الفصل الخامس

النزعة التوفيقية / ٢

١

ليس صدفة أن يتماثل العنوانان ، عنوان هذا الفصل والفصل الذى سبقه . فكلاهما ينزعان من قوس واحد ، وكلاهما ينتهيان إلى شوط واحد .

كلاهما قد انحدرا من معطف الشكل الأوروبى ، الذى يصور الواقع خلال تقاليد فنية ، أنتجت فى النهاية ما اصطلح النقاد على تسميته بالشكل التقليدى ، الذى يحتفظ بسماته الفنية ، سواء كانت الرواية هى الرواية التاريخية ، التى شغل بها الفصل السابق ، أو كانت هى الرواية المعاصرة ، التى شغل بها هذا الفصل .

وكل الفرق بين الرواية التاريخية والرواية المعاصرة ، من منظور الشكل التقليدى (الواقعى) ، أن الأولى تتحدث عن واقع قد صنع ، أما الأخرى فهى تتحدث عن واقع يصنع ، وماعدا ذلك فكلتاهما تخضعان لفكرة محاكاة الواقع ، وماتفرضه هذه الفكرة من مصطلحات نقدية ، من مثل تصوير الشخصيات ، وتمثيل الموقف ، وواقعية الحوار ، ومشاكلة الزمن الخارجى (الشمسى) من حيث البداية والذروة والنهاية .

وقد انتهى العنوانان أيضا ، عنوان هذا الفصل والفصل الذى سبقه إلى شوط واحد ، أو بعبارة أكثر وضوحا : انتهت الروايتان ، سواء كانت الرواية التاريخية ، أو كانت الرواية المعاصرة ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، فى رؤاه الفلسفية وقوالبه الفنية .

كانت الرواية التاريخية ، تأخذ موضوعها من الواقع التاريخى ، ثم تصبه فى القالب الأوروبى ، وكذلك كانت الرواية المعاصرة تأخذ موضوعهامن الواقع المعاصر ، ثم تصبه فى القالب الأوروبى ، فهما إذن يوفقان بين مضمون من واقع حضارة ، وشكل من واقع حضارة أخرى . وقد خضع هذا التوفيق لقانون الصراع الحضارى ، الذى يجعل الحضارة الغالبة هى التى تشكل فى النهاية الحضارة المغلوبة ، فى رؤاها الفلسفية وقوالبها الفنية .

٢

وقد لمس « جيب » فى دراسته المبكرة عن الرواية المصرية ، هذه المحصلة النهائية للنزعة التوفيقية ، وسماها « حصان الدريئة » الذى يحمل إلى المجتمع المصرى الاهتمامات الأوروبية ، أو Materialism على حد تعبيره[١] .

٣

وكان طه حسين هو « حصان الدريئة » ، الذى نجح إلى حد كبير فى تمرير النموذج الأوروبى إلى العالم العربى .

أكاد لا أجد كاتبا عربيًا مثل طه حسين ، فى حماسته الشديدة للحضارة الأوروبية وهى حماسة امتدت إلى نطرياته ، وكتاباته الإبداعية ، ومواقفه الشخصية والسلوكية .

وتكشف أوراقه الخاصة التى أودعنى إياها الدكتور محمد حسن الزيات ، عن عمق الصلة مع الدوائر الاستعمارية واليهودية فى ذلك الحين ، ونختار من بين هذه الأوراق خطابين ، لهما دلاله خاصة ، أولهما خطاب خاص ، كتب فى ٢٦ إبريل سنة ١٩٣٥ ، وهو موجه إلى « عزيزى الدكتور طه حسين ، من W. A Smart السكرتير الشرقى بدار المندوب السامى ، يشكره على إهدائه كتاب « الأديب » ، ويرجوه أن يبلغ احتراماته الوافرة للسيدة الفاضلة قرينته أما الآخر فقد كتب فى ٢يوليو سنة ١٩٣٩ ، وهو موجه إلى « حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك من الحاخام الأكبر ، وفيه يؤيد روابط الولاء التى تجمع بينهما وكلا الخطابين يشيران إلى « الجهة » ، التى يستمد منها طه حسين الدعم والتى هى مسئولة بالدرجة الأولى عن « علو صوته » ، وانتشار نفوذه وانجذاب الناس نحوه .

١-٣

لو وقف الأمر عند حد التعريف بالحضارة الأوروبية لهان .

لقد فعلها من قبله الطهطاوى ، وقدم لنا صورة باريس وكأنها سبائك الذهب ، كما يوحى عنوان كتابه « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » .

ولكن شتان بين المنهجين .

---

(1) Studies on Civilization of Islam.

القاهرة في ٢٦ ابريل سنة ١٩٣٥

عزيزي الدكتور طه حسين

تحية واحتراماً . وبعد فقد
تسلمت مع مزيد الشكر كتاب "الأدباء"
الذي تفضلتم باهدائه الي . واني لشاكر لكم
حسن عواطفكم كما واني اهنئكم على ادبكم
الوافر و اسلوبكم الفريد البديع وعلى ما
تقومون به من جهود صادقة في سبيل
الأدب العربي . و ختاماً أرجو التكرم بتبليغ
احترامي الوافرة للسيدة الفاضلة قرينتكم .
وتفضلوا بقبول خالص
الاحترام المخلص
W. G. Smart

صورة الخطاب الاول

خاخام مجابة مصر

مكتب الخاخام الأكبر

حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك

تحية واحتراما وبعد فاني اتقدم لعزتكم مع هذا نسخة من كتاب الى جان جيونو تأليف جان جوزيبولتش مهداة من المؤلف الى عزتكم اعترافا بمايكنه من عواطف التقدير والاعتبار لشخصكم المحترم .

واذ انتهز هذه الفرصة لتأييد روابط الولاء ارجو ان تتفضلوا بقبول خالص تحياتي وفائق احتراماتي .

مصر في ٢ يونيو سنة ١٩٣٩

الحاخام الاكبر

صورة الخطاب الثاني

الطهطاوى يعرفنا بالحضارة الأوروبية ، بشىء كثير من الحنان ، وكأنه الأب يقدم لابنه الدواء ، قد يقسو فى بعض الأحيان ، وقد يكون الدواء مرا فى بعض الاحيـان ، ولكنه فى النهاية يهدف إلى أن يرى ابنه معافى ، يواصل نشاطه ، ويكون امتدادًا له فى صورة جيل جديد .

أما طه حسين فقد كان عاصفة هوجاء ، تريد أن تثأر وأن تنتقم . يكشف الجـزء الأول من الأيام عن مدى ما عاناه طه حسين فى حياته الأولى ، من إهمـال للأم التـى كانت تلقيه على أرض المطبخ كأنه الثمامة على حد تشبيهه ، ومن تقريع للأب ، ومـن أنانية للأخ ، ومن سخرية للأخوات ، ومن تعنيف لسيدنا فى الكتاب ، كل ماحوله قاس يريد أن يلتهمه دون رحمة .

ولم يتعال طه حسين على هذه الظروف ، أو يلتمـس لـها مـبررا ، أو يبحـث عـن الوجه الآخر . الذى يتمثل فى تضحيـة الأسـرة ، التـى هيـأت لـه العنايـة والتعليـم ، ودفعت به رغم فقرها إلى القاهرة فى صحن الأزهر الشريف بـل وقـع تحـت قسـوة هـذه الظروف ، وصور كل هذه الشخصيات فى صورة منفرة ، تثير أسوأ الذكريات ، ويـود طـه حسين أن يقطع معها كل صلة ، حتى لو كانت صلة الأب ، أو الأخ ، أو القريب .

الصورة الجميلة الوحيدة التى يحرص عليها ، هى صـورة زوجـه الباريسـية التـى تتحول إلى ملاك يثير الرحمة ، ويبدل بؤسه نعيما ، ويأسه أملا ، وسخطه رضا ، علـى حد تعبيره فى نهاية الجزء الأول من الأيام ، وهو يخاطب ابنته بأسلوب غنائى ، كأنـه قصائد الشعراء تتغنى فى المثل العليا .

وهنا نصل إلى خاصية تسللت إلى عصب طه حسين ، وكأنه الوسواس يكـرره فـى مناسبة وفى غير مناسبة ، فهو دائمًا يكثر من المقارنة بين صورتين : صـورة الحيـاة فـى بلاد الشرق وصورة الحياة فى بلاد الغرب .

ودائمًا تكون هذه المقارنة عنيفة ، لا تهدف إلى البناء ، ولا يلطفها الحنـان فـهو يرى الناس فى بلاده صورة للهمجية والتخلف ، وكأنهم الوحوش فى الغابة وعلى العكـس يرى الناس فى بلاد الغرب ، صورة للتحضر والرقى ، وكأنهم الملائكة يسعون فى الأرض .

وهو يهدف من هذه المقارنة ، إلـى أنـه لا خـلاص لبـلاد الشـرق ، إلا أن تـأخذ

بالحضارة الأوروبية ، فى خيرها وشرها ، وفى حلوها ومرها ، كما يقول فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » .

وقد تحولت هذه المقارنة الجارحة إلى الوسواس فى عصب طه حسين يفرض نفسه عليه فى مؤلفاته ، وابداعاته ، وتشبيهاته ، وصوره الفنية ، ومواقفه الأسرية والسلوكية .

٢-٣

ورواية « شجرة البؤس » صورة ، كما يقول ، لمصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وهى تغير ثيابها ، فتتخلص من الطراز القديم ، وتستبدله بطراز أوروبى جديد .

كثير من الأدباء قد صوروا هذه الفترة ، بنبرة أسى على القديم ، وهو يختفى بقيمة وطرازه ، حتى « نيرفال » ، وهو رحالة فرنسى ، يرصد هذا التغيير ويصيح ، كما ذكرت فى الكتاب الأول ، صيحته المشهورة ، بأن القدر قد رمى بسهامه ، وانتهى كل شىء .

والأمر غير ذلك عند طه حسين ، فهو يرصد هذا التغيير بابتهاج شديد وكأنه الكاهن يتلو أناشيد النصر ، وأهازيج الفرح ، لأن هذه الأحداث على حد قوله فى الرواية . قد خلقت مصر خلقا جديدا ، وبدلتها من خمولها القديم نباهة ، ومن جمودها القديم نشاطا » (ص ١٥٨) .

هو يصور الصراع بين القديم والجديد ، خلال ثلاثة أجيال .

الجيل الأول (جيل الأجداد) قد اطمأن إلى القديم ، ولا يستطيع أن يعى التغييرات الجديدة ، أو على حد تعبير عبد الرحمن :

« لست أدرى ما الذى سلط علينا هذه الشياطين ، فقد كنا آمنين وادعين موفورين . ثم أصبحنا ذات يوم وإذا الشر يأخذنا من جميع أقطارنا ، شياطين يأتوننا من يونان ، وشياطين يأتوننا من إيطاليا ، وشياطين يأتوننا من فرنسا ، وشياطين يأتوننا من بلاد الإنجليز » .

والجيل الثالث (جيل الأحفاد) قد اطمأن إلى الجديد ، واختلف إلى المدارس الجديدة ، وأخذوا يرطنون بلغات أجنبية ، ويتزيون بأزياء أجنبية ، ويتسمون بأسماء أجنبية .

أما الجيل الأوسط (جيل الآباء) فقد كان ضحية هذ الفترة ، وجنى من ثمار شجرة البؤس . وهو جيل لم يستطع أن يعى الجديد ، ولا أن يطمئن إليه ، وهو فى الوقت نفسه بدأ يراجع الكثير من المسلمات التى ورثها عن آبائه ، إن خالداً مثال لهذا الجيل ، ترك نفسه لأوامر الشيخ ، يأمره بأن يتزوج من نفيسة فيتزوجها ، ويغرس فى بيته شجرة البؤس ، ويأمره بأن يتزوج من منى فيتزوجها ، ويغرس فى بيته شجرة السعادة ، ولكنه بدأ يختلف إلى القاهرة ، ويرى شوارعها الجديدة ، وقارن بينها وبين شوارع مدينته الصغيرة ، ولم يقف عند هذا الحد ، بل أخذ يقارن بين قبح زوجته (نفيسة) ، وبين الجمال الذى يراه حوله ، وهو فى كل مقارنة يخرج « مقسم النفس بين نوعين من الشعور » على حد تعبير المؤلف .

الصراع إذن فى حقيقته يتمحور حول جيل الأجداد وجيل الأحفاد .

جيل الأجداد لا يتخذون القرار بأنفسهم ، بل يتخذه الشيخ نيابة عنهم ، يأمرهم فينصاعون وهم يرددون الآية الكريمة ﴿ وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَنْ يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ وَمَنْ يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ ضَلَّ ضَلالاً مُبِينًا ﴾[1]

أما جيل الأحفاد ، فقد لقنتهم حياتهم الجديدة الدرس ، وتعلموا كيف يتمردون على الشيخ وعلى الآباء ، ويتخذون قرارهم بأنفسهم ، ويدافعون عن هذا القرار ، ولا يتخلون عنه ، مهما حاول الأب أو جد الشيخ .

يرى جيل الأجداد أن هذا عقوق من الأحفاد وكفر واتباع للهوى ، ويرى جيل الأحفاد أن هذا تعليم وتنوير . أما المؤلف فهو ينحاز إلى الجيل الجديد ، ويرى أن الشيخ هو الذى غرس شجرة البؤس ، حين أمر خالداً بأن يتزوج من نفيسة ، وظل طيلة الرواية يتابع ثمار هذه الشجرة ، التى امتدت فى فروع الأسرة ، وعانى منها النساء بنوع خاص ، وتنتهى الرواية ومنى تقول لزوجها فى صوت ساخر بعض الشىء : « إن شجرة البؤس مازالت تؤتى ثمارها » .

طه حسين إذن لا يبحث عن نقطة الالتقاء بين الأجيال ، ولكنه يبحث عن نقطة « القطيعة » بين الأجيال ، إن الرواية تنتهى والجيل الجديد قد اتخذ قراره ، وقاطع الجيل القديم ، وحزم أمتعته ، وتساءل عن مواعيد القطارات .

---

(١) سورة الأحزاب : الآية ٣٦ .

« ولكنه وجد فى بيته مقاومة ، لم يعهدها من قبل ، فهم قد أقبلوا علـى حقائبـهم يهيئونها ، وهم يتحدثون بالقطر التى سيركبونها ، ليعود كل منـهم إلـى موطنـه الـذى يعمل فيه ، وهم يؤذنون الأسرة بأن الصلة بينهم وبينها مقطوعة » .

إن هذه الجملة الأخيرة تمثل وضعية الحضارة العربية فى العهد الحديث ، وهـى وضعية قائمة فى صميمها على القطيعة بين الأجيال ، فالقطار الذى هو حديـد يمشـى على حديد كما يصفه طه حسين ، لا يعرف الرحمة ، إنه ينفـث الدخـان الأسـود دون مراعاة للشعور ، هو رمز للقطيعة بين الأجيال ، فيحمل فى جوفه الجيل الجديد ، وقد غادروا الأسرة دون أسف ولا تردد .

٣-٣

ولو كان الأمر يقف عند هذا الحد لهان .

ولكن طه حسين يتجاوزه إلى حد السخرية من « الثوابت » التى يعتنقـها الجيـل القديم ، فهو يسخر من عقيدته ، يرى فى تدينه نوعا من الهروب من المسئولية ، أو من البحث عن التبريرات ، إن هذا الجيل القديم ردد العبارات المحفوظة ، التى تتحـول إلى « شماعة » يعلق عليها أخطاءه وسلبيته ، وذلك مثل :

« اللهم لا نسألك رد القضاء ، ولكن نسألك اللطف فيه » ، « ولا حـول ، ولاقـوة إلا بالله العلى العظيم » ، « حسبنا الله ونعم الوكيل » ، « سبحان الله » ، « الحمـد لله » ، « الله أكبر » ، « لا إله إلا الله » .

وترد مثل هذه العبارات كثيراً فى مواقف الرواية ، لتحول الدين ، من منظـور طـه حسين ، إلـى شماعـة ، أو إلـى أفيـون يخـدر الشعـوب ، ويجعلـها فريسـة للأحـلام والخيال ، تشتد الأزمة على أبى خالد على ، ويدلا مـن أن يواجهـها بمسـئولية ، نـراه يقصر فى شئونه ، ويهرب إلى دينه كنوع من الأحلام :

« مجتهدا فوق كل شئ فى صلاته وعبادته وتوسله إلى اللـه ، أن يضـع عنـه هـذا الإصر الذى يثقله ، وأن يرده إلى خير ما كان فيه ، من أيـام السـعة والرخـاء ، ولكـن أبواب السماء كانت كأنما أغلقت من دونه ، أو كان الله يسمع دعـاءه ، ويجيبـه إلـى خير مما يطلب ، فقد كان يطلب دراهم ودنانير ، يؤدى بها بعـض دينـه ، ويشـترى بـها

لبنيه وبناته وأزواجه ، الغذاء والكساء والحذاء ، ولكن الله كان يقبل صلواته ، ويسمع دعواته ، ويدخر له بهن قصورًا فى الجنة ، على هذه الأنهار التى تجرى فيها الماء لذة للشاربين ، ويجرى فيها اللبن والعسل والخمر ، ويقام عليها من القصور ، مالا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر » .

وتتوارد مثل هذه الأساليب المراوغة ، انطلاقا من هجوم الكتاب الغربيين على الدين ، ودعوتهم إلى الحرية والتنوير خارج الدين ، لأنه يستلب من الإنسان وعيه وقدرته على مواجهة المشكلات .

وقد يكون لهؤلاء الغربيين عذرهم ، لأن الدين فى واقعهم قد تفرغ من محتواه ، وتحول إلى تابع فى ركب السلطان ، يوظفه فى التأثير على العامة ، واستلاب تمردهم وتطلعهم إلى التغيير .

ولكن مفهوم الدين فى الحضارة العربية الإسلامية ، يختلف عن ذلك ، فهو من ناحية يمثل جوهر هذه الحضارة ، وهو من ناحية أخرى يحث المرء على أن يعى التغييرات حوله ، وأن يبذل جهده ، ما استطاع ، ويحس بأن هناك قوة عليا تحفظه ، وتحميه من التعثر ، وتدفعه إلى تكرار التجربة من جديد .

وقد اختفى الجيل القديم ، وأفسح الطريق أمام الجيل الجديد ، لأنه لم يستطع أن يعى التغيرات حوله ، واكتفى بأن يردد من العبارات ما تدفعه إلى الاستسلام والتواكل .

وطه حسين يجعل سقوط هذا الجيل بسبب قيمه التى لم تعد صالحة مع التطورات الجديدة ، فهو لم يستطع أن يعى التغييرات الجديدة ، وأن يردها إلى أصولها الحقيقية ، فاكتفى بالتأسف والسخط ولعن الأوضاع ، ثم أفسح فى النهاية الطريق أمام الجيل الجديد . الذى ركب القطار ، وولى بعيدا عن الآباء دون أسف ولا رحمة .

فطه حسين إذن لا ينقد مظاهر التخلف ، ولكنه يدين « الثوابت » ويراها مسئولة عن هذا التخلف ، ويربط النهضة بالإطاحة بهذه الثوابت بعيدا .

وهو بذلك وضع البذور الأولى لهذا التطرف ، الذى انتهى إلى أدونيس ومن معه ، ممن يدعون إلى نهضة خارج الدين ، ويرونه من « الثوابت » التى تعنى الجمود ، والوقوف ضد عجلة التغيير ، كما سبق أن شرحت ذلك بالتفصيل فى الكتاب الثالث .

٤-٣

والمرأة فى هذه الرواية ، هى التى تبدأ التمرد ، وتتنبه إلى مالايتنبه إليه الرجل .

أم خالد تدين موقف الشيخ ، وتكون أول من ينبه إلى شجرة البؤس ، ثم تدخل دارها ، ولا تخرج منها إلا إلى لقاء ربها .

وأم منى تتمرد على الشيخ وتعلنها صراحة : « خلوا بينى وبين الشيخ ، فلئن لقيته لأغيرن من رأيه ، فإن لم أستطع فسأعصى أمره مجاهرة له بالعصيان » .

وقد سبق لى فى مقالة تحت عنوان « طه حسين والفن القصصى »[١] ، أن تنبهت إلى هذه الصورة للمرأة فى أدب طه حسين ، ورأيت إنها تعود إلى مصادرها من الثقافة الفرنسية ، وقلت :

« إن زبيدة فى « شجرة البؤس » تحاور زوجها بذكاء ، وتكشف عن دخيلة الرجال وضعف نفوسهم ، الذى يتستر خلف كثير من التعلات والحكم . وإن شهر زاد فى « أحلام شهر زاد » ، كانت طريق الرجل نحو التطهر ، إن شهريار حائر أمامها لا يعرف من هى ، إنه يجدها فى الموسيقى والبحر والطبيعة ، وأخيرا يتساءل : أتكون شهر زاد هى هاديته إلى التصوف ، ومرشدته إلى الحقائق العليا » . وإن آمنة تتحدى الظروف ، وتتصل بالمهندس ، وتعمل على تطهيره ، وينجح ويكشف عن نفسه ومأساته ، ويتحمل مسئولية الخلاص ، وإن شهر زاد فى « القصر المسحور » يحكم لها الزمن بالانتصار ، لأنها رمز للحرية « أنا الحرية كلها ، الحرية التى تشيع النشاط فى العقول ، وتذيع الحياة فى القلوب ، وتبعث الحرارة فى العواطف والمشاعر والأهواء .

« إن هذه الصورة تتكرر بأسماء مختلفة ، قد تكون زبيدة ، أو فاتنة ، أو آمنة أو شهرزاد . ولكنها جميعا ترتد إلى شىء واحد ، هى ما ترمز إليه شهر زاد من حياة الحب والخير والجمال ، والتى ينبغى أن تسود .

إنها صورة ليست من واقع بيئته ، ولكنها من وحى قراءاته فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثره بالنزعة الرومانتيكية ، التى تؤثر انتصار العاطفة ، وتمجد الخيال والحرية والسلام ، وغير ذلك من نزعات تعمل على تحقيق الفرد ، وتمجيد نوازعه .

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ٢/٧١ .

بل ربما كانت أيضا من واقع حياته الأسرية ، فهو يكن لزوجه الفرنسية كل حب وتقدير ، لأنها الملاك « الذى بدله من البؤس نعيمًا ، ومن اليأس أملا ، ومن الفقر غنى ، ومن الشقاء سعادة وصفوا » ، إنها تمثل فى حياته دور شهرزاد ، ومن هنا فهو يهديها الكتاب ، الذى دار فى قصر شهرزاد المسحور قائلاً : « إلى تلك التى كانت تشيع ذهابنا إلى القصر المسحور ، وتتلقى عودتنا منه بنظرات حائرة ، وبسمات ساحرة ، ولكن فيها مع ذلك الرحمة والإشفاق والتشجيع » .

فإذا كان طه يرى الخلاص متمثلا فى الحياة الباريسية ، فإن وسيلته إلى هذا الخلاص كانت امرأة من باريس .

٤

تواتر الفن القصصى فى البيئة العربية ، منذ الاتصال بالحضارة الأوروبية فى العصر الحديث . وأصبح له تاريخه وكتابه ونقاده وجمهوره ومنظروه .

ولا نريد أن نقف عند مضامين هذا الفن ، فهى لا تهمنا . ولكننا نقف عند الإنجازات الشكلية فى هذا الفن ، فهى التى تهمنا .

لا تهمنا المضامين فهى مطروحة فى الأسواق ، منذ أن بدأ الإنسان يخطو خطواته الأولى على سطح الأرض . ولكن الذى يهمنا هو صورة هذه المضامين ، وقد أخذت تتشكل من جيل إلى جيل .

فكرة العودة إلى الحياة مثلاً ، عرفها الإنسان على مدى عصوره المختلفة ، منذ الفراعنة وحتى العصر الحديث ، ومرورا بالإغريق ، واليابان ، والقبط ، والمسلمين ، ولكنها تشكلت عند كل جيل بما يخضع لمفاهيمه الحضارية والثقافية .

حملت الفكرة فى قصة إيزيس وأوزوريس ، انتصار الخير على الشر . وحملت فى عصر الشهداء عند القبط انتصارا للإيمان ، وجاءت عند المسلمين للبرهنة على قدرة الله على البعث . وعاد الباشا عند المويلحى ليسجل التغييرات الجديدة التى طرأت على المجتمع المصرى ، وعاد أبو العلاء عند المنفلوطى ، ونوح عند لاشين ، وأهل الكهف عند الحكيم ، لتشكيل رؤية المؤلف الخاصة . وغير ذلك من تصورات تعرض الفكرة فى ثوب جديد ، وتجعلها عند الواحد تختلف عن الآخر ، وكأنها قد خلقت للتو .

ومن هنا فلن نقف عند المضامين ، فهى مطروحة فى أسواق التاريخ ، تعرض نفسها لمن يريد أن يلتقطها ، ولكننا سنقف عند الإنجازات الشكلية فى تاريخ الفن القصصى ، لأنها هى التى أعطت للمضمون وجوده الخاص ، الذى يختلف به عن الوجود عند الكتاب الآخرين ، حتى لو كان الجميع يتفقون فى المادة الأولى ، التى تشكل الفكرة الأساس ، وسنكتشف فى النهاية أن الشكل هو الذى يجر مضمونه معه وليس العكس .

وقد عرف الفن القصصى خلال مسيرته القصيرة فى العصر الحديث ، إنجازين فى الشكل ، أحدهما يتعلق بالشكل التقليدى ، والآخر يتعلق بالشكل اللاتقليدى وخاصة الشكل المعروف بتيار الشعور .

والشكلان يرتدان إلى مصادر أوروبية ، ومن ثم حملا معهما مضامينهما ، من خلال قضية الحب ، التى ركز عليها الشكل التقليدى ، وقضية العبث التى ركن عليها شكل تيار الشعور .

وسنقف عند هاتين القضيتين ، ونحلل رواية « زينب » كمثال على القضية الأولى ، ورواية « ثرثرة فوق النيل » كمثال على القضية الثانية .

٥

الحب فى حد ذاته ليس غاية ، ولكنه وسيلة نحو غاية .

لا تصدق هذه الجملة على شىء ، كما تصدق على صورة الحب فى الحضارة العربية الإسلامية ، ولا يلخص هذه الجملة شىء ، كما يلخصها مصطلح « الفروسية » فى ظل تلك الحضارة .

إن الفارس ينطلق من الحب ، لا ليقف عنده ، ولكن ليتخذه وسيلة نحو غاية أسمى ، وهو الدفاع عن شرف القبيلة ، إن عنترة يتغنى بعبلة ، ويتخذها رمزا يصاحبه في ميادين القتال ، ويمده بطاقة تدفعه إلى الصبر والثبات ، حتى يكون فى النهاية جديرا بهذا الحب ، الذى لا يستحقه سوى الفرسان الشجعان .

وقد ظل مصطلح « الفروسية » بركنيه الأساسيين (الحب والالتزام) ، مرعيا عند العامة والخاصة ، قد يتخذ عناوين أخر ، كالشهامة والرجولة ، ولكنه يظل ثابتا على أبعاده الأساس .

وقد بلغ من قوة تعبيره عن وجدان الإنسان العربى ، أن تسلل إلى السير الشعبية ، فكثيرا ما تتحدث عن البطل الشجاع ، الذى يدفعه الحب إلى اقتحام ميادين الشرف ، والدفاع عن الغير ، خاصة إذا كان هذا الغير فارسا مثله ، يسعى إلى إنقاذ حبيبته من محنة طارئة[1] .

ويظل هذا المصطلح مرعيًا فى عصور الازدهار ، ولكنه يصاب فى الصميم فى عصور الانهيار الحضارى ، ويتحول الحب حينذاك إلى غاية فى حد ذاته ، كما يعكسها بيتان لجميل :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
لكل حديث بينهن بشاشة وكل قتيل بينهن شهيد

إن الحب عند جميل لا يكون دافعًا للجهاد ، ولا رمزًا للاستشهاد ، ولكنه يتحول إلى غاية فى حد ذاته ، ويصبح المحب شهيداً ، وتصبح معاناته فى الحب نوعًا من الجهاد .

قال جميل هذه الأبيات ، فى فترة تعرض فيها أهل الحجاز ، إلى قدر كبير من اضطهاد الأمويين ، جعلتهم يبتعدون عن الحياة العامة ، ويجدون أنفسهم فى الشعر والغزل .

وقد انتشر الغزل بينهم فى تلك الفترة ، وعم الإنس والجن ، وقاله الكبير والصغير ، والشاعر والفقيه ، والحاكم والمحكوم ، الجميع يجدون فيه وسيلة للتنفيس ، والتعبير عن بطولات خيالية .

وهو فضلاً عن كثرته وانتشاره تحول إلى غاية ، ولم يعد وسيلة ، فالمحب يحب من أجل الحب ، وكأنه يعانى صنوفًا من الجهاد ، وهو لا يقتحم ميادين الحياة والحروب ، فيكفيه أن يكون صريعًا للغوانى ، وأن يسقط تحت أقدامهن شهيداً .

ويتكرر هذا فى كل فترة ضعف للحضارة العربية الإسلامية ، ويتحول فيها الفارس النبيل ، أو البطل الشجاع ، أو الرجل الشهم ، إلى صورة للتخاذل ، يترك عواطفه تستبد به دون أن تدفعه إلى غايات عليا ، تستلزم الضبط وقوة الإرادة .

وتعكس الرواية العربية فى العصور الحديثة هذه الصورة بمعناها الذى ينتشر فى عصور الضعف والانحلال .

---

(١) انظر : « قصص العشاق النثرية » فصل « تطور قصص العشق » .

فهو من ناحية يسيطر على الرواية ، ويدفع بالموضوع الأساس إلى خلفية الصورة وتتحول الرواية إلى مناجاة ووله ووشاة وقبل وعذاب ونهاية سعيدة ، يجتمع فيها الحبيبان بقدرة قادر ، وينجبان البنين والبنات ، وهو من ناحية ثانية ، يتحول فيها البطل إلى صورة لهذا الشخص « القعيد » الذى يلوك مشاعره ويلتذ بمواجعه ، دون أن يتحرك للدفاع عن مبدأ أو شرف .

وقد انعكس هذا فى كثير من الحيان على بنية الرواية ، فأصبحت مليئة بالمفاجآت ، والأجواء الخيالية ، والانتقالات غير المبررة ، وغير ذلك مما يدغدغ مشاعر القارئ ، ويقعد به عن أن يهش لقضية ، أو يجاهد من اجل عقيدة .

١-٥

ورواية « زينب » التى اعتبرها كثير من النقاد ، أول رواية بمعناها الفنى ، إنما تضرب بجذورها إلى الثقافة الأوربية الفرنسية ، أكثر مما تضرب إلى الثقافة العربية الإسلامية .

فالمؤلف يعقد مقدمة يذكر فيها أنه كتب هذه الرواية ، وهو ينتقل بين قرى فرنسا وسويسرا ، فى وقت كان فيه مولعًا بالأدب الفرنسى ، يؤثره على غيره من الآداب الإنجليزية أو الآداب العربية ، وذلك لسلاسته ، واهتمامه بالمعنى دون أن يقع فى دائرة الصناعة اللفظية .

ومن هنا جاء حامد ، بطل الرواية ، منقطع الجذور عن تراثه ، فلا تجد خلفية من ثقافة حضارته ، ولا إشارة إلى تاريخه ، وكل ما نجده هو إشارة إلى قراءاته العديدة فى الروايات المترجمة .

ولم يكن اهتمام حامد بالحضارة الأوربية ، وليد قراءة نقدية فاحصة ، بل كان ينظر إليها بعين المراهق ، فيلتقط بعض الأفكار الشائعة ، التى تنتشر بين الشبان فى ذلك العصر ، لما تمثله من خروج على التقاليد ، وضيق الأوضاع .

٢-٥

يدور حوار بين حامد ومجموعة من الشبان ، حول التحلل من فكرة الزواج ، ونقد العائلة ، والخلاص من قيود المجتمع ، أو الجمعية كما يسميها المؤلف .

وهذا الحوار هو ترديد لبعض الأفكار الشائعة ، التى انبهر بها شباب ذلك العصر ، وتساقطت إليهم من فتات الحضارة الأوربية ، واعتبروها نوعًا من التحضر والعصرية ، والثورة على الأفكار البالية .

الصوت الوحيد الذى يخالف المجموعة ، هو صوت الشيخ خليل ، الذى دافع عن فكرة الزواج ، ويستشهد بالحديث الشريف « تناكحوا تناسلوا ، فإنى مباه بكم الأمم يوم القيامة » .

ولكن هذا الصوت سرعان ما يضيع ، وسط سخرية المؤلف من الشيخ خليل ، وتصويره فى صورة منفرة متخلفة ، حتى إن أحد الأصدقاء يقول له فى معرض الحوار :

« أعوذ بالله ، المشايخ دول طول عمرهم شحاتين ، يا شيخ خليل أنت مالك ومال الدخان ، روح أتنشق » ص(١١٢) .

حامد هو صورة من المؤلف ، وكلاهما صورة من شباب ذلك العصر ، الذى قطع جذوره بتراثه ، وبدا طافيًا فوق الماء وكأنه « ابن اليوم » ، ابن ذلك اليوم الذى اتصل فيه بالحضارة الأوربية ، فيما لا يزيد عن عشرات السنين ، وألغى من تاريخه آلاف السنين ، واعتبرها نوعًا من التخلف ، تثقل حركته فى حياته الجديدة .

٣-٥

وفى ظل هذا الإطار يمكن أن نفهم وضعية الحب فى رواية زينب ، فهو لم يكن استثمارًا لصفات الفروسية والشهامة ، كما عرفت فى التراث العربى ، لكنها كانت امتدادًا لمئات من الروايات المترجمة ، التى ملأت الأسواق فى ذلك الحين .

وقد وقعت قضية الحب فى المأزقين السابقين ، فهى من ناحية تطغى على الرواية ، وتدفع بالموضوع الأساس إلى خلفية الصورة ، وهى من الناحية الأخرى تعبر عن حب « قعيد » ، مقصوص الجناح ، لا يطمح بصاحبه نحو الاستشهاد من أجل قضية أو مبدأ .

٤-٥

سيطر الحب على رواية زينب ، وحولها إلى لوحات تصف اللوعة والهيام والنجوى ، وتكثر فيها المواقف الخيالية « الرومانسية » ، وتخلع العاطفة على

الأشجار والطيور والقمر والسحاب ، وكل الكائنات التى تتحول إلى مشجب ، يلقى عليه بمشاعره .

ومن هنا اختفى الحدث فى تلك الرواية ، وأصبح يتلخص فى حب حامد لزينب وفى حب زينب لإبراهيم ، وأصبحت الرواية تدور حول هذين المحورين فى أسلوب إنشائى ، وصلت فيه إلى نحو ٢٧٣ صفحة ، وتدور حول مواقف الحب والهيام .

« فلما انعطفا إلى طريق القرية ، وقد سبقا الآخرين ، وخلا بهما المكان ، مالا إلى مرتفع من الأرض مختف ، فجلسا فوقه ، وبعد برهة أمسك حامد بيده يد زينب ، ثم ضم أصابعها ضمًا شديداً . ولكنها بدلاً من أن تتألم أو تتأوه ، أو تسحب يدها ، طوت هى الأخرى أصابعها على يده وضمتها ، وحينذاك مال برأسه نحوها ، وفى شبه الظلمة المحيطة بهما وضع قبلة على خدها ، فما لبثت أن أحست به ، حتى عرتها الرعدة ، وتلفتت يمينًا وشمالاً ، فلم يفهم حامد من هذا شيئًا ، وجذبها نحوه ، فطوقها بذراعيه ، وجعل يقبلها فى صدغها وخدها وعنقها ، وعلى القليل الظاهر من شعرها ، والبنت كأنما أصابتها جنة ، وقد استسلمت إليه ، وتضمه من حين لحين وتقبله ، ثم وضعت فمها على فمه ، وأسبلت عينيها وكاد يغيب رشدها ، وأحس حامد فى تخدره كأنما يرتشف من لسانها الشهد المذاب ، وفى الضمة الكبرى تاه رشدها ، وبقيا كذلك حينًا من الزمن ، وما كادت تفترق شفتاهما ، حتى ضمها إليه ، وألصق جسمها بجسمه ، وصدرها قام فوقه نهداها المتقدان ، يرتعشان من قوة النار الكامنة فى كل وجودها ، والدم قد علا إلى أصداغها ، وتركها فى يد حامد تائهة لا تعى » .

تتناثر مثل هذه المواقف الرومانسية[1] ، التى تتحدث عن القبلة واللقاء ومواقف الغرام ، وتتحول القرية المصرية إلى صورة من القرى الفرنسية والسويسرية ، وتصبح زينب بطلة من أبطال الأفلام السينمائية ، وتقترب بعالمها من عالم آخر ، شبيه بعالم الكتب المترجمة ، التى كان حامد وشباب ذلك العصر يشغلون أنفسهم بقراءتها ، ويتخيلون أنفسهم صورة لأبطالها وشخصياتها .

---

(١) انظر مثل الصفحات : ٨١ - ٩٨ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٦ - ١٢٤ - ١٣٦ - ١٣٨ - ١٤٦ - ١٤٩ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٩٤ - ١٩٨ - ٢٤٠ .

٥-٥

ولم تكن الروايات المترجمة هى وحدها التى تشكل تركيبة حامد ، بل كانت أيضًا أخبار العشاق الذين يموتون عشقًا .

وقد اكتشف الوالد سر ضياع حامد ، وعرف أن قراءاته حول العشاق الذين يموتون من أجل الحبيبة ، هى سر مأساته .

وهذا يعنى أن حامد يكرر موقف جميل بثينة ، الذى طرح صفات الفروسية والتزام المجاهدين ، ورأى أن حبه هو غايته الأولى والأخيرة ، يجاهد من أجلها ، ويستشهد فى سبيلها . قال حامد فى خطاب له تركه لوالده يشرح فيه حالته :

« بدأت أفكر فى الانفراد بنفسى ، وترك الناس والتجوال ، حتى أقع على بغيتى » ، ولم تكن بغيته إلا الحب ، الذى كان يمثل عنده الغاية الأولى والأخيرة ، ومن أجلها اختفى .

وكان لابد لحامد أن يختفى ، لأن شخصيته من أول الرواية إلى آخرها ، تؤدى إلى هذه النتيجة ، فهو مراهق ، ليست له جذور ، ولا هدف ، يدمن قراءة كتب رخيصة ، مترجمة وشعبية ، ومن هنا نراه دائمًا يسرح ويتخيل ، ولا يحزم بأمر ، ويتكرر فى حديثه مفردات عن الجمود ، والسكون ، والهيمان ، والسرحان ، والجنون ، والأحلام ، وحين تتكاثر عليه الأفكار فإنه يلجأ إلى النوم العميق الهادئ ، على حد تعبير المؤلف .

٦-٥

ولم تكن رواية « زينب » امتدادًا للروايات المترجمة فى موضوع الحب فحسب ، بل كانت امتداد لها فى الطريقة الفنية كذلك . فهى ترفع من درجة حرارة القارئ ، وتنقله إلى أجواء خيالية ، وهى تعتمد على مواقف « ميلودرامية » تثير الحزن والشجن ، وتميل إلى الأسلوب السردى ، الذى يعتصر الأحداث ، ويلخص التجربة بطريقة جاهزة ، لا تكد الذهن ، ولا تكدر القارئ .

حتى اللغة لم تسلم من تأثير الروايات المترجمة ، فهى لغة مبتذلة ، تستخدم أحيانًا العامية فى السرد والحوار ، وتراكيبها تتميز بمسحة شعبية ، تبعدها عن نصاعة الفصحى وقوة الأسلوب .

٧-٥

النزعة التوفيقية أدت فى النهاية إلى أن تنتمى رواية « زينب » إلى العالم الغربى ، أكثر مما هى تنتمى إلى العالم الشرقى .

فالقرية ليست مصرية ، ولكنها فرنسية أو سويسرية ، وحامد يفتقد جذوره التاريخية ، ويتحول إلى مجموعة قراءات متناثرة وغير متسقة ، ويردد أفكاراً وافدة حول هدم العائلة ، والتشكيك فى قيمة الزواج ، وزينب ليست فلاحة مصرية ولكنها بطلة فيلم من أفلام السينما « المدبلجة » . حتى مرضها تستورده من غادة الكاميليا ، فعلى الرغم من أن المؤلف يعترف ، بأن مرض السل لا تعرفه القرية المصرية لصفاء الهواء وحرارة الشمس ، إلا أنه يجعل زينب تموت بهذا المرض ، فى جو يستحضر مسيرة غادة الكاميليا فى الرواية المترجمة ، فينهى المؤلف هذه الرواية بتلك الأسطر الأخيرة :

« ثم طلبت زينب إلى أمها أن تأتيها بمنديل محلاوى ، موضوع فى صندوقها ووضعته بيدها ، فوضعته على فمها ، ثم على قلبها ، وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل معها فى القبر ، وفى وسط الليل أقفلت عينيها ، وراحت إلى أعماق سكونها ، وارتفع صراخ العجوزين يعلن فى الفضاء موتها » .

وبذلك انتصر النزعة التوفيقية فى تلك الرواية ، وأدت إلى انتصار الغالب على المغلوب ، وإلى سيطرة النموذج الأوروبى ، ولكن فى صورته الهابطة والمشوهة .

٦

أطلق فاوست صيحة الغضب ، وباع نفسه للشيطان ، وانطلق يرضى رغباته ، ولكنه ظل حائراً لا يعرف اليقين .

وقد لاقت رواية جيته صدى فى العالم الأوربى ، ووصفوا الحضارة الأوربية بالحضارة الفاوستية ، وذلك لأن هذه الرواية كانت تعبيراً دقيقًا عن أزمة الإنسان الأوروبى فى العصر الحديث ، فهو قد أخلص للعلم على حساب شبابه ، ثم هو قد أخلص لرغباته على حساب يقينه . وانتهى به الأمر بعد كل هذا الإفراط ، إلى فقدان التوازن والإحساس بالعبث .

لقد كان « اليقين الدينى » هو الحل فى الحضارة العربية الإسلامية ، وكان

الإنسان فى ظل تلك الحضارة ، يعمل ثم لا يبالى بالنتيجة كثيراً ، لأنه يتوكل على قوة أخرى ، « أكبر » من أن يحيط بقوانينها ، ولا يصل به الغرور حد أن يفرض عقله على كون يشمله وغيره من الكائنات الأخرى .

ولكن الإنسان الأوروبى قد فقد هذا اليقين ، وأعلن « موت الله » ، على حد تعبير نيتشه ، وأفسح الطريق لإله آخر هو العلم ، ووقع فريسة « لمفيستو » ، ذلك الشيطان العابث فى رواية جيته .

لقيت صيحة فاوست إذن صدى فى مختلف الظواهر الحضارية ، من ادب ومن موسيقى وسينما وعمارة ، حتى فى الأزياء والسلوك الشخصى ، وغير ذلك من ظواهر تتفق على تشخيص الأزمة من ناحية ، ولا تتوصل إلى طريق للخلاص من هذه الأزمة من ناحية اخرى .

إن « التكعيبية » هى تمثيل حى لهذا الموقف ، فالفنان الحديث يتعمد ان يحطم القواعد التقليدية المستقرة ، ويدخل بالمشاهد فى « قصر التيه » فلا يعرف رأسه من رجليه ، وينتهى إلى حالة من الدوار ، إن ما قاله كافكا عن بيكاسو بأنه « يسجل التشويهات التى لم تدخل بعد مجال الوعى[1] » ، يمكن أن يكون تشخيصًا لهذه الحالة التى عمت مختلف الظواهر الحضارية .

والفن الروائى هو أكثر الفنون قدرة على تحليل بنية المجتمع ، بما يملكه من نظرة شاملة وعميقة ، لا تقف عند لقطة واحدة كالقصة القصيرة ، ولا عند انفعال مركز كالقصيدة الشعرية . ولكنها تشرح المجتمع ، وتتابع ما هو تحت السطح .

ومن هنا كان اهتمام الرواية بظاهرة العبث ، على هيئة ظاهرة واسعة ، شملت معظم الكتّاب فى أنحاء أوربا . وقد تبلور هذا الاهتمام فى ناحيتين الأولى تمثل التمرد على حالة الاستقرار فى المجتمع البرجوازى ، ومن ثم التمرد على الشكل التقليدى فى الرواية ، كمعادل أدبى لحالة الاستقرار . أما الناحية الأخرى فهى تتمثل فى البحث عن أشكال جديدة ، تستوعب التجربة الجديدة داخل قصر التيه .

اطمأن الإنسان البرجوازى إلى مكتسباته ، فهو يمتلك السيارة والبيت ، وعنده الزوجة ، ويخرج إلى مصنعه صباحًا ، ثم يعود منه مساء . وهو يقرأ بلزاك وزولا وموباسان

---

(١) واقعية بلا ضفاف ص ٢٤٤

وتشيكوف وإدجار آلان بو ، ممن يقدمون له صورة واقعية لمجتمعه ، وخلال شكل تقليدى ، يعتمد على تطور الحدث ، فى طريقته المعهودة ، من البداية وحتى النهاية .

ولكن هذا الاستقرار لم يدم طويلاً ، وظهرت النظريات العلمية التى تشكك فى الواقع المرئى بمقاييسه المستقرة ، فالنسبية تهتك الأبعاد القائمة على الهندسة الإقليدية ، ويكتشف فرويد أبعادًا غائرة فى أعماق الإنسان ، وهى أشد تأثيرًا من الأبعاد الظاهرة ، وقامت الحرب العالمية فزلزلت الكيانات المستقرة ، وظهرت على الساحة شعوب أخرى ، تقدم تجارب جديدة ، لا تعتمد على طريق البرجوازية والرأسمالية .

وكل هذا أثار التشكيك فى جدوى الأشكال التقليدية ، ولم تعد صالحة للتعبير عن اللحظة الجديدة غير المستقرة ، وبرزت الدعوة إلى استحداث أشكال جديدة ، تستوعب اللحظة التاريخية الجديدة ، وقد تختلف هذه الأشكال فيما بينها ، ولكنها جميعًا تخضع لعنوان كبير ، هو « الرواية المضادة » anti novel ، أى الرواية التى تختط لها مسارًا يختلف عن مسار الشكل التقليدى .

وقد برز بين هذه الأشكال ، شكل تيار الشعور stream of conscieceness ، ووجد إقبالاً من روائى الغرب على مختلف جنسياتهم ، فكتب به فولكنر من أمريكا ، ومارسيل بروست من فرنسا ، وجيمس جويس من إيرلندا ، وفرجينيا وولف من إنجلترا .

وقد حمل هذا الشكل من الإمكانات ، ما سمح باستيعاب التجربة الجديدة ، فى مضمونها وفى شكلها . فهو لا يقدم بناء مستقرًا ، لا يصور شخصيات محددة المعالم ، ولا يستخدم لغة ثابتة ، وأصبح كل شئ فى الرواية ، يتحرك فوق سطح من الصفيح الساخن ، وكأنه قطعة من الفلين تتلاعب بها الأمواج ، على حد تعبير فرجينيا وولف ، فى روايتها « الأمواج » .

١-٦

على الرغم من الاهتمام المبكر والمتزايد بظاهرة العبث ، فإن الرواية الأوروبية لم تبشر بحل ، لأن الأزمة أساسًا قائمة داخل بنية هذه الحضارة ، ولا خروج منها إلا بتفتيت هذه البنية .

وسارت الرواية العبثية فى طريق مقفول ، وتمادت حتى فكرة العدمية ، التى تحاول أن تخفى دور الإنسان ، إنها دعوة إلى الانتحار الجماعى ، والقضاء على

الجنس البشرى ، لقد كانت صورة الطفل فى الرواية التقليدية رمزًا للأمل والمستقبل ، واختلف الأمر بعد ذلك فنجد الرواية العدمية تسعى للقضاء على هذا الرمز فى جو احتفالى بهيج ، فبعضهم يرى امرأة حاملا تتمشى بجانب البحر ، فيدفعها بابتهاج نحو الأمواج ، وآخر يلقى بطفل تحت عجلات القطار بفرح شديد .

٢-٦

ولم تقصر الرواية العربية ، كالعادة ، فى متابعة أحداث المستجدات ، فتحمست لظاهرة العبث ، على شكل تيار عام لا ينجو منه أحد ، وخاصة بعد نكسة سنة ١٩٦٧ .

أخذت الروايات المترجمة تملأ الساحة ، من مثل الصخب والعنف لفولكنز ، والغثيان لسارتر ، والغريب لكامى ، والأمواج لفرجينيا وولف ، وأمريكا لكافكا .

وجعل الأدباء الشبان فى ذلك الحين ، يرددون أعلامًا مثل كولن ويلسون ، ويتحدثون عن اللامنتمى ، وما بعد اللامنتمى ، وكل واحد منهم يتحدث عن العبث ، وينام فى العبث ، ويستيقظ فى العبث ، حتى لو لم يكن يعرف العبث ، كما سبق أن ذكرت فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

وقامت مجلة « جاليرى » فى ترسيخ هذا الاتجاه ، بالدور نفسه الذى قامت به صحيفة « الفجر » فى ترسيخ الشكل التقليدى ، وقامت بنشر المترجمات حول ظاهرة العبث ، وتشجيع الأعمال الإبداعية والنقدية حول هذه الظاهرة ، وكانت تعود فى كل ذلك إلى المنابع الأوروبية ، حتى أنها آثرت أن تطلق على نفسها كلمة « جاليرى » ، بدلاً من كلمة « معرض » ، بل أن بعض قصصها كانت تورد خلالها جملا باللغة الإنجليزية ، مقتبسة من شكسبير وغيره ، كما فى قصة خليل كلفت « وفاء النيل » .

ومن هنا كانت ظاهرة العبث فى الستينيات . صدى أمينًا لمثيلتها فى الحضارة الأوروبية ، وأخذ الأدباء العرب ، يتمردون على ما يسمونه بالبرجوازية ، وعلى الشكل التقليدى ، ويضيقون بالواقعية ، ويتحمسون بحرارة للأدب العبثى ، لأنه يستطيع التعبير عن « الحساسية » الجديدة ، والإحاطة باللحظات التاريخية المعقدة ، وغير ذلك من تعبيرات رددها النقاد الجدد فى الواقع الأوروبى .

ثم أضيف إلى هذا البعد الوافد بعدًا آخر مرضيًا ، فبعض الكتاب قد يمر بأزمة نفسية ، أو عقدة مرضية ، أو نقص جسدى ، يدفعه إلى الحديث عن العبث ، والسخط

على الدهر ، ولعن الدنيا ، ويخيل إليه أنه فيلسوف عصره ، لا يقل فى أهميته عن سارتر ولا عن فولكنز .

٣-٦

يصف بطل رواية « ثرثرة فوق النيل » نفسه بأنه « بروميثيوس مسطولا[١] » .

وهذا الوصف يمكن أن يكون سبيلنا لفض مغاليق الرواية ، فبطلها من ناحية قد كتب عليه أن يتصرف تصرفًا عبثيًا ، كما كتب ذلك على سيزيف من قبله ، وهو من ناحية ثانية يختلط الحس العبثى عنده بمجموعة من الأمراض النفسية ، تفشت فى المجتمع المصرى ، دفعت بالكثيرين إلى حياة وهمية ، يلتمسونها فى الحشيش والأفيون . ويخلطون فيها بين الفلسفة والتفاهة ، وبين الإيمان والمرض ، وبين الحقيقة والادعاء .

٤-٦

أما أن هذه الرواية من جنس الروايات العبثية ، التى شاعت فى أوروبا وخاصة فى فترة ما بين الحربين ، فذلك واضح من أسطورة سيزيف ، التى وصف بها البطل نفسه ، وهو رجل إغريقى ، يدحرج الصخرة من أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى ، فى حركة عبثية ، دون جدوى ودون هدف ، وقد وظفت هذه الأسطورة لتكون رمزًا لحالة العبث ، التى تمر بها أوروبا فى العصر الحديث ، وهى حالة أشبه بما يصنعه سيزيف ، تفتقد اليقين ، ولا تصل إلى شئ ، وهى فى الوقت نفسه دائمة ، ولا ترتبط بلحظة وقتية عارضة ، لأنها تمس بنية الحضارة الأوربية .

ومن هنا فإن حالة العبث فى رواية نجيب محفوظ ، إنما تضرب إلى جذور أوروبية ، فهو يشير إلى أسطورة بروميثيوس ، وإلى الفيلسوف جيتيه ، وإلى رواية الغريب لألبير كامى ، وإلى روايات بيكيت .

ونستطيع أن نرد الكثير من مواقف الرواية إلى مصادرها الأوروبية ، التى انتشرت بين المثقفين العرب ، وخاصة فى أوائل الستينيات ، فصلعة المدير العام يمكن أن ترد إلى قصة لتشيكوف ، وجريمة القتل المجانية التى تمت فى طريق الهرم ، يمكن أن ترد إلى رواية « الغريب » ، وصورة عم عبده البواب يمكن أن ترد إلى صورة الزنجية فى

---

(١) لعل نجيب محفوظ يعنى « سيزيف » وليس بروميثيوس .

رواية « الصخب والعنف » ، ولعبة « اللونابارك » فى نهاية الرواية ، يمكن ان ترد إلى مهزلة « مسرح أوكلاهوما » فى نهاية رواية « أمريكا » لكافكا .

وتأتى النهاية بعد ذلك كله ، أو فوق ذلك كله ، لتؤكد مأساة العبث من المنظور الأوروبى ، وهى مأساة تمس الحياة فى صميمها ، فما هى إلا صرخة معتوه على حد تعبير فولكنر فى روايته « الصخب والعنف » .

فى نهاية « ثرثرة فوق النيل » يدور حوار سريع ولاهث بين البطل والبطلة ، يدمغ فيه الكون فى صميمه « فأصل المتاعب مهارة قرد ، خرج من جنة القرود إلى أرض الغابة ، ولما أطبقت عليه الوحوش ، قبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم فى حذر ، وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له » .

وبتلك الجملة تنتهى الرواية ، فتجعل حالة العبث عند الإنسان حالة أزلية مرتبطة بتكوينه ، ودائمة مادام فى الكون غابة وقرد وحجر .

٦-٥

وأما أن حالة العبث فى هذه الرواية ، تختلط بالأمراض النفسية ، فإن شخصية « أنيس زكى » بطل الرواية تجسد هذه الحالة ، فهو رجل محبط ، قد انسحب من الحياة ، تصفه سميرة بهجت بأنه نصف مجنون ونصف ميت ، وتقول عنه :

« موظف خائب ، زوج سابق ، أب سابق ، صامت ذاهل ليلاً ونهاراً » .

٦-٦

ويقولون بعد ذلك كله : إن الرواية صورة للحياة السياسية ، التى كان يمر بها المجتمع المصرى فى فترة الستينيات ، وإنها قد تنبأت بنكسة ١٩٦٧ م .

ولعل هذا القول راجع إلى أن الرواية ، كما تذكر داخلها ، ترصد أحداث سنة ١٩٦٤ ، وإن طبعتها الأولى قد صدرت سنة ١٩٦٦ ، وإنها تشير فى ثناياها إلى بعض الأحداث السياسية .

ولكن كل هذا حكم على الرواية بسبب تواريخ خارجية ، ويبقى بعد ذلك أن الرواية فى نسيجها الداخلى ، لا تشير إلى الأحداث السياسية سوى إشارات عارضة ، ضمن الكثير من الإشارات ، التى تتفوه بها الشخصيات وهم فى حالة الغيبوبة .

إن شخصيات الرواية ليست من الطبقة المطحونة ، التى هى ضحية الظروف السياسية . ولكنهم جميعًا من الشخصيات العاملة التى تؤدى دورها فى المجتمع ، وهذا هو عين ما قاله أحدهم لسميرة بهجت وهى ترصد حالة الهروب عندهم :

« جميعنا أناس عاملون ، مدير حسابات ، ناقد فنى ، ممثل ، أديب ، محام ، موظف ، كلنا نعطى المجتمع ما يطلبه منا وأكثر ، من أى شئ نهرب » .

ولو أخذنا بظواهر الأمور ، لاعتبرنا كل رواية تتحدث عن حالة العبث ، إنما تشخص ظروف المجتمع المصرى ، وتتنبأ بالهزيمة قبل أن تقع ، حتى لو كتبها أدباء من فرنسا أو بريطانيا ، لم يعايشوا ظروف المجتمع المصرى ، ولم يعانوا من مشكلاته ، لأن كل روايات العبث ، بلا استثناء إنما تتحدث عن الإحباط والهزيمة .

إن كلمة « الهزيمة » التى وردت فى نهاية رواية نجيب محفوظ ، والتى تشير إلى لعبة الساقية فى « اللونابارك » ، وأنها تهبط من أعلى إلى أسفل بفعل حتمية الجاذبية والسقوط . هذه الكلمة لا تشير إلى الحياة السياسية ، التى أدت إلى هزيمة سنة ١٩٦٧ ، ولكنها تشير إلى المأساة الكونية ، التى تؤكدها عقب ذلك مباشرة حكاية القرد والغابة والحجر .

ويبقى إذن أن رواية الثرثرة ، لا تخرج عن المآسى العالمية ، التى ترصد مأساة الوجود . ومن هنا فلا يمكن أن نستخرج منها حكمًا اجتماعيًا ، لأنها فى أساسها تقوم على رفض المجتمع ، بل وتحطمه . إلا إذا بحثنا عن الأسباب الاجتماعية أو الاقتصادية ، التى ساهمت فى هذا الموقف العبثى ، وحينئذ نقترب من مهنة علماء الاجتماع ، أو علماء النفس ، او مفتشى الشرطة ، أو غيرهم ممن ينقبون عن الدوافع خارج العمل الأدبى نفسه .

٦-٧

لو أن نجيب محفوظ احترف النقد الأدبى لأبدى تفوقًا فى غاية الأهمية ،فهو على لسان إحدى الشخصيات فى تلك الرواية ، ينقد الأدب العبثى ، لأن شخصياته من ناحية لا تتطور . وهى من الناحية الثانية تتشابه إلى حد كبير ، مما لا يسمح باحتدام الصراع وتنوع الآراء ، ويقول :

« ونحن قد نفرق بين بيت وبيت . ولكن كيف نفرق بين كومين من الأحجار والأخشاب والزجاج والخرسانة والملاط والتراب والطلاء ، إنهم كلوحات الفن الحديث ، الواحد كالآخرين ، فكيف تبررين تعدد الشخصيات فوق المسرح » .

٦-٨

ولو أن نجيب محفوظ احترف النقد الأدبى ، لصار ناقدًا متقولبًا ، يصدر من مصطلحات شكلها من قبل ، ويحاول أن يفرضها على الأعمال الأدبية ، حتى لو اختلفت نوعية الجنس الأدبى ، الذى تنتمى إليه هذه الأعمال .

إن الأحكام التى أكدها نجيب محفوظ فى الفقرة السابقة ، إنما هى تصلح للشكل التقليدى ، الذى يعتمد على الشخصية بصفة أساسية ، ويصورها بطريقة تسمح بنموها وتطورها ، وتؤدى إلى خصوصية كل شخصية عن الأخرى .

أما هذا الشكل الذى يقوم بصفة أساس على تيار الشعور ، الذى لا يقدم الشخصية بطريقة محددة ، ولكنه يصورها غامضة ، تعوم مقلوبة فى بحر زئبقى ، وكأنها أنابيش عنصل فى قصيدة امرئ القيس ، تأتى من منطقة داخلية ، بين الضوء والظلام ، وبين الوضوح والغموض ، ومن هنا فهى لا تتطور ولا تتميز ، إنها أشبه بكتلة هلامية ، غاية المؤلف أن يجعل قارئه يلتمس هذه الكتلة كما هى دون أبعاد ولا تضاريس .

٦-٩

« نحن نعيش فوق الماء ، فتهتز لوقع أى قدم » .

هذه الجملة التى أرسلها عفوًا بطل الرواية ، يمكن أن تكون مدخلنا لتقويم تلك الرواية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل .

فالرواية ، كما يوحى عنوانها ، تتم أحداثها فى عوامة فوق النيل تتأرجح مع كل خطوة قدم ، وشخصياتها تثرثر ، وتقع تحت تأثير المخدر « وعندما يسرى سحر الفص المذاب فى القهوة السادة ، فسوف تتغير أشياء ، ستحل الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية ، مكان الجازورينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات . أما الإنسان فيرتد إلى العصر الطحلبى » (ص ٢٠) .

وقد انعكس هذا على المضمون ، فتحول إلى ثرثرة لا طائل تحتها ، تشبه النباتات الطافية فوق سطح النيل ، تتحرك مع كل هبة ريح ، دون ضابط ولا اتجاه :

« وانهالت التعليقات بلا ضابط .

- لا شيخ لنا يا دجال .

- ولا يوجد متر مربع من الأرض ، بمنجاة من الزلزال .

- وهو لا يخلو كذلك من الرقص والغناء .

- إذا أردت أن تضحك من القلب حقًا ، فانظر إلى الأرض من فوق .

- يا بخت الذين مستقرهم فوق .

- ولكن بصدور اللائحة المالية الجديدة ، سيهدأ كل بال .

- وهل تطبق اللوائح على الحيوان ايضًا .

- روعى فيها أن تطبق على الحيوان أولاً .

- وها هو القمر ينتظر المهاجرين .

- وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا .

- كما ضاق كل شئ بكل شئ .

- وكما يضيق الضيق بالضيق » .

ولكنه لم ينعكس على شكل الرواية ، فجاء كل شئ مستقراً ، والشخصيات محددة وموصوفة بعناية ، وتقدم سميرة بهجت فى مذكراتها توصيفًا كاملاً لكل شخصية ، واللغة ثابتة ، غير متوترة وغير سائلة ، وكأن الرواية لا تتحرك فوق دوامات النيل ، وكل شئ منضبط بعناية ، تخفى وراءها أصابع المؤلف ، وهى أصابع ماهرة تحرك الأزرار بدقة . إن الحوار السابق الذى دار بين المساطيل ، وهم فى حالة النشوة والغيبوبة ، تحركه أصابع المؤلف ، الذى يعبر عن حالة الضيق والعبث ، دون أن يتلاعب فى نسبه وأبعاده ، ويحوله إلى صورة مماثلة للضيق والعبث .

فالرواية إذن هى عبثية من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل فهى ليست كذلك ، إنها أشبه بلوحة فى عصر « البورتريه » ، تصور شخصًا محدد الأبعاد ، يحمل على وجهه آثار الضيق والعبث ، دون أن تتحول إلى شكل « من الأشكال المجردة والتكعيبية

والسريالية والوحشية » التى كان يراها البطل فى غيبوبته ، ودون أن يتلاعب فى أبعادها ، ويخلط بين الوانه ، ويحولها إلى صورة مماثلة للضيق والعبث .

١٠-٦

كل الشخصيات فى تلك الرواية عبثية ، تثرثر تحت سحب الدخان ، وتتصرف وهى فى حالة سكر ، وترتكب الجرائم والفواحش دون خجل ولا ندم ، لأنها صورة أمينة لتلك الشخصيات التى افتقدت اليقين الدينى ، كما صورتها الروايات الأجنبية والمترجمة .

ويسير المؤلف بتلك الشخصيات إلى نهاية الشوط ، ويصل بها إلى مرحلة العدمية ، ويعريها بوحشية ، ويجردها من لحظة عارضة يصحو فيها الضمير .

أنيس ذكى فى نهاية الرواية يثور بشدة ، بعد جريمة القتل فى شارع الهرم ، ولكن هذه الثورة مجرد فقاعة ، سرعان ما تذوب ، بعد ان تعاطى الفص المذاب فى فنجان القهوة السادة .

وسمارة بهجت تبدو جادة ، تحاول أن تخلص الآخرين من الإدمان واللامبالاة ، ولكن المؤلف يعريها بوحشية فى نهاية الرواية ، ويكشف أن هذه الجدية مجرد مظهر صبيانى تتعالم به ، وعند أول تجربة يذوب الطلاء الخارجى ، وتندمج مثل الآخرين فى لعبة الساقية .

١١-٦

الشخصية الوحيدة التى تبدو عابثة هى شخصية « عم عبده » البواب ، يقول عنه المؤلف :

« دائمًا ينتزع إعجابه ، كشئ ضخم قديم عريق فى القدم ، وبحيوية النظرة المنبثقة من دائرة التجاعيد الصلبة ، وربما أرهبه عمق الحفائر ، أو هالة الشعر الأبيض الكث البارز من جيب جلبابه كأزهار البلح ، أما جلبابه الدمور المنسدل كغطاء تمثال ، فينسدل على اللحم بلا عائق ، وما اللحم إلا جلد على عظم ، ولكن أى عظم ، هيكل عملاق يناطح رأسه سقف العوامة ، ويشع كونه جاذبية لا تقاوم ، رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت » .

وغير ذلك من صفات تتكرر خلال الرواية ، وتقدمه على هيئة عملاق عتيق ، لا يمرض ولا يتألم ، وتكاد تحوله إلى رمز للثبات والصمود ، وكل شئ حوله قابل للاهتزاز والسقوط ، يقول عنه أنيس ذكى « انه الموجود الوحيد فى خلاء صوتى » ، ويقول هو عن نفسه « أنا العوامة ، لأنى أنا الحبال والفناطيس ، وإذا سهوت عما يجب لحظة ، غرقت وجرفها التيار» .

إنه بذلك شبيه لصورة الخادمة زهرة فى رواية « ميرامار » فكل من حولها بما فيهم سيدة « البنسيون » يتساقط ، وتبقى هى رمز للثبات والصمود .

١٢-٦

ولكن هذه الشخصية تتحول عند نجيب محفوظ إلى صورة محنطة ، أشبه بالديناصور ، فهو صامت فى كل المواقف ، يكتفى بترديد عبارة غامضة هى « أووه » ، فى أرذل العمر ، لم تذكره سمارة بهجت فى مذكراتها التى ترصد فيها الشخصيات ذات التأثير ، إنه أشبه بشخصية « الزنجى » التى ترد فى كثير من الروايات الأمريكية ، يعمل فى صمت كبغل الطاحون ، متدين وقواد ، ويرص الجوزة ويؤذن للفجر ، ويتحرك بدافع الغريزة ، وكأنه حشرة تحرص على حياتها .

وكان من الممكن للمؤلف أن يتطور بهذه الشخصية ، ويحولها إلى شخصية واعية ، تعرف اليقين ، وتعى ما تقول ، وتعلق على تهافت الآخرين ، إنه ينقلها من هذا الدور المحنط ، الذى يسئ إلى الرموز والتاريخ ، وينقلها إلى دور واعٍ يتحول فيها التراث إلى طوق النجاة ، فوق دوامات تتلاعب بأركان العوامة .

وحينئذ لا تصبح رواية نجيب محفوظ من روايات العبث ، ونسخة تقليدية من الأدب الأوروبى ، تحرص على مقتضيات الأصل ، أكثر مما يحرص عليه أصحاب الأصل ، بل تتحول إلى تعليق على العبث ، ومن منظور شخصية تعرف اليقين ، وتتحدث بمنطق التراث ، وتقدم الحل ولا تتردد .

٧

انتهت الرواية التقليدية إلى مأزق التسلية ، وانتهت الرواية اللاتقليدية إلى مأزق الشكلية ، وكل هذا إن أفاد فى شئ ، فإنه يفيد فى ضرورة البحث عن خلاص .

٨

ذكر « جيب » فى دراسته ، التى أشرنا إليها أول هذا الفصل ، إلى أنه لا خلاص للرواية المصرية ، فى أزمتها التى أوصلتها إلى حد التطفل على الموائد الأوروبيـــة ، إلا بالعودة إلى صحن الأزهر الشريف ، أو على حد تعبيره :

« أكاد اجزم أنه لا يوجد حاجز فعال ، يقف ضد الفيضـان الغربـى ، إلا بتطويـر الرواية المصرية ، فنرى قسمًا للصحافة والكتابة الروائية فى جامعة الأزهر » .

إن الخلاص إذا يكمن فى البحث عن الأصالة ، التى يرمز إليها الأزهر الشريـف ، وتأتى الفصول الباقية من هذا الكتاب ، لترتاد هذا الطريق .