الباب الثانى

الصورة الإيجابية للمرأة
فى الرواية الواقعية

الفصل الأول : فجر الواقعية فى الرواية المصرية

الفصل الثانى : نجيب محفوظ .. والواقعية النقدية

الفصل الثالث : ثلاثية نجيب محفوظ وما بعدها

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

فجر الواقعية فى الرواية المصرية

ضرورة الواقعية :

الفن انعكاس إيجابى لحركة الواقع ، هذه المقولة لا تصدق على مضمون الرواية فى مصر فحسب ، بل تستوعب أيضا تاريخ تطورها . وقد سبق أن أوضحنا أن نهاية الحرب العالمية الثانية ، وعلى التحديد سنة (١٩٤٤) هى الفاصل فى تاريخ الرواية – حيث توقف فيها رواد المذهب الرومانسى ، وظهر فى نفس السنة « مليم الأكبر » لعادل كامل ، وفى العام التالى (١٩٤٥) ظهر أول عمل لنجيب محفوظ فى الرواية الاجتماعية «القاهرة الجديدة»، كما شهدت نفس السنة ميلاد أول كاتبين فى التيار الرومانسى الجديد هما محمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار .

وهناك من يعود بأزمة الرومانسية وعجزها فى التعبير عن الواقع إلى ما هو أبعد من ذلك تاريخيا – إلى ثلاثينيات هذا القرن – ويستدل عبد العظيم أنيس على ذلك بأن طه حسين بعد « الأيام » أخرج « دعاء الكروان » وتوفيق الحكيم بعد « عودة الروح » أخرج مسرحية « الخروج من الجنة » والعقاد بعد كفاحه السياسى كتب « سارة » . وهذه الأعمال تدل فى رأيه على « ما طرأ على موقفهم من ناحية القدرة على التعبير عن الحياة الواقعية ، بحيث تعتبر انتكاسة بالنسبة لهم . وهذا يعنى فشل الطبقة الوسطى فى أن تقود الشعب إلى شاطئ الاستقلال والحرية »[1] .

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

وهذه الكتب كانت ذات تأثير لدرجة أنهم قبضوا مرة على خلية شيوعية فى المنصورة كانت تقوم أساسا على دراسة هذه الكتب [١] .

كذلك زامل عصام الدين ناصف فى هذه الرحلة النضالية الطبيب عبد الفتاح القاضى ، الذى قدم لقراء العربية لأول مرة دراسة علمية عن تولستوى تتضمن تحليلا لمنهجه الاجتماعى ، وموقفه الفكرى وعديد من كتاباته . وقد نشرت هذه الدراسة فى خمس حلقات فى « كوكب الشرق » ابتداء من ٢٥ مارس ١٩٢٩ .

وقد أدت الأزمات الاجتماعية والاقتصادية ، وظهور جيل جديد من المفكرين يختلف فى مستواه الاجتماعى والفكرى عن سابقيه ، بالإضافة إلى ظهور الفكر الاشتراكى فى مصر منذ وقت مبكر ، أدى كل هذا إلى الاتجاه العلمى فى الفكر والمذهب الواقعى فى الأدب . ويجب أن نذكر أن الاتجاه الواقعى فى الأدب قد ولد على استحياء فى الواقع المصرى بسبب الحساسية المذهبية التى كان يحملها الرجعيون والممثلون للأدب الرسمى لشباب المذهب الجديد .

على أن الذى نود أن نؤكده هو أن الاتجاه الواقعى قد نشأ « بفعل طبيعة الحياة العربية ذاتها وبفعل الحركة الإنسانية التاريخية ثانيا » [٢] ، أى أن الواقعية نشأت استجابة حتمية للتغير الاجتماعى والفكرى ، داخل الطبقة الوسطى العربية ، وتطلع القوى العاملة وصغار الموظفين والطلبة إلى المساهمة فى الصراع الاجتماعى والفكرى والسياسى .

---

(١) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٢) دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى : حسين مروة ص ٩٠ .

فى معنى الواقعية

أمام التغيرات التى أحدثتها الضغوط الاجتماعية والسياسية فى الواقع العربى كانت الرؤية الجديدة للتعبير الأدبى محاولة لمواكبة العصر وإسهاما فى الكفاح من أجل تعديل الواقع . وإذا كانت الرومانسية قد أخذت من الطبقة الوسطى اعتزازها بالفردية ، فإن « الواقعية قد أخذت الطرف المقابل تماما وهو إيمانها بالحقيقة المادية ، فالطبقة المتوسطة أثناء عنايتها بالواقع والفلسفات الوضعية أنتجت تقدما علميا باهرا فى شتى الميادين ، وكانت جريئة فى اتخاذها الإنسان نفسه موضوعا للبحث العلمى التجريبى ، ولم يعد الإنسان صورة مقدسة ، ولم يعد عقله إلا نتاجا لمكان معين وزمان معين ، وسرعان ما تلقف الأدب الواقعى هذه الحقيقة ، فأراد بلزاك أن يصنف الإنسان كما تصنف علوم الأحياء الكائنات الحية الأخرى ، مبينة تأثير البيئة فى طباعها . وأراد زولا أن يجرى على العواطف البشرية نوعا من التجارب التى كانت تجرى فى المعمل بأن يضعها فى ظروف مختلفة ليتبين ما يطرأ عليها من أحوال ، وبذلك يوجد الرواية العلمية ولم يلبث فى حماسته أن تلقف مبدأ الوراثة وأمعن فى تطبيقه فى رواياته ، وبذلك أضاف مبدأى الزمان والمكان ختمت بذلك حتمية السلوك الإنسانى »[1]

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

إن الواقعية بمعناها الضيق أحد الأساليب الممكنة للتعبير ، وليست الأسلوب الوحيد المنفرد . هناك وجهات نظر متباينة فى داخل الإطار الواقعى النقدى ، لكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسى على

---

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

المجتمع الرأسمالى ، فالواقعية النقدية والفن البرجوازى إذن يتضمنان نقدًا للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان . أما الواقعية الاشتراكية فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكى الصاعد . وعلى هذا فالفارق فى الموقف ، وليس فى الأسلوب فحسب .[1]

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

أما الواقعية كموقف فى إطارها النقدى ، فتعنى الاحتجاج والرفض ، حين تصف سلبيات الواقع وأثرها السيئ على البشر من أجل الإصلاح والتغيير .. أى أن الأدب ينقد واعيا .. وهادفا إلى إصلاح الواقع .

على حين تتجاوز الواقعية الاشتراكية الاحتجاج ، وتتعدى السخط الرومانسى إلى مناصرة الفئات الصاعدة والتبشير بالقيم الإنسانية التى ينبغى أن تسود ، لذلك تسمى أحيانا بالواقعية الجديدة أو المتفائلة .

وما يجب تأكيده ، هو أن الواقعية على الرغم مما لأسلوبها من سمات مشتركة فى التصوير والتعبير ، بحيث يمكن تلمسها فى مذاهب أخرى غير واقعية ، إلا أن الموقف الذى يتخذه الفنان مما يعبر عنه ، هو أهم ما يميّز الاتجاه الواقعى كمذهب أدبى . على هذا ينزل الأدب من عالم المحاكاة إلى دنيا الواقع ، بحيث يصبح – كما ينبغى له – نشاطا اجتماعيا ، يخلقه الإنسان ليزيد من إيمانه بدوره فى الحياة ، ومن استمتاعه بما فى الفن من سحر كامن ، لا يجعل من منتج الأدب وحده فنانًا خالقا ، بل يجعل المتلقى أيضا يسهم فى الإبداع والخلق ، ويعيد مع إعادة بنائه للتجربة الأدبية صياغة نسق حياته وأسلوب حركته .

بناء على هذا الفهم يصبح منتج الأدب ومتذوقه : شاعرا مُبدعا ، أى يفجر فى الإنسان كل ما هو إنسانى ، ويساعده على اكتشاف عالمه ، وبالتالى اكتشاف الذات من خلال الجماعة : مشاركة فى حركتها ، ومساهمة فى إعادة صياغة الحياة بالحق والعدل . من هنا يأخذ الأدب – فى إطار الواقعية – دوره الوظيفى فى خدمة المجتمع

---

(١) The necessity of art; E. Fischer, P. 107 - 108.

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

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

الواقعية فى الرواية المصرية

نلمس بداية ظهور الاتجاه الواقعى فى المحاولة الساذجة للرواية التى قدمها محمد لطفى جمعه « فى وادى الهموم » (١٩٠٥) حيث نادى فى مقدمتها « بأن تصوير البشر كما هم ، أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن يكونوا .» وينتهى إلى قضية أدبية سبق بها عصره حين نبه إلى أن « الروايات منقسمة إلى قسمين : الأول « رومانتيك » أى روايات خيالية ، والثانى « ريالستيك » أى روايات حقيقية »[١] .

ومفهوم الواقعية عنده قريب مما سنجده عند محمود طاهر لاشين ، حيث يطالب الكاتب لكى يحقق الواقعية « أن يلبس ملابسه أو يتزى بغير زيه ، ويتجول فى الطرق والأزقة ويدخل المجتمعات ويرقب حركات الناس ..» كل هذا لينقل الواقع بصدق عند الكتابة « ويسبك كل ما رآه وسمعه . » ويؤكد كلامه فيذكر أنه بقى ثلاثة شهور يجول خلالها فى القاهرة يشاهد و « يقيد » ما يراه فى دفتر صغير ، حتى يكتب إحدى أقاصيصه[٢] .

---

(١) فى وادى الهموم : محمد لطفى جمعه ط . النهل . ص ٥ .

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

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

وقد تأثر المازنى – إلى حد ما – بالأدب الروسى فى مجال الرواية بقصة « سانين » لارتزيباتشيف التى ترجمها باسم « ابن الطبيعة » ، ثم قصة تور جنيف « الآباء والأبناء » . على أن الوقفة البارزة التى اتخذت سمة الجماعية فى التثقيف والإنتاج هى ما قامت به « المدرسة الحديثة » فى القصة ، وإن انحصر نشاطها بصفة عامة فى القصة القصيرة . ويحيى حقى يذكر أنهم « قرأوا الأدب الروسى وبهرهم جوجول وبوشكين وتولستوى ودستوفكى وتورجنيف وارتزباتشيف وجوركى ، ولا أكون بعيدا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة ، وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة »[1].

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

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

كل هذا يفضى إلى نتيجة سبق أن ألمحنا إليها ، ونود الآن إبرازها ، وهى أن الواقعية قد ظهرت فى البيئة المصرية بناء على مطالب حقيقية يفرضها الواقع ويطالب بها ، لقد اجتاز الروائى المصرى مرحلة الانبهار بالذات والتغنى بآمالها

---

(١) فجر القصة المصرية : يحيى حقى ص ٨٢ .

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

على أننا نشير إلى أن الوعى بالواقع ، لم يحول الواقعية إلى عمل عقلى محض أو وصف ميكانيكى للواقع ، وإنما هى عملية خلق يشارك فيها العقل اليقظ الوجدان المنفعل ، أو هى « عملية إتصال وجدانى واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعى ، بحيث يتحول أثناءها من مناخه الزمانى والمكانى خارج الذات إلى سناخ الموقف الإنسانى داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة التى يبدو بها ، وبهذا يمارس الخلق الفنى تأثيره الجمالى والاجتماعى .»[1]

وبالنسبة للواقعية فى مجال الرواية سنجد أن الرواية الواقعية قد شغلت كثيرا بانتقاد الواقع الاجتماعى ، لذلك يتبدى إطارها أسود قاتما مثقلا بالسلبيات التى لا تأزم فحسب ، بل تؤدى فى الغالب إلى السقوط ، أى أن الواقعية النقدية كما يقول « فيشر » أقرب إلى الفن البرجوازى الذى يستخدم حسه المرهف فى النقد .

ومعنى هذا : أن الرواية الواقعية تقدم صورة المرأة إيجابية متفاعلة ، ومن هنا كان وصفنا للصورة بأنها « ديناميكية » تتصل حركتها الذاتية بحركة المجتمع ككل . ولذا يصعد النموذج فى دلالته – أحيانا – لا ليمثل طبقة ، وإنما يسمو ليستقطب تاريخ مرحلة ، وكان سقوط المرأة فى الرواية نتيجة حتمية لفساد بعض القوى المسئولة عن إقامة العدل والحق .

---

(١) دراسات نقدية .. حسين مروة ص ١٠٥ .

فجر الواقعية فى الرواية المصرية

أول عمل يلقانا فى مجال الرواية الواقعية هو :

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

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

على أن المحاولة الأكثر نضجا نجدها فى رواية :

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

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

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

– أتحبيننى يا فاطمة ؟

– أفى ذلك شك يا حمدان ؟

– أتقسمين لى ؟

– إنى سئمت ترداد هذه العبارات ، وإلى متى نتحاشى الرقباء ؟ وإلى متى هذا الضنا وذلك العذاب ؟

– ماذا أعمل يا فاطمة ؟

– إطلبنى من أبى يا حمدان .

– روحى فداك وهل يرضى أبوك ؟

– ولم لا يرضى ؟!

– إنه هو « العمدة » وكفى . وأنا ذلك الرجل الفقير الذى لا حول له ولا قوة ، أمام جبروت الهيل والهيلمان .

– هذا لا يهم ياحمدان ، والفقر لا يعيب الرجل .

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

– إن أبى حين تزوج أمى – كما قالت لى – كان فقيرا معدما ، لا يملك قوت يومه ، وكان يشتغل بالفأس عند أهل البلد . وفى سنة ١٩١٩ أى عقب الحرب العالمية الأولى باع مصوغات والدتى وميراثها عن أبيها واشترى به قطنا ، باعه فربح فيه أضعاف ثمنه ، فكرر البيع والشراء فى هذه السنة المجدودة ، فأثرى وأصبح عمدة كما ترى . !

– كل هذا لا يكفى .

– وما العمل يا حمدان ، إما أن تخطبنى من أبى وإما أشك فى حبك لى ؟

– كونى عاقلة يا فاطمة ، إنى أتحين الفرص لخطبتك حتى لا نقهر وننهزم أمام عناد والدك .

– كلمة واحدة ، لن ترانى ياحمدان بعد هذه الليلة » .[١]

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

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

– أى شريعة تبيح للآباء وأد بناتهم ، استغفر الله بل قتلهن فى رائعة النهار .

– قتل ؟ وهل أنا قتلتك أيتها المجنونة ؟

– (فى ألم وحسرة) ألم تقتلنى (وقد عضت على شفتيها فى ثورة وحنق) متى ستقتلنى إذن ؟

– إنك لمجنونة . متى قتل الآباء بناتهم ؟

– إنى ذاهبة إلى حمدان وسأعايشه على مرأى ومسمع منك ومن ذلك الحكم الخاطئ ، الذى استصدرته فى غفلة منى وفى غفلة من الزمن أيضا .

– أيتها الفاجرة ماذا تقولين ؟

ثم قام من فوره وأمسك بعنقها محاولا خنقها ، فانفلتت من بين يديه ودفعته فى عنف وسخرية ، فبصق فى وجهها قائلا فى غضب واشمئزاز :

– الموت أيسر عندى من ذلك أيتها الفاجرة .

فصرخت الفتاة مرة أخرى وقالت لأبيها : – لن أخشى الموت بعد اليوم ».[٢]

وتنقل فاطمة انفعالاتها الثورية ضد أبيها إلى نساء القرية ، حيث اتخذت معهن من حمدان رمزا للبطولة . ومن ثم مضت بهن فى مظاهرة تنشد خلال القرية :

---

(١) صرعى البؤس : أحمد عيش سلسلة الألف كتاب العدد / ١٧٨ ص ٧٣ .

(٢) صرعى البؤس ص ١١٣ .

حمدان يازينو يازينو ... ضرب الباشا على عينو
حمدان الحلو الشاطر ... ضرب الباشا مع الناظر

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

– أتضربن الباشا أيتها الممروات ؟

– تالله لنضربنه ضربا أليما ونعلمه معنى الكرامة والأدب . أبلغ من هوانه أن يحارب النساء لما أذله الرجال » .[1]

على هذا فإن الكاتب لم يلتزم فى تصويره لشخصية المرأة أو الرجل بحدود الوعى الخاص لكل شخصية فى إطار الزمان والمكان اللذين قدم الرواية خلالها .

ويتصل بعدم المنطقية الفنية فى «صرعى البؤس» أن أسرة حمدان فى الصعيد تعرف أخباره وهو سجين عن طريق الصحف ، وتعرف كذلك أخبار زوجته فاطمة دون أن يكون بينها وبينهم أى اتصال أو تعارف ، ويتصل بذلك أيضا أن الشيخ حسن والد فاطمة لا يجد وسيلة للتخلص منها سوى أن يدخلها مستشفى الأمراض العقلية . وتظل بها إلى أن يخرج حمدان من السجن ، بعد خمسة عشر عاما ، وقد نسى كل شىء إلا فاطمة التى يخرجها ثانية من المستشفى برغم اضطرابها العقلى ، فتعود إلى القرية ، ولكنها تنكر حمدان الذى بدت عليه مظاهر الشيخوخة ، وتطارده ذات مرة إلى أن يهرب منها متسلقا نخلة (هكذا) ، ويظن بنفسه فتوة الشباب فينزل من عليها قفزا فتبتر ساقاه .

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

---

(١) صرعى البؤس ص ١٣٩ .

ولكن المؤلف لا ينهى الرواية عند هذا المشهد المأسوى ، وإنما يرمز إلى نهاية متفائلة ، حيث أن « فتيان القرية البواسل قاموا بحركة تحريرية لنزع أراضى القصب التى كان يختبئ فيها الذئاب ، وطهّورها حتى مطلع الفجر » .

تنتمى هذه الرواية إلى « الواقعية النقدية » حيث أفاض المؤلف كثيرا فى وصف الحياة البائسة للعمال والفلاحين ، ولم يكتف بقطاع يدلل به على فكرته . وإنما وزع أحداثه على الواقع فى الشمال والجنوب والعاصمة ، لنشهد بؤس الطبقات الفقيرة واشتداد الأزمة عليها ، ومع أن المؤلف قد تتبع فاطمة وزوجها وما لقيا من بؤس وظلم حتى أكلتهما الذئاب ، فإنه فى نهاية الرواية يفتح طاقة أمل ترمز إلى الحركة التحريرية التى سوف تأتى ، وتقضى على الذئاب حتى مطلع الفجر .

ولعل رغبة المؤلف فى أن يبرز أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به المرأة فى المجتمع هو ما جعله يبالغ فى تصوير إيجابيتها ورسم شخصيتها ، بدرجة خرجت معها الصورة عن حدود النموذج الذى تحاكيه .

« مليم الأكبر » والنموذج الجديد

يعد عادل كامل بروايته « مليم الأكبر » (١٩٤٤) من المؤصلين للاتجاه الواقعى فى الأدب والفكر الاشتراكى فى مصر ، إلا أننا نعده حلقة بين الرومانسية والواقعية ، ففكره – عن طريق أبطال روايته – يموج بالجدل المادى وجبرية التاريخ وصراع الأجيال ، ولكنه يعالج فكرة النضال بالخيال الرومانسى الحالم ، وبالفكر يتوه فى دروب السلوك ، وبالسلوك يعجز عن مجاراة محتوى الفكر ، وهذا هو ما أخذه على خالد – بطل الرواية – صديقه حين قال له : « إنكم لا تعتقدون إلا فى المعادلات الجبرية ، ومع ذلك فإن سلوككم يعيد إلى الذهن رومانتيكية القرن الثامن عشر » .[١]

والمؤلف يقدم عن طريق الرواية ، نموذجين متقابلين فى النشأة والسلوك ، يستوى هذا فى مجال بطولة المرأة أو الرجل . أما بالنسبة لصورة المرأة فى الرواية فنجده يقدم نموذجين شديدى التقابل ، سواء من حيث التكوين الفكرى أو الدور الذى يمارسانه فى الحياة .

---

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

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

ولم يكن فيما قال ما يستوجب الضحك ولكنها تضحك لشىء ولغير شىء . وهذا الضحك الأبله كان يحمله على كرهها بل والنفور منها . لذلك كله لم يستطع أن يعيش معها – برغم خطر الجوع والتشرد الذى يتهدده ، إذ ترك بيت عمته الأرملة ، وهرب بعيدا عنها ، وهو ينعى على المجتمع الفاسد الذى «جعل من النسوة مومسات يتصيدن الرجال .»[1]

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

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

---

(١) مليم الأكبر ص ١٧٤ .

تتزوج من مليم ، ربّما لإعجاب قديم بشخصه ، أو لغنى طارئ ألم به بعد أن صار غنى حرب .؟

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

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

الأول هو خالد « البرجوازى » ابن لاقطاعى وسيدة مغيبة ، تؤثر فيه دراساته ورحلاته فى إنجلترا فيؤمن بالفكر الاشتراكى ، لذلك لم يعد المجتمع – فى نظره – أفرادا متميزين ولكن طبقات فى مجتمع ، وأن أى خلل فى المجتمع مرجعه إلى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية . وكانت هذه الآراء سر النزاع بينه وبين أبيه .

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

– إيه يا «هملت» مصر الموزع اللب دائما !

فرمقه خالد فى وجوم ثم قال : بل إيه يا مصر الغارسة رأسها فى الرمال !»[1]

بهذا الموقف الدرامى تنتهى الرواية لتعبر عن مأساة المثقفين حين يفشلون فى إصلاح مجتمعهم . وخالد هنا متردد بين الفكر الاشتراكى الذى ثقفه وبين مجتمعه الرافض للفكر الاشتراكى وسلوكه ، على أن أسباب أزمة خالد تعود إليه لا إلى مجتمعة بالدرجة الأولى ، فهو ثائر رومانسى حالم عجز عن أن يكتشف الوسيلة لتحرير المجتمع ، ومن هنا نشأ الصراع فى نفسه بين الفكر والواقع ، بين الحلم والحقيقة . والمؤلف كان على وعى بالثقافة الأوربية حين شبه خالدا بهاملت ، الذى يعانى من التناقض بين الفكر والفعل ، بين الرغبة والسلوك . لذلك فإن مأساة البطلين (خالد وهملت) تنبع من عدم القدرة على الحسم ، نتيجة عدم التوافق بين الذات والواقع الذى تتمرد عليه .

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

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

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

---

(١) مليم الأكبر ص ٢٨٧ .

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

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

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

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

---

(١) مقدمة مليم الأكبر ص ٦٨ .

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