذلك يبدو هذا النضج فى رؤيتها لمن يكون حبيبها . لقد استجابت لمعابثات حامد إلا أنها كانت تحس أنه غريب عن روحها لا يثير فى نفسها أدنى التفات . « وكأن النفس تطمح دائما فى بحثها عن محبوبها إلى شخص يعدلها فى المكانة ، لتجد من الحرية معه ما يضمن لها سعادتها » .

زينب إذن ليست كأى فتاة قروية بائسة يشغلها الفقر أو يطحنها البؤس ، وإنما هى كما أراد المؤلف الباحثة عن الحرية – عن تحقيق الوجود والسعادة – بالحب ، والظفر بالحبيب فى إطار طبقتها الاجتماعية . ولكن الأقدار لا تهادنها إذ تخطب لغير من أحبت ، لحسن .. ويجند الحبيب ويرحل إلى السودان .

وتتفتح الأبواب المغلقة للعواطف الرومانسية المشبوبة فتضيق بالناس ذرعا ، إذ لم يعد هناك أمل فى عدالتهم ، وليس ثم إلا السماء « تشكو إلى عدالتها ظلم الكون والإنسانية أو تبرأ إلى الله من جمعيتها الغاشمة التى تريدها على ما لا تحب ... » .

وتوحى هذه الصورة التقليدية للزواج بأن الانسان مازال عبدا « ها هو الأب قد

تصرف فى يد ابنته – برأيه – وباعها مساومة ، وبقى أن تجيز هى عمل شخص أعطته الطبيعة من السلطان أنه أبوها ، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل »[١] .

وتُساق زينب إلى بيت الزوجية كشاة ضالة ، ويرحل الحبيب بعد أن أهدى ثوره لزوجها حسن صديقه ، ونسى عندها « منديله المحلاوى » لتشم فيه ذكرى الحبيب . وهنا يتصارع فى زينب عاملان : الوفاء للحبيب والإخلاص للزوج . إنها فى موقف يذكر بمأساة ليلى العامرية فى « مجنون ليلى » عند أحمد شوقى ، حيث يشتعل فى نفسها الصراع بين العقل والقلب ، بين الواجب والعاطفة . وزاد فى أساها أنهم كانوا ينتظرون منها أن تكون خادما أكثر من كونها « عروسا » ، فاشتدت آلامها وبدأ الحزن ينسج خيوط العزلة بينها وبين المجتمع . « وإذا خلا بها حسن وجعل يخاطبها بما يخاطب به الشاب الفتاة أو الزوج زوجه ، وجدت كلاما ذابلا باهتا ، وجدته كلاما مصنوعا يجىء به موقفها ولا توحى به القلوب أو تدفع إليه الاحساسات الهائجة التى تريد أن تظهر ولايمكن حبسها ، ولكنها مضطرة أن تجيب على القول بمثله وترد عن كل ماتسأل بما حفظته من الناس ، غير أنها شعرت أن موقفا كهذا لاينتج إلا الشقاء والبؤس »[٢]

وتنمو شخصية زينب بنمو الأحداث فى الرواية ، وترى مع كل موقف جديد بعدا من أبعاد شخصيتها ، ولكن كثافة الأحزان أيضا كانت تنمو معها ، لذلك يستعين المؤلف بنجوى النفس أو ما يقرب من المنولوج الداخلى فى أكثر من موضع فى الرواية ليزيد فى توضيح صورة المرأة الحزينة من ظلم مجتمعها ، الذى عذبها – حين سلبها الحب والحرية – وأتلف حياتها بين زوج لاتقدر أن تهبه الحب ، وحبيب تعجز عن أن تقطع منه خيوط الأمل . وعجزها مرده إلى أن « قوة سلطان خيال المحبوب على النفس يجعلنا ننسى كل شىء سواه وننسى همومنا وأحزاننا ، وننسى العالم ومافيه فلا يبقى إلا هو وابتساماته وكلماته . وإذا كان وجود من نحب إلى جانبنا يعانقنا ونعانقه ويرشف ثغرنا ونقبله فى درر وجناته سعادة ليس

---

(١) زينب ص ١٠٥ .
(٢) زينب ص ١٣١ .

بعدها سعادة ، فإن خياله وذكراه وذكر ماعمل وماقال حلم هو ألذ الأحلام »[١]

وهكذا ينقى هيكل الريف من الروث والوحل والبؤس والشقاء المادى ، فكل هذا يهون بجوار الشقاء العاطفى . وعلى هذا فأزمة البطلة تدور أساسا حول نشدان السعادة العاطفية وطلب الحرية الشخصية للمرأة بما يكفل حسن الاستمتاع بالوجود ، وبما يكفل من ضمان لسعادة المجتمع . ولهذا ليس بمستغرب أن تموت زينب بالسل ، رغم طيب هواء مصر وجفافه ، وهى مدركة لمحور أزمتها بوعى ، لذلك توصى أمها - أو أمتها الكبرى - بالوصية التالية : « بدى أموت قريب وكله من ايدكو . فضلت أعيط وأقولك يا أمه مابديش أجوز ، تقولى لى كل الناس أبوهم بيجوزهم على غير كيفهم ، وبعدين يصبحوا وياجيزانهم زى العسل . أنى وياجوزى زى العسل ماقلتش حاجة . لكن أديني حاموت وتخلص العيشة اللى بيننا وبين بعض .. وبكره ولابعده حاموت يامه ، وصيتكوا أخواتى لماتيجوا تجوزوا حدّ منهم ماتجوزهمش غصب عنهم لحسن دا حرام »[٢]

وعلى هذا فإن زينب فى الرواية تستقطب هذه القضية الاجتماعية . وقد استطاع المؤلف أن يضمن لها كثيرا من عناصر النجاح الفنى المطلوب للشخصية النامية ، من رؤيته الرومانسية الحالمة الحزينة فى آن واحد . وقد استعان على ذلك بالوصف المادى الذى يجعلها أحيانا إحدى لوحات الطبيعة الجميلة ، التى شغل بالكثير منها خلال رواية وصفها بأنها « أخلاق ومناظر ريفية » .

لقد وعى هيكل بحاسته المرهفة أهمية الطبيعة للشخصية الرومانسية ، ومن هنا حشد فى الرواية كثيرا من مناظرها : « أين أنت ياقمر السماء من جمال زينب ولم أعرك لفتة وهى إلى جانبى ؟ إن فى تلك النظرات التى تبعث هى بها إليك لسحر الشباب الذى فقدته أنت من قرون القرون ، وتلك الابتسامة السعيدة التى تطوق ثغرها تهزأ بخطوط المشيب البادية على وجهك »[٣] .

وزينب شخصية روائية تنمو بكافة الأدوات الفنية التى تتيح للروائى أن يجعل من الناس فى الرواية صورة حية وثيقة الصلة بالواقع ، لذلك يأتى الحوار الذى اتسم بالعامية ليكون إطاراً آخر استعان به هيكل فى تقديمه لزينب . وبالنسبة

---

(١) زينب ص ١٣٩ .

(٢) زينب ص ٢٣٩ .

(٣) زينب ص ١٠١ .

للحوار العامى فى زينب نجد أن بعض من تعرضوا له وقفوا عند الجانب الشكلى منه فحسب، دون محاولة لربط الظاهرة بسبب يتواءم مع المذهب الفنى للكاتب... إذ المعروف أن الرومانسيين يهتمون بالجانب الوطنى ، ويحاولون دائما إبراز الصورة (المحلية) فى الأدب والفن . كما أنه من ناحية أخرى تمتد ثورتهم أيضا إلى الأسلوب الرصين المحافظ على فخامة اللغة كمطلب فنى فى حد ذاته . أما هنا فاللغة مجرد أداة للتوصيل . .

ولعل هذا مايفسر ازدهار الفنون الشعبية فى ظل حركات المد الرومانسى . حيث نجد أرنست فيشر يشير إلى أنه من السمات المميزة للرومانسية فى كل مكان « الشعور بالقلق الروحى فى دنيا لايستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار، وشعور بالعزلة والغربة نشأ عنه توق إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة ، واهتمام بالشعب وأغانيه وأساطيره »[1] .

من هذا المنطلق نقدر عمل هيكل لا على أنه ضعف فى معجمة اللغوى أو سوقية فى التعبير ، وإنما وسيلة للتغنى بالشخصية المحلية وتمجيد لغة الشعب أو « الفلاحين » . الذين يعتز بهم ويراهم مصدر وحى للأدب القومى الخالد ، وهو من ناحية أخرى ثورة فى الأسلوب كما عبر عنها Victor Hugo « قد نفثت ريحا ثورية ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة ، فليس هناك من كلمة لاتستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها ، وصحت مع الصاعقة والعاصفة : حربا على البلاغة ولكن سلاما على النحو ، ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة ، وقلت للكلمات كونى جمهورية وعيشى كثرة غالبة عارمة بالحياة واعملى واعتقدى وأحبى ، وجعلتها تتحرك جميعا ورميت فى شراسة بالشعر « الأرستقراطى » إلى كلاب النثر السوداء »[2] .

إطار ثالث استعان به المؤلف فى تقديمه لشخصية زينب النامية وهو النجوى الذاتية، التى يمكن أن نلمس فيها بدايات ساذجة للمنولوج الداخلى أوتيار الشعور ، حقيقة إن هذه الأحاسيس تبدو أحيانا أعمق فكرا وأبعد غورا مما يمكن أن تحتمله « فلاحة » كزينب ، وبرغم ذلك فقد فطن رائد الرواية إلى أهمية هذه الأداة وسيلة

---

(١) The Necesity of Art, P. 54.

(٢) الرومانتيكية : غنيمى هلال ص ١٩٠ .

فنية للتعبير وتنمية الشخصية ومحاولة للغوص فى داخل النفس المصورة فى رواية .[١]

وأخيرا تأتى الحركة الديناميكية لشخصية زينب وسط محيطها الاجتماعى فى الرواية ، فهى فلاحة برزة تعمل فى الحقل والبيت ولاتهدأ حركتها المادية نهارا والفكرية ليلا ، وإنما هى دائما متحركة لايستقر جسدها أو روحها حتى تنتهى الرواية بانتهاء حياتها . وبموتها يكون المؤلف قد استنفذ كل مايود أن يقوله من خلال صورتها . هكذا وفر هيكل لبطلته كل صفات الشخصية النامية « القادرة على إثارة الدهشة فينا . بطريقة مقنعة تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب .»[٢] .

وعلى هذا فزينب جديرة بأن تحمل القضية الاجتماعية التى كانت تفرض نفسها على الواقع كما أحسه المؤلف ، هذا الإحساس هو الذى جعله يسمى الرواية باسمها دون « عزيزة » الشخصية النسائية الثانية فى الرواية رغم كونها أقرب إلى الجو النفسى والاجتماعى للمؤلف .

عزيزة : شخصية مسطحة كأنما الحجاب الذى فرض عليها فى الواقع قد انسحب عليها فى الرواية ، لذلك نجدها أقرب إلى النمطية منها إلى النموذج الإنسانى للشخصية الروائية . ومع أنها من الناحية الفنية شخصية باهتة إلا أنها تضيف بعدا جديدا للصورة العامة للمرأة وقضية تحريرها ، ذلك أن عزيزة تمثل الفتاة البرجوازية المصرية على حقيقتها فى مطلع القرن الحالى ، إذ تعلمت القراءة والكتابة فى البيت ثم أرسلت سنتين إلى معلمة للحياكة والتطريز . وفى الثانية عشرة انقطعت عن ذلك كله . وأدخلها « الحجاب » إلى عالم « الحريم » بقيوده النفسية والجسدية ، ولهذا تدعوه الثوب الأسود ثوب الحزن والأسى ، وتحدث حامد عن آثاره السيئة فى خطاب منها إليه بعد فشل زواجهما برغم سذاجة ماكانا يكنان لبعضهما من حب واهتمام : « مالنا جماعة الدفينات وللحب ، إنما نحن فى ظلام نتلذذ منه بخيالات لاوجود لها » . وتقرر بأسى أن أهلها وجدوا فى نقوش الحيطان مايكفينا عن التمتع بجمال الحياة ، فتصيح صارخة « ياعدالة السماء : هل من أجل هؤلاء السذج خلقت غروب الشمس لالنا»[٣] .

وإذا كانت الحريةمستلبة عند زينب والسعادة ضائعة فإنها عند عزيزة أكثر

---

(١) انظر مثالاً لذلك فى الرواية ص ٥٧ .

(٢) أركان القصة : م . أ . فورستر . ترجمة كمال عياد جاد ط . دار الكرنك ص ٦٥ .

(٣) زينب ص ١٧٢ .

استلابا والسعادة أبعد حتى عن مجرد التصور . لقد نشأت وفى وعيها حديث متناثر من نساء العائلة أنها ستكون زوج حامد – ابن عمها ، لكنها تخطب دون مشورة وتزوج دون رأى ، غير أن ثورتها أخف حدة من ثورة زينب ، ثم انتقلت من سجن الأبوة إلى سجن الزواج وقلبها حبيس ونظرها لايجتلى السماء وسمعها لايطربه شجو الأغاريد ، مما جعلها « بين حيطانها الأربع أشد حيرة من الدمعة فى عينى المحزون » ، ولذا فهى « تسكب الدمع على شبابها الذاهب تتخبطه يد الشيطان » .

وإذا كانت عزيزة شخصية باهتة فإن أزمة حامد العاطفية فى الرواية تزيدها وضوحا ، تلك الأزمة التى عبر عنها الكاتب فى حوار خطابى بين حامد وأصدقائه ، ثم فى رسالته الطويلة إلى أبيه .

وعلى هذا فالأزمة واحدة لدى زينب وإبراهيم ، وعزيزة وحامد ، يبلورها انعدام السعادة العاطفية نتيجة لاستلاب حرية « الفرد » والخضوع لضراوة التقاليد وفساد التربية ، فانقلب « العيش عندنا شقاء ومرارة » . لذلك يصرخ حامد :

« العائلة ! لو تحقق معناها للمسنا السعادة بأيدينا ورتعنا فى سعة منها كل أيامنا .. ولكن وا أسفا فأنى هى .؟ »[1]

وإذا كان فقد الحب بسبب الضغوط الاجتماعية التى تسلب حرية الفرد قد قتل زينب ، فإن الأزمة بعينها قطعت دابر كل من حامد وعزيزة فى الرواية . لقد ماتت الشخصيتان – إن لم نضف إليهما ابراهيم أيضا – فى الواقع . ومن هنا عجز المؤلف عن أن يقدمها فى حالة الضياع الذى احتواهما . ولاشك أن إحساس الكاتب بضراوة الأزمة اجتماعيا ، وانشغاله بها ، أربكه فنيا وجعل الشخصية تغيب عن الرواية ، إذ لم تعد لها أهمية لدى المؤلف بعد أن عبرت عن أزمتها .

والذى يحتاج إلى توضيح هو أن ننصف المؤلف من كون عزيزة شخصية « مسطحة » لأن العيب الفنى ناجم من طبيعة الشخصية المستوحاة ، إذ ليس من المنطقى أن تحيا عزيزة فى الرواية بما لاتحيا به فى الواقع الاجتماعى .

« تسطح » الشخصية إذن ليس فى كل الأحوال عيبا ، إذ يكون وجودها أحيانا ضرورة تفرضها واقعية الأصل المستوحى على الصورة المنعكسة فى

---

(١) زينب ص ٢١٥ .

الرواية ، حتى لو كانت رومانسية الاطار .

عنصر ثالث استعان به المؤلف كأداة فنية – بجوار الشخصية النامية والمسطحة – ليضيف زاوية جديدة تزيد من كثافة القضية الاجتماعية التى عبر عنها فنيا ، وهو : الموقف الخاطف – الذى يصدر عرضا عن شخصيات هامشية فى الرواية تظهر للحظة « برقيّة » ثم تختفى ، من ذلك ماروته عمتا حامد لما حدث لزوج حسنين أبو مخيمر التى ضربها زوجها بوحشية دون سبب ، وكلما بكت ازداد الضرب والشتم ، ولم ينقذها من يديه إلا الناس تجمعوا على صوتها ، ثم « راحت مرمية خالص زى اللى هتموت وبعدين خدت بنتها وراحت دار أبوها » : وتعلق المستمعة لتؤكد المغزى الذى أراده المؤلف قائلة : « أعوذ بالله ياأخواتى ، الناس دول وحوش » .[1]

هكذا تبلور هذه الرواية أزمة الحب كتعبير عن قضية الحرية الذاتية والظلم الاجتماعى اللذين يسلبان المرأة سعادتها . وهكذا تنعكس بعض جوانب الواقع بصدق من خلال رؤية الأديب فى هذه الرواية الرائدة للتيار الرومانسى ، والممهدة بقوة وجرأة للحديث عن الشخصية والطبيعة المصرية وأستخدام الحوار العامى ليعبر عن هذه السمات الوطنية . هذا وغيره مما يذكر للرواية لم نقف عنده طويلا لأنه بُحث فى دراسات سابقة .

وهيكل متأثر بآراء الليبراليين فى الفكر والرومانسيين فى الفن، وهو فى اتكائه على قضية المرأة متأثر بآراء أستاذه قاسم أمين الذى نقل الاعجاب به إلى بطل الرواية ، حيث يقدمه لنا على أن آماله فى المستقبل نابعة أساسا من مذهب أستاذه قاسم أمين ، الذى يرى أن « اللذة التى تجعل للحياة قيمة هى أن يكون الإنسان قوة عاملة ذات أثر خالد فى العالم » .[2]

ثلاثية المازنى النسائية :

بعد ظهور رواية زينب لهيكل يكاد يتوقف مسار الرواية حتى سنة ١٩٣١ ، حيث تصل إلى « إبراهيم الكاتب » لإبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ – ١٩٤٩) .

---

(١) زينب ص ١٧٥ .

(٢) زينب ص ٢١٠ .

ولا يظهر فى هذه المدة إلا محاولة عيسى عبيد « ثريا » (سنة ١٩٢٢) ورواية تاريخية لمحمد فريد أبو حديد « ابنة المملوك » سنة ١٩٢٦ . ولاشك أن قلة مشاركة المرأة فى النشاط الايجابى لحركة المجتمع وتزمت التقاليد التى لاتعترف بتحرير المرأة ولابشرعية الحب كانا من أهم الأسباب التى تكمن وراء انقطاع الرواية فى هذه المدة ، بالإضافة إلى أن الراوية – التى لم تثبت دعائمها كفن أدبى فى التربة المصرية – لم تحظ باحترام الأدباء والنقاد ، وإنما كان ينظر إليها كفن « شعبى » للمتعة والتسلية أكثر من كونها فنا رصينا ، يمكن أن يتناوله أديب يريد أن يحظى باحترام الأدباء والقراء ، وهذا ماجعل هيكل ينشر « زينب » فى طبعتها الأولى (١٩١٤) بقلم « مصرى فلاح » خشية أن تجنى صفة الروائى على عمله فى المحاماة والفكر والسياسة ، والعقاد ظل حتى أواخر أيامه لايعترف بشرعية الرواية ولا ينظر إليها كفن محترم ، ولعل مايزيد فى تأكيد ذلك أيضا الكثرة اللافتة لروايات التسلية التى صدرت فى هذه الفترة بالإضافة إلى الروايات المترجمة والممصرة لنفس الغرض الترفيهى .

ونجد المازنى الذى أعاد للرواية مسارها ينكر فى مقدمة روايته « ابراهيم الكاتب » أن حجاب المرأة عقبة فى سبيل التأليف الروائى ، وأن قصر الرواية على الحب « هيستريا لا أكثر ولا أقل » ، وتقرأ قصته فإذا بها على نقيض مايزعم ، وتجد أن الحب ولاشىء غيره هو قطب الوجود فيها . ولا غرو فالمازنى يدين بوجوده للمرأة الأم التى يقول لها : « أنت سيدتى .. إننى أحبك وأجلك وإنى مدين لك بكل ماجعلنى كما أنا .»[1]

وأدبه القصصى بصفة عامة يتحرك فى ظل المرأة ، ومشوب بسخرية لاترحم حتى ذاتها ، وهذه الذات ، جعلت صاحبها لايرى الكون إلا من خلالها . وهذا ماقد يفسر (ضمير المتكلم) كلازمة ضرورية لأدب المازنى شعرا ونثرا .

الإحباط المتتالى فى الحياة العامة (فشل الثورة – رجعية الوسط الفكرى والأدبى) وفى الحياة الخاصة (بسبب المرض وفقد الام والابنة والزوجة) ثم كثرة القراءة والتفكير :[2]

---

(١) قصة حياة : المازنى : كتب ثقافية العدد ٩٨ ص ٣٣ .

(٢) فى مقال بعنوان : « عبقرية المازنى » – عباس محمود العقاد ، كتاب « بعد الأعاصير » يذكر أن الأزمة شملت الأدباء الثلاثة الذين كونوا مدرسة الديوان حيث عبر عنها عبد الرحمن شكرى بقصائده العابسة فى ديوانه الثالث والرابع .

كل هذا جعل المازنى لايرى الكون إلا منصهرا فى ذاته « التى لها أحيا وفى سبيلها أسعى وبها وحدها أعنى طائعها أو كارها » . ومن هنا آمن المازنى بالفلسفة العدمية إذ « كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن » .

وشكرى عياد يفسر رومانسية المازنى بأنها رومانسية منعكسة صدرت من شباب لم يحاولوا أن يتجاهلوا أحلامهم العزيزة ، بل أن يسخروا منها .[١]

ومنذ أن هجر المازنى الشعر وتحول إلى ميدان الرواية نجد له ثلاث محاولات هى : إبراهيم الكاتب (١٩٣١) - ابراهيم الثانى (١٩٤٣) - ثلاثة رجال وامرأة (١٩٤٤) ، وهى تشكل مايمكن أن نطلق عليه « ثلاثية المازنى النسائية » حيث يديرها حول عدد من النماذج النسائية المتفاوتة اجتماعيا وفكريا .

وانبهار المازنى بالمرأة يشكل جانبين :

الأول : تناقضه فى الحديث عنها فهى مرة « أداة لحفظ النوع وجمالها شرك »[٢] ثم هى « لاتفهم الدنيا باعتبارها كلا ، ولاتقدر أن تفنى فى الجماعة »[٣] ومرة أخرى « هى الحياة مختزلة »[٤] وأمام هذه الحيرة والاضطراب لايجد مفرا من أن يعترف بأن « هؤلاء النساء أمر عجيب والذى يستطيع أن يعرفهن على حقيقتهن لم يخلق بعد »[٥] .

الثانى : إصراره على أن الانسان لايسعد بالحياة إلا فى ظل حبيبة « مشرقة مثل الصباح، جميلة كالقمر ، طاهرة كالشمس، مرهبة كجيش بألوية »[٦] .

من هنا تنبع أزمة الكاتب بين حب جم للمرأة ثم حيرة شديدة فى أمرها ، وقلق لما ينبغى أن يكون عليه وضعها فى المجتمع . لذلك فأن (ثلاثيته) تزخر بأنماط من

وعبر عنها العقاد فى « ترجمة شيطان » . وعبر عنها المازنى فى نزعة الاستخفاف وقلة الاكتراث ، ولعل بعضها يكمن فى الطبع ومن عراك الحوادث ووحى المطالعة والتفكير . ويرى أن من أهم الكتب التى أثرت فى المازنى قصة « سانين » لأرتزيباشف ، وأنه كان يردد بعد لوازمه فى كلامه . ثم قصة تورجنيف « الآباء والأبناء » ، ويعقب ، بأن كليهما تخلق الاستخفاف على الأقل لمن لا عهد له به » (ص ١٤٧) .

(١) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد ص ١١٨ .

(٢) إبراهيم الكاتب ط . مكتبة مصر ص ٢٤ .

(٣) إبراهيم الكاتب ص ٦٨ .

(٤) إبراهيم الكاتب ص ١٣١ .

(٥) إبراهيم الثانى كتب ثقافية العدد ٨٠ ص ١٦٣ .

(٦) إبراهيم الكاتب ص ١٥٢ .

النساء بدرجة تكاد تصبح معها مسحا اجتماعيا لنماذج المرأة وقضاياها خلال الفترة التى صدرت فيها ، فبينما تعالج « ابراهيم الكاتب » قضية الحب والزواج ، نرى « ابراهيم الثانى » تدور حول الملل فى الحياة الزوجية، ثم نقدم « ثلاثة رجال وامرأة » خطوة أكثر جرأة حيث تعبر عن مشكلة الفتاة الناضجة التى لم يعد الزواج عندها وسيلة للإشباع الجنسى ، بل للاطمئنان النفسى والسعادة العاطفية . ومن خلال ذلك تتفرع جزئيات صغيرة تعكس وعى أديب بحركة المرأة وتطور مسارها الاجتماعى وموقف المجتمع من هذا التطور المشوب بالحيرة والقلق .

وإذا كان البطل الفرد الذى يجمع خيوط الجزءين الأولين رجلا ، فأنه يدور فى فلك « امرأة » تشكله وتحدد له المسار ، إلى أن نصل إلى الجزء الثالث من هذه الثلاثية فتصبح المرأة قطب الرواية والموجهة لسيرها ، وتبدو أكثر إيجابية وحركة من الرجل ، بل هى التى تكتشفه وتحس أنه بعينه من تطمح إليه وتبحث عنه ، ولذا تحرص على الاحتفاظ به .

والمازنى فى روايته مشغوف (بالثنائيات) الإنسانية لصورة المرأة ليبرز وجهين للقضية مما يزيد الصورة وضوحا ، والتجربة غنى ، ويساعد على تبين الهدف المقصود من الصورة . وبذلك يشترك المتذوق مع المبدع فى لم شعث التجربة واستبصار الجانب المشرق فيها ، خاصة والكاتب يجنح فى أسلوبه نحو (التحليل النفسى) بطريقة انسيابية يعذب فيها شكل العمل الفنى ليقارب رقة الشعر ، خاصة فى « ابراهيم الكاتب » حيث نجده يتوج كل فصل بعبارة من « نشيد الأناشيد » فى العهد القديم – من الكتاب المقدس – تتناسب مع مضمون الفصل .

وفى رواية « ابراهيم الكاتب » سمة موضوعية وفنية شبيهة بما رأيناه فى رواية « زينب » إذ تصور أن شخصية رجل برجوازى يبحث عن السعادة العاطفية الضائعة . وهنا تبدو (الثنائية) فى صورتين نسائيتين تبهران الشخصية الرومانسية المأزومة :

إحداهما شوشو – ابنة خالته التى نالت قسطا من التعليم فى مدرسة فرنسية وقرأت بعض الروايات ، ولكن الوسط الاجتماعى ممثلا فى شقيقتها الكبرى « نجية » – أو « الفيل الأعمى » كما سماها زوجها الشيخ على – ترفض زواجها بمن تحب ، لأنه لايصح أن تتزوج الصغرى قبل الكبرى « فالأختان صنوان وليست واحدة بأفضل من الثانية ولا أصلح » ، لذلك تعد حب شوشو لابراهيم « قلة

أدب » . و « تسخط على المدارس التى تعلم الفتيات هذا الكلام الفارغ (الحب) قبل الأوان » .

بينما تحبو هذه البرجوازية وئيدا لتهز صرح التقاليد الشامخ – الذى يحول دون سعادتها ويحجر على حريتها ، نجد ليلى – (الشخصية المقابلة) فتاة برجوازية أيضا – يتيمة ، عبث الوصى بمالها وعفافها ، وهى مصرية فى ثياب أفرنجية ، إيماء لما أصابت من تحرر وانطلاق ، كان يفتنه « كأنه يتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب » . ويمتزجان روحا وجسدا ، إلى أن تكتشف ان غيرها تحبه فتضحى بتجربتها معه حتى تدعه لمن أحبته قبلها .

شوشو إذن فتاة تخنقها التقاليد ، وليلى – كما تترائى له – قد دنسها التحرر ، وهنا نلمس حيرة الكاتب – المجسدة لحيرة العصر – بإزاء التطور الاجتماعى ، إذ (المحجبة) لاترضيه و(المتحررة) لاتقنعه ، من هنا نشأت أزمة البطل البرجوازى الرومانسى . إذ يعجز عن أن يحطم التقاليد ويحرر من أحب حتى يظفر بها ، وفى نفس الوقت يرفض أن يقبل المتحررة اجتماعيا .

لذلك ليس غريبا إزاء هذا أن تسخر شوشو – مستقطبة أزمة العصر فى الذات – بعد أن عجزت عن تحطيم التقاليد وتحقيق حريتها المستلبة : « لماذا خلقها الله فى مصر ؟ لماذا يضرب عليها هذا الشقاء ؟ حتى ابراهيم لايسعها أن تذهب إليه وتقول له : « إنى أحبك » . كلا هذا أيضا مستحيل ، لأن التقاليد والآداب تأبى ذلك ، وإنها لواثقة الآن أن ابراهيم يحبها وأنه يتمنى لو استطاع أن يعلن إليها حبه ولكنه مثلها تقيد لسانه التقاليد والآداب »[1]

وبينما تسقط شوشو أسيرة لشراسة التقاليد – التى لاتؤمن بحرية المرأة ولابشرعية الحب – لاتظفر ليلى بعطف البطل ، (وإن ظفرت بمن هو أكثر منه تحضرا – الدكتور نبيه الذى تعاطف معها وتزوجها برغم معرفته بأن لها علاقة سابقة مع غيره) ، لأنها فى رأيه : « لم تحرك الجانب الشرقى من نفسى وإنما كانت دائما فى نظرى رمزا لذلك الظرف والرقة والشيطانية وغير ذلك مما يفيده الصقل الغربى »[2] .

هكذا تنحصر أزمة البطل الروائى فى أنه مضيع بين النموذجين : إذ يرفض النموذج المتحرر الذى مسه « الصقل الغربى » برغم أنه يسعده ويفهمه ،

---

(١) إبراهيم الكاتب ص ٨٩ .

(٢) إبراهيم الكاتب ص ١٩٤ .

ولايستطيع أن يظفر بالنموذج الذى يتعاطف معه ، ومن هنا كان إلقاء اللوم على البيئة التى لاتسمح بتربية العواطف وإنما بتنمية الغرائز ، لذلك فالفتاة المصرية « فى الأغلب والأعم - تذهب إلى زوجها وهى لاتحمل له حبا ، وإنما تحمل له نضجا جنسيا ، وما أكثر مايبدأ الزواج فى مصر بلا حب . بينما الفتاة الغربية تخضع لاختيار الوسط ، فإذا أحبت كان حبها بلا شك لشخص معين ، بينما حب المصرية قابل للتحول لأن الاختيار عندها فى أضيق دائرة . وينتهى إلى أن الزواج بالصورة التى يتم بها فى مصر « ليس فيه مايخدم الآداب أو الفنون أو يساعد على التقدم »[1] .

تعاطف الكاتب مع نماذجه وسخطه عليها هو سر مانجده من تناقض فى آرائه ، ومن أهتمام بالتقرير ليحمله أراءه بما لايتواءم ومنطلق الشخصيات أو الأحداث أحيانا . فشوشو مثلا حبيبته التى يحرص عليها ، لايتورع عن أن يصدمها بما يقرر من أن المرأة « أسيرة ألمها الفردى وعاجزة عن الإحساس بالآلام العامة .. انكن لاتفهمن الدنيا باعتبارها وحدة وكلا ، ومن أجل هذا لاتتأثر بكن هذه الدنيا ، لأن الواحدة منكن لاتقدر أن تتسرب فى المجموع وتفنى فى الجماعة »[2]

وعلى الرغم من هذه الحيرة امام النماذج المختلفة لصورة المرأة والتناقض فى رأيه تجاهها ، إلا أنه استطاع أن « يسجل » فى رواياته أزمة العصر إزاء بعض النماذج التى يقدمها الواقع لصورة المرأة : فالمتحررة على نمط السلوك الغربى لاترضى الجانب الشرقى من عواطفه ، والعاملة المستهلكة « مارى » لاتقنع غروره وتعاليه ، والفتاة التى تلائمه لايستطيع الظفر بها ، إذ تقيدها كما تقيده التقاليد .

من هنا يود البطل - أو الكاتب - أن يخلص من كل هذه النماذج الثلاثة بنموذج واحد يجمع ماتمتاز به كل منهن على حدة ، حيث فى كلٍ ناحية ترضيه « حين أذكر مارى أحس سطوة القوة وصيال العزم وعتو الجبروت ، وأتصور شوشو فأحس وقار التجربة وأبهة الشيخوخة وحنو الأبوة ، وأكون مع ليلى فأرانى أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب .. عجيب .. عجيب »[3]

هكذا تعكس صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » قلق الكاتب إزاء حركة الواقع ، وتطلعه إلى نموذج جديد للمرأة يمزج بين الصفات الأصيلة والوافدة بما

---

(١) إبراهيم الكاتب ص ٣٠٤ .

(٢) إبراهيم الكاتب ص ٦٨ .

(٣) إبراهيم الكاتب ص ٢٢٦ .

يتلائم ومثاليات المجتمع وتطلعة ، نحو تأصيل الشخصية الوطنية فى جميع المجالات ومنها شخصية المرأة . وهذا ماجعله يقول لليلى إنه يحلم « بعصر لايحول فيه شيء بين الإنسان وسعادته ، عصر يستطيع أن يباشر فيه حريته التى لاتتعدى حرية سواه »[١] .

وإذا كان هذا هو الجانب الفكرى لصورة المرأة فأنها من الناحية الفنية مغلفة بالإطار الرومانسى مثل « زينب » ، حيث أن الشخصيات فى الرواية لايشغلها الا « البحث عن الحب » كوسيلة لتحقيق الوجود ، تعبيرا عن أزمة الحرية الذاتية للمرأة ، ومن ثم كان التناول المثالى الحالم للصورة المادية للمرأة . فإذا كانت زينب ابنة الطبيعة فإن شوشو « ذات قامة معتدلة وجسم غض ووجه صبيح ، وفى عينيها يجتلى الناظر طبيعتها وجمالها مركزاً » . كذلك نجد صورة ليلى من حيث الجمال والفتنة .

وإذا كان الإطار العاطفى لروايتى هيكل والمازنى متشابها ، فإن صورة المرأة عند المازنى أكثر إيجابية ونموا وحركة ، وأقدر على التعبير عن أزمتها . أى أن التطور التكنيكى فى رسم الصورة مواكب لنمو حركة الواقع . كذلك تتفق صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » (شوشو) مع (زينب) فى عدم محاولة تخطى حدود الطبقات الاجتماعية ، لذلك كان تعاطف ابراهيم مع شوشو دون ليلى أو مارى .

وإذا كان حوار المازنى فصيحا فى مجموعه ، فإننا نجده ينحو نحو (العامية) عندما يذهب ابراهيم إلى الريف ويخاطب الشخصيات الفقيرة مثل أحمد الميت وفاطمة الخادمة ونجية – الأخت الرجعية ، ولعل فى هذا إيماءة واعية من المؤلف بأنهم أدنى من الشخصيات الرئيسية حتى فى طريقة المعالجة الفنية . وعلى هذا يصبح الإطار الرومانسى والأسلوب الفصيح أداتين للتعبير عن الشخصيات البرجوازية فى الرواية ، بينما تكون الرؤية الواقعية والحوار العامى وسيلتين للتعبير عن الشخصيات الفقيرة ، وقد فطن إلى هذه الظاهرة على الراعى[٢] .

على أن الذى يختلف فيه المازنى عن هيكل هو موقف كليهما من طبيعة الريف . فإذا كان وصف الطبيعة والتغنى بجمال الريف المصرى أحد محاور الرواية

---

(١) إبراهيم الكاتب ص ٢١٠ .

(٢) على الراعى : دراسات فى الرواية العربية ط . المؤسسة المصرية ص ٩٥ .

عند هيكل[١] . لأنه كتب روايته أثناء الاعتزاز بالشخصية الوطنية قبيل ثورة ١٩١٩ ، فإن المازنى قد أخرج روايته فى فترة الغثيان والأزمة الكبرى ، أزمة الوطن والفرد ، ومن هنا كان الريف ميت - كأحمد الميت - العامل الزراعى الذى استقبله . وهو حين يبكر فى الصباح عسى أن يلهمه منظر الفجر وجمال الطبيعة « لم يفتح الله عليه بشىء من المعانى الشعرية .»

وننتهى إلى أن صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » تمثل أزمة الطبقة البرجوازية وحيرتها بين أقصى النقيضين لصورة المرأة : المطحونة بقيود التقاليد ، وهذه نجدها فى المجتمعات الريفية المحافظة حيث تنعدم المؤثرات الحضارية لأحداث التغير الاجتماعى ، ثم المنطلقة إلى أقصى درجات التحرر فى المدينة حيث تموج الحركة الفكرية والاجتماعية .

ولا شك فى أن كلتيهما كانت تبحث عن الحب والسعادة وتحقيق وجودها الفردى وحريتها الذاتية بالزواج ممن تحبه وتفهمه ويحبها ويفهمها . ولكن استلاب الحرية الشخصية وضراوة التقاليد الرجعية تخنق العواطف وتضيع الحب .

وإذا كانت صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » و« ابراهيم الثانى » - كما سيأتى - سلبية قلقة فهى فى « ثلاثة رجال وامرأة » (١٩٤٤) أكثر إيجابية ونشاطا ، إذ تطورت الظروف الاجتماعية بعد أن اتسع نطاق تعليم الفتاة ودخلت الجامعة وفتحت أمامها أبواب العمل وشاركت المرأة فى كثير من جوانب الحياة . ومن ثم كان الاستقلال الاقتصادى - ومايزال - العامل الفعال فى انطلاقها الاجتماعى واستقلالها العاطفى نحو تأكيد الوجود من ناحية والمساهمة فى حركة المجتمع من ناحية أخرى .

وتصور رواية « ثلاثة رجال وامرأة » أزمة الفتاة البرجوازية لتحقيق الوجود بالبحث عن الحبيب ، إذ لم يعد كافيا أن تظفر المرأة برجل يقدر على أن يهبها الحب . وإنما المهم أن تحس إحساسا صادقا بأنه بالتمام الشق الثانى ، والمكمل الحقيقى لوجودها . لقد تحقق لها هنا ما كان يسميه المازنى فى روايته الأولى - « باختيار الوسط » - الذى يسمح للمرأة المصرية بحرية الحركة - مثل الغربية - لتختار بأرادتها من تحب . وعلى هذا فرض التطور الاجتماعى تطورا فى التناول الفنى

---

(١) هيكل . حياته وتراثه الأدبى : طه وادى ط . النهضة المصرية . (١٩٦٩) ص ٨٧ .

للرواية ، وحدث مايشبه النقلة أو التحول فى فن المازنى ، إذ لم يعد البطل – الرجل – هو مركز الثقل فى العمل الفنى وإنما صارت المرأة هى المتمركزة فى دائرة الرواية .

كذلك صارت الشخصية الروائية أكثر حركة ونموا ، وهذا دليل على أن تغير النمط فى الواقع وتعديل السلوك فى الحياة كفيل بتعديل الرؤية الفنية للكاتب . لذلك تقود الخط الدرامى فى الرواية فتاتان :

محاسن البرجوازية الصغيرة وسميرة البرجوازية الغنية . وتتشابه الاثنتان فى انعدام الرعاية الأسرية حتى فى حالة وجود الأب .

أما سميرة فقد فقدت الأب الذى أوصى لها بثروته دون الأم ، فكان من الطبيعى إذن ألا يكون للأم قوامة عليها ، بينما والد محاسن مشغول عن أسرته بالعشيقة التى أنسته بيته وأهله .. وحين رأته مع العشيقة حدثت نفسها قائلة : « هذا هو الرجل الذى يزعق ويصيح ويزعم أنه يؤدبنا ويقيمنا على طريق الهدى والفضيلة ويحمينا أن نضل ونغوى .. فإذا ركبت أنا أمرًا على غير هداية بالغا مابلغ من التفه قامت القيامة ، فأين العدل هنا وأى قدوة هذه ؟ »[1]

لم تكمل محاسن تعليمها ولم تجد رعاية اجتماعية من الأسرة فكان من الطبيعى أن تسقط مع أول رجل ، بينما لاتزل سميرة لأن حركتها الواسعة أتاحت لها قدرا كبيرا من الوعى .. وإذا كان الأساس المادى قد صقل شخصية سميرة ، فإن محاسن بحثت عن العمل كسبيل لتحقيق الوجود والاستقلال العاطفى .. ومن هنا تردد عن إيمان وثقة : « لست متزوجة رجلا إلا بعد أن يعرفنى على حقيقتى بلا تمويه أو تزوير » .. لذلك لاتمارس إلا ما تعتقد ولاتفعل إلا ما تريد ، ولا أحد يفرض عليها سلوكا معينا .. تذهب مع من تحب إلى آخر الدنيا حتى ولو لم يربطها به شكل تقليدى للعلاقة ، ومن ثم لم يعد يؤثر على المرأة غنى الحبيب أو فقره ، وإنما إحساسها بضرورة الحاجة العاطفية إليه . وتصبح المرأة فى الرواية لذلك أكثر إيجابية وحركة من الرجل الذى تراه أم سميرة . « خرج ومصنوع من الجبن الطرى » .

وإذا كان هذا هو محمود أحد أبطال القصة الرجال .. فإن حمدى – الشخصية الثانية – الذى أصبح زوجا بالاسم لسميرة يقول لمحاسن : « أصبحت فى مكان

---

(١) ثلاثة رجال وامرأة : المازنى ط . الدار القومية – كتب ثقافية العدد (١٢٧) ص ٩٧ .

المرأة المستعصية الكارهة النافرة » . وهذا تأكيد لما ذكرنا من أن المرأة بدأت تأخذ دوراً إيجابيا فى الواقع انعكس جانب منه فى الرواية . ولاتهدأ حركة المرأة حتى تثبت وجودها بأن تظفر بمن تحبه ، وحين تجده تتشبث به ولاتهتم بوضعه ولا ماضيه . وإنما كل ما يعنيها ألا تتركه يذهب بعد أن كافحت فى سبيل الوصول إليه .

وإذا كانت الروايتان الأوليان تدوران حول بطل فرد كشكل للتعبير الفنى فى الرواية فأنه استوجب كذلك انحياز الروايتين إلى « الناحية التحليلية » التى تحاول أن « تجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان »[1] وتسبر الغور فى نوع من التحليل الباطنى الذى يلج بالقارئ إلى ضمير الفرد المتحدث عن أسرار نفسه ، فيحس بلذة مضاعفة حين يشعر بتجربة حياة يعيشها مع أبطالها ، ويدرك البواعث النفسية التى تقود إلى السلوك البشرى للناس فى الرواية ، « لهذا السبب أيضا فإن الروايات يمكن أن تخفف عنا حتى لو كانت تتحدث عن أناس أشرار فهى تخلق عالما بشريا يمكن أن نفهمه »[2]

وتتطلب التجربة الجديدة التى نلقاها فى - ثلاثة رجال وامرأة - نقلة جديدة فى التكنيك الفنى للرواية عند المازنى ، الذى لايركز اهتمامه حول البطل ويقصّ الرواية بضمير الغائب - العالم بكل شىء (Omni Science) . وهذا التطور فى التكنيك انعكاس صادق لرؤية الأديب للواقع كما عبرت عنه الرواية . هكذا يبدو العمل الأدبى كلا متكاملا لاينفصل شكله عن مضمونه ولا لحمته عن سداه .

من هنا فإن الرواية الأخيرة إذا كانت تمثل مرحلة أكثر نضجا فى التطور الفنى لتكنيك الرواية عند المازنى ، فإن أسلوبها أيضا أنضج من سابقتيها من حيث البعد عن الحشو الذى يقحم آراء المؤلف على الشخصيات بمناسبة ومن غير ، لأن ضمير المتكلم يزيل الحاجز بين الكاتب وبطله . كما تبعد لغة السرد والحوار عن الرصانة التى بدأ بها المازنى روائيا ، وتصفو لتصبح أكثر قدرة لعرض آراء الشخصيات وما توحى به الأحداث دون زيادة أو نقصان .

من هنا لايحمل تراث المازنى فى الرواية خطا بيانيا لتطور أديب فحسب . بل يمثل أيضا خطا بيانيا لتطور حركة الرواية والمرأة فى المجتمع .

---

(١) تطور الرواية الحديثة : البيريس ص ٣١ .

(٢) أركان القصة : م . أ . فورستر ، ص ٧٩ .

صورة المتمردة فى الرواية التحليلية

تطور الوضع الاجتماعى للمرأة فى مصر إذ دخلت المدارس والجامعة ، وتحركت بدرجة تستوجب تنظيما جديدا لعلاقة الرجل بها ، يقوم على الفهم والحب والمساواة ، ولكن المجتمع لم يتغير بالدرجة المطلوبة . ومع أن الشخصيات المعبرة عن هذه الصورة فى الرواية كلها زوجات ، فأننا نعد الثورة فيها موجهة من المرأة – كجنس – إلى الرجل – لاكزوج – وإنما كجنس أيضا ، باعتباره مستلب حريتها ، ولايتعامل معها ككائن بشرى له إرادة يجب أن تحترم وعواطف ينبغى أن تقدر . فقد تطور معنى الحب كما يقرر بطل « ابراهيم الثانى » إذا لم يعد الحب بين سيد وجارية « فهذا ليس حبا بل عبودية لاخير فيها للجنس الإنسانى ، والحب ليس أن تهب ولاتوهب بل أن تعطى وتأخذ »[1] .

ومع هذا لم تتغير معاملة الرجل للمرأة أو نظرته إليها ، لذا نجد الصورة فى الرواية معبرة بصدق عن هذه القضية إلى حد كبير ، فى ثلاث روايات رومانسية تحليلية هى « إبراهيم الثانى » للمازنى (١٩٤٣) – « سارة » لعباس محمود العقاد (١٩٣٨) – « الرباط المقدس » لتوفيق الحكيم (١٩٤٤) .

وتمتد هذه الرؤية لنرى بعض ملامح الصورة فى « السراب » لنجيب محفوظ (١٩٤٨) وإن كانت واقعية تحليلية فأنها تدور فى نفس الإطار الفكرى .

وهذه الروايات يجمعها بصفة عامة الطريقة التحليلية النفسية فى المعالجة الفنية للأحداث ، حيث يمزج فيها « الكاتب مع نبرة « الاعتراف » تصوير الأهواء والحياة الأسرية والاستحضار الخفى للحياة البرجوازية والحوار والسرد المتقن ، وهى إذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع ، إنما تدعونا إلى أن نعيش فى عالم العواطف »[2] .

ومع وحدة الموضوع وتقارب الأسلوب فإن تجربة كل أديب تحمل خصوصية معينة ، كما أن تطور الصورة فى هذه الروايات يعتبر تطورا طبيعيا للجرأة فى تناول الصورة الفنية المنعكسة عن واقع أكثر تطورا .

---

(١) إبراهيم الثانى : المازنى ص ٩٥ .

(٢) تطور الرواية الحديثة : البيريس ترجمة جورج سالم ص ٩١ .

« تحية » بطلة « إبراهيم الثانى » تعبر عن هذه القضية ، لذلك لم يكن غريبا أن يهدى الكاتب الرواية « إلى كل تحية يشقى صبرها ببعلها أحيانا » . ومع أنها قد تزوجت عن حب واختيار ونالت قسطا من التعليم وعلى قدر من الذكاء والجمال ، فإن الزوج يفقد فيها ماجذبه إليها حين رآها مخطوبة لغيره أول مرة . ومع أن شخصيتها تبدو فى الرواية حية مثيرة ، فإن حركتها الدرامية تبهت بفتور عاطفتها نحو زوجها ، ويمضى الروائى مستعينا بأدوات المحلل النفسى ليشخص سر الأزمة العاطفية ، فقد تزوجت من رجل يحلم بزوجة مثل « أمه » ومن ثم اتسع الفراغ النفسى بفقد الأم – بالاضافة إلى انعدام الولد وكثرة وساوس الزوج . وكانت الأم على وعى تام بما ستخلفه من فراغ فى حياته ، لذلك أوصت تحية ان تكون له « صديقة قبل أن تكون زوجة ، ولا تقولى إنه زوجى ويعرفنى معرفتى نفسى فما داعى التكلف ؟ ، ينبغى أن تكونى له كل يوم امرأة جديدة تتصدى له وتغريه وتفتنه »[1]

ويبلغ إفلاس تحية العاطفى منتهاه عندما لاتتمثل نصيحة الأم فحسب ، بل حين « تدعو من ذوات القربى أو من بنات المعارف من الفتيات الناهدات واللآتى مازلن فى عنفوان الشباب . وكانت ترجو بهذا أن يجد بعلها ماينعشه وينشطه » . وهكذا لاتقوم الزوجة بأى دور إيجابى لإزالة البرود من حياتها،بل تشجع الزوج على النشوز ، ومن ثم زيادة شقة البعد وكثافة البرود ، وتثور نفس الزوج وهو ينشط حياته إشفاقا على زوجته ولكنه لايلبث أن يثور متسائلا : « أليس على تحية – كما علىّ – أن تعالج حل العقدة ؟ لماذا تتركنى أنفرد وحدى دونها بمعاناة هذه المشقة والأمر مشترك بينى وبينها ؟

وقال فى جواب ذلك « إنه هو الرجل وإن المرأة مازالت تنتظر أن يكون السعى من جانب الرجل ابتداء ، لأنها مازالت أضعف منه وهو أقوى منها وله السيادة والسلطان ، على الرغم من كل هذا التحرير الذى لم يحررها لأنه لم يكسبها إلى الآن ماينقصها من أسباب القوة التى للرجل »[2]

وهنا نلمس سر سلبية المرأة فى الرواية – ذلك أن الواقع لم يحرر المرأة تحريرا كاملا يكفل لها أن تكون على درجة متساوية مع الرجل ، ومن هنا كان انعكاس

---

(١) إبراهيم الثانى : ص ٥٢ .

(٢) إبراهيم الثانى ص ٦٩ .

الصورة معبرا عن بعض جوانب الواقع كما رآه الأديب ، ذلك أن عدم التحرر الكامل للمرأة جعلها لاتحس الأزمة بينما أحسها الرجل .

هناك إذن تناقض أحسه الكاتب بين « المثال والواقع » بالنسبة للمرأة فى الرواية ، فهى فى المثال « التى تقرر لنا آدابنا وعاداتنا لا الرجل » . هكذا يقول البطل ، أما الواقع فتقرره ميمى الشخصية النسائية الثانية فى الرواية : « ما أقوى هذه المرأة .. وهى مع ذلك مغلوبة على أمرها ومازال الرجل هو القوّام عليها »[1] .

وبناء على هذا تكون شخصية تحية أقرب إلى « البساطة والتسطح » وثورتها أدنى إلى الاحساس المبهم بالجفاء والملل دون أى محاولة للتعبير أو محاولة لرد الزوج الناشز « الذى ما استطاعت فى حياتها الطويلة معه أن تعمل شيئا على خلاف رأيه ولانازعتها نفسها أن تخالفه » .

وتلتقى « سارة » للعقاد مع رواية المازنى فى « الأسلوب التحليلى » وإن كانت فنية الرواية عند المازنى وحركتها الدرامية الواسعة قد جعلت التحليل والتعليل يختفيان فى ثناياها . أما العقاد فتغلب عليه فى الرواية نزعته العقلية وطريقته المنطقية فى الوصف .. ومن هنا تبهت الحركة الدرامية للحدث وللشخصية الروائية ويعلو عليهما صوت الروائى المحلل ، من أجل هذا لانجد فى « سارة » حكاية نامية متطورة ، وإنما مجرد أفكار وآراء عقلية تترجم إلى مواقف ذهنية تخلو من أى حركة للشخصيات .

تلتقى الروايتان أيضا فى أن « عواطف الأنثى » تحلل من جانب رجل ، ومن المنطقى لتتوائم نظرة الكاتب المثالية مع إحساسه النوعى بالسيادة أن تكون المرأة فى درجة أدنى ، من هنا كانت عند المازنى لاتحدث نفسها بأن تخالفه قط ، وعند العقاد نجدها بجوار الرجل « تطامنت فى حضنه تطامن الفرخ فى حضن أبيه وهمست تحت أذنه وهى تمسح خدها بخده : ماأسعدنى بجوارك سيدى ومولاى » .

أكثر من هذا أن العقاد يجعل بطلته مؤيدة لوجهة نظره فى عطفها على الرجل حتى إذا غدر أو خان . سارة إذن ليست شخصية إنسانية تحيا فى رواية وإنما هى نموذج للنوع ، من هنا لايعنى العقاد برسم صورتها الإنسانية المتفردة ، وإنما تشغله صفاتها النوعية باعتبارها ممثلة للجنس فهى حزمة من أعصاب تسمى امرأة . استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة لأنها اكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس

---

(١) إبراهيم الثانى ص ١٨٣ .

وعيوبه. شغلتها جوانب الجسد قبل أن تفقه معناها .. تضل الطريق الذى تسلكه مع من تهواه ولو سلكته مرات فى النهار لأنها تلقى كل اعتمادها على صاحبها حتى لتكاد تنظر بعينيه وتمشى بقدميه »[١] .

ونلتقى بخيط يربط تحية وسارة والزوج المتمردة فى الرباط المقدس « بتاييس » عند أناتول فرانس (١٨٤٤ - ١٩٢٤) ، فابراهيم وهمام وراهب الدين - بافنوس - كلهم يرى المرأة آثمة لا لشىء إلا لأنها لم تنصهر فيه ، أو لأنه يعجز هو أن ينصهر فيها ، ومن ثم كانت المرأة وفيّة للغريزة والطبع أكثر من وفائها للرجل الذى لايحل لها الأثم إلا معه ، لذلك يقول « بافنوس » لتاييس إن حب محبيها الظاهرين شهوانى مثل حب الأسد للظبية ، « أما أنا فأحبك بالروح والحق ، أحبك فى الله وإلى أبد الآبدين ، والشعور الذى يكنه صدرى لك هو غيرة حقة وحب ربانى »[٢]

هكذا يبدو استبداد الرجال فى كل الآداب لمنع انطلاق المرأة وحبسها عن مزاولة حريتها ، وفى معرض تبرير ذلك يراها العقاد « وثنية لم تتدين قط » .[٣] .

بينما هى عند الحكيم (جاحة) ، تتحدث عن اللهو والعبث « بلهجة الواثق المتحدى بأن هذا حقها المشروع »[٤] لذلك تثور المرأة المتمردة فى الرباط المقدس - من أجل ملء الفراغ العاطفى فى حياتها - تثور على راهب الفكر الذى يعزل نفسه بعيدا عن حركة المجتمع وتطوره ويعيش بين الكتب لابين الناس .. « أخرج معى الآن إلى المجتمع لتعرف فى أى عصر تعيش،إنه ليدهشنى من رجل مفكر مثلك أنه مازال يحيا مع شبح الأفكار الميتة وخرافات الكتب القديمة » ..[٥]

وتبدو صورة « المتمردة » عند الحكيم أقرب إلى طبيعة الشخصية البشرية من سابقتيها ، نحس فيها حرارة الأحياء وسماتهم من قوة وضعف ، فهى زوجة طبيب شغل بعمله خارج البيت وبالقراءة داخله ، وقد لجأت إلى راهب الفكر الذى يعجب به زوجها لتبحث عن حل لإحساسها بالفراغ . وينغلق الراهب على ذاته وتسقط

---

(١) سارة . العقاد ص ٨٣ ، ٨٨ .

(٢) تايس .. أناتول فرانس ، ترجمة أحمد الصاوى محمد - روايات الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٠ ص ٦٤ .

(٣) سارة ص ٨٤ .

(٤) الرباط المقدس . الحكيم ، ط . الآداب ص ١٧٢ .

(٥) الرباط المقدس ص ٢٤٧ .

الزوجة بالفعل الحقيقى أو بالقوة المتمناة . كما تدل على ذلك « كراستها الحمراء » المملوءة باعترافات جنسية صارخة . وتكون النتيجة تصدع البيت وانهيار الأسرة .

هذه الصورة للمرأة فى الرباط المقدس - أقرب إلى النموذج الأدبى . لذلك فهى تستقطب - مثل سارة - النوع الأنثوى ، ويقوى من دلالة (الرمز) عدم التسمية وعدم العناية بالوصف الحسى للشخصية ، لهذا فأنها تمثل تمرد الجنس على المجتمع ممثلا فى : الزوج الذى يهمل مشاعرها الإنسانية ، والمفكر الذى يتجاهل أزماتها الاجتماعية والعاطفية . وهنا تبدو الصورة الروائية رغم التجريد والرمز وثيقة الصلة بالواقع الاجتماعى الذى عكست أزمة المرأة فيه .

ومن المهم أن نشير إلى أن الحكيم قد شُغل بصورة راهب الفكر عن صورة المرأة مسجلا بذلك عزلة المفكر المثالى عن مجتمعه ، بينما هو - المفكر - ينادى فى الرواية بأن صوت الدين قد خفت لدى المرأة وعلى المفكر أن يقوم بإيقاظ صوت الضمير لديها . لذلك نتعاطف مع راهب الدين بافنوس عند أناتول فرانس ، ولانتعاطف مع راهب الفكر المعتزل عند الحكيم ، ذلك أن الأول يحمل سمات البشر ويعيش بينهم ، ونحس أن سلوكه يمكن أن يبرر ، حتى عند سقوطه الاخلاقى ، ومحاولته أن يستر نزواته بمسوح القداسة ، فحين يمسك بافنوس بقنينته الجميلة وبضمها إلى صدره ضمة طويلة يصيح بصوت كالرعد القاصف فى من ثاروا عليه لأنه انتزعها منهم : « أيها الفجار لاتحاولوا أن تخطفوا الحمامة من نسر الرب »[1] .

أما راهب الفكر فقد عزل نفسه عن المجتمع ، وعجز عن هداية المرأة لانعزاله عن الحياة التى يعيشها بعقله وفكره المجرد ولايمارسها مع البشر ، وكانت نتيجة ذلك الاعتزال أن سقطت المرأة وضاعت بعيدا عن مسرح الأحداث ، ولسنا على يقين من صدق ماقاله الراهب فى نهاية الرواية من أنه ثاب إلى رشده ليواجه الحقائق بنور المثل العليا .

ويلاحظ عند الحكيم التصميم المحكم لأحداث الرواية ، حتى لاتتوه منه القضيةالتى يناقشها ويحللها حيث يسجل فى الرواية تمرد المرأة على الواقع الذى تعيشه بين زوج شغل عنها ، ومفكر عزل نفسه عن الحياة .

وقد أبدع الحكيم فى رسم الصورة الفنية للمرأة بحيث بدت شخصيتها نامية

---

(١) نايس : ص ١٠٥ .

إيجابية لاترضخ للظلم ولاتفى إلا لطبعها الغريزى ، من هنا تمضى - مثل سارة - لايعصمها دين أو فكر أو قيم اجتماعية ، لتحقق وجودها كما تريد .

وإذا كان الحكيم قد أجاد فى تقديم صورة المرأة - وفى تصميم بناء الرواية وأبدع فى الحوار الفصيح الذى استخدمه بطريقة فنية - فإنه لم يستغل بدرجة كافية الصورة التى استوحاها عن « تايبس » ، ولم يحاول أن يعطى (الأسطورة القديمة) معنى جديدا من وجهة نظر معاصرة . بينما استطاع أناتول فرانس أن يستغل سحر الأسطورة ليجعلها خلفية لقصة إنسانية تسمو على الزمان والمكان . ومن هنا تفهم الأسطورة « على أنها نداء للعمل أو دعوة إلى أن نتجاوز حدودنا ، وأنها ذلك الذى يقول عنه بودلير فى وصفه لفن « دولاكروا » . درس تربوى فى العظمة »[1]

وقبل أن ننهى الحديث عن صورة المرأة المتمردة فى الرواية التحليلية على الرجل ، نضيف إلى هذه الصور صورة « رباب » فى « السراب » لنجيب محفوظ (١٩٤٨)[2] لأنها تعالج نفس القضية وإن كانت تنحو نحو التحليل الواقعى .

وإذا كانت الأم هى سر الأزمة العاطفية فى « ابراهيم الثانى » فإنها سر « العجز الجنسى » عند كامل رؤبة . والتحام « النموذج » بالواقع فى شخصية « رباب » هو الشىء الجديد هنا ، لذلك لم تعد مسطحة مثل تحية فى ابراهيم الثانى ، أو نمطية لنموذج مجرد كما فى سارة ، وليست غير مقنعة بطريقة كافية كما فى ناشزة الرباط المقدس ، وإنما نجد شخصية إنسانية تحمل بعض سمو البشر وضعفهم .

والجديد هنا أيضا أن الكاتب يقدمها تلميذة ثم عاملة .. فهو يرقب التطور الاجتماعى للمرأة ويسجل حركته . لقد كان من الممكن أن تدل أى امرأة على القضية ، ولكنه هنا يسجل حركة الواقع ، ويؤكد تعاطفه مع المرأة العاملة - التى لم تعد صورة جديدة فى المجتمع ، وإنما الجديد هو أن يدخل هذا النموذج - للمرأة المتعلمة العاملة - عالم الرواية ، فليست بطلة الرواية امرأة ناقصة إدراك أو تحرر - وإنما هى إنسان حر السلوك داخل البيت وخارجه . وحين تحاول الأم - التى كانت تمثل كل شىء فى حياة ابنها حتى أفسدته بحنانها - أن تطلب من كامل أن يحد من

---

(١) ماركسية القرن العشرين : روجيه جارودى - ترجمة نزيه الحكيم ص ١١٢ .

(٢) يبدو أن هذه الرواية كتبت حوالى سنة ١٩٤٥ فعادل كامل يذكر فى مقدمة « مليم الأكبر » أنها دخلت مع روايته مسابقة مجمع اللغة العربية ورفضتها لأسباب غير فنية .

خروج زوجته إلى الخارج ، يرد عليها باقتضاب : « أنسيت أن زوجتى موظفة » ؟[١]

والزوج نفسه حين يطلب من زوجته ترك العمل تقاطعه .. « إذا كنت لاتثق بى فالأولى أن أغادر بيتك » لم يعد العمل إذن بالنسبة للمرأة شيئا كماليا ، وإنما هو « ضرورة » لتحقيق الوجود وممارسة الحرية ، ولم يعد ثمة اعتراض عليه ، ولا على مايتبعه من التحرر الكامل للمرأة .

و « رباب » شخصية حية (مقنعة) تعامل الوسط بإيجابية ووضوح ، وأزمتها ليست أزمة عاطفية حالمة ، وإنما هى أزمة واقعية ، فقد تزوجت من رجل اعتاد حين يكون مع المرأة أن تكون مالكة الزمام وقائدة الركب ، وحين كان عليه أن يأخذ زمام المبادرة زوجا مع امرأة يسقط ، « ولايخط فى سفر الزواج الضخم حرفا واحدا » .

أثناء هذه الأزمة يأتى ابن خالتها – الطبيب من دراسته بالخارج – الذى كان على علاقة عاطفية معها قبل سفره ، ولذلك فقد كان من السهولة أن ينجذب كلاهما إلى الآخر .. وتحمل رباب من العشيق وتموت أثناء إسقاط الجنين .

والذى نريد أن نؤكده هنا : أن حضور الدكتور أمين من الخارج فى هذه اللحظة من الرواية ليس مصادفة قدرية ساذجة وإنما « مصادفة فنية » مقصودة يترتب عليها تطور أحداث الرواية ، كذلك موت رباب اثناء العملية الجراحية ليس رغبة من المؤلف فى « الوصف الميلودرامى » غاية فى حد ذاته ، وإنما تعبير عن الوجه المأسوى للأزمة ، فالكاتب يريد أن يعمق الاحساس بمأساة تفسخ القيم الاجتماعية فى المجتمع بأكثر من دليل ، حيث كامل ثمرة مرة لفساد الأب وتدليل الأم ورباب ضحية هذه الثمرة المرة .

الاغتراب وأزمة الرومانسية

. تواكب حركة المذاهب الأدبية الإطار الفكرى للمجتمع ، ذلك أنه مع أزمة الطبقة البرجوازية وعمق إحساس مفكريها بالضياع وفنانيها بالاغتراب كانت الرحلة بعيدا عن الواقع لازمة ضرورية للرومانسى الحزين ، الذى أنبتت صلته بمجتمعه المثقل بالضغوط والسلبيات التى تحول دون سعادة البشر ، وسنجد الصورة الرومانسية للمرأة هنا تحمل أجنة الاتجاه الواقعى فى الرواية ، وتمزج بين الإطار الرومانسى الذى يهيم فى إطار الفرد ويصور عواطفه ونزعاته وتطلعه إلى

---

(١) السراب : ص ٢٤٩ .

السعادة المحروم منها ، وبين واقعية التناول والوصف لبعض المواقف الجزئية فى الرواية ، وتعبر صورة المغتربة « مس إيفانس » عن ذلك بصدق فى رواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور (١٩٤٠) .

وأول مانلحظه هو الاغتراب عن الوطن ، والنموذج المحلى ، الذى يجسم التجربة تعبيرا – غير واع – عن عدم القدرة على التكيّف مع الواقع . ومن ثم كان الاغتراب والبحث عن نموذج « غريب » وواقع « بعيد » يحملان مضمون التجربة ، وصورة المرأة – مس إيفانس – تعبر عن أزمة الروائى الرومانسى وعجزه عن التعامل مع واقعه ، فهى تفضل العزلة واجتناب الواقع بعد أن أودعت قلبها دنيا الناس فردته إليها جريحا مطعونا ، إثر تجربة عاطفية فاشلة ، لذلك تفضل العزلة ، ظنا منها أن ذلك ينجيها من شرور البشر وآثام المجتمع ، وتوطن نفسها على « أن التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته » .

وتنقل المرأة – إلى بقية نزلاء الفندق – حب الرحلة عن الواقع والبحث عن المجهول وتصحبهم : الراوى – الشيخ عاد صاحب الفندق – بجاعص دليل الرحلة ، فى رحلة شاقة أشبه برحلات « الصوفية » لتطهير الجسد حتى تصل الروح إلى سر الحقيقة وتدرك « نداء المجهول » الذى قد تنطوى عليه قصة ذلك المعتزل يوسف الصافى – فى قصره المسحور التاريخى – لعلها تجد شيئا تتعزى به عما حرمته إياها الأقدار .

وبعد سلسلة طويلة من الآلام والمشاق المادية تبحث مس إيفانس عن السعادة الروحية بعد أن يئست من السعادة المادية ، وبعد أن يصل المؤلف ببطلته إلى القصر المسحور ، مع الراوى والشيخ عاد بعد أن مات بجاعص ، وبمجرد أن يتم اللقاء الأول بين يوسف الصافى ومس إيفانس نلقى موقفا مشابها لموقف « مشيلينا » من « بربسكا الحفيدة » فى مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم .. إذ يعتقد كلاهما أن من يراها هى الحبيبة التى أحبها من قبل . ذلك أنه رغم اختلاف الصور المادية للبشر ، فإن العواطف المشتركة والأرواح الهائمة فى بحثها عن الحب لاتعترف بالجسد بل بالروح . ومن هنا تتعلق مس إيفانس بيوسف كما تعلقت بريسكا الحفيدة بمشيلينا وتهرب مس إيفانس من الرفاق ، لتؤكد « أن الناس كلهم مزاج واحد وشعور واحد .

إن طبيعتنا البشرية تسير وفق قانون واحد هو أن القلب لايخطىء خطأ العين »[١]

وتنمو صورة المرأة فى الرواية - أثناء بحثها الدائب المثير عن المجهول - نموا فنيا وتبعث فى الرواية نبض الحياة وتثرى حركتها الدرامية . إن الحياة لاتحيا بدون البشر كذلك الرواية لاتحيا بغير الشخصيات الحية النشطة . فالرواية بالدرجة الأولى فن الشخصية . لذلك يحرك المؤلف الشخصيات فى الرواية بناء على تخطيط فلسفى محكم ، بطريقة فنية تواكب حركة الشخصية فى الرواية ودورها فى تحريك الحدث ، أو تنمية المضمون الذى تعبر عنه الحبكة دراميا ، وهناك أيضًا الحوار الموجز الذى لايكثر الكاتب من استخدامه ، وإن استخدمه فباقتصاد يكاد يقترب من ايجاز الشعر ورمزيته .

وعلى قدر براعة المؤلف فى تقديم صورة الشخصية - فى محاولة بحثها عن السعادة فى عالم روحى بعيدا عن الواقع - بطريقة نامية ، نكتشف فيها عند كل موقف جانبا جديدا ، نجده أيضا ينجح فى استخدام التشويق عنصرا فنيا يحرك البطلة والقارىء للبحث عن المجهول « المادى » الذى يحتويه سر القصر ، « والروحى » الذى تحتويه نفوسنا ، حيث الناس كلهم مزاج واحد وشعور واحد ، توحد بينهم العلاقات الروحية العاطفية أكثر مما توحد الصلات الجسدية المادية .

وما أشرنا إليه من نواحى امتياز هذه الرواية يكاد يجعلها فلتة فى إنتاج تيمور الروائى خلال هذه المرحلة .

والذى نحرص على أن نؤكده هو أن الإطار الرومانسى لاغتراب المرأة عن الواقع يعكس ضيق الرومانسى به ، ومن ثم أزمة الرومانسية كمذهب أدبى ، يضيق عن الوفاء بالتعبير عن العلاقات الاجتماعية الجديدة ، كما أن الاتجاه الرومانسى - المأزوم - بدأ يحمل بعض سمات المذهب الجديد (الواقعى) .. نلمس هذه الواقعية فى تصوير شخصية الاستاذ كنعان وبجاعص دليل الرحلة . كما نلمسها فى تصوير بعض المواقف مثل ماحدث للشخصيات فى الفندق وفى طريق الرحلة إلى القصر . وباختصار تحتفظ صورة البطلة (المأزومة) المتبرمة بالواقع لنفسها بالإطار الرومانسى المشبوب ، بينما يبقى لمعظم ماتبقى من أحداث الرواية الإطار الواقعى فى المعالجة .

---

(١) نداء المجهول : ص ١٤٣ .

وننتهى من هذا إلى أن المحور الأول الذى استوعب صورة المرأة فى الرواية الرومانسية هو صورة الباحثة عن حريتها الذاتية . وكان هذا البحث شاحبًا فى بداية تاريخ الرواية إلا أن صورته بدأت تقوى وتشتد حتى أفلست الرومانسية بتقديمها « لصورة المغتربة » عن الواقع وكان هذا نهاية الرومانسية ، واستشرافا لمرحلة جديدة واقعية . وهكذا لايمكن أن يقرأ الأدب بمعزل عن إطاره الاجتماعى ، وإنما على أساس أنه جزء من كتاب زمنه ولبنة من بنية واقعه .

obeikandl.com

ثانيا : صورة المتمردة على التفاوت الطبقى

استخدام الروائيون الرواد صورة المرأة أداة فنية للتعبير عن الأزمات التى يتعرض لها البشر نتيجة سوء توزيع الثروة الاقتصادية ، ذلك أن المجتمع كما قيل عنه ، كان مجتمع الأغنياء الذين تتمركز فى أيديهم مصادر الثروة ومراكز السلطة . ولكن كانت هناك شريحة تمثل جناحا جديدا فى البرجوازية الصغيرة تشرئب بما أوتيت من قدرة ومعرفة إلى أن تنال نصيبا فى مراكز السلطة ومصادر الثروة . وإلى هذه الفئة ينتمى أكثر الأدباء والمفكرين ، وهى التى تحمل الأزمة ويطحنها الصراع ، لأنها المحافظة على المثل والمتمسكة بالمصالح : فالأغنياء يرون أنهم بمالهم وثرواتهم أكبر من أى مبدأ ، والمحرومون يرون أنفسهم أدنى من أن يتمسكوا بمبدأ أو يكون لهم هدف سام فى الحياة ، بينما يصارع أبناء الطبقة الوسطى من أجل المال والمبدأ .

وقد انحصرت الأزمة فى هذه الفئة المتوسطة ، التى تجاهد فى طريق صخرى لتحقق لنفسها الوجود . حتى إذا ماوصلت بالعلم والعمل إلى مجال العلاقات الاجتماعية وأرادت ان تمارس حياتها بالتعامل مع الوسيط رُدت أو ارتدت عنه مأزومة محرومة نتيجة للجدار السميك الذى يعزل الطبقات الاجتماعية ويفرق بين البشر على أساس الثروة المادية . ومن هنا كان **التفاوت الطبقى أحد المحاور الأساسية المشكلة لأزمة الناس فى الواقع وفى الرواية** .. وصورة المرأة بما تمتاز به من حساسية مرهفة على الإيحاء والتعبير وظفت فى الرواية لتعكس هذه الأزمة . ومن أهم الروايات التى تناولتها : ثريا : عيسى عبيد (١٩٢٢) – حواء بلا آدم ؛ محمود طاهر لاشين (١٩٣٤) – دعاء الكروان : طه حسين (١٩٤٣) سلوى فى مهب الريح : محمود تيمور (١٩٤٣) .

وأول محاولة لرسم إطار لهذه القضية – من خلال صورة المتمردة على سوء الوضع الطبقى متطلعة إلى مستوى اجتماعى أحسن ، وإن ضحت فى سبيل ذلك بالمحبوب وتقاليد الوسط – تحمل سذاجة البداية الفنية ، هى (ثريا) بطلة رواية « عيسى عبيد » التى ترفض الزواج من حبيبها « وديع نعوم » وتنطلق عابثة لتتعلق بثرى تركى مسلم ، تضحى بكل شىء من أجل الظفر به ، تغير دينها وتهجر وطنها ،

وتضحى بحبيبها غير مبالية بجراحه العاطفية لتحقيق حلمها فى زوج غنى .

ولاشك أن الضياع الذى احتوى البطل والاغتراب الذى أصاب البطلة نتيجة سوء الأوضاع الطبقية ، هو الذى أعجز المؤلف عن أن يجد نهاية مقنعة لروايته . وصورة المرأة فى هذه الرواية باهتة . تعجز عن اقناعنا فنيا بالقضية التى تصدت لها الرواية . ولعل ذلك راجع إلى انشغال المؤلف بمشكلة البطل وليس بضياع البطلة التى جعلها الفقر تفقد كل قدرة على الاستمرار السوى بفقد الحب والدين والوطن – أى كل المقدسات التى تجعل من الكائن الحى إنسانا . كل هذا فجره المؤلف – ببساطة ، وركزه بعمق ، تعبيرا عن أزمة الفقر فى حياة المرأة . ولكنه لم يتعمق شخصية ثريا بما فيه الكافية حتى تبرز بطريقة فنية مايريد أن يعبر عنه من خلال تقديمه لصورتها فى الرواية .

لكن قضية التفاوت بين الطبقات وماتؤدى إليه من تمزق وصراع تنمو بنمو الرواية فنيا لتعكس آثار التخمة الاقتصادية وتمركز أسباب الوجاهة الاجتماعية فى يد القطاع الارستقراطى من البرجوازية ، وتمثل حواء فى « حواء بلا آدم » وآمنة فى « دعاء الكروان » وسلوى فى « سلوى فى مهب الريح » أزمة المرأة والمجتمع من جراء التفاوت الطبقى وما يترتب عليه من مشكلات عاطفية واجتماعية .

أما « حواء » فهى فتاة مقطوعة الأهل إلا من جدة عجوز (رباط عاطفى بالبيئة) تعيش فى عالم الجن ، والحاج إمام والشيخ درويش ونجية الخادمة الجاهلة . كل هذا يوحى بجو من التخلف والغيبيات تعيش فيه . وقد استطاعت بذكائها رغم الفقر أن تصبح مدرسة وأن ترشح لبعثة إلى الخارج ، لكن البعثة تستأثر بها زميلة غنية دونها ذكاء ، وبدلا من أن يعبر المؤلف عن أزمتها فى هذا الموقف بطريقة فنية نجده يلجأ إلى وسيلة ساذجة وهى (الخطاب) تتحدث فيه البطلة بطريقة مباشرة إلى صديقة لها ومما جاء فيه :

« إنهم فضلوها ياعزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا ، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ أيضا ، أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحتفظ بمستوانا ، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها وكلما تقدمنا بمجهودنا أخرونا .. »[١]

أزمة حواء ليست أزمة فرد وإنما هى أزمة طبقة فى عصر كانت فيه قرى

---

(١) حواء بلا آدم : عيسى عبيد ، ط . مطبعة الاعتماد بالقاهرة ص ٤٧ .

« لو جمعت كل ما عند أهلها لا تجديه يتجاوز جنيها واحدا » . وقد أوضح المؤلف فى الرواية صراحة أن لا جدوى من الثورة على هذه الطبقة ، التى تخنق من دونها وتسلبها حقوقها : « عزيزتى . قد نذبح وتسلخ جلودنا فى مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة ، ولكن لن نكون معصبى الأعين كالبهائم بل نسمع ونرى وفى هذا تسلية لنا . »

مجرد الإحساس بالظلم إذن هو الشجاعة السلبية فى نظر البطلة ، ولعلها كانت على وعى بأن الإحساس بالظلم بداية للثورة عليه ، وهذا يتفق وما ذهب إليه حسن محمود فى تقديمه للرواية من أن « الشقاء الاجتماعى لم يبلغ فى هذا البلد حداً يدفع إلى اليأس والتمرد ، أو هو بلغ هذا الحد ولكن البركان لا يزال ساكنا » .[1]

وكما وقف الفقر حائلا دون مواصلة التعليم حال أيضا دون تحقيق السعادة العاطفية ، إذ أحبت رمزى – خريج الجامعة ابن اللواء نظيم باشا . وكانت تراه بعين العقل « لا يخلو من سفسطة الطبقة التى هو منها . » ومع ذلك تتعلق به وتستسلم لقبلاته وأحضانه ظنًا منها أن هذا يجعله يتمسك بها ، ولكنها تستيقظ على حقيقة أوهامها حين يصحبها مرة إلى بيتها وتزداد إحساسا بحقارة بيتها ومن فيه . وهى هنا تشبه (سلوى) فى رواية محمود تيمور كلتاهما يعيش جسدها فى حى شعبى وبيت متواضع ، ولكن خيالها يحلّق بعيدا حول قصور الأغنياء ، حيث أدخلتا نفسيهما وفرضتا وجودهما فى بيئة تختلف عنها فى وضعها الاجتماعى وقيمها الخاصة ، وهما تختلفان فى هذا عن آمنة فى دعاء الكروان التى تعاشر ابنة المأمور وتسابقها العلم فتسبقها ومع ذلك تدرك حدود وضعها الطبقى فلا تتخطاه .

وتبلغ أزمة حواء أقصاها حين يزف رمزى إلى سعاد الثرية ابنة طبقته ، ومن ثم فقدت حواء همزة الوصل ، التى كانت تريد أن تتعلق بها لترتفع عن طبقتها التى لم يعد فى استطاعتها العودة إليها ، ففقدت كل مبرر لا ستمرار الحياة ولم يكن ثمة إلا أن « تحترق الشمعة » وتنتحر لتحقق حلم الجدة رمزا للنهاية المأساوية لحواء .

وقد جمع المؤلف فى السطور الأخيرة من الرواية كل الخيوط التى تربط شخصياتها ، إذ بينما كانت « الجدة تداعب سرورا (العفريت) فى أحلامها ، وبينما كان الحاج إمام يصمم على أن يطلب من حواء ثمن قفطان جديد له بمناسبة شفائها ، وبينما

---

(١) حواء بلا آدم : ص ١٠ .

كانت نجية تعانق طيف ابن الجزار ، كانت حواء مستلقية فى هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وفى أذنيها صوت المغنيات ينشدن لرمزى وعروسه أنشودة الزفاف . »

وهكذا تسقط البطلة المأزومة لتثبت استحالة اختراق الحاجز الطبقى ، بينما استمرت فى نفس اللحظة العلاقة فى إطار الحدود الطبقية حيث يتزوج رمزى سعاد .. ونجية الخادمة ابن الجزار ، وبموت البطلة ماديا تكون قد استنفذت من المؤلف كل ما كان يريد أن يقوله فكريا وأن يعبر عنه فنيا من خلال صورتها . حيث أن « الفرصة أفلتت والحب خاب والقلب شاب وهرم ولم يفلح فى التصابى . إن اثنتين وثلاثين سنة قضيتها فى رجولة زائفة أقامت بينى وبين الحياة مثل سور الصين ، لا حول لى الآن على القفز منه حيث الجميع يرحن »[1] .

وقد نجح المؤلف لا فى التعبير الفنى عن شخصيته الرئيسية فحسب ، بل بما وفر للرواية أيضا من بُعد عن التقرير السردى ، واستخدام للتحليل النفسى بقدر ما ، واستعمال للرمز الساذج فى حلم الجدة باحتراق الشمعة ، ودلالة سكان الحى على المستوى الاجتماعى والفكرى الذى تعيش فيه حواء ، كما أنه جعل السرد بالفصحى والحوار بالعامية .

ومن المؤسف أن هذه الرواية هى العمل الروائى الوحيد فى تراث ذلك المهندس الفنان والمثقف الهاوى الذى ألزم نفسه فى كل ما كتب بأن يجعل أدبه فى الرواية والقصة القصيرة ، ميدانا لتصوير أزمات المجتمع وسلبياته .

أما آمنة فى دعاء الكروان فأنها قد عاشت أزمتين متصلتين : الأولى سببت تشردها الاجتماعى ، والثانية أحدثت ضياعها العاطفى ، أما الأزمة الأولى فتشكلها التقاليد والعرف البالى . الذى قضى على ثلاث حرائر أن يتشردن فى الآفاق بسبب جريرة أب فاسق ، ويُصوّر هذا العرف فى سيف الخال ناصر ، الشيطان الذى قتل هنادى . وهذه الحادثة توحى بقدر من السخرية من بعض القيم الموروثة التى تشكل حياتنا دون أن نشجبها .

أما الثانية فهى سوء الوضع الاقتصادى وما استتبعه من عبودية للطبقة الوسطى ، وآمنة تعى ذلك جيدا حين تذكر « ومضت أيام قليلة ولكنها ثقيلة كانت أمنا

---

(١) حواء بلا آدم ص ١٢٩ .

تدور فيها بنفسها وبنا على البيوت تعرض نفسها وتعرضنا للخدمة ، كما تعرض الإماء على السادة .»[١]

ولاشك أن هذا الإحساس بالتفاوت الطبقى هو الذى مهد لسقوط هنادى ، وبالتالى لتجسيم هذا السقوط فى صورة مأساوية .

وشخصية آمنة تتحرك على جبهات عدة تتعامل معها بخوف وحذر واشتياق وأمل ، مما أكسبها حيوية وقدرة واعية على إدارة الحركة حتى لا تسقط مثل هنادى ، لذلك لا تفهم صورة آمنة إلا إذا حمّلناها طيف هنادى وشبح مأساتها ، ولكن ضراوة الإحساس بالمأساة لا تفقد آمنة القدرة على الحركة أو تسلمها إلى قدرية عمياء ، كأمها التى لم تعد ترضى عنها ولا عن خالها الشيطان ، وإنما تفكر فى دم شهيدة مظلومة والجانى ما زال يمارس غوايته . وتدخل آمنة فى صراعات عدة تديرها بعقلية المنتقم الواعى وكيد الأنثى الجريحة . والمعركة التى تستوجب التأمل فى صراعها هى محاولتها لإفساد زواج « سيدتها » خديجة ابنة المأمور من المهندس الذى أعتدى على أختها الشهيدة ، فهل كان هذا إشفاقا عليها من زوج فاسد الخلق أم إيثارًا لنفسها به حتى تنتقم منه على طريقتها ؟

لذلك يتداخل فى أمرها الرغبة فى الانتقام حيث « أصبح مما لابد منه بد ، أن يكون الصراع بينه وبينى ، فليعلمن بعد وقت طويل أو قصير ، أذهب دم هنادى هدرًا أم لا يزال على هذه الأرض من هو قادر على أن يظفر له بالثأر ؟ »[٢]

كما يتداخل التطلع الطبقى متجاوزة آمنة بذلك حدود طبقتها الفقيرة لتنتمى إلى طبقة أعلى وإلى مستوى آمن وأسعد . ومما يؤكد – تطلعها الطبقى – أن سلاحها للانتقام كان « ورديا حالما » إلى حد كبير . كان انتقامها (بالحب) الذى يطمع فى كل شىء ويرضى بأقل شىء ، بل يرضى بلا شىء ، ومن هنا بدلا من أن تمقته أو تحاول إيذاءه نراها أصبحت « عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها فى يقظة أو نوم . إنما هى أصبحت مصطحبة هذا الشاب إن حضر ومصطحبة هذا الشاب إن غاب . لا تهم بالخلوة إلى ضميرها حتى تجد صورته ماثلة فيه،ولا تمد عينها إلا رأت شخصه ولا تمد أذنها إلا سمعت صوته ، قد أخذ عليها الحياة من جميع

(١) دعاء الكروان : طه حسين . دار المعارف بمصر ص ١٧ .

(٢) دعاء الكروان ص ١٣٥ .

أقطارها . وقد ذاد عنها كل شيء وكل إنسان . وذاد عنها حتى أختها تلك العزيزة وأشباحها تلك الحمراء . »[١]

وعلى هذا نرى أن آمنة كانت تهدف - واعية وإن لم تصرح - إلى أن تتجاوز بالوعى والحب حدود طبقتها ، فلما تم لها ما أرادت وأصبح « سيدها » عبدا لحبها ، وجدت أن الزواج به إن كان انتصارا لأزمتها فإنه امتهان لدم أختها ، ومن هنا جاءت النهاية المعلقة أو المفتوحة لحياتها مع المهندس ، إذ لم يقدرا على الزواج ولم يستطيعا الانفصال ، لذلك يقول لها « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا سبيل إليه . أليس من العجيب أن يكون هذا الضوء الذى أخذ يغمرنا شرًا من الظلمة التى خرجنا منها ؟ إن أحدنا لن يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء إلا إذا قاده صاحبه . »[٢]

الجزء الأول من حياة آمنة ملئ بالحركة الدرامية ، تنقلنا من مكان إلى آخر ، لنرى سمات المجتمع القبلى بأوضاعه البائسة وعُرفه الظالم ، خاصة فيما يجرى على النساء برغم اختلاف دينهن - فكلهن أبناء مجتمع وعُرف واحد - من حيث كونهن « عورة يجب أن تستر ، وحُرمة يجب أن ترعى وعرض يجب أن يصان » . ولا تبرز فيه آمنة إلا كشخصية من شخصيات الرواية وإن كانت أكثرهن وعيًا وإدراكا لمجريات الأحداث .

والرواية تنقل فيما يشبه (التسجيل) حياة هذا المجتمع الصعيدى وبعض تقاليده ، وانتقال المرأة والمجتمع - إلى طور جديد من أطوار الحضارة والتقدم . ولعل من أمتع ما قدمته الرواية فى هذا القسم هو تسجيلها لبعض الشخصيات الشعبية النسائية التى كانت تنقرض مثل :

زنوبة المرابية : التى تعمل بالتجارة المادية بعد أن بارت تجارتها فى دنيا الجسد .

خضرة الدلالة : تحضر للنساء الملابس وأدوات الزينة من البندر ، فتسعد الرجال بزينة نسائهم وتشقيهم بأثمانها الغالية .

نفيسة العرافة : التى لا تستريح من السعى بالرسائل والحاجات بين رجال

---

(١) دعاء الكروان ص ١٥١ .

(٢) دعاء الكروان ص ١٦٠ .

المدينة ونسائها ، وبينهم جميعا وبين الجن والعفاريت،ولا تكف عن اكتشاف الطالع و « البخت » .

ويرى على الراعى أن تلك الشخصيات «لها طرافة الشخصيات اللصوصية (Picaresque) التى نلقاها فى رواية سير فانتيس وفيلدنج وديكنز ، نلقاها فنحتج على سلوكها ونشجبه ، ولكن هذا لا يمنعنا أن نستمتع بما تعرضه علينا من حيوية وذكاء وكثير من الفكاهة »[1] .

والجزء الثانى من الرواية تنفرد به آمنة وتحتويه ليعبر عن أزمتها الخاصة الاجتماعية والعاطفية ، بأسلوب شاعرى يرضى الوجدان أكثر مما يقنع العقل . وحين نقدر للرواية مذهبها الرومانسى وأسلوبها الشاعرى سوف نغتفر لها بعض عيوب التكنيك الفنى التى وردت بها . وهذا ما اتفق عليه من تعرضوا لها بالدراسة مثل : محمد مندور فى « الميزان الجديد » وعلى الراعى فى « دراسات فى الرواية المصرية » ، إذ أن دعاء الكروان ليست رواية تسعى إلى مجرد التعبير الفنى عن حياة أشخاصها دون النظر إلى بيان ما ينفع الناس أو يضرهم من هذا التعبير ، بل هى عمل فنى يريد أن يظهر إلى جوار المتعة الأدبية الحكمة والموعظة الحسنة . وربما كان ذلك تأثير من دراسته للأدب العربى – الفصيح والشعبى – الذى لا ينسى إبراز الجانب الوعظى فى الحكايات والمقامات .

وإذا كانت ثورة آمنة على تقاليد مجتمعها ووضعها الطبقى هادئة حالمة ، فإن ثورة سلوى عند تيمور أقل وعيا وإحساسا بالكرامة وإن كانت أكثر حركة ونشاطا ، وسلوى محصلة لظروف اجتماعية سيئة انتهت بها إلى أن تعيش مع أمها الخاطئة الفقيرة ، وإن لم يكن ثمة علاقة بين الخطيئة والفقر فى حياة أمها خاصة قبل طلاقها .

وتمرد سلوى ضد وضعها الطبقى ينشأ مبكرا منذ كانت تلميذة فكونت مع طالبة سودانية اتحادا (كأن الأمر يحتاج إلى تحالف دولى) ضد الفتيات الغنيات . وتقع فى تناقض حين تصادق برغم معاداتها الأثرياء سنية ابنه الزهيرى باشا . وسلوى تشبه حواء[2] فى رفض كلتيهما لطبقتها ومحاولة التطلع عن طريق الحب إلى طبقة أعلى . وقد

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٥٥ .

(٢) راجع ما سبق ذكره عن رواية « حواء بلا آدم » .

اكتشفت فيها أمها هذا حين قالت لها : « أنت بعيدة الأطماع ، وهذا مثار متاعبك يجب أن تكونى قنوعا راضية بما قسم الله لك »[١]

وسلوى ممزقة بين حب ينبع من أعماق طبقتها لحمدى الموسيقى الفقير المصدور الذى تراه مثل « صعلوك فى دنيا الملوك » وبين الباشا الذى ترمز له بصورة « كبير اللصوص البحريين » ، الأول يريدها زوجا ويعطيها الحب والوفاء ، والثانى يحملها الهدايا ويركبها العربات ويفهمها أن دورها معه لن يتجاوز دور الخليلة . وأمها العريقة فى معرفة معادن الرجال تنصحها قائلة : « خذى حذرك من هؤلاء الناس ولا تغترى بما يبدون من زائف الود ، إن الباشا يحبك كما يحب السيد تابعه . إن أمثاله يعدوننا دونهم مقاما وكرامة ، وإنهم ليسمحون لأنفسهم أن يراودونا على كل شىء ، تشره إليه شهواتهم ، ولا يقيمون لشرفنا وزنا »[٢]

وبدلاً من أن تنحاز إلى إحدى الطبقتين وتفضّل إحداهما على الأخرى ، تفقد القدرة على تقرير المصير ، وتبقى كرقاص الساعة زوجاً لحمدى وعشيقة للباشا . ويدخل حمدى مصحة حلوان الصدرية ويموت الباشا ، فهل تعود إلى الفقر والبؤس بعد أن استمرأت حياة اللذة والنعيم ؟ لقد وصلت إلى نقطة اللاعودة ، لذلك سرعان ما تحولت إلى شريف زوج صديقتها سنية ، فأحست زهو انتصار الخليلة على الزوجة ، متناسية زوجها المصدور وصديقتها المخلصة . ولكن الأقدار لا تهادنها إذ تكتشف الصديقة غدرها . وينتحر شريف فى مسكنها بعد أن فقد كل شىء : الزوج والعمل والصحة . فتتحسر قائلة : « كتبت على ياربى أن أشهد مصرعى رجلين أحبنى كلاهما وأحببتهما ، إن الشؤم بذرة كامنة فى نفسى ، إننى أنفسُ سما زعافا ، وإنه لمصيبنى يوما ليودى بى ! أنا الجانية لاريب »[٣]

وتبحث عن حل للمصير البائس الذى انتهت إليه حياتها ، ولكن المؤلف المغرم بالنهايات السعيدة يجمع شمل الصديقتين من جديد عبر موقف - يأتى مصادفة - مليودرامى مكثف بالانفعالات والعواطف لتستأنف حياتها متمسحة بأعتاب سادتها . وهذه النهاية المزدحمة بالتفاصيل غير المبررة تشبه نهاية « الأطلال » (١٩٣٤) حيث يشغل المؤلف بطرافة الحكاية أو « الحدوتة » عن أن يقف عند لحظة

---

(١) سلوى فى مهب الريح : محمود تيمور ط . المطبعة النموذجية ص ٦٣ .

(٢) سلوى فى مهب الريح ص ١٩٣ .

(٣) سلوى فى مهب الريح ص ٣٥٤ .

موحية ينهى بها الرواية . ونفس العيب هو الذى جعل نهاية الرواية باهتة ، وأكد استمرار تردى سلوى وعزوفها عن العمل الشريف .

وهذه سمة مشتركة فى فن تيمور إذ يُشغل بالاستطراد فى وصف نواحى شاذة أو طريفة بالنسبة للشخصية أو الحكاية ، مما يفقد الرواية الكثير من منطق بنائها الفنّى ، الفنية ويجعل الشخصية الروائية عنده أقرب إلى الشذوذ منها إلى السواء .

كذلك تزدحم الرواية (بالتفاصيل الكثيرة) – التى لو اقتصر المؤلف على واحدة منها ونماها بطريقة فنية لكان فيها الكفاية عن كل هذه الثرثرة فى القص . فمثلا شخصية الأم يتكدس فى الرواية أكثر من مشهد ليدلنا على فساد أخلاقها . بينما تكشف الرواية منذ البداية أنها طلقت لنفس السبب . كذلك موقف سلوى من شريف وعلاقتها به لا تضيف جديدا إلى المغزى أو المضمون الذى نراه فى علاقاتها بالزهيرى باشا ، من هنا يبدو شكل الرواية فضفاضا مهلهلا ومضمونها فاترا ، لأن عدم وضوح الرؤية الفنية فى تشكيل التجربة وتكثيفها ، والقصور الذى جعل المؤلف يعجز عن رؤية مستقبلية جادة للطبقات الفقيرة المتطلعة : جعلا شكل الرواية مهلهلا وصورة المرأة التى تمثلها سلوى غير مقنعة فنيا ، حيث تحولت من نموذج إنسانى يستقطب شريحة اجتماعية إلى شخصية شاذة مترديه .

من هنا يكون تردى سلوى ليس مرده إلى انهيارها الأخلاقى بالدرجة الأولى ، وإنما تكره الأغنياء وتستعبد نفسها لهم وترفض العمل الشريف الذى يجعل منها إنسانة سوية بين البشر . وهذا سر عدم تعاطفنا مع سلوى واقتناعنا بها ، لأن المؤلف عجز من خلالها أن يرسم (طريق المستقبل) للطبقات الفقيرة . وهذا يعنى أن المؤلف قد استطاع أن يستشف زاوية فاسدة فى المجتمع وهى التفاوت الطبقى ، ولكنه عجز بحكم نظرته الجزئية العاطفية أن يرسم طريق المستقبل أمام الطبقات الفقيرة التى تمثلها سلوى .

ومن سلبيات الرواية أيضا بالإضافة إلى ما سبق استخدام الفصحى المتقعرة فى السرد والحوار . وقد لا يحس هذا خلال السرد ، بينما يظهر بوضوح فى الحوار الذى يبدو أكثر حساسية من السرد لمنطقية الفكر وطبيعة التعبير ، ولذلك نصدم حين نسمع مثل هذا الحوار بين سلوى وفهيم :

– أظنك تسهرين فى منازل صُويحباتك وجيرانك ؟

- كلا ... بل هنا فى المنزل ، أفصّل ثيابى وأحوكها .

- حسن .. إذا أنت التى فصلت هذا الثوب الذى تلبسينه الآن وأنت التى حكته .

- الأمر كما تقول ، ولكنه ليس بثوب ممتاز ، إنه جلباب منزلى ساذج وهو فوق ذلك قديم .

- إن فى سذاجته سر جماله .[1]

فهذا الحديث المتقعر كيف يدور بين عاشقين بل بين متحدثين !!

كذلك هناك تناقضات موضوعية عدة فى الرواية ، فحمدى هو الشخص الجدير بسلوى ومع ذلك لا تراه إلا وكأنه «موميا‌ء فرعونية» أو «صعلوك فى دنيا الملوك» ، والباشا الذى يلح المؤلف على الرمز له بصورة كبير لصوص البحر ، نراه يبدو فى صورة تناقض ذلك ، إذ يتحول إلى محسن عطوف يوزع الملابس على الفلاحين لا لشىء إلا لأن سلوى ذهبت معه إلى القرية ، وهكذا يتحول اللص الكبير إلى محسن دون مبرر فنى .

ومن غير المعقول كذلك أن تمرض سنية ابنة الزهيرى باشا الوحيدة بفقر دم ، ونجد سلوى فى الرواية تتضايق من الاعتداء على قطة وتسخط على «هؤلاء الأطفال الهمل المشردين الذين يقلقون راحة السكان ولا يرحمون الحيوان الألوف الضعيف» . وبعد هذا بصفحتين تشكو هدوء الحارة «حتى الباعة الجوالين يضنون بأصواتهم على تلك الحارة المقفرة» .

وهذا يصل بنا إلى أن بناء الرواية يقوم على مجموعة من الحوادث القدرية التى تهتم بالحكى والسرد ، وجمع التفاصيل الجزئية وحشدها دون منطقية فى تتابعها ، أو تركيز فى عرضها مما يجعل المضمون الفكرى غير مقنع . وهنا يصبح من الصعب التأكد من التزام الأديب بوجهة نظر محددة فى الفن والحياة . ولذا فإن صورة المرأة فى هذه الرواية الرومانسية وإن عبرت عن قضية التفاوت الطبقى ، فإنها لا تثير فينا الشفقة على الفقراء ولا الازدراء بالأغنياء ، وهذا نابع بالدرجة الأولى من حيرة المؤلف تجاه القوى الاجتماعية ، فلا يدرى أيناصر طبقته أم القوى الاجتماعية الجديدة التى بدأت تفرض نفسها على المجتمع وتشارك فى حركته النامية ، وهذا ما يوضح أن

---

(١) سلوى فى مهب الريح ص ٩٥ .

الأزمة التى انتهت إليها الرومانسية – كانت (أزمة فكر) قبل أن تصبح أزمة مذهب أدبى فى التعبير .

وهكذا تبدو صورة المرأة – التى عبرت عن قضية التفاوت الطبقى – فى الرواية بصفة عامة متردية تسقط فى النهاية ، وسقوطها ليس عيبا فنيا من الروائى بقدر ما هو انعكاس لحركة الواقع وطبيعته . لقد كانت الطبقة الارستقراطية شرسة – محافظة على تقاليدها ، ولم يكن من السهل أن تتعامل مع من هم دونها وأن تنظر إليهم نظرة مساواة ، ومن ثم كان سقوط المرأة فى كل هذه الروايات تأكيدا لهذه الحقيقة الاجتماعية التاريخية ، وهنا تبدو الرواية من أقدر الفنون على تصوير الواقع وعكس حركته . كما يلاحظ على كثير من هذه الروايات الممثلة لأزمة التفاوت الطبقى أنها كانت تعكس بعض بذور الاتجاه الواقعى فى التصوير ورسم صورة المرأة .

obeikandl.com

ثالثا : الصورة الرمزية للمرأة فى الرواية

استخدام الرمز – كأداة فنية لإثراء العمل الأدبى – قديم فى الأدب ، وعلى قدر ذكاء الأديب فى إيجاد العلاقة التى تربط بموضعه من التجربة يكون نجاحه . وقد استخدمت الرواية الرمز أحيانا متشحة بجماله الفنى وعمقه فى التعبير عن المعنى ، لتعبر عن فكرة أبعد مما توحى به الحكاية فى الرواية .

وتكثف عودة الروح لتوفيق الحكيم (١٩٣٣) استغلال الرمز بأكثر من وسيلة ، فهناك (الأسطورة) التى تكون خلفية للعمل الفنى تربط الماضى بالحاضر وتنادى بمزيد من الوحدة والكفاح، لإحراز التقدم ومواصلة السير على درب الحضارة الفرعونية . إن القصة ترمز لمعنى أعمق ومغزى أبعد ، بل إن الأشخاص أداة تشكيل الحكاية يصبحون أيضا رموزاً لمعانى أخرى خارج وجودهم الفردى .

ورواية « يوميات نائب فى الأرياف » للحكيم أيضا (١٩٣٧) ثم « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى (١٩٤١) تحمل القصة فى كلتيهما كذلك رمزا لحقيقة أعمق ، وترمز الشخصيات فيهما إلى حقائق أبعد من وجودهم كشخصيات روائية . ومن اللافت أن هذه الروايات الثلاث استخدمت فيها صورة المرأة (رمزًا للوطن) لإبراز حقيقة فكرية يراد خلعها عليه .

ليست أهمية عودة الروح فى أنها تكاد تكون الرواية الوحيدة التى استعانت « بالمثولوجيا » كخلفية فكرية تؤكد معنى الرمز الذى ألح عليه المؤلف فحسب ، بل إلى ما أكده كل من اسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى ثم الكاتب الأنجليزى كولين بالى ويحيى حقى من أنها تعنى النضج الحقيقى للرواية ، وتؤذن بارتفاع القصة من مجال الوجدان وحده إلى مجال الفكر والوجدان معا ، ومن السطحية إلى العمق ، ومن الرجل إلى الإنسان ، ومن الوطن إلى العالم .[1]

وعودة الروح تطوير للرواية كما ظهرت عند هيكل – لا عند المازنى – وهكذا يتفق الحكيم وهيكل فى أنهما كتبا روايتهما فى فرنسا – التى يدينان لها بالفن

---

(١) راجع يحى حقى : فجر القصة المصرية ص ١٢٢ .
إسماعيل أدهم – إبراهيم ناجى : توفيق الحكيم ط . دار سعد بمصر ص ٢٢٩ ، ٢٣١ .

والثقافة والفكر – وفى إدراك كل منها الواعى للسمات التى تخلد بها الرواية ، ثم نسج حكاية مصرية صميمة حولها . كما يتفق الكاتبان أيضا فى أنهما يصدران عن حب عميق لشعب مصر وطبيعتها وفلاحيها .

وسنية الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية لها دوران :

الأول : (ظاهرى) ينبع من اشتراكها كإحدى الشخصيات النامية فى تشكيل أحداث الرواية ، وهى نبع الحب لكل أفراد «الشعب» : محسن وعبده وسليم وحتى مبروك الخادم ثم مصطفى التاجر والجار الجديد .

الثانى : (رمزى) أقرب إلى التجريد تبدو فيه رمزا للوطن .

ومحسن أول من اكتشف العلاقة بينها وبين ما توحى به من (رمز) حين فطن إلى أن «شعرها مقصوص على أحدث طراز ، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجى غاية فى البياض ، يعلوه رأس جميل مستدير غاية فى السواد ، يلمع لمعاناً أخاذا ، كأنه قمر من الأبنوس . وخطرت لمحسن صورة يراها فى الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى القديم صورة يحبها كثيرا .. صورة امرأة شعرها مقصوص أيضا ومستدير كالقمر الأبنوس : «إيزيس»[1].

وإذا كان محسن هو مكتشف العلاقة بين المعنى والرمز ، فإنه كان أرهف الجميع نظرة إليها كأنما هى المعبود ، أحس هذا حين حاول سليم أن يتغزل بمفاتنها الجسدية «وعندئذ شعر الفتى محسن بما يشعر به عابد ورع تقى متنسك وقد رأى أحدا يهين معبوده بكلمات بذيئة .»[2] وهو يحمل منديلها الحريرى «كما يحمل أهل السنة المصحف الشريف» . كما نجد مصطفى يسميها «إلهة الشرفة» .

وعلى هذا فقد كان المؤلف واعيا حين أكد على رمزية الصورة بين آونة وأخرى ، ولعل هذا ما جعل اسماعيل ادهم يلاحظ أن «رمزية الحكيم يشوبها شىء من الوضوح»[3] . وعلى هذا فإن سنية رمز «لإيزيس» الملكة التى جمعت أشلاء الملك «إيزوريس» بعد أن قتله «ست» إله الشر ، وقطع أوصاله وبعثرها فى كل مكان ، فحملت الصندوق ودارت تجمع الأشلاء حتى أعادت إليها الروح .

والكاتب يقدم سنية فى الرواية على أنها فتاة برجوازية جميلة نالت قدرا من

---

(١) عودة الروح توفيق الحكيم ط . مكتبة الآداب بمصر جـ ١ ص ١٤٤ .

(٢) عودة الروح توفيق الحكيم جـ ١ ص ٢١٦ .

(٣) توفيق الحكيم : إسماعيل أدهم ص ١١٤ .

التعليم ، وحُجبت فى البيت تقرأ بعض الروايات وتعزف على البيانو . وكان محسن أول محرك لحياتها العاطفية ، وإن كان تأثيرها العاطفى فى نفسه أقوى كثيرا من تأثيره فى نفسها ، هل هذا لشاعرية فى طبعه ، حيث هوى الغناء والشعر والأدب منذ صغره أم لأنه كان ينظر إليها حتى على مستوى الحقيقة والواقع كمعبود يجب أن يقدس ؟ ثم تتاح الفرصة لكل أفراد الشعب ليظهروا عواطفهم نحوها . وهكذا تكون مصدر الحب والخلاف فى آن واحد – فكلهم يتصور نفسه مالك قلبها ويحس بالغيرة إذا ما نافسه آخر فى حبها .

ولكن الجميع يفاجئون بحب غريب ينتزع منهم معبوذتهم .. فتزول أسباب الغيرة والخلاف ويتوحدون ، كأن (الكل فى واحد) . وهم فى تجمعهم الجديد زال حقدهم على سنية ، حتى سليم « نسى فيها المرأة ذات الجسم المغرى والثديين البرتقاليين ، فهو لا يذكر منها الآن إلا اسما معنوياء لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله .[١]

ويكون هذا الحب الفردى مقدمة لتلاقيهم على الحب الكبير وتطهيرا لنفوسهم ليكونوا جديرين بالاشتراك فى الثورة . وظهر الزعيم المنتظر الذى أحس محسن فى لحظة أن حياته يجب أن تعطى لهذا الرجل ، حيث أن « أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، قد أخذ وسجن فى جزيرة وسط البحار » .[٢]

وهنا يظهر عيب لم يتبينه المؤلف وهو يرسم صورة « سنية » ذلك أنه كان من الأجدر وقد حملها صورة المعبود ورمز بها لإيزيس أن يجعلها تشارك فى الثورة ، خاصة والتاريخ يثبت اشتراك المرأة بدور إيجابى فيها . أو ما كان أجدره على الأقل أن يجعلها واعية بمجريات الأمور الوطنية تعبر عن موقفها من الثورة وقضية الوطن فى حديث داخل البيت مع أمها أو أبيها الطبيب الضابط الذى يتباهى بحياته العسكرية فى السودان وذكرياته الوطنية والشخصية هناك ؟ إن السياسة وخلود الوطن والثورة والوحدة والبعث ، كل هذه معان لم تدر بخلد بطلة الحكيم البتة .!

---

(١) عودة الروح جـ ١ ص ١٩١ .

(٢) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٤٣ .

ومن هنا لا يتناسب ظاهر الصورة مع بُعدها الرمزى ، أما الظاهر فهو فتاة محبة متقلبة حيث « المرأة إذا أحبتْ نسيت كل شىء حتى مظاهر اللياقة » . ومن هنا كان لفظها لمحسن - الصبى - وتهالكها على حب مصطفى - الرجل . وهى تبرر تحولها بأن « ليست الفضيلة عند المرأة ألا تحب أبدا ، بل الفضيلة أن تحب حبا ساميا رجلا سامى القلب والأخلاق » .[١]

لقد أبدع الحكيم فى رسم شخصية سنية واتكأ على إبراز الجانب الإنسانى فيها وقدمها نامية تبرز بعض خصوصية الزمان والمكان اللذين عاشت فيهما . ولكنه عجز عن أن يحملّها أى بُعد وطنى أو وجهة نظر فى الأفكار الوطنية التى حمل بها الكثيرين فى روايته من مصريين وأجانب .

وإذا كانت سنية شخصية بشرية تعيش فى الرواية لم يقدم المؤلف أى رؤية سياسية لها كأنما هى حقا المعبود لا يُسال عما يفعل وهم يسألون ، يعبده الجميع ولا يعبد أحدا ، فإن توفيق الحكيم قد تعمد توضيح رأى تقدمى لها فى الاقتصاد حين جعلها تسخر من مصطفى الذى ترك تجارته بالمحلة الكبرى ليقيم فى القاهرة باحثًا عن وظيفة ويترك تجارة أبيه « للخواجة كازولى » ، وتتهمه بأنه « من الوارثين العاطلين اللى بقرأ عنهم فى الكتب » . وتسخر منه فى لهجة غضب وازدراء : « حضرتك طالب وظيفة وكمان عايز تخطبنى » !! .

لذلك نجده بعدها « ولأول مرة أحس احتقاره لنفسه ودب فيه فجأة شىء من القوة والعزم ولمعت عيناه . وكأن حجابا من الغمام انقشع عن بصره . فرأى الحقائق واضحة وإذا هو يقول لنفسه :

« أما أنا مغفل صحيح !.. وظيفة بعشرة جنيه !.. مع أن المحل لو اعتنى به يكسبنى على الأقل ١٠٠ جنيه شهرى !»[٢]

بهذا يقدم النموذج البشرى ما يمكن أن يساعد على إيجاد وجه شبه بينه وبين الرمز المستخدم له . وهنا نؤكد على كون سنية رمزا لمصر تصيح بأبنائها « ياللعار وطنى يترك محل تجارته لأجنبى يحتله » ، وتوقظ فيهم الإحساس بأهمية الاستقلال الاقتصادى .

ويقوى معنى الرمز فى صورة سنية الدفاع الحار الذى تديره أكثر من شخصية فى

---

(١) عودة الروح جـ ٢ ص ١٦٤ .

(٢) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٢٧ ، ص ٢٢٩ .

الرواية ، مثل «فوكيه» عالم الآثار الفرنسى والفلاحين فى قرية محسن ، وأبناء الشعب مسلمين ومسيحيين كما شاهدهم فى القطار ، وخال مصطفى الذى يسخر منه لإهماله محل والده .

والروائى يحاول أن يستعلى بشخصية مصر فوق الأتراك والبدو : «ثق يامستر «بلاك» أن الفاسد من هذه الأخلاق ليس من مصر ، بل أدخلته أمم أخرى كالبدو أو الأتراك ، ومع ذلك فلا يؤثر هذا فى الجوهر الموجود دائما »[1]

وسنية ليست هى الرمز الوحيد فى الرواية ، بل هناك أيضا شخصية الزعيم الذى يرمز له « بأيزوريس » ، والكاتب حين عبر عن حاجة مصر إليه ، وحين تحدث عنه أثناء الثورة قدمه مجردا ليكون أعمق فى رمزيته ، وليسهل إيجاد وجه شبه بينه وبين الرمز ، «الرجل الذى يعبر عن إحساسها والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة قد أخذ وسجن ونفى فى جزيرة وسط البحار » كذلك « أزوريس » الذى نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور أخذ وسجن فى صندوق ونفى مقطعا أربا فى أعماق البحار » .[2]

بل إن محسن نفسه لا يخلو من رمز فهو «حوريس» الذى أشار إليه فى الفقرة المقتبسة من «كتاب الموتى» على صدر الجزء الثانى من الرواية :

انهض ... انهض يـا «أزوريس»
أنـا ولـدك «حـوريس»
جئـت أعيـد إليـك الحيـاة
لم يـزل لـك قلبـك الحقيقـى
قلبـك المـاضى . . . . . .

ولعل فى هذا بعض ما يبرر سر اهتمام المؤلف بشخصية محسن .

وحين تبلغ الأحداث الروائية أقصى تطور لها يكون الظاهر والباطن ، الحقيقة والرمز ، قد وصلا إلى نقطة الكمال . وتتكثف فى لحظة تنويرية شاملة كل النهايات السعيدة ، إذ يتفق يوم عودة الزعيم المنفى إلى وطنه مع زواج سنية ومصطفى وخروج محسن وبقية «الشعب» من السجن . وبذلك تكون قد تمت المعجزة التى جمعت

---

(١) عودة الروح جـ ٢ ص ٥٧ .

(٢) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٤٣ .

الشعب ووحدته وردت إليه الروح من جديد ، مما يؤكد أن «أمة أتت فى فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى أو معجزات» .[١]

وعلى هذا لا تحمل الحكاية وحدها معنى رمزيا بل الشخصيات أيضا ، وأغنى هذه الشخصيات بالعطاء الرمزى شخصية سنية ، جعلها المؤلف رمزا للوطن المعبود يكون دافعا للغاية ومحركا لهمة الشعب المتماسك المتجانس المستعد للتضحيات .

والمؤلف يتجاوز بالوصف الصورة الفردية الخاصة إلى السمة الوطنية لها ، ذلك أن الحكيم تناولها بأسلوب عاشق حقيقى لا يرى الحب عاطفة بل عبادة ، وزاد من عذوبة الصورة الخيال الرومانسى الحالم الذى غلفها به .

والمؤلف يتجاوز بوصفها الصورة الفردية الخاصة إلى السمة الوطنية العامة ويجعلها تستقطب الصفات العامة لنساء مصر ، شأن كل رومانسى يتغنى بالطابع المحلى لقومه . وهو يقدمها فى أول الرواية على أنها فتاة فى السابعة عشرة من عمرها أى تكبر محسن بعامين فقط . ومع هذا « فقد كانت أربط جأشا . وكانت المرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى ، وإن هى أحيانا خفضت أهدابها الطويلة الجميلة وهى تكلم محسن وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية فى الأنوثة ، ومنعت عينيها من إطلاق النظر إلا فى أدب وخفر وتحفظ ، فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع ، لعله أرق سحر تمتاز به المصرية . والحقيقة أن المصرية أمهر امرأة تدرك بالغريزة ما فى النظرة الواحدة من وقع وتأثير ، لذا هى لا تنظر إلى محدثها كثيرا ولا تبخس نظراتها ولا تلقيها جزافا كما تفعل الغربية الجريئة النزقة ، بل إنها تحتفظ بنظراتها بين أهدابها المرخاة كما يحفظ السيف فى الغمد ، إلى أن تحين الساعة المطلوبة فترفع رأسها وترشق نظرة واحدة تكون هى كل شىء . »[٢]

والمؤلف – كعاشق معجب بالصورة – يقدمها من أكثر من زاوية ، فيصفها بعين محسن العابد المثالى ، وبرؤية عبده المحب الحالم ، ومن وجهة نظر سليم العاشق المعجب بجمال الجسد « وما به من نهود صلاة النبى أحسن برتقال صغير على أمه . » ومن خلال رأى مصطفى المحب الواقعى . وكأن المؤلف أحس أن وجهات النظر هذه غير كافية ، فألقى أوصافه التقريرية عنها التى لم يحملها أحدا ، ونثرها خلال السرد .

---

(١) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٤٠ .

(٢) عودة الروح جـ ١ ص ١٤١ .

مهما يكن من أمر فإن صورة المرأة التى تمثلها سنية فى عودة الروح ، تعبر فى الظاهر عن سمات فتاة الطبقة الوسطى لعصرها من ناحية ومن ناحية أخرى للوطن المعبود الذى يحرك الشعب ويدفعه إلى النضال . من أجل هذا نستطيع أن نفهم لم صدر المؤلف الجزئين بقطع من « نشيد الموتى » ، إنها تنقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم الأساطير وتكون بمثابة الموسيقى أو غناء الجوقة اليونانية مما يسبق حركة الناس على المسرح ، ليمهد للمسرحية ويهيئ فكر المشاهد إلى العمل الجديد الذى هو بصدد التفاعل معه .

وهكذا تعد صورة سنية من أطرف الشخصيات النسائية فى الرواية ، لا من حيث ما يثرى به الرمز العطاء الفكرى للعمل الأدبى فحسب ، بل من حيث التصوير الفنى أيضا . هذا التصوير الثرى يرفعها من الصورة الفردية إلى درجة أعلى فى الدلالة ، لتستقطب سمات فتاة الطبقة الوسطى فى مصر فى الربع الأول من هذا القرن ، ثم لتسمو درجة أكبر فى التجريد لتكون رمزا للالهة إيزيس التى تبعث الروح فى الموتى وتعيدهم إلى الحياة ، أو هى المعبود فى شموليته يلتف حوله الجميع ويتحركون بوحى منه .

وإذا كانت صورة سنية فى « عودة الروح » تمثل قمة الإحساس الرومانسى المثالى بالوطن المعبود والتغنى بصفاته الخالدة وما امتاز به من عراقة ونبل ، فإن صورة « ريم » المجنى عليها فى « يوميات نائب فى الأرياف » تهبط بنا من التغنى إلى البكاء ومن الإشادة إلى النقد المر . ونقرأ قصة ريم فنكاد نشك أنها مقحمة على مضمون الرواية الذى خلا من خصوصية الزمان والمكان ليعطى نقدا لواقع فيه صفة العمومية .

إن الرواية توضح لنا بطريقة فنية غاية فى التركيز سلبيات الواقع مكثفة على صفحات الكتاب - وعلى هذا فالرواية - كما يقول سارتر فى حديثه عن فرنسوا مورياك - « لا تعطى الأشياء بل رموزها »[1] .

فالرواية التى نتناولها بالتحليل ليست حفنة من الأوراق اليابسة وإنما هى وثيقة تسجيلية لسوء الأوضاع الاجتماعية فى مصر قبل الحرب الثانية ، حيث تبين مدى الظلم والجهل اللذين يعيش فيهما الشعب ، وهذا كله يصوره الكاتب

---

(١) أدباء معاصرون : جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشى ط . دار الثقافة - بيروت ص ٢٨ .

بطريقة فنية تصف مجتمعه بتركيز ودقة ، ابتداء من القاضى الشرعى والمأمور إلى الفأر الأسود .

والكاتب يقدم هذا المعنى فى لوحات جزئية يربطها وصف المشاهد - الساخط على واقعه حيث « تولد فيه الداية المرأة كما لو كانت جاموسة » ، وحلاق الصحة يدل على أن « أرواح الناس فى مصر لا قيمة لها » ، وسجن المركز لايقل شراسة عن سجن الباستيل ، والمرأة فى الريف « شبح لا يرى ، ولا ينبغى أن يرى ، وهى مخلوق جاف لا فرق بينها وبين الرجل ، كلاهما شىء لا أثر فيه للرقة » .

والفلاحون الذين كانوا رمزا للخلود والأصالة فى « عودة الروح » نراهم .. « بأعينهم التى أكلها الصديد منذ الطفولة ومداركهم التى تركت هملا على مدى حكم ولاة من جميع الأجناس لا يمكن أن يركن إليها فى حكم أو تمييز » وأعظم من هذا سخرية بالناس أن يطبق عليهم قانون لم يوضع أساسا لهم .

هذه الخلفية العريضة لحياة النائب - تبدو خلالها بين آن وآخر مأساة مثلثة الأضلاع محبوكة وغامضة ، إذ يصرع المدعو « قمر الدولة علوان » .. وحين يسأل عمن قتله يتفوه بكلمة واحدة .. « ريم » وأثناء التحقيق يرد خطاب من مجهول بأن شقيقة ريم زوج قمر سبق أن ماتت مقتولة دون أن يعرف أحد . وبعد القبض على ريم تختفى ، ويختفى معها الشيخ عصفور (رمز ضبابية المعرفة) ثم لا يلبث أن تظهر جثتها قتيلة ، ويظهر الشيخ عصفور بعد أن صار كالمجنون .

هذه المأساة القانية ليست مقحمة على مضمون الرواية . كما أنه لا يمكن أن تفهم على ظاهرها ، وإنما هى رمز لحقيقة ما ، تتناسب وخلفيتها المكثفة لسلبيات الواقع . والحكيم فى الرواية يصرح بأهمية الرمز . إذ « ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها « الرمز » ، « الرمز » فى ذاته كائن لا وجود له . هو لا شىء وهو مع ذلك كل شىء فى حياتنا الأدمية . هذا « اللاشىء » الذى نشيد عليه حياتنا ، هو كل ما نملك من سمو نختال به ، ونمتاز على غيرنا من المخلوقات » .[1]

والمؤلف منذ تحدث عن ريم يشير إلى أن لها أهمية خاصة ، « إن سرها هو سر

---

(١) يوميات نائب فى الأرياف : الحكيم ط . مكتبة الآداب ، القاهرة ص ١٠٤ .

القضية وإنى لتدفعنى إلى استجلاء الأمر رغبة لا شأن لها بالعمل إنى أريد أن أعلم أيضا » .[١]

والطريقة التى قدمت بها شخصية ريم فى تركيزها وشفافيتها توحى بأن لها هذه الأهمية الخاصة ، فالراوى حين رآها ارتج عليه إذ لم ير « أجمل منها وجها ولا أرشق قدا ، كأنها دمية من الأبنوس طعمت فى موضع الوجه بالعاج » .

وجمال ريم (الذى أذهل النائب – رمز العدل والقانون – ، والمأمور – رمز فساد السلطة ، والشيخ عصفور – رمز القوى الشعبية المغيبة والمعرفة الضبابية) شىء مغاير تماما لما وصف به نساء الريف قاطبة من حيث كون المرأة فيه « مخلوق جاف لا أثر فيه للرقة » ، هذا الاستثناء يحمل الصورة خصوصية ما ، هذه الخصوصية هى ما تحمله من رمز يقرب بين هذه المأساة وبين الأطار العام للرواية .

والتفسير الظاهرى لهذه المأساة – من وجهة نظرنا – أن قمر قتل زوجته ليخلو إلى أختها ريم الجميلة التى تعيش معه فى بيت واحد ، يؤكد هذا رده الدائم لخُطاب ريم . ولعل حسين الذى فكر فى أن يخطب ريم شك فى قمر فقتله ، ثم امتدت شكوكه إلى ريم فألحقها به .

وعلى هذا فإن جمال ريم الملفت أغرى بها الكثيرين وأطمعهم فيها ، وهى فى هذا تشبه (مصر الوطن) بموقعه الاستراتيجى وجماله وكثرة خيراته وتعدد الطامعين فيه ، ثم يأتى سقوطها ومصرعها دلالة على ضياع مصر وعظم الأزمة التى تمر بها بسبب الظروف الداكنة التى عددتها الرواية ، وفاعل الجريمتين موجود بذاته ، ولكن الظروف لا تمكن من القضاء عليه ، وتفشل فى ذلك كل السلطات : القانون والحكومة والشعب (النائب – المأمور – الشيخ عصفور)، ومن ثم يتطلب الأمر والحالة هذه معالجة جديدة للأمور وقوى جديدة ترفع الظلم عن البشر وعن الوطن .

ويقوى الرمز على هذا النحو أمران :

الأول : إن الراوى يستخدم ضمير المتكلم لا ليوجد علاقة بينه وبين الواقع ، وإنما ليرتفع بعيدا عنه ويبرئ نفسه من سلبياته ، فانتماؤه ينحصر فى تعرية الواقع ونقده وإلى الإشارة إلى موضع العلة فيه ، إذ هو فى هذه الرواية – شاهد عيان يرى

---

(١) يوميات نائب فى الأرياف ص ٣٠ .

ويرقب ولا يتحرك أو يتفاعل إلا فى حدود ما تحركه به الأحداث ولا يقوم بأى دور إيجابى فى دفع الظلم أو كشف الحقيقة .

الثانى : إن المؤلف يكاد (يجرد) الحدث من خصوصية الزمان والمكان ، ليعطيه معنى أعمق دلالة فى الإحساس بالظلم والمرارة ، وليكون بالعمومية والشمولية أكثر إيحاء بالفساد الذى شمل نواحى الحياة كما تجسده مأساة ريم .

والذى يلاحظ على الصورة الفنية لريم : هو ميل الحكيم فيها إلى التجريد المركز والتلميح الخاطف ، فهو فى وصفه لها سريع متنقل لا يفصل فى أى ناحية ، حتى (الراوى) الشخصية الممتدة فى الرواية لم يحاول أن يسبر غورها . ومن هنا تقترب الرواية من الرواية الشمولية التى « تريد من خلال مغامرة فردية أو أسرة أو فئة أن تمسك بفترة تاريخية فى مجتمع ما . كما تريد أيضا كالرواية التاريخية أو القروية أن تعطى اللون الدقيق لعصر أو لبيئة . وقد كونت فى آن واحد رواية اغتراب وتعبيرا عن الواقعية ، وذلك لهدف مشترك وثائقى وصراع تاريخى » .[١]

وعلى هذا فإن صورة ريم المعتدى عليها رمز للضياع العام فى الوطن ، وصورتها بعيدة عن الأحلام الرومانسية متشحة بإطار نقدى قاتم للواقع . لذلك فالرواية تأخذ طابع (التسجيلية) فى الأطار العام وبعض الأحداث الجزئية .

وهذا التفسير الرمزى لصورة ريم يتفق ونظرة الحكيم إلى الأدب التى تعنى بالتفسير أكثر من عنايتها بالتعبير ، إذ « التفسير فى الأثر الفنى هو مناط المسئولية لأنه هو الرأى وهو الموقف أما التعبير فهو حر طليق كالحياة ما لم يقيد نفسه .[٢] .»

وهذا التفسير الذى يجعل للأديب رأيا أو وجهة نظر فيما يقول ، يصر عليه الحكيم فيما ذهب إليه من أن عمله فى أكثر كتبه هو من « الأدب الملتزم » وأن الأسلوب عنده خاتم لأغراض أخرى غير الإمتاع . هذه الأهداف كانت قومية اصلاحية فى « عودة الروح » وفى « عصفور من الشرق » وفى « يوميات نائب فى الأرياف » وفى « مسرح المجتمع » . وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان فى « أهل الكهف » وفى « سليمان الحكيم » و « بجماليون » وفى « أوديب » .[٣]

ويستغل يحيى حقى الرمز طريقة فنية فى الرواية ليعبر بصورة المرأة عن قضية

---

(١) تطور الرواية الحديثة : البيريس ص ١٢٦ .

(٢) التعادلية : توفيق الحكيم ط . مكتبة الآداب ، مصر ص ٩٧ .

(٣) المرجع السابق ص ٨٩ .

شغلت كثيرا من المفكرين ثم انتقلت بدورها إلى الفن كأحد الأنشطة الإنسانية المترجمة لما يدور فى الواقع .

هذه القضية تتصل بنوعية الثقافة التى يجب أن تستلهم لتكون أساسا البعث القومى للحضارة فى مصر . وقد دارت معارك فكرية عدة بين أنصار الثقافة العربية وأنصار الثقافة الغربية ، وفى النهاية تزاوج التياران ونشأ عنهما مذهب يمزج بين الحضارة الأوربية كمنهج وإطار ، وبين العربية كروح وطبيعة .

و« قنديل أم هاشم » ليحيى حقى (١٩٤١) تنقل هذه القضية من إطار الفكر إلى إطار الفن ، حيث تعكس أزمة الطبقة الوسطى وتمزقها بين الثقافتين بحثا عن أسلوب للحياة الجديدة فى مصر . وصورة المرأة فيها التى تمثلها « فاطمة النبوية » رمز لمصر بحيويتها ومرضها ، ومارى رمز لأوربا بماديتها ونفعيتها ، ونعيمة البغى رمز لضمير اسماعيل ، تبيت فى أحضان الرذيلة حين يتمادى فى غيه ، وتتطهر ويقبل الله توبتها حين يهتدى اسماعيل من السقوط المادى والمعنوى اللذين تردى فيهما ، بل إن القنديل بزيته أيضا رمز لنور الإيمان ، ويكاد زيته يشفى العين المريضة دون علاج أو طب .

والمؤلف يقدم فاطمة النبوية – على أنها نشأت فى حمى « السيدة زينب » كظل لابن عمها ، تتمثل الحكمة فى كلامه إذا نطق فهو رجلها ومستقبلها ، والمؤلف لا يعنى كثيرا بصورتها المادية ، قدر عنايته بالحديث الفكرى الخاطف عنها ، وبيان التناقض المستمر بين اسماعيل وبينها ، إذ « كلما كبر فى نظرها انكمشت وتضاءلت أمامه .»

ويعكس قلق اسماعيل الروحى صورة نعيمة – البغى السمراء التى تعبر عما يدور فى ضميره ، وتزداد حيرة رجل فاطمة حين يتصل بمارى – الرمز المتجسد لأوربا – التى « فضت براءته العذراء وفتحت آفاقا يجهلها » وهى مادية فى علاقاتها بالناس ، ترى العواطف الشرقية مرذولة مكروهة لأنها غير عملية وغير منتجة ، لذا كانت آراؤها « ضربات معول » وكلامها « كالسكين يقطع من روابط حية يتغذى منها إذ توصله بمن حوله ، واستيقظ فى يوم فإذا روحه خراب » .[1]

وعاد إلى فاطمة رجلها والرغبة فى التغيير فى قرارة نفسه . ولكن كليهما صدمه اللقاء « هى من حدة الفرح وهو من صدمة اليقظة » . وزاد فى ثورته أن فاطمة رمداء

---

(١) قنديل أم هاشم : يحيى حقى – اقرأ العدد / ١٨ ص ٣٢ .

لا ترى ، وفى هذا رمز لتوقف مصر عن الرؤية والحركة ، ومع ذلك لا تعالج بالعلم الحديث بل بالخرافات و « زيت القنديل » ، والناس فى الميدان – ميدان السيدة زينب – ليسوا أقل جهلا من أهله . وتمنى لو يهزهم ليوقظهم . ليس ثم إلا « القنديل » سر التأخر فليحطمه بعصا والده – وكاد الناس يقتلونه ، ثم سكبت فاطمة دموعها عليه مدرارا كأنما تريد أن تقول : « لعن الله اليوم الذى سافرت فيه يا إسماعيل ؟ ليتك ظللت بيننا ولم تفسدك أوربا فتفتدك صوابك وتهين أهلك ووطنك ودينك » .[1]

وأسلمت فاطمة نفسها إلى اسماعيل الذى دب فيه النشاط بعد هذه التجربة ، « لا يهمها مرضها بقدر ما يهمها أن تكون بين يديه وموضع عنايته ورفقه » ولكنها تنتكس وتفقد الرؤية ، لذلك كفر إسماعيل بفاطمة وفكر فى الرحلة والاغتراب ، ليس ثمة سبيل إلا أن يرحل إلى أوربا الداخلية فى بنسيون « مدام افتاليا » لكنها تتراءى له مادية جشعة ، تريد أن تأخذ من الناس أجرا حتى على التحية . فعاد ثانية إلى ضحيته ، والمؤلف يقرن بينها فى محنتها وبين شعب « شاخ فارتد إلى طفولته ، لو وجد من يقوده لقفز إلى الرجولة من جديد فى خطوة واحدة فالطريق عنده معهود والمجد قديم والذكريات باقية » .

وبعودة « رمضان » شهر الصيام يعود اسماعيل إلى فاطمة .. إلى حظيرة الإيمان بسر القنديل وبقيمة فاطمة لديه وتكون المعجزة فى « ليلة القدر » ، وهنا يصيح بفرحة كمن عثر على ذاته « أين أنت أيها النور الذى غبت عنى دهرا . مرحبا بك لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى وفهمت ما كان خافيا على ، لا علم بلا إيمان ..»

ويكشف الغمة عن اسماعيل تتطهر « نعيمة » الصورة المجسدة لضميره ، « لقد صبرتْ وآمنت فتاب الله عليها » .. وخرج من الجامع وبيده الزجاجة وهو يقول فى نفسه للميدان وأهله : « تعالوا جميعا إلىّ ، فيكم من آذانى ، ومن كذب علىّ ، ومن غشنى ، ولكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم ، أنا ابن هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان . لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد كان إعزازى لكم أقوى وأشد » .

---

(١) قنديل أم هاشم : ص ٤٧ .

ودخل الدار ونادى فاطمة : « تعالى يا فاطمة ! لا تيأسى من الشفاء لقد جئتك ببركة أم هاشم ، ستجلى عنك الداء وتزيح الأذى وترد إليك بصرك فإذا هو حديد ، وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم »[١]

وتبصر فاطمة النبوية بعلم أوربا وإيمان الشرق .. وتتزوج وتنتج كالأرض الخصبة خمسة بنين وست بنات . وهكذا تغلف قصة فاطمة – كقصة سنية من قبل . رقة صوفية متفائلة بقدرة الوطن على مواصلة السير والحياة .

إن صورة المرأة هنا تعكس تصورا خاصا للمؤلف فى رسم الشخصية وتكنيك الرواية ، وهى صورة معنوية شفافة تناسب الإطار الروحى والرمزى للرواية ، والتعبير عنها مركز موح ككلمات البرقية « التلغرافية » ، والوصف المادى – إن وجد – يأتى فى الدرجة الثانية ، بينما الوصف الروحى فى المقام الأول . ففاطمة لا توصف ماديا – إلا بأنها ابنة عمه تجلس صامتة أمامه كأنها أمة وهو سيدها .. ونعيمة سمراء جعدة الشعر تمتاز بصمتها وقوامها الأهيف .. ومارى ليست سوى زميلته .

فهذا الإيجاز المركّز البعيد عن التصوير المادى يوحى بأن الشخصية ليست مقصودة .. ولكن ما ترمز له ، وهذا الأسلوب الموجز فى بناء القصة يوضح أنه – كما قال عن نفسه – « منذ سن مبكرة وأنا ممتلئ ثورة على الأساليب الزخرفية ، متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد ، أسميه الأسلوب العلمى الذى يهيم أشد الهيام بالدقة والعمق »[٢].

أما بالنسبة لتكنيك الرواية فأننا نجد الحركة الفكرية فيها تسمو على الحركة الدرامية . بل إنها إن وجدت فلكى تثرى الحركة الفكرية وتكون إطارًا لها ، بحيث تبرز صورة المرأة رمزاً موحيا ذا دلالة أكثر من كونها شخصية درامية ، ولذلك فأن الرمز هنا أوضح مما وجدناه عند الحكيم ، بسبب ضعف الحركة الدرامية ، وميل الحكاية فى الرواية إلى التجريد المركز الذى لا يخلو من سمة الأسلوب الشعرى ، وهذا ما جعل مؤلفها يقول عنها « أنا أدرى الناس بعيوبها وأهمها خلوها من الحوادث . وهى تمثل فهمى الخاص للقصة وأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث ،

---

(١) قنديل ام هاشم ص ٥٦ .

(٢) من حديث خاص له مع فؤاد دوارة فى « عشر أدباء يتحدثون » كتاب الهلال يوليو ٦٥ ص ١١٠ .

وأحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة .»[١]

وخلاصة ما يقال عن «قنديل أم هاشم» أنها رواية رمزية تجنح إلى التحليل الواقعى فى تصوير الأحداث ، وقد عالجت بجرأة موضوعا فكريا وألبسته ثوب الفن - وهو نوعية الحضارة المطلوبة لإحداث التقدم فى مصر - والمؤلف قد كسى شخصيات الرواية - خاصة النسائية منها - بما يوحى بأن كل شخصية فى الرواية مقصودة لتوضح جانبا من القضية الفكرية التى تناولها .

تعقيب على صورة المرأة فى كتابات روّاد الرواية الرومانسية

بعد هذا العرض لصورة المرأة أثناء المد الرومانسى ، تكون الرواية عن طريق صورة المرأة قد استوعبت فكر العصر وحركته من وجهة نظر المؤلفين الجزئية . على أن ما نريد توضيحه هو أن قضية الحب التى شُغلت بها الرواية الرومانسية كانت تعبيرا عن أزمة الحرية الذاتية وتزمت بعض التقاليد الاجتماعية المنظمة لعلاقة المرأة بالرجل .

إن الكاتب وهو يقدم صورة المرأة المأزومة لم يمد نظره بعيدا ليربط أزمتها بأزمة المجتمع ككل ، بل إنه لم يحاول أن يكشف جميع أزمات الشخصية التى يقدمها فى الرواية ، وقصر رسمه لصورة المرأة ومناقشة قضاياها على ناحية واحدة .

فزينب عند هيكل تنسيها أزمة الحب بؤس واقعها المادى، وما به من مآس تفوق أزمة الحب ، خاصة إذا كان زوجها أغنى من حبيبها ، ويكاد يفوقه قوة وشجاعة . وحواء عند طاهر لاشين وسلوى عند تيمور يهمل الكاتب أزمة التفاوت الطبقى المسببة لصراعها ومأساتها ، ويقصر همه على وصف علاقاتها العاطفية والاجتماعية الشائهة دون ربط لذلك بالظروف التى أفرزتها . وحين يقدم الروائى الرومانسى المرأة ثائرة ضد تقاليد المجتمع ومتمرّدة ضد الرجل الذى سلبها حريتها يكتفى أيضا بزاوية واحدة للقضية ، لا تتسم بشمولية التصوير ، بحيث تبرز الرواية أزماتها الاجتماعية والعاطفية و العوامل المسببة لها ، وإنما كانت الصورة مقصورة على زاوية خاصة

---

(١) المصدر السابق ص ١١٣ .

وقضية جزئية من قضايا الواقع ، تتفق ونظرتهم الواحدية وفلسفتهم الليبرالية وعواطفهم الرومانسية .

ومن هنا كانت صورة المرأة فى الرواية تعبر عن أزمة الفرد فى علاقاته بمجتمعه ، وكان هذا الفهم فى فترة سر عظمة الرومانسية من حيث إعلائها شأن الفرد ، والتأكيد على حريته ، ولكنه سرعان ما انقلب إلى عيب واضح يعزل الفرد عن مجتمعه ويجعله يبدو بصورة (الآبق) من جماعته ، وتشعر القارئ أن الصورة المقدمة للمرأة فى الرواية ، لا تعبر إلا عن زاوية خاصة نظر منها المؤلف ، بحيث تبدو القضية وكأنها قضية المؤلف أكثر من كونها قضية مجتمع بأسره . لذلك خاب أمل المفكرين فى الفردية ووصلت الرومانسية إلى مأزق جعل الروائيين يهربون من الواقع إلى عالم مثالى ينشدون فيه السعادة بعيدا عن دنيا الناس . وبهذا شهدت الرومانسية فترة ازدهار فى بداية تاريخ الرواية الحديثة فى مصر . ولكن أمام التغيرات المتلاحقة التى عمت المجتمع المصرى فى فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها ، فقدت الرومانسية كل قدرة على مواكبة متطلبات المجتمع وتطلعاته ، مما أدى إلى عجزها عن تقديم عمل روائى جيد . وقد وعى روائيو الرومانسية الرواد هذا عن يقين ، فتوقفوا دفعة واحدة بين سنتى ١٩٤٣ و ١٩٤٤ . بقيت نقطة أخرى فى حاجة إلى توضيح هى :

من أين استمد الروائيون ملامح الصورة التى قدموها فى الرواية ؟

إن هيكل يصف « زينب » بأنها « ابنة الطبيعة العذبة المفتولة الجسم » ، والمازنى يقدم « شوشو » فى ابراهيم الكاتب على أنها « ذات قامة معتدلة وجسم غض ووجه صبيح » ، والحكيم يقدم « سنية » فى عودة الروح على أنها « المرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى » . وإذا كان طه حسين لم يهتم بوصف « آمنة » بطلة دعاء الكروان ، فقد رأت أختها هنادى « يستدير جسمها استدارة حسنة وتظهر عليها آثار النعمة وآيات من الجمال » .

أى أن الروائيين كادوا يجمعون على وصف المرأة بجمال الخلقة والتكوين . ونستطيع أن نرد ذلك إلى مثاليتهم الرومانسية الحالمة ، وإلى تأثرهم بالحكايات الشعبية التى تصور البطلة دائما على أنها « ست الحسن والجمال » .

أما من حيث علاقة الصورة بالمجتمع فقد كانت القضية التى تتحرك فى إطارها

المرأة تمثل أزمة الأديب ذاته وتجسد مشكلة العصر من وجهة نظره ، لذلك وجدنا الروايات تبدأ بالحب ومشكلاته ، ثم تتطور إلى نوع من الاحتجاج الفردى على بعض أزمات التفاوت الطبقى ومشكلات العصر السياسية ، وقد أدى هذا إلى أن صورة المرأة فى الرواية قد عكست بعض ملامح الواقع المعبرة عنه والعصر الذى كتبت فيه .

obeikandl.com