

الفصل الثاني

الصورة السلبية للمرأة عند الرومانسيين الجدد

الخلفية الاجتماعية وتأثيرها :

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

وقد زاد من الإحساس بالأزمة عاملان :

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

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

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

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

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

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

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

اللحظة الآتية لعصره بجميع روافدها الفكرية والحضارية ، هذا من ناحية ، ومن أخرى لم يكونوا من الوعي بحيث يدركون كنه العلاقات المضطربة في المجتمع وما تحتاجه من رؤية شاملة للواقع تشجب القديم وتناصر الجديد .
وانطلاقاً من هذا الإطار الفكرى الضيق والفهم التقليدى للأدب تخلف الشكل والمضمون للرواية عندهم ، إذ صارت أقرب إلى الحكاية يهتمون فيها بقص الحدث والصياغة القدرية للبناء التى تدع للمصادفة والحظ والنصيب كل قدرة وإمكانية على صياغة حياة الشخصيات فى الرواية ، غير واعين بأن الرواية تهتم بالقيم الفكرية والمضمون الذى يحمل فلسفة خاصة ، أكثر من إهتمامها بالحكى وسرد التفاصيل المألوفة .

وعلى هذا تفقد الرواية فى إنتاج ممثلى هذا التيار - غالباً - منطقيتها ومعقوليتها ، وتصبح الشخصيات بالتالى غير مقنعة وغير قابلة للتبرير ، وتثير السخط أكثر مما تثير الشفقة ، ومن هنا تبهت البنية التى تمثل من الرواية وجهها المنطقى . وصورة المرأة عندهم من الناحية الفكرية والاجتماعية أكثر تحللاً وإن صورتها الرواية وقد خرجت إلى المدارس والجامعات أو مجال العمل ، لأنهم جمعوا إلى النظرة الواحدة التى يصدرون عنها سلبية التصدى للواقع والفن . ومن هنا تكاثفت الضغوط الاجتماعية والعاطفية على المرأة عندهم . وأصبحت أكثر سلبية واغتراباً ، لأن صورة المرأة فى الرواية لا تمتاز بحيوية ما ، إنها منذ قدمها المؤلف تجمد على طبيعة واحدة لا تفارقها أو تغيب عنها ، حيث يقدم الروائى الشخصية دفعة واحدة ولا يجعلها تنمو بنمو الأحداث ، لذلك فهى من البداية وعلى طول الرواية بيضاء أو سوداء ، خيرة أو شريرة . وعلى هذا فعيب الرواية البارز فى التكنيك الهش الذى يقدم شخصية المرأة وقد حملت بأسلوب تقريرى مباشر ما يريد المؤلف قوله ، مما يجعلها سلبية مسطحة منذ البداية ، ذلك أن الشخصيات إذا استمرت خيرة أو شريرة طبقاً لتصميم فكرى مفروض ، فإنها ستوقف فنياً عن الحياة فى الرواية لأنها تستمد فكرها من الكاتب وليس من واقع حركة الشخصيات التى تصورها .
والدليل على ما سبق أن ذكرناه ، أن السحار يصور المرأة فى بعض أعماله على أنها (شيطان) وأن السفور هو سر سقوطها . ومن هنا يدور الصراع لا داخل نفسيات البشر ، بل يصبح الإنسان نفسه هو موضع الصراع بين الخير والشر بين الله والشيطان . كما نجد عبد الحليم عبد الله يعتبر المرأة (سلعة) يفتش عنها فى

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

عجز الصورة فى الرواية إذن تعبير عن عدم عمق الرؤية الفكرية التى اتسم بها الأديب ، ومن هنا يلتحم العمل الأدبى بصاحبه ويصبح تعبيراً عن موقفه من حركة التاريخ على أرضه ، وينتج عن ذلك أنه ليس هناك شكل تقدمى جيد للعمل الأدبى دون مضمون فكرى جيد ، يصوغه ويشكل حركته الفكرية والفنية . والرومانسيون الجدد الذين سنتناول أعمالهم قد ساهوا فى مجال الأدب عامة والرواية خاصة بعد الحرب الثانية ، وعلى التحديد اعتباراً من سنة ١٩٤٥ باستثناء كاتين :

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

الثانى : أمينة السعيد .. التى اشتهرت بالعمل الصحفى والترجمة ، إلا أنها أصدرت سنة ١٩٥٠ رواية (الجامحة) ولذلك أوردناها ضمن هذا التيار . وكذلك تناولنا أول عمل روائى لإحسان عبد القدوس على اعتبار أن له طريقة خاصة فى رسم صورة المرأة وتناولاً معيناً للرواية . كما أنه يمثل حشرة الاختناق للمذهب الرومانسى ، وعلى هذا نكون قد تتبعنا ذلك التيار منذ فتوته حتى أفوله . ويشكل إنتاج هؤلاء الروائيين من ناحية الكثافة العددية رصيذاً ضخماً فى تاريخ الرواية ، وربما كان الإطار التقليدى المهيمن على المؤسسات الأدبية هو الذى جعل إنتاج كاتب مثل عبد الحليم عبد الله يفوز بجائزة المجمع اللغوى أكثر من مرة ، بل لقد انتزعت لقيطة الجائزة من « السراب » (نجيب محفوظ) ومن « ملهم الأكبر » (عادل كامل) مما يدل على وثوق اتصالهم بالموروثات التقليدية والمزاج السلفى . كما أن إنتاجهم قد اتسع انتشاره وطبع أكثر من مرة مما يدل على أن لهم جمهوراً خاصاً واسعاً ، وإذا رحنا نبحث عن الأسباب التى ساعدت على تقبل إنتاجهم وجدناها تنحصر فيما يأتى :

إن التراث الرومانسى تأليفاً وترجمة قد ازدحم به المكتبة العربية ، وصار

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

ثم إن كثيرين من قراء الرواية وبعض كتابها كانوا يعتبرونها وسيلة تسلية وشغل للفراغ ، ومن هنا فأنهم كانوا يبحثون فيها عن المتعة لا عن الثقافة ، إذ لم يكن مدركا بوعى أن الأدب عامة قد غدا وسيلة من وسائل المعرفة ، تساعد على رؤية أوضح للواقع ، تكشف سلبياته وتعمل على إزالتها . وهذا يصبح الفن كما يرى ديفد دتشس « وسيلة لاكتشاف عالم الحقيقة وغدو العمل الأدبى فى حقيقته شكلا من أشكال المعرفة ، ووسيلة لعرض نوع من التبصر فى وجه من وجوه الوضع الإنسانى لا يتيسر التعبير عنه بأية وسيلة أخرى . »^(١)

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

وصورة المرأة فى هذه الروايات تستقطب قضية واحدة هى الحرمان العاطفى ، فالمرأة دائما مأزومة حزينة . لأنها تعجز عن أن تحقق سعادتها بالزواج ممن تحب . وهذا الحرمان تجسيد - غير مبرر - لكل سلبيات العصر ، من حيث انعدام الحرية وتفشى الفقر وسوء الحال عامة بالنسبة للبرجوازيين الصغار ، وصورة الحبيبة المحرومة الحزينة هذه لا تتغير مطلقا وإن كانت تظهر مرة غنية وأخرى فقيرة ، ولكن جوهر المشكلة لا يتغير وهو الحرمان والشقاء فى الحياة نتيجة لعدم الظفر بالمحبيب الذى تقف الحواجز الطباقية مثل سور الصين العظيم تحول دون الالتقاء به . وقد زاد من وطأة العذاب وضاعف من لوعة الحرمان السلبية المطلقة التى يلقي بها الأبطال والبطلات ظلم المجتمع لهم . إنهم يسرون منذ البداية فى طريق مخوف

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

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

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

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

محمد عبد الحليم عبد الله

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

وعلى هذا فهو يصدر عن نفس رؤية المنفلوطي الحزينة المتصوفة التي تحس ثقل الحياة وكثافة آلامها ، وبدلاً من أن تبحث عن اتخاذ موقف إيجابي تحل به الأزمة تعتصم بسلبية قدرية إزاء الأحداث وتترك مصيرها للأقدار تصنع بها ما تريد . انطلاقاً من هذه الفلسفة القدرية يخضع فهمه للرواية وللشخصيات . وكانت هذه الناحية سر تعلق بعض القراء بفنه وتكنة النقاد لمهاجمته . سبب ذلك أن الموروث السلفي الذي يعنى بالقصّ - مثل الحكاية الشعبية - مع الحفاوة بخطائية الأسلوب والتعاطف مع الأدب الحزين ، كان يجد صدًى في نفوس من يجدون في الرواية سبيلاً لتطهير عواطفهم الحزينة ، أو من يتمسكون بالإطار القديم في تذوق الفن الروائي . بينما كان معظم النقاد يرون أن عصر الرومانسية قد انتهى وأن الأدب ليس تسليّة ، وأن لا شيء في دنيا الأدب - كما في دنيا الناس - يخضع للمصادفة القدرية ، وأن سلبية الناس في الرواية بل سلبية الأديب في عصره لم تعد متقبلة البتة .

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

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

وتقدم « لقيطة » (١٩٤٥) باكورة إنتاجه الروائي صورة للمرأة ولقضية الحياة تكاد تتكرر بأغلب سماتها الفكرية والفنية في إنتاجه التالي . « ليلي » بطلّة الرواية إنسانة معذبة محرومة من كل شيء في الوجود ، وليس عيبها في أنها شخصية سلبية مسطحة وإنما في عدم تبرير هذه السلبية وذلك التسطح ، ذلك أن القاص « حين يصور الحياة يستطيع أن يختار نماذج من الإيجابيين أو من السلبيين أو منها معا ، ولكنه بعد

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

وبالإضافة إلى سلبية ليلي غير المبرره نراها مثالا للجمال المطلق ، إذ هي « أجهل زهرة تفتحت عنها أكماس الوجود » و « وجه جديد ما انفتحت عيناي على أروع منه »^(٢).

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

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

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

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

(٣) لقيطة ص ٢٤٧ .

كنيتها الوالد ، تنطبق خطوطها العامة عليها ، ثم قيام زينب الخادمة - التي أحبته بنقل الأخبار بين الحبيب والحبيبة . وصالح الصديق البوهيمي يد عبد العزيز « بوصفات » الحب والغرام ويراقب له أميرة في القاهرة ، حضور ابن عمها المحامي الارستقراطي « المائع » إلى المزرعة ، موت الأب وتزوج أميرة من سامي ارضاء لرغبة والدها . وهى بهذا الموقف تشبه « ليلي العامرية » في مسرحية شوقي « مجنون ليلي » حين تنتصر لرغبة أبيها على إرادة قلبها ، ثم يلتقيان « بعد غروب » عمر كل منهما حيث تعترف له أميرة ببؤسها لفقده .

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

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

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

ثم نصل إلى « شمس الخريف » التى نالت جائزة الدولة فى الأدب ١٩٥٤ ، وهى توضح غاية ما وصل إليه فنه فى الفكر والتكنيك :
أما الفكر فقد جمد عند الإطار الذى حدده للمرأة لا من حيث كونها أقل شأنًا عن الرجل فحسب بل وأضعف إرادة أيضا . والبطلة الرئيسية السيدة ف .

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

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

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

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

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

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

(٢) شمس الخريف ص ١٤٢ .

نسأل منذ مطلع الأحداث وتتابعها ماذا حدث بعد ذلك ؟ أما في الرواية فإننا نريد أن نعرف العلة وراء الأحداث ؟ ومن هنا يبدو البناء الذي يمثل الوجه المنطقي للرواية لا يكتنفه "فلسفة" تبرر الأحداث . ورؤية الكاتب توضح كيف أنه من ناحية مشفق على شخصياته من الفقر الذي يحول دون سعادتهم بالحياة ، وفي نفس الوقت معجب بمثالياتهم الأخلاقية التي لا يؤثر عليها وضعهم الاقتصادي . وهذا الموقف الحزين المثالي يفسر إعجاب بعض القراء به - كما حدث مع المنفلوطي من قبل . وينعكس هذا الموقف برمته على صورة المرأة عنده ، فهو من ناحية يشك في قدرتها ككائن بشري ويعتبرها مسلوقة الإرادة ، ومع هذا لا يخفى إعجابه بمثالياتها ووفائها النادر . وحين تسقط المرأة أو تتأزم في الرواية يعجز عن أن يقدم كل العوامل المسببة لأزمته .

وهكذا تعجز الرؤية الواحدة الوجدانية للمؤلف عن أن تحدد لنفسها وجهة نظر خاصة ، سواء بالنسبة لصورة المرأة ، أو العوامل الشاملة التي تصوغ مأساتها في الرواية - باعتبارها انعكاسا إيجابيا للواقع ورؤية فلسفية له - وبالتالي تعجز أيضا عن أن تحدد للصورة موقفا إيجابيا منطقيا تجاه الأحداث . وأبرز عيب تكنيكي عنده يتضح في أن البناء الفني للرواية هش يفقد كثيرا من المنطقية التي تربط بين عناصره وأجزائه . وذلك لأن الرواية تعتمد على المصادفة القدرية الساذجة اعتمادا كليا في صياغة أحداثها وتشكيل حركة الناس فيها . إن حياة الناس في الواقع لا تخلو من المصادفة ولكنها لا تشكلها من البداية إلى النهاية كما نجد في كل رواياته . فحياة ليل في « لقيطة » تشكلها المصادفة القدرية المفتعلة .. وكذلك حياة أميرة في « بعد الغروب » .. فاللقاء دائما مصادفة في الحقيقة ، وحين يراقبها صالح صديقه في القاهرة يراها تنزل من بيتها دون سيارتها لأول مرة وربما لآخر مرة في حياتها .. ولا تنتج إلا إلى عراف ثم تخرج من عنده لتدخل السينما ، وتكون قصة الفيلم معبرة عن قصة تشبه حكايتها مع عبد العزيز .. وهما يستسلمان للقدر دون تعقل أو تفكير . وبأقى اللقاء المصادف بعد غروب العمر حيث أصبح صحفيا كبيرا (هكذا) .. بعد أن كان مهندسا زراعيا ، وتقرأ له أميرة قصة في جريدة ، يحكي فيها حكايتها ، فعود إليه بعد هذا العمر الطويل وتعترف بحبها القديم له . وكأن ما يزيد على ثلاثين سنة تمر بالإنسان لا تنسيه عاطفة صبيانية من عواطف الشباب .

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

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

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

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

فالمسئولية واقعة على من يهاجمهم لأنه ليس أهلا للدفاع ، فالمسئولية كما ترى إنما تقع على المجتمع»^(١) .

وإذا كان المجتمع البشري مصدر الآلام - كما يرى الرومانسيون في ثورتهم عليه - فإن عبد الحليم يضيف إليه (الشيطان) كقوة أخرى جديدة تشارك في عذاب البشر وتنغص حياتهم . وعلى هذا تبلغ سلبية الشخصية حدا بعيدا يسلبها الإرادة في كل ما تفعل ، وهذا تصبح الشخصية غير مقنعة ، وبالتالي لا تستحق أن تحيا في رواية . وهكذا تبدو شخصية المرأة سلبية مسطحة منذ أول وهلة لا تنمو بنمو الحكاية ، فهي إذن شخصية تحيا بالزمن لا « بالقيم » ، لا نكتشف فيها بعد كل موقف بعدا نفسيا جديدا لأنه يقدم صورة المرأة غوذجاً له طبيعة ثابتة جامدة . ويتعلق بسلبية المرأة رغبته في إماتة الشخصية : إما بالموت المادي الحقيقي أو بالابتعاد عن الحبيب - وهو بهذا يتغنى بنفس النغمات الحزينة التي شغف بها أستاذه المنفلوطي . ونسأل هنا ما الذي جعله يمت ليلي « لقيطة » وزينب في « شجرة اللبلاب » والسيدة ف . في « شمس الخريف » وسميرة الأخت الصغرى الجميلة في رواية « من أجل ولدي » (١٩٥٧) وحتى التي لا تموت تبتعد وتنزل !! التعليل الظاهري لذلك أن المرأة تحيا في الرواية عنده بالحب وللحب باعتباره مهرباً من سوء الأوضاع الاجتماعية التي تعيش فيها خاصة الفقر - الذي يبدو قاسماً مشتركاً أعظم في كل رواياته ، سواء بالنسبة للحبيب أو المحبوبة - فإذا ما فقدت المرأة الحب فقدت معه كل مبرر لاستمرار الحياة ومن ثم يميته المؤلف أو تنتحر هي . وهناك تعليل آخر خلف هذه الظاهرة من حيث الدلالة الفكرية ، ذلك أن رؤية الأديب للحياة عامة - كما تصور رواياته - متشائمة سوداوية ترى الفساد وقد استشرى وتحس بعجزها عن إصلاحه أو التعامل معه ، ومن ثم كان الهروب السلبي تعبيراً عن هذا الإحساس . ونظرة الروائي هنا واحدة تجسد السلبية المتعددة التي شوهدت العلاقات الإنسانية في المجتمع في سبب واحد هو الفقر . ولم تستطع مع هذا أن تنتصر للفقراء أو تثير قضيتهم .

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

الموت المادى أو الاغتراب الاجتماعى نتيجة للموت الفنى للشخصية .
 وهناك ظاهرة تقنية فطن إليها من كتبوا عنه مثل جوردان مينو^(١) وشكرى
 عياد ، وهى أن رواياته تروى فى الغالب (بضمير المتكلم) . نجد هذا فى بعد
 الغروب وشجرة اللبلاب وشمس الخريف والتي لا تروى بضمير المتكلم وإنما بضمير
 الغائب - يعرض فيها الكاتب الرواية لا بطريقة الغائب العالم بكل شئ التى توزع
 الأضواء على جميع الشخصيات فى الرواية ، وإنما ينحاز لشخصية البطل امرأة
 أو رجلا ، ويسلط عليها الأضواء ولا يحرك الأحداث إلا فى إطارها . هذه الطريقة
 « تسمح له أن يصنع روايته كلها بالصيغة الانفعالية التى يتلبسها حين يكتب ، وأن
 يسقط الجوانب المختلفة للحقيقة فلا يرى إلا جانباً واحداً يمضى معه إلى آخر
 الشوط ، وكأنه شاعر ينظم قصيدة »^(٢) .

واستخدام ضمير « أنا » يمكن الروائى من أن يجعل كل شئ فى الرواية يبدو
 « ذاتياً » من وجهة نظره ، ويجعل الرواية أقرب إلى الترجمة الذاتية . أما الضمير
 « هو » فيتيح للروائى حرية أكبر كخالف يوزع أضواءه على كل الشخصيات ،
 كل على قدر مساهمته فى تشكيل الحدث . وهكذا يتيح ضمير المتكلم للكاتب
 إمكانية إبراز الأسلوب الانشائى الخطابى الذى ورثه عن أستاذه المنفلوطى ، بحيث
 يعلو صوت « الأنا » فيسلب الأسلوب كل قدرة على التعبير الفنى ، ويصبح مجرد
 مهارة لفظية ، من ذلك ما قالته ليلى للشيوخ (غير المسمى) . تبته أحزانها :
 « أنا فى ظلام من دنياى يا أبى لا تشرق على شمس ولا يحينى شعاع !
 أنا لحن مضطرب ، أنا سر كان يجب ألا يذاع وحديث كان يجب ألا يشاع ! .
 أنا كلمة غير واضحة ولا مفهومة ! أنا مبتدأ ماله من خبر ، وفعل ماله من
 فاعل !

أنا واغلة على مائدة الوجود أطمع والناس بى يرمون ، فلا أنا ممسكة ولا هم
 راضون ! أنت يا أبى ، أنا لا أدري من أنا ؟ »^(٣) .
 فهذا الأسلوب الذى ورد فيه ضمير « أنا » (تسع مرات) فى فقرة ، لا يحمل
 شيئاً من الفكر قدر ما يحمل من (الشحنة العاطفية) المنفعلة التى قد تخلق إحساساً

(١) راجع مقالاً له بعنوان : روايتى الذاتية ، ترجمة سمير وهبى - المجلة القاهرية - مايو ١٩٧٠ .

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

(٣) لقيطة ص ٨٩ .

بالغثيان ، ولكنها لا تؤدي إلى تعاطف واسع مع تلك الشخصية التي (تاهت) معالمها وسط التعبير الإنشائي ، الذي يهتم به المؤلف في الدرجة الأولى .
وهذه الطريقة متواترة في الغالب الأعم من أعماله الروائية بدرجة مربكة .
لا نستطيع أن ننكر معها أن المؤلف كان على قدر من الذكاء حين اختار هذه الطريقة متوها أنه يستطيع أن يوقعنا في قدر من الخلط أو الالتباس ، فلا نعرف الحد الحاجز بين أفكاره وأفكار الشخصية المعبر عنها . ولا شك أن هذه السيولة العاطفية الباكية تتناسب والإطار التراجيدي الحزين الذي يصدر عنه المؤلف ويشد به كثيرا من قرائه المحزونين .

ويتصل بالطريقة « الذاتية » في التعبير أنها جعلته (يتقمص) شخصيات رواياته رجالا ونساء ويحملهم أفكاره ، لا الأفكار التي تتناسب وطبيعة وجودهم في الرواية ، لذلك يفقد الحوار منطقيته وواقعيته من ناحية ، ويحمل فلسفة لا تناسب الشخصيات ، ولا تفرق بينهم سواء من حيث الفكر أو الانفعال من ناحية أخرى .
ومن هنا لا نكاد نلمس فارقا أو خلافا بتغير الأحداث والمواقف والشخصيات .
والحوار التالي يدور بين طالب فاشل بالثانوى وفتاة قروية مراهرة في ساعة وداع شاعرى خيالى تشارك فيه الطبيعة المحيين أزماتهم وانفعالاتهم ، كأنما الطبيعة تدار « بزرار كهربي » في يد هذا الكاتب الرومانسى الحالم ، ونخضع لحالات الشخصية النفسية والمزاجية : « ثم أمسكت الألسن وتولت الجوارح والملاحم والحركات والسكنات شرح ما جاشت به النفس في صمت طويل عميق أبلغ من الكلم والقوافي التي يسجع بها الشعراء ، حتى جال من حولنا هدهد ينقر ويفتش ويبحث وينقب فسألناها مبتسما هاذا رأسى : عم يبحث ؟

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

وأدرت كلاهما في قلبي فاستعذبه القلب حتى انتبهت هي إلى نعيق غراب على شجرة الجميز . فنظرت إلى وفي عينيها تشاؤم أهل الريف (؟ !) فابتسمت لها مهونا الأمر . فسألتنى : لماذا لا نرى بينها غرابا غير أسود ؟ كلها سود .

فقلت ما جاد به خاطرى وإن كان قولاً لا طائل تحته : لأنه من رهبان الطيور .
لكنها استعذبت قولى فقلت : هذا حسن . إذن فلا تنس سأحبك ما دام الغرابان

في ملابس الرهبان ، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان .
ثم التقت شفاهنا في قبلة»^(١) .

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

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

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

أنت ساعة توبة أعقبت ساعة خطيئة !

أنت لفظة استغفار ردها لسان عثرى ، فقبل الله وغفر !

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

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

قمم جباله ورؤوس أشجاره وضفاف أنهاره ، فأنت لم تخلق للسجن والقيد بل للهِتاف والتفريد^(١) .

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

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

عبد الحميد جودة السحار

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

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

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

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

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

الثانية : تحية ابنة عمه التى خطبتها له جدته آمنة وهما صغيران . وهنا يجد البطل نفسه بين صورتين ترمز كل منهما إلى موقف اجتماعى بعينه : فكوثر تمثل التطور الذى نالته المرأة بالتعليم وحرية الحركة والقدرة على فهم

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

(٢) المصدر السابق ص ٨٢ .

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

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

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

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

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

(٢) فى قافلة الزمان ص ٣٢٩ .

وظيفة . على أن يتزوج ممن لا تعرف لها وظيفة إلا الزينة والخروج وارتداد الملاحى فى
مخاصرة الرجال»^(١) .

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

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

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

الصورة الأولى : تمثلها « علية » ابنة عم حسين بطل الرواية ، وهى فتاة غنية
متحررة يقدمها المؤلف شخصية نامية من خلال الحركة الدرامية فى الرواية ، بحيث
تبدو أكثر إيجابية حتى عن حسين الذى تقوده فيتبعها . حتى القبله هى التى تبدأ بها ،
ومن ثم لم يكن غريباً أن تتعلم (هى) من المكتب كل ما تعلمه بالتجربة .
وتوقع هذه النظرة المؤلف فى مواقف غير منطقية ، حين يعزل شخصياته عن

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

الصورة الثانية : المقابلة للغنية المتحضرة : هى « هدى » الفقيرة « ذات النقاب » الذى لا يحول دون كشف جماها ، والبطل حين يراها لأول مرة يقدم لنا عنها تقريراً مفصلاً فهى « ممشوقة القامة أميل إلى الطول ، فاحمة الشعر. واسعة العينين ، ينبعث من سوادها بريق ينفذ إلى القلب ، ممتلئة الصدر دقيقة الخصر ، لها ساقان متناسقتان بديعتا التكوين ، زان وجهها هدوء وانبعثت منه أنوثة صارخة »^(١) . وحسين يفضل هدى على علية لا لشيء إلا لأنها تلبس « نقاباً » ولكونها (جفلة) كغزال شارد مفزوع ، حين أراد أن يحدتها فى الشارع ، وهكذا يحدد إطار التقاليد موقف المؤلف - لا البطل - من المرأة ، ولذلك يخالف حسين أسرته لكى يتزوج بذات النقاب مقررًا بطريقة توحى بالتقدمية الشكلية « من حقى أن أتزوج من أطمئن إليها فأنا الذى سأعاشرها العمر الطويل » .

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

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

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

(٢) النقاب : ص ٢٨٤ .

المتحضرة الفنية ، وما نجم عن ذلك من اغتراب البطل وحيرته - تثير سؤالاً مؤداه : هل وظيفة القاص أن يعرض المشكلة وأن يعالج حلها أو يقترح لها حلاً ؟ . المؤلف يجيب على تساؤله هذا بقوله : « وظيفة القاص عندى هى التعبير عن الحياة ، أن ينفذ القاص بصيرته إلى أعماق النفس البشرية وأن يحقق الحياة التى يصورها خفقات القلب بكل ما فيها من مشاعر ، وأن تزخر باللمسات الفنية التى تهز مكانم الشعور فى النفس ، أن يعرض مشاكل الحياة من خلال نفسه المرهقة الحسنة ، وأن يبرز نواحي القوة والضعف دون أن يحاول وصف علاج للمشاكل التى يعرضها ، لأنه لو فعل لانتقلب إلى واعظ وفقد وظيفته ، واختلت الموازين الفنية فى يده .

إن أغلب المشاكل التى يعالجها القاص مشاكل اجتماعية أو نفسية تكونت على مر السنين ، وليس من المعقول أن تحل هذه المشاكل فى كتاب . ولو حلت بالنسبة إلى شخصية من الشخصيات ، فليس معنى ذلك أنها انمحت من الوجود »^(١) . وهذا الكلام قد يبدو فى ظاهره مقبولاً ، ولكن الكاتب وهو يلم شعث التجربة ويكتنف سلبياتها من الواقع ، عليه فى نفس الوقت أن يحدد موقفه من قوى الصراع فى المجتمع ، وأن يبرز الصور الجديدة ، والقيم التى ينبغى أن تسود ، وأن يناصرها من خلال أدبه ، حتى يصبح الأدب بهذا عاملاً من العوامل المساهمة فى صنع التقدم ، لذا فإن الكاتب كان عليه أن يناصر شخصية تمثل وجهة نظر موضوعية - لا ذاتية فى الرواية .

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

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

ويضاف إلى هذه السلبية التي يقدم بها صورة المرأة في الرواية - كما نرى في صورة تحية في « قافلة الزمان » وهدى في « النقاب » - أن المرأة إذا خرجت عن حدود السلبية في الرواية فإنما تتحرك حركة مقصودة تدل على الشذوذ والانحراف ، لتبرر وجهة النظر التي يريد الكاتب أن يلبسها لها ، فحركة كوثر وعليه يراد بها أن يسخر الكاتب من تحرر المرأة وسفورها ومشاركتها في حركة المجتمع . وعلى هذا فإن صورة المرأة في أدب السحار - الذي عرضنا له هنا - تمثل نظرة رجعية إلى بناء الرواية وموقفًا تقليديًا يرفض كل تطور لوضع المرأة في المجتمع .

محمد فريد أبو حديد

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

رواية « أزهار الشوك » تصور سلبية المرأة في القرية والمدينة ، إذ « كانت عليّة فتاة طروبًا مريحة تملؤها الحياة .. وهى شاعرة بأنها قوية تمد يدها إلى الضعفاء .. وكثيرًا ما كان يقرن صورتها بصورة تعويضة الأعرابية التي كانت لا تعرف الغرور ولا العجب ولا الزهو » ولكنه كان لا يلبث أن يعود من الموازنة بينها نافرًا حانقًا يكاد يحس أنه قد ارتكب جرمًا ، أكان ينبغي له أن يقرن صورة هذه الحسناء المنعمة المثقفة بصورة البدوية التي لا تستطيع أن تستمر في حديثها إلى ما بعد التحية والابتسامة^(١) .

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

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

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

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

وين راح يا تعويضة طيّاب الريح - راحت وين
وين الهلال والندى والدار ، وين الدار
كان الزمان من زمان نادى يروينا
شبت لهاليب على الأعواد والنوار
جولى لى راحت وين يا تعويضة^(١)

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

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

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

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

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

ولكن الذى يلاحظ بصفة عامة هو أن بنية الرواية وهى تقدم النموذجين تبدو غير متماسكة ، حيث إن الرابط الوحيد هو البطل السلبى - فؤاد - « فلو أنه كان شخصية قوية فعالة تخلق الأحداث وتؤثر فىمن حولها من الناس لاستطاع أن يكون صلة صالحة لهاتين البيئتين المختلفتين ، ولأجبرنا على أن نتتبع مصيره أينما انتقل غير ناظرين إلى اختلاف الأجواء والشخصيات . ولكنه وهو على هذا القدر من العجز والضعف لم يستطع أن يعوض هذا الانفصال ، وبقيت الرواية قصتين منفصلتين لم تمض كل منهما إلى غايتها ، ولم تنل من العناية ما يحقق لها الكمال ، ولم تخلص من اختلاطها بأحداث القصة الأخرى اختلاطاً يوزع انتباه القارئ وانفعاله »^(١) .

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

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

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

ومن هنا تبرز المصادقة القدرية مشكلة لهذه الشخصيات السلبية وللرواية أحداث الحياة . فالرواية مبنية على سلسلة من المواقف التي تشكلها المصادقة وكذلك حياة الشخصيات النسائية والرجالية ، مما يفقد الرواية والشخصيات كثيراً من المنطقية التي تبرر حركة الأحداث والناس . ولعل هذا ما جعله يلجأ إلى (التقرير) يصف به شخصياته ، دون أن يقدمها في موقف معبر يوحي بما يريد أن يسم به الشخصية ، فهو يصف عليّة « فتاة طروباً مرحة تملؤها الحياة . حقاً كانت تحب أن تشارك في مؤسسات الخير وتعاون على أعمال البر ، ولكنها كانت تفعل ذلك وهي شاعرة بأنها قوية تمد يدها إلى الضعفاء »^(١) . فمثل هذا التقرير السردى عن الشخصية لا نجد في الرواية موقفاً يترجمه ويوضحه .

ويضاف إلى سلبات التكنيك في الرواية أيضاً محاولة التفلسف في مواقف لا تحتل التفلسف من ناحية ، ومن ناحية أخرى هي أكبر مما يحتمله وعي الشخصية . ففؤاد - جعله يذهب إلى حديقة الحيوان ليفتعل مناسبة للتفلسف حيث « ود فؤاد لو أتمت حديقة الحيوان مجموعتها فأضافت إليها أشرف أنواع الحيوان وأشدّها بطشاً وفتكاً - الإنسان .. »^(٢)

وفؤاد هذا الشخص السلبي لا يكف دوماً عن التفلسف وهو ما يتنافى والإمكانات الذاتية لقدرته . وهذا عيب فني ، إذ يجب على الروائي ألا يجعل من الشخصيات ذات الذكاء المحدود شخصية واسعة الإدراك ، وألا يفرض على شخصية أن تذهب إلى مدى أبعد مما لا تساعد عليها قدراتها ؛ بعبارة أخرى يجب على كل شخصية في الرواية أن تكون ملتزمة حدود النموذج الذي تمثله في الواقع . ومن هنا تبهر الصورة الفنية للشخصية في الرواية عنده ، فهي من ناحية لا تلتزم

(١) أزهار الشوك ص ٥٠ .

(٢) أزهار الشوك ص ٧٤ .

حدودها في التفلسف ، ولا تقدم ما يكشف عما قاله المؤلف تقريراً عنها ، بالإضافة إلى السلبية التي يقدمها للمرأة في المدينة والقرية - غنية وفقيرة - تعبر عن قمة إحساس الرومانسى بسلبيات الواقع التي يعجز عن التصدي لها ، ومن ثم يكون الهروب من المجتمع الظالم الذي يسلب الفرد حقوقه ويحرمه حقه في السعادة . وقد كتب أبو حديد روايته الاجتماعية الثانية والأخيرة « أنا الشعب » (١٩٥٣) بنفس التكنيك من حيث تردد الأبطال بين القرية والمدينة ، والالتكاء على بيان التفاوت الطبقي ، والاعتماد على المصادفة في بناء الرواية واستخدام الحوار الفصيح سرداً وحواراً ، وبصفة عامة لم يخرج عن سمات الإطار الرومانسى الذى كتب به القصة التاريخية ثم الاجتماعية . ومع اتساع المساحة البشرية التي تتحرك خلالها الشخصيات وثورية الموضوع إلا أن البطولة الفردية ما زالت سمة الرواية عنده ، والسلبية ظلت مميزة للشخصيات ، حيث تتحرك الرواية في إطار سيد زهير الذى يمثل الشخصية الرئيسية في الرواية .

يوسف السباعى

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

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

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

متحرراً من كل شيء حتى قيود الهدف ، وأنى أترك الأفكار تتساقط كما يترأى لها ولى «^(١) .

وقد بدأ السباعي كتابة الرواية محلّقاً في عالم الغيبيات ، « فنانب عزرائيل » (١٩٤٧) يحدثنا فيها أن روحه قبضت خطأ ، ولم يشأ « عزرائيل » أن يدخله العالم الآخر لأنه غير وارد في كشف الموت ، وتقوم بين الاثنين صداقة غريبة ، تؤدي إلى مجموعة من الأفكار الخيالية عن الدنيا والآخرة والحياة والموت .

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

والخطوة الثالثة لتطور السباعي قتلها « إني راحلة » (١٩٥٠) وهي تقدم مع « بين الأطلال » (١٩٥٢) صورة للحبيبة الحزينة في إطارها الرومانسي الفاقع بحيث تدفعها مأساتها العاطفية ، أما إلى أن تنتحر في الرواية الأولى ، أو إلى أن تعتزل العالم وتعيش بين أطلال حبها في الرواية الثانية .

وهكذا تتحرك صورة المرأة عنده في إطار عاطفي حزين يفقدها القدرة على مواصلة رحلتها وسط مجتمع أصبحت الحياة فيه مستحيلة ، من هنا ترحل عن دنيا الناس وتقطع علاقتها المادية والمعنوية بهم ، ولعل هذا ما جعل عائدة - بطلة « إني راحلة » تبدأ قصتها بقولها : « إني قد عزمت على الرحيل ..

وماذا يدعوني إلى البقاء في دنياكم تلك بعد أن أضحيت في غنى عنها وعن كل ما بها .. وبعد أن فقدت كل إحساس بأن هناك ما يربطني بها ويشدني إليها »^(٢) . وعائدة ابنة لمقاوول ترى أحببت ابن خالتها أحمد الضابط ، ولكن أباهما يزوجها من

(١) في الرواية المصرية : فؤاد دوار ط . دار الكاتب العربي ص ١١٧ .

(٢) إني راحلة : السباعي ، ط . مكتبة الفنانين القاهرة ص ١٩ .

« توتو » الارستقراطي لأنه ابن وزير ، ويتزوج أحمد من ابتسام ، ولكن المؤلف يميته ليفسح الجو أمام أحمد ليزداد تعلقاً بهواه القديم .

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

و وفاة أحمد في تلك اللحظة الحاسمة في حياته وحياة عايدة . « حل اقتضته طبيعة الشخصية السالبة ، وما تتصف به من مثالية زائفة في كثير من الأحيان . فالمؤلف لا يرضى لبطلته أن تأثم بعد كل ما لقيته على يد أبيها ويد زوجها ، ولكنها اضطرت إلى ذلك اضطراراً ، فليكن الموت إذن مغرّباً من هذه الورطة وسبيلاً إلى التكفير عن ذلك الأثم »^(١) .

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

وسامية تظهر في أول الرواية نائبة تريد أن تحقق للمرأة مكاسب عريضة ، إذ تنوى أن تجعل أمها « أما لأول وزيرة في مصر ، إن لى أهدافاً كبيرة سأحرر المرأة وأعطيها حقوقها »^(٢) .

ولكنها تقع في حب كمال - أستاذها في الجامعة .. فيمحو الحب شخصيتها وطموحها ، وتتنازل عن كل ما كانت تنادى به ، ولا ترى هذا انتكاساً بالنسبة لآمالها ، بل تقرر أن « هذا شيء جميل .. ممتع .. أمتع كثيراً من الدراسة والدكتوراه و رئاسة الحزب النسائي والوزارة ورئاسة الوزارة .. إن كل هذه تبدو سخافات ومهارات أو زبداً ذاهباً جفاء .

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

(١) في الأدب المصري المعاصر : عبد القادر القبط ص ٢٩ .

(٢) بين الأطلال : السباعي ، ط . الخانجي ص ٢٦ .

بجواره مرهقة الحس - تتلهم على هذه التبعة .

إن المرأة إذا أحببت .. فهي تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة ^(١) .
وأثناء إجراءات الزواج تكشف عبر مصادفات مركبة تبدو غير منطقية ، بأن
كمال ابن أم سامية ، وأن سامية ابنة الحبيب الأم الراحل الذي تركت زوجها وابنها
كمال من أجله ، فلما مات رفضت أن تعود إلى زوجها وابنها (!) وبقيت بين
أطلاله ، ويتزوج كمال وسامية وترفض الأم أن تعود ثانية لزوجها الأول .
وهكذا تدخل الحكاية بنا في دروب جانبية يبدو فيها الافتعال ، ولا يحمل بناء
الرواية ما يبرر وجودها على هذه الطريقة وتفقد بالتالي منطقيتها ، وتسترسل بإفاضة
في سرد عواطف الأم الحبيبة ، حين كانت شابة مراهقة تجاه الحبيب الأديب تنجذب
إليه وهو متزوج « لا كحصاة ملقاة من تل ، بل كجلمود صخر حطه السيل من
عل » .

وعلى هذا فقد انتزعت الأم دور البطولة من سامية ابنة عشيقتها ، وتشارك هذه
الأم عابدة في « إني راحلة » في أن مأسستها تنجسد في الحب ، وأنها أيضاً تعيش في عالم
من الكآبة والأسى . وإذا كانت عابدة أثرت الموت والارتحال عن الدنيا ، فقد بقيت
الأم المراهقة « لا تحس أثراً للحياة في نفسها » ، حيث ارتحلت عن المجتمع والناس
إذ « ما قيمة كل شيء دونه ؟ وما أشبهها بقاطنة الأطلال الخربة والدمن
العافية » ^(٢) .

وأول ما يلاحظ على الروائيتين أن الكاتب يهتم بسرد كثير من التفاصيل
العادية ، بحيث يبدو المضمون شاحباً إذا ما قيس بالمساحة الواسعة للرواية ، كما
يبدو الأسلوب فضفاضاً بالنسبة للموضوع أو الفكرة التي يحملها .
وتبدو صورة المرأة في الروائيتين مسطحة سلبية تعيش في وهم اسمه « الحب
المثالي » . مع ذلك لا تفعل شيئاً إيجابياً يقربها من الحبيب أو يحول دون قدرها
السيء ، فعابدة تحب أحمد ولكن الاثنتين يعجزان أن يقولوا أو يفعلوا شيئاً يقربهما من
بعض . وسامية تبدو في بداية الرواية متحمسة لقضية تحرير المرأة ولكنها حين تقع في
وهم الحب تنسى كل ما كانت تنادى به ، بل وتذهب إلى نقيضه حيث أصبح مسح
حذاء الزوج عندها خيراً من رئاسة الوزارة . أما الأم فهي تشد إلى الحب بتأثير

(١) بين الأطلال ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٢) بين الأطلال ص ٤١٧ .

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

والتجربة تنتهى - فى الغالب - نهاية حزينة ، تجعل المرأة ترحل عن عالمها إلى عالم آخر ، تفقد فيه الصلة بالناس دون سبب مبرر فى الرواية ، لذلك يبدو الشكل الروائى عنده مبنياً على سلسلة من المصادقات غير المبررة ، ومن هنا تقترب الرواية عنده من « الحدوتة الشعبية » التى تشكل المصادفة القدرية أساسها ، لقد كانت الحكاية القديمة للتسلية والترفيه ، أما الرواية الحديثة فإنها تدور حول فكرة وتفصح عن موقف ، من خلال كل لحظة ينمو فيها الحدث وتتحرك الشخصيات . والكاتب مغرم بعرض اقتباساته المتعددة ، وبتقديم آرائه على لسان أبطاله ، من ذلك أن عايدة ترى أننا « لم نتعود بعد أن يصادق الفتى فتاة صداقة بريئة لا تثير الأقاويل ، وأن طبيعتنا الرجعية لا تهضم تلك الصداقة »^(١) .

وسامية ترى أن « الحب شئ جميل ممتع ، أمتع كثيراً من الدكتوراه ورتاسة الحزب النسائى ورتاسة الوزارة »^(٢) .

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

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

(١) إنى راحلة ص ٤٤ .

(٢) بين الأطلال ص ٩٨ .

أمينة السعيد

« كل شيء يهون في حياة المرأة إلا الرجل فهو محور صراعها وجهادها ، وهو مبعث سعادتها أو مجلبة شقائها »^(١) .

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

وفي المدرسة وجدت الطالبات يتجمعن حول عايده فنافستها في حب التلميذات والتقدم العلمي حتى سبقتها ، ولما كبرت تصادقتا وتنافستا في الحب فسلبت منها أميرة حبيبها محمود ، وبعد أن تعرفه عن قرب لا تجد فيه - لفقره - صورة الحبيب ، حيث تحلم بحبيب غنى تذله حتى يخضع لها ، لذلك تحولت إلى صلاح أستاذها في فن الرسم وتزوجته ثم ما تلبث أن تحس بالملل ، خاصة وقد رأت محمود حبيبها القديم يعود إلى عايده فترجع إليه ، دفعا للملل من ناحية ومنافسة لعايده من ناحية أخرى . ولكنها في غمرة هذا الاهتزاز العاطفي تتذكر نصيحة لوالدها - ولعله هنا رمز لضمير المجتمع - « كوني واقعية تسعدى في حياتك ، لا تحتفظي إلا بما يفيدك أما مالا يفيدك فألقه جانباً . إن العواطف الجامحة تلحق بصاحبها الأذى فلا تستسلمي وإلا ذهبت ضحيتها »^(٢) .

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

- إنها قطعة ممتازة وأنصح لك بعرضها في أقرب فرصة .
- لم أرسمها لتعرض .
- وهل عليك من غضاضة في أن تعرضيها ؟
- كل الغضاضة .

(١) الجامعة : أمينة السعيد سلسلة أمراء العدد (٩٢) يوليو سنة ١٩٥٠ ص ١٣٣ .

(٢) الجامعة ص ١٤ .

- إذا كنت تخافين الأعين الفاحصة فنقى. أن أحداً غيرى لن يعرف سرها .
- أى سر ؟

- سر الشقاء والثورة وخيبة الأمل .

- إنها طفلة حطمت دميتها . وامرأة لم تعرف يوماً ما تريد فأخطأت كل ما تريد^(١) .

هذا الحوار برغم فصاحته إلا أن المؤلفة تديره بذكاء ليعبر بدقة عن نفسية المتحاورين . وفي هذه اللحظة حين تحس بعدم القدرة على استمرار حياتها معه وتقرر أن تترك البيت ، يسد الزوج آخر طاقة للجموح في حياتها ، إذ يجبرها بأن محمود قد تزوج عابدة . ولكنها لا تيأس ويعاودها الأمل في أن تصلح الأيام ما أفسدت . وهذه الصورة تتفق مع بقية الصور الممثلة للمرأة عند أصحاب هذا التيار في ناحيتين :

الأول : إن صورة المرأة من وجهة نظر « سيدة » لا تختلف سماتها عنها من وجهة نظر رجل ، حيث تقرر المؤلفة على لسان البطلة أن « الرجل محور صراع الأنثى وسر سعادتها أو شقتها » . والكاتبة تجعل بطلتها أميرة على وعى تام بهذه الحقيقة حين تذكر : « وكان يحلوها أحياناً أن تسأل عن مكن فتنها فيجيبها عقلها* أنها موهبتها الممتازة ، ولكن تلك الإجابة كانت تغضبها أشد الغضب فهي امرأة قبل كل اعتبار ، والموهبة في حياة المرأة الناضجة تراب رخيص إذا قورنت بتبر الأنوثة الثمين^(٢) » . ومن هنا كانت صورة المرأة لا تتعدى دورها التقليدى كأنثى يشغلها الحب والوصول إلى المحبوب .

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

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

(١) الجامعة ص ١٨٢ .

(٢) الجامعة ص ١٢٣ .

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

إحسان عبد القدوس

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

وقنيت ألا يعود إليها رأسها أبداً

.. «^(١)

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

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

(١) أنا حرة : إحسان عبد القدوس ط . دار الهلال . (وقد نشرت سلسلة فى روز اليوسف (١٩٥٣) وفى كتاب

يخلق ليكون زوجاً وأباً ، بل خلق ليكون حراً مغرداً ، من القسوة أن يوضع في قفص » . وكانت نفسية أمينة لا تقل شذوذاً عن حياة أبيها وأمها وأسرة العمه التي تعيش وسطها . ويهيم بها طلبة مدرسة ثانوية مجاورة حيث « يرون تحت شرفتها كأنهم موكب العبيد يقدم قربان الولاء للملكة » . ولا يقنعها عاطفياً إلا عباس شقيق إحدى صديقاتها الذي لم يكن يظهر اهتماماً بها ، وتتعرف على أسرة يهودية تفتح حواسها الجنسية ، وتخطب ولكنها ترفض الخطيب لأنه حاول أن يتدخل في أمر زينتها وملابسها ، لأنها اعتبرت هذا تدخلاً في حرمتها .

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

ولكن التعليم والعمل لم يحققا لها ما تشد من حرية ، وما أن تسمع مصادفة بعباس الذي جعله المؤلف محامياً وثائراً رومانسياً ، وإن لم نشهد في الرواية ممارسته للثورية قدر ممارسته لأعمال المطبخ وأحاديث الغرام وممارسة الجنس مع أمينة ثمانى سنوات دون زواج ، ويسلبها عباس كل معنى للوجود دونه ، ولذلك تهتز صورتها في مجال العمل وعند الناس ، لأنها كانت تعطى عباس دون أن تأخذ منه ، وتناست بسببه قضية المرأة وحقوقها السياسية التي كانت تريد أن تدافع عنها ، لأنها « لم تنبه إلى أن الحب والحرية لا يجتمعان »^(١) وواضح أن هذا الرأي يمثل رأياً شخصياً للكاتب ، ولكنه لا يواكب التطور الاجتماعى الذى حصلت عليه المرأة .

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

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

عن الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه .

ومع أن الرواية تروى بضمير الغائب ، فإن الكاتب يحرك أحداثها من خلال حركة البطل ، مع الإفاضة في سرد هواجسها العاطفية التي تولد بميلادها في الرواية . وتكاد أزمة الجنس أن تكون المحرك الأول لعنادها وتمردها بل لشذوذها في كثير من المواقف الاجتماعية التي تمر بها في الرواية ، مثل مصادقتها للفتاة اليهودية .. وعطفها على أبيها الذي لا يقل عنها شذوذاً ، وانطلاقها في مجال العلاقات العاطفية والاجتماعية في الجامعة .. وأخيراً علاقتها بعباس الذي فئيت فيه وفي حجرة نومه حيث يوجد « المذبح المقدس » . هذا على الرغم من أن المؤلف يقدمها في بداية الرواية مثل سامية في « بين الأطلال » للسباعي مشغولة بقضية التحرر الاجتماعي للمرأة وتأكيد حريتها الذاتية بالعلم والعمل ، مدركة لأهمية الاستقلال الاقتصادي للمرأة حتى تمارس استقلالها العاطفي ، حيث تردد أمينة : « لازم يبقى معايا شهادة علشان ما اضطرش أقعد في بيت مش عايزة أقعد فيه . وأبقى حرة وجوزى يفهم إني زى زيه أقدر أستغنى عنه زى ما يقدر يستغنى عني ، ويمكن لما يعرف كده يحترمني ويبقى عليه »^(١) .

ولكن الفتاتين : سامية وأمينة تتصلان من الهدف حين يصل بهما إلى بغيتها وهي الحصول على من يطفئ ظمأها للحب (عند سامية) أو للجنس (عند أمينة) .

وإذا ما حاولنا أن نقيم تجربة أمينة على ضوء الواقع المعاش للفتاة المصرية سنة ١٩٥٣ - عند صدور الرواية ، لمسنا مدى الزيف في رؤية الكاتب للواقع ، حيث تجاهل كل نماذج الفتاة الصاعدة في مجال التعليم والعمل والعلاقات الاجتماعية السوية ، وحصر نفسه في إطار نموذج - لم يعد له مكان في المجتمع - لاليعرى سلبياته وإنما ليمجد هواجسه وشبقه إلى الجنس . وليس هذا الحكم على إحسان صادراً من وجهة نظر أخلاقية وإنما على أساس فني بحت . فالجنس قد يكون حقيقته أحد الدوافع التي تحرك أو تأزم علاقة الإنسان بالآخرين . ولكنه - في رواية - يجب ألا يشغل حياة إنسان بأكملها أو يستقطب كل حركته . كذلك لا يعد تصوير رغبات المراهقة الجامحة وتمردها على كل قيم المجتمع بطولية تستحق الإشادة ، كما يصبح التصور الشاذ للتطور الاجتماعي هو معيار التقدم لدى أمينة ، ذلك « أن الحب

والحرية لا يجتمعان . وهى حين أحبته ، لم تعد حرة فهى دائها ملك له وملك لنزواته وملك لأوقاته وملك لما يريد . ولكنها لا تحس أنها فقدت شيئاً^(١) ومن هنا تنقلب القيم والمعايير فى نفس أمينة حيث يصبح العلم كأن لم يكن . والعمل عبثاً والزواج رذيلة يخشى منه على حبها له .

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

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

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

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

(١) أنا حرة ص ١٧٨ .

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

وبالنسبة للغة الأدبية في الرواية نلاحظ أن المؤلف لا يستخدم الرمز أو الخيال في التعبير ، والنوع الوحيد الذى يكثر من استخدامه كثرة ملفته هو (التشبيه) المادى أو الحسى الذى لا تتوفر فيه كبير علاقة بين المشبه والمشبّه به ومن ذلك :
- ارتعشت من النشوة كأنما أصابتها حمى ، بينما أصابعه تجذب خصلات شعرها في قسوة عاتية ، كأنها أصابع فنان مجنون تعبت بأوتار قيثارة في لحن أنغامه صراخ . (ص ٦٦) .

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

- « وتعود تتلقى قبلاته كأنها تلعق بشفتيها قرطاسا من الجيلاتى » (ص ١٣٠) .
كذلك نجد أن الحوار في الجزء الأول من الرواية عامى بينما هو في الجزء الثانى أقرب إلى الفصحى ، وهذا ناشئ من أنه كتب الرواية على حلقات متسلسلة ، ثم اكتشف أن الفصحى تضمن لكتابته سعة الانتشار^(١) .

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

ملاحح عامة للصورة والرواية عند الرومانسيين الجدد

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

(١) راجع مقدمة « أنا حرة » ص ٨ .

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

ونستطيع أن نجمل سمات الرواية وصورة المرأة فيها يلى :

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

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

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

أخرى بحيث يكاد ينعرج إن لم يته الخط الرئيسى للرواية .

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

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

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

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

٤ - أدت النظرة الجزئية إلى العناية بصفة واحدة للشخصية وجانب واحد للمشكلة ، كما أدت إلى عزل الشخصيات في الرواية عن الإطار الاجتماعي الذي يتحركون فيه ، ومن ثم (بهت) في الرواية الحس التاريخي ، وما يتصل به أحداث ، بل يكاد ينعدم أيضا تحديد المكان الذي تدور فيه الرواية . والذي نود أن نؤكد هنا أن سلبية المرأة في الرواية تعبير صادق عن سلبية المؤلفين في التصدي للواقع والعجز عن مواجهته ، كذلك فإن الصورة المثالية لعاطفة الحب عند المرأة وتكرار التعبير عنها ، كان هروبا من ضروب العنف والقسوة التي أحسها الكتاب في الواقع ونقلوها إلى شخصياتهم في الرواية . وكانت النهاية الحزينة المتواترة لتجربة الحب المثالي تعبيراً عن قمة الإحساس المأسوي بضغوط الواقع وأن فقراء البشر لا مكان لهم في المجتمع ولاحق لهم في السعادة . وقد افتقد هؤلاء الكتاب صلابة الإيمان التي تجعل الأديب بما أوتي من صدق الرؤية وبعدها يلمح القوى الصاعدة فيناصرها ، والقيم الجديدة فيعبر عنها .

كذلك نستطيع أن نفسر في صدور صورة المرأة على النحو السلبي الذي بيناه ، هو أن ثقافتهم المحافظة جعلت عبد الحليم عبد الله يستلهم طريقة المنفلوطي ، والسباعي يبدأ على درب المقامة ذات الجذور العريقة في الأدب العربي ، والسحار يصدر عن تأثر عميق بالثقافة التقليدية والموروثات الدينية ، وكتاب الرواية التاريخية الذين ظهروا في نفس الفترة من أمثال : علي الجارم - محمد سعيد العريان - على أحمد باكثير يسيرون على نفس الدرب المحافظ للثقافة .

٥ - عدم التأثر بالتيارات الثقافية الوافدة أو حتى محاولة مواكبة التغير الذي أفرزه المجتمع سواء بالنسبة لواقع الأدب وتطوره ، أو بالنسبة للدور الجديد الذي بدأت تمارسه المرأة في الحياة بعد السفر والتعليم والعمل .

وهذا الاستلham للثقافة التقليدية والنماذج المحلية جعلهم جميعا يدورون في دائرة واحدة تنكئ على : إصدار الرواية بشكل قريب من الحكاية الشعبية

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

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

وعلى هذا فقد كان الحرمان العاطفي - عند الرومانسين الجدد - تجسيدا لكثير من دوافع العجز التي يتعرض لها المواطن ، كما كان الفقر هو العامل القوي الذي حجب مأساؤه من العوامل المسببة لأزمة الناس في الواقع والفن .

من هنا فإن الأزمة الحقيقية لمن سميناهم « بالرومانسين الجدد » تنبع أساسا من أزمة البرجوازية الصغيرة كجماعة أحست ان الوطن مضيع سياسيا وأنهم مضيعون اجتماعيا ، ومن هنا كان التعبير عن الحب الحزين تجسيدا لأزمة الضياع هذه ، وكانت صورة المرأة في الرواية (والرجل من باب أولى) سلبية هروبية ، لأنها أحست بالعجز وعدم القدرة على التصدي للواقع الذي تتحرك فيه . وننتهي إلى أن هذه الصورة منسلخة عن مجتمعا ومايمور به من حركات فكرية واجتماعية وسياسية ، وانحصرت أزمته في موقف عاطفي حزين يعزلها عن واقعها الحقيقي ، ولهذا جاءت الصورة لا تحمل تقدما فكريا ولا عمقا فنيا ، من هنا تتأكد علاقة الشكل بالمضمون ، وتتضح أزمات الأشكال الفنية على أنها أزمات فكر ، لا يواكب الواقع ومتطلباته بالدرجة الأولى .