الفصل الثامن

الشكل الشعبى
وعنصر المكان

نقول عن هذه الرواية ما قلنا قبل عن رواية سعد مكاوى ، من أنها تمثل همزة وصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى : فسعد مكاوى قد كتب روايته فى فترة مبكرة ، وقبل أن ينتشر الشكل التاريخى ، أما نجيب محفوظ فقد كتب الحرافيش بعد أن ازدهر الشكل الشعبى وتداولته أيد كثيرة .

وكل ما نستطيع أن نقوله الآن عن الحرافيش ، إنها تحمل بصمات الشكل الواقعى أكثر مما تحمل بصمات الشكل التاريخى ، فنجيب محفوظ من النوع الذى لا يغير جلده بسهولة .

-٩-

أما الشكل الشعبى فهو بيت القصيد هنا ، وهو الذى يعتمد على إنجازات شكلية بالدرجة الأولى ، يستخلصها من مادة الأدب الشعبى ، ثم يمنحها وجهة نظر معاصرة .

وكثيرا ما يحدث الاختلاط فى أذهان المعاصرين ، بين الرواية الشعبية والشكل الشعبى ، فهما يختلطان لأنهما ينطلقان من منبع واحد ، وهو مادة الأدب الشعبى ، والفروق بينهما تحتاج إلى حساسية من نوع خاص ، ولعل تحليل الشكل الشعبى فى الأسطر القادمة يزيل من اختلاط الأوراق .

الشكل الشعبى كما قلنا هو بيت القصيد ، وهذا الفصل معنى بالكشف عن ملامح هذا الشكل الشعبى . فالأدب الشعبى قد قُتِلَ بحثا من الأكاديميين ، والرواية الشعبية هى الرواية الواقعية ذات الشكل الواقعى ، التى عنى بها النقاد منذ أوائل هذا القرن وحتى اليوم .

أما الشكل الشعبى فهو الجديد فى الأمر ، وهو الذى بدأ يظهر مع الصحوة الجديدة ، التى أخذ فيها العالم العربى يبحث عن جذوره .

ومن هنا فلن نقف مع الأدب الشعبى ، أو مع الرواية الشعبية ، إلا على سبيل الموازنة مع الشكل الشعبى ، وهى موازنة تقربنا ولو خطوة نحو هدف تحديد ماهية الشكل الشعبى .

الشكل الشعبى يعتمد على الأدب الشعبى كمادة خام ، ثم ينطلق منه ، سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ليحمل وجهة نظر خاصة .

فهو شكل قديم جديد ، قديم لأنه يعود بجذوره إلى تقاليد قديمة ، منبثة فى

التراث الشعبى ، وهو جديد لأنه يعيد خلق هذه التقاليد فى رؤية جديدة .

وهو بهذا التصور يمكن أن يتدارك فترة الانقطاع بين القديم والجديد فى تاريخ الفن القصصى ، وهى الفترة التى شهدت هجوما ضاريا على المقامات ، جعل الأدباء ينصرفون عنها حتى دون أن يقرءوها ، ويتجهون نحو الشكل الأوروبى ، الذى نطلق عليه الشكل التقليدى ، كما كان الأوروبيون يسمونه .

ويأتى الشكل الشعبى (القديم الجديد) ، فيحاول أن يصحح الوضع ، وأن يبحث عن تقاليده فى التراث الشعبى ، ويتخطى فترة الانقطاع ، ويعيد التصالح بين القديم والجديد .

وإذا قلنا إن الشكل الشعبى ينطلق من مادة الأدب الشعبى ، ليشكلها فى رؤية معاصرة ، فإن كل هذا يعنى أن تحليل مادة الأدب الشعبى ، يمكن أن تفيد فى سبيل البحث عن تصور لماهية الشكل الشعبى ، لأن هذه المادة تمثل الأرضية لتأسيس شكل شعبى .

ـ ١٠ ـ

وقد حفلت « ألف ليلة وليلة » أكثر من غيرها بالبذور القصصية الصالحة للنمو ، ولفتت نظر المعاصرين فاستوحوها أكثر من غيرها أيضا ، فى أعمال روائية كثيرة ، من أهمها :

١ ـ المدينة المسحورة : سيد قطب .

٢ ـ أحلام شهر زاد : طه حسين .

٣ ـ القصر المسحور : طه حسين وتوفيق الحكيم .

٤ ـ ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ .

٥ ـ أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .

٦ ـ الحوات والقصر : طاهر وطار .

٧ ـ حكايات للأمير : يحيى الطاهر .

٨ ـ مالك الحزين : إبراهيم أصلان .

٩ ـ ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير .

ومن هنا سنقف وقفة خاصة عند « ألف ليلة وليلة » . وسوف تدور هذه الوقفة حول محاور ثلاثة هى :

١ ـ ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى .

٢ ـ ألف ليلة وليلة والرواية الشعبية ، التى تتمثل عند نجيب محفوظ وطاهر وطار .

٣ ـ ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى ، والذى يتمثل عند ألفريد فرج ، ويحيى الطاهر ، وإبراهيم أصلان .

وواضح إن هذه المحاور معنية بتحديد الفروق بين المصطلحات الثلاثة ، (الأدب الشعبى ـ الرواية الشعبية ـ الشكل الشعبى) ، وهى فروق تقربنا خطوة واسعة من ماهية الشكل الشعبى .

ـ ١١ ـ

ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى :

ما أظن أن الذى ألف « ألف ليلة وليلة » هو الجماعة ، فيما يزعم علماء الفولكلور ممن يعرّفون الأدب الشعبى بأنه أدب مجهول المؤلف ، قد قامت الجماعة بتأليفه . إن تعبير « عقل الجماعة » هو تعبير غامض فى تحليله الأخير ، يشبه ذلك التعبير المثالى الذى أطلقه هيجل على عقل التاريخ . فالجماعة لا تملك عقلا له من الآلية والميكانيزمية ما يمكنه من جانب التأليف ، إن عقل الجماعة هو مجموعة عقول الأفراد الذين يشكلون هذه الجماعة ، فالتعبير فى النهاية ، على الرغم من عصريته وطرافته ، إنما يعود إلى عقل الفرد .

وإذا كان ماركس قد قلب الدياليكتيك الهيجلى من المثالية ، إلى مجموعة حقائق اقتصادية فى الواقع ، فإننى بدورى أقلب تعبير « عقل الجماعة » من مثاليته الغامضة ، إلى إنسان بعينه من لحم ودم هو الذى قام بالتأليف ، قد يكون مجهول الاسم فنحن نسعى لمعرفته ، وقد يكون معروف الاسم ، فان هذا لا يخرجه من دائرة الأدب الشعبى .

ولكن هذا الإنسان المؤلف ليس إنسانا من عامة الناس ، إنه « فنان الشعب » قد أوتى من الموهبة ما يمكنه من جانب « الصنعة » ، وهو جانب لابد أن يؤلفه عقل عضوى ، يملك من الميكانيزمية والكيمائية ، ما يمكنه من الصنعة والتأليف ، فعنصر « القصد العضوى » وارد هنا بالضرورة .

وقد يحل الإشكال أن نقول : إن الذى ألف الليالى ، أو الأدب الشعبى بوجه عام ، هو فنان يملك من التواصل مع الشعب ، ما استطاع به أن يكتشف أحلامهم ، وأن يعكس هذه الأحلام فى رؤية فنية ، مست قلوب الناس ، « فتواطأوا » على تقبلها ، وعملوا على انتشارها . أو بعبارة أخرى : أصبحت ملكا للشعب ، واختفى المالك الأصلى كعلم معرّف ، وإن كان يطل بين السطور بهويته وبصماته الفنية .

إن أغنية « يا امه القمر ع الباب » ، قد نسيت اسم مؤلفها ، وما أظن أن غيرى يذكره ، ولكنها شاعت بين الناس ، وتواطأوا عليها ، ورددوها ، فأصبحت من الأدب الشعبى ، ولا يمنعها من ذلك أننا نستطيع بقدر قليل من التحرى أن نعرف اسم المؤلف ، فالعبرة ليست بالاسم وهو جانب خارجي يشبه « البطاقة » التى تلصق فى المطار على الحقائب ، ولكن العبرة بالمحتوى ، وفيما إذا كان يعكس أحلام الشعب من ناحية ، وفيما إذا كان قد لقى « القبول » من الشعب من ناحية أخرى .

فهنـاك إذن جانبـان فـى الأدب الشعبى هو جانب التأليف والصنعة ، وهو جانب لا يستطيعه « عقل الجماعة » لأنه تعبير غامض لا وجود له عند التحليل العلمى ، والجانب الأخر هو جانب الجماعة ، الذى لا يتمثل فى عقل له عملياته الكهربائية والمغناطيسية ، ولكن يتمثل فى جانب « التواطؤ » على قبول هذا العمل .

وهـو نـوع من القبول يتم تلقائيا . ودون الحاجة إلى أى نوع من القسر ، حتى لو كان من هذا النوع الحركى ، الذى يقوم به بعض من يحترفون « التأليف الشعبى » ويحاولون أن ينشروه عن طريق الإعلام والشلة ، وهم لا يملكون من الموهبة ما يمكنهم من القبول ويمنح أعمالهم صفة التواطؤ ، فتظل محصورة بين الكاتب ومجموعة من زملائه يتداولونها كما يتداولون كئوس البيرة .

ولن يتحقق وجود للأدب الشعبى ، إلا من خلال عملية التواصل بين العقل الفردى والتواطؤ الجماعى ، ودون هذه العملية ، قد يصبح فرديا خالصا تتداوله جماعة مغلقة ، أو قد يصبح جماعيا مجرد مادة خام ، لما تتشكل بعد فى خصوصية فنية ، وتظل مثل الكثير من الحاجات اليومية ، مجرد أصوات خشنة لا تختلف عن التجشؤ وتناول الطعام وقضاء الحاجات الضرورية .

فالأدب الشعبى فى التعريف الذى ترتضيه هذه الدراسة ، هو نوع من الأدب مثل بقية الأنواع الأخرى ، لابد أن يتوافر له عنصر « الصنعة » ، الذى ينقله من خط سير

الحياة اليومية ، إلى خط التأليف والقصد .

وهذا النوع من الأدب المسمى بالأدب الشعبى ، يتم بين فنان موهوب ، ومتلق ينقل عنه ويتفاعل معه ، أو بعبارة أخرى : تتم له كل الأركان المطلوبة لجنس أدبى .

وقد يحس القارئ المعاصر ، وبعد أن مضت فترة طويلة على هذا الأدب ، أن قيمه الفنية بدائية وفطرية ، ولكن هذا لا يمنع أن هذه القيم كانت فى لحظتها التاريخية تعبر عن حاجة فنية ، إن القارئ المعاصر قد يرى فى الملحمة القديمة الكثير من الوثنية والأساطير ، ولكن هذه الملحمة كانت فى حينها تعبيراً حقيقياً عن وجدان الإنسان فى عصرها ، يعكس رؤيته نحو الكون ونحو العالم حوله .

إن المثل العربى القديم يقول « حرك لها حوارها تحن » ، وهذا عين ما فعله « فنان الشعب » ، حرك الأزرار اللامرئية لقلوب مستمعيه ، فاشرأبت إليه الأعناق . وتعلقت به العيون ، فانطلق يصب فى أذانهم رؤاه وقيمه الفنية .

ومن هنا سوف نرصد القيم الفنية ، أو جانب الصنعة ، فى الأدب الشعبى ، منطلقين من الليالى كعينة تغنى عن بقية العينات ، مركزين فى الوقت نفسه على الإضافة التى حققها الفنان الشعبى ، وهو يشكل المادة الخام المتمثلة فى لغة الحياة اليومية ، ويحولها إلى واقع فنى ، يحرك « العرق » الخفى فى وجدان الجماعة ، والذى لا يكتشفه إلا فنان موهوب ، وسوف يدور هذا الرصد حول المحاور الآتية :

١ ـ اللغة .

٢ ـ الخيال .

٣ ـ صورة المرأة .

٤ ـ الغاية التعليمية .

٥ ـ الرؤية الحضارية .

٦ ـ الإبهار الفنى .

٧ ـ التذكير بالموت والحس الدينى .

١ ـ ١١

انطلق الفنان الشعبى فى الليالى من لغة الحياة اليومية ، ولكنه لم يسلمها كما

استلمها ، بل أضاف إليها من صنعته وثقافته ، ما نقلها من مادة خام خشنة إلى لغة أدبية تناسب جمهوره ، فهو يستشهد بالقرآن الكريم ، وبحكم الأولين ، ويقتبس شعر المتقدمين ، وأحيانا كثيرة كان يضع الشعر بنفسه ، كتلك الأبيات التى قالها معروف الإسكافى ، بعد أن أصبح طريدا مشردا فى الآفاق :

غدر الزمان بشملنا فتفرقا ∴ والقلب ذاب من الجفا وتحرقا

يا طلعة البدر المنير أنا الذى ∴ فى حبكم تركت الفؤاد ممزقا

يا ليتنى لم اجتمع بك ساعة ∴ من بعد طيب وصالكم ذقت الشقا

مازال معروف بدينا مغرما ∴ إن كان صبابة فلها البقا

يا بهجة الشمس المنيرة أدركى ∴ قلبا لمعروف المحبة محرقا

إن الفنان الشعبى يدرك بحاسته الفنية ، أن هناك من المواقف الخفية ، ما لا يستطيع أن يصوره عن طريق الحياة اليومية ، ولا عن طريق اللغة السردية ، فيعمد إلى خلق لغة فنية ، تستطيع أن تحيط بأبعاد الموقف ، وأن تعبر عن ظلاله وإيحاءاته ، وقد يكون الشعر وسيلة لتصوير هذا الموقف ، كما رأينا فى الأبيات السابقة ، وقد يكون « النثر الفنى » وسيلة أخرى أيضا ، كما فى هذا النص ، الذى يصف فيه بستانا : « وتوجهوا إلى بستان فيه من كل فاكهة زوجان ، أنهاره دافقة ، وأشجاره باسقة ، وأطياره ناطقة » (٤ / ٣١٠) .

فهنا وسائل فنية تؤلف الشعر وتزخرف النثر ، وتلجأ إلى المحسنات من ازدواج وغيره ، مما يدل على أن جانب الصنعة متوافر ، وأن ركن النية والقصد موجود ، فهناك فنان ينقح ويضيف .

٢ ـ ١١

ويؤدى الخيال وظيفة فنية فى الليالى ، تعوض الجماهير عن الواقع القاسى ، فالفنان يحلق بها إلى عالم من صنعه ، موازيا للعالم الواقعى ، ولكنه أكثر سعادة وبشاشة ، فمعروف الإسكافى مثلا وصل إلى حالة من البؤس ، أشبه بحالة البطل المكدى فى المقامات والكتب القديمة ، ولكن الفنان الشعبى ينتشله من المصير الحتمى للبطل المكدى ، الذى يتحايل من أجل رزقه ويلعن زمانه فيهيئ له « أبو السعادات » ذلك

الجنى الطيب ؛ الذى يلبى أوامره ، حتى يصبح « معروف » ملكا ، ويولى وزيره من عامة الشعب .

كنا ونحن صغار نقرأ قصة معروف فى الليالى ، فنعيشها لا على أنها خيال بل على أنها حقيقة ، وأظن أن الحال كان كذلك مع المستمع القديم ، فهو يعيش هذه القصة على أنها حقيقة ، ويستمتع بأحداثها على أنه هو معروف الإسكافى .

وهنا خطأ بعض التربويين ممن أرادوا أن يقربوا قصص الليالى للأطفال ، فلعب بعضهم ، وأظنه كامل الكيلانى ، فى نهاية قصة معروف وأضاف أسطراً تفيد ، أن معروفا كان يحلم بهذه الأحداث السعيدة، وأنه استيقظ على يد زوجه ، وهى تلكزه وتوقظه من نومه .

إن هذه الأسطر القليلة أصابت قصة معروف فى الصميم ، وألقت عليها ماء باردا ، إن كامل الكيلانى يتحدث بمنطق الواقعية ، فيضيف أسطرا تفصل بين الواقع والخيال ، وتضيف قدرا من التبرير على هذه الإحساس ، على أساس أنها تجرى بمنطق غير منطق الواقع ، هو لم ينطلق من داخل القصة ، ولم يدرك أنها عالم سحرى ، يجرى على موازاة مع الواقع ، ويعدل به الفنان من نسق الواقع ، ويستغل الخيال كعالم جديد يعيشه المستمع ، دون أن يحرمه النشوة ، فبذكره بأنه كان يحلم .

٣ـ١١

حفلت ثقافة العصور الوسطى بصورة للمرأة ، على أنها هى أصل الخطيئة ، والمسئولة عن طرد آدم من الجنة ، وما تبع ذلك من شرور يلاقى منها الجنس البشرى .

وقد احتفظت الليالى بهذه الصورة ، كإطار خارجى ، يشكل البداية والنهاية ، فهى تبدأ وشهريار ناقم على النساء بسبب خيانة زوجه مع عبده الأسود ، وتنتهى ومعروف الإسكافى يهرب من نكد زوجه « فاطمة العرة » .

ولكن الفنان يحتفظ بهذا الإطار الخارجى ليعد له ، هو ينطلق منه كأرضية شائعة فى ثقافة العصور الوسطى لا يستطيع أن يتجاهلها ، ولكنه يحاول أن يضع بصمات جديدة تغيير من هذه الصورة ، أو على الأقل تخفف منها ، فيعرض علينا صورة أخرى للمرأة تتناقض تماما مع هذا الصورة الشائعة .

وشهرزاد هى الصورة الأخرى للمرأة ، التى يصفها الفنان الشعبى فى البداية بأنها

« قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية ويصفها فى النهاية بأنها « عفيفة نقية حرة تقية » .

وشهر زاد هى رمز للخير ، وهو رمز يتوارد فى الليالى ، منذ القصة الأولى « التاجر والعفريت » ، وحتى القصة الأخيرة « معروف الإسكافى » .

فالمرأة الخيرة فى القصة الأولى ، تتمثل فى تلك المرأة ، التى تخرج الغلام من سحره ، وتنقذه من مسخه ، وفى تلك الجنية المؤمنة التى تنتقم من الأخوين الظالمين ، وفى تلك الفتاة الطيبة التى تنتقم من الساحرة الشريرة ، وتحيلها إلى بغلة زرزورية .

أما قصة معروف الإسكافى ، فتقدم لنا صورة للمرأة الخيرة ، ممثلة فى ابنة الملك التى تخلص لزوجها فى محنته وتقول له : « وما دمت طيبا ، وأنا طيبة ، لا أقطع عنك المراسلة والأموال » .

إن هذا النموذج للمرأة الخيرة ، يتناثر خلال الليالى ، ليقف فى مقابلة النموذج الآخر ، الذى انتشر فى ثقافة العصور الوسطى . ويقوم صراع بين النموذجين ينحاز فيه الفنان الشعبى إلى جانب الخير ، فتنتصر شهر زاد وتخلص الملك من عقده ، وتنتصر ابنة الملك على فاطمة العرة .

٤ ـ ١١

تبدو شخصية شهريار فى أول الليالى ، مريضة ، تحقد على الناس ، وتتصرف نتيجة عقدة ترسبت فى داخله ، لا يستطيع منها فكاكا .

وتسعى شهر زاد إلى أن تخلص هذه الشخصية من عقدها ، وندرك منذ البداية أن مهمتها صعبة ، قد تكلفها حياتها ، ويحذرها أبوها من العاقبة ، ويضرب لها مثلا « بحكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع » ، التى تنتهى وقد نال الحمار جزاءه لتدخله فيما لا يعنيه .

ولكن شهر زاد لا تبالى بأن توصف بالحمار أو غيره ، لأنها صاحبة رسالة تدفعها لأن تخلص شهريار من عقده ، ولأن تأخذ فى حديث « يكون فيه الخلاص إن شاء الله » على حد تعبيرها .

فغاية هذا الحديث الذى استمر ألف ليلة وليلة ، غاية تطهيرية ، تلقى بظلالها على كل الحكايات ، من أولها إلى آخرها .

فمنذ البداية تنص خطبة الكتاب بعد الحمد والصلاة ، على أن « سير الأولين ، صارت عبـرة للآخرين ، لكى يرى الإنسان العبر التى حدثت لغيره فيعتبر ، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر ، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين » .

وهذه العبرة تؤكدها شهرزاد بين الحين والحين ، وتردد عبارتها الشهيرة بأن حكايتها لو كتبت بالإبر على أماق البصر ، لكانت عبرة لمن اعتبر .

وتزداد هذه النغمة التعليمية حدة فى الحكايات الأخيرة ، فقد أدركت شهر زاد أنها قد اقتربت من غايتها ، فأخذت تطرق على الحديد وهو ساخن ، فشهريار أخذ يتعلق بالحكايات ، ويسأل ، يقارن ويتأمل ، إن الفرصة مواتية لكى تباشر شهر زاد مهمتها بإلحاح ودون مواربة .

إن قصـة « وردخان » التى وردت فى الجزء الأخير ، ما هى إلا تلخيص لمأساة شهر زاد ، فهذا الملك « وردخان » قد وقع أسير شهواته ، فجاءت النصائح تتوالى عليه ، مرة من أبيه ، وثانية من وزيره « شماس » ، وأخيرا من غلام صغير هو ابن شماس ، وهى نصائح تتوالى على شئ واحد ، وهو الدعوة إلى الانضباط وقمع الشهوات .

ان الخير والشر يتصارعان فى تلك القصة ، وكل منهما يحاول أن ينتصر على الآخر ، وأن يتخذ من الحكاية وسيلة لأداء مهمته . شماس رمز الخير يدعو الملك إلى التحكم فى النفس ، ويضرب له مثلا بحكاية الصياد الذى أمسك بالسمكة ، وفرح بها ونسى نفسه ، حتى جرته إلى التيارات العميقة والمتضاربة ، فراح صريع أهوائه . ولكن زوج الملك رمز الشر ، تدعوه بأن يصم أذنيه عن النصائح ، وتضرب له مثلا بحكاية الفتى واللص ، فقد أخذ الفتى يصغى إلى النصائح وكانت النتيجة ما لا تحمد عقباه .

ويبدو أن الشر قد انتصر ، إذا اندفع الملك مع هواه ، وقتل وزيره ، وبطش بمستشاريه ، وأصبح يميل إلى العنف وحب الدماء ، ولكنه انتصار وقتى ، فقد ضعفت المملكة ، وطمع فيها الغريب ، وتنتهى الحكاية وقد ثاب الملك « وردخان » إلى رشده ، ورجع عن سفك الدماء ، وانتقم من زوجه الشريرة ، وأسند الوزارة إلى من يستحقها .

والأمر كذلك مع شهر زاد ، فقد انتصرت فى النهاية ، وطهرت شهريار من عقدته ، وحولته إلى إنسان جديد صالح ، يقول فى نهاية الليالى لوالد شهر زاد : « سترك الله حيث زوجتنى ابنتك الكريمة ، التى كانت سببا لتوبتى عن قتل بنات الناس ، وقد

رأيتها حرة نقية ، عفيفة زكية ، رزقنى الله منها ثلاثة أولاد ذكور ، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة » .

٥ ـ ١١

تبدو مغامرات السندباد (٣ / ٨١) . وكأنها « فانتازيا » : خوارق ، وخيال ، وعالم غريب ، مثير للدهشة .

ولكن هذه « الفانتازية » تتم داخل إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فقد أحس السندباد البرى (الحمال) بشئ من الاعتراض على حكم الله ، وأنشد فى ذلك شعراً قال فيه :

وأصبحت فى تعب زائد ∴ وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغير سعيد بلا شقوة ∴ وما حمل الدهر يوما كحملى
ينعم فى عيشه دائما ∴ ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة ∴ أنا مثل هذا ، وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا ∴ وشتان بين خمر وخل

فأراد السندباد البحرى أن يلقنه فى ذلك درسا لا ينساه ، وأخذ يقص عليه مالاقاه من متاعب وأهوال ، حتى يعرف الحمال بواطن الأمور ولا يقف عند الظواهر .

تماما مثلما فعل العبد الصالح (الخضر) مع موسى ، الذى أخذ ينبهه إلى الحكمة الإلهية ، التى تتعدى الظاهر ، ومن هنا نجد الحمال يردد عبارات قريبة من عبارات موسى ، يقول فى بداية الحكاية « بالله عليك لا تؤاخذنى » ، ويقول فى نهايتها « بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك » ، وهو فى كلتا الحالتين يحس بالقصور إزاء الحكمة الإلهية ، ويصف نفسه بالسفه وقلة العقل ، ويقول لصحابه « فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

وهذه الحكمة الخفية التى تتجاوز العقل المنطقى ، تلعب دورها فى مسيرة المغامرات ، فنحن إزاء مفاجآت تقلب الأمور رأسا على عقب ، تنقل السندباد من حال إلى حال ، ولكن العناية تحرسه ، وتتدخل عندما يشتد الضيق ، وتدخره حتى يعود سالما ، ويكشف لصاحبه عن أسرار الحكمة الإلهية .

ويستوعب الحمال الدرس تماما ، ويكف عن الاعتراض ، وتكون المصالحة بينه وبين السندباد . وهى مصالحة بين فقير وغنى تتم فى إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فلا عنف ولا حقد ولا كراهية . إن السندباد يقرب صاحبه ، ويقدم له الأطعمة ، وينزع عن صدره الجسد الذى نطقت به أبياته السابقة ، وعقب كل حكاية يمنحه مائة مثقال ذهبا ، وأصبحا صديقين « ولم يزالوا فى عشرة ومودة ، مع بسط زائد وفرح وأفراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات » .

إن مغامرات السندباد هى مجرد مثال ، لأن الليالى تحمل فى كل حكاياتها ذلك الإطار الحضارى ، الذى سبق أن حددنا معالمه فى الكتاب الأول ، فى فصل « الحكمة العربية » .

إن الرؤية لا تصبح حضارية ، إلا إذا انتقلت من أدمغة المثقفين ، إلى وجدان الناس . والحضارة العربية الإسلامية تحولت إلى جزء من وجدان الشعب ، واختلطت بحياتهم اليومية ، وبرؤاهم حول العالم والكون ، والتقط الفنان الشعبى هذه الرؤية ، وعكسها فى لياليه ، وتم له التواصل مع الشعب ، ونال ما سميته من قبل القبول ، الذى لا يأتى صدفة ولا قسرا .

٦ ـ ١١

ترد على غلاف الليالى الأسطر الآتية :

« ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة ، والأسطر المطربة الغريبة ، لياليها غرام فى غرام ، وتفاصيل حب وعشق وهيام ، وحكايات ونوادر وفكاهة ، ولطائف وطرائف أدبية ، بالصور المدهشة البديعة ، من أبدع ما كان ، ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان » .

وهى أسطر تحدد جو الابهار ، الذى ينتزع القارئ عن واقعه ، ويحلق به فى عوالم مدهشة ، وحوادث عجيبة ، وصور بديعة ، ومناظر أعجوبة .

وقد احتشدت شهر زاد من البداية ، من أجل هذه الوظيفة ، وتواطأت مع أختها دنيا زاد ، وأغرتها بأن تطلب منها حديثا غريبا يستعينون به على سهر الليالى .

ولم تقصر دنيا زاد ، وتطلب الحكاية ، وتسترسل شهر زاد طيلة الليل ، فى جو من الإبهار والتحليق فى عوالم غريبة ، ويدور بينهما تعليق يحدد وظيفة الحكايات على النحو الآتى :

تقـول دنيا زاد : « يا أختى ، ما أحلى حديثك وأطيبه وأعذبه » ، فترد عليها شهـر زاد : « وأين هـذا مما أحدثكـم بـه الليلة القابلة ، إن عشت وأبقانى الملك » ، أمـا الملك فيهمس لنفسه ويقول : « والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه عجيب » ، ثم يبيتون متعانقين حتى الصباح .

إن دنيا زاد تقوم بعملية « التسخين » ، وهى عملية ترفع من حدة الابهار ، وتهيئ شهريار لكى يتقبل الحديث ، ولا يضيع مثلما يضيع الكثير من أنشطة الحياة اليومية ، وهى أشبه بوظيفة « الكورس » فى المسرح الإغريقى ، الذى يقوم بدور التعليق على الأحداث ، وهو دور قد يبلغ من الأهمية ما يغيير مجرى الأحداث ، أو يفسرها ، وأحيانـا قد يحـول الكورس إلى بطل مشارك فى الأحداث ، لا يقل فى أهميته عن البطل الحقيقى .

ويبدو أن وظيفة دنيا زاد كانت شيئا مشابها لهذا ، فقد أخذت تتساءل مع بداية الليل ، ثم تعلق فى نهاية الليل ، وكان هذا التساؤل يرتفع فى الليالى الأولى ، ثم أخذ يخفت تدريجيا ، حتى صمتت وتلاشى الصوت نهائيا .

ولكن صمتها له مغزى أيضا ، لأنها ظلت موجودة تلقى بظلها حتى لو لم تعلق . ففى صمتها دلالة على أن الأحداث قد بلغت ذروتها ، وأن شهريار قد وقع تحت قبضة الإبهار ، ولم يعد فى حاجة إلى من ينبهه .

إن الإبهار قد بلغ من الحدة ما يفوق قول كل معلق : فالأحداث تتوالى ، وشهريار مستغرق فيهـا ، ولا يحـتاج الأمر إلـى حوار أو تعليق ، فالحوار حينئذ قد يعتبر تدخلا يقلص مـن عملية الإبهـار ، ويقطع من تيارها ، ولهذا اكتفت بجملة تقليدية فى البداية ، وبجملة أخرى فى النهاية ؛ كانت الجملة فى البداية هى « بلغنى أيها الملك السعيد » وكانت فى النهاية « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، وبين الجملتين تسكت دنيـا زاد ولا تعلق ، فالملك مبهور الأنفاس ، متعلق بالحكاية حتى النهاية .

ولكن دنيـا زاد تعـود فتطل برأسها من جديد ، ويرتفع صوتها فى نهاية الليالى بهذا التعليق : « ما أطيب هذه الألفاظ التى هى أشد أخذا للقلوب من سواحر الألحاظ ، وما أحسن هذه النكت الغريبة والنوادر العجيبة » .

وإن هذا التعليق الذى يرتفع بعد صمت طويل ، يشبه صيحة الانتصار ، تطلقها

دنيا زاد فى النهاية، إعلانا لنجاح الخطة بتمامها ، وبأن عملية الإبهار قد بلغت حدها .

ذلك هو الإطار الخارجى ، الذى تتم حوله عملية الإبهار ، وهو إطار مسرحى يدور حول ثلاث شخصيات ، لكل شخصية دورها المحدد .

الشخصية الأولى هى لشهر زاد وتقوم بدور الراوى ، والشخصية الثانية هى لشهريار وتقوم بدور الجمهور ، أما دنيا زاد فهى تقوم بدور المعلق .ولم تجد شخصية دنيا زاد من اهتمام الدارسين مثلما لاقته الشخصيتان الأخريان ، مع أن دورها غير منكور ، والليالى نفسها تهيئها لهذا الدور منذ البداية ، وتجعلها تشارك أختها فى القضاء على الشر ، وتخلع عليها من الأهمية مثلما تخلعه على شخصية شهر زاد ، فهى مثلها ابنة وزير ، وهما معاً « بنتان ذات حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال » ، وهى ذات ذكاء تعرف أن تصمت متى ما كان الصمت واجبا ، وتعرف أن تتحدث متى ما كان الحديث مباحاً .

وكانت شهر زاد مدركة لدور الراوى غاية الإدراك ، تسير حكاياتها لتنمية جو الإبهار ، فهى تبدأ والجمهور ممثلا فى شهريار يصغى ، وحين تحس أنه قد بدأ يتراخى ويمل ، تخترع له حكاية ثانية وثالثة ، وهى خلال الحكايات ترتفع به إلى عوالم مدهشة، وتعتمد على عنصر المفاجأة ، وتنقله من حال إلى حال ، ولا تقف بالشئ عند صورته الواقعية ، إن الإنسان قد يمسخ إلى قرد أو بغل ، والسمكة تتحدث ، والحصان يطير ، والبساط يتحرك ، والجن يخرج من الإبريق ، والمارد من القمقم ، وشمهورش يظهر ، والجن يتزوج من الإنس ، والشجر يتألم ، والبخور يطلق ، والتمائم تتصاعد ، وغير ذلك مما يتداخل ويتقاطع ، ويكون فى النهاية عالماً سحريا ، يندمج فيه شهريار وينسى عقده وتجاربه المريرة .

إن الصور التوضيحية التى رسمها الفنان على الغلاف وأيضا داخل الليالى ، تلخص جو الإبهار ، وتجسد الأحداث المثيرة والمواقف الغريبة ، ولن نستطيع أن ننقل هذه الرسوم ، ولكن يكفى أن نلتقط بعض تعليقاته فى أسفل الصورة :

« الجنى وبيده سيف مسلول يجذب التاجر من وسط الشيوخ » (٩/١) .

« ومسكته من رقبته ، وصارت تصكه » (٣٤/١) .

« وإذا هى طابق من خشب ، فكشفته ، فبان تحته سلم » (٤٤/١) .

« العجوز شواهى ذات الدواهى ، وبيدها خنجر ، وهى داخلة على شركان وهو غرقان فى النوم هو وغلمانه » (٢٥٨/١) .

« على بن بكار ، وبجانبه شمس النهار ، وهى واضعة العود فى حجرها ، واللصوص داخلين عليها » (٥٦/٢) .

« قمر الزمان وهو يوقظ السيدة بدور ، عندما استيقظ من نومه ورآها نائمة بجواره » (٧٧/٢) .

« المارد وهو يأخذ العروسة » (٢١٢/٢) .

« المرأة وهى تقدم اللحم إلى الدب ليأكله » (٢٥١/٢) .

« حاسب كريم الدين وهو داخل إلى التل ، الذى فيه الحيات » (٢١/٣) .

« الحية عندما نفخت على عثمان ، وهو يريد أن يأخذ الخاتم من أصبع السيد سليمان » (٢٧/٣) .

« بنات البحر وهن طالعات من البحر يرقصن ويلعبن » (٣٠/٣) .

« جانشاه وهو جالس على تخت مملكة ، وعلى يساره مماليكه والقرود حواليه » (٤٣/٣) .

« المركب التى أخذ فيها الوزير الأعور مريم الزنارية ، وسافرت من الاسكندرية » (١٠٥/٤) .

« المقعد الذى يجنى ثمار الشجرة ، والأعمى حامله » (٤ / ١٥١) .

« الجوارى والمغنون وهم يرقصون ويغنون فى منزل طاهر بن العلاء » (٢٠٩/٤) .

« معروف الإسكافى وزوجته قابضة على لحيته » (٢٨٩/٤) .

« المارد الذى خرج من الحائط ، عندما سمع معروف يبكى ويتضجر » (٢٩٢/٤) .

« التاجر معروف عندما عثر على الكنز » (٣٠٥/٤).

إن مجرد الوقوف عند هذه العناوين يوحى بالجو الإبهارى ، ويدفع القارئ إلى أن يغطس فى عالم الجن والعفاريت وخاتم سليمان ، والمارد والقمقم ، والعفاريت واللصوص ، وبنات البحر والعجوز الشوهاء والدب والحيتان والمقعد والأعمى والوزير الأعور ومريم الزنارية .

وتأتى لغة الليالى مندمجة مع السياق ، فهى لغة سحرية ، تعتمد فى حلات كثيرة على إذا « الفجائية » وعلى الجملة الحالية التى تجعل الموقف ماثلا مثول العيان ، وعلى المفردات ذات الظلال الأسطورية ، وعلى التهويل والمبالغة ، وتلجأ بنوع خاص إلى الشعر ، الذى يتحول إلى بعد من أبعاد العالم السحرى ، لم يعد وزنا أو قافية فحسب ، بل هو يقوم بدور الشعر فى الملحمة القديمة ، الذى ينتزع القارئ من واقعه ، ويحلق به فى صور شعرية ، عجيبة وغريبة ، ولكنها تتضافر على خلق عالم سحرى ، إنه يلتحم مع التجربة الملحمية ، ويصيرا جزءا من أجزائها ، بينما هو فى الرواية الواقعية يتصادم مع التجربة ، لأنها رواية تأتى معتمدة بالدرجة الأولى على المحاكاة والإيهام بالخارج ، والشعر حينئذ يكسر من هذا الإيهام ، ويحلق بها فى عالم خيالى ، تسئ إلى التجربة الواقعية .

٧ ـ ١١

يخطئ من يقف عند جانب الإبهار فى الليالى ، أو عند حكايات الحب والغرام ، وليالى الخمر والشعر ، ثم يحكم بعد ذلك بأن الليالى هى صورة للمتعة الحسية والأدب المكشوف .

إن هناك وجها آخر فى الليالى ، لا يقل أهمية عن ذلك وهو جانب التذكير بالموت والحس الدينى .

تعقد الليالى فصلا تحت عنوان « جملة حكايات تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها وما ناسب ذلك » (٨/٣) ، وتتوالى فى هذا الفصل حكايات عن الموت يتحول فيها ملك الموت إلى صورة إنسان ، يدخل على الملك أو الأمير أو الوزير أو العظيم وهو فى ذروة مجده ، ويدور بينهما حوار يسمعه الملك دون أن يسمعه من هو حوله ، ويطلب تأجيل منيته إلى أن يكبر الأولاد ، ولكن ملك الموت يكون حاسما ، لا يرحم ضحيته ولو طرفة عين .

الحكاية الأولى فى هذا الفصل ، تصور الملك وقد خرج فى موكب عظيم لا مثيل له ، وقد نفخ الشيطان فى منخريه « نفخة الكبر والعجب ، فزها وقال فى نفسه : من فى العالم مثلى ، وطفق يتيه بالعجب والكبر ، ويظهر الأبهة ، ويزهو بالخيلاء ، ولا ينظر إلى أحد فى تيهه وعجبه وكبره وفخره » ، وفى تلك اللحظة بالذات يظهر له ملك الموت فى صورة رجل من عامة الشعب ، ويأخذ بعنان فرس الملك ، الذى يثور على هذه الجرأة ، ويدور بينهما الحوار الآتى : ـ

« فقال له الملك : ارفع يدك فإنك لا تدرى بعنان فرس من قد أمسكت . فقال له : إن لى إليك حاجة . فقال : اصبر حتى أنزل واذكر حاجتك . فقل : إنها سر لا أقولها إلا فى أذنك . فمال بسمعه إليه فقال له : أنا ملك الموت وأريد قبض روحك . فقال : أمهلنى بقدر ما أعود إلى بيتى ، وأودع أهلى وأولادى وجيرانى وزوجتى . فقال كلا ، لا تعود ، ولن تراهم أبدا ، فإنه قد مضى أجل عمرك » .

ولا يتوقف التذكر بالموت عند مجرد حكايات ، تتضمن التحذير من الوثوق بالدنيا ، ولكنه يمتد فى بنية كل حكاية ، حتى لو كانت تدور حول الغناء واللهو ، وكثيراً ما تتردد عبارة « هادم اللذات ومفرق الجماعات » تقولها شهر زاد فى نهاية الحكاية ، وعند لحظة السعادة واجتماع الشمل .

بل إن شهر زاد فى نهاية الليالى ، تطيل من تلك العبارة ، وتضيف إليها أوصافا أخر . إن حكاية معروف الإسكافى هى آخر الحكايات ، وقد انتهت من الوجهة العملية نهاية سعيدة « وأقاموا مدة فى أرغد عيش ، وصفت لهم الأوقات وطابت لهم المسرات » . ولكن شهر زاد لا تقف عند هذه النهاية ، فما أسرع أن تضيف إليها جملا أخر تزيد عن الجمل السابقة فتقول عقب ذلك مباشرة : « إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، ومبتم البنين والبنات ، فسبحان الحى الذى لا يموت ، وبيده مقاليد الملك والملكوت » .

والأمر كذلك فى حكاية شهر زاد نفسها مع الملك شهريار ، فقد نجحت فى مهمتها ، وخلصته من عقده . وتزوجته ، وانتهت الحكاية نهاية سعيدة « واقام هو ودولته فى نعمة وسرور ، ولذة وحبور » . ولكن شهر زاد لا تكتفى بهذه النهاية التى لا تتجاوز جملتين ، وما أسرع أن تضيف إليها جملا أخر ، تزيد عن ثلاثة أسطر ، وتذكر بالموت وحسن الختام : « حتى أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ، ولا تعتريه شئ من التغيرات ، ولا يشغله حال عن حال ، وتفرد بصفات الكمال ، والصلاة والسلام على إمام حضرته ، وخيرة خليقته ، سيدنا محمد سيد الأنام ، ونضرع به إليه فى حسن الختام » .

وهذا التذكير بالموت توجهه شهر زاد فى كل مناسبة إلى شهريار ، حتى لا ينكب على غرائزه ودنياه ، وينسى أخرته وعقباه ، وقد نجحت فى ذلك ، وتحول فى نهاية الليالى إلى رجل صالح ، يتصدق على الفقراء والمساكين ، « ولا يكلف أحدا من أهل

المدينة شيئا من ماله » على حد تعبير شهر زاد .

فالليالى إذن ليست هى متعا حسية ، ترمز إلى الشرقى الذى ينكب على شهواته وإلى حكاية الذين ينصرفون إلى غرائزهم ، كما يرى كثير من المستشرقين فى أفكارهم ، وكما يصور كثير من الفنانين فى لوحاتهم ، التى سبق أن أشرنا إليها فى فصل « الفن » ، وضمنا بعضا منها فى ملاحق الكتاب الثانى ـ ليست الليالى تصويرا للعالم الحسى فحسب ، بل هى أيضا تذكير بالموت ، ودعوة إلى حسن الخاتمة . وتأتى النهاية فيها مزدوجة ، لا تقف عند حد الزواج والرفاه والبنين والبنات ، بل إنها تذكر بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب البيوت العامرات ، وشهريار ليس صورة للرجل الذى يجرى وراء رغائبه ، بل هو أيضا العبد الصالح والملك العادل .

وتلك النظرة المركبة تعكس منهج التأليف الأدبى ، الذى سبق أن تحدثت عنه فى فصل « الأدب » من الكتاب الثانى ، وقلت إنه يعبر عن النظرة الوسطية ، التى لا تهتم بطرف دون آخر بل تجمع بين الطرفين ، من منطلق تركيبة الإنسان الذى يجمع فى داخله بين الجد والهزل ، وهذا المنطلق تحدث عنه أبو الفرج الأصفهانى والجاحظ وابن عبد ربه ، وغيرهم كثيرون ممن شرحوا فى « خطبة الكتاب » ذلك المنهج الأدبى ، الذى تعمدوه عن قصد حتى يدفعوا عن القارئ السآمة ، ويزيلوا عنه الملالة .

وكل الفرق أن الكتب الأدبية جمعت بين الجد والهزل عن طريق سرد النصوص ، أما الليالى فقد جمعت بينهما عن طريق رواية الحكاية ، إنها تحول السرد إلى موقف ، والمباشرة إلى حدث حتى فى التذكير بالموت تحول ملك الموت إلى صورة إنسان ، يعرف العربية، ويتحدث ، ويذكر ، وتحشد من أجل ذلك المواقف المثيرة ، ولحظات الذروة ، وتنتقل بالإنسان من حياة إلى موت ، ومن غنى إلى فقر ، وتمكن طريق المفاجآت والصدية من المساهمة فى خلق جو الإبهار ، حتى لو كان الموضوع يدور حول الموت .

حقا ، إن الليالى قد تحتوى أدبا مكشوفا ، وقد تستخدم عبارات خشنة ومفردات مبتذلة، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، وكإشارة إلى جانب من جوانب الإنسان لا يمكن إغفاله ، اما الحقيقة فهى أن هذا الجانب الدنيوى جانب عارض ، لا يساوى شيئا قياسا إلى الآخرة التى هى خير وأبقى ، ومن هنا كان الحديث عن « هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات » ، يأتى فى جمل تفوق فى عددها ، تلك الجمل التى تأتى عن « السعادة والسرور ، واللذة والحبور » . ومن هنا

تحول موقف البطل فى النهاية تحولا جذريا ، وتاب عن غيه ، وتصدق على الفقراء والمساكين ، وأخذ يطلب من الله حسن الختام .

ـ ١٢ ـ

الليالى والرواية الشعبية :

انطلق الفنان الشعبى فى الليالى من أرضية الجماعة ، ثم أضاف إليها من فنه ما يقتضيه سياق الجنس الأدبى فجاءت إضافته متسقة مع انطلاقته ، ومنسجمة مع سياق الجنس الأدبى . يتحرك خلاله ، إنها تمثل الالتحام بين رؤية الفنان ووجدان الجماعة ، فجاء العمل الأدبى ، وهو هنا الليالى ، وكأنه من نتاج الشعب ، مع أنه فى حقيقته هو من نتاج فنان فرد ، يجيد صنعته ، ويعرف كيف يعزف على وجدان الشعب .

ونجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » انطلق من الليالى كأرضية ، ولكنه أضاف إليها ما لا يتسق مع سياق الجنس الأدبى ، فكانت النتيجة أن روايته فى تحليلنا الأخير تنتمى إلى ما سميته من قبل بالرواية الشعبية ، التى لم تتخلص بعد من رواسب الشكل التقليدى ، ولم تنطلق حتى تصل إلى ما سميته بالشكل الشعبى .

وفى السطور القادمة سوف نعالج رواية نجيب محفوظ من محورين :

١ ـ ليالى نجيب محفوظ والرواية الشعبية .

٢ ـ ليالى نجيب محفوظ ورواسب الشكل التقليدى .

ـ ١٣ ـ

رأينا فيما سبق أن الفنان الشعبى أضاف إلى الليالى صنعته الفنية ، التى يهمنا منها الآن ثلاثة ملامح رئيسة ، هى :

١ ـ الغاية التعليمية .

٢ ـ الرؤية الحضارية .

٣ ـ التذكير بالموت والحس الدينى .

وقد انطلق نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » من هذه الأمور الثلاثة مما سنفصله فى الأسطر القادمة

١ ـ ١٣

تبدأ ليالى نجيب محفوظ وشهر زاد تعيسة ، حقا إن السلطان قد أبقاها بعد حكايات دامت ألف ليلة وليلة ، ولكن المهمة لا تزال أمامها صعبة وطويلة، فالسلطان لم يتطهر تماما ، ولا يزال فى قلبه آثار الكبرياء ، والمملكة مليئة بالنفاق .

يدور بينها وبين أبيها الذى جاء يهنئها بالنجاة ، الحوار الآتى :

« ـ ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة .

ـ حذار يا ابنتى ، فإن الخواطر تتجسد فى القصور وتنطق .

فقالت بأسى :

ـ ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم .

فتمتم :

ـ لله حكمته .

فقالت بحنق :

ـ وللشيطان أولياؤه » ص (٧) .

فالرواية إذن تدور حول ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وشهر زاد رمز الخير تقتحم هذه المعركة من جديد ، وبعد صراع دام ألف ليلة وليلة ، لم تستطيع خلالها أن تنزع الشر تماما من قلب السلطان ، إن رائحة الدماء لا تزال تفوح منه « كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم » على حد قولها ص (٨).

وتقتحم شهر زاد المعركة ، وتلجأ إلى مقام الصبر ، وتظل عشر سنين أخر تكافح نوازع الشر ، حتى ينتصر الخير فى ملحمة الصراع التقليدى بين الخير والشر ، ويستجيب شهريار لرغبة الشعب ، ويعين معروف حاكما جديدا ، وتنتهى قصة الصراع بهذا السطر الأخير : « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولا تكفى الرواية بهذه الغاية التعليمية ، ولكنها عقب ذلك تضيف قصة السندباد ، الذى استدعاه السلطان ليقص عليه حكايته .

وتتوالى عقب ذلك حكايات السندباد أمام السلطان ، وهى حكايات كلها ذات

هدف تعليمى ، يبدأ السندباد كل حكاية باستخلاص العبرة، ثم يقدم المغامرة كدليل على تلك العبرة ، وعقب كل حكاية يدور بين السلطان والسندباد حوار ، يوحى بأن السلطان قد بدأ يتغير من داخله ، وأن نوازع الشر فى قلبه قد أخذت تتوارى .

واستوعب السلطان الدرس تماما ، وقال فى تعليقه الأخير مخاطبا السندباد : « لقد رأيت من عجائب الدنيا ما لم تره عين بشر ، وتعلمت دروسا عن معاناة وخبرة ، فاهنأ بما رزقك الله من مال وحكمة » (ص ٢٥٣) .

وتؤتى الحكايات ، سواء من شهر زاد أو من السندباد ، ثمرتها ، ويهجر السلطان العرش والمال والولد والزوج ويخرج متجردا من كل شئ باحثا عن الحكمة .

٢ ـ ١٣

شخصية الشيخ عبد الله البلخى ، هي إحدى الشخصيات الأربع الرئيسية فى الرواية : شهر زاد ، شهريار ، الشيخ ، مقهى الأمراء .

ويحرص المؤلف ، على أن يقدمها منذ الصفحات الأولى ، وهو يعد المسرح ، ويمهد لملحمة الصراع بين الخير والشر .

وقد لا أكون مبالغا لو قلت : إن شخصية الشيخ هى أقوى الشخصيات حضورا فى الرواية ، فشهر زاد هى تلميذته ، وشهريار هو نتيجة تعاليمه . يدور بينه وبين الطيب حوار يكشف عن دوره :

« فقال الطيب :

ـ الحناجر تدعو لشهر زاد ، بينا إنك أنت صاحب الفضل الأول .

فقال بعتاب :

ـ الفضل للمحبوب وحده .

ـ إنى مؤمن أيضا ، ولكنى أتابع المقدمات والنتائج ، لولا أنها تتلمذت على يديك صبية ما كانت شهر زاد ، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء » ص (٩) .

وشخصيته الشيخ أقوى حضورا من شخصية المقهى ، التى يقدمها المؤلف فى البداية كواحدة من الشخصيات الرئيسة ، ثم تتوارى بعد ذلك ، ولا يبدو لها حضور مؤثر

بل تتحول إلى مجرد مكان ، تثرثر فوقه بعض الشخصيات ، دون أن يكون له دور فى صنع الأحداث ، وقد سبق لى أن قلت :

« أما المقهى فهى تلك الشخصية التى لم يستثمرها المؤلف بدرجة كافية . وكان يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفنى ، فهو ذو وظيفة فى الحياة العامة ، ودوره فى السير الشعبية واضح ، يجتمع فيه الجمهور ، وينشد فيه الشاعر ، وتنطلق منه الرباية ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل المقهى كشكل شعبى ، تنطلق منه الحكايات ، وكرمز جماهيرى يفرض وجوده ، ولكن المقهى يتلاشى إلا نادرا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور المعلق على الأحداث ، أما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريت ، حتى الجماهير التى انطلقت فى نهاية الرواية مؤيدة معروف الإسكافى ، لم تنبعث من المقهى ، وإنما انبعثت فجأة من مكان مجهول وبطريقة مسرحية زاعقة » [1] .

وتظل لشخصية الشيخ حضورها منذ بداية الرواية ، وخلالها ، وحتى نهايتها .

فمنذ البداية نعرف أنه المعلم الأولى لشهر زاد ، تقول عنه « أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر ، كما علمنى الشيخ الأكبر » ، ويعلق أبوها « نعم الأستاذ ونعم التلميذة » .

وخلال الرواية يظهر فى الوقت المناسب ، ليعد البطل المناسب ، للدور المناسب ، إنه يظهر فجأة لعلاء الدين أبى الشامات ، وتدور بينهما حوارات كثيرة ، يحاول الشيخ خلالها أن يعده للدور المناسب ، وأن يغرس فى قلبه حب اليقين والثقة بالله .

وتنتهى الرواية بهذا الحوار بين شهر زاد وشهريار :

« ـ ما أشبه حكايات السندباد بحكاياتك يا شهر زاد .

فقالت شهر زاد :

ـ جميعها تصدر عن منبع واحد يا مولاى » .

ونعرف من الحوار ومن أحداث الرواية أن الشيخ هو المنبع لهذه الحكايات ، سواء جاءت على لسان شهر زاد أو جاءت على لسان السندباد .

وهذه الشخصية ليست صورة لإنسان معين من لحم ودم ، يحرص المؤلف على

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ١١/٤ .

تقديم ملامحه الجسدية والنفسية ، مثل كثير من تلك الشخصيات الروائية ، التى يحاول أصحابها أن تحاكى الواقع إلى حد كبير ، بل هى رمز للرؤية الحضارية ، وتجسيد للحكمة العربية الإسلامية .

وتتناثر أقواله خلال الرواية ، وكلها لا تخرج عن رؤية الحضارية العربية الإسلامية ، ولن نستطيع أن نرصدها جميعها ، فهى تتواجد فى صور متوالية ، ولكن يكفى أن نلتقط بعضها كمثال عما ورد فى أولها وهو يتحدث عن شهر زاد ، أو كمثال عما ورد فى خلالها وهو يتحدث إلى علاء الدين ، أو كمثال عما ورد فى أخرها وهو يخاطب السندباد .

يعلق الشيخ على انتصار شهر زاد فى حواراته مع الطيب أحد تلاميذه :

« الفضل للمحبوب وحده » .

« من العقل أن تعرف حدود العقل » .

« رب روح طاهرة تنقذ أمة كاملة » .

« أحمد الله ، فلا السرور يستخفنى ، ولا الحزن يلمسنى » .

« شدما تأسرنا الأشياء » .

ويقول فى حواراته خلال الرواية مع علاء الدين أبى الشامات :

« فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق » .

« نور الخلاص ثمرة مضنون بها على غير أهلها ، والله يتقبل منا مادون ذلك ، ولكل على قدر همته » .

« من كان سروره بغير الحق ، فسروره يورث الهموم ، ومن لم يكن أنس فى خدمة ربه ، فأنسه يورث الوحشة » .

« كل ما عليها فان إلا وجهه ، ومن فرح بالفانى فسوف ينتابه الحزن ، عندما يزول عنه ما يفرحه ، كل شئ عبث سوى عبادته ، الحزن والوحشة فى العالم كله ناجم عن النظر إلى كل ما سوى الله » .

« من رزق ثلاثة أشياء مع ثلاثة أشياء فقد نجا من الآفات ، بطن خال مع قلب قانع ، وفقر دائم مع زهد حاضر ، وصبر كامل مع ذكر دائم » .

« عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء وتنقيه من الشوائب » .

« طوبى لمن تم له تحويل القلب من الأشياء إلى رب الأشياء ، ليس يخطر الكون ببالى ، وكيف يخطر الكون ببال من عرف المكون » .

وفى النهاية تدور بينه وبين السندباد حوارات ، يزوده فيها بحكمه قبل الرحيل :

« اعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات : أولاها أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة . والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر . والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر . والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت » .

« إذا أردت أن تكن فى راحة فكل ما أحببت . والبس ما وجدت . وارض بما قضى الله عليك » .

« طوبى لمن كان همه هما واحدا ، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه » .

« إذا سلمت منك نفسك فقد أديت حقها ، وإذا سلم منك الخلق فقد أديت حقوقهم » .

وغير ذلك من حكم وأمثال وحكايات للصالحين ، تتوارد على لسان هذا الشيخ ، وتقترب « إلى حد كبير » من مفهوم الحكمة العربية كما أوضحناه فى الكتاب الأول ، وهو مفهوم يقوم على فكرة الوسطية .

وأقول « إلى حد كبير » لأن نجيب محفوظ ـ كما سنذكر فى ملمح التذكير بالموت ـ مال فى نهاية الرواية إلى نظرية الصوفية من أصحاب وحدة الوجود ، واعتزل العرش والمال والولد ، وخرج من الدنيا يبحث عن الحقيقة ، وهو بذلك يبتعد عن « الوسطية » التى لاحظناها بين الفلاسفة أصحاب الاتجاه العقلى ، والمتصوفة أصحاب وحدة الوجود .

٣ ـ ١٣

كان من الممكن أن تنتهى ليالى نجيب محفوظ عند حكاية معروف الإسكافى ، فهذه الحكاية هى آخر الحكايات فى ألف ليلة وليلة ، وهى عند نجيب محفوظ تمثل

المرحلة الأخيرة ، التي انتهت بانتصار الخير على الشر ، وخروج الملايين من العامة يحتفلون بهذا الانتصار ، أو على حد تعبير نجيب محفوظ في السطر الأخير من هذه الحكاية « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولو أن نجيب محفوظ وقف عند انتصار معروف الإسكافي فقط ، لما كان قريبا من روح ألف ليلة وليلة . فالليالي في صورتها الشعبية لا تقف عند النهاية السعيدة ، ولكنها تضيف إليها نغمة التذكير بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات . فهي إذن تنتهي بنهاية مزدوجة تجمع بين السعادة والأسى في وقت واحد .

ومن هنا أضاف نجيب محفوظ عقب حكاية معروف الإسكافي ، حكايتين هما : « السندباد » و « البكاءون » .

إن الحكايتين تحفلان بنغمة التذكير بالموت ، وتعتبران معادلا روائيا لجملة « هادم اللذات ومفرق الجماعات » ، فالسندباد بعد أن عاد من رحلته محملا بالكنوز والحكمة ، يرى في الحلم الرخ وهو يرفرف بجناحيه ، ويعلق الشيخ على هذا الحلم بقوله : « لعلها دعوة إلى السماء » . أما البكاءون فهي ترصد نهاية شهر زاد . وقد هجر كل شئ وهاجر بحثا عن الحكمة ، ولكنه لم يصل إلى شئ ، وتنتهي الرواية « وقد تقوس ظهره وطعن في السن » ثم انخرط في مجموعة البكائين ، وأصبح روحا من تلك الأرواح الهائمة .

وهذان الفصلان يمتدان من ص ٢٤٣ إلى ص ٢٦٨ ، ويحفلان بنبرة أسى عارمة ، عبر عنها نجيب محفوظ بحرارة ، جعلها تطغى على لحظة السعادة التي أحس بها العامة عقب انتصار معروف الإسكافي ، وتخل بالتوازن بين اللحظتين ، ومن هنا وقعت هذه النهاية في قبضة العبثية .

إن كلمات مثل : هجر ـ اعتزل ـ دار العذاب ـ الأشباح ـ النور الهادى ـ الرائحة المخدرة ـ الماضي ـ البياض الناصع ـ الطريق بلا نهاية ـ المشى العقيم ـ غاص في الماء ـ أنامل ملكية ـ لبى ـ عاريا ـ هارب من الأيام ـ الفردوس ـ اللسان الأخضر ـ الصخرة ـ الزمن ـ الرجوع ـ الهلال ـ البكاء ـ ألم الفراق ـ إن كلمات مثل هذه تتوارد في الفصل الأخير « البكاءون » ، فتعكس الحس العبثى ، فشهريار يهجر دار العذاب على حد قوله ، ويتخلى عن كل شئ ، ويتحول إلى روح هائمة ، ويقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر ، ينتحب مثل الآخرين ، وينظر إلى أشعة الهلال الباهتة .

إن مفهوم الحكمة عند نجيب محفوظ يختل ، فيؤدى إلى رجحان كفة أصحاب وحدة الوجود ، الذين يغرقون فى تصوف يهجرون فيه كل شئ ، ويعيشون فى لحظة فناء فى المطلق ، على حساب كفة الحكمة العربية التى تقوم على فكرة الوسطية بين العقل واللذة السرمدية .

ـ ١٤ ـ

انطلق نجيب محفوظ من الليالى كخلفية شعبية ، ليؤسس ما أسميناه بالرواية الشعبية ، والتى تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، وفى « ليالى ألف ليلة سنة ١٩٨٢ .

وهو شبيه فى ذلك بمرحلته فى الرواية التاريخية ، فقد انطلق من خلفية تاريخية ليؤسس ما يسمى بالرواية التاريخية ، والتى تمثلت فى « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ، و« كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ م .

ومرحلة الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ ، لا تندرج فى الشكل الأصيل أو الشكل التاريخى ، فهى فى جوهرها نوع من الرواية التقليدية ، تقوم على الإيهام بمحاكاة الواقع ، ولكن فى صورته الماضية وليست الحاضرة . ومن هنا فإن « تكنيك » الرواية التقليدية يسيطر على الرواية التاريخية ، من بداية وذروة ونهاية ، وما يتبع ذلك من تصوير للشخصيات ، وتوظيف للحوار ، ومثول للموقف ، وغير ذلك مما يوهم بعنصر المحاكاة .

والأمر كذلك بالنسبة لما أسميته « بالرواية الشعبية » ، فهى ليست من الشكل الأصيل أو الشكل الشعبى ، فقد انطلق نجيب محفوظ من الخلفية الشعبية ولكنه لم يوغل فى العناصر الفنية التى يقتضيها سياق الجنس الأدبى ، الذى يتمثل هذه المرة فى الشكل الشعبى ، ولا تزال الرواية الشعبية عنده امتداداً إلى حد كبير لمرحلة الرواية التقليدية ، التى تلقى برواسبها على الرواية الشعبية ، مما يمكن أن نرصده فى الظواهر الآتية :

١ ـ الرمز الثقافى .

٢ ـ التحليل النفسى .

٣ ـ الخط التطورى .

٤ ـ اللغة والأسلوب .

١ ـ ١٤

الرواية التقليدية كما فى صورتها المعروفة عند بلزاك وزولا ، تتم عل مستويين : المستوى الأول يمثل المادة الواقعية ، التى يستخلصها الكاتب من مجريات الحياة . أما المستوى الآخر فهو يمثل الواقع الفنى الذى يشكله الفنان ، وهو واقع يحمل وجهة نظره الخاصة ، ويوجه الأحداث والصراع والحوار لخدمة هذه الوجهة ، وهو يجتهد وسعه عن طريق صناعته الأدبية ، لكى يجعل هذا الواقع الفنى مشاكلا للواقع الحقيقى ، إنه ينفخ فيه من الحياة ما يحيله إلى حياة جديدة ، توازى الواقع ، وتشاكله ، وقد تتفوق عليه .

ونجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، انطلق من مادة شعبية ، بديلا من مادة واقعية أو تاريخية ، ثم شكل واقعا فنيا حمّله وجهة نظره ، وجعل كل ما فى الرواية يوحى بهذه النظرة .

فهو بدايةً يقدم لنا أربع شخصيات يحّملها رموزاً ثقافية ، فالشخصية الأولى ـ شهريار ـ ترمز إلى الشر . والثانية ـ شهر زاد ـ ترمز للخير . والثالثة ـ الشيخ ـ ترمز للبعد الثقافى . أما شخصية المقهى فهى ترمز للبعد الشعبى .

وتوحى صورة كل شخصية برمزها الثقافى ، فشهريار يلوذ بمقام الكبرياء ، وشهر زاد تلوذ بمقام الصبر ، والشيخ « الرضا فى قلبه لا ينقص ولا يزيد » . أما المقهى فإن المؤلف يكتفى بوصفه ، كما كان يصف الأمكنة فى روايته الواقعية ، وخاصة الثلاثية ، مجرد « ديكور » يهيئه لحركة الشخصيات فوقه .

إن صورة الشيخ أقوى حضورا ، وأشد تأثيرا ، من صورة المقهى ، فهو يمتد فى الرواية ، ويحرك الشخصيات ، ويلقى بظله على مجرى الأحداث ، أما المقهى فهو مجرد « خشبة » للأحداث ، ولا يصل إلى حد أن يكون شخصية بارزة ، تؤثر على أقدار الناس .

ولهذا دلالته ، فنجيب محفوظ مهتم بالبعد الثقافى أكثر من البعد الشعبى ، إن الشيخ رمز للزمن كتاريخ وثقافة ، أما المقهى فهو رمز للمكان كصورة شعبية ، وروايته على الرغم من مادتها الشعبية هى رواية زمن وتاريخ وثقافة ، والمظهر الشعبى فيها ممثلا فى المكان هو مجرد مادة ، ينطلق منها المؤلف ليحرك رموزه الثقافية .

ويوظف نجيب محفوظ عناصر روايته ، بما فيها البعد الشعبى ، لخدمة رموزه الثقافية ، خلال مراحل تكتسبها الشخصيات فى قضية الصراع بين الخير واشر ، حتى ينتصر الخير فى النهاية، ويصبح معروفا حاكما للحى ، تحقيقا لرغبة الجماهير .

فالرواية إذن تسير فى خط ينتصر فى الواقع على الخيال ، وما كانت تحلم به الجماهير فى المراحل السابقة ، أصبحت تعيشه فى عالم الحقيقة ، وما كانت تقوم به الجن والعفاريت ، أصبح الإنسان ينجزه بنفسه ، دون أن يحلم بخاتم سليمان أو بطاقية الإخفاء . وهذا يعنى أن رواية نجيب محفوظ هى نوع من « المعارضة » لرواية ألف ليلة وليلة ، تنتقل بها من المواقف الخيالية إلى المواقف الفعلية . إن صورة الجن والعفاريت ، وصور الخيال والأحلام ، وعالم الحشيش والأوهام ، يقل تدريجيا . حتى تنتصر إرادة العامة على أرض الواقع ، ويصبح معروف حاكما للحى ، فيقرب إليه عامة الناس ، ويحمل السلطان على أن يوفر لهم الأرزاق « فحلت بشاشة الإنس فى وجوههم محل تجاعيد الشقاء ، وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » على حد تعبير المؤلف وهى ينهى قصة انتصار الخير على الشر ، فالرواية إذن فى هدفها الأخير تفسر « ألف ليلة وليلة » تفسيرا واقعيا ، ينتقل بها من الخيال إلى أرض الواقع ، والبعد الشعبى فيها هو مجرد أرضية للإيهام بجو الليالى ، والمؤلف ينقل شخصياته من هذا الجو ، لكى يربطها بواقع هو أفضل من الخيال .

ومن هنا نجد الواقع المعاصر ، سواء فى صورته المحلية أو العالمية ، يطل بين السطور .

فنجيب محفوظ عينه على الواقع المعاصر فى وطنه ، وهو يرنو إلى انتصار قضية الديمقراطية ، وتحقيق العدالة بمعناها الاشتراكى ، حيئذ تختفى ثنائية الحاكم والمحكوم ، وتتلاشى صور العنف ، ويصبح الجميع فى سفينة واحدة ، لا فرق بين ربانها وركابها .

وهو أيضا يطل على التيارات العالمية ، ويفسر صور العبث تفسيرا منتزعا من أجواء الليالى ، وقد سبق لى أن رصدت ذلك فقلت :

« إننا نقرأ هذه الرواية ، فنتذكر الإحساس المعاصر بالعبث والإحباط ، ولكن بلغة عربية ، وبأعلام مستعارة من ألف ليلة وليلة ، فالعضة التى تبدو فى الصباح على ذراع صنعان وتقلب حياته ، تذكرنا بنوبات روكانتان ، واندفاعه نحو القتل مرغما يذكرنا بميرسول . وعفريت طاقية الاخفاء يذكرنا بمفسيتوفوليس » [1] .

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ٤ / ١٣ .

٢ـ١٤

مصطلح « الشخصية المركبة » يتردد كثيرا فى باب الرواية التقليدية ، وهو يشير إلى البعد النفسى للشخصية ، والذى يميزها عن الشخصية المسطحة التى تقف عند الجوانب المادية ، إن الروائي من باب المثل لا يقف عند وصف البطل بأنه « نحيل القوام ، مشرق الوجه ، ناعس الطرف ، فوق كل خد شامة » كما يقول نجيب محفوظ عن بطل علاء الدين الشامات (ص ١٨٦) بل لابد أن تكون هذه الصفات موحية بالبعد النفسى لهذه الشخصية .

وهذا البعد النفسى للشخصية المركبة ، برز مع الدراسات النفسية الحديثة ، وخاصة مع حديث فرويد عن العقل الباطن ، الذى يشبهه بحبل من الجليد يتخفى معظمه فى قاع المحيط ، وقد أدى ذلك إلى ظهور التيار النفسى فى الرواية الحديثة ، وهو تيار يقوم على تحليل الشخصية، والكشف عن أعماقها المطمورة ، ومعرفة خباياها ودوافعها ، والتجسس على أحلامها وهفواتها .

ولم يعرف التراث القصصى عند العرب هذا النموذج للشخصية المركبة ، ولم يهتم النقد العربى بتحليل الشخصية ، والتسلل إلى أعماقها المطمورة .

ولسنا هنا فى مجال تقييم هذه النقطة عند العرب ، فقد سبق أن ناقشناها فى كتاب « نقاد الحداثة وموت القارئ » ، وأكدنا على أن النقد العربى يلتقى مع نقاد الحداثة ، الذين ينفرون من البعد الثقافى والنفسى للشخصية ، ويقفون عند سطح النص ، كعالم مستقل بذاته ، له شفرته الخاصة ، ويقف الناقد عند حدود هذه الشفرة لكى يفك لغتها ، دون أن يتجاوزها إلى عمق معرفى ، يتعلق بالتاريخ أو المجتمع أو علم النفس ، أوغير ذلك من أعماق تتجاوز عالم النص .

وقد جنح نجيب محفوظ فى لياليه نحو « الشخصية المركبة » ، التى يتميز بها الأدب الواقعى فى صورته التحليلية ، فهو يغوص داخل الشخصية ، ويتجسس على عقلها الباطن ، ويتتبع تطورها النفسى فى خط مطرد .

إن شخصية شهريار تتطور نفسيا داخل الرواية ، وتنتقل بين مراحل القلق والحيرة والكبرياء والحب ، حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة ، فتهجر كل شئ وتبحث عن الحكمة .

وحوار شهريار مع بقية الشخصيات يتم خلال الرواية عن هذا البعد النفسى ، ويتابع نمو شخصية من مرحلة إلى مرحلة ، وحتى النهاية :

« ـ لعل مولاى قد وجد التسلية المنشودة .

فتمتم الآخر :

ـ فرجة فى غموم القلب .

ثم بعد قليل :

ـ لم تعد جلسة الشعراء تطربنى ، ولا تهريج شملول الأحدب يضحكنى .

ـ تولاك الله بالرعاية يا مولاى .

فقال مخاطبا نفسه :

ـ حلم قصير مذهل ، لا تتخايل فيه حقيقة حتى تتلاشى » ص (٧٦) .

إن مثل هذا الحوار القصير يتوارد خلال الرواية ، ويتابع النمو النفسى للشخصية ، ويتسلل إلى أحلامها التى تصاحب هذا النمو النفسى ، مما يرشح شخصية « شهريار » عند نجيب محفوظ ، كنموذج للشخصية المركبة التى يشيد بها نقاد الرواية التقليدية .

٣ ـ ١٤

تعتمد الرواية الواقعية على هيكل حكائى ، يتطور تاريخيا من البداية إلى النهاية ، ويمر خلال مراحل ، يؤدى بعضها إلى بعض ، اعتمادا على قانون الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج .

وهذا الخط التطورى يضرب بجذور عميقة عند نجيب محفوظ فى روايته الواقعية ، التى تتطور فيها الأحداث والأجيال بتلك الطريقة التاريخية ، التى تعتمد على « بداية ونهاية » ، وهو عنوان إحدى رواياته التى ظهرت فى فترة مبكرة فى حياته سنة ١٩٤٩ م

وقد ألقى هذا بثقله على مرحلة « الرواية الشعبية » عند نجيب محفوظ ، والتى قلت إنها تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » .

فملحمة الحرافيش تتحرك خلال عشر حكايات ، تبدأ من حكاية عاشور الجد ، وتنتهى عند حكاية عاشور الحفيد ، فهى تدور داخل تلك الأسرة ، وخلال أجيالها المختلفة ، وعبر تجاريب مريرة ، يسقط فيها الكثير من أبنائها ضحية الشهوة ، أو الجاه ، أو السلطة ، أو الطموح الزائف ، ولا يصمد إلا بعض الشخصيات ، التى تعتبر علامة فى الطريق ، من أمثال : عاشور الناجى ، شمس الدين ، فتح الباب ، وأخيرا عاشور الحفيد .

ويتم هذا التطور خلال جو صوفى . يتمثل فى تلك التكية الغامضة ، وما يصدر منها من أناشيد بلغة فارسية لا يفهمها أبناء الحارة .

تبدأ هذه الرواية منذ الأسطر الأولى فى جو من الغموض ، فتقول :

« فى ظلمة الفجر العاشق ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا » .

ويظل هذا الغموض مصاحبا لخطوات الرواية ، حتى تفضى « التكية » بسرها للموعود ، أو كما يقول نجيب محفوظ فى النهاية :

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض ناهضا ثملا بالالهام والقدرة ، فقال له قلبه : لا تجزع ، فقد ينفتح الباب ذات يوم ، تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة » .

إن هذا الخط التطورى الذى يلقى بظله الكثيف على الرواية الواقعية ، وعلى روايات نجيب محفوظ ، يفرض ما يمكن أن نسميه بالحتمية العقلية ، وهى حتمية تتوالى فيها الأحداث فى نظام صارم ، وتؤدى إلى نتيجة مرصودة مسبقا فى بطن المقدمات ، ودون أن يسمح ذلك ، ولو لفرجة صغيرة ، لعنصر المفاجأة ، وخرق التسلسل .

إن الحضارة العربية الإسلامية تسمح لعنصر المفاجأة بأن يتواجد ، سواء كانت صادرة عن قوة شريرة فيما يسمونه السحر ، أو عن قوة خيرة فيما يسمونه الكرامة.

إن عنصر المفاجأة فى حالة الكرامة ، يقوم على خرق العادة ، ويتمرد على المنطق العقلى البشرى ، وأن كان يخضع لحكمة أقوى وأشمل .

وقد نلتقى أحيانا بعنصر المفاجأة فى « ملحمة الحرافيش » ، فكثير من شخصياتها تظل فى حياة مطردة ، ثم يطرأ عليها وهى فى سن متأخرة ما يقلب حياتها رأسا على عقب ، فجلال ، وبعد الخمسين ، يتغير سلوكه فيما يشبه الانهيار ، على حد تعبير المؤلف (ص ٤٥١) فيكف عن الصلاة ، ويقتحم « البوظة » .

ولكن المؤلف يفسر ذلك خلال قانون علمى مطرد ، وهو قانون الوراثة ، فدماء الأسرة تجرى فى عروق جلال ، والناس يعلقون على موقفه ويقولون : « مجنون ابن مجنون » .

إن قانون الوراثة يظل أكثر من مرة فى هذه الرواية ، ويؤدى إلى حتمية ميكانيكية ، أشبه بالحتمية التاريخية ، فالأسماء تتوارث وخاصة تلك الأسماء للمميزين من الأسرة ، من أمثال : عاشور ، وشمس الدين ، وجلال الدين ، وكذلك الصفات ، وكثيرا ما يردد المؤلف عبارات مثل : « فى وجهه شبه بن جلال » (ص ٤٦١). « فى وجهه ملامح شعبية من وجه جده سليمان (ص ١٤٣). « لم أنس أسرتى ظلت تعيش معى فى الخارج » (ص ١٨٧). « عملاق مثل جده عاشور » (ص ١٤٣) . « ذكر أباه بعملقة عاشور » (ص ١٢٦).

إن نجيب محفوظ يفسر عنصر المفاجأة بقانون الوراثة ، وهو بذلك يمنطقها ويخلع عليها قانونا علميا ، فلا تصبح مفاجأة إلا فى الظاهر ، أما فى الحقيقة فهى تخضع لتفسير علمى ، يطرد وفق أسباب معروفة .

وهنا نجد « زولا » يظل بتأثيره على نجيب محفوظ ، ان زولا قد سار بواقعية بلزاك إلى أقصى حد ، ونقلها من الواقعية إلى الطبيعية ، وجعلها تعتمد على التفسير العلمى لقانون الوراثة ، التى تؤدى إلى حتمية ميكانيكية كتطوير للحتمية التاريخية عند بلزاك ، إن نجيب محفوظ فى روايته الشعبية ، يطبق تقاليد الرواية الواقعية والطبيعية ، سواء فى صورتها عند بلزاك ، أو فى صورتها عند زولا .

وتسير ليالى نجيب محفوظ فى ذلك الخط التطورى ، الذى سارت فيه ملحمة الحرافيش . وتكاد تكون تكراراً لها ، ولكن فى صورة أخرى . فكلتا هما تعبير عن ملحمة الصراع بين الخير والشر . والمتجسدة فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، خلال ثنائية الحاكم والمحكوم ، أو الخاصة والعامة ، أو السلطان والرعية ، أو الحرافيش والفتوات .

وتكاد ليالى نجيب محفوظ تسير فى الخط التطورى نفسه ، فهى أيضا تتابع كفاح

العامة ، وترصد تجاربهم المرير ، حتى يكتسبوا فى النهاية الخبرة والوعى ، ويتم لهم الانتصار على أرض الواقع ، بديلا من عالم الخيال .

ولكن الليالى تتفوق على ملحمة الحرافيش فى نقطتين :

النقطة الأولى تتمثل فى ذلك الجو الإبهارى ، الذى يتفق وسياق الجنس الأدبى ، كالعفاريت واللصوص والجان وخاتم سليمان وطاقية الاخفاء ، والبساط الذى يطير ، والإنسان الذى يصبح بغلا أو قردا ، والحيوان الذى يتكلم ، وغير ذلك مما يشكل خلفية « فانتازية » تبتعد عن الجو الواقعى إلى ما هو وراء الواقع .

حتى عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يجد نجيب محفوظ نفسه مضطرا إلى أن يخلع عليه شيئا من التفسير العلمى ، فهو عنصر يتم فى الخيال ودون ضابط مسبق ، لأن الخيال فى نظر نجيب محفوظ ، أقل من أن يحتاج إلى ضابط ، ومن أن يصل إلى مستوى الحقيقة، إنه يجعله حالة بدائية وتعويضية تعيشها الشخصيات ، بعد أن فقدت انجازاتها على أرض الواقع ، وحين اكتسبت مواقعها فى النهاية فى عالم الحقيقة تلاشى الخيال ، وثمل العباد بالفوز المبين على حد تعبير المؤلف ، وأصبحوا ينعمون بالواقع أكثر مما ينعمون بالخيال .

أما النقطة الثانية فتتلخص فى أن الليالى أكثر إحكاما من ملحمة الحرافيش ، فإن ما أدته فى ٢٦٨ صفحة ، قد قامت الملحمة بتأديته فى ٥٦٧ صفحة ، فوقعت فى ذلك ما يقارب ٣٠٠ صفحة ، شغلتها الملحمة ، فى الاستطالة والتكرار [١] ، والوقوع تحت تأثير السينما [٢] ، وأحيانا تحت تأثير المباشرة الشديدة [٣] ، وغير ذلك مما يدل على أن نجيب محفوظ قد فقد السيطرة على هذه الرواية ، فتمردت على سلطته ، وأخذت تتحرك فى بعض الحالات دون خوف من رقابته .

٤ ـ ١٤

عنوان « ملحمة الحرافيش » يضعنا مباشرة أيام مشكلة اللغة عند نجيب محفوظ ، فكلمة « ملحمة » من الكلمات التى ترددت حديثا على ألسنة المثقفين ، وخاصة

---

(١) انظر مثلا : من ص ٣٤٣ إلى ص ٣٦٧ .

(٢) فصل « شهد الملكة » وأيضا فصل « المطارد » ، يحفلان بمواقف سينمائية ، وكأنهما قد كتبا من أجل السينما والمسلسلات .

(٣) انظر مثلا الصفحات : ١٣٢ ـ ١٤٣ ـ ١٤٩ ـ ٥٥١ .

بعد ازدهار الفن القصصى عقب الاتصا بالحضارة الأوروبية ، وقد احتدم حوار شديد فيما إذا كان العرب يعرفون الملحمة بمعناها الاغريقى ، أو أن ما يعرفونه هو من جنس السيرة الشعبية .

فالعنوان يوحى بأن نجيب محفوظ . سوف يتحدث عن الحرافيش ، من منطلق المثقف الذى يتباهى بكلمات عصرية ، ولن يتحدث عنهم من منطلق السيرة الشعبية ، التى نفرض لغة تتفق مع عالمها ، كجنس أدبى خاص ، يختلف عن جنس الملحمة ، فى اللغة وفى سائر العناصر الفنية .

وهذا هو عين ما نراه فى لغة « ملحمة الحرافيش » ، فهى لغة صوفية ، صنعت بشفافية ، ووراءها فنان يملك طاقة شعرية ، وحسن مرهف يتنبه للظلال الدقيقة ، التى تميز بين كلمة وأخرى ، وبين أسلوب آخر .

فالبداية تكون على النحو الآتى :

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض واقفا، ثملا بالإلهام والقدرة » .

إنه يبدأ من دنيا النجوم والمناجاة ، ثم يعود فى النهاية إلى هذه الدنيا نفسها ، وبين البداية والنهاية لا يستطيع أن يغادر رؤيته الصوفية ، ولا أن ينوع فى لغته الصوفية [1] .

حقا ، تبدو هذه اللغة مناسبة لجو الغموض والتصوف ، الذى تثيره تلك التكية ، القائمة هنا ، تصدر مناجاة غامضة ، وتحتفظ بسر لا تبوح به إلا للموعودين . ولكن هذا الجو بما فيه من لغته الخاصة ، لا يتناسب مع الجو الشعبى ، الذى ينطلق من الحارة ، ويتعامل مع مفردات الحرافيش والفتوات ، ويردد أعلاما شائعة بين العامة. ومن هنا اقتربت هذه الرواية إلى عالم المثقفين خطوتين : خطوة من خلال هذا الجو الصوفى ، الذى ترمز إليه التكية . وأخرى من خلال هذه اللغة الشفافة .

وظلت لغة المؤلف هى اللغة المسيطرة على الليالى بمعنى أن نجيب محفوظ كصانع كلمات ، هو الذى يصنع اللغة ، ويوجهها ، ويحملها بأفكاره ، ولم يتركها تنبعث خلال الجنس الأدبى ، وتفرض مفرداتها ولوازمها ، وتصنع نفسها بنفسها .

تبدأ الليالى على النحو الآتى :

---

(١) انظر مثلا الصفحات : ١٢ ـ ٨٧ ـ ١١١ ـ ١٥٩ ـ١٦٧ ـ ١٩٣ ـ ٢٤٠ ـ ٣٨١ ـ ٣٨٦ .

« عقب صلاة الفجر ، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة » .

وتنتهى الرواية على النحو الآتى :

« من غيره الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقا ، ولم يُئس أحدا من الوصول إليه ، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون ، وفى بحار الظن يغرقون ، فمن ظن أنه واصل فاصله ، ومن ظن أنه فاصل مناه ، فلا وصول إليه ، ولا مهرب عنه ، ولابد منه » .

وبين البداية والنهاية تناثرت أساليب من مثل :

« شهريار ودندان يغوصان فى الليل ، يتبعها شبيب رامة ، وقد تلاشت حركة الإنسان ، على ضوء المصابيح المتباعدةلاحت الدور والحوانيت والجوامع نائمة ، وومضت النجوم فى الأعلى » (ص ١٥٤) [1] .

ان هذه الصيغ اللغوية ، لا تختلف فى صنعتها عن الصيغ اللغوية فى روايات نجيب محفوظ الواقعية . والتى يحمّلها المؤلف بنواياه ، وهو يريد أن ينقلها إلى القارئ ، وإلى أن تدمجه فى تياره الواقعى . فهو فى بدايات فصوله [2] ، وفى حواره [3] . وفى وصفه ، يستخدم لغة مشحونة بنوايا المؤلف ، ومتسقة مع لغة الرواية التقليدية ، مما يدل على أن نجيب محفوظ لا يزال يعمل داخل شكله الواقعى ، ولم يستطع أن يغير جلده بسهولة ، وأن ملحمة الحرافيش و« ليالى ألف ليلة » يندرجان فى إطار الشكل التقليدى ، وكل ما فيهما من التيار الشعبى إنما هو مجرد أرضية ، لا تختلف عن الأرضية فى روايته التاريخية ، ولا عن الأرضية فى روايته الواقعية ، إلا فى مجرد الاسم وعن طريق الإحلال ، فبدلاً من الأرضية التاريخية ، أو الأرضية الواقعية ، أحل الأرضية الشعبية ، وبقيت التقاليد الفنية واحدة فى الجميع .

٥ ـ ١٤

تتلاقى رواية « الحوات والقصر » للطاهر وطار ، مع رواية نجيب محفوظ فى أمور كثيرة ، ولكن لا نستطيع أن نعرف السابق من اللاحق ، حتى نقطع بيقين فى معرفة المؤثر الأول . فرواية نجيب محفوظ صدرت سنة ١٩٧٧ ، أما رواية الطاهر وطار فهى

---

(١) وانظر أيضا الصفحات : ٦ ـ ١٣ ـ ٩٠ ـ ٩٣ ـ ١٧٢ ـ ٢٢٨ .

(٢) انظر مثلا : ١٥٤ ـ ٢٢٨ .

(٣) نظر مثلا : ٥٢ ـ ٥٣ .

تقدم تاريخين . سنة ١٩٨٧ وهو تاريخ صدورها فى سلسلة روايات الهلال ، وهى بهذا تأتى لاحقة لرواية نجيب محفوظ ، أما التاريخ الآخر فقد أورده المؤلف عقب انتهاء الرواية ، وهو يوقع بهذه الجملة « سد غريب يوليو سنة ١٩٧٤ » ، وهو بهذا التاريخ ـ إن صحت هذه الجملة ولم تكن ستارا ـ تعد سابقة لرواية نجيب محفوظ .

تدور رواية وطار . مثلما دارت رواية محفوظ ، حول مستويين :

المستوى الخارجى الذى يعتمد على إطار من التراث الشعبى ، وخاصة ألف ليلة وليلة .

والمستوى الثقافى الذى يضمنه المؤلف رؤيته المعاصرة ، سواء على المستوى الإنسانى ، أو على المستوى المحلى .

ورواية الطاهر وطار تنطلق من ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وهى ملحمة شعبية عرفتها الإنسانية منذ إيزيس وايزوريس ، والتى تنتهى عادة بانتصار الخير ، مهما بدا الشر قوياً وعتياً .

وعنوان الرواية « الحوات والقصر » يشير إلى هذه « القيمة الشعبية » ، فالحوات (وهى كلمة متداولة فى المغرب وتعنى الصياد) رمز للخير ، والقصر رمز للشر والكلمتان من الكلمات المتداولة كثيرا فى قاموس « ألف ليلة وليلة » .

ولا يقف التأثر بألف ليلة وليلة عند حد استعارة بعض المفردات من قاموسها اللغوى ، بل يتعداه إلى أمور أخر أكثر عمقا ، ويمكن أن يشير هنا إلى أمرين :

الأمر الأول يتعلق بلغة الطاهر وطار ، وهى لغة سهلة متداولة ، تسير فى موازاة مع لغة « ألف ليلة وليلة » ، وفى الوقت نفسه لا تتخلى عن قواعد الفصحى فهو مثلا يصف الحوات ، ويقول :

« على الحوات الشاب الطيب ، الذى يشذ عن إخوته الثلاثة ، وعن كثير من أقاربه ، فابتعد عن طريق الضلالة ، لم يسرق يوما ، لم يكذب مرة ، لم يتعد على أحد ، لم يثلب فى عرض ، أو يتعرض بسوء لغيره ، كان مثال الشاب المستقيم » .

فهو فى هذا النص يوظف مستوى لغويا ، ينتزعه من قاموس السير الشعبية ، ويحاكى به ألف ليلة وليلة . فالجمل قصيرة ، مباشرة ، تخلو من التأنق ، سريعة لا تنتظر حتى تستخدم حروف العطف وأدوات الوصل « لم يسرق يوما ، لم يكذب مرة ، لم

يتعـد علـى أحد » ، وهكذا تتوالى فى ايقاع سريع يؤكد معانيه ، ويتجة نحو القارئ بلا وسيط .

والأمر الثانى يتمثل فى خلق الأساطير التى يرددها العامة حول البطل ، وهى أساطير منتزعة من التراث الشعبى ، وخاصة ما يروى حول إيزيس وايزوريس ، وما تناقلته ألف ليلة وليلة : « يقال إن على الحوات رفع القصر بقوة خارقة ، صارت السمكة التى كانت فى إحدى برك القصر ، حصانا بسبعة أجنحة ، امتطاه على الحوات ، وطار به إلى وادى الأبكار ، وإن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء وتزوجته » .

وتمضى الرواية فى الصفحتين الأخيرتين ، تسرد الأقاويل حول على الحوات ، وهى كلها تعلن انتصار الخير على الشر . ويردد كلمة « يقال ، يقال ، يقال .... » ليشير إلى انتشار هذه الأساطير ، التى ينهيها بقوله :

« يقال إن على الحوات ما إن فقئت عيناه ، حتى صار وهجا ارتفع إلى السماء ، ثم صار شمسا هبطت على القصر ، فتحول إلى دخان أزرق ، وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه الأساطير التى تعلن انتصار الخير ، بل إنه يتدخل مباشرة فى النهاية وبطريقة تضيق بها قواعد الرواية التقليدية ، فيؤكد على انتصار الخير ، ويلخص نتيجة الرواية ويقول : « كل الأقاويل تجمع على أن القصر انتهى ، وأن حلم المتصوفين تحقق ، والمهم فى كل حكاية على الحوات ، المهم أكثر من أى شئ ، أن الحقيقة تجلت ، وأن أعداء على الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذى جاء يسم العصر » .

ولكن الطاهر وطار يستخدم هذا المستوى الشعبى ، ليحمله وجهة نظره ، حول العلاقة بين الحاكم أو القصر ، وبين المحكوم أو الحوات . وهو يلتقى فى هذا الإطار انتقائى مع نجيب محفوظ ، وهو يسير ببطله على الحوات فى خطوات تطورية ، حتى يصل به إلى النتيجة التى وصل إليها نجيب محفوظ أيضا .

فعلى الحوات قد تجرأ يوما على التفكير فى أمور القصر ، وهى أمور يعدها غيره من المقدسات ، التى لا ينبغى أن يوسوس بها الشيطان لأحد .

وكما حدث مع « البطل الإغريقى » الذى عاقبته الألهة ، حدث لعلى الحوات

أيضا ، فتنتقل به الرواية من مرحلة إلى مرحلة ، وهو فى كل مرحلة يلاقى أشد العذاب .

ففى رحلته الأولى نحو القصر يفقد يده اليمنى ، وفى رحلته الثانية يفقد يده اليسرى ، وفى رحلته الثالثة يفقد عينيه ، وفى رحلته الرابعة يفقد لسانه « يا سياف ، خذ لسانه أسكته إلى الأبد » .

ويمضى البطل النبيل فى طريقه بدافع من البراءة والطيبة ، مثلما كان « البطل الإغريقى » يمضى فى طريقه ، وهو يثير مشاعر الخوف والإشفاق ، كما يقول أرسطو عن المأساة .

وأكرر للمرة الثانية تعبير « البطل الإغريقى » ، لكى أؤكد على أن المؤلف يسقط الكثير من مفاهيم المأساة الإغريقية على بطله ، فمنذ البداية نجد السمكة تدخل فى حوار مع عليى الحوات تنهيه بقولها : « لا تسأل كثيرا يا على الحوات . لك قلبك وهو أدرى بكل شئ ، إن حدثك خيرا فخير ، وإن حدثك سوءا فسوء ، لقد اخترت أن تصعد إلى القصر فافعل ما اخترت ، أنا جئت من وادى الأبكار محمولة بين ذراعى جنيات فاضلات ، كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة ، وأتمدد عند قدمك ، وها أننى فاعلة (ص ١٧) ».

ويمضى الحوار محملا بالحديث عن القدر وضحاياه ، وتتحول السمكة إلى عراف المدينة الذى يحذره من عاقبة جرأته ، وكما صدق العراف فى نبوءة أوديب فإنه يصدق هنا مع على الحوات ، وغير ذلك من دلالات ثقافية وفلسفية ، تكشف عن أن المؤلف يتحدث بلغته ونواياه ، التى يحملها حواره وتصوره للشخصيات والمواقف ، ولا يتحدث بلغة الجنس الأدبى ، وهو السيرة الشعبية ، الذى يمثل هنا فقط مجرد إطار خارجى .

ويمضى الحوات فى رحلاته ، أو بتعبير أدق يمضى به المؤلف نحو الغاية التى يلخصها على لسان إحدى الشخصيات : « بالنسبة لعلى الحوات ، إن التجارب الأولى أدت إلى اكتشاف الصوفية لطريقهم ، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم ، وإلى خروج أهل التحفظ من تحفظهم ، وإلى انتماء بنى هرار ، وإلى بروز فرقة نصرة على الحوات ، وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة ، وقرية الحيرة إلى اليقين ، إن المرحلة القادمة هى مرحلة العمل الجماعى المتوحد » .

وهو بهذه النتيجة يعلن انتصار الخير ، بطريقة يعارض فيها ألف ليلة وليلة ، فالخير

فى الأخيرة ينتصر فى عالم الخيال والأحلام ، أما عند وطار فهو ينتصر على أرض الواقع والحقيقة ، وهو فى هذا يلتقى مع نجيب محفوظ فى قراءة الليالى قراءة معاصرة ، تعتمد على رؤية واقعية وعلى إسقاطات معاصرة .

فرواية وطار إذن تتلاقى مع رواية محفوظ ، فى البداية والنهاية والهدف وتفسير الأحداث ، وهى بذلك تسير فى الخط الذى اختطه محفوظ فى مرحلة الرواية الشعبية ، وهى رواية فى تحليلها الأخير تتكئ على أرضية شعبية لتقدم خلالها رواية واقعية ، تعكس ثقافة المؤلف ، وتستخدم تكنيك الرواية التقليدية .

بل فى ظنى أن رواية وطار تمثل انحسارا للأفق الممتد فى رواية محفوظ ، وهو أفق يتسع لشخصيات عديدة ، وكل شخصية تمثل تجربة جديدة ومختلفة ، حتى تصل الرواية عبر التجارب المختلفة إلى مغزاها الأخير المتمثل فى سيطرة العمل الجماعى ، والذى يأتى نتيجة مواقف روائية ، وحياة حية تضاهى الحياة الواقعية .

أما وطار فإنه يتحرك خلال نموذج واحد وهو على الحوات ، الذى يقارب جمصة البلطى فى رواية محفوظ ، وإن كان جمصة لا يقف عند حال واحد ، فهو يتحول إلى شخصيات أخر ويمارس حياة جديدة وتجارب جديدة ، بعكس على الحوات الذى يمثل نغمة واحدة ، ويثبت على شخصية واحدة ، يحركها المؤلف حتى يصل إلى المغزى الأخير والمتمثل أيضا فى سيطرة العمل الجماعى ، وإن كان يصل إليه عن طريق جملة سردية ، تلصق فى النهاية ، ولا تتجسد خلال حياة ومواقف ، حسبما يقتضيه سياق الرواية التقليدية.

إن الأرضية التى يتحرك فوقها على الحوات ، لا تعدو بضعة تهاويل على هيئة أقاويل ، تشبه الأساطير ، يرسلها الناس تخليدا لذكرى البطل النبيل ، الذى وقع ضحية قدره ، ولم يستطيع النجاة من نبوءة العراف الإغريقى .

ـ ١٥ ـ

ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى :

ذكرت فى الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » أن هناك نموذجين للإنسان العربى المعاصر ، أحدهما النموذج الأوروبى ، الذى يطل عبر البحر ، متطلعا نحو الآخر ، يريد أن يحاكيه فى حضارته ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها . والآخر هو النموذج

الإسلامى ، الذى يتطلع نحو الماضى ، ويحـن إلى ليالى بغداد ، وأسواق بخارى وسمرقند ، وصخب قاهرة المعز ، وتجار دمشق ، ويحاكى لغتهم ، ويتشبه بزيهم ، ويحيى عاداتم وتقاليدهم .

وذكـرت أيضا أن الوسطية المعاصـرة تبحث عن نفسهـا خـلال هذين النمـوذجين . هى تتولد منهما فى تركيبة جديدة ، تختلف عنهما وإن كانت لا تتناقض معهمـا ، كما يحمل المولود سمات الأب والأم ، ولكنه فى النهاية مخلوق جديد ، غير الأب وغير الأم .

والأمر كذلك مع الشكل الشعبى ، إنه يبحث عن نفسه خلال الأدب الشعبى الذى يتطلع نحو الماضى ، وخلال الرواية الشعبية التى تتجه نحو الغرب ، وهو يحاول أن يبلور نفسه خلال تركيبة جديدة ، تختلف عن الاثنين وان كانت لا تتناقض معهما .

تبلورت الوسطية قديما فى أنظومة متكاملة ، لها فلسفتها ورجالها وجمهورها ، وقد ألقت بظلالها على مختلف نواحى الحياة ، من أدب وفن وسلوك ومنهج . أما الوسطية المعاصرة فهى لا تزال تتلمس طريقها ، ولم تتبلور بعد فى أنظومة كاملة ، يمكن أن نتابع تطبيقاتها فى مجالات شتى ، إنها تتشكل خلال الإحساس بضرورتها ، وخلال بعض التطبيقات هنا وهناك ، وهى تطبيقات فردية ، وتشير إلى أمثلة جزئية ، ولما تصل بعد إلى حد الظاهرة .

والشكل الشعبى ، كفرع من الشكل الأصلى ، يمثل أدب الوسطية المعاصرة . إنه يبدأ من الجذور ، ويحاول مجتهدا أن يضيف إليها ، وأن يبحث عن خصوصية ، إنه أيضا مثل الوسطية المعاصرة ، لم يتبلور بعد فى ظاهرة ، ولم يتشكل فى خصوصية واضحة القسمات ، إنه لا يزال جنينا يفتقد الخبرة ، ويفتقد حدة الملامح ، ولكنه يشى بالمستقبل ، ويشير إلى الطريق الصحيح .

ومن هنا فلن نستطيع أن نرصد هذا الشكل ، خلال تيار له تاريخه وتطوره وفلسفته الواضحة ، إن التحدى الذى يواجه هذا الشكل يتمثل فى أن مصطلحاته النقدية لم تتحدد بعد ، فمن السهل أن نتحدث عن مصطلحات الشكل التقليدى فى صورته الأوروبية ، لأن هذه المصطلحات متوافرة فى الموسوعات وفى كتب المصطلحات الأدبية ، وقليل من معرفة اللغة الإنجليزية ، يمكن الناقد من التعرف على هذه المصطلحات ، ومن متابعة تطبيقاتها .

أما مصطلحات الشكل الشعبى ، فهى من الصعوبة بمكان ، فهى لم تتبلور بعد ، ولم تتحدث عنها الموسوعات وكتب المصطلحات ، وتحتاج إلى ناقد يقوم بمهمتين فى وقت واحد ، مهمة التخلص من مصطلحات الشكل التقليدى ، حتى لا تعوق سيره وهو يتجه نحو الشكل الشعبى ، ثم مهمة البحث عن مصطلحات مستمدة من داخل هذا الشكل ، ويعتمد على حساسيته فى استنتاجها ، دون أن ينتظر عونا من كتاب ، أو إرشاداً من ترجمة .

ويخيل لى أن هناك ثلاث روايات ، قد وضعت رجلها على أول الطريق ، الذى يؤدى إلى شكل شعبى ، وهى :

١ ـ أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .

٢ ـ حكايات للأمير : يحيى الطاهر .

٣ ـ مالك الحزين : إبراهيم أصلان .

وسوف نتناول هذه الروايات بالتفصيل خلال المحاور الآتية :

١ ـ ألفريد فرج وحوت يونس .

٢ ـ يحيى طاهر وملحمة القدر .

٣ ـ إبراهيم أصلان والواحد فى الكل .

ألفريـــد فـــــرج
وحـــوت يونـــس

ـ ١ ـ

يبدأ ابن فطومة رحلته فى رواية نجيب محفوظ ساخطا ناقما ، ثم ينهيها لاعناً رافضا . أما السندباد بطل رواية ألفريد فرج « أيام وليالى السندباد » ، فهو يبدأ رحلته غضبان أسفاً ، ثم ينهيها مستغفرا تائبا .

وكان لابد أن تختلف النهاية هنا عنها هناك ، فكل عمل يحمل داخله نهايته الحتمية .

بطل نجيب محفوظ هو ابن لرجل أنجبه فى الثمانين من عمره ، بعد أن شاخ واستهلك حياته ، يرفض واقعه وواقعه يرفضه ، الوالى يظلمه وأمه وزوجه تخونانه ، فهو يرحل خارج وطنه ، يحمل جرثومة « السخط والنقمة » داخله ، عوامل الكبر والشيخوخة قد ورثها فى دمه من أبيه ، فالنظرية تسكن داخله ، ولم تكن رحلته إلا برهانا على تلك النظرية ، وتتبعا لعوامل الشيخوخة حوله ، التى بدأت تسرى فى العالم الإسلامى ، ولا سبيل إلى دفنها ، لأنها شئ مطرد اطراد السنن .

فرحلته إذن ليست للشكف عن المجهول ، أو استشرافاً للمستقبل ، إنه يحمل نتيجتها مسبقا فى داخله ، هو يشرق ويغرب من أجل إثبات هذه النتيجة، ومن هنا يعلنها فى النهاية لاعنا رافضا ، ويقولها بأسلوب مباشر يصل إلى حد السباب والشتم :

« إن لدار الحلبة هدفا وقد حققته بدقة، وإن كذلك لدار الأمان هدفا وقد حققته بدقة، أما دار الإسلام فهى تعلن هدفا ، وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب » .

والأمر يختلف مع سندباد فرج ، فهو شاب فى مقتبل عمره ، ورث عن أبيه أموالا طائلة ، وهو محب لأصدقائه ، أخذ ينفق أمواله عليهم ببذخ ، وحين تنكر له الدهر تنكر له الأصدقاء أيضا ، فخرج من دياره « غضبان أسفا » .

وأكرر « غضبان أسفا » لأشير إلى قصة موسى مع أخيه هارون ، فقد عاد ووجد أخاه وقومه على غير ما يحب ، فتولى غضبان أسفا ، وأخذ برأس أخيه يجره إليه ، إنه غضب المحب ، الذى يحمل داخله صورة أخرى ، تضرب إلى عوامل الانتماء ، أكثر مما

تضرب إلى عوامل « السخط والنقمة » .

فسندباد فرج منذ بداية الرحلة، يحمل داخله عناصر عودته « مستغفرا تائبا » ، ويمكن أن نتبين هذه العناصر فى أمرين أشار إليهما المؤلف منذ البداية .

الأول حبه لحياة ذلك الحب الذى ملك عليه قلبه ، وعبر عنه منذ الصفحات الأولى للرواية « فهذه حبيبة روحى ، وخليلة نفسى ، وحياة قلبى » ، وقد اضطر أن يبيعها على مضض ، وبعد أن ذهب عنه كل شئ ، ومن أجل لقمة يعيش بها ، ومع ذلك ظل محافظا على حبها ، وسلمها للدلال وعينه تشرق بالدمع ، وهو يقول لنفسه :

« يا رب ، يقولون إن قتل النفس حرام ، وقد قتلت نفسى وزدت فقتلت حياة ، فانزل عقابك بى الساعة ، ولا تغفر لى شيئا من ذنبى » .

والأمر الثانى حبه للمكان ، فسندباد لم يرحل من بغداد مباشرة، ولكنه يتركها إلى البصرة ، ويورد المؤلف فصلا تحت عنوان « النار لا تحرق المؤمن » يصور فيه البصرة كمدينة عربية ، لها وجودها الذى يسيطر على السندباد ، فهو يمر فى أسواقها وخاناتها ويرى المتسولين والعلماء ، ويشاهد مظاهر الحياة ، ولم تعد البصرة مجرد مكان ينتقل إليه البطل ليرحل عنه ، بل أصبحت مكانا له حضوره ، الذى يؤثر على البطل قبل رحيله ، ويحمله معه أينما ذهب .

إن عنوان الفصل « النار لا تحرق المؤمن » له دلالته ، فالمؤلف يورد مشهدا للدراويش ، وهم يقتحمون النار دون خوف ، ويصيحون :

« لا تحرق المؤمن ، بإذن الله .

لا تحرق الداعى ، باسم الله .

لا تحرق السائل بباب الله .

لا تحرق الحادى ، لسر الله » .

إن هذا المشهد الخارق ، له دلالته داخل الرواية ، فهو يقضى على كل تردد عند السندباد ، وهو يمده بطاقة روحية ، ويدفعه إلى التوكل على الله ، وإلى أن يركب البحر ، ويبدأ مغامراته ، وهو يقول لنفسه :

« إذا كان الرجل بقوة عزمه وإيمانه ، يقتحم النار ، ليفوز ببضعة فلوس من

صدقات الناس ، فكيف أقطع أنا رزقى لخوفى من ماء البحر » .

ويركب السندباد البحر ، وهو يحمل عناصر عودته ، ويتذكر حياة ، وتسيل دموعه ، وتبدأ السفينة بالرحيل ، والمغنى يضرب على أوتار عوده وينشد :

ما كنت أعلم ما فى البين من ألم حتى تنادوا بأن قد جئ بالسفن
قامت تودعنى والدمع يغلبها فهمهمت بعض ما قالت ، ولم تبن
مالت إلىّ وضمتنى لترشفنى كما يميل نسيم الريح بالغصن
واعرضت ثم قالت وهى باكية يا ليت معرفتى إياك لم تكن

فهذه الأبيات ، شأن الشعر فى كل الرواية ، تأتى فى حينها ، لتجسد هذا الموقف الذى يزدحم بمشاعر شتى ، ولتشير إلى عناصر العودة ، التى تتصارع داخل السندباد حتى لحظة الرحيل الأخيرة .

وتظل هذ العناصر داخله ، ففى كل مغامرة يقوم بها ، يتذكر حياة ، ويتذكر موطنه ، فينشد الشعر ، ويحن إلى دياره ، فهو فى مغامراته الأولى فى جزيرة القرود ، يتخيل حياة ننشده :

قفى ، ودعينا يا سعاد بنظرة فقد حان منا يا سعاد رحيل
فيا جنة الدنيا ، ويا غاية المنى ويا سؤال نفسى ، هل إليك سبيل

فيشتد به الجزع ، ويشق ثيابه ، ويغشى عليه ، ويخشى على نفسه من الضياع ، ويتمنى العودة إلى بلاده « شحاذا فقيرا تزجره الشرطة » على حد قوله .

وهكذا مع كل مغامرة ، يردد مثل هذه العبارة [1] ، التى تشده إلى المكان بكل ما فيه ومن فيه ، حتى يأتى الفصل الأخير تحت عنوان « عودة الغائب » . وقد عاد السندباد إلى زوجه وولده يضمهما إليه ، فى لحظة لا يجد جملة تعبر عنها أكثر من قوله « فيا لتلك اللحظات ، وتسأله زوجه فى نهاية الرواية ، وهى تغريه بالإقامة والكف عن الرحيل مرة أخرى ، تسأله عما جنى من سفراته الكثيرة ، فيجبها بلا تردد : « حبكما ، حب ديارى وبلادى وأهلى » .

---

(١) انظر مثلا الصفحات : ٤٦ ، ٦٩ ، ٧٤ .

ولم تكن رحلة السندباد عند الفريد فرج ، من أجل أن يثبت نظرية مسبقة ، كما هو الحال عند ابن فطومة ، الذى خرج رافضا العالم الإسلامى ، وساعياً لكى يثبت إفلاس هذا العالم أما رحلة سندباد فرج فهى رحلة تأديبية .

ان السندباد البرى أو الحمال فى ألف ليلة وليلة لم يرض بما قسمه الله ، فأراد السندباد البحرى ، أن يلقنه درسا ، وأن يطهره من وساوس الشيطان ، حتى يرضى بقضاء الله ، ويقنع بما أعطاه . والأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، هو صغير لم يثبت للمحنة ، ولم يرض بقضاء الله ، ونفس على الناس وعلى أصدقائه وعلى جبيبته ، وقسا على قلبه ، فكانت المغامرات التى مر بها هى من نوع التأديب جزاء نقمته وسخطه .

وكان الدرس مؤلما وجارحا فى بعض الأحيان ، لم يكن المعلم سهلا كما هو حال السندباد البحرى ، الذى أخذ يعظ الحمال ويمنحه بعد كل حكاية الكثير من المال ، إن سندباد فرج ، لم يتخلص من جلده بسهولة ، فلم يكن شخصا سلسا كالحمال ، بل كان عنيدا يملأ قلبه الكبر ، قد ركبه الشيطان الذى يرمز له المؤلف بهذا العجوز الذى امتطاه وسخره لحاجته ، وبقدر ما فى قلبه من كبر كان الدرس مؤلما وجارحا .

تسخر منه حياة فى إحدى المرات ، وتجعله فرجة لأهل الحان ، يتصدقون عليه ، وينعتونه بأقذع الأقوال ، وكان هذا الدرس نتيجة للقسوة التى تسربت إلى قلبه ، عقب التجربة الأولى مع الأصدقاء ، فرفض الحب ، وسخر من الضعف ، وضحى بحياة وقال « ولكنى عزمت ذلك اليوم أن أتخلص من هذا كله ، وأن أبرأ من كل ضعف أو حاجة ، وأن أحيا قويا كالعاصفة أو كموج البحر ، لا أحسب لغير قواى حسابا » .

ويتوه مرة ثانية فى صحراء العراق ، ويصاب بالهلوسة ، ويختلط عليه الأمر فلا يعرف الحقيقة من الخيال ، ولا يدرى إن كانت هى حياة أو هذا طيفها ، وكان الدرس قاسيا عقب مغامرته ، التى دفن فيها مع زوجه ، فأخذ يقتل الآخرين ، ويستولى على المال ، ويصيبه شئ من التوحش .

وهكذا يمر السندباد من مغامرة إلى مغامرة ، ومن درس إلى درس ، حتى يستوعب التجربة تماما ، ويتطهر قلبه ، حينئذ تظهر له « حياة » فجأة وعلى غير انتظار ، ودون أن يكلف نفسه عناء البحث ، ويتزوجها وينجبها ابنا .

لم يكن دور « الشيخ » قويا فى هذه الرواية ، فقد ظهر فى مرات معدودة يلقى نصيحته ثم ينصرف ، ولم يكن دوره كدور الشيخ فى ليالى محفوظ ، الذى كان يتابع الأبطال ، ويتعهدهم ، ويعدهم للدور المنتظر .

ولكن الذى قام بدور المعلم خير قيام انما هو حياة ، وكما فعلت شهر زاد مع شهريار فعلت حياة مع السندباد ، مع فارق جوهرى ، وهو أن شهر زاد كانت حنونة متوارية تؤدى رسالتها على استحياء ، أما حياة فقد كانت تعنف فى بعض الأحيان ، وتتفلسف فى أحيان ثانية ، وتغمض فى أحيان ثالثة .

إن « حياة » ، ولها من اسمها نصيب ، هى رمز للحب الذى انتصر فى النهاية على الحكمة ، وهى تعلن انتصارها بكل الطرق ، فهى مرة تنادى بطريقة ساخرة على تجربته فى المزاد وتقول « قردة أحبت عبد الله السندباد فى جزيرة القرود ، وظفر الرخ الذى طار به فى السماء ، والعصا التى ساق بها شيطان البحر السندباد .. » . وهى مرة ثانية تدعو لابنهما ألا يرث حكمته وتقول : « أتمنى ألا يرث عنك القلق والخلط والحيرة والطيش وسوء التدبير والقسوة يا عبد الله ، فهذه كلها بعض صفاتك التى تنطوى عليها ما تسميه أنت حكمتك » .

كدت أقول : إن الرومانتيكية تطل برأسها هنا ، وإن ألفريد فرج يتخذ من حياة رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، ولكننى توقفت عن ذلك ، فنحن هنا إزاء شكل أصيل هو الشكل الشعبى ، وعلى الناقد حينئذ أن يكف عن عاداته فى الإحالة إلى المصطلحات الأوروبية ، وفى المقارنة مع المذاهب الغربية ، وأن يلتمس مصطلحات هذا الشكل من داخله ، ويحدد رؤاه الفلسفية من مسيرته .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفريد فرج على وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله روايته ، فهو لم ينسق مع الرمز كثيرا ، ولم يسرف فى تصوير الصراع . ولو فعل لانتقلت روايته من مجال الشكل الشعبى ، الذى يتعامل مع الرمز ومع الصراع بخفة ودون إيغال ، إلى مجال الرواية الشعبية ، التى تقوم على مقتضيات الشكل الأوروبى ، فترفع من درجة الصراع ، وتتعمق فى أبعاد الرمز ، وتطرح قضايا ذهنية ، وتتخذ من شهر زاد رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، وتنحاز بذلك إلى جانب الومانتيكيين ، فتنقل رؤاهم الفلسفية ، وتتأثر بطرائقهم الفنية الشعبية ، ويجعل الرمز عميقا يلقى بظلاله على الحوار وتصوير المواقف وإدارة الصراع ورسم الشخصيات

إن الرواية تشير إلى منطقة الرمز من بعيد دون أن توغل ، فهدفها لم يكن هو الرمز والصراع الذهنى ، ولكنها تهدف بالدرجة الأولى إلى « تأديب » السندباد ، جزاء على غضبه وتسرعه ، فتنقله من مغامرة إلى مغامرة وتأخذه أحيانا بالعنف ، حتى يطهر قلبه ، ويعود مستغفرا تائبا .

تماما كما حدث مع يونس عليه السلام ، فقد ذهب مغاضبا ، ولم يستطع الصبر على قومه ، وخرج مسرعا نحو البحر ، فكان أن عاقبة الله ، وابتلعه الحوت وعاش فى ظلمات ، بعضها فوق بعض ، حتى تطهر قلبه ، وناجى ربه ، واستغفره ، فأنجاه من الظلمات ، وأرسله إلى مائة ألف أو يزيدون ، فآمنوا به فمتعناهم إلى حين .

والأمر كذلك مع السندباد ، إن رحلته رحلة تأديبية، تتم تحت رعاية الله ، وتهيئ من الكرامات ، ما ينجيه مما هو أشد ظلاما من حوت يونس ، حتى يستوعب الدرس تماما ، ويعود إلى أهله ، يفرغ عليهم من حكمته ، وينثر عليهم من أمواله .

- ٣ -

ولم تكن قضية الانتماء هى الفارق الوحيد بين ألفريد فرج ونجيب محفوظ ، فإن هناك فارقا أشد خطورة ، لأنه يتعلق بالشكل ، وهو سبيلنا الأساس للكشف عن خصوصية الشكل الشعبى ، وللتمييز بين هذا الشكل وبين الرواية الشعبية .

كل من الروايتين تنطلقان من فكرة مخطوط ، وكل منهما تبدءان كما يبدأ المخطوط ، وكل منهما تنتهيان كما ينتهى ، ولكن الفرق بينهما فيما هو بين البداية والنهاية .

نجيب محفوظ ليس له من المخطوط سوى البداية والنهاية ، أما ما هو بين البداية والنهاية فانه يختلف تماما عن لغة المخطوط ، وأسلوب المخطوط ، وقضايا المخطوط ، ولوازم المخطوط ، ومن هنا تحولت البداية إلى مجرد إطار خارجى ، لا يندمج فى بنية الرواية .

أما ألفريد فرج فإنه يختلف عن ذلك ، إن ما بين البداية والنهاية هو جزء من المخطوط ، ويندمج الجميع فى بنية واحدة ، لم تعد فكرة المخطوط مجرد إطار خارجى ، يجلبه المؤلف من أجل الزخرفة أو من أجل الحيرة ، ولكنها فكرة يستثمرها المؤلف ، ويجعلها تلقى بظلالها على اللغة والأسلوب والقضايا واللوازم ، وكأننا إزاء مخطوط فعلى ، يأتى على لسان السندباد ، وخلال لغته السهلة التى تبتعد عن الزخرفة ، وتكلف

الفلسفة والتأويل ، وتميل إلى السرد والوصف ، وتوظف الشعر والغناء ، وتعتمد على الراوى ، وغير ذلك مما ينتمى إلى عالم المخطوطات القديمة .

نجيب محفوظ فى رحلته رافض لواقعه فرفضه واقعه ، وكان الجزاء من جنس العمل ، وحرم من سر الصنعة ، والبادى أظلم .

أما ألفريد فرج فهو قد انطلق من واقعه ، وعاد إلى واقعه ، فباح له بالسر الذى يحتفظ به للموعودين ، وكشف له عن كنوزه ، كما يكشف جدار موسى عن كنزه الذى يبقيه للموعودين ، حتى « يبلغا أشدهما ويستخرجا كنزهما رحمة من ربك ».

ـ ٤ ـ

وكل هذا يعنى أن غضب « سندباد فرج » هو غضب الحبيب ، الذى يحمل فى وجهه الآخر الحب والانتماء . وقد انعكس هذا على الرواية ، فجاءت منتمية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل .

ـ ٥ ـ

المضمـــون :

فى رواية « العجوز والبحر » يقف بطل هيمنجواى شامخا ، يستبد وحده بمعظم المساحة ، فوق الطبيعة ، وفوق كل شئ حوله ، يصارع سمك القرش وحده ، دون عون خارجى ، يلقى بمشاعره على البحر والموج والرياح وسائر الظواهر الطبيعية ، يحادث نفسه بنفسه ، ويهيب بها من أجل الصمود والكفاح ، ليس له من هدف سوى أن ينتصر على سمك القرش ، حتى لو كان الثمن أن يفقد سمكته ، وأن تتحول إلى هيكل عظمى ، كل سعادته أن يتناقل هذا الغلام الصغير ، الذى يرمز إلى التاريخ ، اسمه ، وأن يصير أحدوثة فى المستقبل وعلى كل لسان .

وليس الأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، فالقدر يرميه فى بحر الصين ، ويمتطى حوتا ، ويطاردهما سمك القرش ، ويتم صراع رهيب بين سمك القرش من ناحية . وبين السندباد والحوت من ناحية أخرى ، ويتم تصوير الصراع بصورة فانتازية خرافية ، يتدخل القدر ، بطريقة يقصر العقل البشرى عن أن يستوعبها . لقد كان الحوت منذ قليل عدوه ، وهو الذى شق السفينة وألقاه فى الماء ، وها هو الآن يرتبط مصيره بمصيره ، ويهيب به وكأنه صديق قديم بأن يسرع وبأن يسابق سمك القرش ، وأخيرا وبشئ يشبه الكرامة التى

لا يد للإنسان فى تصريفها ، ينجو السندباد من تلك المعركة الرهيبة ، التى تشبه ملحمة من ملاحم الصين ، ينتصر فيها البطل وينجو من ألسنة النيران التى يرسلها التنين .

سندباد فرج إذن محروس بعناية الله ، وكأنه موسى عليه السلام يصنعه الله على عينه ، ويتدخل فى الوقت المناسب لكى ينجيه من الشر العظيم ، ويدخره من أجل الرسالة الكبرى ، تلقيه أمه فى اليم صغيرا ، وداخل صندوق تعبث به الأمواج من كل جانب ، وليس معه أحد سوى الله ، وتحمله المياه إلى بستان الملك وتقع عليه عين الملكة ، فيرق قلبها ، وتتخذه ولدا ، ويتحول فرعون من عدو إلى أب وراع .

وليس التشبيه بموسى عليه السلام اختراعا من عندى ، بل إن المقدمات توحى به ، ومقتضيات الرواية تفرضه ، وهو تشبيه كامن فى وجدان المؤلف ، إن لم يعلنه صراحة ، فإن سير الأحداث تفرضه نتيجة ، فمرة أخرى نجد السندباد يركب بحر الهند ، وينجيه الله من مهلكة كبيرة ، ويحمله زورقه الصغير ، وكأنه صندوق موسى ، إلى بستان الملك ، لم يكن الزورق زورقه ، فقد أعده الآخرون من أجل أنفسهم ، ولكنهم جميعا ذهبوا ضحية المال والشهوة ، وبقى هو حده ، العناية تحرسه وتعد له ما لم يكن فى الحسبان ، وتراه ابنة الملك فى البستان ، ويرق فؤادها ، وتصبح له زوجة .

وهكذا فى كل مغامرة ، نجد عناية الله هى التى تحرس البطل ، كأنه ولى من الأولياء ، ونجد حكمة أخرى وراء قدرات الإنسان ، تتدخل فى الوقت المناسب ، وتقرضنا منطقا غير المنطق البشرى ، الذى يقوم على الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج ، هو منطق ، إن صحت هذه الكلمة له لغته المختلفة ، ووسيلته الخاصة ، التى تقوم على الخوارق والكرامات ، وسير الرواية يستوعب هذه الخوارق ، بل يقتضيها ، فلو تم كل شئ داخل الرواية بطريقة هيمنجواى ، لفسدت الرواية ، ولتحولت من جو الفانتازية والخوارق ، إلى جو عقلانى ، يضيع فيه السندباد ، ويصبح مثل الهيكل العظمى لسمكة العجوز ، يضعونها فى متحف للأحياء المائية ، يتفرج عليها الصغير والكبير .

فعناية الله هى التى تسير رواية ألفريد فرج ، وهو المغزى الأخير الذى يستخلصه السندباد من تجاربه ، ويوصى به ابنه فى نهاية الرواية ، كنوع من التجربة تفوق الذهب والفضة وكل الجواهر الثمينة :

« وهبتك يا ولدى للقلق والمعرفة ، وهبتك للتجربة والأخطار والنجاة . للطبيعة وللإنسان ، ولعناية الله » .

٥ ـ ١

لم تكن « عناية الله » هى الملمح الوحيد ، الذى استخلصه ألفريد فرج من رؤية الحضارة العربية الإسلامية . بل هناك ملامح أخر كثيرة . سنذكرها بعد قليل .

٥ ـ ٢

فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، لم أتحدث عن الوسطية ، كنظرية يمكن تلخيصها ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو ، فى قضية عقلية وشكلية ، تحمل سلفا نتائجها مطمورة فى مقدماتها .

ولم أتحدث أيضا عن الوسطية من منطلق علماء الدين ،الذين يتابعون مظاهرها فى تطبيقات إسلامية ، فى العبادات والمعاملات .

ولكننى تحدثت عن الوسطية كرؤية حضارية ، لا تقف عند حد التنظير العقلى ، بل تمتد إلى موقف حضارى ينعكس على السلوك والمشاعر ، ولا تقف عند حد تطبيقات يفصلها علماء الإسلام ، ويستشهدون عليها بالآيات والأحاديث، بل هى باختصار « رؤية » تعكس جوهر حضارة ، يعيش فى ظلالها المسلم وغير المسلم ، ويتأثر بها العربى وغير العربى .

والوسطية بهذا المفهوم لا يمكن تلخيصها فى جملة أو جملتين ، ثم نريح ونستريح ، لأنها فى تحليلها الأخير ، تعكس جوهر حضارة لها جذورها التاريخية ، ولها تطبيقاتها الواقعية ، وتشير إلى « خصوصية » حضارية ، تحدد منهجا وترسم موقفا .

وهى تقوم على تراث تاريخى ، يختلف عن التراث الذى تنتمى إليه وسطية أرسطو ، إن تراثها يضرب بجذور عميقة إلى « الحس الدينى » الذى يمثله ابراهيم عليه السلام وذريته من بعده ، والذى يقوم على الإيمان بقوة أخرى ، لها حكمتها التى تختلف عن العقل الظاهرى ، والتى تحيل النار إلى برد وسلام ، والعصا إلى ثعبان ، والرياح العاتية إلى بساط ممهد ، والجن إلى جنود مطيعة ، وغير ذلك من معجزات لا يستوعبها العقل القاصر لأنها تقوم أساسا على « خرق القوانين الطبيعية » التى اعتادها الإنسان فى حياته اليومية ، واطردت على سنة واحدة .

تناثرت ذرية إبراهيم عليه السلام فى بقاع الشرق الأوسط ، ينشرون حكمته ، وكان من نصيب الجزيرة العربية أن حل بها اسماعيل عليه السلام ، يبشر بدعوة أبيه ، التى تقوم على الإيمان بالمطلق والخضوع لحكمته ، التى لا يستطيع العقل البشرى إدراك مراميها .

وتفاعلت هذه الدعوة مع مقتضيات المكان ، الذى يقدم الشيئين متجاورين ومتمايزين ، كما ذكرنا فى فصل « الطبيعة » من الكتاب الأول . فالليل يتجاور مع النهار ويتميز عنه ، وغير ذلك مما يمثل المسودة الأولى للوسطية العربية .

ثم جاء الإسلام فأبقى على هذه المسودة وانطلق منها ، ونفخ فيها من روحه ، ووضعها فى مهب التاريخ ، لقد استلها من التيار العام ومن اللاتشكل ، ومنحها خصوصية ، وشكلها فى أنظومة متكاملة ، لها رؤيتها المحددة ، وتطبيقاتها المنسجمة .

ولم تكن إضافة الإسلام متعارضة مع تراث المنطقة ، الذى يمتد قبل الإسلام وحتى دعوة ابراهيم عليه السلام ، أى ما يزيد عن خمسة وعشرين قرنا ، ولم تكن متعارضة مع عبقرية المكان فى شبه الجزيرة العربية وما حولها ، التى أضافت إلى تراث إبراهيم « تنويعة » جديدة تتفاعل مع بقية التنويعات . بل إن الإسلام انطلق من تاريخ المنطقة كصورة للزمان ، ومن البيئة العربية كصورة للمكان ، وأضاف إليها فكرة التوازن بين الشيئين المتجاورين ، عن طريق وعى لا يسمح لأحدهما أن يتضخم على حساب الآخر ، وجعل هذا التوازن لا يقوم على حساب عقلى ، ولا توازن رياضى ، بل على توفيق الله وهدايته ، وهو توفيق يؤدى إلى عقيدة التوكل ، والإيمان بالقضاء والقدر ، ويثمر ما يسمى بمقام السكينة ، وهو مقام يقوم على الحركة والأخذ بالأسباب ، ثم التسليم بالقوة العليا ، فهو غير السكون ، وهو أيضا غير حمية الجاهلية .

وخلاصة القول أن الوسطية ليست مجرد كلمة ، يمكن تلخيصها فى نتيجة عقلية ، بل هى رؤية حضارية ، سبق أن شرحتها فى الكتاب الأول الذى يقوم على متابعة ملامحها والكشف عن خصوصيتها ، وسبق أيضا أن تابعت تطبيقاتها فى الكتاب الثانى ، خلال الفن والجمال والأدب والمنهج ، وغير ذلك مما يمثل رؤية متسقة ، ولكننى هنا يمكن أن أذكر بعض العناوين ، التى تمثل ملامح الوسطية :

١ ـ الحس الدينى .

٢ ـ تجاور الشيئين مع تمايزهما .

٣ ـ الحركة بين الشيئين .

٤ ـ ضبط الحركة بين الشيئين فيما سميته بالتوازن .

٥ ـ التوكل .

٥ ـ السكينة .

٣ ـ ٥

حين كتبت الوسطية العربية لم أكن قد قرأت رواية الفريد فرج ، لأنها لم تكن قد صدرت بعد ، وما أظن أن ألفريد فرج قد قرأ الوسطية ، قبل أن يكتب روايته .

ولكن هناك بين الكتابين لقاءً غريبا يصل إلى حد التشابه فى الكثير من التفصيلات . إن ما عرضته من ملامح للوسطية ، كان يمثل الجانب النظرى ، الذى يفتقر إلى التطبيق فى أدبنا المعاصر ، وكل ما استطعت أن أعثر عليه من تطبيق ، ساعة صدور الكتاب الأول سنة ١٩٧٨م ، هو ماأورده « نيرفال » فى كتابه « رحلة الشرق » ، من حواديت شعبية ، كان يسمعها على مقاهى استانبول والقاهرة ، وأكثر ما لفتنى فى هذه الحواديت ذلك الحس الدينى ، وهذا التمرد على العقدة بمعناها التقليدى فى الرواية الواقعية ، والذى اعتذر عنه « نيرفال » فى نهاية كتابه .

ولكن هذه الحواديت كانت تفتقر الخصوصية ، والتجرد من الأساطير اليهودية وغيرها مما يمت إلى روح الشرق ، إن نيرفال يضع الجميع فى سلة واحدة ، وتمنيت وقتها لو وجد الكاتب العربى الذى يبلور الأمور ، ويبحث عن الخصوصية ، ويحدد الرؤية العربية داخل هذا التيار العام .

إن هذا اللقاء غير المتعمد بين كتاب الوسطية كنظرية ، ورواية الفريد فرج كتطبيق ، لم يأت من باب الصدفة ، فكلاهما يصدران عن جذور واحدة . إن كل ما حددته من خصائص للوسطية كرؤية حضارية ، تأتى رواية الفريد فرج فتعكسه فى عمل أدبى ، وتكون النتيجة كتابا تنظيريا ينتزع مصطلحاته من مسيرة تاريخية ، وعملا أدبيا ينتزع نكهته من رؤية حضارته . ومن هنا نستطيع أن نتخلص من عقدة الآخر ،وان يكون تفكيرنا منا فينا ، مما يهيئ لوجود أرضية تسمح برؤية معاصرة ، تتأسس على الرؤية التاريخية للحضارة العربية الإسلامية .

تحدثت من قبل عن « عناية الله » التى تتأسس عليها رواية ألفريد فرج ، وتمنحها خصوصية ، تميزها عن رواية « هيمنجواى » وغيره من كتاب الغرب ، ونحاول الآن أن نتابع بقية الملامح فى تلك الرواية .

٤ ـ ٥

فى فصل الطبيعة أوردت ما ذكره ابن بطوطة عن صديق له ، قد عزم على الرحيل إلى مكة، واشتد عليه الحر فى الطريق ، ونفد ما عنده من ماء ، فيقع متهالكاً ويكاد يموت ، لولا أن برد المساء ينعشه ، فيقوم ويسير فى بطن الوادى ، ويجد خيمة ، وتخرج فتاة تسقيه ماء وترد عليه الحياة .

ويصف « نيسنر » فى كتابه « رمال العرب » منظرا يجمع بين وجهين متضادين فى وقت واحد ، ففى ناحية يجد الرمال والجفاف والموت ، وفى ناحية مجاورة ، يجد الماء والخصب والزرع ، مما يذكره على حد قوله ، بالسهول الخضراء فى وادى النيل ، والتى تحيط بها الصحراء القاحلة .

وقد علقت على هذا القول لرحالة قديم وآخر حديث ، بأن الطبيعة العربية ، كشريحة من طبيعة المنطقة ، تقدم الشيئين متجاورين فى لوحة واحدة ، الحياة مع الموت ، والظمأ مع الماء ، والخصب مع الجدب ، والزرع مع الرمال ، والشقاء مع السعادة .

ويقع ألفريد فرج على هذه الخاصية ، فبعد أن تحطمت سفينة السندباد على جبل المغناطيس ، وتلقى به المياه إلى شاطئ كله ركام وحطام ، يصعد السندباد فوق جبل فيجد منظرا مختلفا تمام الاختلاف « فلما وصلت فوق وجدت الدنيا غير الدنيا ، فإنى قادم من فوق ركام السفن ، والشاطئ الصخرى القاحل ، ومعالم الكوارث ، ومدافن الموتى ، إلى جنة خضراء ذات طيور وحياة » (ص ١٤٥) .

وهو شئ لا يأتى عرضا عند ألفريد . بل ينبث فى الرواية ، ويعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، ويلقى بظلاله على أحداث الرواية .

ففى البداية وفى الفصل الأول ، يقدم المؤلف منظرا بهيجا للسندباد وصحبه ، يضحكون ويصخبون ويرقصون ويغنون . وعقب هذا المنظر مباشرة ، يقدم المؤلف منظرا آخر يختلف عن ذلك ، وبلا تمهيد أو رابط بين المنظرين ، فالأجراس تدق معلنة بيع كل ما يملك السندباد من ثروة ، ويصبح فقيرا ، وينتقل فى غمضة عين من حال إلى حال .

وفى النهاية وفى الفصل الأخير ، نجد زوجة السندباد وابنه فى حالة حزن بعد الانبـاء بوفاة السندباد ، وفجأة وبلا مقدمات يدخل عليها السندباد ، فيرتميان فى أحضانه ، ويتبدل الأمر من حال إلى حال .

وتتعاقب مثل هذه المناظر وتتجاور ، وينتقل البطل فى أحيان كثيرة من حالة إلى حالة مضادة ، ويكون هذا الانتقال فجأة وبلا تمهيد . وقد يظن الناقد الذى تعود على الترتيب المنطقى ، وسياق الأحداث ، والتمهيد للانتقالات ، قد يظن أن هذه الرواية تفتقر الرابطة ، وتخضع للانتقالات المفاجئة ، ولكن ألفريد فرج يفعل ذلك عن وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله ، وهو سياق يقتضى منطقا غير المنطق الذى تخضع له الرواية التقليدية .

فهذه الانتقالات المفاجئة التى تصل إلى حد التجاور بين الأضداد ، انما هى مسيرة بقوة عليا ، يخضع لها السندباد خلال رحلاته ، ونجده ينتقل من حال إلى حال ، فجـأة وبـلا تمهيـد ، وبطريقـة يعجـز عن إدراكها العقل الظاهرى ، فقد يكونُ غريقا « وفجأة » ييسر الله له لوحا من خشب ، وقد يكون فقيرا « وفجأة يأتيه من يخبر بأن الوالى يبحث عنه من أجل وصية له مقدارها عشرة ألاف دينار ، وقد يكون سجينا وفجأة تأتيـه فتـاة تمشـى على استيحاء وتيسر له سبيل الهرب ، وقد يكون ضالا فى الصحراء « وفجأة » ييسر الله له خيمة وقطرة ماء تمسك عليه الحياة .

تمامـا مثلما ما حدث مع موسى عليه السلام ، فقد يكون صغيرا ملقى فى اليم ثم ييسـر اللـه له امرأة فرعون ، فتتخذه قرة عين ، وقد يكون ضالا فى الصحراء يدعو الله « رب إنى لما أنزلت إلىّ من خير فقير » ثم ييسر الله له فتاة تمشى على استحياء وتقول له « إن أبى يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا » ، ولم يكن التشابه بين القصتين من باب التأثر والتأثير أو من باب النقل المباشر ، بل لأن كل منهما يخضعان لتلك القوة العليا ، التى تسير الأحداث ، وتحرس البطل الموعود .

إن « فجأة » هنا إنما تكون كذلك بمنطق العقل الظاهر ، ولكنها بمنطق الحكمة الإلهية ليست « فجأة » ، لأنها خاضعة لرؤية شاملة ، تتخطى اللحظة الآنية ، وتكسر حدود الزمن ، وترى الماضى والحاضر والمستقبل فى لمحة خاطفة ، وحينئذ تختلف النتائج ، ويدرك العقل الظاهر قصوره وتسرعه فى الحكم ، إن العبد الصالح يكشف لموسى الحكمة الخفية ، وراء ما يراه خارجا عن المتعارف عليه .

والأمر كذلك مع السندباد ، فهو يدرك الحكمة الخفية ، ويرى أن الكثير مما ضاق به ، وسخط من أجله ، كان يحمل فى طياته الخير الكثير ، فرب ضارة نافعة ، وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم ، وذلك هو المغزى الأخير الذى تعلمه من رحلاته فهو يكاشف زوجه فى النهاية وفى جلسة عائلية ، بأن هذه المغامرات لو لم تكن لما استطاع أن يعيش تلك اللحظة معها ومع ابنهما ومع تلك الخيرات التى تتوافر لهما .

وفى ظل تلك الحكمة الخفية تتغير المواقف ، فالإنسان هنا ليس مثل عجوز هيمنجواى ، يعتمد على ذاته فقط ، ويكافح دون سند خارجى ، إنه يعتمد على تلك القوة الخفية ، أو بعبارة أخرى إنه يتوكل ، وهذا عين ما فعله السندباد منذ البداية ، إنه يتعلم الدرس فى البصرة وقبل الرحيل ، فالنار لا تحرق هؤلاء الذين يقتحمونها بثقة ، وهكذا بمنحه التوكل قوة لا تعادلها قوة إنها قوة الاقتحام ، التى يوصيه بها شيخه حين رآه جزعا ساخطا بعد تنكر الاصدقاء له ، ولولا تلك القوة لما استطاع السندباد أن يصبر على مغامراته ، إنه يقتحم ثم يعود ، ثم يقتحم ليعود ، ويعود ليقتحم ، ويظل هكذا متوكلا على الله طالبا منه الهداية والعون ، حتى يفتح الله له مقام السكينة ، وحتى يصل إلى مقام الرضا ، ولكن بعد أن صبر ووعى الدرس ، ولم يعد شابا ساخطا صغيرا ، يقف عند الظاهر ، وتحطمه أول تجربة ، يقول لصديقة :

« لم أعد ذلك الطفل الذى يبكى إن تنكر له الأصدقاء ، أو يقنط إن دار عليه الزمان ، تعلمت أن الحياة لها أطوارها وفيها الحلو والمر . وعلى الإنسان أن يرضى بها كما تكون ، وأن يقنع بما قسم الله » .

٥ ـ ٥

وهذه الدلالة المضمونية ـ أو قل هذا الحس الدينى ـ قد ألقت بظلالها على كل منحنيات الرواية ، مما يمثل بؤرة ارتكازية ، لا تأتى صدفة أو عابرة ، ولكنها تأتى من باب الوعى والقصد . ويمكن أن تشير إلى المعالم الرئيسة لهذا الحس الدينى داخل الرواية ، على النحو الآتى :

١ ـ يحمل السندباد رؤيته الحضارية داخله ، فمنذ البداية يخرج متوكلا على الله ، قد زوده شيخه بنصائحه التى تدعوه إلى اقتحام المجهول ، وعدم الخوف فإن الله معه ، وهـو يشـق كل مغامرة بإحساس أن هناك من يرعاه ، وعند اشتداد الأزمة لا يسقط ،

ولا يعبث ، ولكن تطفو على لسانه الكثير من اللوازم الدينية ، التى ينثرها المؤلف خلال الرواية من مثل :

إن شاء الله ـ لا إلـه إلا اللـه محمد رسول الله ـ لا حول ولا قوة إلا بالله ـ الله الحامى ـ يا أهل الله ـ يا مسلمين ـ والله المنجى ـ وسبحان الله ـ الخيرة فيما اختاره اللـه ـ الله يسلم ـ والله معكم ـ الحمد لله ـ بارك الله فيك ـ بإذن الله ـ بعون الله .

وغير ذلك من لوازم تكرر لفظ الجلالة وترد على اللسان طواعية وعند الملمات ، وحين تغيب عن الإنسان معارفه ومكتسباته ، ولكن يبقى له هذا الوجدان داخله ، يطفر على لسانه فجأة ، وكأنه مانعة الصواعق ، تحميه من السقوط والتردى .

٢ ـ تخضع هذه الرواية فى كثير من مواقفها إلى أشياء خارقة ، وإلى كرامات تند عن العقل البشرى ، لأنها لا تخضع للأسباب والمسببات ، ولا للمقدمات والنتائج ، ولا لغير ذلك من أوليات اعتادها العقل البشرى فى حياته اليومية والعملية .

إن كبير الهنود حين يسمع بنجاة السندباد من مغامراته لا يصدقه ، لأنه يحتكم إلى المقياس العقلى الذى اعتاده ، ويقول له ساخرا :

« شئ يصعب تصديقه ، أما لسانه فعربى ، ولكن سفره أربع سفرات مستحيلة ، ونجاته من الموت أربع مرات ، فى جملة عربية واحدة ، لا يستقيم فى النحو أو فى الصرف كما يقولون فى لغتهم . فضلا عن نجاته من وادى الماس ، الذى لم نعلم أن أحدا سقط فيه ، ونجا من افتراس الأفاعى » (ص ٥٧) .

ويـزداد عجبه حين يفتشه ولا يجد معـه سلاحاً ، فيتنهد ويقـول « هـذا أعجب ما فى » قصته ، نعم ، هذا أعجب ما فى القصة بمقياس العقل البشرى ، وبمقياس اللغة التى يضعها البشر ، وتخضع للمعنى وللفهم ، أما بمقياس الحكمة الخفية ، فليس عجبا إن إنسانا لا يملك سلاحاً ، فيتغلب على الأفاعى والقرود الشياطين والقتلة والمجرمين ، ولا تمضى صفحات على هذه الجملة من كبير القوم ، حتى يرسل الله مطرا فيخمد النار التى أعدوها للخلاص منه ، وفى جو طقوس يبتعد عن المسلمات العقلية .

كأننا إزاء قصة ابراهيم عليه السلام تتكرر من جديد ، ولعل هذا يفسر إحالاتى من

قبل إلى حوت يونس ، وصندوق موسى ، والآن إلى نار إبراهيم ، لكى أشير إلى هذا الجنس الأدبى ، الذى يدور تحت عناية الله ، ويخضع لحكمته .

إن فصل « الوصية » مليء بالمفاجآت وبالأسرار ، فسندباد يكون فقيراً ، وفجأة وعلى غير انتظار يأتيه صوت « قم فالقاضى يطلبك » ، ويتحول فى غمضة عين من فقير إلى غنى ، ويأتيه ثلاثة غرباء فى جو غامض مليء بالأسرار ، ثم يتركونه بطريقة مثيرة وغامضة أيضا ، بعد أن يتركوا له محارة تصدر أصواتا سحرية ، أدرك منها أنها نداء البحر ، وأن قدره مرتبط بمغامرة أخرى فى جزيرة العشق .

وقد يضيق الناقد التقليدى بهذه المفاجآت والخوارق والأسرار ، ولكن الناقد الذى يتقمص هذا الجنس الأدبى ، يرى أن كل هذا مطلوب ومبرر ، لأنه إزاء جنس لا يخضع للصرامة العقلية ، ويتحرك خلال رؤية حضارية ، تدور تحت عين المطلق ، وتعطى للأسرار والخوارق حيزاً كبيرا فى تسيير الأحداث .

٣ ـ ولعل هذا ما يبرر استخدام كلمة « فجأة » فى مناسبات كثيرة فى الرواية ، يتعب القارئ فى إحصائها [1] . ولكن يكفى أن نتأمل بعض الجمل :

« وفجأة رأيت فى عرض البحر سفينة » (ص ٤٤).

« وفجأة رأيت من فوق تل مرتفع ذلك الشئ العجيب » (ص ٤٩).

« داهمنا فجأة جبل شاهق » (ص ٥١).

« رأيت فجأة شيئا يسقط من حالك » (ص ٥٣).

وغير ذلك من جمل تتوارد بكثرة ، لتشير إلى تلك القوة العليا التى تتدخل فى الوقت المناسب فتنقل الإنسان من حال إلى حال ولتعلمه أن دوام الحال من المحال ، وأن الاعتماد على قدراته الذاتية ، حتى لو كانت فى مثل قدرات عجوز هيمنجواى ، شئ من الغرور ، يدل على الجهل وقلة الخبرة . إن موسى عليه السلام خطب يوما فى بنى إسرائيل بأنه أعلم الناس ، فأعطاه العبد الصالح درسا قاسيا ، وخلال تجارب لخصها فى النهاية بأن علمه لا ينقص من علم الله إلا مقدار ما ينقص حسو العصفور من هذا البحر الشاسع .

---

(١) انظر مثلا الصفحات : ٤٤ ـ ٤٩ ـ ٥٠ ـ ٥١ ـ ٥٣ ـ ٦٥ ـ ٧١ ـ ١٠٧ ـ ١٠٩ ـ ١١٢ ـ ١٢٣ ـ ١٣٤ ـ ١٣٥ .

إن ألفريد فرج لم يخضع عنصر « فجأة » للتفسير العلمى ، كما أخضعها نجيب محفوظ حين فسّرها بقانون الوراثة فى روايته « الحرافيش » ، أو كما يراها بعض الأدباء من أصحاب الرواية التقليدية نوعا من الجنون أو الاختلاط أو المرض كما نرى فى الشيخ سيد العبيط ، أو الشيخ جمعه ، أو عم متولى ، أو غير ذلك من نماذج أولع بها محمود تيمور ، وفسر سلوكها الغريب بالاختلاط والمرض والجنون .

إن عنصر المفاجأة عند ألفريد فرج له ما يبرره من واقع الجنس الأدبى ، الذى جاءت روايته على سياقه ،وهو جنس يخضع المفاجأة لمنطق يتجاوز المنطق البشرى ، قد تكون مفاجأة بالمقاييس العقلية المتداولة ، ولكنها بمقياس الحكمة الإلهية ليست مفاجأة ، لأنها تخضع لرؤية شاملة ، تلغى الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل ، ولا تقف عند لحظة آنية ، « إن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون » ، لأن المقاييس تختلف ، ولابد أن تؤدى إلى اختلاف النتائج ، فما تظنونه الآن شرا هو فى علم الله خيرا ، وإن مع العسر يسرا .

إن كلمة « فجأة » ترد بكثرة خلال صفحات الرواية ، ولا يعادلها فى ذلك إلا وردد كلمة « الله » كما رأينا عند استعراض اللوازم الدينية ، التى ترد على لسان السندباد عند الأزمات، ومن هنا ينبغى أن نفهم عنصر المفاجأة فى مقابل العنصر الآخر الذى يمثله لفظ الجلالة . فعنصر المفاجأة . هنا يقابله عنصر القوة العليا ، فتحيلها إلى شئ مبرر ، وتخضعها إلى كلمة تتجاوز المنطق البشرى ، المحصور فى اللحظة الآنية .

٤ ـ إن عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يحمل معنى بدائيا ، يشير إلى انعدام المنطق ، وانحدار القيم العقلية ، بل إنه يشير إلى معنى فوق المنطق والعقل ، ويتصل بالحكمة الإلهية .

ومن هنا نرى أن ألفريد يجعل هذا العنصر أرقى من الخرافة من ناحية ، وأرقى من التفكير المادى من ناحية أخرى .

الخرافة ترتبط بالبدائية ، وتمثل الحد الأدنى فى سلم التطور البشرى . لأنها لا تخضع لضابط ، سواء كان هذا الضابط مستمدا من العقل البشرى ، أو مما هو وراء العقل البشرى .

وكاد السندباد يذهب ضحية الخرافة فى إحدى رحلاته ، فالمطر قد شح فى بلاد الهند ، وكان من طقوسهم أن يأخذوا فألهم على أول غريب يدخل المدينة « إن أمطرت

السمـاء بعد الصلاة أكرمـوه ، وإن لم تمطـر قصوا رقبته » ، وكان الغريب هذه المرة هو السندبـاد ، الذى ضاق بهذه الخرافة لأنها تمثل الجهل والتخلف ، وصاح محنقا : « اللهم اهلك هذه البلاد بالظمأ ، حتى يقتل كبيرهم صغيرهم ، ويفتك صغيرهم بكبيرهـم . اللهـم اقتلهـم بغبائهـم إن لم يفتـك بهم ظمأهم ، فإن قتلهم الناس الأبرياء بخرافات الفال والتطير ، شر لا تعرفه قردة الغابات ، ولا يستحقون معه الحياة ». (ص ٦٣) ولكن القوة العليا تتدخل فى الوقت المناسب ، وتنقذه بشئ يشبه الكرامة .

وفى رحلة أخرى إلى بلاد الهند ، يدور بين السندباد وملك الجزيرة حوار يكشف عن عقليتين ، العقلية الأولى يمثلها الملك الذى لا يؤمن إلا بما يرى ويسمع ، ومع ذلك يظن أنه يعرف كل شئ . والعقلية الأخرى يمثلها السندباد ، الذى يؤمن بالغيبيات التى هى وراء السمع والبصر .

ويبدو خلال هذا الحوار أن السندباد يمثل درجة أعلى فى سلم التطور الحضارى ، فالملك ضيق الأفق ، وجزيرته غير متطورة، ويحتويه السندباد من موقفه الحضارى ، ويبهره بمنتوجاته الصناعية ، وبقدراته على الحكايات ورواية الغرائب ، مما يجعل ابنة الملك تقول لأبيها : « أبقه يا أبى ، أبقه فى بلادنا ، ليحكى لنا مزيدا من أخبار مالم نر وما لم نسمع به » (ص ١٥١).

إن كل هذا يعنى أن ألفريد منحاز لرؤية حضارته ، التى تقوم على الإيمان بالغيب ، ويرى ذلك تطورا فى درجة السلم الحضارى ، تفوق التفكير الخرافى كصورة بدائية متخلفة ، وتفوق التفكير المادى كصورة قاصرة غبية ، وبهذا يبدو السندباد عقب التجربتين مميزا ، فبعد سقوط المطر فى التجربة الأولى يكرمه القوم ، ويتباركون به . وهو فى التجربة الثانية يتحول إلى معلم ، ينقل شعب الجزيرة إلى حياة التحضر والرفاهية .

ـ ٦ ـ

الشكـــل :

المضمون فى هذه الرواية يخلق شكله ، والشكل يخلق مضمونه ، ويتناغم الاثنان فى بنية واحد كالكائن الحى .

كتب الحكيم روايته « أشعب » وغلب جانب الشكل ، فجاءت تقليدا أمينا لمقامات الحريرى، يخلو من الروح ، وتشبه « الأرابيسك » فى أضرحة الأولياء ، لا يبعث الحياة فيه أدخنة البخور ، ولا دعوات المريدين .

وأعاد نجيب محفوظ أحداث الليالى ، وعكس أجواءها المبهرة ، ولكن فى شكل يزيد من حدة الصراع ، ويغرق فى الرموز ، ويشعل التوتر ، ويحمّل الحوار الكثير من الدلالات الفلسفية ، فجاءت روايته أشبه بلعبة التحطيب يؤديها الراقصون على صخب الديسكو .

أما رواية ألفريد فرج فإن مضمونها يخلق شكلها ، وشكلها يخلق مضمونها ، ويندغم الاثنان فى بنية واحدة ، فجاءت جميلة ، متسقة الملامح ، تثير الحماسة الجميلة ، وترضى اللذة العقلية ، وكأنها عروسة المولد ملفوفة فى قصب من ذهب .

٦ ـ ١

تقرأ سندباد فرج فكأنك تقرأ سندباد الليالى ، التلقائية نفسها ، والفانتازية نفسها ، وقد أضيف إليهما صنعة فنان معاصر . يستخدم خبرته وثقافته فى خلق جو من الحركة يتميز بالإبهار الفنى ، والتحليق فى عالم الأساطير والخيال ، ويتحول فيه المؤلف إلى مخرج ماهر . ينتقل من الصين ، إلى الهند ، إلى عالم البحار ، إلى عالم الغابة ، إلى عالم المتوحشين ، إلى جزيرة القرود ، وكأننا إزاء فيلم مثير من الرسوم المتحركة ، يرضى الكبار قبل الصغار ، لأنه يخاطب جانب الطفولة عند الجميع ، فقد كان السندباد يحمل داخله براءة الطفولة ، التى ظلت كامنة ، لم تفسدها التجارب المريرة ، ولا تنكر الأصدقاء ، أو كما قال عنه شيخه : « ما زالت براءة الصبا فى قلب هذا الولد بعد كل ما عاناه ، فما أعجب ذلك » (ص ١٠٠) .

يبدو المؤلف فى تلك الرواية طفوليا تلقائيا ، ولكن عن خبرة وحنكة، فهو يعرف كيف يسكب قطراته : متى وأين ولمن . يرضى فى الكبير فضوله ، ويرضى فى الصغير براءته ، فتتعانق المعرفة مع البراءة ، كما تعانق من قبل المضمون مع الشكل .

٦ ـ ٢

الحركة فى رواية فرج ليست للبهجة ، وليست هى أشبه بالرسوم المتحركة إلا فى المظهر فقط ، لأن وراءها نغمة قدرية ، ويبدو السندباد خلال الرواية كأنه معلق بين أصبعين من أصابع الرحمن ، يقلبهما أنى شاء ، إنه مشدود وإلى تلك القوة الخفية ، تحركه النداءات والأسرار ، يبدو ملسوعا قلقا ، ولكن دون أن يصل إلى حد التوتر والسخط ، فهو قلق محكوم بالوسطية ، وخلال عنصر التوكل ، الذى يضفى عليه السكينة والرضا بقدره .

إن هذه النغمة القدرية هى نتيجة للقوة العليا ، التى تشكل مصير الإنسان ، ولا

نتركه وحده يعتمد على قدراته الذاتية ، وقد فصلنا ذلك من قبل ، ونريد أن نضيف إليه الآن انعكاس هذه الحركة على « الصيغة اللغوية » فى أسلوب الرواية ، فجاءت جملها قصيرة ، لاهثة ، مليئة بمفردات المفاجأة من مثل : فجأة ، ومفاجئ ، وللوهلة الأولى واقتحم ، وأيضا بأدوات التعجب ، والاستغاثة ، وحروف الاستدراك والإضراب ، من مثل :

« فما أعجب ذلك ! » . (ص ١٠٠)

« ولكن شيئا ما ضربنى على وجهى » . (ص ١٢٥)

« فهتفت بصوت مبحوح : النجدة ! » . (ص ١٢٥)

« كنا فى سمر وضحك وطرب ، ولكن صيحة ... » . (ص ١٣٢)

« وأخذتنى الغشية » . (ص ١٣٤)

« وخطفت قلوبنا المفاجأة » . (ص ١٣٤)

« فإذا الجند أحاطوا بى » . (ص ١٥٥)

« فما رأيت إلا باب القاعة يفتح على مصراعيه ، وتدخل حياة » . (ص ٢٠١)

« فما سمعنا إلا باب القاعة يفتح عنوة ، ويظهر منه الدلال » . (ص ٢٠٣)

« فما راعنى إلا رخ هائل يصفق بجناحيه » . (ص ٥٠)

وتتناثر مثل تلك الجمل المليئة بالأدوات المشحونة ، فتجسد عنصر المفاجأة ، وهو عنصر كما ذكرنا يخضع لقوة عليا ، تحركه من أصبع إلى أصبع ، ولكنها ليست قوة غاشمة عابثة ، لأنها ترعى الإنسان الموعود . ، والذى يحمل فى داخله قلبا نقيا ، وبراءة مثل براءة الأطفال ، وتلقنه الدرس بحكمة وبقدر ، وتهيئه لدوره المنتظر .

٣ـ٦

ألفريد فرج لا يقلد الليالى ولا يستوحيها ، بمعنى أنه لا يعيدها فى ثوبها القديم كما بفعل كهنة الماضى ، ولا يؤول لها فى رموز فلسفية كما يفعل عباد الغرب ، إنه ، ببساطة ، يخلق لياليه الخاصة .

هو حقا يستخدم مادة من مغامرات السندباد كما روتها شهر زاد . ولكنه بعد أن يدخلها فى معمل ، ويضيف إليها أحداثا من صنعه ، من نفس العينة ، وبنفس المقدار ، ويمزج الجميع فى هيئة جديدة ، هى سندباد فرج ، ينطلق من القديم ، ويختلف عنه ، ولكن لا يعارضه ، فالروح واحدة ، والثوب الخارجى واحد .

إن فصل « قسمة الكنز » ، مثلا ، ينطلق من مادة المغامرة التى قام بها السندباد فى ليالى شهرزاد نحو جبل المغناطيس ، ولكنه يضيف إليها مغامرات الرفاق بعد أن نجوا ، ووصلوا إلى الشاطئ ، ووجدوا الأموال والكنوز ، التى تركها أصحابها ، ولكن المغامرات الجديدة لا تختلف فى نكهتها عن المغامرات القديمة ، نفس الأهوال ، ونفس « الفانتازية » ، ونفس التلقائية ، حتى العبرة فى النهاية يستخلصها بنفس الطريقة ، ولا يخرج عن رؤية حضارته ، التى تزهد فى المال وتنفر من الجشع :

« ها أنا أسبح فى النهر فوق كنوز قارون ، ولا أملك نفسى التى تجيش بالقشعريرة ، وأنا أتذكركم رجلا فقد حياته فوق هذا الكنز ، وكم من الأصدقاء والرفاق والأبناء والأرامل ، يبكون اليوم رجالا ماتوا هنا ، وهم لا يعرفون تفاهة السبب الذى قتل به أحبابهم » (ص ١٤٦) .

٤ ـ ٦

وقصة « حياة » مختلقة من أولها إلى آخرها ، ولكنها مع ذلك ليست مختلقة ، لأنها تخضع لمنطق الليالى فى ثوبها القديم ، فحياة مثل هند ودعد وسلامه وغيرهن مما تزخر بهن الكتب القديمة من أمثال مصارع العشاق وتزيين الأسواق . ولكن ألفريد فرج يدمجها فى نسيج الرواية ، فلا نحس أنها مختلقة أو مصنوعة .

إنها تخضع لمنطق الرواية ، وتقف عند حدود قصص الحب ، وما تثيره من مشاعر أو انفعالات ، قد تكون غيرة أو هوى ، ولكنها على أى حال لا يخرج بها المؤلف عن مجال هذا الوجود الأدمى ، إلى مجال الفلسفة والرمز ، وحين يحس المؤلف فى فصل « عودة حياة » أنه يقترب بها إلى عتبات الرومانتيكية ، وأنه يرمز بها إلى العاطفة التى تتغلب على العقل ، فإنه يفر من ذلك بسرعة ، ويعود إلى لياليه وغنائه وشعره ، وإلى أحضان حبيبته ، وابنه الذى بشر به الساعة ، ويتعتبره هديته الغالية .

ليست قصة حياة مثل قصص الحب الأخرى ، فى الرواية التاريخية . التى تستبد بالساحة ، وتصرف القارئ عن الأحداث التاريخية ، وتغرقه فى جو من الرومانسية والمتعة ، وقد يصل بها الأمر ، كما هو الحال مع جورجى زيدان ، إلى تشويه التاريخ ، وتحويل الأبطال إلى دمية فى يد النساء ، على نحو ما فصلنا من قبل فى فصل « تغريب التراث » . إنها قصة من داخل البيت ، ومندمجة مع السياق العام .

٦ ـ ٥

وما قلته عن قصة حياة ، أو عن جبل المغناطيس ، يمكن أن أقوله عن كل فصول الرواية وأحداثها . مغامرات مصنوعة لا تختلف فى روحها عن مغامرات السندباد كما ترويها شهر زاد ،نفس الإبهار ، والأحداث ، والحوار ، والنكهة ، وسائر الظلال . إنها رواية منتمية ، تأتى من داخل البيت ، وكل ما فيها مصنوع من البيئة المحلية ، الأخشاب والمادة والتراب والطين ، حتى البنائين والفعلة ، وتكون النتيجة بيتا من واقع البيئة ، يحس الإنسان بأنه من صنعه ، وبأنه من سكانه ، ويتحرك على راحته ، وتربطه ألفة بهذا البيت ، فلا توجد المدفأة الانجليزية ، ولا الستائر الغامقة ، ولا المدخنة ، ولا بيت الكلاب والخنازير ، ولا تكييف الهواء ، فكل شئ يتفاعل مع الطبيعة حوله ، والبناء يستغل حركة الرياح حوله ، وانكسار الضوء ، وحركة الظلال ، وملاقف الهواء ، فى تشييد بيت يندمج فى البيئة ، ويتبادل معها الدفء والظل والحنان .

إن سياق الجنس الأدبى يفرض مقتضياته على بنية الرواية ، وينعكس فى مظاهر عديدة تتخلل الرواية ، ويمكن أن نضرب المثال بثلاثة مظاهر هى : ـ

الأول : صورة خارجية لمنهج التأليف الأدبى كما ارتضاه القدماء ، وهو منهج شرحناه فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، وطبقناه على المقامات فى فصل « الشكل الأصيل » من الكتاب الرابع .

الرواية تعتمد على الراوى ، وتميل إلى السرد ، وتستخدم ضمير المتكلم كما كان يفعل سندباد شهر زاد ، وهى تتنقل من الجد إلى الهزل ، ومن الحكمة إلى الغناء ، فبجانب الحس الدينى الذى يمثله فصل « الوصية » ، نجد الشعر والغناء كما فى فصل « جوهرة » .

إن القدماء تعمدوا هذا المنهج ، ونصوا عليه فى المقدمة ، أو فيما يسمونه « خطبة الكتاب » ، بقصد دفع الملل عن القارئ ، أو بقصد ما يسمونه « الإحماض » وهو أن تنتقل البعير من عشب إلى عشب ، وكذلك القارئ يتنقل فى هذه الرواية ، وهو يحس بالتجدد والنشاط ، فضلا عن أنها تثير متعة الحواس ، دون إسراف فى الجوانب العقلية أو التحليلات النفسية ، وكأن القارئ يلتهم قطعة من الفالوذينج حلوة المذاق .

الثانى : يتمثل فى توظيف الشعر ، فقد كان القدماء يستخدمون الشعر فى حكاياتهم القصصية ، يرضون الذوق العربى ، ويستخدمون إمكاناته فى مواقف أدبية ،

سبق أن شرحتها بالتفصيل فى كتاب « قصص العشاق النثرية » .

ولم يقف ألفريد عند حد استخدام النصوص الشعرية كشواهد أدبية ، بل وظفها بطريقة تلقائية ، فتأتى ملتبسة بالسياق ، وكأنها أُلفتْ من أجله ، أو ألف هو من أجلها .

فى الفصل الأول يمر السندباد بحالتين مختلفتين ، ولكنهما متجاورتين كعادة ألفريد فى النظر إلى الوجهين يكمل أحدهما الآخر ، كما يكمل وجها العملة الواحدة أحدهما الآخر . يكون السندباد فى الحالة الأولى سعيداً يغنى ويخرج مع أصدقائه ، وفجأة ينقلنا المؤلف إلى الحالة الثانية وقد أصبح السندباد فقيرا لا يملك طعام يومه .

ويأتى الشعر فيصاحب كل حالة ، ويلتبس مع كل موقف ، ونستمع إلى جوهرة وهى تغنى فى الحالة الأولى :

مـا كنـت إلا حلمـا رأتـه عينـى فـى الوسـن
يـا سمـح الفعـل ويـا أحسـن مـن كـل حسـن

ثم نستمع إليها وهى تغنى فى الحالة الثانية :

سلـم الأمـر للقضـا فهـو للنفـس أنفـع
كـل مـا راح وانقضـى ليـس بالحـزن يرجـع

والشعر فى كلتا الحالتين يأتى ملتبسا بموقفه ، لا نفور ولا تكلف ، ويحقق وظيفته الفنية، فهو يدفع المستمعين فى الحالة الأولى إلى الخروج عن وقارهم ، فيلقون العمائم ويصيحون ويرقصون ، وكأننا فى مجالس السمر والمتعة التى وصفها لنا أبو الفرج فى أغانيه ، وهو فى الحالة الثانية يدفع شهر زاد إلى التأسى والرضا بالقضاء والقدر ، وهكذا الشعر فى كل فصول الرواية يأتى فى موضعه ومناسبا لروح الرواية حتى فى بحوره وتجزيئاته ، مما يجعل ألفريد فى هذا الجانب فريدا بين كتاب عصره .

الثالث : عدم الإيغال ، فالمؤلف يقف عند الطبقة الخارجية ، ولا يوغل إلى ما تحتها . فلا يسرف فى صراع ولا فى رمز ، ولا يجهد قارئه فى تحليلات نفسية وتشقيقات ذهنية ، فكل شئ يقدم نفسه بسهولة ، ويعرض ذاته كالغانية اللعوب ، ولكنها غانية ليست مبتذلة ولا من بنات الهوى ، إنها صورة من جوهرة أو حياة ، تقرض الشعر ، وتجيد الغناء ، وتعرف متى تقول ، ومتى تكف .

إن كل ما فى الرواية يتناسب مع سياقها كجنس أدبى ، يقوم على الخفة ، وهى

خفة لا تعنى السطحية فهذا مرفوض فى عالم الأدب ، ولكنها خفة بمعنى الظرف والسهولة ، كقطعة الشيكولاتة تذوب على اللسان دون جهد ، ولن نستطيع أن نتابع انعكاسات هذه الخفة على جوانب الرواية ، ولكن يكفى من باب المثل ، أن نقف عند جنبين ، أحدهما يتعلق بجانب الدلالة ، والآخر يتعلق بالعناصر الفنية .

فالدلالة فى هذه الرواية لا توغل فى تساؤلات عن عناصر الكون ، ولا فى جدل فلسفى عن البيضة والدجاجة ، انها سهلة تتصف بالحكمة العملية ، التى يستخلصها السندباد من واقع تجاربه ، وتتمشى مع عنصر الحكمة فى التراث القصصى ، الذى لا يوغل فى التجريديات ولكن يستخلص عناصره من مادة الحياة ، والخيال فيها يمتزج مع الواقع ، فى وسطية سبق أن شرحناها ونحن نتحدث عن « مفهوم اللذة » فى فصل « الأدب » ، وقلنا إنه مفهوم يبدأ من الحس ليصل إلى المطلق ، دون أن يغلب أحدهما على الآخر ، فلو غلب جانب الحس لكان من أهل المادة ، ولو غلب جانب المطلق لكان من أهل التصوف من أصحاب وحدة الوجود ، وكلاهما يمثل إيغالاً تضيق به الوسطية ، التى تعكس تركيبة الإنسان العربى .

إن للمؤلف حاسته الفنية فى التهرب من القضايا الميتافزيقية ، لأنه يعى جيدا أن هذا لا يتناسب مع مقتضيات روايته ، فالسندباد فى فصل « الحياة بعد الموت » ، يدفن حيا مع زوجه التى ماتت ، كما هى عادة أهل الهند ، ويتحول فى مقبرته إلى وحش ، يسطو على الأموات ، ويقتل وينهب ، ويصيبه شئ من التساؤل ، ينهى به هذا الفصل ويقول :

« إنى لم أكن فى حياتى أبدا غير هذا الشحاذ السراق الرث الفظ المتوحش المسكين ، أحمل جواهرى على كتفى ، وأطلب حياتى من الموت ، وزادى من الجوع ، ومائى من الظمأ ، وسعادتى من الشقاء ، والعدل من الظالمين ، كمن يطلب الماء والزرع من الصخر الصلد » .

يكاد السندباد هنا يلج إلى عالم الفلسفة ، ويدخل فى التساؤلات العبثية ، ويعترض على سنة الله ، وتكاد الرواية تخرج بذلك عن سياقها المعهود ، ولكن المؤلف بحاسته الفنية يتدخل ، فيوقف هذا الفصل عند تلك الأسطر المعدودة ، ويكف عن التساؤلات ، ويأتى الفصل الذى يليه « قطرة ماء » ـ وللعنوان دلالته ـ فيعاقب السندباد على وحشيته ، بل وربما أيضا على فلسفته وتساؤلاته ، فيتوه فى

الصحراء ، ولا تنفعه كل أمواله من أجل قطرة ماء .

وقلنا إن للعنوان دلالته ، إشارة إلى أن الحكمة منتزعة من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وهى رؤية تحذر من الجشع والتكالب على المادة ، وتدعو إلى القناعة والتواضع والرضا ، فكل ما فى الدنيا من جواهر ومتاع ، جد السندباد فى الحصول عليه ، لا يساوى قطرة ماء ، وهذا هو الدرس الذى تعلمه موسى من العبد الصالح ، فحين اغتر موسى بعلمه أخبره العبد الصالح بأن كل ما حصله لا يساوى قطرة ماء يحسوها هذا العصفور من المحيط الواسع ، وهكذا يفر المؤلف بسرعة من منطقة التفلسف ، ويعيد بطله ، بعد تجربة مريرة ، إلى حياة الرضا والقناعة . التى تهدف إليها الرواية ، عبر تجارب ومغامرات ، تنتهى بالبطل إلى أن يتعلم الدرس .

أما العناصر الفنية فإن كل شئ فى الرواية يتم بخفة ، سواء فى تصوير الشخصية ، أو رسم الصراع ، أو توظيف الحوار ، يظلل كل ذلك لغة سهلة ، كأنها لغة الحكايات الشعبية ، التى يحكيها الراوى على المقاهى .

إن الحوار مثلا يأتى امتداداً طبيعيا للموقف الذى تعيشه الشخصيات ، لا ظلال مفروضة للمؤلف ، ولا إسقاطات معاصرة ، ولا رموز فلسفية ، إن الحوار فى ليالى نجيب محفوظ يختلف عن ذلك ، فهو حوار من مؤلف يسيطر على الرواية ، ويفرض ظلاله على لغتها وإيحاءاتها الرمزية ، أما هنا فإن الجنس الأدبى هو الذى ينطق ، ويتكلم بلغته ، ويعكس دلالاته ، وكدت أذكر فى هذا الصدد عبارة « موت المؤلف » التى يلهج بها نقاد الحداثة ، ولكننى أمسكت ، حتى لا أفرض على هذا الجنس التلقائى الساذج ، الكثير من المصطلحات ، وخاصة إذا كانت جارحة وكأننا فى حلبة صراع ، ولابد من موت منافس من أجل منافس آخر .

-٧-

وبعد ...

فلكل مذهب حى أدبه ، الذى يعكس رؤاه فى مواقف حية .

وللتاريخ شواهده الدالة على ذلك ، سواء فى القديم أو فى الحديث .

كان للفلاسفة المسلمين أدبهم ، الذى يتمثل فى قصة « حى بن يقظان » وغيرها مما يعكس فلسفتهم ، ويكشف عن مصادرها .

وكان للمتصوفة المسلمين أدبهم الذى يتمثل فى « شطحات الصوفية » وغيرها مما يعكس موقفهم من العلاقة بين عالم الأمر وعالم الخلق ، ويكشف عن مصادرهم أيضا .

كذلك كانت لأهل السنة والوسط أدبهم ، الذى يتمثل فى الأدعية المأثورة ، أو ما يسمونه « رقائق العبّاد » لأنها تعكس مواقف الحشية فى علاقة الإنسان بربه .

وشئ فى هذا يمكن أن نقوله عن المذاهب السياسية والفكرية والأدبية فى العصر الحديث .

فالرأسمالية تمثلت فى الواقعية النقدية ، التى تعكس الحرية الفردية ، وتلقى بظلالها على المسرح والرواية والشعر وغير ذلك من الظواهر الأدبية والفنية .

والماركسية تمثلت فى الواقعية الاشتراكية ، التى تفسح المجال للجماهير ، وتفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وقد عكست رؤاها فى ظواهر فنية وأدبية .

وللوجودية أدبها الذى تمثل فى مسرح سارتر بنوع خاص ، وخلال مواقف حية متوترة ، يصنع منها الإنسان نفسه بنفسه دون سند خارجى إلا من نفسه .

ولو سئلت بعد ذلك كله : وما هو أدب الوسطية المعاصرة ؟! لأجبت بلا تردد ، إنه يتمثل فى رواية « أيام وليالى السندباد » لألفريد فرج .

مع فارق جوهرى يعكس وضعية الوسطية المعاصرة ، فالأمثلة السابقة ، سواء فى القديم أو فى الحديث ، تمثل تيارا يمتد إلى نماذج كثيرة ، وينعكس فى ظواهر عديدة . أما الوسطية كرؤية حضارية معاصرة ، فهى تتمثل فى نموذج أو فى بضعة نماذج ، مما يعكس وضعية الوسطية المعاصرة كما قلت ، فهى لا تزال تتحسس طريقها ، وتبحث عن خصوصيتها ، ومن هنا كان عنوان الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، وكان عنوان الكتاب الرابع « نحو رواية عربية » .

ويوم أن تتحول هذه الأمثلة المعدودة إلى تيار ، حينئذ تكون الوسطية قد عرفت طريقها ، وفرضت وجودها ، وتمثلت فى تيار أدبى ، يعكس خصائصها فى شكلها الذى تريد ، وحينئذ يتغير عنوان الكتاب الثالث إلى « الوسطية المعاصرة » ، وعنوان الكتاب الرابع إلى « الرواية العربية » .

ولو سئلت حينئذ بعد ذلك كله ، ومن هو رائد الرواية الوسطية فى أدبنا المعاصر ؟! . لأجبت بلا تردد أيضا : إنه ألفريد فرج .

يحيى الطاهر
وملحمة القدر

- ١ -

الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة .

ذلكم هو عنوان رواية ليحيى الطاهر ، وهو عنوان يمكن أن يكون مدخلا لقراءة رواياته .

فالأعمال الروائية ليحيى الطاهر تبدو من نوع الرواية التقليدية ، التى ترسم الشخصيات ، وتحاكى الواقع ، وتصور المواقف ، وتتحرك فى خط تطورى نحو نهاية ، تتحكم فى سير الأحداث ، وانتقاء الواقع .

ولكن هذا فى الظاهر فقط ، فيحيى الطاهر يتمرد على « الحقائق القديمة » ، ولا يكتب رواية تقليدية كجيل الرواد ، ولا يرسم شخصيات ذات أبعاد نفسية ومادية ، ولا يهدف فى رواياة إلى التعليق على أحداث الواقع ، كما كان يفعل محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور .

إنه يتخذ من مادة الواقع منطلقا لشئ آخر جديد ومثير للدهشة ، إن ما عنده من شخصيات أو أحداث ، أوغير ذلك مما يحاكى به الواقع فى ظاهر الأمر ، هو فى حقيقته مجرد أرضية ، ينطلق منها المؤلف نحو أمر آخر .

من الخطأ أن نقف عند ظاهر روايته « الطوق والأسورة » ، ، ونراها تصويرا للفلاحين فى صعيد مصر ، وعرضا لمشكلاتهم وهمومهم ، كما هو الحال فى رواية « زينب » ، أو فى رواية « الأرض » .

ومن الخطأ أيضا أن نقف عند ظاهر رواياته « حكايات للأمير حتى ينام » ، ونتوهم أنها إسقاط لمشكلات معاصرة ، كمشكلة الفتاة الصغيرة التى تتزوج غنيا من أجل ماله ، كما فى « حكاية الريفية » ، أو « حكاية أم دليلة وطاهية الموت » ، أو كمشكلة الصعيدى الساذج كما فى « حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » ـ من الخطأ أن نقف عند ظاهر هذه الرواية ، ونراها امتداداً لقصص محمود طاهر لاشين ، التى تستعرض مشكلات بيت الطاعة ، وإهمال الزوجة ، وشرب الخمر ،

وسوء تربية الأولاد ، وغير ذلك من موضوعات شغلت جيل الرواد .

لو أننا وقفنا عند حد الظاهر ، لما تبينا الإضافة الحقيقية ليحيى الطاهر ، ولما وجدناه يختلف عن جيل الرواد ، ولما عقدنا له فصلا خاصا فى كتاب يهتم بالإضافات الأصلية فى مسيرة الرواية العربية .

منذ الوهلة الأولى ، ومنذ متابعة العناوين ، ندرك أن هناك اختلافا جذريا بين جيل الرواد ويحيى الطاهر . فالرواد يقفون عند زينب ، ويتابعون تطورها المادى والنفسى ، ويرصدون مشكلاتها حتى النهاية . أو يقفون عند « الأرض » كشئ غال يحرص الفلاحون على ملكيته ويتقاتلون من أجله . أو يقفون عند « بيت الطاعة » و « وتعدد الزوجات » كما تقول بذلك عناوين قصص لمحمود طاهر لاشين . أو يقفون عند شخصيات غريبة مثل « الشيخ سيد العبيط » و « الشيخ جمعة » و « الحاج شلبى » ، كما توحى بذلك عناوين لمحمود تيمور .يقف الرواد عند أمثال هذه الشخصيات ، ويجدون فى الكشف عن أبعادها المادية والنفسية ، ويتخفون وراءها للتعليق على الواقع. ويحاولون أن يجعلوها صورة من الطبيعة، التى يتخذونها نموذجا ، لا يتحركون ولو قيد أنملة عن أبعادها .

يقف الرواد عند هذا الحد ثم يكفون .

ولكن يحيى الطاهر ينتقى بعض هذه العناصر ، ثم يحركها نحو شئ آخر ، جديد ومثير للدهشة .

وهـذا الشئ الجديد لا يجعله دون الواقع يحاكيه ، ويتخذه نموذجا يتعبد فى محرابه ، بل يعطيه جرأة على الواقع ، ينتهك أبعاده ، ويحيله إلى « قماشة » ينطلق منها ويرسم عليها بريشته الخاصة .

ومن هنا اختلفت وسائله عن وسائل الرواية التقليدية ، فإذا كانت الرواية التقليدية أمينة على الواقع ، تحاول أن تكون منطقية مع لغته ، فلا يبدو الحدث فيها فجائيا ، أو مقتطعا ، أو مبالغا فيه ، أو غير ذلك مما يخرج بالرواية عن مقتضيات العقل والمنطق ـ إذا كانت الرواية التقليدية كذلك ، فإن يحيى الطاهر يمكن أن يكون فجائيا ، أو يأتى بحدث مبالغ فيه ، أو يخرج عن المنطق ، أو يقطع سير الرواية لينتقل إلى شئ مختلف .

وإذا كان المؤلف فى الرواية التقليدية ، يحاول أن يتخفى وراء ستار ، ويجعل الرواية

تتحرك من داخلها وبمنطق أحداثها ، فإن يحيى الطاهر ، يظهر دوره فى تسيير الرواية ، ويطل فى حالات كثيرة متحديا وصارخا ، ومستخدما ضمير المتكلم ، ويحس القارئ بأن المؤلف يعلق ويصرح ، وأحيانا يزعق ويخرج لسانه . ولكن الرواية رغم هذا لا تخرج عن إطارها الفنى ، ولا تهبط إلى أرض المقالة أو السرد ، لأن يحيى الطاهر لا يكتب بمنطق القصة التقليدية ، ولا يحرص على مصطلحاتها ، إنه يتجاوز ذلك كله ، ليكتب رواية تعتمد على الحقائق القديمة ، ولكنها تثير الدهشة ، وتخلق لها مصطلحها الخاص .

- ٢ -

لا زلنا حتى الآن ندور حولها استكشاف الشئ الجديد عند يحيى الطاهر ، وإذا قلنا إنه يختلف عن الرواد فى بنية الرواية ، وإن اتفق معهم فى الظاهر ، فإن هذا وحده لا يكفى ، ولابد من الاقتراب كثيرا من تحليل بنية روايته ، للوقوع على خصوصيته .

وربما استطاع عنوان روايتيه « الطوق والأسورة » و« حكايات للأمير حتى ينام » ، أن يقربنا كثيرا من جوهر تجربته . مسرح الرواية الأولى هو صعيد مصر ، ولم يكن عنوانها زينب أو الأرض ، ولم تلتمس شخصية تثير الغرابة أو الطرافة ، ولم تسجل كعالم اجتماع مشكلات الصعيد ، فإن يحيى الطاهر قد تجاوز ذلك كله ، نحو عنوان يقوم كشئ متعالٍ ، يفرض سطوته على جميع أحداث الرواية ، إنه عنوان « الطوق والأسورة » ، ذلك العنوان الذى لا يشير إلى شخصية ، ولا يمثل مشكلة اجتماعية ، ولكنه يلقى بثقله على كل منحنيات الرواية ، ويحولها من رواية شخصيات ومواقف ، إلى رواية أدوات تسيرها قوة عليا ، إنها مسيرة من خلال قيد هو الطوق والأسورة ، وهذا القيد هو بطل الرواية ، فليس البطل هو حزينة ، أو نبوية ، أو بخيت البشارى ، ولكن البطل هو ذلك القدر الذى يلقى بظله على كل الشخصيات ، فلا تستطيع منه افلاتا ، وهو قدر مسيطر لا يرحم ، يعاقب الطموحين الذين تسول لهم النفس بأن يتجاوزوا وضعيتهم ، ومن هنا فإن الإضافة الأولى ليحيى الطاهر تتمثل فى عنوانه « الطوق والأسورة » ، والتى سميتها فى عنوان هذا المحور بملحمة القدر .

أما الرواية الثانية « حكايات للأمير حتى ينام » ، فهى تمثل الإطار الذى يتحرك خلاله القدر . إن قدر يحيى الطاهر ليس قدرا ميتافزيقيا مغيبا ، ولا هو مجلوب من بلاد برة يسحب معه عبثية الكون وإحباط الوجود ، ولكنه قدر يصوره من خلال حس شعبى مستمد من مواد محلية .

إن حكايات للأمير حتى ينام ، تبدو أنها تعليق على الواقع المعاصر ، وأحيانا رصد لبعض شخصياته وهمومه ، ولكن ذلك فى الظاهر فقط . أما فى التحليل الأخير فإن الراوى ، خلال ضمير المتكلم ، يدس حكايته أيام الأمير ، ويسير أحداثها بما يخفيه ، ليس البطل هو ذلك الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وليس الراوى هو مجرد « مهرج » فى قصر الأمير يمتعه ويسليه ، ولكن البطل فى حقيقة الأمر هو ذلك الراوى الذى يقص الحكايات ، وينتقى ما يريد من أحداث ، ويختار العناوين ، ويقفز من حكاية إلى حكاية ، ويستخدم أحيانا عنصر المفاجأة ، ويعلق ويسرد ويورد الحكم ، ويؤطر كل ذلك فى شكل شعبى ، لا ينفصل فيه القدر عن الحس الشعبى ، أو قل هو مخلوق واحد يبدو بوجهين ، كتلك الرسوم الشعبية على الحوائط الريفية .

ذلكم هما الوجهان اللذان يمثلان خصوصيه يحيى الطاهر ، ويحيلان روايته من حقائق قديمة ، إلى شئ جديد ومثير للدهشة، ويمكن من خلالهما تكوين قراءة جديدة لرواياته .

إن القراءة الجديدة للطوق والأسورة ، أو لحكاية الريفية ، أو لحكاية طاهية الموت ، أولحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، تتجاوز مفهومها الظاهرى ، ولا تقف كثيرا عند مجرد تصوير البيئة الصعيدية ، أو عند مجرد التعرض لمشكلة الفتاة التى تتزوج من عجوز ، أو مشكلة الصعيدى الساذج . ولكنها تكشف عن بطش القدر الذى يحرك الشخصيات كالدمى ، وخلال إطار شعبى ، يتبنى حركة خفية داخل الرواية ، تزداد حدتهاكلما ازدادت ضربات القدر .إن حكايات مثل : « حكاية الريفية » و « حكاية أم دليلة طاهية الموت » و « حكاية الصعيدى الذى هده التعب » ، قليلة الحدث ، لا يعدو هيكلها الحكائى جملة واحدة ، هى على الترتيب :

ـ الفتاة الفقيرة والغنى العجوز .

ـ الصغيرة التى تقتل زوجها العجوز لكى ترثه .

ـ الصعيدى الساذج فى المدينة الكبيرة .

ولكن هذه الجمل تمثل مجرد الأرضية الخام ، لأن كل حكاية تتحول إلى ملحمة ، تجسد ضربات القدر ، ويروى يحيى الطاهر ملحمته خلال الطقوس الشعبية .

وتلك هى إضافة يحيى الطاهر إلى الموروث الشعبى ، هو لم يقف عنده كمادة

خام ، أو كعارض جميل لأحدث الأزياء ، أو حتى كمحب للتراث الشعبى يقدمه فى لغة أدبية جميلة ، كما كان يفعل زكريا الحجاوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ورشدى صالح ، وفاروق خورشيد ، وعباس خضر . إنه ينقح فى هذا التراث ، ويحيله إلى شئ جديد ، يحمل بصمته ، ويكتسب خصوصية مثيرة للدهشة ، ويصبح فى صيغته الجديدة منتميا إليه أكثر مما هو منتم للجماعة .

إن النظر إلى كل حكاية من حكايات الأمير ، كملحمة ذات إيقاع شعبى ، يفضى إلى مفتاح سرها الذى يفض مغاليقها .

حكاية أم دليلة طاهية الموت ، مثلا ، تستحضر صورة دليلة تلك العجوز الداهية فى سيرة على الزيبق ، ولكن فى صياغتها الجديدة تختلف عنها .

وحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، تستحضر صورة معروف الإسكافى ، ولكنها تختلف عنها أيضا فى صياغتها الجديدة .

وهكذا كل حكاية من حكايات الأمير ، تتحول فى صياغتها الجديدة إلى ملحمة مثيرة ، يعارض بها المؤلف ليالى شهر زاد فى مادتها الأصلية .

إن أسلوب الملحمة يلقى بثقله على كل شئ فى الحكاية ، على المفردات والعناوين والصور ، وعلى ما هو أهم من ذلك مما يتمثل فى الإيقاع الملحمى السريع .

فى « حكاية الريفية » ، وتحت عنوان « الحافة » ، يورد يحيى الطاهر هذه الصورة :

« كان من عادة صفية ، فى الليلة التى يكتمل فيها القمر ، أن تركب العربة ، التى يجرها حصانان أبيضان ، بسوطها الحوذى ، بجيبه المسدس الفاتك بالأرواح ، وتنظر من وراء ستائر « الدانتلا المخرمة » .

قد تكون هذه الصورة غير واقعية ، ولكنها مبررة بمنطق الملحمة ، الذى يتجاوز الواقع فى لغة مهولة ، وصورة أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع .

وتأتى نهاية هذه الحكاية ، فتعزف على هذا الإيقاع الملحمى ، وتسمح للمبالغة بأن تتجاوز حدها ، حتى فى التعبيرات التى تبدو نافرة على منطق ابن البلد ، ولكنها مبررة بمنطق الملاحم :

« جاء يوم ، ورأى ملاك الموت ، وهو يطوف ، شجرة الحياة ، تحمل فرعين

يابسين متباعدين ، فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية » .

قد تكون جملة « ريح الخريف الأبدية » جملة كبيرة ، لا تتناسب ووضعية الريفية ولا تساير منطق الحكاية الشعبية ، ولكنها مبررة هنا بمنطق الملحمة الشعبية ، التى تحتمل المبالغة ، وتهدف إلى تقديم القدر فى صورته التى تبطش ولا ترحم ، كما لا ترحم ريح الخريف . ذات المنطق الأبدى ، الذى قد ينتظر ولكنه يتربص .

وقد يجد الناقد أيضا فى هذه الحكاية ، وفيما كتبه يحيى الطاهر تحت عنوان « الثلاثاء » ، قد يجد الكثير من المبالغة فى صوره ، التى يرد بعضها على النحو الآتى :

* يذبح الجزار البقرة .

* يمد الحصان الشريد فمه ، ويأكل من غلة مكومة ، فتنهال على بدنه العصا .

* ويغنى المجنون ! ولع الوابور يا جوده .. القطنة أكلتها الدودة .

ولكن هذه الصور ، ومثلها كثير ،تهدف إلى غاية أبعد من الرصد الواقعى ، وهى تصوير الجو الملحمى العنيف ، ورصد الإيقاعات السريعة .

وحكاية « أم دليلة طاهية الموت » ، تتوالى عناوينها ، على النحو الآتى :

أ ـ وضع القدر على الكانون .

ب ـ القدر فوق نار هادئة .

جـ ـ تحت القدر نار حامية .

د ـ بعد ما ينضج الطبيخ يرفع القدر .

هـ ـ رش الملح والتوابل .

وهى عناوين ليست شكلية ، مثل كثير من العناوين التى يولع بها القصاص من باب المباهاة ، أو من باب التقليد الأعمى . إن كل عنوان يلعب دوره ، ويشير إلى فعل من كيد هذا العجوز تلقنه إلى ابنتها ، وهى عناوين فى الوقت نفسه تنجح من خلال مفرداتها فى تجسيد الجو الملحمى ، الذى هو كالنار أو أشد .

ويبدو الصعيدى فى حكايته ملسوعا ، كأنه يتحرك فوق قيلولة نهار صيفى شديد الحرارة ، إن الجنية تظهر له فى البداية وهو يجرى منها ، ويلجأ إلى حامل البخارى

وحافظ كتاب الله ، ولكن دون جدوى : « كانت اليد الكبيرة ـ يا أميرى ـ قد رسمت له الطريق ، خطين حديديين تجرى فوقهما القطارات ، وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » ، ويسير فى طريقه المعلومة ، وتنتقم اليد الكبيرة من أحلامه ، وتلقيه فى نهاية الحكاية طريحاً تحت عمارة كبيرة ، قد ضيع عمره « كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » على حد قوله فى السطر الأخير .

ولا يقف الأمر عند كل حكاية على حدة ، فإن يحيى الطاهر ينسج حكاياته تحت هدف عام يسيطر على كل الحكايات ، ويحيلها إلى أجزاء لا تكتفى بعالمها كحكاية مستقلة ، ولكنها تتداخل مع بقية الحكايات .

إن الأمير ماثل فى هذه الحكايات ، يلقى بظله كثيفا على الرغم من أنه لم ينطق حرفا واحدا طيلة الرواية ، هو أمير كقطعة الحديد الصماء ، لا يتطور من حكاية إلى حكايـة كما كان شـهرزاد يتطور ، ولا تتطهر نفسه فى النهاية كما تطهرت نفس شهرزاد .

إن يحيى الطاهر يخلق ملحمة كبيرة من التراث الشعبى ، قطباها الرئيسان : الحاكم ممثلا فى الأمير ، والمحكوم ممثلا فى الراوى .

ان الراوى هو نموذج من هذا الشعب المغلوب على أمره ، إنه ينتهز الفرصة لكى يخاطب الأمير بقوله « يا أميرى » ، فى محاولة من بعيد للكشف عن عاقبة النفخة الكذابة ، والسيطرة الغاشمة ، ولكن الأمير يسترسل فى نومه دون مبالاة ، ودون أن يبادل الراوى كلمة واحدة ، وكأن الراوى جزء من آلة مسخرة لخدمته .

ـ ٣ ـ

أصدر يحيى الطاهر حتى تاريخه ، خمس روايات ، يمكن أن نرتبها حسب تاريخ النشر على النحو الآتى :

١ ـ الطوق والأسورة سنة ١٩٧٥ م.

٢ ـ الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة سنة ١٩٧٧ م .

٣ ـ حكايات للأمير حتى ينام سنة ١٩٧٨م.

٤ ـ تصاوير من التراب والماء والشمس سنة ١٩٨١ م .

٥ ـ حكاية على لسان كلب سنة ١٩٨٣ م .

وانطلاقا من خصوصية يحيى الطاهر فى تصويره للقدر خلال ملحمة شعبية ، ورصدا لتطوره الفنى ، يمكن أن نقسم رواياته إلى مرحلتين . هما :

١ ـ مرحلة الطوق والأسورة وملحمية المكان .

٢ ـ مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى .

ـ ٤ ـ

كل أسرة حزينة فى رواية « الطوق والأسورة » ، انتهت نهاية حزينة .

بخيت البشارى يتبول على نفسه ، وحزينة تصاب بالعمى ، ومصطفى ، أشد أفراد الأسرة قوة وأكثرهم طموحا ، يصاب بالشلل ، ويجره حمار فوق منحدر ترابى ، أما نبوية ، التى تمثل الجيل الثالث فى هذه الأسرة ، فقد اجتزت رأسها .

وبذلك برهن اسم حزينة على معناه ، وأصبح كاللعنة تتبع الأسرة ، من الجيل الأول وحتى الجيل الثالث .

هى مأساة يمهد لها المؤلف منذ البداية ، ويرصد نتائجها فى النهاية ، ويتابع حركتها بين البداية والنهاية .

منذ البداية ، وفى القسم الأول ، وتحت عنوان « من حكم الليل معلم القرى » ، يورد المؤلف هذه الحكمة :

« نجمة مشتعلة هوت من السماء الزرقاء العالية ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض ، لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع أو حتى الجن ، لتحول فى التو إلى رماد » .

وهى أسطر قليلة قد تبدو منبتة الصلة بأحداث الرواية ، ولكنها بمنطق المأساة تلتحم ببنية الرواية ، وتصبح كغراب البين ، يزعق فوق الأطلال ، منذرا بخراب الديار .

وتأتى النهاية فتسجل آثار هذه المأساة ، خلال حديث حزينة إلى نفسها :

« الدمع جف فى المحجرين ، والضوء انطفأ فى العينين منذ زمان ، وها أنت يا حزينة بعد مرور الزمان ، مع الابن المقعد داخل المكان ، رحل الزوج ورحلت البنت ، وهلكت بنت البنت ، وحولك المشفقون والحدادة الشامتة ، ولا ضوء ولا نار بموقد » .

وبين البداية والنهاية تتأرجح مقادير الأسرة ، وكأنهم سمكة فى أنشوطة ، أو لعبة فى كف عقريت ، وتتوالى عناوين الرواية ، فتشير إلى تلك القبضة المحكمة :

« الصبية مضطربة ، والليل رفيق الأفكار » .

« ما قال الحجر ، وما قالت الغجرية » .

« ذلك المجهول » .

« قلب العذراء فى الصندوق » .

« ما يخافه البشر » .

« نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان » .

« خير الماكرين » .

« على غير توقع حدث كل هذا » .

« الذى لا يقدر على منعه أحد » .

وغير ذلك من عناوين ، كل عنوان يصبح كالبطاقة تشير إلى ما هو مكتوب على الجبين ،أو كالطوق والأسورة لا سبيل إلى الإفلات منهما .

ويبلغ الكتاب أجله ، وتتم المأساة دورتها ، ويظهر ما هو مسطر فى ظهر الغيب ، ويحل الخراب بالبيت ، وينط ذكر الأرنب فى ساحته بلا رقيب .

١ ـ ٤

هى مأساة ليست من صنع البشر ، ولكنها من صنع المكان .

وبطلها ليس شخصية من أفراد أسرة حزينة، ولكنها بطلها هو ذلك المقهى الصغير القابع بجوار « خوص البوص » ، يجتمع عليه الناس ، ويلوكون سيرة فلان وعلان .

ويحاول مصطفى أن يتحدى ذلك المكان ، وأن يصرخ فى نهاية الرواية فى الصمت والرجال والبيوت والنسوة والصبية والنخيل والحيوان والشجر ، أن يصيح مستخدما ضمير المتكلم « كلكم يعرف من أنا ، كلكم يعرف من أكون » .

ولكنها صرخة المذبوح ، فقد أحكم « الطوق » قبضته ، ويقع مصطفى مهزوما ، وتجره عربة ككومة لحم ، يسحبها حمار ، ويرميها الأطفال بالطوب والحجارة .

وينتصر المكان ، ويسقط البطل وتأتى حكاية « الجنيات الثلاث » فتكون تعبيرا عن روح المكان ، تقول فهيمة لنفسها :

« ثلاث أرامل ، ثلاث شقيقات ، يلبسن الأردية السوداء الطويلة ، التى تغطى الرأس والقدم ، يظهرن فى الظهيرة وقت تكون الشمس وسط السماء ، عين حمراء متوهجة كجهنم ، بينما ظل السائر وتد مدقوق بالأرض ، وتلال القبور تفتح أفواهها ، فتطلع منها ألسنة النار ، ثلاث أرامل ، ثلاث جنيات ، يمسكن بالرحى الكبيرة التى تدور ولا تتوقف قط ، تطحن الكلاب والقطط الضالة ، فتتكسر العظام فى طقطقات عالية ، ويختلط الدم باللحم ، ويطفر الدم من اللحم ساخنا ، يضرب وجه الجنيات ، بينما عينهن تقدح بالشرر، ووجوههن تطفح بالشهوة الحمراء ، صراخهن المجنون يصل إلى السماء ، ترتج له طبقات الأرض » .

حرصت على أن أسرد هذه الحكاية ، لأصل إلى استنتاج مؤداه : على الرغم من أن المكان هو البطل الحقيقى فى رواية « الطوق والأسورة » ، وعلى الرغم من أن مفهوم المكان عند يحيى الطاهر يمتد ليشمل ما يحويه هذا المكان من أساطير وثقافة على الرغم من كل ذلك ، فإن الأسطورة فى هذه الرواية قصيرة النفس ، قليلة العدد ، إن أسطورة الجنيات الثلاث ربما كانت أكثر الأساطير تفصيلا ، أما بقية الأساطير فهى مجرد إشارة لا تشطح بعيدا ، ولا تفيض فى عالمها الخيالى ، وتأتى متقطعة ، مندمجة مع الواقع المعيش وكأنها جزء منه ، أو كأنها عالم الحقيقة ، يعيشها الإنسان ويقتات عليها ، وتؤثر فى سلوكه وتصرفاته .

وربما كان هذا انعكاسا لروح تلك البيئة ، فهى بيئة فقيرة ، قاسية ، تعيش فى ماديتها المحدودة ، وتتعامل مع الضروريات من أكل وشرب وزواج ، حتى ما ذكره تحت عنوان « أراجيف وأسمار ووقائع أيضا » ، ينتمى إلى عالم الوقائع أكثر مما ينتمى إلى عالم الأراجيف ، فهى بضعة صفحات عن الحياة السياسية ، وعن الروح الوطنية .

ربما كان هذا كما ذكرنا انعكاسا لتلك البيئة الفقيرة ، فى كل شئ حتى فى عالمها الخيالى ، ولعل الأصح هذا ربما كان انعكاسا لتصوير يحيى الطاهر لتلك البيئة ، فلم يؤت ، على الأقل فى تلك الرواية الأولى ، من سعة النظرة ، ما يجعله يتجاوز الواقع المادى ، لقد غرق فيما هو أمامه ، واستهلكته الأحداث ، وعاش فى الذكريات ، ولم يستطع أن يلمح شيئا وراء كل ذلك .

وذكريات يحيى الطاهر عن تلك البيئة مرة ، فإن حديثه عن العم والخال وعن سائر الشخصيات يكشف عن روح قاسية ، تضرب ، وتعنف ، وتشتم ، وتستولى على الأرض ، وتحقد ، وتنتقم . ولم يملك المؤلف من سعة النظرة ، وسعة الخيال ، ما يستطيع به أن يتجاوز ذلك ، أو على الأقل يبرره بالظروف القاسية التى يعيشها هذا الإنسان ، والتى هى وراء مثل هذه التصرفات .

٢ ـ ٤

تحطم بطل « البوسطجى » عند يحيى حقى ، كما تحطم بطل « الطوق والأسورة » عند يحيى الطاهر .

ولكن هناك فرقا فى الرؤية بين الكاتبين ، يعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

تحطم بطل يحيى الطاهر بفعل المكان ، أما بطل يحيى حقى فقد تحطم لأنه لم يفهم المكان .

والفرق بين الموقفين كبير ، ويعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

غرق يحيى الطاهر حتى أذنيه فى الواقع ، فوقع ضحية هذا الواقع ، أما بطل يحيى حقى فهو غريب عن الواقع ، ومنذ البداية يبدو غير منتم ، لم ينشأ فى الريف ، ولم يعش فى الصعيد ، وكان يحس بالوحدة والغرابة ، حين يجد أقرانه يأتون بعد الأجازة الصيفية ، ويتحدثون عن الأهل والجيران ، وعن الأرض والزرع ، أما هو فيبدو غريبا طافيا فوق السطح .

فالخطأ فى بنية البوسطجى ، وليس فى بنية المكان ، هو لم يستطيع أن يحتمل المكان ، فسقط صريعا ، لأن تركيبة النفسى لم يهيئه لذلك منذ البداية ، أما المكان فقد ظل شامخا ، يتمثل فى الطبيعة ، وفى حقول الفول ، وفى مشاعر الناس التى هى كأسلاك التليفون تتشابك ، وإن كان لا يدركها قصير النظر .

وهذه الرؤية عند يحيى حقى جعلته يعى الوجه الآخر للمكان ، والذى خفى عن يحيى الطاهر . فهو ، أى يحيى حقى ، لم يقف عند الوجه القاسى المتجهم وراء قصة الحب التى تدور فى الخفاء ، وتحمل سرها الخطابات ، إن هذه البيوت المقفلة ، وهؤلاء النسوة المتحجبات ، وهؤلاء الرجال الذين لا يتكلمون كثيرا ، يحملون من العواطف الإنسانية ما يتجاوز كل ذلك . مما لم يتنبه إليه يحيى الطاهر ، لأنه اندمج فى واقـ-

وعاش فى ذكرياته الأليمة ، وقسا قلبه ، فلم يبحث عن الوجه الآخر ، أو حتى عن المبرر وراء الوجه الظاهر .

٣ ـ ٤

وتتدخل هنا خاصية يحيى الطاهر فى تحويل الشئ المألوف إلى شئ مثير ، يبالغ فى تصويره بطريقة ملحمية ، إن روايته « الطوق والأسورة » ، شأن كثير من الروايات الواقعية ، تصـور اقليم الصعيد ، وتقف بنوع خاص عند الوجه القاسى ، الذى يبدو كقيلولة النهار ، ولكن يحيى الطاهر يتلاعب فى الخطوط ، ويطيل فى القسمات ، ويبالغ فى حدة الملامح ، حتى يخرج الرواية من صورتها الواقعية . ، إلى صورة ملحمية عاصفة .

وهـو بذلك لا يخضع لما يسمونه منطق الرواية ، ويعبرون عنه فى عبارات من مثل « إن الرواية هى التى تسير المؤلف » أو « هى تتخلـق من داخلهـا وتفـرض نفسها » أو « منطق الحدث هو الذى يريد » أو « الرواية تسير من داخلها » ، إنه يطيح بكل ذلك ، وتبدو شخصيته واضحة ، فهو يقوم بقفزات فجائية ، وهو الذى يحرك الشخصيات ، ويجمع بين المتناقضات ، وهو بذلك يرغم الرواية على أن تتخفف تدريجيا من تقاليد الرواية الوقعية ، وأن تقترب من الطابع الملحمى ، الذى يبدأ من الواقع ، ولكن لا يقف عنده ليحاكيه بأمانة ، إنه يمكن أن يحوره ، ويتلاعب فى نسبه ومعدلاته ، فيبدو كالرسوم الكاريكاتورية ، التى تبدأ من الشخصية ، ولكن تبالغ فى إظهار قسماتها ، والتركيز على بعض جوانبها ، ويتحول الرسم إلى تعليق على الشخصية ، وإلى نقد موجه من الفنان .

وينعكس هذا الجو الملحمى على لغة الرواية ، وعلى صورها الفنية ، وعلى الكثير من ظواهرها الأدبية .

فمفردات الرواية تبدو وحشية عنيفة تنذر بالمأساة ، وتتآزر من أولها إلى آخرها على تقديم هذا الجو العنيف ، ومن الصعب إحصاء ذلك لشيوعه ، ولكن يكفى أن نعود إلى صفحة واحدة ، وهى صفحة ٣٧٩ ، ونرصد بعض مفرادتها على النحو الآتى :

حمراء ـ جهنم ـ نار ـ طحن ـ تكسر ـ تطقطق ـ الدم ـ ساخن ـ يطفر ـ يضرب ـ يقدح ـ يطفح ـ صراخ ـ ترنح ـ أنياب ـ ذئاب ـ مجنون ـ شرر ـ جنيات ـ ينبح ـ يعوء ، تنق ـ تدق ـ طحين ـ تك تك ـ يدب ـ حجر ـ يرتعش ـ ساخن ـ موقد ـ الحمى ـ المدكلم ـ فصده ـ موسى ـ محجام ـ أزرق ـ دم ـ يعكـر ـ فزعة ـ ساخن ـ موقد .

وتتوالى الصور الفنية فى هذه الرواية فتزيد من حدة الإيقاع الملحمى ، إن المؤلف يبالغ فى إبراز القسمات ، ويخرج عن النسب المعهودة ، ويسرف فى إطالة الخطوط ، فالغجرية تتدلى الحلقان من الأنف والأذنين (ص ٣٤٨) ، والقطار حديد يمشى على حديد ، ويلقى وراءه دخانا أسود (ص ٣٤٨) ، وملك الموت يضرب بجناحيه الكبيرين ، وينثر التراب (ص ٣٥٥) ، وخبطات الهواء تحرك الأوراق الخشنة لشجرة الدوم ، وتجعلها تحتك ، وتصدر أصواتا ، أشبه بزحف الحيات وسط دغل الحلفاء (ص ٣٥٥) ، والمعبد ذو بوابات سبع ، وفوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين ، بها ثعبانان حارسان (ص ٣٦٤) ، والشوق فى القلوب كنار الله الموقدة (ص ٣٩٣) وصوت الفتى أصبح خشناً كمنجل الحاصد تعمل فى البرسيم ، ونبوية ذات أنف شامخ كبرج حمام ، وعينين سوداوين كليلة شتاء لا تنفذ فيها سكين ، ورموش طويلة كأنها مذراة .

ويتناثر خلال ذلك وصف الطبيعة ، فيزيد من تجسيد هذا الجو الملحمى ، فالرياح تخبط شجرة الدوم (ص ٣٥٥) ، وطيور الماء تلتقط السمك (ص ٣٨٥) ، والريح كالخيل الجامحة (٣٩٤) ، والفرس تجمح وتشق الدروب ويبدو عرفها كأنها نار (٤٠٣) ، وغير ذلك من صور تنتقل فيها الطبيعة من صورتها التقليدية فى الرواية الواقعية ، والتى كانت تقوم فيها بمقام الديكور ، الذى يعد المسرح لاستقبال البطل ، إن الطبيعة هنا تندمج فى الجو الملحمى ، وتخرج عن النسب المعهودة ، وتبالغ فى ملامحها ، حتى تتحول إلى لبنة فى البنية الكلية للرواية .

وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » (ص ١١٦) ، أن رصدت هذا الجو العنيف منذ البدايات الأولى فى قصص يحيى الطاهر ، وقلت :

« إنه يرسم وقع هذه البيئة القاسية على الصغار ، والتى تحول نفوسهم البريئة الساذجة إلى نفوس جبلية متوحشة ، إن الصغير فى « الوارث » يسرق مطواة خاله ويصطاد السمك ويطلع النخل ، حتى يعد نفسه لهذا اليوم الذى يسترد فيه ميراثه المغصوب ، إن أمه تدفعه إلى هذا ، وتعايره بأنه لا يزال صغيرا ، وأنها تترقب اليوم الذى يكبر فيه ، ولا يكون مثل أبيه « فقد كان متسامحا عليه الرحمة » . إن صورة الجد تتكرر كثيرا فى قصته ، فإذا هى صورة فظة وعنيفة ، إن الجد فى قصته « جبل الشاى الأخضر » شئ رهيب ، وهو يمسك بسيخ ، ينتهى بحلقة وخطاف ، ويقلب الجمر ، ويصب الشاى المغلى ، إنه كصورة إله البركان ، وهو يصيح فى ابنه ، ويستحثه على

تأديب حفيدته « اضرب ، اضرب يا كامل » ، والجد حسن ، فى قصة مسماة بهذا الاسم ، مخلوق لا يلين ، مثل أحجار المعابد القديمة ، التى بنى منها منزله ، حتى مداعبته ثقيلة ولكنها مستساغة فى تلك البيئة التى تؤمن بطابع العنف ، إن اللون الأحمر لون أثير عند يحيى الطاهر ، وكلمة « الدم » و « ترعة الدم » تتكرران كثيرا فى قصصه ، فتعكسان طابع العنف ، والصور النارية الوحشية تتوالى كتعبير عن روح هذا الإقليم » .

٤ ـ ٤

تلتقى رواية « الطوق والأسورة » ، مع رواية طه حسين « دعاء الكروان » فى أمرين : فى ذلك الجو العنيف الذى يمتلئ بالشخصيات القاسية ، ويتكرر فى منظر الدم واللون الأحمر ، وتتردد فيه أساطير عن الغول واللصوص والجن والأشباح ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الثانية ، فإن طه حسين أيضا قد قدم هذا الجو فى صورة ملحمية ، تطيل من الخوطط ،وتبرز القسمات ، وخاصة ذلك المنظر الذى صرعت فيه هنادى فى ذلك الفضاء الواسع العريض ، والكروان يرسل دعاءه الحزين ، والدم ينبجس حارا مندفعا ، ترتوى منه الأشباح الحمراء .

ولكن طه حسين يفترق عن يحيى الطاهر فى أمرين ، فى قوة التحدى التى يصارع فيها البطل قدره أولا ، وفى ذلك الشكل الفنى المنبثق من سياق الرواية.

إن رواية « الطوق والأسورة » تنتهى وقد تحطم البطل ، أما آمنة فهى صورة شهر زاد تسعى لتطهير المهندس ، وتنجح فى دورها ، وتنتهى الرواية وهو يخاطبها « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا سبيل إليه ، أليس من العجب أن يكون هذا الضوء الذى يغمرنا شرا من الظلمة التى خرجنا منها ، إن أحدنا لا يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء ، إلا إذا قاده صاحبه ، إن العبء لأثقل من أن تحمليه وحدك ، وإن العبء لأثقل من أن أحمله وحدى ، فلنتحمل شقاءنا معنا ، حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا » .

ويأتى الشكل الفنى فى « دعاء الكروان » ، ١٠٠سبا للسياق الروائى ، وهذا ما أكدته من قبل فى كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » (٩٣/٢) ، وقلت :

« إن الرواية تعتمد على تلك الذكريات التى تنبجس داخل الإنسان ، وهى لا

تنبجس مرتبة واضحة الصلة بما قبلها ، وإنما هى ترتفع فوق السطح بحسب أثرها على المتذكر ، وهنا ندرك تلك البداية الرائعة ، إنه استهل بموقفين قد يبدوان منفصلين ، ومتباعدين ، وإنهما لكذلك ، فأحدهما يتحدث عن أول لحظة واجهت فيها آمنة المهندس ، الذى كان يتحداها فى يقظتها ونومها . أما الآخر فهو ذلك المشهد العنيف عن مصرع هنادى فى ذلك الفضاء العريض ، وتحت بصر الطائر الحزين ، ولكن الموقفين مترابطان ، لا ارتباط سبب بمسبب ،ولكنه ارتباط له ما يبرره من الحركة النفسية ، ومن سيل الذكريات ، الذى يتداعى بحسب التأثير » .

حرصت فيما سبق أن أشير مرة إلى يحيى حقى ، وأخرى إلى طه حسين ، لأبين أهمية الثقافة فى تشكيل رؤية الكاتب ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، والإخلاص وحده لا يكفى ، لأن الثقافة تؤدى إلى نضج التجربة، وتحفظ الاخلاص من أن يتحول إلى مجرد عاطفة جياشة ، وتوسع من رؤية الكاتب ، وتمكنه من أن يلمح الوجه الآخر للأشياء ، وأن يتجاوز ظروفه ، وأن يتفهم حركة واقعه. -

٤ ـ ٥

كانت « الطوق والأسورة » تمثل الخطوة الأولى فى مسيرة يحيى الطاهر ، ومن هنا جاءت ذات نظرة قاصرة من ناحية ، ولم تلج عالم الشكل الشعبى ، واكتفت بأن تطرق الباب دون أن تقتحمه .

ولكن السيرة تمادت بعد ذلك ، وتفوق يحيى الطاهر فى مرحلته الثانية على نفسه .

ـ ٥ ـ

مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى :

وهذه المرحلة تشمل بقية الروايات ، وقد أوردناها جميعا تحت عنوان واحد ، لأنها تشترك فى إطار الشكل الشعبى ، وفى أن يحيى الطاهر فى جميعها يطل برأسه ، ويخرج لسانه للمجتمع فى تحدٍ شديد .

وقد خصصنا « حكايات للأمير » بالعنوان دون غيرها ، لأنها ، فيما أظن ، أقوى رواياته على الإطلاق ، وأقربها إلى الشكل الشعبى ، ولأن صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة متجذره عنده ، يعود إليها بذاكرته وهو طفل ، وتوثر على بداياته الأولى فى قصصه القصيرة ، وتظل معه حتى رواياته الأخيرة .

فى الفقرة/٣ رتبنا روايات يحيى الطاهر بحسب تاريخ النشر ، وهو ترتيب مضلل . لا يستطيع الباحث أن يعتمد عليه فى رصد الحركة التطورية للكاتب ، لأن فرصة النشر فى عالمنا العربى تخضع للحظ ، فقد تتلكأ رواية فى أدراج الناشرين ، أو فى ماكينات الطباعة ، أو بسبب أزمة الورق ، فيسبقها غيرها مما كتب بعدها .

ومن هنا فسوف نتجاهل هذا الترتيب التاريخى ، ونقوم بتصنيف هذه الروايات إلى محورين ، يساعدان على الاقتراب من هدف هذه الدراسة ، التى تعنى بالكشف عن ملامح الشكل الشعبى .

١ ـ المحور الأول تحت عنوان « مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ » ، وسوف نـدرس خلالـه روايـة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، ورواية « تصاوير من الماء والتراب والشمس » ، وقد أدرجناهما فى محور واحد ، لأنهما فى ظنى رواية واحدة ، فالبطل « إسكافى المودة »» هو البطل نفسه فى كلتا الروايتين ، وهو يمارس مغامراته مع الخواجة مخالى فى كلتا الروايتين أيضا ، فهما رواية واحدة فى أبطالها وفى شخصياتها وفى لوحة العرض .

٢ ـ المحور الثانى وعنوانه « حكايات للأمير والإطار الشعبى » ، وسوف أقصره على رواية « حكايات للأمير » ، متجاهلا بذلك رواية «حكاية على لسان كلب » ، لأنها لا تضيف شيئا إلى « حكايات للأمير » ، فهى أيضا تعزف على نغمة الرجل الطموح ، الذى يتمرد على وضعه ، ثم يعاقب على تمرده ، ويكون العقاب شديدا ، حتى لا يعود هو أو غيره إلى التمرد على النظام مرة أخرى ، ويأتى هذا التخدير على لسان كلب ، هاجر من قريته إلى المدينة . وغير اسمه إلى « ميزو » ، والتحق بسيرك ، وعلا نجمه ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه ، ويلجأ إلى السائل الأصفر ، وتصيبه الأمراض .

وهذه النغمة قد تكررت كثيرا فى « حكايات للأمير » ونلتقى بها فى : حكاية الريفية ـ حكاية الصعيدى الذى هده التعب ـ حكاية بزخارف ـ حكاية ميلودرامية ـ ترنيمة للأمير .

ومن هنا فان « حكاية على لسان كلب » ، يمكن أن تتحول إلى حكاية من

حكايات الأمير ، مثل الحكايات السابقة ، يرويها الراوى أمام أميره ، ولا أجد مبررا لفصلها فى رواية مستقلة ، فهى قصيرة لا تزيد عن ١٥ صفحة ، ولا تضيف جديدا فى « التكنيك » الفنى لحكايات الأمير ، بل يخيل لى أنها أقل مستوى ، فالسخرية فيها ضحلة ، والحس الشعبى فيها ضعيف ، وتعطى نفسها بسهولة ، وتقترب من عالم كليلة ودمنة ، التى تصلح للصغار قبل الكبار ، ولأمر ما تجاهل يحيى الطاهر هذه الرواية ، ولم ينشرها فى حياته ، فلعلها من أوائل أعماله ، التى كان فيها يجرب نفسه ، ويبحث عن أسلوبه الخاص ، الذى وجده فى « حكايات للأمير » .

-٦-

مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ :

« الدنيا بنت الحيلة ، ومثلى إن لم يتحايل على المروق من خرم الإبرة ، مات ميتة الكلب الجربان » .

تلك الجملة يقولها « إسكافى المودة » ، بطل روايتى تصاوير من الماء والتراب والشمس » و « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » .

وهى واحدة من تلك الجمل ، التى تتصدر كل قسم من أقسام رواية التصاوير ، وتأتى فى أسلوب يتميز بالإناقة والإيقاع والتكثيف والجمل القصيرة ، وكأنها حكمة من حكم الإسكافى ، التى سارت مسرى الدهر ، واستحقت من أجل ذلك أن يستفتح بها الكاتب كل قسم من أقسام الرواية .

وهذه الجملة يمكن أن تكون مدخلا لفهم تركيبة هذا البطل ، الذى يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، ومع شخصيات لا تملك من حطام الدنيا ، سوى التراب والماء والشمس ، وهى من هذه الزاوية يمكن أن تكون امتداداً لبطل المقامات ، الذى سبق أن تابعنا ملامحه فى فصل « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

ويقوم الإسكافى مع أصدقائه (رجب وفتح الله وقاسم) بمغامراته ، من أجل تحقيق الحد الأدنى من العيش ، وتدور معظم أحداث هذه المغامرات داخل خمارة الخواجة مخالى ، وتأتى النهاية وقد صدرها الإسكافى بالجملة الآتية ، التى تحمل قدرا كبيرا من الأسى والحزن ، فيقول :

« كنا أربعة ، ولم نعد أربعة ، وفى الذى جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون

حاصد وفى الذى جرى أسوأ ختام » .

فشل الأصدقاء الأربعة فى التحايل على الواقع ، وانتهوا نهاية الكلب الأجرب ، ويلخص الإسكافى مصيرهم ، فى تلك الأسطر الآتية :

« أنا محتال راغب فى العيش أحب الخمرة ، ورجب قرد مكشوف العورة ، وفتح الله خطاف بقلب شديد ، نال من الحياة أكثر مما ملنا ، أما أنت يا قاسم فشقى ، فقدت الولد والزوجة وعافية البدن ونور العين ، ونصيبك من الدنيا قليل » .

ويأتى ما يمسيه أسوأ ختام ممثلا فى مأساة قاسم ، الذى دهمته سيارة وفرت بلا مبالاة ، ويحمله أصدقاؤه إلى المستشفى ، ويكافحون من أجل الحصول على لترٍ من الدم يحفظ عليه الحياة ، ولكنهم يفشلون ، ويعجزون حتى عن أن يدفنوه ، وتنتهى الرواية عند تلك الجملة :

« فالمستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالحى ، قامت بواجبها نحوه ، أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكافى ورجب وفتح الله » .

وتواصل رواية « الحقائق القديمة » هذا المصير ولكن بصورة أشد ، فالإسكافى يغامر فى خمارة مخالى ، ويتفنن من أجل الحصول على ما يسد الرمق ، ويتحول مرة إلى خروف ، وأخرى إلى جرادة ، ويصف نفسه مرة بأنه قرد وثانية بأنه كلب . وهو فى كل مغامرة يقابل بالطريق المسدود ، فيرثى لنفسه ويقول لصاحبه وهو مخمور :

« عشت حياة القرد المكشوف العورة ، طعام تافه ورخيص وأحيانا بلا طعام ، مَا بَلَّ العطر جلدى قط ، وهذا ثوبى والشتاء بأسنان ،كان الحكم أن أموت ، نعم يا سيدى كان على إسكافى المودة أن يموت منذ زمن بعيد ، إلا أنى قد دافعت عن نفسى بقدر ما استطعت ، كرهت الشتاء وقلت سيأتى الصيف ، فلما جاء الصيف كرهت الصيف وقلت سيأتى الشتاء » .

ويقوم الإسكافى بالانتقام ، ولكن فى الخيال وتحت تأثير الأفيون ، ويحول قبضته إلى مسدس يصوبه نحو الأعداء، ولكن حتى هذا الفعل الوهمى يتحول إلى جريمة ، وتنتهى الرواية بتلك الجملة :

« وقال إسكافى المودة الإسكافى المودة المخمور :

ـ وكالعادة يأتى الشرطى ، ويمسك بقفاى ، ويجرجرنى إلى المخفر القريب لأنظف مرابط الخيل » .

كـان بطل المقامات مراوغا يتميز بالذكاء وقول الشعر ، وكان يجد تعاطفا من الناس ، يتتبعه الرواى ، ويتسقط أخباره ، ويتابع شعره ونوادره، وكثيراً ما تنتهى مغامراته بالحصول على ما يريد ، وقد تحول إلى صاحب طريقة يورثها من يشاء من بعده .

أما بطل يحيى الطاهر فهو أكثر من مراوغ ، هو بطل منسحق ، لا يزيد عن جرادة ، إنه يعاقب حتى على الخيال ، ويموت ميتة الكلب الجربان .

فقولنا من قبل : إن بطل يحيى الطاهر هو امتداد لبطل المقامات ، قول يُمثل نصف الحقيقة ، أما الحقيقة كاملة فهى : ليس بطل يحيى الطاهر امتدادا لبطل المقامات فحسب ، ولكنه امتداد معارض لبطل المقامات أيضا .

وتتمثل إضافة يحيى الطاهر إلى مسيرة هذا البطل التاريخى فى روح البهجة التى تتعلق بها رواياته . حقا إن بطله يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، وينتهى نهاية فاشلة ، ويعاقب حتى على الخيال ، وحقا إن المؤلف يعلو صوته ، ويصف بطله بمناسبة وبغير مناسبة ، بأنه كالكلب وكالقرد وكالجرادة ، ولا يساوى حتى قبضة التراب ، حقا إن كل ذلك صحيح ، ولكن القارئ لا يحس بالقتامة والجهامة ، ولا يجد نفسه محصورا فى هذا الميدان الذى شغل جيله من الحديث عن الإحباط والتقزز والجهامة والقبح ، وغير ذلـك من مفردات ترددت عنـد جـيل الستينيـات ، وسبق لى أن ألمحت إليها فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن يحيى الطاهر يختلف عن ذلك ، فهو يحيل القتامة إلى جمال ، والشر إلى زهور على حد تعبير بودلير فى ديوانه « زهور الشر » . إن الناظر إلى غلاف أعماله الكاملة ، يجد الفنان مولعا بتصوير شخصيات محبطة كئيبة ، تثير التقزز والنفور ، ولكن هذا الفنان (صلاح عنانى) ، وقف عند حد الظاهر ، ولم يصل إلى الجوهر الحقيقى فى روايات يحيى الطاهر ، وهو جوهر يجعل الجمال يورق فى الوحل ، والزهور تطلع فى عالـم القبـح . إن عناوين بعض أعماله تشير إلى هذا البعد فى روايته ، إنه يتحدث عن « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » وعن « الدف والصندوق » ، وعن « أنا وهى وزهور العالم » وعن « الرقصة المباحة » ، بل إن العنوان الواحد يشير إلى هذه « الازدواجية »

فى عالمه ، فهو حين يتحدث عن البطل الذى لا يملك من أمر دنياه سوى التراب والماء والشمس ، فإنه يقدم ذلك خلال تصاوير ، وهو حين يستعرض الحقائق القديمة ، فإنه يغلفها بما يثير الدهشة ، وبما يجعلها تبدو شيئا جديدا .

وربما كان تعبيرنا بأن عالم يحيى الطاهر يحمل « ازدواجيه » الجمال والقبح والخير والشر ، لم يكن دقيقا ، وربما كانت كلمة « تكاملا » أفضل من كلمة « ازدواجية » فى هذا السياق، فالفنان الحقيقى تتصالح على أرضه الثنائيات ، ويصبح قانونه الفنى مختلفا عن القانون الأخلاقى ، فالمرء فى عرف الأخلاق ينفر من الشر لأنه شر ، أما الفنان فقد يجد فى الشر منطقة جذب ، وقد يجد فى تصويره جمالا ، وهو حين يصوره لا يغرى به ، ولايدفع إلى تقليده ، لأنه غير مبال بذلك ، إنه يكفيه أن يخلق عالمه الجمالى ، وأن يجد فى هذا الخلق متعته الفنية، وأن ينقل هذه المتعة إلى الآخرين .

وقد لمست ذلك عند يحيى الطاهر منذ فترة مبكرة ، وابتداء من مجموعته الأولى « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » ، ولاحظت فى كتابى « القصة القصيرة فى الستينيات »، ان عالم البهجة عنده يعود إلى اهتمامه بعنصر اللون ، وتنبهه لدرجات اللون الواحد ، فتحولت قصصه إلى حزمة من الألوان ، أشبه بثياب مغنيات الأوبرا ، أو باللوحات التأثيرية ، التى ترسم أشعة الشمس ، وخضرة البرسيم ، ولمعان الماء ، وضوء القمر .

ويزيد من عنصر البهجة عند يحيى الطاهر ميله إلى استغلال عنصر النكتة من ناحية ، وإلى روح الطفولة من ناحية ثانية .

إنه يستغل النكتة حول الصعايدة فى « حكاية الصعيدى الذى هده التعب » ، ويستغل نكت « أبو لمعة » مع الخواجة « بيجو » ، فى مغامرات إسكافى المودة مع الخواجة مخالى ، أو فى مغامراته مع خفير الدرك ، فيضفى على الرواية روحا خفيفة ، تتمشى مع الطابع الشعبى لأن النكتة هنا مستمدة من تراث ابن البلد ، فهى ليست لاذعة ولا جارحة ، ولكنها تضحك ولا تجرح ، وتثير المتعة ولا تؤلم .

وكثير من المواقف فى رواية يحيى الطاهر ترد على لسان ثعلب أو ذئب أو أسد أو طير ، أما الكلب فهو يروى « حكاية على لسان كلب » ، وغير ذلك مما يذكر بحكايات كليلة ودمنة ، وقصص كامل الكيلانى ، ومما يضفى على الرواية نوعا من البهجة .

إن النكتة وقصص الحيوان يتداخلان ويبرزان من عنصر البهجة وخفة الروح .

حكايات للأمير والإطار الشعبى :

صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة قديمة ، تعود إلى مجموعته القصصية الأولى ، وخاصة قصتيه « محبوب الشمس » و « الوارث » ، كما سبق لى أن أوضحت ذلك فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن هذه الصلة تتطور فى رواية « حكايات للأمير » ، وتتجاوز المشابهات السطحية ، التى تقوم على التذكر واستحضار مواقف مماثلة ، إنه فى هذه الرواية يتخلص من الإعجاب المباشر ، فلا يقف عند مجرد حادثة جزئية ، أو يكرر حكاية بعينها ، إنه باختصار يحيى شكل ألف ليلة وليلة .

كل حكاية من حكايات الأمير وحدة قائمة بنفسها ، ويمكن أن نعدها بسبب ذلك مجموعة من القصص القصيرة ، كما فعل ناشر أعماله الكاملة إذ وصفها فى الفهرست بأنها مجموعة قصص ، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، أما عند التأمل فإن هناك رابطة بين هذه الوحدات ، تحيلها إلى عمل روائى متكامل .

وهى رابطة تختلف عن الرابطة التطورية فى الرواية التقليدية ، التى تقوم على هيكلى حكائى ، يتطور بالعقدة من البداية إلى النهاية ومروراً بالذروة .

إن وحدة « حكايات للأمير » تقوم على الراوى الذى يحكى الغرائب ، وعلى الأمير الذى يستمتع بهذه الحكايات ، وكل منهما ينتمى إلى طبقة مختلفة ، تقوم على فكرة التقسيم الثنائى ، بين طبقة الحاكم من ناحية ، وطبقة المحكوم من ناحية أخرى ، وهى فكرة يتقبلها الناس كحقيقة واقعة لا تقبل المناقشة .

إن بطل المقامات لاقى الكثير من العنت والاضطهاد ، ولم يجاهر بالاعتراض على هذه الفكرة ، وينهى ألاعيبه وهزله بالتوبة والاستغفار .

وإن الحمال فى مغامرات السندباد تحدثه نفسه بالاعتراض ، ولكن السندباد البحرى يظهر له ، وكأن الأرض قد انشقت عنه ، ويعطيه درسا ، ويكرر عليه هذا الدرس كل يوم ، حتى يحفظه ويرعوى عن غيه .

والأمر كذلك فى حكايات يحيى الطاهر ، فالأمير منعم مترف ، يعيش فى عالمه

الخاص به ، كأنه من جنس غير جنس البشر ، إن الرواية لم تتعرض له بالوصف ، ولم تورد شيئا من الحوار أو التعليق على لسانه ، حتى الحوار التقليدى الذى كان يدور بين شهر زاد وشهريار عند بداية الحكايات ، ويطلب فيه شهريار المزيد ، أو يهدد شهر زاد إن لم تستمر ، حتى هذا الحوار لم يرد فى حكايات الأمير .

يبدو الأمير هنا سابحا فى عالمه الخاص ، وكأنه من كوكب آخر ، أو كأن الراوى مجرد قرد ، أو مهرج ، قد وكل بامتاع الأمير .

ويتقبل الراوى هذا الوضع ، ويبدأ حكاياته بحمد الله وحمد الأمير ، وينهيها بالثناء على الأمير ، والثناء بعد ذلك على الله ، وكأن الحكايات لم تطور من شخصية الأمير ، بل بدا أنه يغرق فى تقديس ذاته ، وتقديس الأخرين لذاته ، ففى البداية يبدأ بحمد الله ، ثم تأتى النهاية فيثنى على الأمير قبل الله .

ومن هنا خلت هذه الرواية أيضا من التمرد على الأوضاع ، والمؤلف يعاقب بقسوة كل من تسول له نفسه بشئ من ذلك . إن حكايات مثل : حكاية الريفية ، وحكاية الصعيدى الذى هذه التعب ، وحكاية بزخارف ، وحكاية ميلودرامية ، وحكاية هكذا تكلم الفران ، وحكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس ، وترنيمة للأمير ـ إن مثل هذ الحكايات تتوارد جميعها على معاقبة المتمرد .

ولكن يحيى الطاهر لا يتقبل هذه الأوضاع الاجتماعية تقبل الأعمى . كما كان يتقبلها الإنسان الشعبى فى العصور القديمة ، إنه يحاول أن يهزها ولكن بحذر شديد ، فهو من ناحية يسخر من النفخة الكذابة ، وهو من الناحية الثانية ينتقم منها شر انتقام ، وهو فى كلتا الناحيتين لا يوغل ولا يخرج عن الطابع الشعبى ، الذى يقتضيه سياق الجنس الأدبى .

فهو يصور الكونت فى « من الزرقة الداكنة حكاية » فى صورة ساخرة ، يرقد على بطنه ، فوق مرتبة من المطاط ، محشوة بهواء رطب ، وتحت شمسية يتدلى منها ورق الزينة الأزرق ، وهو غافل عن نهايته ، وعن ملك الموت الذى يأتيه بلا موعد داخل عربة بستائر زرقاء ، فتحمله ، وتركض الخيل ، ويغطى الغبار كل شئ .

وفى « حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » يصوره أجوف ، يميل إلى النفخة الكذابة ليعوض بها عن فراغه ، وتأتى فضيحته من أهون الأسباب ، إذ

تطلب منه هذه المرأة أن يقرأ لها خطاب ابنها ، فيتكشف أمره ، وأنه لا يعرف القراءة ، وينهار ويصيح فى المرأة الخرقاء بصوت كله توسل وضعف : « أنا افندى بثوبى يا أم ، وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » .

ويحيى الطاهر فى سخريته من النفخة الكذابة عينه دائما على الأمير السادر فى غفلته ، فهو فى نهاية « حكاية عبد الحليم افندى » يقول لأميرة : « تلك هى حكاية عبد الحليم افندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك ، يا أميرى ، شهيد » . وتتكرر مثل هذه النهايات ، وبتلك الطريقة التى يستخلصها من التاريخ ، كعظة تنفع المؤمنين ، ودون أن يقع تحت طائة القانون .

إن يحيى الطاهر يضرب على هذا الحس الشعبى ، الذى يسخر فى حكمه ونوادره من النفخة الكذابة ، ويجعل الفضيحة تأتى من أهون الأسباب ، من نملة أو دودة أو قطة ، وهو لا يوغل فى تصوير هذا الحس ، بطريقة تخرج عن فلسفة الرواية .

وربما كانت كلمة « فلسفة » هنا قلقة فى موضعها ، فيحيى الطاهر يساير مقتضيات الجنس الأدبى ، فلا يتفلسف ولا يوغل ، وكل شئ يأتى عن طريق التأمل ، وخاصة حول الزمن ، وحول ملك الموت الذى لا يفرق بين أمير أو حقير .

إنه ينهى روايته بسطر أخير يقول فيه « لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من من زمن أعيشه » ، وهو سطر يمثل القرار الأساسى فى تأملات يحيى الطاهر ، والتى لا تخرج عن تأملات العامة حول الزمان والدنيا ، والتى يستنتجونها من واقع الحياة حولهم ، كلما تدور السواقى تدور الأيام على حد تعبير يحيى الطاهر .

١ ـ ٧

وليس هذا هو الشئ الوحيد ، الذى يربط حكايات الأمير بالشكل الشعبى ، فإن هناك الكثير من الظواهر فى تلك الرواية تنتمى إلى الشكل الشعبى ، من مثل :

أ ـ الـــراوى ب ـ اللوزام الشعبية.

جـ ـ العناوين د ـ اللغـــــة .

٢ـ٧

الـــــراوى:

ليس البطل فى هذه الحكايات هو الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وتُروى الأحاديث من أجله ، إن الأمير غارق فى لذته ، لا يبدو منه سوى ظل ممدود على الأحداث .

ولكن البطل هو الراوى ، فهو الذى يخترع الحكايات ويقصها ، وهو الذى ينتقى الأحداث ويوجهها ، وهو الذى يستنبط العظة ويسوقها . ومن هنا نراه يطل برأسه ، ويخرج لسانه من أول الرواية إلى آخرها ، ويستخدم ضمير المتكلم ، ويعلن عن وجوده وحضوره بلا مواربة .

وهذا الإعلان الصارخ لا يضر بفنية القصة ، لأنه متسق مع سياق هذا الجنس الذى يعتمد على الراوى ، ويسمح له بأن يلقى العظة ولو من فوق جبل ، ويستخرج الحكمة ولو من بطون الكتب .

إن الراوى يعلن عن نفسه خلال ضمير المتكلم ، فهو فى الحكاية الأولى يبدأ بعد الحمد والصلاة بهذا الفعل « أقول » . وهو فى الحكاية الثانية يعلن عن نفسه بصورة أكثر وضوحا « هنا ، أقول أنا» . وهو فى الحكاية الثالثة لايبدأ بالفعل ولكن يبدأ بالضمير متحديا « أنا لم أشهد تلك الأيام ، ولكنى حضرت ليلة أحياها ثلاثة » .

وهو يستمر فى هذا الإعلان فى ثنايا الحكايات ، ففى الحكاية الأولى يستخدم الفعل « أقول » أول كل فقرة ، ثم يورد العظة خلال الفقرة ، وكأنه يقول للأمير : أقول لك فانتبه لى . إنه لا يروى حكاية الكونت وحده ، ولكنه يروى حكاية كل مغرور سادر فى غفلته حتى لو كان الأمير نفسه ، وتأتى الخاتمة فى هذه الحكاية مبررة بمنطق هذا الشكل التعليمى « بعد الثناءعليك أميرى والصلاة على النبى ، فلله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » الخاتمة فى حد ذاتها ليست حسنة ، لأنها تتحدث عن ملك الموت وقد أتى فى عربته ، ثم حمل الكونت معه ومضى ، وتصاعد الغبار فغطى كل شئ ، الخاتمة بهذا المضمون المأسوى ليست حسنة ، ولكنها حسنة بمنطق التراث الشعبى ، الذى يجعل من الموت خلاصا ، ونهاية لكل متنفج مغرور .

وهنا نرى انحيازا من الرواية نحو الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، فالبطل

ليس هو الأمير السادر فى ترفه وكأنه أحد الخصيان فى قصور الحكام ، ولكن الراوى هو البطل الحقيقى ، وهو ينتمى إلى طبقة المحكومين ، يتكلم بلغتها ، ويستخدم لوازمها ، ويعكس همومها ، ويعبر عن طموحها ، وأخيرا ينتقم من أميرها بصورة ذكية ، لا توقعه تحت طائلة القانون .

حقا ، إن المؤلف لا يعلن عن الانتماء الطبقى لراويته ، ولا يتحدث عن صفاته المادية والنفسية ، ولا يشير إلى بيئته ، ولا ظروفه الحياتية ، ولكن كل شئ فى الرواية ، سواء فى اللغة أو فى الرؤى أو فى اللوازم ، يشير إلى أن هذا الراوى ينتمى إلى طبقة المغلوبين ، الذى لا يتسطيعون أن يحققوا وجودهم فى الواقع الخارجى ، فيتخذون من الخيال وسيلة لتحقيق هذا الوجود .

ويسند المؤلف بعض حكاياته إلى سلسلة من الرواة ، وهو بذلك لا يهدف إلى مجـرد المحاكاة الخارجية للشكل التراثى ، سواء فى صورته التاريخية أو فى صورته الشعبية ، ولكنه يهدف إلى إضفاء طابع اليقين على متنه .

فالحدث عنده ليس مجرد حكاية يلقيها مهرج أمام الأمير ثم ينصرف ، ولكنه حدث متواتر ، يصدر عن جماعة يستحيل تواطؤهم على الكذب كما يقول علماء أصول الحديث عن مصطلح الحديث المتواتر . إن الراوى يؤكد من خلال هذه السلسلة على إن تعاليمه يقينية ومؤكدة ، وتتناقلها الأجيال ، وكأنها الحكمة التى لا تقل التشكيك .

إن الراوى فى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، ينقل عن ثلاثة رواة ، يصفهم فى أول الحكاية بأنهم « ثلاثة من أفضل الرواة يا أميرى ، خطفهم الموت الظالم فى علة واحدة ، عليهم رحمة الله ، لقد كانت خسارتنا فيهم كبيرة » . ويحكى الرواة الثلاثة ما سمعوه ، ويؤكدون بأن « رب الكون شاهد على صدق ما نحكى » .

ويقدم الراوى رواته فى صورة غريبة ، فأحدهم أكتع يدق على العود ، والثانى أخرس يصرخ ، والثالث أهتم يضرب على دف .

وهذه الصورة الغريبة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تضرب فى بنية الحكاية ، فعبد الحليم افندى من أصحاب التفخة الكذابة ، وهو خارج على طبقته ، يحاول أن يقلد الإنجليز والحكام فى كل شئ ، ولكنه فى حقيقته فارغ أجوف ، مجرد

حادثة صغيرة تكشف عن خوائه ، فقد تقدمت إليه المرأة الخرقاء كما تصفها الحكاية ، وطلبت منه أن يقرأ لها الخطاب ، فوقع فى حيص بيص ، وكأنه سمكة فى شبكة على حد تعبير الحكاية ، فينهار ، ويعترف بأنه افندى فى ثيابه ، ويصرخ فى المرأة « وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » .

ليست المرأة خرقاء كما يدعى عبد الحليم أفندى ، لكنها فى الحقيقة تكشف عن الواقع المنهار ، إنه يضع سره فى أضعف خلقه ، وكما فعلت النملة مع سليمان ، وكما فعلت الدودة مع المنسأة ، يهيئ الله هذه المرة الخرقاء لكى تكشف الحقائق .

وهنا تكشف الرواية عن مظهرها الجاد ، الذى يتخفى وراء قناع التسلية والطرافة ، إن الرواة الثلاثة يبدون فى صورة غريبة ، أكتع وأخرس وأهتم ، وهى صورة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تلمح إلى مظهر جاد ، يتفق مع رؤية العامة من ناحية ، ومع رؤية هذه الحكاية من ناحية أخرى .

فالحكاية تشير إلى أن الأمور تجرى على غير ما ينبغى ، والوظائف تسند إلى غير أهلها ، فالأكتع يدق العود ، والأخرس يصرخ ، والأهتم يضرب على الدف .

وهذه الإشارة تلخص اعتراض العامة ، أو الطبقة المحكومة ، على النظام الذى لا تملك له تغييرا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فانها تتفق مع رؤية الحكاية ، التى تصور شخصية تنتمى إلى غير طبقتها ، وتمارس ما لم تخلق له ، وتدعى ما ليست أهلا له .

ومن هنا تظهر الرواية بمظهر جاد ، ينعكس على البداية والنهاية وعلى ما بين البداية والنهاية .

فالبداية تبدأ بالإيمان الغليظة من الراوى ، وأيضا من الرواة الثلاثة ، على أن ما يحكونه قد شاهدوه كأنه الليلة على حد تعبيرهم .

والنهاية تنتهى والراوى يقدم العظة لأميره ويقول : « تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك يا أميرى شهيد » .

وبين البداية والنهاية تتناثر تعبيرات مثل : « خلاصة القول يا إخوان » و « اسمعوا يا سامعين » و « وصلوا على طه النبى » و « وهكذا يا سادة » .

وكل هذا يضفى مظهر الجدية على الحدث ، ويحوله من مجرد حكاية صغيرة طريفة ، إلى أداة انتقامية ، يوجهها الراوى إلى الطرف الأول فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، ممثلا فى ذلك النظام الذى يرمز له الأمير السادر فى غيه ، فتحذره بأسلوب غير مباشر ولكنه حاسم ، بأن مصيره سوف يكون مثل مصير عبد الحليم افندى ، وهو مصير كل متبجح مغرور ، يدعى ما ليس له ، ويمارس ما لم يخلق له .

٣ـ٧

اللوازم الدينية :

تتوالى اللوازم الدينية فى التراث القصصى ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

وهى ذات دلالة على الخلفية الدينية التى تشكل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فالدين فى تلك الحضارة ليس مجرد مظهر ثقافى ، ولكنه يمثل وجود هذه الحضارة ، والإنسان فى ظل تلك الحضارة مغموس فى الدين فى أفراحه وأتراحه ، وفى أعياده ومواسمه ، حتى حين يخلو إلى أهله ، وباختصار ، إن الدين فى الحضارة العربية الإسلامية هو صانع الحضارات وسابق لها ، وليس الأمر بالعكس كما هو حال الدين فى الحضارة الغربية ، إذ يمثل منتوجا حضاريا ، ورؤية فلسفية ، وفعلا إنسانيا .

وقد تحقق هذا المظهر الدينى فى حكايات الأمير ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

إن الحكاية الأولى تبدأ فتقول :

« الحمد لله الذى لم يسلبنى كل نعمة ، فمنحنى نعمة الخيال ، والصلاة على النبى الذى أجار غزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللئيم ، والثناء الثناء عليك يا أميرى » .

وتنتهى هذه الحكاية وتقول :

« وبعد الثناء عليك يا أميرى ، والصلاة على النبى ، لله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » . وتتناثر اللوازم الدينية خلال حكاية صيف مثل :

« والله واحد يا أميرى والشمس بوجهين » .

« وآه يا أميرى ، الليل أيضا برأسين » .

وغير ذلك كثير يتواتر خلال الرواية ، ويشير إلى مستويين :

ذلك المستوى الشعبى ، الذى يحرك التراث داخل إنسان المنطقة ، ويخاطبه خلال رؤيته التى شكلها التاريخ ، أو هى التى شكلت التاريخ ، مما يجعل العمل الفنى يتسلل داخل وجدانه ، ويفعل فى نفسه ما لا تستطيع أن تفعله البداية المشوقة ، والنهايات المفتوحة ، ولحظة الذروة ، والعقدة ، والبناء الدرامى ، وإثارة نوازع الفضول ، وإخفاء الأوراق ، والجرى وراء ما هو خفى ومستور .

ويضاف إلى هذا المستوى الشعبى مستوى آخر ، يتخطى فيه الكاتب أسوار التراث ، ليصافح لحظته المعاصرة.

إن المؤلف يورد هذه اللوازم ، لا لكى يقف عندها ، ويكتفى بمحاكاة المظهر الثقافى ، ولكن لكى يقدم الخلاصة الأخيرة لأميرة .

ومن هنا تلونت هذه اللوازم بدلالة كل حكاية . إن حكاية « من الزرقة الداكنة ـ وهى الحكاية الأولى ـ عن النفخة الكذابة التى يمثلها الكونت ، وينهيها ملك الموت ، وتأتى اللوازم فى هذه الحكاية متلونة بهذا المضمون ، وتلمح إلى هذا الجانب عند الأمير ، فالراوى يخاطب أميره فى البداية وكأنه يخاطب الله والرسول ، بل إنه فى النهاية يخاطب أميره قبل أن يخاطب الله ورسوله .

أما « حكاية صيف » التى تلى الحكاية الأولى مباشرة ، فهى دعوة للمغلوب لكى ينتقم من غالبه ، وتأتى اللوازم الدينية فتؤكد هذه الدعوة ، إن الراوى يكرر فى لوازمه بأن الله واحد والشمس بوجهين ، وبأن الليل أيضا بوجهين والله لا شريك له ، وهو بذلك يريد أن يقهر عوامل الخوف داخل بطله ، فالله فى ملكه هو الواحد الذى لا يقهر ، أما بقية المخلوقات فهى متغيرة لا تبقى على الدوام ، الشمس ليست دائمة ، ولا الليل ، ولا سائر الظواهر الطبيعية .

يقول ذلك البطل لنفسه ، ويؤكده الراوى خلال لوازمه الدينية ، ويمارس البطل فعل الانتقام ، ويحس بلذة الانتصار .

ويشعر الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، والمتمثل هنا فى وريث الكونت ، بعنصر الخوف ، وهو عنصر لا يدفعه جدران من صاج متين ، ولا سقف من صاج

متين ، ولا أبواب من صاج متين ، ولا عين مسحورة ، فقد يتسلل إليه على هيئة خادم ، يحمل قلة الماء أو صينية الطعام .

وتتدغم هذه اللوازم الدينية مع بقية عناصر الحكاية ، فتجسد هذا الفعل الانتقامى . إن الحكاية عنوانها « الصيف » ، وهو صيف ليس ككل صيف « فهو الصيف لا يلطفه ماء ، ورطوبة الجو تخنق الأنفاس ، والشمس الكبيرة القريبة من الأرض لا غاية لها إلا أن تشب الحريق بعالمنا فى التو واللحظة » .

وتتوالى الحكاية فى مثل تلك اللغة المشحونة ، حتى أعلام الشخصيات تحمل هذه الشحنة ، فهى عن القرين والحداد والبكرى ، وتأتى اللوازم الدينية فى حينها ، فتتسق مع هذا الجو المشحون ، وتؤدى مهمتها فى تحذير الأمير والكونت ، ومن يرث الأمير أو الكونت ، وتدفع الطرف الآخر فى المعادلة إلى أن يتحرك ويمارس فعل الانتقام ، فقط عليه أن يبدأ ، وسيجد كل شئ بعد ذلك سهلا ، فالله واحد لا شريك له ، وسائر المخلوقات قابلة للمحو ، حتى لو كانت الأمير نفسه .

٤ ـ ٧

العنـــاوين:

تتوالى بعض عناوين حكايات الأمير على النحو الآتى :

« حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » .

« حكاية الصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم » .

« حكاية أم دليلة طاهية الموت » .

وهى عناوين تلعب على مستويين أيضا :

فهى من ناحية تشبه عناوين ألف ليلة وليلة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وغيرهما من حكايات التراث الشعبى ، وهى مشابهة تمتد إلى تركيبة العنوان الأسلوبية، وإلى استخدام المفردات اللغوية .

إن بعض العناوين تتوارد فى ألف ليلة وليلة على النحو الآتى :

« حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة » (٢١٢/٣) .

« حكاية الصعيدى وزوجته الإفرنجية » (١٦١/٤) .

« حكاية الشاب البغدادى مع جارته التى اشتراها » (١٢٩/٤) .

وتأتى عناوين يحيى الطاهر فتستحضر هذا الجو فى ليالى شهر زاد ، ليس فقط لأنها تعارض المضامين فى معروف الإسكافى ، أو فى حكاية دليلة ، أو الحكايات التى تدور حول مكر النساء ، ولكن لأنها تحاكى التركيبة اللغوية والأسلوبية أيضا .

وهنا نفهم الحكمة فى وصف يحيى الطاهر روايته بأنها حكايات للأمير ، وفى إصراره على إطلاق كلمة « حكاية » على كل قصة من قصص هذه الحكايات . إنه يعى تماما بأنه لا يكتب قصة بمعناها الأوروبى المعاصر ، ولكنه يكتب حكاية بمفهوم ألف ليلة وليلة ، يستخدم فيها كلمة حكاية ، التى وردت فى ثنايا ألف ليلة وليلة.

ولا يقف المؤلف كالعادة عند هذا المستوى التراثى ، ولكنه يطل من خلاله على الأحداث الجارية ، فروايته ليست هى ألف ليلة وليلة « ذات الحوادث العجيبة ، والقصص المطربة الغريبة » ، ولكنها حكايات للأمير ، تتخذ عنوانا حاسما يؤكد وظيفة الراوى التعليمية ، فهو ليس يحكى العجائب والغرائب من باب التسلية فحسب ، ولكنه يحكيها أيضا من أجل هدف تعليمى ، يحذر الحاكم من عاقبة غيه ، ويدفع المحكوم إلى الانتقام من ظالمه .

وهذا الجانب التعليمى هو الذى يبرر استخدام بعض المفردات والإشارات المعاصرةالتى وردت فى عناوين حكايات الأمير ، فالرجل الذى فضحته المرأة الخرقاء يحمل لقب أفندى ، والرجل الذى يحلم ليس هو معروف الإسكافى ، ولكنه الصعيدى الذى ذهب ضحية أحلامه فى عاقبة أشد من عاقبة معروف الإسكافى ، فالأخير قد استمتع فترة بخيالاته ، أما الصعيدى فقد عاقبته الأقدار بالموت نتيجة خيالاته .

٥ ـ ٧

اللغـــة :

يحرك يحيى الطاهر لغته أيضا على مستويين : ذلك المستوى الشعبى الذى يحاكى به التراث القصصى . وذلك المستوى العصرى الذى يوحى بثقافة المؤلف ، وانتمائه إلى لغة أدبية منتقاة .

يقول فى حكاية عبد الحليم أفندى :

« زوجة كبير ضباط المطار هذه يا حضرات ، كانت كريمة صفات ، مقيمة حفلات ، لها من الصاحبات العشرات ، بفضلها عرف الأكابر ، ونسوة الأكابر ، وأبناء الأكابر ، عبد الحليم أفندى الذى يتكلم كلام الإنجليز ، ويطبخ طبيخ الإنجليز ، ويصنع أحلى حلوى ، وبفضلها طار صيت عبد الحليم فبلغ المدن ، وعرفه المأمور والحكمدار ومفتش الصحة ،كما عرفته زوجة المأمور والحكمدار ومفتش الصحة » .

فاللغة هنا تبدو فى مستواها الشعبى فى استخدام المفردات ، واللوازم الأسلوبية ، والتكرار والسجع . ولكن هذه السهولة يكمن وراءها جهد فنان مثقف ، يعكس جانب الصنعة من اللغة .

ولا أعنى بكلمة « صنعة » أية إيحاءات تفيد التكلف أوالتصنع أوالاصطناع ، ولكن أعنى ذلك الجهـد ، الذى يقوم على الصنعة الأدبية ، ويضيف إلى الموهبة الربانية ، إنه لا يسلم اللغة كما استلمها ، إنه يتصارع معها حتى ينقلها من مادة خام ، إلى مستوى يحمل بصمات الفنان .

يذكر يحيى الطاهر فى حديث أجراه معه سمير غريب ، وورد فى نهاية أعماله الكاملة ، أنه لا يكتب ولكن يروى ، وهذا يعنى أنه لا يخاطب العين ولكن يخاطب الأذن ، إن خطاب العين قد يحيل اللغة إلى مجرد وسيلة للإفهام ، أما خطاب الأذن فإنه يحرص على الإيقاع ، حتى لا تضيع اللغة مع الموجات الصوتية .

إن اللغة العربية فى أصل نشأتها هى لغة رواية ، تخاطب الأذن ، وتحرص على الإيقاع ، وقد اختار يحيى الطاهر جانب الرواية ، فعرف كيف يحرك عبقرية هذه اللغة .

وهنا تبدو « صنعة الفنان » الذى يستلم اللغة كتراث ، ثم يلعب على أوتارها ، ويتلاعب بخصائصها ، حتى يسلمها وقد حملت بصمته الخاصة .

إن اللغة عند يحيى الطاهر تبدو منتقاة ، موقعة ، قصيرة الجمل ، متسقة الجرس . يقول فى حكاية أم دليلة :

« كحلت دليلة الرموش ، ورشت العطر على الثوب المنقوش ، وربطت العنق النافر بمنديل ملون ، وأمسكت بيدها وردة ، وطلعت على زوجها الراقد فوق سرير المرض ، بوجه يضحك ، وجسد يرقص ، وقالت : الآن ، قل قولك يا رجلى . ومالت . فقطف

العجوز من الغصن الدانى قبلة ، وقال : أنا فى النعيم وأنت حورية ، وأنا فى الجحيم وأنت جنية » .

إن هذا الاقتباس يخفى وراء مظهره الشعبى ، مستوى خاصا يعكس شاعرية المؤلف ، وتوظيفه لفن القول الذى يروى ويوقع .

ومن هنا جاءت جمل يحيى الطاهر قصيرة ، موقعه ، متسقة الجرس ، فقد يقول : « وقع عبد الحليم أفندى فى حيص بيص ، وأحس أنه سمكه فى شبكة » . وقد يقول : « طعامها لحمة فى صينية ، أو حمامة مشوية » ، وقد يقول الكثير من أمثال هذه التعبيرات التى تعكس روحا شعرية ، تنبثق خلال المستوى الشعبى .

وقد يضمن يحيى الطاهر بعض قصصه شيئا من الشعر الشعبى ، الذى يتردد على ألسنة الناس ، وتبلغ الصنعة الفنية منتهاها ، فلا يستطيع السامع (ليس القارئ) أن يفصل بين صنعة يحيى الطاهر وصنعة الفنان الشعبى ، لأن الاثنين يندمجان فى بنية واحدة.

فالمجنون مثلا فى « حكاية الريفية » يغنى فى السوق ، ويقول :

ولع الوابور يا جودة القطنة أكلتها الدودة

والبنات عاوزة تتجوز والصبيان نفسها مسدودة

إن هذه الأغنية تندمج فى لغة يحيى الطاهر يتحدث بلغة العامة ، أو إن العامة تتحدث من خلال يحيى الطاهر .

ولكن هذا التوازن بين المستويين يختل أحيانا ، وتميل بعض قصص يحيى الطاهر نحو المستوى العصرى ، الذى تعكسه ثقافة المؤلف وصنعته الفنية .

إن حكاية الريفية هى حكاية ذات طابع شعبى عن الفقيرة التى تطمح فى الزواج من عجوز غنى ، ولكن يحيى الطاهر بثقافته وصنعته الفنية ، يطل خلال التعبيرات ، والصور ، والعناوين الداخلية .

إن بعض عناوينه تتمثل فى : بعد وقوع الواقعة ـ النعيم ـ الحافة ـ الهاوية ـ السلام .

وبعض تعبيراته تستخدم الجمل الكبيرة من مثل : الطبيعة أم الكائنات ـ يلتقى

أكابر القوم فى البورصة ويلعبون لعبة الإنسان والقدر ـ لقد جريت وإلى الأبد من مصيرهم المعتم ـ السائرون فى طريق الانتقام .

وبعض صوره بعيدة عن الخيال الشعبى ، فالريفية تنظر وراء ستائر الدانتل المخرمة ، وملك الموت يرى فرعين يابسين فيطوحهما لريح الخريف الأبدية .

وكل هذا يعكس ثقافة المؤلف التى تطل وراء السطور ، ويجعل المستوى العصرى يعلن عن نفسه ، ويتوارى المستوى الشعبى قليلا ، فلا يبوح بكل أسراره .

ـ ٨ ـ

المعاصـرة :

يجتمع الإسكافى مع صديقه فى خمارة مخالى ، ويدور بينهما الحوار الآتى :

« صرخ إسكافى المودة :

ـ دعونا نشرب ، نحن فى أخر الزمان .

ـ لنشرب ، إنه آخر الزمان .

وبصق المعلم بصقة كبيرة :

ـ لنشـرب ، ولنطلب السـتر لبناتـنا ، ولنسب أخر الزمان حتـى يرحمـنا اللـه » (ص ٤٧٢) .

وينهى الراوى حكايته الأخيرة ويقول للأمير :

« هكذا يا أميرى فررت من مكان ، العشق على أرضه مستحيل ، وأنا أضرب الكف بالكف من اختلاط الأمور فى هذا الزمان ، ولسان حالى يقول : لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من زمان أعيشه » .

وتتوالى مثل هذه الإشارات فى كل روايات يحيى الطاهر ، وتقوم بعملية نقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تلعب وجهة النظر المعاصرة دورا كبيرا فى تحديد ماهيته ، كماسبق أن أوضحنا فى فصل : « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

فالشكل التراثى هو شكل متجمد فى بطون الكتب ، هو حروف وحبر وأوراق ، قد كانت فى وقتها حية ومعاصرة ، ولكن خطوات الزمن المتحركة قد جمدتها ، ووضعتها

فى خانة التراث ، ولا يمكن لها أن تنتقل من هذه الخانة إلى خانة المعاصرة ، إلا إذا أضافت إلى هذا التراث ، دماءً جديدة ، كتلك العلاقة الأبدية بين الأب وابنه ، فالأب ينتهى دوره ، ولكنه يتجدد فى ابنه ، وهو فرح مستبشر لأنه يتجدد فى ابنه ، والابن أيضا فرح مستبشر لأنه يواصل رسالة أبيه .

هذا هو المفروض فى العلاقة بين الأب كجيل ، والابن كجيل آخر ، وهى علاقة صحية ، تسمح للتاريخ بأن يتطور ، وللأجيال بأن تتواصل . أما إذا انحرفت وتحولت إلى علاقة مرضية ، وحل الصراع محل اللقاء ، حينئذ تبطئ عجلة التاريخ ، وتحتاج إلى إصلاح .

وقد استطاع يحيى الطاهر أن ينقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تصالح على أرضه ثنائية الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا ندرك أهمية التحول فى تركيبة الإسكافى فى نهاية مغامراته ، إنه يجلس على المقهى ، ويرصد أمثلة من حديث الناس حوله ، تغطى مختلف الطوائف ، وتعبر عن الواقع الجديد ، وهو واقع تافه ، ضائع ، يخلو من كل قيمة ، ويفتقد الهدف .

وتحت تأثير الكأس السابعة يهبط الوحى على الإسكافى ، ويقدم أبجدياته ، التى تقوم على الانتهازية ، والاستغلال ، والشرب ، والخمر ، والاحتكار ، والتهرب من الضرائب والجمارك ، وغير ذلك من أبجديات تعكس القيم التى شاعت فى عصره ، ويبلورها الإسكافى على هيئة نصائح كمبشر لهذا العالم الجديد .

حقا إن هناك خللا ما ، ولكن لاعيب فى الرواية ، إنها فقط تسجل ، وبصوت مرتفع ، وتشير إلى سقوط البطل تحت هلوسة الخمر وسيطرة الأفيون .

ـ ٩ ـ

الخاتمـــة:

كثيرا ما يتكرر فى روايات يحيى الطاهر قصة الصعيدى الذى يترك قريته ، ويهاجر إلى القاهرة ، بحثا عن حياة أفضل ، وتنتهى رحلته بالسقوط وخيبة الآمال .

إنه يبدأ روايته « الحقائق القديمة » بهذا المشهد الحزين ، وكأنه يمثل الافتتاحية ولحن القرار فيقول :

« حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ،وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ، يأكلان عجلا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحوتا مقليا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات ، وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة ، صرخ ـ وهو الجائع الحافى العارى ـ صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ، عليه رحمة الله » .

ويتكرر مثل هذا المشهد خلال الرواية ، ويتابع يحيى الطاهر أحلام هذا الصعيدى ، ويرصد نهايته ، ففى نهار مشمس ، يطلع الصعيدى الدعامات الخشبية المربوطة بالحبال ، وعلى كتفيه حمولة الرمل والأسمنت ، ويتخيل بأنه سيصبح بوابا لهذه العمارة ، ويستريح من عناء الرمل والأسمنت ، ولكنه وفى هذه اللحظة بالذات ، يسقط من فوق العمارة ، وتنتهى حكايته ، وينهى يحيى الطاهر هذه الرواية وهو يقول للأمير :

« فى هذا النهار ، يا أميرى ، ضيع الصعيدى عمره ، كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » .

وقد لفت هـذا المشهد نظر أمل دنقل ، وهو يعانى من سكرات الموت فى غرفته رقم (٨) كان أمل صديقا ليحيى ، وقد جاءا معاً من الصعيد يحملان أمالا كبارا ، ولكنهما أدركا فى النهاية أنهما كالصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم ، وعوقب حتى على مجرد التخيل والأحلام .

وتحت سكرات الموت ، يستحضر أمل رحلة صديقه يحيى ، يطفو هذا المشهد الحزين على ذاكرته ، فيسجله بسوداوية عميقة : ـ

من أقاصى الجنوب أتى ، عاملا للبناء ، كان يصعد سقالة ويغنى لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب ، وبالأعين الشاردة .
كنت أقرأ نصف الصحيفة ، والنصف أخفى به وسخ المائدة .
لم أجد غير عينين لا تبصران ، وخيط الدماء .
وانحنيت عليه أجس يده ، قال آخر : لا فائدة .
صار نصف الصحيفة كل الغطاء ، وأنا فى العراء .

إن افتتاحية « الحقائق القديمة » ليست مقحمة ، ولا يحيى الطاهر يقفز من مشهد إلى مشهد ، إنها تمثل لحن القرار ليس فى الرواية وحدها ، وليس فى قصة يحيى الطاهر وحده ، ولا حتى فى قصة صديقه أمل دنقل ، إنها تمثل لحن القرار لقصة جيل بأكمله ، حمل آمالا عراضا ، ثم عوقب بشدة على أحلامه من قدر لا يرحم .

إن الراوى فى حكاية الصعيدى الذى هده التعب ، يمثل صوت هذا الجيل ، وهو صوت خافت واهن ، يحاول أن ينبه هذا الأمير الغارق فى سكرته .

ولكن هيهات ، لم يعد صوت الديك الجميل كافيا لتنبيهه ، فلعله يحتاج إلى « نفير » يوقظه من نومته الأبدية.

ومأساة يحيى الطاهر وجيله تتلخص فى أنه لم يكن يعرف كيف يصيح فى هذا النفير ، لسبب يسير وهو أنه لا يملكه .

إبراهيم أصلان
والواحد فى الكل

- ١ -

يظهر أول ما يظهر الأسطى قدرى الانجليزى فى رواية « مالك الحزين » للآخرين ، وقد انفرجت رجلاه ، وتدلت يداه ، ووقف خلف حائط الجامع القديم ، وأخذ يرقب الناس من بعيد ، وهم فوق المقهى يتحادثون ، ويروحون ويجيئون ، دون أن يجرؤ على الاقتراب منهم . (ص١١)

هو يحس بشئ ما بداخله ، يخشى الفضيحة « ويشعر كمن يسير عاريا بين الناس « على حد قوله » (ص ٣٣) وتشتد أزمته ويكثر من إخراج الرياح ، وتكركب بطنه ، وحين قام بواجب الزوجية مع أم عبده سارع فى الإنزال ، وأخيرا يسقط هذا البطل تماما « ومع الوقت نحل عوده وتهدل شاربه » . (ص ٣٥)

كان يصف نفسه بأنه « هو المعذب أصلا » ، أو بأنه « مثل رجل منكوب » ، أو غير ذلك من صفات ، تشير إلى سر مأساته ، التى تجعله يتجنب الناس ، ويدارى وجهه ، ويخفض صوته أمام أم عبده ، ولا يتحادث مع ابنه عبده ، ولا يسأله عن سر سهره المتكرر فى الخارج .

عمل الأسطى قدرى الإنجليزى مع شركة ماركونى ، وشرب من طباع الإنجليز ، وتخلق بأخلاقهم ، وهو لا يعرف لماذا يطلق عليه أهل الحارة لقب الإنجليزى ، هل لأنه يعرف اللغة الإنجليزية مثل أهلها تماما ، ولكن عم عمران يعرف ست لغات غير العربية والنوبية ، ولا يطلق عليه أهل الحارة لقبا آخر ، بل هم دائما يسبقون اسمه بكلمة « عم » التى تدل على الاحترام والتقدير .

الأسطى قدرى الإنجليزى يحب الكلاب ، ويعطف عليها ، وتتبعه أينما كان ، وحيثما حل ، يلبس الحذاء ذا المقدمة العريضة والنعل المفتوح ، ويعقد الكوفية ذات المربعات على رقبته النحيلة السمراء ، باختصار : هو الشخصية الوحيدة التى تخرج على خط الحارة المرسوم ، ويحب الكلاب أكثر مما يحب أهل الحارة ، ويشعر فى قرارة نفسه بأنه متميز عن هؤلاء جميعا ، ويقول :

« إن مقامه محفوظ ، وإنه يختلف عن هؤلاء جميعا . من هم ؟ الشيخ حسنى ؟ ورمضان الفطاطرى الهايف ؟ سيد طبلة المسخرة ؟ قاسم الذى يقعد طول النهار والليل فى انتظار نظارة يصلحها ؟ عبد الحميد الذى يجلس على الرصيف يبيع السجاير الفرط ، كلهم همج وأولاد كلب » .

وقربه الإنجليز ، وأهداه ماكميلان مجلدا قديما ، يحتوى على كل أعمال شكسبير التى أدمن قراءتها ، وصار يردد مقاطع منها وهو يركب دراجته ، ويوزع البرقيات هنا وهناك ، وكانوا يستدعونه فى حفلاتهم الخاصة ، فيشرب الكونياك ، ويتلو عليهم بصوته العميق الدافئ ، مقاطع كاملة من الملك لير وماكبث وهاملت .

ثم قربه الإنجليز أكثر ، وجعلوه يقوم بدور عطيل ، أمام « ماجى » الإنجليزية ، ابنة الصراف ، التى كانت تقوم بدور ديدمونة ، وكان الأسطى قدرى الإنجليزى يحب هذا الدور ، ويحلو له ، فى مناسبة أو غير مناسبة ، بأن يردد عبارات مثل : « أحبنى أبواها » و« من الآن وإلى الأبد » و« اسمع منى كلمة أو كلمتين قبل أن تنصرف » . وتبدأ مأساته ، أو سر عذابه ونكبته على حد تعبيره ، مع أم عبده ، حين طلبت منه لحمة رأس تشتهيها من عند زغلول بائع اللحم السمين . إنه يكره هذا الرجل ، الذى يزجج حواجبه ، ويغازل الفتيات ، ويمطط فى صوته ، كيف عرفته أم عبده ؟ وكيف نطقت باسمه أمامه وهى تلوك لبانتها فى جانب من فمها العريض ؟ ويخبرها بأن لحمة زغلول غير نظيفة ، ويتطوع للذهاب إلى المذبح ، لكى يحضر لها لحمة رأس عجل بنفسه ، ويعود برأس العجل ، ويركب الترام ، ويضعها تحت قدمه ، ولكن لصا يسرقها ، ويعود الأسطى قدرى الى حارته خائبا ، يعانى من نظرات زوجه ، ومن شماتة زغلول .

ويضخم الأسطى قدرى نكبته وعذابه . ويجسدها على ضوء مأساة عطيل ، فأم عبده هى ديدمونة ، والأسطى قدرى هو عطيل ، وزغلول هو كاسيو الجبان ، ورأس العجل المعلق فى دكان زغلول هو المنديل عند كاسيو ، والأذن المقطوعة هى العلامة على طرف المنديل .

وأخذ يتلو مأساته على ضوء مأساة عطيل .

ياجو فى مسرحية شكسبير يخاطب عطيل ويقول ! « لا علم لى بهذا المنديل ، أنا واثق أنه منديل زوجتك ، ورأيت اليوم كاسيو وهو يمسح به لحيته »

ويستطيع الأسطى قدرى الإنجليزى أن يغير فى الكلمات ، وأن يقول ! « لا علم

لى بهذا ، ولكن مثل هذا الرأس أنا واثق أنه رأسك ، ورأيت اليوم زغلول يعلقه على عربته » .

نحن إذن أمام نوعين من المأساة : ـ

١ ـ مأساة عطيل .

٢ ـ مأساة الأسطى قدرى .

وبين المأساتين بون شاسع . أولاهما مأساة غربية ترفع من حدة الصراع ، وتبالغ فى الرؤى الفلسفية ، وتؤزم الأمور ، وتصل بالأبطال الى نهاية مأساوية تتمثل فى الانتحار والقتل ، أما الأخرى فهى من صنع الحارة المصرية ، وتنتمى إلى التراث الشعبى ، وموضوع رأس العجل هى قراءة جديدة لمغامرات على الزئبق انتقاما من عجله الذى سرقته السلطة الغاشمة ، ومن هنا تدور هذه المأساة فى جو يتميز بخفة الروح والفكاهة وتتناسب مع تقاليد الحارة .

ومأساة قدرى الإنجليزى ليست مع زوجة ولا مع رأس العجل ، ولكنها تعود لأنه خلط بين المأساتين ، فهو ابن الحارة يتخلق بأخلاق الإنجليز . وهى أخلاق لا تنفع وقت الأزمة على حد تعبيره ، ومن هنا نراه يحمل اللقبين المتناقضين ، فهو أسطى وهو إنجليزى فى وقت واحد ، وهنا تكمن المأساة بوضوح ، وهنا نعى السخرية الكامنة وراء لقب « الإنجليزى » ، الذى أطلقه عليه أهل الحارة ، وهى سخرية لم يدركها قدرى الإنجليزى إلا مؤخرا ، فقد خرج على تقاليد الحارة ، فخرجت عليه الحارة وبخلت عليه بأسرارها .

وتنتهى مأساة الأسطى قدرى بسهولة ودون تقصير ، فإن « ربتة » صغيرة على كتفه من المعلم رمضان ، تجعله يحس بالارتياح ، ويعود بعدها الى المقهى ويعانق الناس وكأنه يراهم للمرة الأولى .

ويصبح الأسطى قدرى بعد ذلك منتميا للحارة ، ويقيم ليلة العزاء لعم مجاهد فى منزله ، ويستقبل الناس ويحس أن أم عبده بريئة ، وأن أخلاق الإنجليز لا تنفع ، ثم يتحول إلى بطل يحترمه أهل الحارة ، وتقدره أم عبده ، فتحت عنوان « معركة رأس العجل » ، وهو عنوان يستحضر معركة العجل فى على الزئبق ، يتحول الأسطى قدرى إلى قذيفة ، ويهاجم الأعداء ، وينشد قول ماكبث : « علقوا الرايات على أسوارنا الخارجية ،

ما زالت الصرخة هى أنهم قادمون ، وقوة مدينتنا ستضحك هزءا من الحصار » .

لم يعد الاسطى قدرى صورة ممسوخة من عطيل ، إنه يوظف شيكسبير فى معركته هو ، ومن أجل الحارة ، فيهاجم الأعداء ، وهو يتلو شيكسبير ، وينقد الشيخ حسنى ، ويحمله على كتفه ، ويعود به إلى منزله ، ويصرخ فى زوجه وبصوت عال لكى تحضر الدواء .

وتأتى نهاية الأسطى قدرى بطريقة مستمدة من مأساة هى من صنع الحارة ، لا صراع ، ولا تحد للأقدار ، ولا قتل ولا انتحار ، ولا طبيعة غاضبة ترسل الحمم والرياح والصواعق ، ولا فلسفة متمردة ، كل شئ يتم بخفة ، وفى جو من التسامح ، إن ربتة حنونة وصغيرة ، تجعل الأسطى قدرى ينسى كل شئ ، وإن إلقاء السلام من الأسطى قدرى على أصحابه فى المقهى يجعل الحارة تتسامح معه ، وتفتح صدرها له ، لكى يمارس دوره من جديد ويملأ مكانه الذى ظل شاغرا .

لقد رددنا فيما سبق عبارات عن مأساة البطل ، وعن سقوط البطل ، وغير ذلك من تعبيرات تتناسب مع المآسى الأوروبية ، التى استمدت قاموسها من مصطلحات أرسطو ، أما مأساة الحارة فلها تعبيراتها الخاصة ، التى كان يستخدمها الأسطى قدرى ، وهو يتحدث وقت اشتداد الأزمة عن أنه هو المعذب ، وهو المنكوب (ص ٣٢) . أو وهو يتحدث عند انفراج الأزمة عن إحساسه بالارتياح (ص ٦٣) ، وبأنه مثل المريض الذى يتقدم الآن نحو الشفاء (ص ١٠٣).

تلك هى المقدمة الأولى .

- ٢ -

الأسطى قدرى فى رواية « مالك الحزين » . يتشابه فى أشياء كثيرة مع عبد الحليم أفندى فى رواية « حكايات للأمير » فكلاهما قد اتصل بالإنجليز وقلدهم ، وانعكست مظاهر هذا التقليد على موقفه من قومه ، وموقف قومه منه .

صدرت الطبعة الأولى من رواية يحيى الطاهر سنة ١٩٧٨ ، أما الطبعة الأولى من رواية أصلان ، فقد صدرت سنة ١٩٨٣ .

وهناك أشياء أخر غير هذا ، تحمل سمات مشتركة بين الروايتين ، فكلتاهما تعتمدان على الراوى ، الراوى عند يحيى الطاهر يطل خلال ضمير المتكلم ، أما الراوى

عند أصلان فهى يتخفى وراء يوسف النجار ، والمرأة الخرقاء فى رواية يحيى الطاهر قد فضحت من حيث لا تشعر عبد الحليم أفندى ، وأيضا سليمان الصغير فى رواية أصلان ، قد أضاع من حيث لا يشعر الهرم الكبير .

ولكن كل هذا لا يعنى أن أصلان متأثر بيحيى الطاهر ، ولكن يعنى أن كليهما قد امتاحا من جذور واحدة ، وأن كليهما يعكسان الجوهر المشترك للشكل الشعبى . الذى يلقى بظلاله على كل من الكاتبين ، تبدو بينهما مشابهة ، قد تغرى لأول وهلة بالقول بأن أحدهما يسير فى ركاب الآخر .

الحقيقة أن أصلان وإن كان يتشابه مع يحيى الطاهر فى جذور مشتركة ، إلا أنه يختلف عنه فى أشياء كثيرة ، إن لم نقل إنه قد حقق ما لم يستطعه يحيى الطاهر .

قلنا من قبل إن التراث والمعاصرة كانا يتصارعان فى رواية يحيى الطاهر ، وإن الغلبة كانت للمعاصرة وتابعنا مظاهر تلك الغلبة على لغة الكاتب وغيرها مما يتعلق ببنية الرواية .

إن ثقافة يحيى الطاهر وراء ضمير المتكلم ، وتظهر خلال لغة شعرية ، وتعليقات غاضبة ، وإشارات سياسية ، ونقدات اجتماعية .

وسنقول فيما بعد ، إن أصلان قد اقترب من روح الشكل الشعبى ، وأخفى حقيقته كمؤلف وراء السطور ، وجعل الشكل يتحرك من تلقاء نفسه وكأنه سيرة شعبية ، يقوم فيها فقط بدور الراوى ، وسنتابع مظاهر ذلك وقد انعكست على الزمن والعقل الجمعى والرؤية الفلسفية وصورة المقهى وغير ذلك .

قلنا ذلك من قبل ، وسنقوله من بعد ، ونؤكده الآن خلال التطبيق وتتبع أوجه المفارقة بين كل من عبد الحليم أفندى والأسطى قدرى الإنجليزى .

كانت الدراسة عن يحيى الطاهر تحت عنوان « ملحمة القدر » أما الدراسة عن أصلان فهى تحت عنوان « الواحد فى الكل » .

وهذا الاختلاف فى العنوان ، يعكس اختلاف الموقف عند كل من الكاتبين .

يحيى الطاهر صورة للمثقف المعاصر الذى ينطلق من الشكل الشعبى ، ليقول كلمته ، ويؤكد وجوده .

أما أصلان فهو صورة لمن يخفى نفسه تحت نداء الكل ، ويجعل الشكل الشعبى يفرض مواصفاته الخاصة ، ويتحدث بلغته هو .

وقد انعكس هذا الموقف على كل من عبد الحليم أفندى ، والأسطى قدرى الإنجليزى . حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، يرويها كورس من ثلاث : أكتع وأخرس وأهتم ، يحكون ملحمة القدر ، وفلسفة الأيام التى تدور كما تدور السواقى على حد تعبير المؤلف .

وهى تروى مأساة فرد ، وتنتهى بافتضاح موقفه ، شأن كثير من تلك النماذج الفردية ، التى طرأت على السطح عقب الاتصال بأوروبا ، وتقليد المغلوب للغالب ، ومنذ أن لمس الطهطاوى ذلك ، وتابعه المويلحى والمنفلوطى ، ثم اتخذته القصة القصيرة والرواية نموذجا للسخرية ، وافتضاح أمر التقليد .

وقد انعكس هذا على لغة يحيى الطاهر ، فجاءت أنيقة شعرية ، تحمل روائح عصرية ، وتشير إلى شخصيات سياسية ، وتنبئ عن جهد ذاتى ببذله المؤلف لكى يقترب إلى اللغة المنتقاة .

أما الأسطى قدرى الإنجليزى ، فإن نكبته لا تعود إلى ملمح فردى ، وسر عذابه لا يعود إلى تقليد الإنجليز ، إنه لا يمثل نموذجا استهوى الكتاب منذ الطهطاوى وحتى محمود طاهر لاشين فى قصته القصيرة « الوطواط » .

إن الأسطى قدرى مهموم ، لأنه لا يعرف لماذا يلقبه أهل الحارة بالإنجليزى ، وهو منذ البداية يبحث عن الانتماء ، والاندماج فى الكل ، يظهر أول ما يظهر فى الرواية ، وهو يتستر خلف الحائط ، وينظر الى الغادين والرائحين ، ويحن إلى الجلوس بينهم ، والتحادث معهم .

وسرعان ما يذوب عذابه ، حين يسحبه المعلم رمضان إلى المجموعة ، فيحس بالارتياح ، وبأنه قد شفى من علته ، ويسعى إلى البذل من أجل الجماعة ، إنه لا يصبح ولا يبكى ولا يشق ثوبه ، كما فعل عبد الحليم أفندى وهو يستعطف المرأة الخرقاء ، فقد وجد نفسه وسط الجماعة ، وضحى بنفسه من أجلها ، وتحول إلى بطل شعبى ، يهاجم الأعداء ، وينقذ الشيخ حسنى .

حقا ، إن أصلان يصور بطله فى صورة « كوميدية » ، وقد تحول إلى قاذفة تتكتك ، ثم تعود وتلقى بالقذائف ، وحقا إن شكله مثير ، وقد تلفح بالكوفية ، ولم يعد يظهر منه إلا عينان غاضبتان ، وفردتا شارب ابيض ومنكوش . ولكن هذا التصوير يقترب من الروح الخفيفة التى تتميز بها مأساة من صنع الحارة ، ويشبه الرسوم الشعبية التى

تنقش فوق الحوائط ، ابتهاجا بعودة الحجاج ، ويظهر فيها أبو زيد الهلالى بشارب طويل ومبروم .

وقد انعكس هذا على لغة أصلان كما سنذكر فيما بعد . فبدت لغة شعبية ، ذات جمل يعطف بعضها على بعض ، ويتداخل بعضها فى بعض ، وكأننا داخل بيوت الحارة ، وقد تعاطف بعضها على بعض .

إن أصلان غير عاجز عن اللغة المنتقاة ، فأعماله الأخرى ومنذ مجموعته الأولى « بحيرة المساء » تتميز بلغة وديعة رقيقة ، وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » أن شبهت لغته بالجدول الرقيق الذى ينساب بعذوبه وسط طبيعة لم تمسسها يد إنسان ، أو بلوحة انطباعيه تثير حسا جماليا متعدد الألوان والأطياف .

أصلان غير عاجز عن ذلك ، ولكنه هنا يفعل ذلك عن عمد كى يحاكى السيرة الشعبية ، أو أن الرواية هى التى تفعله ، بعد أن تقمصته وحولته الى وسيط ، يتكلم بلغتها .

وتلك هى المقدمة الثانية .

- ٣ -

تلكما المقدمتان ؛ وبقيت النتيجة .

المقدمة الأولى مؤداها أن أصلان يكتب « مأساة » شعبية ، فى مقابل مآسى شيكسبير .

والمقدمة الثانية مؤداها أن أصلان حقق فى مسيرة الشكل الشعبى ، ما لم يحققه يحيى الطاهر .

أما النتيجة فملخصها : إن تحديد الشكل الشعبى ، يمكن أن نلتمسه بصورة أوضح فى رواية أصلان « مالك الحزين » ، أكثر مما نلتمسه فى المآسى العالمية ، أو عند يحيى الطاهر .

وهى نتيجة تلقى على عاتق النقد ، ويمكن لهذه الدراسة أن تتحمل مسئوليتها خلال الظواهر الآتية : ـ

١ ـ الواحد فى الكل .

٢ ـ المقهى .

٣ ـ الرؤية الفلسفية .

٤ ـ الزمن .

٥ ـ اللغة .

ـ ٤ ـ

الواحد فى الكل :

عم عمران العجوز ذو الشعر الأبيض ، وأكبر رجل فى إمبابة ، يجلس مع أهل حارته فى عزاء عم مجاهد ، وبعد أن ينتهى القارئ من تلاوة القرآن الكريم ، يقص على الناس تاريخ إمبابة بتفاصيله ودون أن يترك حرفا ، يحكى حكاية المقهى . والكيت كات ، ويروى قصة موت عم مجاهد ، ويتحدث حتى عن سليمان بائع الحشيش ، وقصته مع فتحية .

كان الناس قد نسوا أن يقفلوا السماعة الكبيرة ، ذات اللون القاتم ، ومن هنا أصبح صوته ضخما ، يحمله الهواء إلى كل جانب ، ويسمعه كل شخص فى الحارة ، يسمعه الأمير بن عوض الله ، والشيخ حسنى ، والمعلم سليمان ، وفتحية . وكل الجالسين على المقهى ، والسائرين فى الطريق ، أو النائمين فى البيوت .

عم عمران يروى الذكريات ، والناس صامتون ، ولا يقطع حديثه سوى صوت من طفل يبكى ، أو خبطة على الباب ، أو تعليق قصير من أحد الحاضرين ، أو آهة من امرأة ، قد توحد الجميع فى هذا الصوت ، وعم عمران يتحدث نيابة عنهم ، وهم كالكورس الحزين الصامت .

ولكل هذا دلالته العميقة فى بنية الرواية ، فأصلان لم يورد ذلك من باب الذكريات فحسب ، أو من أجل تلخيص أحداث الرواية ، وهو يقترب من النهاية ، ولكن أورده لدلالة أعمق من هذا بكثير .

إن الرواية هى رواية الجميع ، وإن الصوت هو صوت الجميع ، وان الواحد كشئ مستقل لا وجود له ، ولكن الوجود للجميع ، أو بعبارة آخرى ، إن الواحد فى الكل . وذلك هو المفتاح الأساس لفهم الرواية ، وللكشف عن أسرارها .

وهو شئ قد لاحظته من قبل فى الجزء الرابع من « مقالات فى النقد الأدبى » ،

وقلت ، « إنها رواية من وضع الحارة ، مؤلفوها هم ، الشيخ حسنى ، وعم عمران ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان ، وقاسم أفندى ، وعبدالله القهوجى ، وسليمان الصغير ، والجاويش عبد الحميد ، والمعلم صبحى ، والمعلم عطية ، وحنفى اللبان ، والحاج خليل ، وعبد الخالق الحانوتى ، والحاج طلب الحلاق ، وزين المراكبى ، وفاطمة ، وشوقى ، وفاروق ، وفتحية ، والأمير عبد الله ، وحسنة بائعة الجرايد ، وحسين عبد الشافى ، وعم مجاهد ، وجابر البقال ، والخواجة ، والريس عبد الباسط ، وحمادة الابيض ، والمعلم عوض الله ، والحاج محمد موسى ، وعشرات الأسماء ، يشكلون بطلا واحدا ، يجتمعون على المقهى ، ويتقابلون فى الوسعاية ، ويمارسون حياتهم بعفوية ، دون انتقاء للأحداث ، وترتيب لمجريات الأمور » .

ومن هنا لا توجد حياة خاصة لأية شخصية ، الناس يسخرون من يوسف النجار ، الشخصية المثقفة الوحيدة فى الرواية لأنه يتحادث مع نفسه ، وتقول عنه أخت فاروق إنه يكلم نفسه . وكل شخص يهرب من ذاته إن كانت له ذات ، نرى الواحد منهم يقوم من على سريره ، ثم يخرج إلى الوسعاية التى تسع الجميع ، وهناك يلتقى بالشخص الآخر ، حتى هذا الآخر ليس كيانا مستقلا تربطه به خصوصية خاصة بهما ، بل الجميع يلفهم شئ واحد ، يكلم أحدهم الآخر ، فيرد عليه الثالث أو الرابع ، ويسأل أحدهم ولا ينتظر منه الإجابة ، وكأنه يخاطب نفسه .

حتى الغائب منهم موجود بينهم ، تبدأ الرواية وقد اكتشف عم عمران وفاة صديقه عم مجاهد ، الذى تظل جنازته تشغل الجميع ، ولا يقل تأثيره عن أية شخصية أخرى موجودة بينهم . تبدأ الرواية بالحديث عن وفاته ، ثم تنشغل بالإعداد لجنازته ، وتنتهى وعم عمران يقص ليله عزائه تاريخ الحارة ، فهو الغائب الحاضر ، الذى يعمر بوجوده الرواية كلها .

الواحد فى الكل ، هذا هو جوهر التكوين الشعبى الذى اكتشفه أصلان وجعل روايته تنتمى الى عالم السير الشعبية ، أكثر مما ننتمى إلى عالم الرواية الأوروبية بمعناها التقليدى الذى يبرز فى دور الشخصية ، ويحدد سماتها المادية والنفسية ، ويجعل كل شخصية تستقطب مجموعة من الأحداث ، وتتصارع من أجل ذلك مع بقية الشخصيات .

ومن هنا كان أصلان أكثر انتماء إلى روح الشعب ، من بقية الكتاب الذين اعتمدوا على البطولة الفردية ، ولم ينبهوا إلى روح السيرة الشعبية .

البطل فى حكايات للأمير هو الراوى المثقف ، الذى يسقط على الرواية وجهة نظره الخاصة ، ويجعل الخلفية الشعبية رمزا لموقف هذا الروائى ، الذى يؤكده باستمرار خلال ضمير المتكلم .

والبطل فى رواية أحمد شمس الدين الحجاجى ، هو الشيخ نور الدين ، الذى يتحول إلى بطل ملحمى ، يبتلع كل شئ حوله ، ولا يتيح لغيره أن يتنفس ، وكأنه الساحر العجيب ، الذى يصنع المعجزات ، ويبهر النظرات .

أما البطل عند أصلان فهو الكل وقد اندمجت فيه جميع الشخصيات ، فكل واحد قد فقد وجوده ككيان مستقل ، وارتبط بهذا الكل . ما إن تبدأ الرواية فى تقديم شخصية ، حتى تقطع هذا التقديم ، بتداخل شخصية ثانية ، أو ثالثة ، أو رابعة ، إنه لا وجود للشخصية إلا من خلال الآخرين . وهذا يفسر ظاهرة تزاحم الشخصيات فى الرواية ، التى تتكاثر وتتداخل فى هيئة عنقودية ، ففى (ص٩) ترد أعلام لتسعة أشخاص ، وفى فقرة واحدة من (ص٦٤) ترد أعلام لسبعة أشخاص .

وقد يخيل للمتعجل أن هذا إسراف لا ضرورة له ، وقد يصاب بالملل والانصراف عن الرواية ، ولكن الحقيقة ان هذه الظاهرة تعكس جوهر الرواية ، كسيرة شعبية لا تقف عند فرد واحد ، يصنع المعجزات ، ويفجر الأحداث ، ولكن كل فرد يندمج فى الكل ، ويصبح ذرة فى الهواء الذى يتنفسه الكل ، وحبة فى عجينة واحدة تضم مئات الحبات .

١ – ٤

كتب توفيق الحكيم رواية « عودة الروح » من منطلق الكل فى واحد ، وليس الواحد فى الكل ، وكان يعكس بذلك أمل كثير من المثقفين فى تلك الفترة ، ممن يبحثون عن « الزعيم » ، الذى يمثل عودة الروح إلى مصر .

وأخذ الحكيم يستدعى هذا الزعيم بعبارات مليئة بالحماسة ، ويورد على لسان مفتش الآثار الفرنسى ، خطبا تتحدث عن طبيعة الشعب المصرى ، الذى ينتظر « المعبود » لكى ينطلق ، كما انطلق من قبل أباؤه من الفراعنة ، الذين تجمعوا حول الزعيم ، وحولوه إلى إله ، وصنعوا له معجزة الأهرام ، التى لا تزال تطاول الزمان .

وفى ظل زعامة الرئيس جمال عبد الناصر ، نشر لويس عوض فوق صفحات الأهرام ما يفيد أن عبد الناصر كان مولعا بقراءة عودة الروح ، وكان يجد فى نفسه الزعيم ،

الذى يتطلع إليه توفيق الحكيم ، ويناشده بعبارات كلها ترقب وانتظار . وسواء كتب لويس عوض ذلك من باب التقرب لعبد الناصر ، أو كتبه على أنه حقيقة فى رأيه ، فإنه يعكس روح الفرعونية فى كتاباته ، ويشير إلى تركيبة عبد الناصر التى تهدف إلى أن يكون الكل فى واحد .

ولكن منطق السيرة الشعبية يختلف عن منطق المثقفين ، وهو أقرب إلى الحقيقة من طنطنات المثقفين .

قد يخضع المثقفون لقراءات فى الكتب ، وقد يتأثرون بأفكار شائعة ، تلعب السياسة دورا كبيرا فى ترويجها ، أما السيرة الشعبية فهى تعبر عن وجدان إنسان المنطقة ، وتعكس رؤاه ومطامحه .

هذا من ناحيه ، ومن الناحية الأخرى ، فإن السيرة الشعبية ليست تعبيرا عن مصر وحدها ، ولا عن تاريخها الذى يمتد حتى الفراعنة ، ولكنها تعبير عن إنسان المنطقة ، سواء كان يعيش فى المغرب أو فى الشام ، أو فى الجزيرة العربية .

وهذا الإنسان يعيش فى ظل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، أكثر مما يعيش فى ظل الحضارة الفرعونية . لأن الحضارة الفرعونية هى تاريخ ولى ، ولا يتبقى منه إلا آثار تثير إعجاب العالم بما كان ، ولولا « شامبليون » لظلت هذه الحضارة صامته ، تعيش منقوشة على الحجارة ، ولا نعرف عنها شيئا سوى ما قدمته لنا الكتب المقدسة عن طغيان الفراعنة ، والصراع بينهم وبين الأنبياء والمرسلين .

أما الحضارة العربية الإسلامية فهى الحضارة السائدة ، وهى التى ترسبت فى نفوس الجماهير ، وعكسوا قيمها فى سيرهم الشعبية .

ولا نعنى بتلك القيم صفات الصبر والشجاعة والشهامة ، ولا نعنى اللوازم الدينية التى تتمثل فى البداية وفى النهاية وفى عبارات تتوارد على ألسنة الناس فى مناسبات مختلفة ، وهى لوازم تحمد الله وتسبح بحمده ، وتصلى على أنبيائه وملائكته وعباده الصالحين .

لا نعنى ذلك فقط مع أهميته ، ولكن نعنى هذا الروح الذى يتسلل إلى السيرة الشعبية ، ويعكس سلوك الناس ، ويتمثل فى عبارة الواحد فى الكل ، وليس الكل فى واحد . وهذا الروح يمثل الإضافة الحقيقية للحضارة العربية الإسلامية ، فالكل يتساوون ،

ويندمجون فى عجينة واحدة ، وتسيرهم عقيدة واحدة ، لا تفرق بين أمير وخفير ، ولا بين كبير وصغير .

وقد رفع الإسلام شعار « الله أكبر » ، وهو يشير إلى كل هذه المعانى . فالله أصل العقيدة هو الأكبر ، وهو وراء كل شئ . أما البشر فهم جميعا متساوون ، لافضل للواحد على الآخر إلا بالتقوى ، أى بالقرب من العقيدة التى تمثل المحور الذى يستقطب الجميع ، ويجعل الواحد فى الكل .

إن تعبير « الواحد فى الكل » يختلف ، إلى حد التضاد ، عن تعبير « الكل فى واحد » . وهو اختلاف يعكس الفرق بين الحضارتين ؛ الحضارة الفرعونية من ناحية ، والحضارة العربية الإسلامية من ناحية أخرى . حضارة تؤمن بالزعيم المعبود الأوحد ، وحضارة أخرى تؤمن بالله الواحد الأحد ، أما بقية المخلوقات فهم سواء فى نظر ذلك الشعار .

وحين يعبر الحكيم عن شعار « الكل فى واحد » فإنه يعبر عن رؤية ثقافية ، انتهت فى تطبيقاتها إلى الفرعنة ، وطغيان الحكم الفردى ، وحين يعبر أصلان عن شعار الواحد فى الكل ، فانه يعكس القيمة الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، التى ترسبت فى السير الشعبية ، وجعلت الجماهير يخضعون لروح واحدة ، تسيرهم بلا تمييز بين أمير وخفير .

ولكن أصلان عبر عن تلك القيمة ، وكأنها غريزة تسير إنسان الحارة ، كما تسيره غريزة الجوع أو الجنس ، ولم يعبر عنها كقيمة متجاوزة ، لها رصيدها الدينى والتاريخى .

نجح أصلان فى التعبير عن رؤية إنسان الحارة ، الذى يخلو من الخصوصية ويندمج فى الجماعة ، ولكن لم يعكس القيم المتجاوزة ، التى تحرك هذه الكتلة الكبيرة نحو هدف سام ، فبدت الرواية كأنها تصف غابة من النحل ، الجميع يتحركون ، و يتناسلون ، ويشربون الخمر ، ويزنون ، ثم هم أيضا يتعاونون ، ويندمج بعضهم فى بعض ، ويكونون كتلة واحدة ، تسير بدافع الغريزة الحيوانية ، أكثر مما تسير بدافع المكتسبات الإنسانية .

حقا ، فى نهاية روايته جعل الجميع يتحدون ، ويدخلون فى معركة مصيرية ، ولكنها معركة بدت أقرب إلى معارك العيال ، العدو فيها هى الحكومة والأسلحة فيها هى الحجارة ، ويبدو قدرى بشاربه الأبيض الكث ، وقد تحول إلى مقاتلة ، يحوم فوق البيوت ، وكأنه دون كيشوت يحارب طواحين الهواء .

إنها معركة هزلية كبعب الأطفال ، وتعبر عن قرية معزولة ، تخلو من القيمة المتجاوزة ، التى تمثل البعد الحضارى الذى يحرك السيرة الشعبية ، كما رأينا فى مغامرات السندباد فى فصل « الشكل الأصيل » .

إن مشكلة أصلان مع حارته أنه تقبلها كما هى ، كما سبق أن فصلت فى الجزء الرابع من مقالات فى النقد الادبى ، وأخذ يرصدها بعين الرضا ، التى لا تلتفت إلى القصور ، وبعد أن تحولت إلى ذكرى ، والذكرى جميلة ، خاصة إذا كان المؤلف فى قلب الأحداث من تلك الذكرى ، فتحولت روايته إلى فيلم تسجيلى ، يحرص مؤلفه على أنْ يصور ما قد اندثر ، والذى يقف على أطلاله ، كما كان يقف مالك الحزين على الجداول يبكيها بعد أن تجف .

ولكنه فيلم من كرتون ، قد يثير الدهشة ، ولكنه يخلو من البعد المتجاوز ، ومن الرؤية الحضارية .

- ٥ -

المقهى :-

تتخذ الرواية الواقعية فى مصر من المقهى عنواناً لها ، مثل : قهوة الموارى ، والكرنك ، وميرامار ، وهو عنوان يشير إلى المكان ، الذى تتم على أرضه الأحداث ، وكأنه خشبة المسرح أعدت لاستقبال الأبطال .

ولم تتجاوز صورة المقهى فى ثلاثية نجيب محفوظ هذه الوظيفة الخارجية ، والتى يصبح فيها المقهى مجرد ديكور ، أو لافته تشير إلى الحى الشعبى .

وقد حاول نجيب محفوظ أن يتطور بصورة المقهى فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، فعقد فى أولها فصلاً تحت عنوان « مقهى الأمراء » ، ولكن هذا المقهى يختفى بعد ذلك ، ولا يذكر إلا عرضا فى مرات معدودة ، ليفسح الطريق أمام عنصر الزمن الذى يمثله الشيخ .

وقد تطور جيل الستينيات بصورة المقهى ، واتخذوه رمزا لتغييرات اجتماعية ، وقضايا سياسيا ، إن المقهى فى رواية محمد البساطى « المقهى الزجاجى » هو رمز لمصر كلها فى مرحلة انتقالية تشهد زوال النفوذ الأجنبى ، وتفسح الطريق للعنصر الوطنى ، خلال تغييرات اقتصادية واجتماعية .

ولكن صورة المقهى فى « مالك الحزين » تختلف عن كل ذلك ، ليست هى مجرد ديكور ، أو خشبة مسرح ، أو عنوانا يوهم بالجو الشعبى ، ولا هى رمز لتغييرات أو قضايا وطنية ، إنها باختصار تمثل دور البطل المحورى فى الرواية ، وترتبط أحداثها ومصيرها بأحداث الرواية ومصيرها .

تبدأ الرواية محملة بنذر مأساة قريبة سوف تقع ، فالمطر كف عن أن ينزل ، والشمس كفت عن أن تطلع ، وجاء المساء مبكرا .

وكانت المأساة متعلقة بمصير المقهى ، الذى سوف يزال ، وأصبح فى حكم الذى طار على حد تعبير عبد الله القهوجى (ص١٠) .

ولم يكن الاحتفاء بهذه المأساة أمرا عبثا ، أو تصحيحا للأشياء ، لأن المقهى يمثل مصير الحى كله ، ومصير الناس الذى يتحركون فوق هذا الحى ، بكل آمالهم وآلامهم ، ومن هنا تظل صورة هذا المقهى ، تلقى بظلالها خلال أحداث الرواية .

إن عم عمران ، محدث القرية ، يروى تاريخ هذا المقهى ، لقد بدأ مع الكيت كات ، واشترك فى بنائه الناس ، الذين كانوا يسرقون المونة والأخشاب والطوب من الحكومة والخواجات ، ويبنون به المقهى ، « بنى من أحسن طوب ، وأحسن مونه ، عمد السقف بلـوط ، والدارابزين والشبابيك مـن الخشب العزيزى أبو رائحة كأنها المسك ، والسلم وأرضية المنادر والمقاعد من خشب الأرو الجوزى المحترم ، والرخام الأبيض الأصيل . والزجاج أبو ألوان المعشق » (ص١١٣) .

وتتم المأساة فى نهاية الرواية ، وتحت عنوان « كفوف الدم » يهدم المعلم صبحى هذا المقهى بعد أن اشتراه ، ليحوله إلى عمارة كبيرة ، ويذبح عجلا سمينا عند عتبة المقهى ، وأخذ عماله يخضبون كفوفهم من دماء العجل ، ويلطخون بها جدران المقهى الخالى .

ويسدل التاريخ على فترة استمرت أكثر من عشرين عاما ، ثم زالت وكأنها حلم فى ليلة شتوية ، وينبرى مالك الحزين على إيقاع المطر ، والشرارات الكهربائية المنبعثة من ورش اللحام ، لكى يرثى الأطلال فى أسلوب مأساوى حزين !

« إمبابة أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

ـ أنت سكران

ـ كلا أنت مجروح »

ويحاول أن يغسل جرحه ، ويرمى بنفسه فى النهر ، ولكن النهر لم يعد هو النهر !

« وليس نهرك ما ترى ذلك المطروح مثل ماء الغسيل . تعاف اليوم أن تروى القلب ، وأن تبل منه الريق . يرضيك ما فى فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر والعطش » .

فالبطولة فى تلك الرواية لا تعتمد على البطولة الفردية وكما هو الحال فى الرواية الواقعية ، ولا حتى على البطولة الجماعية ، التى تنجز أهدافها خلال مجموعة من الشخصيات كما هو الحال فى الرواية الاشتراكية ، إن البطل فى تلك الرواية هو المقهى به تبدأ ، وعليه تنتهى .

ـ ٦ ـ

الرؤية الفلسفية :ـ

ربما كان هذا العنوان ضخما لا يتناسب واتجاه الرواية ، فالأشخاص هنا لا يفكرون ، ولكن الجماعة تفكر لهم ، أو هم يعيشون مع الجماعة دون حاجة للتفكير . وما إن تحل بأحدهم ضائقة تدعوه للتفكير ، حتى يهرب إلى تيار الجماعة ، وينسى نفسه عندها .

فى بداية الرواية تخبر الأم ابنها بموت عم مجاهد ، فيفكر قليلا ، ثم يخرج إلى الوسعاية ، ويتحدث مع جابر البقال .

وفى نهاية الرواية يتقرر مصير المقهى ، ويتضايق الأمير عوض الله صاحب المقهى من هذا المصير ، ويتذكر قول يوسف النجار إن الإنسان يجب أن يخرج عن نفسه حتى يتأملها ، ولكنه لا يفهم كيف يخرج الإنسان عن نفسه .

الشخصية التى تملك حق التفكير هى شخصية يوسف النجار ، وهو المثقف الوحيد فى الرواية ، الذى يعلق لوحات بيكاسو ، ويزمع أن يكتب رواية .

وهذه الشخصية غريبة بمنطق الرواية ، نراها منذ البداية تعيش منفردة فى حجرة ، وتعلق الموناليزا ولوحات بيكاسو . ونراها اثناء الرواية مثل كثير من الشخصيات الوجودية ، تطفو بلا جذور فوق السطح ، تشاهد المظاهرات فتكتفى بالتأمل ، ولا تمارس الفعل . ونراها فى النهاية تتحول إلى مالك الحزين ، يقف فوق الأطلال ، ويبعى الديار .

قلنا إن الأشخاص فى تلك الرواية لا يفكرون . وقد انعكس هذا على بنية الرواية

فكل شئ يتم فيها على السطح وبخفة ، ودون أن ترتد إلى الأعماق ، وهى تخلو من عنصر الصراع الذى يقوم على التصادم بين وجهات النظر المختلفة ، وتعارض المصائر .

حتى مجرد التأمل الخفيف حول الأيام والليالى ، مما نجده عند يحيى الطاهر مثلا ، تخلو منه الرواية ، فالأشخاص فيها لا يتأملون ، ولا يفكرون ، بل هم ينغمسون فى تيار الجماعة الذى يجرفهم كأنابيش عنصل على حد تعبير إمرئ القيس .

٦ ـ ١

وقد خلت الرواية من الألوان القاتمة ، والنزعة العبثية . وعلى الرغم من الحزن الشديد الذى يسيطر على مالك الحزين ، فان كل شى يتم خلال ما أسميه بطابع السيرك ، الذى يلقى بظلاله على الظواهر الآتية .

١ ـ صور الشخصيات أقرب إلى دنيا السيرك ، الشيخ حسنى الأعمى وهو يقوم بمغامراته فى عرض البحر ، والأسطى قدرى وهو يتكتك بقاذفته ، ويبدو فى شاربه الأبيض كأنه الجرذان ، وفاروق وهو يخرج من بيته هائجا بالفانلة واللباس ، كأنه نمر مخطط يريد أن يأكل شوقى ، وحسين عبد الشافى وهو يحمل والده المتوفى على الدراجة أمامه .

٢ ـ المواقف الروائية من النوع الخفيف ، الذى يثير الضحك ، ولا يجرح الشخصية ، ففاروق يلقى بالماء الوسخ على صديقه شوقى ويضحك ، ومعركة مضحكة تـدور بين الأسطى عبده والهرم الكبير بسبب فتحية ، والشيخ حسنى يخدع المعلم رمضان ، ويضحك حتى المخدوع ويقول « شيخ الكلب هذا عبارة عن شيطان رجيم » .

٣ ـ ومأساة الأسطى قدرى الإنجليزى تتم بروح السيرك ، هى معارضة لمآسى شيكسبير الدرامية ، التى يتحطم فيها البطل ، وتثور الطبيعة ، وتهتاج الرياح ، ويتأزم الصراع ، أما مأساة قدرى فهى من النوع الهزلى ، وتنتهى وقد تحول صاحبها إلى مقاتلة ، تدور فى سماء إمبابة ، وتلقى بالقنابل ، وكأنها تلقى بالصواريخ الملونة يوم عيد بهيج .

٤ ـ حتى روح الانتقام تتم بخفة تتناسب مع منطق السيرة ، وتضع سره فى أضعف خلقه ، وتجعل مصير مغرور منتفخ الأوداج محزنا ومضحكا فى آن

واحد ، فتحت عنوان « سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير » ، يصرخ سليمان خوفا من المعلم الذى يختبئ من الشرطة ، ويصيح فيه المعلم بصوت عال ، ولكـن صياحه يصل إلى أسماع الشرطة ، ويقع فى المصيدة ، وجعل ، « يجرى كالقاطرة ، وهو يعوى ويخبط فى جدران الطريق » على حد تعبير المؤلف .

٥ ـ روح النكتة تشيع فى الرواية ، وهى من النوع الخفيف الهزلى ، الذى لا يخرج عن طبيعة السيرك ، إن المطارحات بين الخواجة وقاسم أفندى ، تشبه مطارحات أبو لمعه مع الخواجة بيچو ، يضحك لها الطرفان ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر .

٦ ـ حتى الألفاظ الخشنة ترد قليلا وفى موضعها ودون إسراف أو تفصيل ، إن ألفاظا مثل « ابن الوسخة » أو « أنت مرة فقر » ، ترد بحساب ، وتعبر عن دنيا السيرك ، ولا يسرف فيها أصلان ، كما أسرف يوسف إدريس فى مسرحيته « الفرافير » ، والتى تحولت إلى مناكفات تضغط على الأعصاب .

وغير ذلك من ظواهر تحيل الرواية إلى دنيا السيرك ، وكأننا فى مولد كبير ، زفة وطهور ، وألعاب نارية ، وحيوانات تجرى ، حتى المعارك هى من نوع التحطيب ، التى يتعانق فى نهايتها الغالب مع المغلوب .

إن روح اللعب هو ما يمكن أن يمثل طابع هذه الرواية ، وهى روح تختلف جوهريا عن روح العبث فى رواية « أمريكا » لكافكا .

إن الكاتبين قد صورا شخصياتهما فى صورة كاريكاتورية مضحكة ، ولكن هناك فارقا بين ضحك وضحك .

الضحك عند أصلان هو من نوع الضحك الذى يدور فى دنيا السيرك ، وزفة المولد .

أما الضحك عن كافكا فهـو مـن نوع الضحك ، الـذى يتفجر علـى « مسرح أو كلاهوما الطبيعى » .

لقد انتهت رواية كافكا بهذا العنوان السابق « مسرح أو كلاهوما الطبيعى » ، وهو عنوان ينتهى بأصحابه إلى هذا الجو العبثى ، الذى يدور على أرض المسرح ، وتضيع فيه العـلاقات الإنسـانية ، ويختلط المـلاك بالشيطان ، ويتحول كـل شئ ، حتى الخير ، إلى تمثيل .

إن دنيا السيرك تختلف عن مسرح أو كلاهوما ، وهو اختلاف يعكس الفرق بين رؤيتين حضاريتين .

رؤية يتم فيها الصراع بخفة ، وفى جو يثير الضحك دون إيلام ، وتنتهى المفارقات فى جو من التسامح .

أما الرؤية الأخرى فهى تزيد من حدة الصراع ، وترفع من درجة السخرية إلى حد المرارة ، وقد تنتهى بصاحبها إلى مأساة قاتلة ، أو إلى عبث قاتل أيضا .

وقد عكست السيرة الشعبية الرؤية الأولى ، وجاءت مغامرات على الزئبق ، مثلا ، من النوع الخفيف ، تحاول أن تقوم الشخصية دون أن تجرحها ، وإلى أن تعيدها إلى دفء الجماعة دون إيلام .

أما كافكا فقد عكس مبالغات مسرح أو كلاهوما ، وانتهى فى روايته إلى رؤية عبثية ، مثلما انتهى مسرح أو كلاهوما .

وقد اختار أصلان أن يكون أقرب إلى عالم السير الشعبية ، وإلى دنيا السيرك ، وزفة المولد ، فأفضت إليه الجماعة بسرها ، وجعلت منه وسيطا لها ، واندمج فى لعبة الواحد فى الكل .

- ٧ -

الزمن :-

تدور الأحداث فى ألف ليلة وليلة ، داخل إطارين من الزمن :

الإطار الأول يمثل الزمن الشمسى ، الذى يستغرق الف ليلة وليلة ، والذى تقيسه السيرة بجملة « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، حينئذ يصيح الديك مؤذناً ببداية يوم جديد .

وهذا الإطار يمثل أطارا خارجيا ، تضعه الليالى تحت عنوان ليلة / ١ ، وليله / ٢ ، وليلة / ٣ ، وهكذا فى تسلسل رقمى حتى نهاية الليالى .

وهو تسلسل لا يمس الأحداث الداخلية فى شئ ، ويظل كالخيط الدقيق ، أو العقد الفريد ، يمثل شيئا خارجيا ، ليؤذن فقط ببداية الأحداث ونهايتها .

وهذا الزمن الشمسى هو الذى يمثل العمود الفقرى فى الوحدة العضوية ، التى

تقوم ، فيما يرى أرسطو ، على هيكل حكائى ، تتوالى فيه الأحداث بعضها إثر بعض ، عن طريق الضرورة أو الإحتمال .

وهذا الزمن هو الذى أسست عليه الرواية الواقعية (التقليدية) ، التى تدور داخل زمن محدد ، قد يكون ٢٤ ساعة أو أقل ، وقد يمثل جيلا بأكمله ، وقد يمثل ثلاثة أجيال متتالية .

إن مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية ، إنما تستمد شرعيتها من إطار هذا الزمن الشمسى ، الذى يقيس التواريخ والأعمار ابتداء من طلوع الشمس ، وانتهاء بغروبها ، ومرورا بساعة الذروة وقت الظهيرة .

ونتيجة لهذا الزمن ، سيطرت فكرة التطور داخل الرواية الواقعية التقليدية وهى فكرة تتابع نمو الأحداث ، وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة ، بطريقة منطقية تقوم على التسلسل والإطراد ، ولا تسمح بتدخل خارجى ، حتى لوكان من الإله نفسه عن طريق معجزة أو كرامة .

أما الإطار الزمنى الآخر ، فهو يمثل جوهر الزمن فى ألف ليلة وليلة وهو إطار يتمرد على الزمن الشمسى ، ويحيله إلى عنصر خارجى ، يشبه عباب اليمانى الذى يضم داخله الشئ ونقيضه ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الأدب » .

وهذا الإطار الجوهرى فى ألف ليلة وليلة ، يتمثل فى الزمن التراكمى ، وهو زمن لا تسير فيه الأحداث فى خط تطورى مستقيم ، بل إن خطوطه تتقاطع وتتراكم ، مكونة مجموعات تشبه العناقيد التى يتكوم بعضها فوق بعض .

إن شهر زاد تبدأ الحكاية ، حتى إذا ما أحست أن الملك قد اطمأن لحديثها ، وأن عقله قد أخذ يتابع تطور الزمن ، واستسلم إلى فكرة التسلسل ، حينئذ تتدخل لتقطع هذا التسلسل ، وتقضى على فكرة التطور ، فتضيف حكاية أخرى ، تنقل المستمع إلى زمن آخر يتداخل مع الزمن الأول ، ثم تصف حكاية ثانية وثالثة ، حتى تشكل مجموعة من اللحظات الزمنية المتراكمة على هيئة عنقودية .

ففى الجزء الأول من ليالى شهر زاد ، ومن باب المثال ، وفى صفحات لا تزيد عن ١٧ صفحة ، تمتد من ص ١٤ وحتى ٣١ ، تتداخل حكايات عن : الصياد والعفريت ، والملك يونان ، والسندباد والبازى ، وابن الملك والغولة ، والمدينة المسحورة .

وهى حكايات تمثل أزمنة مختلفة ، يتداخل بعضها فى بعض ، وتقضى على فكرة التسلسل ، والوقوع تحت دائرة التطور الزمنى ، وانتظار الأحداث المتتالية .

وهذه اللحظات المتداخلة والمتراكمة لا تخلو من فكرة التطور ، ولكنه تطور يختلف فى مفهومه عن التطور فى الرواية التقليدية ، والذى يمتد فى خط مستقيم مطرد ، ويقوم على تحول عقلى ، يعتمد على المقدمات والنتائج ، أو الأسباب والمسببات . أما التطور فى ألف ليلة ، كنموذج للرواية العربية ، فإنه يعتمد على تراكم الأزمنة وتداخل اللحظات ، فإنه ينتقل ككتله أو كعنقود إلى مرحله أخرى ، وقد يتم هذا الانتقال عن طريق معجزة ، أو تدخل من قوة عليا ، أو كرامة لولى ، أو غير ذلك مما تحدثنا عنه تحت عنوان « العناية الإلهية » فى الكتاب الأول ، وفى فصل « الحكمة العربية » ، وذكرنا أنه يمثل سمة أساسية فى بنية الوسطية ، التى لا تقف عند حد اجتهاد العقل البشرى ، ولكنهـا تسمـح بتسرب منافذ تتدخل فيها القوة العليا فى الوقت المناسب ، فتغير الموازين ، وتقلب الحسابات ، وضربنا مثلا على ذلك من قصة موسى والخضر ، فأحدهما يشير إلى التفسير الظاهرى ، والآخر يشير إلى المعلم ، الذى يخترق التوقعات ، ويغير النتائج .

إن الخط التطورى الذى يعتمد على الزمن الشمسى ، لا يمثل جوهر ألف ليلة ، إنه فقط مجرد إطار خارجى ، إنما الذى يمثل جوهرها هو ذلك الزمن التراكمى ، الذى يقوم على تداخل اللحظات والأحداث .

ومن هنا تلاحظ أن الحكاية فى ألف ليلة لا تبدأ مع بداية الليلة الجديدة ، ان شهر زاد تقطع الحكاية وهى فى قمة إبهارها ، لأن الديك قد صاح ، ثم نراها فى الليلة التالية ، تكمل الحكايات عند النقطة التى وقفت عندها ، وقد تكون فى الوسط ، أو قرب النهاية ، ولكنها على أية حال لا تمثل البداية ، ولا تتطابق مع الزمن الشمسى الذى يتمثل فى ميلاد ليله جديدة .

ومن هنا نلاحظ أيضا أن عناوين الحكايات لا تطرد فى نسق واحد مع بداية كل ليلة ، فالعنوان لا يأتى مع ليلة / ١ أو ليلة / ٢ ، ولكنه يأتى مع بداية الحكاية الجديدة ، التى قد تبدؤها شهرزاد فى منتصف الليل ، أو قبل صياح الديك بقليل ، أى إن العنوان فى ألف ليله يخضع للزمن التراكمى ، لأن هذا الزمن يمثل جوهرها ، وهو يؤذن ببداية أزمنة أخرى ، ويشير إلى لحظات جديدة ، إنه لا يخضع للزمن الشمسى ، ولا يأتى مع

بداية الليلة الجديدة ، لأن هذا الزمن الشمسى إنما يمثل إطاراً خارجيا فى ألف ليلة ، وكأنه عباب اليمانى الذى يضم داخله أشياء كثيرة ومتداخلة .

١ – ٧

والزمن فى رواية أصلان يدور خلال إطارين أيضا : –

إطار خارجى يتمثل فى عشرين عاما ، هى الفترة التاريخية التى تدور داخلها أحداث الرواية .

وهذا الإطار الخارجى نكتشفه من حديث يوسف النجار ، وهو الشخصية الوحيدة المثقفة فى الرواية ، وقد استغرق فى نهاية الرواية فى ذكرياته ، وجعل ينعى عشرين عاما مضت .

وهذا الإطار الشمسى لا يمثل شيئا مذكورا فى الرواية ، ولا تعتمد عليه فى حركتها ، والمؤلف لا يتابع التطور التاريخى داخل أسرة أو جيل ، ولا يرصد نموا مطردا فى الصراع بين فكرتين أو شخصين أو جيلين ، إن الجميع يتحركون تحت مصير واحد .. ويمثلون كتلة واحدة ، يتداخل بعضها فى بعض ، كما تتداخل الأزقة والحارات .

إن القارئ لا يحس بوجود هذا الزمن الشمسى ، حتى لا يمثل إطاراً خارجيا ، كما مثل فى ألف ليله ، ولكنه يرد عرضا وعلى لسان يوسف النجار ، وهو يمضى مع ذكرياته فى نهاية الرواية ، إنه الشخصية المثقفه الوحيدة فى الرواية ، والذى يمثل الساعه الزمنية ، وهو يرصد الأحداث بنية أن يضمنها كتابا يسجل فيه تاريخ حارته ، ولكنه لم يفعل وظل هذا التاريخ الزمنى ضائعا لا يجد من يحرص عليه .

أما الإطار الآخر فهو الذى يمثل جوهر الزمن فى تلك الرواية ، وهو الإطار التراكمى ، الذى يقوم ، على تداخل الحكايات ، ويعكس تداخل اللحظات واشتباك المصائر ، كما تشتبك أسقف البيوت بعضها فى بعض .

فالرواية هى مجموعة عنقودية من الأشخاص ، يخضعون لما أسميته الواحد فى الكل ، ويشكلون كتلة واحدة تتحرك حركة واحدة ، فلا توجد الشخصية المستقلة ، التى تملك عقلا باطنا ، أو حياة خاصة فكل شخصية تفكر خلال الجماعة ، أو قل إن الجماعة هى التى تفكر لها ، أو بعبارة أكثر دقة ، إن الجماعة هى التى تسيرها بدافع أقرب إلى الغريزة ، أما عنصر التفكير هنا فمعدوم ، أو يمثل ترفا لا ضرورة له .

وهذا الزمن التراكمى يقاس بوسائل فنية ، ابتدعها المؤلف داخل الرواية ، ويمكن أن نستشهد عليها بالأمثلة الآتية : ـ

١ ـ تبدأ الأم فى شى السمك ، ثم تنتقل الرواية إلى أحداث كثيرة ومتداخلة ، وبعد صفحات تعود إلى الأم ، وهى لا تزال تواصل عملية الشى .

٢ ـ يأكل المعلم رمضان نصف البرتقالة ، ثم تطرأ أحداث كثيرة ، وتتوالى لحظات زمنية ، تعود بعدها الرواية إلى المعلم رمضان ، وهو يشرع فى أكل النصف الآخر من البرتقالة .

٣ ـ يقف الأسطى قدرى مستنداً إلى الحائط ، وقد باعد رجليه . وتتوالى لحظات ، تعود بعدها إلى الأسطى قدرى ، وهو لا يزال واقفا وراء الحائط .

٤ ـ تحت عنوان « الشيخان » (ص ٢١) يبدأ المؤلف الحديث عن الشيخ حسنى والشيخ جنيد ، ثم يقطعه ويدخل فى أحداث أخرى ، وتتوالى لحظات زمنية متداخلة ، يعود بعدها إلى الحديث عن الشيخين وتحت عنوان « من عواقب ركوب الماء » (ص ٤٤) ، ثم يقطعه مرة ثانية ، ويروى أحداثا أخرى ، يعود بعدها إلى حديث الشيخين من جديد ، وبلا عنوان .

٥ ـ ليلة العزاء التى تقيمها الحارة لعم مجاهد ، تتداخل أحداثها مع أزمنة أخرى ، ويستطرد المؤلف ، ثم يعود إليها بين الحين والحين انظر مثلا الصفحات : (٦ـ٣٧ـ٦٦ـ٧٩ـ١٠٢ـ١١٦) . وفى فترات متباعدة ، كما تدل أرقام الصفحات السابقة .

٦ ـ لا يقدم المؤلف صورة الشخصية متكاملة ، يمكن من خلالها استنتاج عالم لها نفسى أو مادى ، ولكنه يمزقها إلى قطع تتناثر خلال صفحات الرواية ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتتقاطع بأحداث جديدة ، فلا يستطيع القارئ الإمساك بخط تطورى تنمو من خلاله الشخصية فى بناء متماسك .

إن شخصية مثل شخصية الأسطى قدرى ، تتناثر أجزاؤها خلال الصفحات (ص ١٣ـ٣٠ـ٦٣ـ١٤٠) ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتغرق فى الأحداث التى تتراكم عليها ، وتحولها إلى قطع تتداخل مع القطع الأخرى . ويشكل الجميع هيئة عنقودية .

إن أصلان فى مثل تلك الأمثلة ، يبتكر حيله فنية ، تجمد الزمن الشمسى عند لحظة معينة تمثل البداية ، ثم تروح تجمع لحظات زمنية متداخلة ومتراكمة ، ثم تعود إلى الزمن الشمسى فى النهاية ، إنها تحول بذلك الزمن الشمسى إلى إطار خارجى ، يمثل البداية والنهاية ، ويضم فى داخله اللحظات الزمنية المتراكمة والمتداخلة ، أى إن الزمن الشمسى يتحول إلى ما يشبه خيط العقد الفريد أو عباب اليمانى الذى يضم داخله الشئ ومثيله ، والشئ ونقيضه .

وكل هذا ينطلق من فكرة الواحد فى الكل ، التى تلقى بظلالها على صورة الشخصيات ، وصورة المكان ، وصورة الزمان ، وتحول الرواية فى التصور الأخير الى كتلة واحدة عنقودية ، تضم داخلها مجموعة من الناس ، لا يتحركون داخل زمن مستقيم ، ولا يتطورون خلال عشرين عاما من حالة إلى حالة ، ولكنهم يتجمدون فى كتلة متداخلة كالقنفد ، حتى يتلاشوا ويتحولوا إلى عصافير خضراء صغيرة ، تزقزق فوق أشجار امبابة .

حتى العلاقة بين الرقم والعنوان ، ليست مطردة فى تلك الرواية ، فلا يأتى العنوان عقب رقم مؤذنا ببداية لحكاية جديدة ، ولكن أصلان ، كما هو الحال فى ألف ليله ، قد يأتى برقم للفصل ، ثم بعد مدة قد يأتى بعنوان جديد ، لأن الحكاية لا تبدأ مع بداية العنوان ، ولا مع بداية الرقم ، ولا تنهى بنهاية العنوان وبداية رقم جديد ، والرقم الواحد قد يشمل حكايات كثيرة متداخلة ، والعنوان الواحد ، قد يضم لحظات زمنية متراكمة .

وتظل هذه الكتلة ثابتة حتى تتلاشى ذراتها بفعل الزمن ، ودون أن نجد فيها تحولا يعتمد على معجزة ، أو كرامة ، أو تدخل من قوة أخرى ، كما هو الحال فى حكاية السندباد فى ألف ليلة ، وكما عكس ذلك ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد » على نحو ما فصلنا فيما سبق .

وكل هذا يعنى أن رواية أصلان قد افتقدت البعد الغيبى ، الذى يشكل جوهراً أساسيا فى رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخلفية الحضارية ، فبدت الجماعة تتحرك دون بعد ، وبدافع أشبه بدافع الغريزة ، وتحولت إمبابة إلى قرية معزولة ، تتحرك حركات تقوم على الفعل ورد الفعل .

اللغة :ـ

إن اللغة فى « مالك الحزين » ليست هى لغة فرد يتحدث إلى نفسه ، أو إلى واحد غيره ، إنهـا لغة الكـل . والحوار فيها لا يدور من باب المناجاة (المونولوج) ، ولا من باب حديث بين اثنين (الديالوج) ، إنه حوار الجماعة . فأحدهم يتحدث مع ثان ، ولكن الثالث هو الذى يرد ، ثم يتدخل الرابع ، وكأن الجميع تتلبسهم روح واحدة ، ويتحدثون فى لغة مشتركة .

« سمع صوت أمه يقول :ـ

ـ مع السلامة .

ـ مساء الخير يا أستاذ .

ـ أهلا فاروق

ـ أعطاه جابر علبة السجاير » .

فهذا المثال هو عينه من أمثلة كثيرة تتوارد فى الرواية ، ويدل على أن لغتها ليست هى لغة فرد يقول وآخر يرد ، ولكنها لغة الكل ، ومن هنا يبدو الحوار فى هذا المثال متقطعا ، لا يؤدى وظيفة مسبقة بين اثنين أو أكثر ، فالأم تلقى التحية إلى ابنها يوسف النجار ، ولكن الذى يجيب هو فاروق ، ثم يتدخل فى الصورة جابر ، وهكذا فى حوار قصير يتداخل شبح أربع شخصيات ، وكأن الجميع يتنفسون بنفس واحد ، ويفكرون بعقل واحد .

وهنا يمكـن أن نتحدث عن ظاهرة بارزة فـى لغة الرواية ، يمكن أن نطلق عليها « عنقودية اللغة » كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، ولعنقودية الزمن .

فالشخصيات فى تلك الرواية ، كما ذكرنا ، كثيرة ومتعددة ، وكل واحد يرتبط بالآخر ، والمؤلف لا يقدم شخصيته مرة واحدة ، يحدد فيها ملامحها البدنية والنفسية ، ولكنه يقدمها ممزقة بين الشخصيات الأخرى ، وغير محددة . فهو ما إن يتحدث عن شخصية حتى تدخل فى الصورة شخصية ثانية ، ثم ثالثة ، ثم يعود إلى الأولى ، وكأن هناك خيطا مشتركا ، يسلك الجميع فى سلك واحد .

والزمن الجوهرى فى هذه الرواية زمن عنقودى أيضا ، فهو لا يسير فى خط مستقيم ، ولكنه يسير فى منحنيات ، ويتكون من لحظات يتكوم بعضها على بعض فى هيئة عنقود ، ففى الفترة التى تشوى فيها الأم السمك ، تنقلنا الرواية إلى الخارج وبين الناس ، حيث المصالح تتشابك ، والمصائر تتقرر ، والأحداث تتداخل ، ثم يعود بعد ذلك إلى الأم ، وهى لا تزال فى مطبخها .

وشئ مثل هذا يمكن أن نقوله عن اللغة ، فهى المعادل اللفظى لهذه العنقودية ، سواء كانت على مستوى الشخصية ، أو على مستوى الزمن .

إن الشخصيات منذ البداية لا تعيش مع نفسها ، وتعتبر الحديث مع النفس شيئا يثير الغرابة كما استغربت أخت فاروق ، حين رأت يوسف النجار يكلم نفسه . ومن هنا لا نأتى الجملة قصيرة ، منفصلة ، منتهية بالنقطة التى تعنى أن الكلام قد صدر وتم من صاحبه . إنها جمل يسيل بعضها على بعض ، كأنها البيوت فى الحارة ، وتكثر من حروف العطف ، وأسماء الوصل ، فتبدو مسترسلة طويلة ، تنتقل من معنى إلى معنى ، ومن حادثة إلى حادثة ، ومن فقره إلى فقرة ، بتلقائية وعشوائية ، تخلو من التنسيق والخصوصية .

الخواجة يضيق بدردشة قاسم أفندى ، ولا يرد عليه ، ويبحث عن عبد الله القهوجى ، ولكنه يعثر على الهرم الكبير ، ويدور بينها حوار قصير ، لا يزيد عن جملتين ، لأن المؤلف يجمد الحديث عن الخواجة ، أو قاسم أفندى ، أو عبد الله القهوجى ، ليأخذ فى الحديث عن الهرم الكبير على النحو الآتى : ـ

« كان الهرم الكبير مسرورا ، لأنهم أخذوه بالأمس ، ولم يكن يحمل شيئا مثل كل المرات التى أخذوه فيها ، كانوا يرقبونه ، ويهجمون على البيت ، ويفتشونه ، ولا يجدون شيئا ، لأن الهرم الكبير كان يذهب مع صديق المقهى ، الأسطى عبده السائق فى السفارة ، ويجلس عنده فى البيت مع زوجته فتحية التى لا تخجل ، وكان الأسطى رجلا طيبا قليل الكلام » (ص٨٦) .

وهنا يأخذ فى الحديث عن الأسطى عبده وعن فتحية . لأن مصير الرجلين قد ارتبط بامرأة واحدة هى فتحية ، أحدهما قد تزوجها ، والآخر قد أحبها على سنة الله ورسوله ، على حد تعبيره الساخر .

إن اللغة هنا تسيل وتندلق ، وتكاد تقترب من لغة المصاطب ، التى يدور فيها

الحديث بعفوية وبلا تكلف ، إن الكاتب لا يؤلف ولا يكتب ولكنه يتحدث ، والحديث ذو شجون كما يقول القدماء ، وهم يعنون أنه ذو فروع يتداخل بعضها فى بعض ، وذو غصون يتشابك بعضها فى بعض .

وهذه العفوية تجعل الرواية لا تتعمد التنسيق ، الذى ينبئ عن خطة هندسية محكمة ، فكل شئ فيها يتم عفويا ، وكأننا إزاء حى شعبى قد نشأ عشوائيا ، وبعيدا عن رقابة المهندسين ، حتى الأرقام والعناوين الداخلية تخلو من التخطيط ، فلا يحس القارئ أن الأرقام قد وضعت لتفصل فصلا عن فصل ، أو لترتب بابا وراء باب ، ولا يحس أيضا أن العناوين تشير إلى بؤرة الأحداث ، فقد تكون نتيجة لشئ عارض ، لا يمثل محورا أساسيا ، إن شرارة من ضوء لحام تنبعث من يد صبى صغير ، قد يهتم به المؤلف ، وقد يضعه تحت عنوان براق ، هو عنوان « الولد والمصباح » الذى يصلح أن يكون عنوانا لرواية رومانسية .

١ ـ ٨

وقد انعكس هذا على ما يمكن أن نسميه بتداخل الضمائر فى الرواية ، وهو تداخل لا يعنى الغموض وانقلاب المعايير ، ولكنه تداخل متعمد ومفهوم ، يعكس نية المؤلف فى التعبير عن الروح العامة ، وكأن « ضميرا » واحدا يحرك الجميع .

فمنذ البداية يقدم لنا أصلان شخصياته وهى تقع تحت تيار مشترك ، إنه يتحدث عن يوسف النجار ، ثم ينهى هذا الحديث بقوله : « مد يده إلى كوب الشاى الكبير ، وقام يوسف النجار واقفا » . وعقب هذه الجملة مباشرة يورد المؤلف هذه الجملة « رأته أمه يعود بالجلباب والسنارة ، فأدارت وجهها » .

وقد يخيل للقارئ أن الضمير فى الجملة الأخيرة ، يعود إلى أقرب مذكور كما يقول النحاة ، وهو هنا يوسف النجار ، ولكن أصلان يحطم قواعد النحاة ، ونكتشف بعد قليل أن الحديث عن شخص آخر ، وهو فاروق ، وأن مصير فاروق يرتبط بمصير يوسف النجار ، وإن مصير الاثنين يرتبط ببقية الشخصيات ، فبعد قليل يخرج يوسف النجار إلى الوسعاية ، ويخرج فاروق إلى الوسعاية ، وينغمسان فى التيار العام ويدور بينهما حوار ، يتدخل فيه ثان ، وثالث ، ورابع ، ويتحرك الجميع داخل الوسعاية كمجموعة من الأسماك ، يجرفهم تيار فى بحر كبير .

إن تداخل الضمائر هنا لا يعنى الغموض ، ولا مجرد تحطيم قواعد النحاة ، لأنه

تداخل متعمد ، لا يخل بمعنى الرواية ، ويؤدى وظيفة فنية ، تعكس روح الجماعة ، وتعبر عن عنقودية اللغة ، التى تتداخل فيها الجمل ، وتسيل الضمائر بعضها على بعض .

٢ ـ ٨

تتدرج « مالك الحزين » إلى جنس السيرة الشعبية . والسيرة الشعبية فى نشأتها الأولى كانت تحكى شفويا أمام الناس ، وفوق المصاطب ، وليست تكتب فى حجرة مغلقة وعلى أوراق يحذف فيها المؤلف وينقح ، حتى يصل إلى لغة مصقولة ومنتقاة.

وقد انعكس هذا على لغة الرواية ، فجاءت عملية ، مباشرة ، تخلو من التزويق وتقترب من لغة الحياة اليومية .

« قامت هى ، وأخذت كيس السمك ، وأفرغته فى صينية القلل ، وأحضرت صاجة الشواء ، أعدت حفنة من الردة ، وصحنا به ماء ، خلطت فيه الملح والشطة والثوم والكمون ، ودخلت وراءه ، ونظرت إليه وهو راقد ، وسألته عن الكبريت ، وقام واقفاً حتى لا تضع يدها فى جيوب البنطلون ، وأعطاها العلبة ، وقالت وهى تخرج ، إن العم مجاهد مات . وجلس فاروق على الكنبة وقال « إزاى » وقفت فى مدخل الحجرة وقالت : إن الناس يقولون إن الحكومة لقيته ميتا داخل الدكان افتكروه نايم يا عينى وأتاريه كان ميت . ثم أضافت وهى تخرج ، والعساكر مسكت عملك عمران ، لأنه كان قاعد معاه بعد ما مات » .

إن مثل هذه اللغة اليومية المسترسلة تتوارد فى الرواية ، وهى لا تعنى أن المعيار قد انفلت من المؤلف ، فأخذ يحشد الكثير من التفصيلات دون ضابط ، ولكن يعنى أن هذه اللغة هى لغة الحياة اليومية ، مما يدور فى البيوت ، وفى الدكاكين ، وعلى المقاهى ، وفى الوسعاية . ومن هنا جاءت عملية ، تخلو من التزويق والزخرفة ، ومن مناطق الاستثارة ، وتبتعد عن الرموز ، وكل شئ فيها يجرى على السطح ، بلا تفكير ولا تنسيق .

وتأتى العامية فى حينها ، وخلال الحوار كما رأينا فى الاقتباس السابق ، فتزيد من الإيهام بلغة السيرة الشعبية ، ولا يستطيع القارئ أن يفصل بين بعض المفردات العامية (إزاى ـ أتاريه) ، وبين بقية المفردات التى جاءت فى فصحى سلسة تقترب من العامية ، وإن لم تكن منها .

٣ـ٨

جاءت لغة الرواية عملية ، تدور على السطح لا تعكس فكرا ، ولا تغوص فى قاع المحيط بحثا عن العقل الباطن ، فالأشخاص فيها يعيشون بلا عقل باطن ، يتحركون على السطح ، ويتعاملون مع الجماعة ، خلال الجزء البارز من جبل الجليد ، بعيدا عن التيارات الداخلية ، وعن الجزء المغمور أسفل القاع .

ومن هنا خلت الرواية من الحديث النفسى ، لأنه ترف لا ضرورة له وحين كان يوسف النجار ، المثقف الوحيد فى الرواية ، يحادث نفسه ، كانوا يتعجبون منه ، ويظنون أن مسّاً من الجن قد أصابه .

وقد تكون هناك مواقف تعرى بلغة أخرى تختلف عن لغة الحياة اليومية ، وتقترب من لغة تيار الشعور .

يوسف النجار فى نهاية الرواية ، وابتداء من (ص٦٩) ، يتأمل الأحداث ، ويخاطب نفسه : ـ

« وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأسا ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها ، والأوراق التى سجلها وقال : رغم الأعوام وسكرك ، ما زلت تذكر كل شئ ، لأنك كتبته عشرات المرات ، دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك ، لقد كانت تمطر لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذى كان حيا ، وذهابك إلى مقهى عوض الله » .

وقاسم أفندى يقع تحت سيطرة الحشيش ، ويسترسل مع تخيلاته ، ويقول : ـ

« زى ما بقولك كده ، وممكن نسميك مصطفى أو ألمظ أو أى حاجة تعجبنا ، وممكن نسميك اسم واحد على طول ، وممكن نغيره كل أسبوع ، أو نغيره يوم بعد يوم ، براحتنا قوى يعنى ، وبعدين ده شئ قانونى ، القانون قال كل واحد يسمى نفسه زى ما هو عاوز » .

الفرصة هنا وهناك تغرى ، لكى يسترسل أصلان مع لغة تيار الشعور ، التى شاعت فى جيله ، كما فصلنا فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » ، ولكن أصلان لا ينساب مع هذا الإغراء ، لأنه لا ينسجم وسياق الجنس الأدبى الذى يكتب خلاله روايته ، وتظل لغته لغة الحياة اليومية ، يسترسل بلا تكلف ، وبلا غوص فى الأعماق ، وكأنه

جالس فوق مصطبه يقص على مستمعيه حكايات على الزيبق ، ومغامرات السندباد .

٤ ـ ٨

ولا يكتفى أصلان بعنقودية اللغة ، كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، وعنقودية الزمن ، ولكننا نراه ينساق مع لعبته حتى نهايتها ، ويضفى طابع السيرة الشعبية على روايته ، مما يمكن أن نتبينه خلال مظهرين ، هما : ـ

١ ـ العناوين الداخلية .

٢ ـ الصور والتراكيب الشعبية .

أما العناوين فإن بعضها يتوارد على النحو الآتى : ـ

* العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران .

* عبد الله الغلبان .

* سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير .

* رجوع الشيخ إلى عصاه .

* صائد العميان

* المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال .

إن مثل هذه العناوين تستحضر جو السيرة الشعبية ، وخاصة ألف ليلة ، وهى تتناثر داخل الرواية ، فتضفى عليها مسحة شعبية ، وتحمل فى ثناياها قدراً خفيفا من السخرية ، يتميز بالبهجة وخفة الروح ، ولا تصل الى حد التجرع والمرارة .

أما الصور والتراكيب الشعبية ، فإن بعضها يتناثر داخل الرواية على النحو الآتى : ـ

* « كان عبد الله القهوجى قد وافق من باب توسيع الرزق والانبساط ، أن يعمل ناضورجيا لحساب الشيخ حسنى » (ص١١) .

* « وكان عبد الخالق يعرف ذلك ويطمئنه ، بأنه سوف يعامله معاملة خاصة عندما يموت ، ويغسله جيدا ، ويقص أظافره حتى لا تضايقه ، وهو يضع له قطعة القطن ، مع أنه سوف يكون رمة ولن يشعر بشئ » (ص٢٠) .

* « ولكن فاروق ظل يقول ! شوقى . حتى الظهر وقفز شوقى وخلع جلبابه ،

وخـرج له بالفانـلة واللبـاس ، يـريد أن يأكله ، ولكن فاروق جرى منه عند البحر ، وراح يضحك » (ص٢٨) .

* « وقـال إن مـن يتعمد ذلـك لا يمكـن يكون بنـى آدم ، أو عنـده إحسـاس » (ص٩٦) .

* « وطوى صدره على غلبه ، ووقعت الكراهية فى قلبه من ناحيتها » (ص٩٦) .

إن مثل هذه التراكيب تتوارد بلغة فصحى ، ولكنها سهلة ومتداولة ، وقد تتخللها مفردات مـن العامية ، فتزيـد فـى الإيهـام بسيـاق الجنس الأدبى ، الذى اختاره أصلان لروايته .

٥ـ٨

قلنا من قبل إن لغة الرواية باردة سردية تخلو من الصنعة ، ونضيف الآن ، إنها لغة يقتضيها سياق الجنس الأدبى ، أو مقتضى الحال كما يقول أهل البلاغة ، ولو لم تكن كذلك لكان هناك خلل فى الرواية ، وتنافر بين اللغة ومقتضيات الجنس الأدبى .

إن أصلان غير عاجز عن لغة منتقاة ، وقد أنجز ذلك بالفعل فى نهاية الرواية ، فتمرد على لغة الحياة اليومية الباردة ، واصطنع لغة مليئة بالانفعال يختلط فيها السكر بالفرح بالغضب بالإحساس بالجرح ، وذلك بعد أن رأى المقهى يتلاشى ، وتاريخ الحى كله يتلاشى ايضا ، فتحركت مواجعه ، ووقف فوق الأطلال يقول : ـ

« كانت حبات المطر ثقيلة ودافئة ، وعلى سطح النهر كانت كل قطرة تصنع دوامة صغيرة ، وتقفز إلى أعلى ثم تهبط ، وهى تتألق كحبة من اللؤلؤ ، وفى قلب السكون لم يكن يسمع إلا وقعه الرتيب المنتظم على السقوف ، وهسيس الأشجار وهى تغتسل علـى حافة الشاطئ ، ومـا هى إلا فترة من الوقت حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العالية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم أشرق ضوء من الفجر » (ص١٤٩) .

إن هذه اللغة هى لغة المؤلف وليست لغة الرواية ، بمعنى أن الرواية كفت فى نهايتها عن لغتها ، لغة الحياة اليومية ، وأفسحت الطريق للمؤلف لكى يعلق ويروى ذكريـاته ، ويختـار لغته الخاصة ، المليئة بالصور الأدبية ، وإثارة الخيال ، والعبارات الأنيقة ، وتصوير المواقف ، وتجسيد المشاعر ، والنهايات الموحية .

الخاتمة :ـ

رأينا أن فكرة « الواحد فى الكل » هى مفتاح هذه الرواية ، وقد انعكست هذه الفكرة على تصوير الشخصية ، وصورة المكان ، ومفهوم الزمن ، وعنقودية اللغة ، وغير ذلك من ظواهر تجعل الرواية فى النهاية هى ملك الجميع ، وتخيل المؤلف إلى مجرد وسيط يعبر عن الجميع .

وقولنا إن الرواية هى ملك الجميع إنما يمثل نصف الحقيقة ، أو قل معظم الحقيقة أما بقية الحقيقة ، فتظهر فى دور المؤلف الذى يضطلع به أصلان ، إن الرواية ليست سيرة شعبية مائة فى المائة ، تخلقها الأجيال ، وتضيف إليها ، وتحملها بصمتها ، إنها فى الحقيقة سيرة شعبية من صنع مؤلف هو ابراهيم أصلان .

وجانب الصنعة التأليفى ، يتخفى بمهارة وراء الأسطر ، ولا يعلن عند نفسه بوقاحة تهتك سياق الجنس الأدبى ، ولكن الناقد الحصيف يستطيع أن يقتنص هذا الجانب ، ويعلنه للعيان ، رغم أنف المؤلف .

إن تصوير المطر كخلفية للأحداث ، إنما يمثل جانب الصنعة عند أصلان ، وهو تصوير يلعب دور الموسيقى التصويرية ، التى تصاحب الرواية فى نغمتها التى تمتلئ بالأسى والشجن ، وهى النغمة التى يلخصها وصف المؤلف لمالك الحزين على غلاف روايته :ـ

« لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت ، استولى عليك الأسى ، وبقيت صامتا هكذا ، وحزينا » .

تبدأ الرواية وقد حل المساء مبكرا ، والشمس لم تطلع ، والسماء كفت عن أن تمطر .

وهذه الافتتاحية تمثل القرار الرئيس للرواية ، وتلخص حالة مالك الحزين ، وقد بدأ يروى ذكرياته .

وعقب هذا القرار الموسيقى تتزاحم الأحداث ، وتتداخل مصائر الشخصيات ، وكأنهم يؤدون أدواراً فوق مسرح كبير ، هو مسرح إمبابة .

ولا تبدو الشخصيات فى صورة واقعية محددة ، ولكنهم يبدون كأطياف أثيرية ، أو

كعصافير ترفرف فوق أشجار إمبابة العالية على حد تعبير المؤلف ، إنها شخصيات أقرب إلى شخصيات الأحلام فى « حلمٌ ليله شتاء » كما سبق أن وصفت هذه الرواية ، التى تنتهى بهذه الجملة : ـ « كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع ، كما تتراجع الأحلام » .

إن هذه النهاية القصيرة ، تحيل العشرين عاما إلى حلم قصير فى ليلة شتوية ، يتحول فيها التاريخ إلى أطياف أثيرية .

إن جملة « حلم ليل شتاء » هى من باب المعارضة لمسرحية شيكسبير « حلم فى منتصف ليلة صيف » .

إن الأحداث فى مسرحية شيكسبير هى من باب الكوابيس التى تحدث فى ليلة صيف ، عقب أكلة دسمة ، أو تغير فى المزاج ، سرعان ما تتبخر ، تحت أشعة شمس الصيف ، وهى تزيح كل شئ .

أما هذا الحلم عند أصلان فهو حلم حياته وهى تتوارى ، والمؤلف يتشبث بها ، ويبكيها كمالك الحزين فوق الجداول والغدران .

ومن هنا كان المطر فى هذه الرواية هو مطر الأحلام ، فإمبابة لا تمطر كثيرا ، وهو مطر يصاحب أحداث الرواية ، فقد تكون حياته دافئة ، أو رصاصية اللون ، أو تحدث خرفشة على ورقة جافة أسفل الرصيف ، أو تلامس النهرْ وتخبط مياهه ، تماما مثل صورة المطر فى الأفلام ، يوظفها المخرج ، لنقل الايقاع ، الذى يتغير مع تغير الأحداث .

نشر أصلان فى مجموعته الأولى « بحيرة المساء » قصة قصيرة تحت عنوان « رائحة المطر » ، يختطف فيها المجنون طفلة ، ويصعد فوق مكان عال ، كأنه خشبة المسرح ، والجماهير يحلقون حوله ، كأنهم المتفرجون ، وهو يؤدى دوره كممثل بارع ، وحبات المطر تتساقط حوله من كل جانب .

والأمر كذلك فى تلك الرواية ، يؤدى فيها المطر وظيفة فنية ، يتحول فيها إلى مطر خيالى ، يقوم بتجسيد الأحداث ، وإثارة المشاعر .

تبدأ الافتتاحية إذن بصورة المطر ، وهى تجسد جو الأسى ، الذى يسيطر على هذا الحلم فى ليلة شتوية ، وتتزاحم الشخصيات لتؤدى دورها على مسرح إمبابة الكبير .

وتقترب الأحداث من نهايتها ، ويبلغ الأسى ذروته عند مالك الحزين ، حينئذ يتساقط المطر بكثرة ، وفى صفحات متقاربة ، هى بالتحديد (ص١١٩ ، وص١٢٢ ،

ص١٢٦ ، ص١٣٥ ، ص١٣٦_١٤٣_١٤٧_١٤٨_١٤٩) .

وهى فترات متقاربة تصاحب انفعال مالك الحزين ، وتختلط بشرارات الضوء المنبعثة فى ورش اللحام المتناثرة فى إمبابة ، فتزيد من انفعال الرواية ، ويصيح « اغسل » .

إن فعل الأمر « اغسل » يحمل شحنة انفعالية مباشرة ، ولكنها مبررة بسياق هذا الموقف ، الذى يفضفض فيه يوسف النجار ، أو هو مالك الحزين ، عن مواجعه ، التى طال تكتمها طيلة عشرين عاما .

إن الرواية منذ البداية ثم فى لغة هادئة ، لا أثر للانفعال فيها ، فأصحابها لا يفكرون ، ولا يتفلسفون ، ولا يملكون انفعالات خاصة ، ولكن يوسف النجار يقوم فى نهايتها بدور مالك الحزين ، الذى يبكى الأطلال ، ويستثير الأحزان ، ويثير الشجون ، ويذرف الدمع السخين .

ثم تأتى الخاتمة طبيعة تلقائية ، تحت عنوان « المطر » ، وفى الصفحة الأخيرة ، يحسم المؤلف كل شئ ، وينهى تمثيليته ، ويقول :ـ

« وما هى إلا فترة من الوقت ، حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العاتية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم ، أشرق ضوء من الفجر » .

واستيقظ يوسف النجار من حلمه ، وكف المطر عن أن ينزل ، وأخذت الليلة تتراجع ، « كما تتراجع الأحلام » .

لقد لعب أصلان هنا دور المخرج البارع ، وهو يستغل المطر كوسيلة تصويرية ، إن هذا يمثل جانب الصنعة عنده ، كمؤلف يعلق على الأحداث ، ويضيف خصوصيته إلى منطق السيرة الشعبية .

لقد قلنا من قبل إن مطر أصلان هو مطر الأفلام الذى يقوم بدور الموسيقى التصويرية ، مع فارق جوهرى ، وهو أن المطر فى الأفلام العربية ، قد ينهمر بكثرة ، وقد يخبط النوافذ ، وقد يقتلع الأشجار ، إنه مطر محفوظ ومنقول من الأفلام الاجنبية ،.

أما مطر أصلان فهو مطر ملتحم ببنية الرواية ، يعرف صاحبه متى يكون خفيفا ، ومتى يكون غزيرا ، ومتى يكون متباعدا ، ومتى يكون فى فترات متقاربة .