الفصل الثاني:
خصائص الفنون الأدبية

أولًا: المقالة.

ثانيًا: الرسالة.

ثالثًا: المراثي

رابعًا: القصة.

خامسًا: الترجمة.

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثاني

الفنون الأدبيّة

توطئة:

حققت مدرسة البيان إنجازًا هامًّا في ميدان الفنون الأدبية، بما أضافته من مستوى فني رفيع إلى بعضها، وبما حاولته من تأصيل بعضها الآخر في تربية الأدب العربي الحديث في مصر.

فقدِ ارتقت مدرسة البيان بفنّ «المقالة» إلى مستوى عالٍ من الأداء التعبيري بالقدرة على العرض والصياغة، ممّا جعل «المقالة» البيانية، تحقق المواصفات الفنية الراقية المعتمدة على السلاسة والتدفق والإقناع فضلًا عن التصوير الحي للأفكار والقضايا المختلفة.

كذلك فإنّ مدرسة البيان بذلت جهدًا ملحوظًا في الفنون الأخرى مثل: الرسائل، والمراثي، والقصة، ويمكن القول: إن بعض الأعلام قد حققوا الريادة في فنّ القصة بالذات، وحاولوا أن يكتبوها وفقًا للمقاييس والأصول الحديثة.

ويضاف إلى ذلك ما قدّمته المدرسة البيانية من جهود في التعريب، القائم على روح النص والصياغة في اللغتين، المترجم منها والمترجم إليها.

وسوف يرى القارئ- فيما يلي- تناولًا مفصلًا لكلّ فنّ من هذه الفنون الأدبية ومدى إسهامات الأعلام في كلّ منها. ولا يخفى على القارئ مدى تقارب وتشابه الخصائص الفنية.

obeikandl.com

أولًا: المقالة

المقالة عند المنفلوطي:

يمكن القول: إن هناك ثلاثة أنواع رئيسية للمقالة في نثر «المنفلوطي»: أولها المقالة العادية، وثانيها المقالة القصصية، وثالثها المقالة التخيلية، وفيما يلي تناولٌ لكلّ نوع وخصائصه:

• المقالة العادية:

هذه المقالة غالبًا تتكون من مقدمة وعرض وخاتمة، وتكون المقدمة قصيرة في العادة، وقد تكون سؤالًا من سائلٍ حول قضية أخلاقية أو اجتماعية أو أدبية أو سياسية، ويضعه «المنفلوطي» في صدر المقال مباشرة، أو تكون رسالة من مجهول حول قضية معينة تخصّ بعض الفئات أو الطبقات، أو تتناول موضوعًا طريفًا مثل الزواج من البغايا، أو تكون المقدمة تعليقًا على خبر قرأه في الصحف مثل عثور الشرطة على جثة امرأة ماتت جوعًا في المقطم.. الخ.

وفي هذه المقدمة، يستعين المنفلوطي بالعناصر المثيرة للقارئ والمنبهة له، كأن يقرّر حقيقةً ثم ينقضها، مثل قوله: «كنت لا أسأل الله تعالى إلّا تقدم هذه الأمة وارتقاءها، وبلوغها في المدنية مبلغًا يؤهلها لمجاراة الأمم الغربية في عظمتها وسلطانه، فأصبحت أسأله ألا يستجيب دعائي، وألا يُنيلها من تلك المدنية فوق ما نالها»[1].

والمقدمة لا تستغرق حيزًا كبيرًا في المقالة، فقد تكون فقرة أو عبارة قصيرة أو جملة يدخل بها إلى صلب الموضوع ليعالجه بالطريقة الملائمة.

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ١٦٣.

أمّا العرض، فيحظى بنوعٍ من الإلحاح وتقليب الأفكار والعناصر على أكثر من وجهٍ وأكثر من صورة، إذْ إنّ العاطفة لدى المنفلوطي تؤثر إلى حدّ «ما» في تدفق الأفكار وانسياب الجمل والعبارات التي تثري، دون أن يحجزها حاجز، أو يمنعها مانع، بل إنها تتواصل حتى تصل في بعض الأحيان إلى الوقوع في التكرار الذي يشكّل أحيانًا بعضَ الأعباء على النّص، بيدَ أن المنفلوطي- في معظم الأحوال- يحافظ على بثّ الحيوية في أفكاره وشدّ القارئ إلى الموضوع بوساطة تدفقه العاطفي، رغم المحاذير الأسلوبية التي يسببها هذا التدفق.

وتأتي الخاتمة عادة لتلخص نتيجة العرض، وغالبًا ما تكون على هيئة نصيحة وعظيّة، خاصة في القضايا الاجتماعية والأخلاقية[1].

• **المقالة القصصية:**

ويحتلّ هذا النوع من المقالات جانبًا كبيرًا من مقالات «المنفلوطي»، وتعتمد المقالة على حكاية يسردُها، وتستغرق معظم المقالة، ومن خلالها يلحّ «المنفلوطي» على الفكرة الأساسية التي يعالجها، ويذكّر بها من حين لآخر في خلال السرد القصصي، ويمكن اعتبار هذه المقالات أساسَ قصصه التي وضعها وألّفها، بل إن بناءه القصصي يكاد يكون متشابهًا مع هذه المقالات.

ويتراوح اعتماد المقالة على القصة ونوعها، فقد تكون في المقالة قصة تستغرق مساحتها[2] أو يكون هناك أكثر من قصة[3]، وتختلف القصص هنا بين الحكاية المسموعة والحكاية التاريخية والحكاية المخترعة، والحكاية ذات الأصول الأجنبية.

---

(١) انظر مثلًا: خاتمة مقالته الإحسان في الزواج، النظرات، ج ١ ص ٢١٣ وما بعدها.

(٢) انظر مثلًا: مقالة (عبرة الدهر)، النظرات ج ١ ص ١٠١.

(٣) انظر مثلًا: مقالة (الصدق والكذب)، النظرات ج ١ ص ١١٢.

وغالبًا، ما كان «المنفلوطي» يخترع الكثير من القصص التي يضمّنها مقالاته، فهو مثلًا حين أراد أن يعالج قضيّة «الأوصياء» الذين يظلمون القصّر، ويأكلون حقوقهم، ويهملون تربيتهم، ويعرضونهم للمخاطر والمهالك، يخترع قصة وصي ظهر بمظهر الوفي الشّهم، ولكنه يخون الأمانة ويستأثر بكلّ شيء لنفسه على حساب الفتى القاصر الذي تركه الموصي[1].

ويلاحظ أنّ هذا النوع من المقالات القصصية قد ألحّ عليه أعلام البيان في مقالاتهم بصفة عامة، ولعلّ ذلك يرجع إلى اهتمامهم بجذب القارئ وشد انتباهه والتأثير فيه، ويعد هذا النوع تطورًا ملحوظًا في فنّ المقالة في النثر الحديث، يعطي لمدرسة البيان فضل الريادة.

• المقالة التخيلية:

لا يشغل هذا النوعُ من المقالات حيزًا كبيرًا في مقالات «المنفلوطي»، ولكنه يمثّل نوعًا متميزًا لدى المنفلوطي وأعلام البيان جميعًا، ويبدو أن «المنفلوطي» كان متأثرًا في كتابته بكثرة قراءاته لما كتبه «أبو العلاء المعري» حيث يحاول في بعض مقالاته- هذه- تقليده في «رسالة الغفران»، بل إنّه يخصص مقالة منها لتلخيص هذه الرسالة بأسلوبه وطريقته وتصوّره. وهناك ثلاث مقالات تعبر عن هذا النوع من المقالات التخيلية بوضوح، وهي مقالات «مدينة السعادة»، و«رسالة الغفران»، و«يوم الحساب».

ومدينة السعادة تصورٌ خيالي لمدينة فاضلة «يعيش أهلها سعداء لا يشْكون همًّا لأنهم قانعون، ولا يمسكون في أنفسهم حقدًا لأنهم متساوون، ولا يستشعرون خوفًا لأنهم آمنون»[2].

(١) النظرات، ج ٢ ص ١٢٩ وما بعدها.

(٢) النظرات، ج ١ ص ٧٥.

و«رسالة الغفران» تلخيص لرسالة الغفران بمفهوم «المنفلوطي»، ويتناول بعض الشخصيات التي وردت في الرسالة من خلال ما يمكن تسميته «بالإسقاط» على الواقع المعاصر[1].

أمّا «يوم الحساب» فهي تقليدٌ صريح لرسالة الغفران، من خلال شخصيات معاصرة مثل رجل الإسلام «محمد عبده» ورجل المرأة «قاسم أمين»[2].

وتعتمد هذه المقالات بوجْه عام في تخيّلها على «الحلم»، ومن خلال الحلم تتحرك الأحداث والشخصيات بما يريد الكاتب قولَه، وإن كان فيما قال وكتب يعالج قضايا عصره، ويسقطها على الأشخاص والأحداث القديمة، ثم يعرض وجهة نظره في المجتمع القائم وعناصر إفساده وملامح فساده.. وأيضًا يطرح تصوراته الإصلاحية لتسود الفضيلة ويتحقّق الأمل المنشود.

وهذه المقالة تعد خطوةً متقدمة من جانب «المنفلوطي» إذ يوظف إمكاناته الثقافية والفنية في معالجة الواقع بطريقة مشوقة ومبتكرة، رغم ما قد يوجه إليه من تهمة التقيد والمحاذاة.

المقالة عند الرافعي:

تبدو المقالة لدى «الرافعي» وكأنها أكثر الأجناس الأدبية من حيث النضج الفني واستيفاء الأدوات والعناصر الفنية التي تجعل المقالة عملًا فنيًّا متكاملًا، وتستغرق المقالة جزءًا كبيرًا من إنتاج «الرافعي» الأدبي؛ حيث تمثل نصف إنتاجه تقريبًا، إن لم تزدْ على ذلك، وأنضج مقالاته: ما جمعه في كتابه الشهير «وحي القلم».

---

(١) السابق، ص ٩٠ وما بعدها.

(٢) السابق أيضًا، ص ١٣٧ وما بعدها.

وتنقسم المقالة في نثر «الرافعي» إلى ثلاثة أنواع، هي: المقالة العادية، والمقالة القصصية، والمقالة التخيلية، ويلاحظ أن هذه الأنواع تشيع في مقالات أعلام مدرسة البيان في النثر الحديث بوجه عام. وفيما يلي تناول لهذه الأنواع بإيجاز:

١ـ المقالة العادية:

تعتمد هذه المقالة على أساس التعامل المباشر مع الفكرة أو الموضوع الذي يريد الكاتب معالجته، وتلتمس لذلك عناصر البرهنة والحجة والدليل للوصول إلى الغاية التي يريدها الكاتب. وتنقسم هذه المقالة- عادة- إلى أجزاء ثلاثة: مقدمة، وفكرة، وخاتمة، والمقدمة مدخل طبيعي إلى معالجة الفكرة، وتطرَح فيها غالبًا القضية التي يُراد معالجتها في إطار حكم عام أو سؤال أو جواب على رسالة، وبعد المقدمة تأتي الفكرة المراد معالجتها، وتتميز المعالجة على إشارات كثيرة إلى قضايا أخرى يمكن الاستغناء عنها بصورة ما. وكثيرًا ما يستشهد بحكايات أو موضوعات أو أخبار ليصل بفكرته إلى ذهن القارئ، وتأتي الخاتمة لتؤكد رأيه وتضع له خلاصة مركزة.

بيدَ أن القارئ يستشعر- عادة- أنّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين أجزاء المقالة الثلاثة فلا يشعر بجفوة بين المقدمة أو الفكرة المعالجة أو الخاتمة.

ثمّة بعض المقالات التي تندرج تحت هذا النحو، ويمكن تسميتها بالمقالة «الخاطرة»، وفيها ينطلق الرافعي على سجيّته مرسلًا خواطرَه في جُمل متتابعة وفقرات قصيرة، وإشارات خاطفة، وهذه تتكئ على تأملاته الذاتية التي ينفرد فيها بنفسه، ويعبر عن أحاسيسه ومشاعره[1].

(١) انظر مثلًا: وحي القلم ج١، مقالة أيها البحر ص ٤٣ ، أو وحي القلم، ج٢ مقالة انتصار الحب ص ١٥٤.

٢- المقالة القصصية:

وتكاد معظمُ مقالات الرافعي تندرج تحت هذا اللون من المقالات، فكثيرًا ما يلجأ إلى استخدام القصة أو الحكاية بمعنى أدق؛ ليسلك موضوعه في نطاق من الفعالية الفنية- إن صح التعبير- ومفهوم أنّ القص أو الحكي يجعل القارئ أقرب إلى التفاعل مع العمل الفني من التعبير المباشر الجاف.

وقد ساعده هذا اللون من المقالات على الاستطراد، والتمدّد بمعانيه وأفكاره على صفحات عديدة، ممّا خلّف لنا في أدب الرافعي نوعًا من المقالات المسلسلة ينفردُ بها ويتميّز عن غيره من أعلام مدرسة البيان، وتتراوح السلسلة بين أربع مقالات واثنتي عشرة مقالة، مثلًا مقالاته: المشكلة السمكة، أحاديث الباشا، وصعاليك الصحافة[1].

ومن أفضل مقالاته القصصية مقالته «صعاليك الصحافة»، والتي ينتقد فيها أوضاع الصحافة والصحفيّين في عصره، ويستعين فيها بعناصر الفكاهة والتهكم والسّخرية، خاصة حينما يسمّي بعض أبطال المقالة «عمرو أفندي الجاحظ» أو شحاذ الجريدة، ويستعين أيضًا بنصوص من «الجاحظ»، وقصص وحكايات تراثية، لتساعده في حملته على الصحافة وأوضاعها الغريبة ومواقفها تجاه الشعب.

٣- المقالة التخيلية:

ويبدو أنّ هذا النوع من المقالات يشبع رغبةً ملحّة لدى الرافعي، في التخيّل، وبناء عوالم من الأفكار يتميز بها وحده.. وهو يعالج بهذا النوع وقائع وأحداثًا راهنة ومعاصرة له، ويفضل بذلك أنْ يجنح إلى الخيال، ليتخذ أشخاصًا من التراث

(١) وحي القلم، ج١ ص ٣٢٧، ج٢ ص ٦٢، ٢٦٢، ج ٣ ص ١٨٤ على الترتيب.

يجري على ألسنتهم ما يريد قولَه وما يتصوّره من تفسيرات للأحداث، أو يأخذ من الحيوان مطيّة لأفكاره وتصوراته، ففي مقالتِه «بين خروفين» يجري حوارًا بين كبشين ليعطي دلالاتٍ وانطباعات حول الطبائع البشرية والحيوانية. لقد كتب هذه المقالة- كما يزعم- استجابة لولده (الأستاذ عبد الرحمن) الذي طلبَ منه أن يكتب حول هذا الموضوع: «اجتمع ليلة الأضحى خروفان من أضاحي العيد، فتكلّما، فماذا يقولان؟»[1] ولكنه على كلّ حالٍ يجعل الخروفين يتحاوران ويتجادلان ويقولان ما يريد الرافعي قوله.

ولعلّ سلسلة مقالاته «الانتحار» والتي كتبها عندما سمع أنّ صديقًا أثيرًا لديه من الأدباء قد فكّر في الانتحار رغم يسره ورخاء عيشه؛ تجمع خصائص المقالة التخيلية لدى الرافعي.

فقد استدعَى مجموعة من الشخصيات التراثية: المسيب بن رافع الكوفي، وسعيد بن عثمان، ومجاهد، وداود الأزدي، وغيرهم؛ ليدير الحوار حول هذه القضية، ويسقط مشاعره ورؤاه حول حادثة الانتحار من خلالهم، ويصوّر حالة المنتحر وأفكاره تجاه نفسه ومن حوله. وقد بلغ الغاية في هذه المقالة على كلّ حال.

ويكفي في هذا المجال النصُّ التالي لتتضح طريقة «الرافعي» في كتابة هذه المقالة معتمدًا على الخيال والذكاء: «وحدّث المسيب بن رافع الكوفي قال: بينما أنا يومًا في مسجد الكوفة، ومعي سعيد بن عثمان، ومجاهد، وداود الأزدي، وجماعة؛ أقبل فتى فجلس قريبًا منّا، وكان تلقاء وجهي، لا أمدُّ نظري إلا انطلق في سمته، ووقف قريبًا عليه، وكنّا نتحدث فرأيته يتسمّع إلى حديثنا، فلما تكلم سعيد- وكان خافت

(١) وحي القلم، ج ١ ص ٥٩.

الصوت من علة به، وكنا نسميه النملة الصخابة- رأيت الفتى يتزحف قليلًا قليلًا حتى صار بحيث يقع في سماعه حسيسُ نملتنا.

وكان سعيد يقول: اجتزت أنا والشعبي أمس بعمران الخياط، فمازحه الشيخ فقال له: عندنا حِبٌّ[1] مكسور ، تخيطه قال: نعم إن كان عندكم خيط من ريح! فقلت أنا: فاذهبْ فجئنا بالمغزل الذي يغزلُ الهواء لنصنع لك الخيط.

قال مجاهد: هذا ليس بشيء في تنادر شيخنا وما يتّفق له، أخبرني أن رجلًا جاءه في مسألة، فدخل عليه البيت وهو جالس مع امرأته، فقال الرجل: أيكما الشعبي؟ فأومأ الشيخ إلى امرأته وقال: هذه..!

قال المسيب: وضحكنا جميعًا، وأخذ نظري الغلام، فإذا هو ناكس حزنًا وهمًّا، وكأنه لا يتسمّع إلينا ليسمع، بل ليشغل نفسه عن شيء فيها... الخ»[2].

إنّ الرافعي في مقالاته- خاصة في النوعين الثاني والثالث- يؤكد على أهمية القصة والخيال، في عملية التوصيل الفني إلى المتلقي، رغم محاولاته للغضّ من شأن القصة، والاشتغال بتأليفها- كما سيأتي بيانه إن شاء الله- ولكنه في كلّ الأحوال، حاول أن يعطي للمقالة البيانية طعمًا متميزًا وفريدًا، وقد نجح إلى حدٍّ كبير.

المقالة عند الزيات:

تعدّ المقالة لدى «الزيات» من أفضل الأجناس الأدبية لديه، وأكثرها حظًّا في الكمّ والكيف، فإنتاجه الأدبي من المقالات غزير، وتبلغ المقالة عنده ذروة الفن من حيث توفّر عناصر المقالة الجيدة والناجحة، وقد تنوعت مقالاته بتنوع موضوعاته فكتب بها كلّ ألوان النثر.

---

(١) الحِبّ بكسر الحاء هو الزّير يستقطر الماءُ من أسفله فيخرج صافيًا، ويقال لرشْحه: قطر حبّ.

(٢) وحي القلم، ج٢ ص ٨٧ وما بعدها، وحياة الرافعي ص ٢٢٩-٢٣١.

وقد اعتمد الزيات في بناء المقالة بوجهٍ عام على تصميم هندسي محكَم، سواء في مقالاته الطويلة أو مقالاته القصيرة والتي كان يسميها بالفصول القصار.

ويمكن تقسيم أنواع المقالة لديه إلى ثلاثة أنواع: المقالة العادية، والمقالة القصصية، والمقالة الحوارية.

١ - المقالة العادية:

وتقوم المقالة العادية على عناصر المقالة المعروفة، المقدمة والعرض والخاتمة، ويسبق هذه العناصر العنوانُ باعتباره مع المقدمة مدخلًا إلى الموضوع، يشدّ القارئ ويجذبه إلى متابعة الموضوع، وللعنوان فلسفةٌ لدى الزيات، حيث يحرص على اختياره بدقة وعناية، ولذلك فإنه يعتمد على الاستفهام كما يرى القارئ في المجلد الرابع من وحي الرسالة مثلًا: متى يغضب الفلاح؟، كيف أعلن محمد حقوق الإنسان؟، أين المسلمون اليوم من الإسلام؟، ماذا بعد هذا؟ و قد يعتمد على فعلِ الأمر والكناية كما في عنوانه «تجلّد يا فاروق» بنفس المجلد الرابع.

أمّا المقدمة فهي تطرح القضية بإيجاز، وبطريقة مباشرة أحيانًا، وغير مباشرة في أحيان أخرى، وقد يستخدم النفي لزيادة الإثارة كما في قوله: «لا يا صديقي» لا أريد يا سيدي أن تبيض صحيفتي[1] والذي جعله مقدمةً لمقالته «قروية فيلسوفة».

وبعد المقدمة ينتقل إلى العرض مستعينًا بالتضمين والاقتباس من التراث ومن غيره ممّا يقوّي حججَه وبراهينه، ثم يصل إلى الختام أوالخاتمة، وعادة يلخص فيها ما يريده من مقالته. وقد يستخدم النداء في بعض الأحيان، ليحدّد رأيه بوضوح، ومطلبه من الذين يوجِّه إليهم المقالة.

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٤٣.

٢- المقالة القصصية:

والمقالة القصصية مثل المقالة العادية تعتمد على العناصر الثلاثة، ولكنها تستبدل الحكاية أو القصة بعض الموضوع: وعادة ما تكون القصة من مخزون الذاكرة الذي وعتْه في القرية أو العزبة، وتأتي للتديل على ما طرحه الكاتب في المقدمة، ومن أفضل النماذج تعبيرًا عن المقالة القصصية، مقالته «من مخلفات الحرب هذا الطبلاوي أفندي» فهو يريد أن يؤكّد مكاسب الدول العظمى في الحرب الثانية وخسارة مصر، فيدلّل بقصة الطبلاوي أفندي الذي استغل- مثل طبقته- ظروف الحرب فأثْرى ثراءً غير مشروع، وسلك سلوكًا مرذولًا، قائمًا على الجهل والفجور. ويأتي في النهاية ليتساءل عن أمثال هذا الرجل في خلق الله، وهي خاتمة إيحائية عن الواقع المرير الذي تعيشه مصرُ بعد الحرب(١).

٣- المقالة الحوارية:

وتعتمد على التخيل، وتجري على هيئة حوارٍ بين الكاتب وشخص ما، وهي وسيلة من وسائل جذب القارئ وشدّه للموضوع. وفي نهايتها يلخّص فكرته أو دعوته بعد أن يضيء جوانب الموضوع من زواياه المختلفة، ويحقق بذلك الإقناع العقلي عن طريق الحوار بما يريد قوله. ومن أبرز الأمثلة مقالته «حول الديمقراطية»، وفيها يتحاور مع شاب مبتدئًا بفكرة «المستبد العادل» ورأي الإمام محمد عبده، ثم يصل إلى مناقشة فكرة الديمقراطية، والدعوة إلى نهوض الأمة على أساسٍ من الحرية، والديمقراطية تعترف بسيادة الأمة وحقّها في إملاء إرادتها(٢).

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٨٣-٨٧، وانظر مقالة «لمن الملك اليوم»، نبوءة من غير نبي، ص ٨٨.
(٢) وحي الرسالة، ج١ ص ١٧٣-٣٧٦.

ولكنّ عبارات الحوار تطول أحيانًا حتى تصل إلى فقرات، ولعل ذلك يرجع إلى ظروف الجدل، وضرورة التدليل على الحجة بالبراهين.

ويمكن القول: إن المقالة لدى الزيات تتميز- عمومًا- بالتسلسل في عرض الأفكار والوضوح في التعبير، والقوة في الحجة والبرهان، مع حسن الأداء وعمق التأثير.

ويلاحظ أن الزيات- أحيانًا- كان يلجأ في بعض مقالاته التأمّلية والرمزية إلى صيغة الخطاب ليحدث التأثيرَ المطلوب كما في مقالته الشهيرة «هبّي يا رياح الخريف»[1] والتي دعا فيها- بطريقة رمزية- إلى التمرّد على الواقع المهترئ وإصلاحه.

المقالة عند البشري:

تمثل المقالة في أدب «البشري» الكمَّ الأكبر، والكيف الأفضل أيضًا، ويكاد يكون معظم نتاجه النثري قاصرًا على فنّ المقالة، باستثناء قصته «حياء»، والتي سيأتي الحديث عنها إن شاء الله، وبعض المراثي كتبها في بعض الراحلين من معارفه وذوي قُرباه، حتى كتابه «التربية الوطنية» يمكن اعتباره مجموعة مقالات حوارية أو مقالة حوارية طويلة تتناول الحياة السياسية والدستورية التي ينبغي أن يعيَها المواطن لبناء المجتمع بناء متماسكًا على أسس الحرية والعدالة والتقدم.

و«البشري» في مقالته، يكاد يخضع للحالة النفسية التي يعيشها عند كتابتها، فهي تارة طويلة وأخرى قصيرة، وتارة بيْنَ بين، على عكس الزيات مثلًا الذي يرسم

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٤٤ وما بعدها.

مقالاته ويهندسُها حتى في المساحة أو الحجم، فيرى القارئ مقالاته الطويلة تكاد تكون متساوية، ومثلها مقالاته القصيرة. ولعل عدم التناسق لدى «البشري» يرجع إلى طبيعته «الفنانة» ذات المزاج المتقلب- إذا صح التعبير- لأنه يركّز في كتاباته على نواحٍ بعينها، يلحّ عليها ويبالغ في تصويرها، حتى ولو كانت تمثل جانبًا أو ملمحًا هامشيًّا في الموضوع الذي يعالجه.

ويمكن القول: إن المقالة لدى «البشري» تنقسم إلى ثلاثة أنواع، كما هي لدى أعلام البيان أو معظمهم، ويستطيع القارئ أن يتعرف على: المقالة العادية، المقالة القصصية، والمقالة التصويرية أو مقالة الشخصية. وفيما يلي إشارة موجزة لخصائص كلّ نوع من هذه الأنواع:

١ـ المقالة العادية:

وهي تنتظم عددًا كبيرًا من مقالاته، وتعتمد على العناصر المعروفة: المقدمة، العرض، الختام.

وتنتشر هذه المقالة في كتابيْه المختار (خاصة الجزء الثاني) وكتابه قطوف. وقد تأتي المقدمة غالبًا حاملة سؤالًا أو قضية، أو تقرر أمرًا معينًا، يمهّد لعرض الموضوع والبرهنة عليه.

ويأتي العرضُ لبسط القضية وتناول جوانبها المختلفة، مستعينًا بعناصر التأثير والتوضيح، خاصةً ما يعتمد منها على العناصر اللغوية والبلاغية، مثل: النفي، والاستفهام، والتعجب، والدعاء، والتمني، والاستدراك، والتشبيهات الطريفة. وقد يستخدم «الشعر» للتضمين بجانب بعض الآيات القرآنية.

وتعبّر الخاتمة عن رأيه النهائي عادة في الموضوع الذي يعالجه، وهي نهاية تتّسق مع المقدمة والموضوع، ومقالته «إلى أين؟ ألا من قرار؟» تكتمل فيها هذه العناصر بوضوح[1].

٢ـ المقالة القصصية:

وتمثل المقالة القصصية جزءًا لا بأس به من مقالات «البشري»، وما أكثر القصص التي تضفي على مقالته جوًّا من الحيوية والإثارة، خاصة تلك القصص التي ينقلها عن واقع الشعبية بكلّ ما فيها من طرافة وخصوصية وأبعاد متشعبة.

وغالبًا ما يلغي في هذه المقالة عناصر المقالة العادية جميعًا، فيلغي المقدمة والموضوع والخاتمة ليحولها جميعًا إلى قصة، وغالبًا ما يكون هو بطلها، تبدأ بالحكي على وقائع جرتْ له أو عاشها بنفسه، بل ويُشْرك القرّاء معه أحيانًا لمساعدته في حل القصة التي تعقدت ولا تجدُ حلًّا. وهكذا يشدّ القارئ بصورة أو بأخرى إلى التفاعل مع أفكاره، والاستمرار في متابعة كلامه وكتابته حتى النهاية.

ولعلّ أبرز الأمثلة على هذا النوع من المقالة ما كتبه تحت عنوان «إفلاس» ويعبّر فيها عن عدم قدرته على كتابة «حديث رمضان» الذي اعتاد أن يكتبه «للجهاد»، ويصوّر حاله في قالبٍ قصصي شائق وطريف في وقت واحد[2].

٣ـ المقالة التصويرية:

وهذه المقالة، كان من الأفضل تسميتها بالمقالة «الكاريكاتورية» لأنها تعتمد على التجسيم والتخييل إلى حدٍّ ما، ولكن تسميتها بالمقالة «التصويرية» أكثر تحديدًا

(١) المختار، ج١ ص ١٥٥-١٥٧.
(٢) السابق، ج ٢٠٠-٢٠١.

لمضمون هذه المقالة التي تنحو أحيانًا إلى الصراحة في بعض أجزائها، وتعالج الأمور خاصة ما يتعلق بالسياسة أو الوطن معالجة جادة، بل ومهمة!!

ويعدّ كتابه «في المرآة» بما يضمّه من مقالات؛ النموذج الحي لذلك النوع من المقالة، فهو يضمّ مقالات تصوّر عددًا من شخصيات المجتمع في السياسة والأدب والدين والاقتصاد.. ويركز فيها على أبرز صفاتهم النفسية أو الجسمية أو الخلقية، ويعمد إلى تجسيمها على هيئة كاريكاتورية، ثم يتجه إلى تحليل هذه الشخصية تحليلًا، موضوعيًّا وإن كان موجزًا، لا يملك المرء إزاءه إلا التسليم بقدرة «البشري» وتفرّده في هذا المجال.

ويتميز هذا النوع من المقالة بالاستعانة بالعديد من الصور البلاغية المبتكرة التي تتكامل في لوحات فنية مرسومة بالألوان، ويراعي رسامها النّسب الفنية ودرجات الألوان والظلال، على طريقته الخاصة والمميزة((١)).

وعلى أية حال، فإن المقالة لدى «البشري» تؤكد في أنواعها المختلفة على بروز شخصيته وتفرده بأساليب المعالجة، وقدرته الجيدة على توصيل المعنى المراد إلى القراء.

(١) انظر مثلًا: في المرآة- مقالة (حافظ إبراهيم بك) ص ١١٣-١٢١.

ثانياً: الرسالة

رسائل المنفلوطي:

لا يوجد «للمنفلوطي» غير أربع رسائل ضمّنها الجزء الثالث من «النظرات»[1] وإن كانت هنالك بعض الرسائل التي ضمنها بعض مقالاته أو قصصه المترجمة، وهذه يصعب التعامل معها كرسائل خاصة «بالمنفلوطي»؛ إذ تبدو غير موثوقة النّسب، هل هي للمؤلف الأصلي صاحب النص المترجم، أم أنها من وضع المنفلوطي نفسه، اعتمادًا على تصرفه في الترجمة؟

بيدَ أنه من الأفضل الاعتماد على الرسائل الواردة في النظرات، لصراحة انتسابها للمنفلوطي صراحة قاطعة.

والرسائل الأربع تحمل عناوين: (كتاب في التقاضي- كتاب مقاطعة- كتاب تهكم- كتاب يأس) وهي رسائل شخصية بين صديقين، وإن كان «المنفلوطي» لم يذكر بالطبع اسم المرسل إليه، ومن هنا يرجّح الظن بأنّها نسجت ليحتذيها الذين يريدون كتابة رسائل إلى أخصائهم، فقد جاءت خالية من الحيوية، وروح «المنفلوطي» الانفعالية، لقد غلب عليها طابع الصياغة العقلية التي تهدف إلى «تصميم رسالة معينة»، وليس «التعبير عن أفكار خاصة في رسالة «ما»- ويمكن القول: إن عنصر «الافتعال» في الرسائل كان أكبر من عنصر «الانفعال» على كلّ حال.

رسالة «التقاضي» تعتمد على المبالغة المتكلفة، والسجع المحكم، وإن كانت ألفاظها سلسلة وسهلة، والرسالة قصيرة وموجزة، بل هي أقصر الرسائل الأربع،

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٠٥ وما بعدها.

وتبدأ دون مقدمات. وتختم بكلمة واحدة هي «السلام»، وها هي الرسالة، «أنا سألتك حاجتي، أعزك الله، وبسطت إليك يد رجائي، فقد طرقت باب المكارم، واستمطرت غيث المراحم، ورجوت واحد الدهر همة وحزمًا، ونادرة الوجود كرمًا وفضلًا، فإن أنجزتها فليست أولى الهمم، ولا واحدة النعم، فلكَم سبقت إليّ منكم إياد تخرس دونها ألسنة الشكر، وتضيق بها جرائد الحصر، ولقد مثلت أيدك الله، بين أن أستشفع إليك بذوي الجاه عندك والزلفى لديك، وبين أن أكِلَ ذلك إلى كرمك وفضلك، وما طبعت عليه نفسك الشريفة من خلال الخير، وسجايا البرّ؛ فرأيت أن الثانية بك أحرى، وبفضلك أجدر، والسلام»[1].

أمّا الرسالة الثانية، وهي رسالة مقاطعة، فتبدو فيها المبالغة والتكلف أكثر من الرسالة السابقة، وتأتي ألفاظها أكثر جفافًا، ويعتمد «المنفلوطي» على استخدام بعض الألفاظ الجزلة والأمثال الغريبة والتعبيرات النزقة، فهو يستخدم مثلًا: القلب الشموس، المهر الأرن، أرغمت معطسه، أنهلته من جفائك وكبريائك شرّ منهل، فلا أوبة حتى يعود القارظان ويبْلى الجديدان، وإن كان القارئ يعثر ببعض الصور الجميلة والعفوية مثل قوله: والحب شجرة يغرسها الأمل في القلب، ثم يغذوها بمائه وهوائه...»[2].

وعلى كلّ، فإن مبرر المقاطعة لدى المنفلوطي يقوم على أساس كبرياء وجفاء الطرف الآخر، وهو ما جعله يقرر المقاطعة اعتمادًا على أسباب وانفعالات نفسية أكثر منها موضوعية. ممّا وضع الرسالة بصورة عامة في وضع المبالغة والتكلف.

---

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٠٥.

(٢) السابق، ص ٢٠٦.

ولكنّ الرسالة الثالثة «كتاب تهكّم» فإنها- رغم تكلفها الشديد- تعتمد على عنصر السخرية والفكاهة، خاصة وأنه يتهكّم على طفيلي بخيل، يقول: «وإن أخوف ما أخاف عليك أن تكون أتيت من باب الخدعة الشيطانية التي يسمونها الرحمة، فإن كانت هي فالخطب عظيم، والبلاء جسيم، فإنك حيثما ذهبت وأنّى حللت، لا تقع عينك إلّا على يد شلاء، ورِجْل بتراء، وعين عمياء، وصورة شوهاء، وثوب مخرق، وشلوٍ ممزّق، وطريح على التراب سقيم، وجسم أعرى من أديم، فإن لم تفارق الرحمةً قلبك، فارق المال جيبك، فطفت مع الطائفين، وتسوّلت مع المتسولين، ثم لا تجد لك رحيمًا ولا معينًا، فارحم نفسك قبل أن ترحم سواك، ولا تنس أن تردّد في صباحك ومسائك، وفي مستأنف خطواتك، وفي أعقاب صلواتك؛ كلمة ابن الزيات «الرحمة خورٌ في الطبيعة»[1].

وواضح من هذا النص أن المنفلوطي استخدم ببراعة صورًا تعتمد على مفردات مجتمع الشحّاذين أو المتسولين- إن صح التعبير- كما أنه استدعى شخصية «ابن الزيات» أو محمد بن عبد الملك الزيات، وقد روّعه عنده أنه من البخلاء، كما استخدم المنفلوطي حكاية تاريخية عن «ساساني»، وهو رجل كان معروفًا بالفقر والبطر والاحتيال على الصدقات، وهذا أعطى للرسالة طابعًا ديناميكيًّا، رغم تكلف السجع، وجفاف الأداء.

أمّا الرسالة الرابعة- وهي أطول الرسائل- فيميزها الإسراف العاطفي في التعبير والتصوير، فضلًا عن الإفراط في المبالغة، ويستخدم المنفلوطي كلمات غريبة، لا تتناسب مع الرسالة بصورة عامة، مثل الجشب (الخشن من الطعام) والشيح والقيصوم، ورجوم السماء وأذن الجوزاء، وروق الظبي.

(١) النظرات: ج ٣ ص ٢٠٧ وما بعدها.

ولأن الرسالة عن اليأس، فإنها تضجّ بحالة قلقة، قد لا تتناسب أصلًا مع حالة الشخص اليائس، الذي يكون عادة أقرب إلى الاستسلام والتراضخ والانزواء، ولكن المنفلوطي يقيم الدنيا ويقعدها، على لسان اليائس، بل يقدم مشهدًا يكاد يكون من مشاهد القيامة: «يقولون ما أضيق العيش لولا فسيحة الأمل» «وأقول ما عذب الله عباده بنازلة القضاء، وصاعقة العذاب، وطاغية الطوفان، والزلزال الأكبر، والموت الأحمر، والخوف من الجوع، والنقص في الأموال، والأنفس والثمرات؛ بمثل ما عذّبهم بالأمل الباطل، وما ليلة نابغية، ضرير نجمها، حالك ظلامها يبيت منها صاحبها خيفة وحذرًا، فوق أرض تعزف جنانها (جمع جان)، وتحوم عقبائها، وتزأر سباعها، وتعوي ذئابها، وتحت سماء تتهاوى نجومها، وتتوالى رجومها، وتتراكم غيومها؛ بأسوأ في نفسه أثرًا من رجاءٍ كاذب يتردّد بين جنبيه تردّد القصة بين لحيَيه، لا هي نازلة فيطعمها، ولا صاعدة فيقذفها»[1].

وقد نجح المنفلوطي في تصوير حالة التشاؤم التي تعتري اليائس، وتجبره على اليأس والانزواء في مواضع أخرى من الرسالة، مثل الفقرة الأخيرة التي اختتم بها الرسالة: «فها أنا قابع في كسر بيتي، ولا مؤنس إليّ إلا وحشي، ولا أنيس إلا وحدتي أتخيل البيت قبرًا، والثوب كفنًا، والوحشة وحشة المقبورين في مقابرهم لأعالج نفسي على نسيان الحياة، وأمانيها الباطلة، ومطامعها الكاذبة، حتى يبلغ الكتاب أجله، وهذا آخر عهدي بك وبغيرك، والسلام»[2].

ولعلّ هذه الرسالة أقرب الرسائل إلى عدم الافتعال، وكأنها كتبت حقًّا لصديق، وذلك للمبررات التي ساقها المنفلوطي في خلالها، وخاصة حال الناس وما وصلوا إليه من صراع وتهافت وغدر وفواجع ومنغصات.

(١) النظرات، ج ٣ ص ٢٠٩ وما بعدها.
(٢) النظرات، ج ٣ ص ٢١١.

ويتّضح من قراءة الرسالة أنها تعتمد على الاقتباس والتضمين اعتمادًا على الشعر، مثل «ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل»، وفي قوله ثم أنثني على كبدي خشية أن تصدعا، وعلى القرآن الكريم في قوله: ﴿... ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ...﴾[1].

ورغم أنّ معظم الصور مألوفة، ومأخوذة عن التصور القديمة، إلا أن هناك بعض الصور المتكلفة مثل قوله «ليت القدر ينشب أظافره بين سحري» (رئتي) ويخري نشوبًا لا يستقي بعده عرقًا نابضًا، ولا نفسًا متردّدًا..».

وعلى كلّ، تبقى رسائل المنفلوطي القليلة تمثل جانبًا من الجوانب الفنية التي أنشأها، وحاول أن يعبّر من خلالها عن بعض الأفكار الذاتية والاجتماعية، في إطار يتسم بالتكلف في بعضها، وبالعفوية في بعضها الآخر، ولعل الذي ألقى عليها ظلال التكلف والمبالغة العاطفية، هو خلوّها من تجربة حقيقية تدفعها إلى آفاق أكثر انتماء إلى عالم الموضوعية والواقع.

رسائل الرافعي:

تمثل رسائل «الرافعي» جانبًا هامًّا من جوانب أدبه، فهي تكشف كثيرًا من تصوراته ورؤاه تجاه العديد من القضايا الفكرية والإنسانية، وتميزها بشكل عام صفة التلقائية والعفوية، والانسياب الذي لا تتحكم فيه الصنعة، ولا تتدخل فيه الحرفة.

ويمكن القول: إن «الرافعي» يكاد يكون الوحيد من بين أعلام مدرسة البيان في النثر الحديث الذي حفظ له التاريخ كمًّا هائلًا من الرسائل، نشرت على الناس في

(١) سورة البقرة، الآية: ١٥٥.

كتاب أو كتب.. وهذ ميزة لها أهميتها، إذْ إن أعلام المدرسة البيانية، لأسباب متعددة لم يتحْ للناس أن يتعرفوا على رسائلهم إلّا بصورة محدودة. فالمنفلوطي لم يكتب إلّا أربع رسائل نشرت في «النظرات»، ورسائل «الزيات» ما زالت حبيسة لدى أحد الأدباء ولم تنشر، رغم أنها تتجاوز المائة، وكذلك البشري، فإن رسائله التي نشرت «بالمختار» كانت قليلة.

أمّا الرافعي، فقد هيأ له الله تلميذًا من تلامذته، قام بنشر رسائله أو جزء منها، كما أنه ترك جزءًا من رسائله متضمنًا بعض كتبه: رسائل الأحزان، وأوراق الورد.

ويستطيع القارئ أن يصنف رسائل الرافعي على هذا الأساس إلى نوعين: الأول: وهو رسائله الشخصية التي نشرها الأستاذ «محمود أبو رية» في كتابه «من رسائل الرافعي» والثاني: هو الرسائل التي تضمنها كتابه رسائل الأحزان وكتابه أوراق الورد. ولكلٍّ من النوعين خصائص ومميزات، ويمكن تسمية النوع الأول بالرسائل الشخصية والثاني بالرسائل التأملية.

ويمتاز النوع الأول- وهو الرسائل الشخصية- بأنه يكشف عن الوجه الآخر للرافعي، في هدوئه وطبيعته وتلقائيته ونفسه البشرية التي تحكم إنسانًا يعيش في مجتمع كبير وأسرة صغيرة.

وهذا النوع من رسائل الرافعي لا يعرف التكلّف ولا التعقيد ولا الغموض، إنه خلوٌّ من «الرتوش» و «الأصباغ» و «المكياج» الفني- إن صح التعبير-. وقد تراجعت هنا الصنعة لتحلّ محلها الكتابة العفوية التي تهتم بالفكرة أساسًا وتوضيحها.

وليس معنى ذلك أنّ «الرافعي» خرج على أصول فنّه أو طريقته في التعبير، ولكنه تغاضى مؤقتًا- إن صح القول- عن التنقيح، فجاءت رسائله عفوية خالية ممّا يؤخذ عليه أحيانًا من استطراد أو ازدحام في المعاني أو تداخل في الصور.

وبذلك تكتسب الرسائل الشخصية أهميةً خاصة في أدب الرافعي بوجه عام؛ لأنها تمثل قيمةً أدبية عالية، تكاد تتفوّق على كثير ممّا كتبه الرافعي. ولأنها من ناحية أخرى تكشف عن آراء وأفكار وطموحات لم تتضمنها كتب الرافعي؛ فقد تناول أمورًا على جانب كبير من الأهمية والحساسية، وقد أشار إلى ذلك في بعض رسائله، ومنها على سبيل المثال رسالته عن وحي القرآن باللفظ والقراءات، وجاء فيها:

«يا أبا رية..

السلام عليكم، وبعد، فإنك تسألني مسائل دقيقة تحتاج إلى الفكر وبسط الجواب، وهذا ما لا قِبَل لي به، فأنا مريض الدماغ حقيقة، ولكني أجيبك بما قلّ ودل. وقبل هذا الجواب أنبّهك إلى أنّك كرّرت في كتابك ذكر النبي e دون أن تتبع اسمه الشريف بصيغة الصلاة عليه، وهذا سوءُ أدب لا أقبله أنا من أحد، ولا أقر أحدًا عليه، وأنت حين تقول في كتابك (إن الألفاظ ألفاظ محمد) لا تكاد تمتاز عن رجلٍ مظلم القلب، نعوذ بالله من هذ الظلمة، فانتبه إلى ذلك، واستغفر الله لنفسك».

أمّا سؤالك فقد كثرَ الكلام في جوابه، والذي أراه أنا أنّ ألفاظ القرآن منزلة بحروفها ونسقها وإلّا بطل الأعجاز؛ لأن الأعجاز لا يكون إنسانيًّا، الخ»[1].

ثمّ إن رسائل الرافعي هذه تعطي ملامحَ عديدة لشخصية الرافعي الإنسان، ورب الأسرة، والأديب، والموظف، والمحبّ، والصديق، والرجل الذي تعتريه حالات نفسية متباينة من السعادة والألم، والسرور والكآبة، والرضا والثورة، والحب والكره.

(١) من رسائل الرافعي، ص ٧٣.

ويتميّز هذا النوع من رسائل الرافعي، بأنّ الرسالة الواحدة تتضمن موضوعات متنوعة، وتمتزج فيها المسائل الشخصية بالقضايا الفكرية الجادة والصعبة، فهو مثلًا يجمع في رسالة بين أخبار المظاهرات وجمع ديوانه النظرات، ورأيه في الحركة الوطنية، ورأيه في مقالة بعث بها أبو رية إليه، وحديث عن حالته المتبرمة السّاخطة وآثار الشيخ محمد عبده، ورأيه في أسلوبه وقيمته الأدبية[1].

وتتفاوت الرسالة في هذا النوع طولًا وقصرًا بحسب الموضوعات التي يعالجها، وأيضًا وفقًا للحالة النفسية التي هو عليها، فكانت عليها. فكانت هناك بعض الرسائل التي تطول إلى صفحات، ورسائل تقصر إلى بضعة أسطر، بل إنها بعضها لا يعدو سطرين إذا حذفت المقدمة والخاتمة، ومنها رسالته إلى «أبي رية» يطلب رأيه في مقالته سموّ الفقر التي نشرت في «وحي القلم» يقول فيها:

«طنطا في ١٦ يوليو سنة ١٩٣٤.

يا أبا ريّة..

متى قرأت بقية مقالة سموّ الفقر فاذكر لي رأيك في المقالة كلها، فإنّ في البقية ما ليس في القطعة الأولى وهي تبلغ مقدارها.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مصطفى»[2].

(١) من رسائل الرافعي، ص ٧٦ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ٣١٢.

ويلاحظ أنّ رسائل الرافعي الشخصية كنت تحرص على إثبات التاريخ الميلادي والتبسط في خطاب المرسل إليه، حيث كان يناديه «يا أبا رية» ثم يدخل مباشرة إلى الموضوع أو الموضوعات التي يريد الكلام فيها، ثم يحرص على اختتام الرسالة بالسلام.

أمّا الرسائل التأملية فتختلف عن الرسائل الشخصية شكلًا وموضوعًا:

فمن حيث الموضوع، فإنها تدور حول العاطفة الإنسانية والنفس البشرية في علاقتهما بالحب والجمال، وهو موضوع ينحو إلى التأملات والفلسفة، وإن كان يحفل بفيضان عاطفي يتدفق من قلب الرافعي الذي أهمته «المرأة»، وشغلته إلى حدّ الاستغراق في تفسير طبيعتها وتقلباتها وصفائها.

إذًا فالرافعي في هذا المجال يتفرّد بمعالجة موضوع له أهميته في الواقع الروحي للإنسان، ويتعلق بعاطفه البشر منذ القدم، ومن هنا فقد استحوذَ على وجدان «الرافعي» وحظي بكثير من العناية والاحتشاد، وجاءت الرسائل فيها على مثال فريدٍ من الرقي الأدبي والسّمو التعبيري.

ولعلّ هذا ما دفع ببعض الأدباء من مدرسة البيان إلى احتذاء «الرافعي» وكتابة رسائل مشابهة لمَا كتبه من وحي الخيال، كما فعل الأديب «محمد صادق عنبر» الذي كتب «رسالة الحب والجمال إلى شباب العصر بين قيس وليلى»، وهي رسائل متبادلة بين قيس وليلى، وفيها تصوير رقيق للعواطف والإنسانية ومعاني الحب السامي النبيل[1].

(١) محمد صادق عنبر، رسالة الحب والجمال إلى شباب العصر بين قيس وليلى، الطبعة الأولى، مطبعة النصر، القاهرة سنة ١٣٥٤هـ = ١٩٣٦م.

كان حبّ «الرافعي» لصاحبته دافعًا إلى كتابه رسائل الأحزان وأوارق الورد، وكان لهذه الرسائل أصلٌ كتبه الطرفان، ولكنّ الرافعي تصرّف في هذه الرسائل بأسلوبه وخيالاته، وصنع عالمًا من الجمال والحب، تدخلت فيه الصنعة إلى حدّ كبير، وازدحمت فيه المعاني إلى مدًى بعيد، خاصة في رسائل الأحزان. وإن كانت «أوراق الورد» قد سلمت من هذا الزحام وتلك الصنعة، فجاءت على نسق الشعر، أو قلْ إنها الشعر دون تفاعيل. ثم إنها بعد ذلك وعلى حدّ تعبير تلميذه «محمد سعيد العريان»: «منجم من المعاني الذهبية»[1]، يقول الرافعي في بعض هذه الرسائل محققًا مقولة تلميذه السابقة:

«جاءني كتابك، بل جئتني أنت في كتابك، فضمَمت الصحيفة إلى قلبي ضمّة عرفتك فيها من خفقات هذا القلب واضطرابه! وقبّلت الكلمات قبلًا شعرت من سحرها في نفسي أنّ هذه الألفاظ قد خرجت من فمك الوردي فجاءت عطرًا وحياة وجمالًا، ونقلت في الكتاب جوًّا رقيقًا نديًّا كان مطيفًا بشفتيك عند كتابتها، كأنه نسمة من الفجر حول وردة تتنفس بعطرها الذكي.

كلما قرأت لك شيئًا نفذ إلى روحي بالعطر الذي عطّرك الله به. كأنّ الكلام بيننا أثير تسبح فيه مادة نفسيْنا، ولو كلّ الجميلات في العالم لفظنَ كلمة واحدة ثم لفظْتِها أنت لكنتِ أنت وحدك القادرة على أن تصنع روح الجمال وروح الحب وروح المرأة في تلك الكلمة؛ لأن روحي لا تعرف الجمال والحب والمرأة إلّا فيك!»[2].

---

(١) حياة الرافعي، ص ١١٩.

(٢) أوراق الورد، ص ٦٥.

ويلاحظ أنّ الرسائل التأمّلية كانت تحمل أحيانًا بعضًا من شعره، وبعضها كان شعرًا خالصًا. ويلاحظ أيضًا أنّ شعره في هذا المجال كان شعرًا رقيقًا عذباً يفيض عاطفة ووجدانًا.. ولعلّ القطعة التالية تكشف بعض هذه النواحي، وقد تضمنتها رسالة الطيف:

حيا وسلم ثم صافح تاركًا ... يده على الكبد التي أدماها
وأتى ليعتذر الغزال، ولجلجت ... كلمات فيه، ففي فمي أخفاها
ودنا ليغترف الهوى، فتهالكت ... أسرارُه، فرمت به فرماها
قلب الحبيب متى تكلم لم تجدْ ... كلمًا، ولكن أذرعًا وشفاها[1]

وقد يعترض بعضُ الناس على «الرافعي» في هذه الناحية، رسائل الحب والجمال؛ لأنها- من وجهة نظرهم- قد لا تتّفق مع ما عُرف عن الرافعي من التّدين والخلق الإسلامي، ولكن ينبغي ملاحظة أن هذه الرسائل كانت تعبيرًا على البعد عن عاطفة نظيفة غير ملوثة، ثمّ إنها تعبير عن لحظة ضعف إنساني، أو كما يقول الرافعي: «إن ساعةً من ساعات هذا الضعف الإنساني الذي نسمّيه (الحب) تنشئ للقلب تاريخًا طويلًا من العذاب، إن لم تكن آلامه هي لذاته بعينها، فهي أسبابُ لذاته..»[(1)].

ويلاحظ القارئ لرسائل الأحزان وأوراق الورد أنها تكادُ تبدو مقالات قائمة بذاتها، فلا مقدمة ولا عرض ولا ختام، ولكنّها تتحدث بضمير المخاطب في معظمها وتعرض لفكرة رئيسية دون أن تتداخل معها أفكار بعيدة عن الفكرة الرئيسية، ثمّ إنها لا تحمل ختامًا بالسلام كرسائله من النوع الأول، بل يختمها كما يختم مقالاته.

(١) رسائل الإخوان، ص ١٣٧.

ومهما يكنْ من شيء، فإنّ القيمة الأدبية لرسائل «الرافعي» بنوعيْها تعلو على كل اعتبار، وتقدم نماذج من الأدب «الراقي» في التعبير والصورة والأداء.

رسائل الزيات:

لم تنشر للزيات رسائل في حياته، وظلّت رسائله مجهولة بعد وفاته حتى عام ١٩٧٤م، حين عثر أحدُ تلامذته على حوالي مائة رسالة بالصدفة البحتة، كانت في حوزة أسرة الشيخ حسن عبد العزيز الدالي «عمدة كفر دميرة» بمحافظة الدقهلية. وللأسف، فإن هذه الرسائل لم تنشرْ حتى كتابة هذا البحث، وما زالت تنتظر أن ترى النورَ لدى الأستاذ «محمد جاد البنا» تلميذ الزيات وبلدياته. ولكنه تفضّل ونشر بعض هذه الرسائل من خلال دراسة أدبية في إحدى المجلات المحلية[(١)]، ومن خلالها تبرز الخصائص الفنية لرسائل الزيات إلى حدّ كبير.

ويلاحظ أن هذه الرسائل موجَّهة إلى شخص واحد، هو «الشيخ حسن الدالي»، وكان صديقًا حميمًا للزيات منذ الصبا، وطالبًا أزهريًّا لم يكْمِل دراسته، وعاد إلى كفر دميرة ليتولّى «العمودية» بعد وفاة والده، واستمرت بينه وبين الزيات علاقة صداقة ومودّة ومصاهرة، وقد ربطت المصالح المتبادلة أواصرَ هذه الصداقة فنمّتها وغذّتها وجعلتها مضربَ الأمثال بين شيوخ القرية، وعارفي الزيات عن قرب»[(٢)].

كما يلاحظ أنّ الزيات بعث بهذه الرسائل إلى صديقه «حسن الدالي» من أماكن متعدّدة: من القاهرة، والإسكندرية، وباريس، وبغداد، وهذا يدلّ على أهمية «الدالي» في حياة الزيات بصفة خاصة، حيث كان الرجل يمثل «منطقة حرة»

(١) مجلة مصر، المنصورة، العدد الأول، أكتوبر سنة ١٩٧٤م، ص ٢٤-٢٦.

(٢) السابق، ص ٢٥.

يفيض «الزيات» عندها بحديثه الخاص ومشاعره العارية دون حرج أو قيود. ومن ثم، تبدو لرسائل الزيات إليه أهمية تجعلها تختلف عن رسائل المنفلوطي مثلًا، التي تبدو وكأنها وضعت ليحتذيها الكتّاب وهواة المراسلة.

وتتراوح الرسائل التي نُشرت للزيات بين النثر والشعر، وهي بوجهٍ عام ليست طويلة، بل أدنى إلى القصر والإيجاز، وبعضها يأتي شديدَ الإيجاز، وتكاد تخلو من المقدمات، وإذا جاءت مقدمة، فقصيرة جدًّا تحمل اسم صاحبه مع الشكر والتحية، ولعلّ رسالته إلى الشيخ حسن المحرَّرَة في ١٧/ ١٢/ ١٩٢٦م والمرسَلة من القاهرة، توضح خصائص الرسالة لدى الزيات بصورة أقرب إلى العمومية والشمول، يقول الزيات:

عزيزي حسن...

مع الشكر والتحية أردّ إليك أمانتك، وأحفظ لك في قلبي خالص المودة وجميل الأثر، وأصارحك القول أني أشعر معك بما لا أشعر به مع أهلي من الأنس والمسرّة حتى كنت أحسُّ حقيقة أن بيتك بيتي، وولدك ولدي، وطعامك طعامي، وشعرت بذلك أكثر حينما كنت في «نبروه» وأحسستُ من الانقباض والوحشة ما ملأ قلبي عجبًا ودهشة. فقد كنت محاطًا بأصناف من الناس، وأشتات من الأهل، ومع ذلك كان شعوري بالفراغ الذي أحدثه غيابك قويًّا مؤلمًا. شعورٌ غريب لا أدري مصدره، ولا أعلم مأتاه، وكل ما أعلمه أنه ليس ابن اليوم ولا الأمس، وإنما هو عميق في النفس، أصيل في الطبع من يوم رأيت في والدك المغفور له عطفَ الوالد، ومحبة الصديق.

وما أنسى- ولا أنسى- اغتباطك بكتاب المجمع العلمي الدمشقي إليّ حين عرضته عليك، ورغبتك في أن يطلع عليه كلّ مَن كان في هذا الجمع الحاشد، مع أنه في ذاته ليس بالشيء الكثير، ولا الفضل الكبير، ولكن نفسك الكريمة أبت إلا أن تجد فيه أثرًا للفخر ومظهرًا للإخلاص.

قبّل لي وجنتي عبد العزيز، وقلْ له إن «بابا خال» يرقب خطاك على طريق الحياة بعين ساهرة راجية، وقلب محبّ شفيق، وسأرسل إليه جوابه في أقرب فرصة وسلامي عليه، وعلى صديقنا الشيخ سعيد، وعلى أخويْك العزيزيْن. ودمت لأخيك المخلص الشاكر.

إمضاء، أحمد حسن الزيات».

وتحمل هذه الرسالة تعبيرًا صافيًا، وبيانًا واضحًا عن مشاعر إنسانية كريمة من صديقيْن حميميْن، وهي مشاعر فياضة خالصة ومخلصة، ولا مجال فيها لافتعال أو التكلف، وترتكز على تواصل روحي بين الصديقين- إن صح التعبير- دعّمته الصّلات الأسرية وقوّت من آصرته. ويبدو «الزيات» في رسالته، وهو يلتقط بمهارة الكاتب الفنان اللحظاتِ الإنسانيةَ والشعورية التي تؤثّر في العلاقات الإنسانية تأثيرًا قويًّا وعظيمًا، فهو يلمحُ ذلك الفرح الذي هبطَ على وجدان «العمدة»- المرسل إليه- حين علمَ أنّ المجمع العلمي في دمشق أرسل رسالةً للزيات تدلّ على أهميته وبروزه على مستوى العالم العربي، فيكاد من فرحه أن يطير، وأن يعرض الرسالة على كلّ مَن يراه تعبيرًا عن هذا الفرح الطيب السخي، ويأبى الزيات إلّا أن يكون أكثر تواضعًا ورقّة، حين يزعم أن كتاب المجمع الدمشقي ليس بالشيء الكثير.

وهكذا تبدو الرسالة- رغم خصوصيتها- أدخل في باب المشاعر الإنسانية العامة التي تتجاوز شخصيْن معينين إلى بقية الناس؛ لأنها تعبّر عن قيم ومُثل تشترك فيها الإنسانية الطيبة الخيرة على كلّ حال.

وتكشف الرسالة جانبًا هامًّا من جوانب التعبير «لدى الزيات». فهو يبدو فيها عفويًّا وتلقائيًّا، وكأنه يتكلّم مع شخص يجلس معه، ولا يظن أن أحدًا آخر سوف يطّلع على ما يقول، وهذا يؤكد من ناحية أخرى أنّ التنسيق والهندسة والأناقة التي تبدو في أسلوب الزيات بعامة من نتاج الطبع الموهوب والقريحة الناضجة، فالزيات في هذه الرسالة يلتزم خصائصَ أسلوبه العام الذي يكتب به المقالة والقصة والكتاب والترجمة، يستخدم اللفظ في مكانه، والصورة الموحية، والتعبير الجميل، بما فيه من ترادف وازدواج، وتقسيم للفواصل حتى تكاد تكون متساوية، وأحيانًا بما يحمله من سجع عفوي وتلقائي وجميل، ثمّ استخدامه لبعض الكلمات العامية أو الدخيلة مثل (باب خال)، وهو تجوُّزٌ لا يؤثر على طابعه البياني الفصيح بحال.

ومعظم رسائل «الزيات» تدور على هذا النمط، سواء منها ما يعبّر عن قضايا جادة، أو ما يدخل تحت باب الفكاهة والمعابثة أو الإخوانيات الخاصة جدًّا.

ففي رسالة من القاهرة في ٢٨/ ٣/ ١٩٢٨م يكتب لصديقه «العمدة» حول جراحة بسيطة أجراها لاستئصال خراج، ويتحدث عن أخباره الأدبية وبداياته قبل إنشاء «الرسالة»، يقول:

«عزيزي حسن...

أكتب إليك وأنا أتقلّب على السرير تقلّب السمكة على الجمر، فقد قضى الله أن أنام على مشرحة الجراح حتى أذوق كلّ ما في الحياة من حلوٍ ومُرّ، وكان بجانبي

السيد عبد الغني، شاحب اللون مغرورق العين بالدمع، يتمتم ببعض كلمات تراها ولا تسمعها، وأنا ألوذ به بذراعه من الألم حتى رفع الجرّاح سلاحه.

المسألة بسيطة، خراج في موضع خطر لا يسمّى، ومأزق حرج لا يذكر، وكان لا بدّ من فتحه بمشرط الجراح من غير تخدير ولا بنج، فأنا لا أذهب إلى المدرسة الآن[1]، ولا أدري أكتبت إليّ هناك أم أمسكت كما تعودت في رمضان؟ أرسلت إليك «الجديد» بالأمس قبل إجراء العملية، ولم أتمكن من كتابة شيء معه إليك، واليوم أرسل إليك «مصر الجديدة»[2] لتقطع بها وقتًا من نهار الصوم الطويل الثقيل، أمّا الجديد فأظنّك بحثت فيه عن شيء لي فلم تجد، ولكنك إذا قرأت المقالة التي عنوانها «ذكريات» ربما حنّ دمك وحدّثك قلبك أنها سالت مِن يراعي ومن دمي، هذه المقالة هي مقدمة كتابي «ذكرى عهود»[3] الذي سأنشره في ذكريات الطفولة والشيبة، وقد بعثت بها إلى مديري الجديد، ونسيت أن أكتب تحتها إمضائي، فظن أني لا أريد ذكر اسمي، فنشرها كما ترى».

ربما نشرتُ شيئًا من هذه المذكرات في العدد القادم باسمي مع التنبيه على هذا النسيان»[4].

---

(١) كان الزيات آنذاك يعمل مدرسًا بمدرسة الفرير.

(٢) الجديد ومصر الحديثة، مجلتان كانتا تصدران في العشرينيات.

(٣) حدثني- رحمه الله- قبيل وفاته بأنه كان يعدّ أحد كتبه الأثيرة لديه للطبع، وضاع منه وهو يعمل في «العراق» في مدرسة المعلمين العيا بدار السلام، ويبدو أنه كان هذا الكتاب- ذكرى عهود- لأنه ينشر حتى الآن فيما أعلم.

(٤) مجلة مصر، العدد الأول ص ٢٧.

والزيات في هذه الرسالة يملأ سطوره بالحيوية والموسيقى، خاصة حين يصف مسألة الخرّاج وكيفية استئصاله، ثم إنه يكشف لنا عن شيء هام يتعلق بكتاباته وأسلوبه حين يقول لصديقه: «ربما حنّ دمك وحدّثك قلبك بأنها سالت مِن يراعي ومِن دمي»، فهو يقرر أنّ للأسلوب كيانًا مستقلًّا ونسبًا معروفًا، وأسلوب الزيات يحقّ له كيان ونسب. ولهذا فإنه يكشف عن معاناته في كتابة موضوعاته والتصاقها بنفسه ووجدانه «سالت من يراعي ودمي» وهو ما ينفي أن الزيات كان يفتعل ويتعمّد التزويق والتكلّف، كما سيأتي في موضع آخر، إن شاء الله.

وقد كتب « الزيات» إلى صديقه «العمدة» رسالة تفيض بالروح الشعبية التي تحكم العلاقات الشخصية بين الأصدقاء في مصر، واستخدام بعض المفردات التي تبرز هذه الروح بصورة لطيفة، يقول في رسالة بتاريخ أول سبتمبر عام ١٩٢٧م مرسلة من القاهرة يعاتب صديقَه عتابًا رقيقًا:

«عزيزي حسن..

ليس بيني وبينك إلّا الحب، ولا يصلني بك من قبل ومن بعد إلّا الحب، ولا يدفعني إلى التجني عليك إلّا الحب، فإذا انقضى حبي في قلبك كما حرصت في كتابك بكلّ «وقاحة» وصراحة، فماذا يبقى لي عندك؟ وكيف (تستطعم) بعد ذلك كتابتي أو تأبه لمعرفتي أو صداقتي؟ هل تظنّ يا (مغفل) أنّ الحب كلمة تقولها أو حلة تبدلها أو عادة تبطلها؟ إنّ الحب يجري في القلب كما يجري في الدّم، فإذا استطعت أن تفصل منه هذا فصلت منه ذاك، إنّ كلمة الحب مقدسة لا سبيل إلى الإرادة عليها، وهي من صنع الله، ومن فعل القدر فلا توهب ولا تسْلَب، ولا تباع ولا تُشترى، ولو كان في الطاقة أن يردّ المحبوب قلبه ممّن أخذه لَمَا سمعت عن صرعى الهوى وضحايا العشق».

ولا ينسى «الزيات» أن يشارك صديقه الحميم ما يعانيه من آلام وأشجان، ويخفّف عنه بأسلوب رقيق وعذب، وعن طريق الأمثلة والمقابلة بالصورة واللفظة، وحسن التقسيم، يحاول الزيات أن يدفع صديقه دفعًا إلى الطمأنينة والسكينة.

يقول في رسالة من القاهرة بتاريخ ٢٧ مايو عام ١٩٢٨م.

عزيزي حسن..

قل لي ما لذة النسيم العليل البليل إذا لم يكن بجانبه الريح المسموم والعواصف الهوجاء، وما جمال الخميلة الجميلة والواحة الخضراء إذا لم تكتنفها السهوب الجديبة والرمال القفراء، وما رخامة النغم الجميل إذا لم تميزه النغمة الشاذة والصيحة النكراء، وما قيمة الحياة الوردية السعيدة إذا لم تخالطها حرارة الأسى ومرارة الشقاء؟!

إن الله الذي أحاط الزهور بالأشواك وحفّ الجنة بالمكاره؛ لم يردْ أن يدخل عباده الفردوس إلّا بعد أن يصليهم نار الجحيم، فإن القبح يظهر الحسن، والشرَّ يعلن الخير ليدركوا حلاوة اللّذة بعد أن ذاقوا مرارة الألم. والضدّ يُظهر فضلَ الضد، والغيم يعقبه الصحو، والكدر يتلوه الصفو، ومن لم يتعذّب لا يتهذّب، ومن لم يتألّم لا يتعلم، ومن لا يستفدْ من التعب لا يستفد من الراحة.

فما بالك إذًا يا حسن تعاون الزمن على نفسك، وتفتح للهمّ بابًا إلى قلبك، وتريني مدامعك سائلة بين سطورك، وهمومك مستولية على شعورك، لقد كان الحزن يملأ صدري، ويلوع فؤادي كلما كنت أراك تتكلف البسمات، تحاول أن تخفي بها خطوط الأسى التي ارتسمت على وجهك، وتأخذ من الطعام والكلام اليسير، وتشرب من الهمّ بالقدح الكبير والصغير»[1].

(١) مجلة مصر، العدد الأول، ص ٢٦-٢٧.

ولعلّ رسائل «الزيات» التي صاغها شعرًا تكشف عن جانب هامٍّ من كتاباته، فلم يعرف من قبل شاعرًا، وكان قد حدثني- رحمه الله- قبيل وفاته، مبينًا أنّ الشعر أسهل من النثر، حيث لا يحتاج النظم- في رأيه- إلّا لوقت قليل وجهد بسيط، بينما يتطلب النثر وقتًا طويلًا وجهدًا كبيرًا. ومهما يكن من شيء، فإنّ أشعار الزيات القليلة التي حملتها بعض رسائله تنبئ عن موهبة شاعرة، إن لم تتجلّ في الشعر المنظوم، فهي في جلاء الشمس شعره المنثور، ويحسن تقديم نموذج من هذه الرسائل «الشعرية»، وهو رسالة تهنئة بعث بها إلى صديقه «العمدة» بمناسبة ولادة طفله «عبد العزيز حسن الدالي» وفيها يقول مازجًا بين النظرة العميقة للحياة والمداعبة الطريفة للواقع :

«عبدالعزيز ولدت في عهد العلا ... في عام الاستقلال والدستور
فتعطرت أرجاء كفير دميرة ... وتلألأت أجواؤه بالنور
أشرقت والدنيا تنوء بظلمة ... من ثورة ومجاعة وشرور
وقدمت يا ولدي إلى دار العنا ... فاحمل نصيبك من أسى وشرور
لو كنت تعلم ما طبائع أهلها ... فضلت سكنى العالم المستور
عبدوا الغني وقدسوا أمواله ... واستعبدوا بالمال كل فقير
بالمال تدرك ما تنال من المنى ... وبدونه تحيا حياة أجير
فاملأ يديك به وادن قصيه ... واحتل له بالعلم والتدبير
وحذار أن تحيا قعيدة قرية ... لا فرق بين قبورها والدور
وارحل إلى مهد العلوم ونبعها ... وانهل سلاف رحيقها المقرور
واترك أباك لخيله وحميره ... يختال بين الفأس والطنبور[1]

(١) مجلة مصر، العدد الأول، ص ٢٧.

وهكذا تحمل رسائل «الزيات» عناصر التكامل بين الموضوع والأسلوب، وتعالج- حتى في أخص الخصوصيات- جوانب إنسانية تنسحب على الناس أجمعين، وتكشف عن عفوية وتلقائية، في إطار من الأناقة والدّقة، ومن خلال التيار الذي يمثله «الزيات» في مدرسة البيان في النثر الحديث في مصر.

رسائل البشري:

للأسف، فإن القارئ لنثر «البشري» لا يعثر فيه على أيٍّ من الرسائل التي يمكن أن تعدّ رسالة شخصية كتبها بغرض إرسالها إلى شخص آخر، كما فعل «الرافعي» في رسائله التي نشرها «أبو رية» و«الزيات» في رسائله التي لم تنشر كلها، أو بغرض تعليمي، كما فعل «المنفلوطي» في رسائله الأربع، والتي ضمّنها كتابه «النظرات».

ولكنّ القارئ يعثر في خلال مطالعاته لنثر «البشري» على نماذج «للرسائل» ضمّنها بعض مقالاته ومراثيه، وتبدو هذه الرسائل نوعًا من الحيلة الفنية التي يريد بها الكاتب إعطاءَ مذاق جديد لكتاباته التي تعوّد عليها القارئ، ويطالعها بصفة شبه منتظمة في الصحف السّيّارة، ولكنها على كلّ حال، تأخذ شكل «الرسالة» التي يمكن أن يكتبها الكاتب إلى بعض مَن يعرفهم، ففيها المقدمة، وفيها الموضوع، وفيها الخاتمة أيضًا. وإذا كان «البشري» يذيل «الرسالة» أحيانًا بتعليق قصير، منطلقًا من زعمه في صدر الموضوع بأنّ الرسالة جاءته من صاحب التوقيع (وهو مجهول دائمًا) وأنه أثبتها بنصّها دون أن يتدخّل فيها؛ فإن هذا لا ينفي أنه هو صاحب الرسالة وكاتبها، إذ تغلبُ عليها صفة الأداء التعبيري لديه بكلّ خصائصه. ففي موضوعه «عدو» صميم أو وليّ حميم؟ يذكر في صدره «تلقيت هذا الكتاب من

حضرة الكاتب الأديب صاحب الإمضاء، وإني مثبته بنصّه في «المصور» من غير تغيير ولا اختصار»[1].

ويبدأ الرسالة بالخطاب المعهود «حضرة...»، وينتقل مباشرة إلى عرض فكرة الموضوع، ويبسطها على مساحة عريضة، ويقلّبها على وجوهها العديدة، ثم إنّه في خلال هذا يستخدم كلّ الوسائط التي توضّح الفكرة وتبرزها، ويلجأ إلى الاستشهاد بالشعر العربي القديم، وفي النهاية يختم الرسالةَ بغرضه منها، وبالسلام وبالتوقيع المجهول.

ويأتي تعقيب «البشري» مكملًا لوجهٍ من وجوه الفكرة المعروضة في الرسالة أو ما يريد البشري أن يقوله بوضوح وصراحة في كلمات قليلة قاطعة بعد الرسالة التي تعدّ أو يمكن اعتبارها مقدمة طويلة للموضوع، ويستحسن اقتباس التعقيب الذي كتبه «البشري» والذي يلخص رأيه في قضية الصداقة والأصدقاء، يقول:

«(تحرير المصور) يظهر لي يا سيدي أنك رجل طيب، بلغت من الطيبة غاية لا يُستحب لك منها المزيد، أمّا صاحبك فيُخيل إليَّ أنه ليس بالرجل المنظور على الشرّ، ولا بالذي يبتغي لك الأذى والكيد لضغينة عليك، وعداوة يحملها لك، بل إنه لقد تشتدّ شهوته إلى مداعبتك، حتى بما قد يكون مظنّة الخطر عليك وعليه معًا، والشهوات- لوعلمت- فنون، وإني لأكاد أقطع بأنه يحبّك ويؤثرك، ولا تنسَ في النهاية أنّ الحب بلاء كما يقولون، أسأل الله لي ولك العافية «عبد العزيز البشري»[2].

(١) المختار، ج ١ ص ١٢٢، و«المصور» هي المجلة المعروفة التي تصدر عن «دار الهلال» بالقاهرة.
(٢) المختار، ج ١ ص ١٢٧.

وكذلك الحال في موضوعه «أصحاب اللقط والتعويض!» فإنه يصدّره بالجملة الآتية: «تلقيت أمس الكتاب الآتي»[1] ويبدأ رسالته أيضًا بخطاب «حضرة محرر اليوميات..» وينتقل إلى عرض الموضوع حول انقراض بعض المهن والحرف في مصر، ويعرض لما فعله السلطان سليم الأول العثماني حين رجعَ من مصر، وجمع معه العمّال والمهرة. كما يعرض للموضوع بنفس خصائص عرضه لمقالاته، ويدعمها بالسخرية المُرّة والقاتلة التي اشتهر بها، وينهي الرسالة بطلب الجواب، والتوقيع المجهول (م..) رمز المرسل ممّا يعني أن «البشري» هو مخترع الرسالتين، كما أنه المعقب الصريح عليهما.

وهناك رسالة تتضمّن تقريظًا لكتاب «ماجدولين» الذي أصدره المرحوم «مصطفى لطفي المنفلوطي»، وهي رسالة أدبية أكثر منها رسالة شخصية، بل إنها إلى المقالة أقرب، وإن كان يبدؤها بمخاطبة المنفلوطي:

«أخي السيد الجليل..

هل لك أن تعيرني قلمك ساعة واحدة، فأصفُ به تلك (الرواية) الرائعة التي أدّيتها إلى أبناء العرب، فإنه ليس حقيقًا بوصف براعة «مجدولين» إلّا معرب «مجدولين» ثمّ يختمها بقوله: «إني أهنئك يا أخي، وأهنئ هذه الأمة، فلقد كانت «مجدولين» فتحًا جديدًا للغة العربية»[2].

بيدَ أن ما بين البداية والخاتمة، يحمل في طياته تقريظًا ونقدًا للرواية المعرّبة ويتناول- كأي مقال نقدي- ما تتّسم به الرواية، موضوعًا وأسلوبًا ولغة وتأثيرًا،

(١) المختار، ج ٢ ص ٢١١.
(٢) المختار، ج ١ ص ١٩٨- ١٩٩.

بلْ إنه يشير إلى بعض الهَنَات اللغوية التي لا تطمئن إليها قوانين اللغة! وهذا يعني أنها مقالة أكثر منه رسالة شخصية إلى المنفلوطي.

وينطبق الأمر على الرسائل التي كتبها «البشري» في رثاء بعض مَن يعرفهم، مثل رسالة إلى الدكتور نجيب باشا محفوظ، والدكتور بيومي، وراغب بك عطية[1]، وهذه الرسائل تبدو رسائل عادية، وإن كان موضوعها الرثاء، ورغم أن «البشري» يستخدم فيها ضمير المخاطب، إلّا أنها تعدّ من المراثي، ولعلّ هذا يفسر سرّ حرصه على نشرها في الصحف السّيارة، ثمّ جمعها بعد ذلك في كتابه «المختار».

وأيًّا كان الأمر، فإنه يمكن القول إن «البشري» لم ينشر رسائله التي يصحّ أن تندرج تحت هذا الفن الأدبي، وأنّ ما نُشر ضمن مقالاته أو مراثيه لا يمثّل هذا الفنّ تمثيلًا صحيحًا على الأقل.

بيدَ أنه يمكن- من خلال بعض الإشارات في كتابات البشري- افتراض أن هناك رسائل مطوية. لعلها لدى بعض خاصة البشري أو ذويه، أو بعض الأحياء. فهل يتوفر له بعض الباحثين لنشر هذه الرسائل؟ الله وحده يعلم. وإن كان الأمل قائمًا في كل الظروف والأحوال.

(١) المختار، ج ١ ص ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦.

ثالثاً: المراثي

المراثي عند المنفلوطي:

المرثية لدى المنفلوطي مقالٌ من نوع المقالات العادية لديه، له مقدمة وموضوع وخاتمة، ولكنها تتميّز بميزة خاصة، وهي التركيز على شخصية راحلة في لحظة معينة، فيتحدث عنها منفعلًا ومتأثرًا ومتعاطفًا إلى حدٍّ يتفاوت إزاء مشاعره تجاه شخصية وأخرى، وقد رثى المنفلوطي كلًّا من مصطفى كامل والشيخ علي يوسف وجرجي زيدان وفتحي زغلول، وترجم مرثية فيكتور هوجو لفولتير.

والمنفلوطي يركّز على مناقب الشخصية وشمائلها، فيعدّدها في إطارٍ من الحب والولَهِ لدرجة المبالغة المسرفة أحيانًا، ولدرجة الوقوع في تبرير أخطاء بعض الشخصيات والتجاوز عنها بدافعٍ من الإخلاص الساذج.

فهو حين يرثي مصطفى كامل، يعدّد مناقبه وشمائله، ويخلص إلى دعوة المصريين والناس ليجعلوا من مصطفى كامل قدوة لأبنائهم وأنموذجًا يحتذى. ويخاطب القارئ قائلًا: «فيأيها القارئ الكريم: إنْ كان لك ولد تحب أن تجعله رجلًا فاجعل بين يديه حياة مصطفى كامل ليتعلم منها الشجاعة والإقدام.

ويأيها المصري: كنْ أحرص الناس على وطنيتك، ولا تبغ بها بدلًا من عرض الدنيا وزخرفها، فإنك إن فعلت كنت «مصطفى كامل».

ويأيها الإنسان: أقدم على عظائم الأمور، ولا تلتفت يمنة ولا يسرة، واخترق بسيف شجاعتك صفوفَ المعترضين، والناقمين والهازئين، فإنهم سيعترفون بفضلك، ويسمونك عظيمًا كما سمّوا «مصطفى كامل»[1].

---

(١) النظرات، ج٢ ص ٦٣.

وعندما يرثي الشيخ «علي يوسف» صاحب المؤيد، فإنه يبدأ مرثيّته بداية مثيرة، لدرجة تجعل يومَ وفاة الشيخ كيوم القيامة، وها هو يقول: «هكذا تقوم القيامة، وهكذا تطوَى السماء طي السجل للكتاب. أفيما بين يوم وليلة يصبح هذا الرجل الذي كان ملء الأفئدة والصدور، وملء الأسماع والأبصار، وملء الأرجاء والأجواء؛ جثة ضاوية نحيلة مدرجَة في كفن، ملحّدة في مهوًى من باطن الأرض سحيق؟ ما أعظم الفرق بين الحياة والموت!»[1].

ولا يقتصر الأمر على هذا، بل إنه يواصلُ مبالغاته حتى يصل إلى القول إنّ الشيخ كان آخرَ رجال الأمة! «وكذلك كان شأن الشيخ يوسف في أمّته، فقد مات بموته آخر مَن بقي لها من الرجال»[2].

ويعتمد المفلوطي في مبالغته على استخدام العناصر اللغوية والبلاغية التي تساعده في ذلك مثل: الاستفهام، والتعجب، والتنبيه؛ متأثرًا بأسلوب القرآن الكريم، بيدَ أنّ مبالغاته تصل إلى حدّ التكلف والسذاجة، حين يضفي على «جورجي زيدان» من الصفات ما ليس أهلًا له، بل إنّه يتجاوز ذلك إلى حدّ الحملة على المعارضين له، والناقدين لخطواته في تشويهه للتراث الإسلامي، وتركيزه على نقاط الخلاف ومواطن الشّبه في حياة المسلمين، ورائده في كلّ ذلك إخلاصُه الساذج لرجل مسيحي، يخشى كلّ مَن يتكلّم عنه أن يُتَهم بأنه متعصب[3].

(١) النظرات، ج ٣ ص ٤٧.
(٢) السابق، ص ٤٩.
(٣) انظر: نص المرثية، ج ٣ ص ٩٢ وما بعدها.

ولعلّ أقرب المراثي إلى الاتزان والاعتدال، مرثية «فتحي زغلول» التي كتبها تحت عنوان «الخطبة الصامتة»، فقد استدعى موقفًا تاريخيًّا لعبد الله بن الزبير حين بلغه نبأ موت أخيه مصعب، وقارنه بموقف سعد زغلول حين وقف ليتكلّم عن أخيه الراحل فاختنق صوته ولم يتكلّم، وراح المنفلوطي يتحدّث عن هذه اللحظة دون أن يتعرض لتاريخ الفقيد أو علاقته بالأحداث الاجتماعية، ولكنّه آثر أن يتكلّم عن مشاعر الشقيق الحي تجاه الشقيق الراحل: «ليس الذي يبكي صديقًا كان يأنس بحديثه، أو عالمًا كان ينتفع بعلمه، أو كريمًا كان يستظلّ بظلال مروءته وكرمه؛ كمثل الذي يبكي شظية قد طارت من شظايا قلبه»[1].

ويلاحظ على المراثي، أنها جاءت تحملُ في أطوائها ألفاظًا سهلة وسلسلة، وأن عباراتها جاءت مرسلة وصافية، وأنّ صورها أتت عفوية وتلقائية، رغم العاطفة المسرفة، والمبالغات المتكلفة، والأخطاء التي تنسب إلى السذاجة وحسن النية أكثر ممّا تنسب إلى القصد وسبق الإصرار.

المراثي عند الرافعي:

يعدّ «الرافعي» من أقلّ أعلام مدرسة البيان الذين اختارهم البحث محورًا للدراسة في الرثاء من حيث الكم. وإن كان مِن أقواهم من حيث الكيف، وقد دارت مراثيه في اتجاهين، الأول رثاء أقاربه وأصدقائه، والثاني رثاء المعاصرين له من الأدباء والشعراء. ولكلّ اتجاه مميزات تميّزه عن الاتجاه الآخر.

ويعتبر الاتجاه الأول من أكثرها التصاقًا بحالة الموت، وما تثيره من مشاعر وانفعالات، وما لها من عادات وطقوس. ولعله في ذلك كان يصدُرُ عن مشاعر

(١) السابق أيضًا، ص ١٣٠.

رجل مرزأ، ذاق مرارة الفقد والفراق، فقد رثى زوجة ولده «سامي» في مرثيّته «عروس تُزف إلى قبرها» ثمّ رثَى زوجة صديقه الأستاذ «حسنين مخلوف» في مرثيّته «موت أمّ»، كذلك كتب مرثيّة لزوج فقدَ زوجته بعنوان «قصة أب»[1] كما تضمّن كتابه «السّحاب الأحمر» فصلًا عن أحد أقاربه «الشيخ أحمد» ابن عمه [2]، وفيه رثاء مُستفيض يعبّر عن الأسى واللوعة، ولكن بأسلوب تأملي فيه الكثيرُ من اللّمحات المؤثرة.

ويلاحظ أنّ هذا الاتجاه يجسّد فلسفة الحزن «الواقعي»- إن صح التعبير- لدى الرافعي، وهو حزنٌ يقوم على التّسليم المطلق للإرادة الإلهية، والرضا بما يصيب العباد، والإيمان بحقّ النفس البشرية في التعبير عن مشاعرها الحزينة، والفضفضة عن آلام الفراق والرحيل.

ويبدو «الرافعي» في هذا الاتجاه، وقد أرخَى لقلمه العنان بالتعبير عن قلب يتفطّر حزنًا وألمًا. فجاءت معظم مراثيه على هيئة الخواطر المرسلة التي تتدفق وتنْساب مع المشاعر والانفعالات، ارتفاعًا وهبوطًا، واعتدالًا وتطرفًا. إنها تتدفّق مع الحزن، منهمرة كالدمع، ولكنه انْهمارٌ على الورق بدلًا من الخدّين. وقد يخلف هذا التدفّق في بعض الأحيان بحِبْره مأساويةً عميقة الأغوار.

بيدَ أنّ الرافعي يقدّم للقارئ أنموذجًا لانطلاق الأسلوب، حين ينسابُ على طبيعته، فتأتي الجُمل قصيرة، وخاطفة، وقاطعة، ومؤثرة، وتصيبُ كبدَ الحزين في الصّميم.

---

(١) وحي القلم، ج ٢ ص ١٤٦، ١٥١، ١٥٦.

(٢) السحاب الأحمر، الفصل الثامن (الشيخ أحمد).

ولعلّ الذي يساعده على ذلك هو استغراقُه في فلسفة حالات الموت، وبيان علاقة الحياة بالموت، ودور الإنسان في هذا الوجود، وقد يبدو ذلك متسعًا مع ولع «الرافعي» أصلًا بالتوليد الذهني والتدقيق العقلي والاستطراد المتنامي. إنه في هذا المناخ يجدُ مجاله الطبيعي لممارسة هذه الخاصية، التي تبدو- أيضًا- طبيعية للغاية في حالات الفقد؛ حيث يجنح تفكيرُ الفاقد إلى كثيرٍ من مرافئ الخيال المتنوعة والمتباينة.

وتبدو مرثيتُه «عروس تُزفّ إلى قبرها» أقوى المراثي على الإطلاق، فقد عدّد فيها ملامح الموت في البيئة المصرية، ووصف التفاصيل الدقيقة لنفسية مَن يشيعون ميتًا، وعبّر عن نظرته إلى الموت والحياة تعبيرًا قويًّا ومؤثرًا، خاصة عندما ينظر بتأمل وتدقيق. يقول في نبرة وعظية تعجّبيّة عن أهل السوء:

«ويا عجبًا لأهل السوء المغترين بحياة لا بدّ أن تنتهي! فماذا يرتقبون إلّا أن تنتهي! حياة عجيبة غامضة، وهل أعجب وأغمض مِن أن يكون انتهاءُ الإنسان إلى آخرها هو أو فكرة في حقيقتها؟»[1].

و«الرافعي» يجيد تصوير جوّ الحزن في الموت، فيتحدّث عن الجنازات، ويصفها من خلال السياق باقتدار حزين- إذا جاز القول- بل إنه يضفي على ملامح الواقع الخارجي بما فيه عناصر الطبيعة طابعَ الحزن والحداد. وها هي النجوم وقد تحوّلت إلى مصابيح مأتم: «إن هذه النجوم على الأرض مصابيحُ مأتم أقيم بليل»[2] وها هي الكرة الأرضية وقدْ تحوّلت إلى قبر: «يا أسفا لن يقول الميت للحي شيئًا، ومَن

(١) وحي القلم، ج ٢ ص ١٤٧.
(٢) السابق، ج ٢ ص ١٥٢.

يدري؟ لعلّنا ونحن نلحّد للموتى وننزلهم في قبورهم، يرون بأرواحهم الخالدة أننا نحن موتاهم المساكين. وأننا مدفونون في القبر الذي يسمّونه «الكرة الأرضية»! وهل الكرة الأرضية من اللانهاية إلّا حفرة برجلِ نملةٍ لتدفن فيها نملة..»[1].

ويعدّ ما كتبه الرافعي عن ابن عمه «الشيخ أحمد» من أفضل كتاباته عمومًا، وفي الرثاء خصوصًا، إذْ تخفّ فيه حدّة الحزن والنّواح، وتشيع فيه روح هادئة شفافة، ويرفدها بآثار ومفردات صوفيّة تميز بها. وتتسامَى هذه المرثية في التعبير والتصوير «فابْكي أيتها الأعين الإنسانية وتهيئي للبكاء ما دمت باقية، إنّ تيار هذا البحر الذي تنصبُّ فيه الأحزان لا يعبّ من دموعنا التي نبكي بها لمكابدة الموت، ولكن من دموعنا في منازعة البقاء»[2].

أمّا الاتجاه الثاني في المراثي لدى «الرافعي» فهو أكثر اتساقًا مع طبيعة مَن يرثيهم. إنه يرثي عددًا مِن الأدباء والشعراء الذين رحلوا إلى عالم الخلود، فيفيض في الحديث عن «تركتِهم الأدبية» أكثرَ ممّا يتحدّث عنهم، وهو ما يمكن أنْ نسلكه أيضًا في نطاق الدراسة الأدبية أو الترجمة الأدبية.

إنّ رثاءه لحافظ وشوقي وإسماعيل صبري يأخذُ مجراه الهادئ الوقور الذي يركّز على موقع الرّجل الراحل من الحركة الأدبية، وقيمته الفنية. ولعلّه- أي الرافعي- كان يرى في الأديب نوعًا من الاستمرار والبقاء يتمثّل في عمله الأدبي الحي بين أيدي القراء. ومن هنا، كان جزعُه وفزعُه على الأدباء الراحلين غير واردٍ بالمرّة. إنه يراهم أحياءَ في قصائدهم وكتابتهم، ولذلك يركّز عليها فيشْبعها كلامًا، ويستنطقها كلامًا.

(١) وحي القلم، ٢ ص ١٥٣.

(٢) السحاب الأحمر، الفصل الثامن، ص ١٣٤.

بيدَ أنّ تعاطفه مع «حافظ إبراهيم» كان واضحًا، ويشعر القارئ أن «حافظًا» كان يمثّل في حياة «الرافعي» الوجدانية دورًا «ما»، عبّرت عنه كلماته دون مداراة حين قال: « ولقد عرفته منذ سنة ١٩٠٠ إلى أنْ لحق بربّه في سنة ١٩٣٢م، فما كنت أراه على كلّ أحواله إلّا كاليتيم: محكومًا بروح القبر، وفي القبر أوله، ولمّا أزمع السفر إلى اليونان؛ قلت له: ألا تخشَى أنْ تموت هناك فتموت يونانيًّا؟ فقال: أو تراني لم أمتْ بعدُ في مصر؟! إنّ الذي بقيَ هين!»[١].

ويلاحظ القارئ أنّ «الرافعي» في هذا الاتجاه كان أقربَ إلى رثاء «الأدب» في مصر من خلال هؤلاء الأدباء الراحلين، فقد ركّز على هوان الأدباء في وطنهم، وإحساسهم بالغُبن والظلم، ولعلّ النص السابق الذي تكلّم فيه عن «حافظ» يؤكّد ذلك، بيدَ أنّ روح السخرية والتهكّم تكاد تطلّ من بين كلماته تجاه عصره الذي أهمل الأدباء وأذرى بهم في بعض الحالات. يقول عن «إسماعيل صبري»: «كان- رحمه الله- من الرّجال الذين نشئوا في تاريخ لا ينشئ رجلًا، وجاءوا في غيْر زمنهم ليجيء بهم زمنُهم بعد..»[٢].

ولعلّ هذه الروح الساخرة المريرة، هي التي جعلت مراثيه للأدباء تحفلُ ببعض الصور الطريفة، كأنْ يقول عن «حافظ» مثلًا: «ومَن نظر إلى (حافظ) على اعتبار أنه فنّ مِن الفوضى الإنسانية رآه جميلًا جمالَ الأشياء الطبيعية لا جمالَ الناس..»[٣]، وكأنْ يقول عن «إسماعيل صبري» مثلًا: «في الحادي والعشرين من شهر مارس

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ٢٨٦.
(٢) السابق، ص ٢٥٩.
(٣) السابق أيضًا، ص ٢٨٨.

من سنتِنا هذه نزعَ الشعر العربي عن رأسه عمامةَ المشيخة ونشرها للموت، فكانت الكفن الذي طوى فيه بقية شيوخ الأدب: المرحوم إسماعيل باشا صبري»[1].

ومهما يكنْ من شيء، فإنّ مراثي «الرافعي» للراحلين، قد عبّرت عن حقيقة نفسه ومشاعره تجاه مَن رثاهم وبكاهم، وفي الوقت نفسه حملتْ إلى القرّاء تصورات رجل يؤمن- إيمانًا كاملًا- بإرادة الله في الموت والحياة. وقد أجاد في تصوراته وتعبيره إلى حدّ بعيد.

المراثي عند الزيات:

ترك «الزيات» كميةً كبيرة من المراثي، ضمّنها رثاءه للعديد من الرجالات البارزين والأعلام المشهورين في مصر والعالم الإسلامي، وكان مِن بينهم السياسي والأديب والمحقق واللّغوي والزعيم والمعلم والقائد والاقتصادي والصحفي. وقد أتيح له بحكْم صدور الرسالة أسبوعيًّا أن يحقق هذا الكمّ الكبير من مقالات الرثاء. فقد كانت افتتاحية الرسالة غالبًا تتناول موضوعًا يتعلّق بالأحداث الجارية، وكان مِن بين هذه الأحداث وفاة الأعلام، والبارزين.

وقد قام «الزيات» برثاء عددٍ ليس بالقليل من الرجال، من بينهم: أحمد ماهر، ومعروف الرصافي، وهتلر، وموسوليني، ومحمد إسعاف النشاشيبي، وأنطون الجميل، وعلي محمود طه، ومحمود حسن زناتي، والمازني[2]، وابنه «رجاء» الزيات، وجميل صدقي الزهاوي، ومصطفى عبد الرازق، ومصطفى صادق الرافعي، والمنفلوطي، وغيرهم[3].

(١) السابق نفسه، ص ٢٥٩.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ص ١٥، ١٩، ١١٠، ١٥٠، ١٦١، ١٦٥، ٢٨٦.

(٣) وحي الرسالة، ج١ ص ٣٠٤، ٣٨٥، ٤٣٥، ٤٣٨.

ويبدو الزيات في رثائه موضوعيًّا بشكل عام، ولا يطغى الانفعال عليه إلّا في ظروف معينة، ويكون مقبولًا أحيانًا، ومبالغًا فيه بعضَ الأحيان.

ولعلّ طبيعة «الزيات» الهادئة والمتّزنة قد جعلته يطرح الانفعالات جانبًا، ويركّز على أفضل ما في الشخص الرّاحل، مع الإشارة المهذّبة إلى بعض الجوانب السلبية التي هي من طبيعة البشر، والتي تعتري الإنسان في كلّ زمان ومكان.

ويمكن القول: إنّ بعض المراثي يقترب من «الترجمة الأدبية» حيث ينسى «الزيات» أنّه يؤبّن راحلًا أو يشيّعه بكلمة عابرة في صحيفة سيّارة أو يقف على ذاكره بمقالة موجزة، بل يحتشد ليتحدّث عنه حديثَ كاتب يتناول إنتاجَ ومنجزات رجلٍ حي يعيش فيما بيننا، كما فعل مع جميل صدقي الزهاوي مثلًا.. فيقول عنه:

«من حقّ (الزهاوي) على (الرسالة)- وهي ديوان العرب، وسجل الأدب- أن تقفَ على ذاكره العظيمة الأليمة وقفةَ الذاكر بالجميل، تحيي بنثير الورد خلودَ مجده، وتحيي الدموع مصابَ فقده، فقد ساعد على إنهاض العرب بوثوب فكره، وعلى إحياء الأدب بوميض روحه، وعلى إنعاش (الرسالة) بعيون شعره. ومن حقّ الزهاوي على صاحب الرسالة أنْ يقوم في هذه المناسبة فيفرغ في سمع الزمان الواعي هذا الحديث الذي يتّسم- على ما أظنّ- بخبرة الصديق، وثقة المطلع، ونزاهة المؤرخ، فإني ما ذكرت العراق إلّا ذكرت أول أشيائه فندق (كارلتون)، وفي أول أشخاصه شخص الزهاوي، ذلك أنّ أول مكان لقيت فيه العراق هو هذا الفندق، وأولُ إنسان سمعت منه العراق هو هذا الرجل»[1].

(١) وحي الرسالة، ج١ص ٣٥٥.

ولم ينسَ «الزيات»، في سياق رثائه للزهاوي أنْ يجلوَ صفاته وخلالِه بجانبها الإيجابي والسلبي، وقد أفاض في الجانب الإيجابي الذي يتناول حياتَه وشعره، وأشار إلى الجانب السلبي إشارةً ذكية وموضوعية، فتكلم عن حبّه للزّهو والتّيه والثناء، وتحدّث عن تطرّفه في مجالات مختلفة نتيجة لبعض صفاته السلبية، هادفًا في كلّ الأحوال إلى وضع الرجل في موضعه الصحيح[1].

ولعلّ أقوى ما كتبه «الزيات» في هذا الباب، هو رثاؤه لابنه «رجاء» الذي عاش أقلّ من خمس سنوات، فبكاه بكاءً مرًّا يقطر أسًى ولوعة وحرقة. وهو ما جعل الزيات يهدي «وحي الرسالة» إليه، بل أنه يذهب إلى حدٍّ أنّ «رجاء» كان السبب في إنشاء «الرسالة» وكتابه الفصول التي تضمّنها وحيها، يقول «الزيات» في إهدائه:

«إلى روحك العذبة اللطيفة يا ولدي رجاء، أقدّم هذا الكتاب، فلولاك ما أنشأت الرسالة، ولولا الرسالة ما أنشأت هذه الفصول، والدك الحزين إلى يوم يلقاك: أحمد حسن الزيات»[2].

ويبدو في رثائه لطفله معبرًا عن مشاعر الأب الثاكل الذي كان يرى في ولده الفقيدِ كلّ الآمال والأفراح والغدَ الجميل، وكان يباهي به ويزهو بين الأقارب والأصدقاء والمعارف، وكان يراه الأغنية العذبة التي تردّد داخل بيته، فتشيع فيه جوًّا من الأنس والبهجة بعد طول اكتئاب ووحشة، يقول عنه:

«شغل رجاء فراغي كله، وملأ وجودي كله، حتى أصبح شغلي ووجودي، فهو صغير أنا، وأنا كبيرًا هو.. يأكل فأشبع، ويشرب فأرتوي، وينام فأستريح، ويحلم فتسبح روحي وروحُه في إشراق سماوي من الغبطة لا يوصَف ولا يُحَد!.

(١) السابق، ص ٣٦٣ــ ٣٦٤.

(٢) السابق (صفحة الإهداء).

ما هذا الضياء الذي يشعّ في نظراتي؟ ما هذا الرجاء الذي يشيع في سماتي؟ ما هذ الرضا الذي يغمر نفسي؟ ما هذا النعيم يملأ شعوري؟ ذلك كلّه انعكاس حياة على حياة، وتدفّق روح في روح، وتأثير ولد في والد!»[1].

إنّ عمق الصلة بين كاتب الرثاء وبين الراحل وحرارة العاطفة التي يستشعرها الفاقد تجاه المفقود؛ قد أضفت على كتابة الزيات هنا جوًّا آخر يختلف إلى حدّ ما عن كتابته الأخرى، فهو يكتب بانفعالٍ وتدفّق وانسياب، وهو يلجأ إلى التوكيد والتكرار والموازنة والمجانسة، ويعتمدُ على الاستفهام التعجبي مندهشًا ومستعظمًا ومستكثرًا ما كان فيه من سعادة وبهجة ورضًا، وهو بعد ذلك وقبْله «نائحة» ثكلى، تنوح على قارعة الطريق وتعدّد مآثر المفقود بأسلوبٍ آية في الروعة وقوة الإتقان وغاية التأثير.

وكان فقدان «رجاء» وراء حديثه عن محمد الوالد ﷺ ويتناول فيه قصة فقد النبي الكريم ﷺ لولده إبراهيم من مارية القبطية، بعد طول انتظار وشوق وترقب. ويكاد «الزيات» في غمرة كلامه ينسى أنه يتحدّث عن موضوع يخصّ غيره، فيقوِّم نفسه، وكأنه يورّي بما يقول عن «إبراهيم» كيلا يتّهمه الناس أنه أثقلَ عليهم بالحديث عن «رجاء».. فهو يتأمّل ويتعجّب ويحلّل:

«يا لله لقلوب الوالدين! إنّ النبي الكريم الذي ولد في مهد اليتم، ودرج في حجر العدم، وتقسّمت عمره عوادي الخطوب، فكابد أذى قريش وحقد المنافقين وكيد اليهود، وعالج مكاره الدعوة من القلّة والذلّة والهزيمة والفتنة، قد احتمل كلّ أولئك بصبر المجاهد ويقين المؤمن وعزم الرسول، ثمّ يصيبه الله في إبراهيم وهو

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٠٤.

رضيع، فيرفضّ عنه الصبر، ويتملّكه الجزع، ويقفُ من الثكل الأليم موقف كلّ والد يرى جزأه الجديد يبلى، ورجاءه الناشئ يخيب..»[1].

وإذا كانت انفعالات «الزيات» وتوتراته في رثاء ابنه مقبولة ومبرّرة، فإن وقوفَه المنفعل إزاءَ بعض الشخصيات التي اختلفت حولها الآراءُ يثير التساؤل، ولعلّ ذلك مردّه إلى دافع المجاملة، أو الانتماء الإقليمي، كما في مرثيّته «للنقراشي» ومرثيّته لإسماعيل صدقي. وسوف يدهش المرء حين يرى الزيات يكتب بانفعالٍ عن النقراشي ويبالغ في صفاته إلى درجةِ القول: «وثابَ إليّ وعي بعد ذهول المفاجأة، فشعرت بصدري يضطرم، وبصبري يرفضّ، وبدمعي ينهلّ، وبخاطري يتمثّل النقراشي الصديق، وهو يزورني معزيًا في وفاة ولدي، ويتمثّل النقراشي المجاهد وأنا أزوره مستضيئًا برأيه في مشكلات بلدي، ويتمثّل النقراشي الوزير وهو يغلب عقله على هواه، ويؤثر رضا الله على رضاه، ويضحي بالصداقة في سبيل العدل، وبالحزبية في سبيل الوطن، ويتمثّل النقراشي الرئيس وهو ينهجُ في سياسته نهجَ الصّديق، ويسمت في حكمه سمت الفاروق. فيحدد مطالبنا المبهمة، ويشدّد عزائمنا الموهونة، وينشر فضائلنا المطوية، وينعش آمالنا الذاوية...»[2].

وواضحٌ من هذا الكلام أنه لو تحقّق لمصر شخصٌ بمثل هذه المواصفات (الراشدة)، والتي تتجمع لديه صفات الصديق والفاروق؛ لما عاشت ما تعيشه مِن محنة، ولكانت خلقًا آخر ربما يشبه اليابان أو ألمانيا الغربية! ثمّ إنّ غمرة الانفعال والمبالغة جعلت «الزيات» يتجاوز التعبير الدقيق خضوعًا للترادف، فيصف

(١) وحي الرسالة، ج ١ ص ٣٠٩.
(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٢٧٤- ٢٧٥.

النقراشي بأنه «يحدد مطالبنا المبهمة»، وما كان الناس في مصر يجهلون يومًا ما يطلبون، فمطالبهم- أبدًا- واضحة ومحددة.

إن هذا الانفعال وتلك المبالغة قد خرجا إلى دائرة بعيدة عن دائرة القبول الأدبي والفكري، وهذا من المآخذ التي تتكرّر في بعض المواقف، ويرى القارئ إشارة إليها في بعض المواضع من هذا الفصل.

بيدّ أن «الزيات» قدّم لونًا آخر من «الرثاء» يمكن وصفُه بالرثاء «المعكوس» وهو ليس شماتة على كلّ حال، ولكنه تأمل في نهاية الطواغيت. فقد هلك «هتلر وموسوليني» في أسبوع واحد عام ١٩٤٥م، وقد تناول الزيات في مقال له بعنوان «نهاية دكتاتوريْن» موت هتلر وموسوليني باعتبارهما رمزًا للشرّ، ومصدرًا للقهر والرعب والإجرام، وكانت النهاية عدلًا إلهيًّا وحكمة بالغة. وقد تناول الزيات «الدكتاتورية» كنظام من أنظمة الحكم الشاذّ. ويصف الديكتاتور بأنه عجلةٌ من غير «فرملة»، وأنّ الطّاغية إذا ركب رأسَه تنكر للنّصح وتمرّد على المشورة، ثم يدعو الزيات إلى السّلم الخالي من المطامع والصلح القائم على الإنسانية، ونبذ أسلوب الطاغيتَيْن: «هتلر وموسوليني»[1].

ويمكن القول: إنّ الرثاء عند «الزيات» يتميز بالخصائص الآتية:

١ـ تنوعه وشموليته لأفراد عديدين ممّا يدل على وعي «الزيات» بالواقع، وحركة التاريخ وغيره.

٢ـ موضوعية الرثاء بصفة عامة، واعتماده على تناول الجوانب الإيجابية والسلبية للشخص الرّاحل.

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٢٧٤-٢٧٥.

٣ـ سيطرة الانفعال على عددٍ من مراثيه لأسباب خاصة، وهي سيطرةٌ مقبولة ومفيدة في بعضها، وغير مقبولة في البعض الآخر.

٤ـ الاستفادة من موت الأشخاص الشاذّين في رثائهم بطريقة معكوسة، والتركيز على سلبياتهم للعبرة والعظة.

٥ـ استخدام العناصر البلاغية والنحوية المساعدة على التعبير عن حزنه وتفجّعه بحيث يصل تأثير رثائه إلى أقصى الغايات.

المراثي عند البشري:

تمثل المراثي جزءًا هامًّا من نتاج «البشري»، ولعلّ ذلك يرجع إلى شدة انْدماجه بالهيئة الاجتماعية، وكثرة أصدقائه ومعارفه، ثمّ حساسيته الشديدة تجاه الموت والأموات، خاصة إذا أصاب الموت أحدَ أقاربه أو مَن يعزّون عليه.

ويتميز الرثاء عند البشري بخصائص عديدة أهمها: التعبير عن المشاعر الحزينة بأسلوب يفيض أسى ولوعة، ولكن دون تهويل أو مبالغة، كذلك فإنه يتّجه في رثائه إلى التأمّل في الموت ومحاولة استخلاص العبرة مِن حدوثه، ثم إنّه في رثائه يؤكد دائمًا على التسليم بالموت كحقيقة مفروضة انطلاقًا من مضمونِ قولِه تعالى في الآية الكريمة: ﴿إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيْهِ رَٰجِعُونَ﴾[1].

ولعلّ أكثر مرثيّاته تعبيرًا عن لوعة الفقد ومرارة الفراق، مرثيّته لابنه «حسن» فقد حملت مشاعرَه كأب فقدَ فلذة كبده، وراح يشهدُ بعينيه فراقَه وتغييبه، ومن ثمّ كانت خواطر البشري تنساب متدفّقة كالنهر، تحكي مرثية للوالد الذي فَقد، لا

(١) سورة البقرة، الآية: ١٥٦.

المولود الذي فُقد!، فالبشري يرى مثلًا أنّ ولده قد ذهب إلى الجنّة، أمّا هو فيعيش في النار، يخاطبه قائلًا:

«لا شكّ يا بني أنك مضيت من فورك إلى الجنة، فإذا أحببتَ أن تعرف مبلغ عذاب أهل النار فأشدّه بعضُ ما أنا فيه!

ويْلي منك يا بني! لقد ورثتني كلّ يوم موتاتٍ لا نجاة لي منها إلّا بهذا الذي يدعونه الموت، اللهم يا من امْتحنني بهذا العذاب كلّه في الدنيا، أقلني بفضلك من عذاب الجحيم في الآخرة»[1].

وعند النظرة الأخيرة لوداع الطفل الراحل يلخص «البشري» مشاعر العاطفة الملتاعة- الهادئة- في تصوير دقيق وفريدٍ وصارخ بالألم، وفي الوقت نفسه يفصحُ عن مكنون إيمانه الحي بالميت في تصور الإسلام، وهي علاقة الرضا بالقضاء، والصبر على البلاء، والشكر للنعماء، ويستعين على ذلك بالتشبيه الطريف والاستفهام والتعجب والترجيع والحوقلة، يقول «البشري»:

«هذا ولدي يحمله حاملُه، ويخرج به من داري إلى غير عودةٍ أبدًا، وإني لأتحامل وأجمع جسدي المحطّم، وأجرّ ساقي المتزايلتيْن جرًّا؛ لأشيع إلى الباب ولدي بل لأشيع نفسي، وإني لأتزوّد منه بالنظرة الأخيرة، فإذا بي أحسّ أن كبدي وقلبي يسيلان كلاهما على عيني، فإنْ كانت بقيت منهما بعدَ هذا بقيةٌ فكالإسفنجة بعد شدّة الاعتصار. والله ما أدري أكانت تلك النظرة أحلى ما ذقتُ في حياتي من ألوان المتاع، أمْ كانت أقسى ما شعرَ به حيٌّ من الحرق والآلام والأوجاع؟

(١) المختار، ج ١ ص ٢٧٧.

اللهم اشهدْ أنّي راضٍ بقضائك، صابرٌ لبلائك، شاكرٌ لنعمائك، إنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولاً قوة إلّا بالله العلي العظيم»[1].

ولعلّ طبيعة الشيخ «البشري» الميّالة إلى المرح والفكاهة والسخرية، كانت أكبرَ حصنٍ يتحصّن في داخله أمام هجمة الموت، ولذلك تأتي مراثيه حافلة بما يمكن تسميتُه «فن الإقناع» للمحزونين، والثكالى بترك الحزن والأسى، ويطالبهم بالرضا بقضاء الله والتسليم بإرادته لأنّ البديل لعدم التسليم والرضا هو الحياةُ الفاسدة المظلمة. وتأتي مراثيه من هذه الناحية مفعمةً بالحجج والجدل العقلي، ممّا يجعل الأمرَ يبدو وكأنّه حكم في قضية له حيثيات ونتائج، وربما كان ذلك عائدًا إلى طبيعة عمل «البشري» لقضية الموت والحياة بهذا المنظار الموضوعي الذي ينكرُ على بعض الناس تطرّفهم في الحزن والهلع والجزع، يقول البشري:

«لست أرى امرأ أحقّ بالشفقة وأولى بالرحمة مِن هذا الذي قدّر لنفسه طول السلامة ودوام الأمن، فلم يدخل قطّ في حسابه صروف الأقدار، ولا ما عسى أن يجيء به الليل والنهار، حتى إذا امتحنه الدهر في نفسه أو في ولده، أو في أحب الناس إليه من أهله وغير أهله؛ انخلعَ قلبه، وكاد الهلعُ يأتي عليه، ورأى أنّ صبره أوهن مِن أن يحتمل الرزيئة، وجلدَه أرقّ من أن يصمدَ لَمَا حاق به من البلاء!.

وطول الجزع إذا لم يورث العلة ويخلف الداء؛ فإنه قمينٌ بأن يكدر العيش ويخبث النفس، حتى لا يكاد المرء يرى في هذه الدنيا إلّا ظلامًا ووحشة، ومنكرًا ومكروهًا. وماذا لعمري وراءَ ذلك من مفسدات الحياة؟..»[2].

---

(١) المختار، ج١ ص ٢٧٩.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٥٦.

ويبدو «البشري» أحيانًا، وقد كتب بعض المراثي كنماذج يتناول من خلالها علاقته بالموت، فقد كتب أكثرَ من مرثية دون أن يوضّح مَن الذي يرثيه، أو مَن المقصود بالرثاء، ولكنه يكتفي مثلًا بقوله: «كتب يعزي كبيرًا في بنيّة له» تحت عنوان «عزاء»، أو قوله: «كتب تحت هذا العنوان يعزي عزيزًا في عزيز» والعنوان: «مسكين»[1]، ولعلّ إلحاحه على علاقته بالموت يرجع إلى نفسٍ شفافة تدركُ أن وجودها في الحياة الدنيا مؤقت وعابر، وأنّ التطرف في التمسك بها والأمل فيها سخفٌ لا مبرر له. ولعلّ هذا أيضًا يفسر نزعته إلى الفكاهة والسخرية، فكثيرٌ من الأشخاص الذين يميلون إلى المرح، خاصة في الواقع الاجتماعي المصري يعتقدون أنّ الدنيا فانية، وأنّ أحدًا لن يأخذ منها شيئًا. ولذلك يجنحون إلى المداعبات والمفاكهات بروح طيبة وخفيفة. ولعلّ هذا كذلك يشرح للقارئ اهتمامَ البشري بصورة غير عادية بالحديث عن اللّحّادين والأكفان والمقابر في يومياته وتعليقاته القصيرة التي نشر بعضها ضمن كتبه [2]، واهتمام الرجل بمثل هذه الأمور يؤكّد أن يقينه مشبّع بحتمية الرحيل، وقدومه لا محالة في أي لحظة.

ولقد كتب البشري مرثيّاته لبعض الأدباء على هيئة «تراجم أدبية» كما فعل مع الشيخ «علي يوسف» صاحب «المؤيد»، و«محمد بك المويلحي» صاحب «مصباح الشرق» وغيرهما، والحديث عنها يدخلُ في باب آخر غير باب المراثي؛ لأنها ترجمة لها خصائصها وأبعادها المميزة. ولكنّ رثاءه لبعض الأدباء الآخرين كان يعادلُ رثاءه لابنه «حسن»، فقد كتب يرثي «إسماعيل صبري»، و«شوقيًّا» و«حافظًا»،

(١) المختار، ج ١ ص ٢٥٣، ٢٥٦.
(٢) انظر مثلًا: المختار، ج ٢ ص ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٦.

ولعلّ أبرز هذه المراثي ما اختصّ به «حافظًا»، فقد بدا «البشري» ملتاعًا ومحترقًا من أجله، وهي ظاهرة يلمسها القارئ لدى مدرسة البيان بصفةعامة عندما يتناولون «حافظًا»، ولعلّ وضعه الشعبي والاجتماعي والأدبي جعله أقربَ الأدباء طرًّا إليهم، فكانت كتاباتهم عنه، ومن بينها الرثاء، تفيض بعاطفة جياشة، ومشاعر خاصة، لم ينلْها منهم أحدٌ سواه من معاصريه.

ويلاحظ أنّ «البشري» لم يكتب رثاءً لحافظ إلّا بعد أربعين يومًا من رحيله، وبعد إلحاح من الدكتور «محمد حسين هيكل» رئيس تحرير «السياسة» سجّله في مقدمة «الرثاء» حين قال:

«ألَحّنا على صديقنا الأستاذ الشيخ عبد العزيز البشري أن يكتب كلمة عن حافظ، وكان بينهم من الصداقة أكثرَ ممّا بين الآخرين، فاعتذر مخافةَ أن يحُول اضطرابُ نفسه دون أداء غرضه، ولكنّنا أصررنا، فأجاب رجاءنا، فكان هذا الولَه الذي يحسّه القارئ مصوغًا في عبارته القوية البليغة»[1].

والذي يقرأ مرثية « البشري» «لحافظ» سوف يدرك بلا أدنى ريب لهذا الولَه الذي أشار إليه الدكتور «هيكل» في كلمته السابقة، ولكنه ولَهٌ عاقلٌ على كلّ حال. وولَهٌ يعبر عن منزلة حافظ في نفس البشري، وفي نفس البيانيّين بصفة عامة، يقول البشري مستفتحًا بالشّعر:

«لم لا تجب وقد دعوت مرارا يكفي سكوتك أربعين نهارا!

يا حافظ! هذه أربعون تقضّت، ونحن في انتظارك، إذْ أنت لم تحسن بطلعة، ولم تسعد بردّ خطاب!.

(١) المختار، ج ١، ص ٢٧٠.

أطابَ لك المقام هناك بين مَن تقدّموك مِن إخوانك، فلم تعدْ تحفل بمَن خلّفت هنا من صحبك وأصدقائك؟ أم لعلّك آثرت انتظارهم في مثواك ليجتمع الشمل كلّه، وأنهم لموافوك عمّا قليل، فما في هذه الدنيا كثير!

يا حافظ، هذه أربعون تقضّت، والولَهُ لا يخلق تليدُه، ولا يبلَى جديده، وما ذكرك صاحبك[1]، وهيهات ألّا يذكرك، إلّا أحسّ على قلبه غمزًا لا يسكن إلّا بالعبرة، وهكذا:

لم يخلق الدمع لامرئ عبثًا الله أدرى بلوعة الحزن...»[2]

وعلى هذا المنوال يمضي «البشري» متحدثًا عن «حافظ»، معددًا مناقبه وأفضاله وعظمته، معبرًا عن مشاعره وأحاسيسه تجاهه في العالم الآخر.

يلاحظ أن «البشري» في مرثياته يعتمدُ على عناصر للتأثير في القارئ تجعله يتفاعل مع ما يقوله بقوة. ومن هذه العناصر: استخدام ياء النداء، والاستفهام، والتعجب، ويستخدم أيضًا صيغ التفجّع والتوجّع، ويكرّر الخبر، والتشبيهات الطريفة، والمفعول المطلق المؤكّد لفعله، فضلًا عن التّضمين بالشعر.

ولعلّ القارئ رأى في النّص السابق الذي يرثي فيه «البشري» بعض هذه العناصر، فقد استخدم ياءَ النداء وكرّرها في أوائل الفقرات، وانتظم هذا التكرار المرثية كلّها تقريبًا «يا حافظ» واستخدم أيضًا الاستفهام «أطاب لك المقام؟» أمْ لعلّك آثرت انتظارهم؟» وهو استفهام الرجل غير المصدّق رحيلَ صاحبه، فيه من الإنكار والتعجّب والدهشة والجزع والولَه.. مزيج عجيب! وفي النص أيضًا

(١) يقصد البشري نفسه.

(٢) المختار، ج ١ ص ٢٧٠.

عنصر التّضمين بالشعر، ويلاحظ أن «البشري» يحتفل بهذه الأبيات التي يضمّنها مراثيه، فهي تتوافق مع نغمة الحزن واللّوعة، وكأنّها عامل مساعد على إشعال مشاعر الفراق. وغالبًا ما يختارها لشعراء قدامَى قالوها في مواقفَ مشابهة، وتتميّز بقيمتها الجيدة، وتأثيرها العظيم، وأدائها الموسيقي الحزين!

وللتفجّع والتوجّع يستخدم البشري عبارات من قبيل «واحرّ قلباه»، «يا هذه الليلة»، ويكرّر الخبر والتوكيد في قوله «وما لي لا أكون وأولادي بخير، وأهلي جميعًا بخير، وأصحابي جميعًا بخير، ليبين مدى الفاجعة التي أذهبت هذا الخير، وقضت على التأكيد بـ «جميعًا» ليكون المؤكد قد نقص واحدًا، فلا يستطيع أن يقول أنا وأولادي «جميعًا» ولا أهلي «جميعًا» ولا أصحابي «جميعًا»؛ لأنّ واحدًا منهم قد رحلَ بلا عودة! كذلك فإنّ المفعول المطلق المؤكد لفعل، يقوم بدوره في عملية التأثير المتناسب مع حالة القهر. «ولقد يكون فيما يضمر لنا ما يقدّ المتن قدًّا، وما يهدّ النفس هدًّا..» فهو يؤكد القدّ (القطع) والهدّ (التحطم) ليلقي في روع المتلقي أنّ الخطب في كلّ الحالات جسيم جسيم![1].

ويمكن القول بصفة عامة أنّ مراثي «البشري» تتميّز بعدة خصائص، أهمها:

١ـ التعبير في اعتدال عن عاطفة الحزن واللّوعة دون تهويل أو مبالغة.

٢ـ التّسليم بالقضاء والرضا بالأمر الواقع انطلاقًا من تصورٍ إسلامي.

٣ـ تبدو مراثيه المتعلقة بأقاربه وأصفيائه، أكثر المراثي نضجًا وامتلاء بالعاطفة.

٤ـ في مراثيه نماذج تتّسم بالموضوعية، لمناقشة قضية الموت والحزن.

٥ـ استخدام العناصر اللّغوية والبلاغية والتضمين بالشعر، للتأثير في القارئ بطريقة فعّالة وجيدة.

(١) المختار، ج ١ ص ٢٧٨.

رابعاً: القصة

القصّة عند المنفلوطي:

وضع المنفلوطي عددًا من القصص يسميها «روايات قصيرة» كما ورد على الغلاف الداخلي لكتابه «العبرات»[1] ومنها «اليتيم» و«الحجاب» و«الهاوية»، فضلًا عن قصة «العقاب» وضعها على نسق قصة أميركية اسمها صراخ «القبور»، وهي ما يمكن أن نسميها قصة مقتبسة حيث «مصّرَها» وجعلها تتحرك في جوّ مصري خالص.

ويعتبر البعضُ المنفلوطي هو أول من وضع الأقصوصة في أدبنا الحديث، يقول «الزيات»: عالج المنفلوطي الأقصوصة أولَ الناس، وبلغ في إجادتها شأوًا لا ينتظر من نشأة كنشأته في بيئة كبيئته. وأذكر أننا كنا نقرأ (غرفة الأحزان) و(اليتيم) وأمثالها فنطربُ للقصة على سذاجتها أكثر ممّا نطرب للأسلوب على روْعته[2] ويقول الدكتور أحمد هيكل: «وبرغم عدم اكتمال قصص المنفلوطي القصيرة من الناحية الفنية، فإنّه يعتبر صاحب المحاولات الأولى لهذا الفن في الأدب (المصري) الحديث»[3].

ويتعرّض المنفلوطي من خلال هذه القصص إلى موضوعات شغَلته، وشغلت المجتمع آنئذ، مثل قضايا الغنى والفقر، والصراع بين الحضارة الإسلامية،

---

(١) العبرات، دار الثقافة، بيروت سنة ١٩٦٦م.

(٢) أحمد حسن الزيات، وحي الرسالة، ج ١، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة سنة ١٣٧٦هـ = ١٩٥٧م، ص ٣٩٠.

(٣) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩١ وما بعدها.

والإدمان على الخمر، والعدل والظلم.. ويميل في معالجتها إلى الطريقة الرومانسية المثالية، وغالبًا ما تكون الشخصيات قاصرةً على البطل والبطلة، والكاتب نفسه حيث يظهر الرجل الشّهم، الذي يتدخّل في نخوةٍ ومثالية لتقديم مساعدته للبطل أو البطلة، وأحيانًا تظهر شخصيات ثانوية مثل الخادم أو الأمّ أو رئيس العمل أو الأبناء. ويلاحظ أن الشخصيتيْن الأساسيتيْن وهما البطل والبطلة، غالباً ما يعيشان حكاية مأساوية، تنتهي أيضًا بنهاية مأساوية تكون الموت، وأحيانًا ما يكون هذا الموت مفتعلًا وغيرَ مبرّر.

ففي قصة «اليتيم» مثلًا تموت البطلة حزنًا على البطل الذي فارقها، ثمّ يموت البطلُ بعد أن يقص حكايته على الكاتب، وهي فراقه عن البطلة بسبب الفقر(١).

ويتدخّل المنفلوطي في القصة لينطق أشخاصها بحوارات وأفكار، قد لا تتناسب مع الشخصية ومستواها الفكري، ويشعرُ المرء أنه مستوى المنفلوطي، وليس مستوى الشخصية القصصية. وسوف نلاحظ مثلًا أنّ البطل «اليتيم» يحفظ شعرًا جيدًا كما المنفلوطي تمامًا(٢). ويبدو الحوار بين الشخصيات أقربَ إلى الخطب والمقالات منه إلى طريقة الحديث، وغالبًا ما يكرر المنفلوطي في القصة الموضوعة والمترجمة على حدٍّ سواء. إنّ صوت المنفلوطي يطغى بصوته على كلّ الأصوات، ممّا جعل بناءه القصصي يبدو أحيانًا، وكأنه مقالة وليس قصة، بل إنّ القارئ يستطيع إضافة بعض المقالات في النّظرات إلى قائمة قصصِه التي ضمّنها «العبرات» تحت

(١) العبرات، ص ٢٠.

(٢) العبرات، ص ١٤.

عنوان روايات قصيرة، وتبدو روحُ المقال واضحة في قصته «الحجاب» حيث تبدأ بمقدمة منطقية صارمة، يقول فيها: «ذهب فلان إلى أوروبا، وما تنكر من أمره شيئًا، فلبث فيها بضع سنين، ثم عادَ وما بقي ممّا كنا نعرفه منه شيء».

ذهب بوجهٍ كوجْهِ العذراء ليلة عرسها، وعادَ بوجهٍ كوجْه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة، وذهب بقلب نقي طاهر يأنسُ بالعفو ويستريح إلى العذر، وعاد يقلب ملفف مدخول لا يفارقه السّخط على الأرض وساكنها، والنّقمة على السماء وخالقها، وذهب بنفسٍ غضّة خاشعة ترى كلّ نفس فوقَها، وعاد بنفس ذهّابة نزّاعة لا ترى شيئًا فوقَها، ولا تلقي نظرة واحدة على ما تحتَها، وذهب برأس مملوءة حكمًا ورأيًا، وعاد برأس كرأس التمثال المثقب لا يملؤها إلى الهواء المتردّد، وذهب وما على وجه الأرض أحبّ إليه من دينه ووطنه، وعاد وما على وجهها أصغر في عينيه منهما..»[1].

ويساعد الإسرافُ العاطفي لدى المنفلوطي على التهويل في الأحداث، حتى تبدو غيرَ مقنعة، ولكنّ المرء لا يملك إلّا متابعتها خاصة في أيامنا المعاصرة، التي تحفلُ بقصص كئيب وسخيف طغى على الجيد والناضج. وهو في كلّ الظروف والأحوال يجعل شخصياته من خلال الأحداث تخضع لتأثير الضمير أو وخْز الضمير، فهو يجعلُ من الأحداث وعاءً يمهّد به للعبرة من سلوك الشخصية، ويصنع فرصةً لتعود الشخصية إلى التسليم بالصواب، حتى لو كان الموت نهايتها، كما هو الحال دائمًا لمعظم الشخصيات المخطئة. وأفضل ما تتميز به قصص المنفلوطي

(١) السابق، ص ٤٢.

هو الأداء اللغوي؛ فألفاظها سهلة، وعباراتها صافية جميلة، وصورها عذبة، ولعلّ أبرع ما يقدّمه المنفلوطي في هذا المجال هو الوصف، فهو يملك موهبةً خاصة في تقديم الأماكن والحالات النفسية[1] في أسلوب مترسّل متدفّق.

ويمكن القول إنّ أفضل تلخيص لمفهوم القصة وطبيعتها لدى المنفلوطي، ما كتبه الدكتور أحمد هيكل، حيث يقول:

«ومن هذا المزيج القصصي المقالي الخطابي، اتّخذ المنفلوطي طريقته القصصية، هادفًا إلى غاية تهذيبيّة، وهي تعميق الإحساس بالمثل العليا والقيم الإنسانية الكبرى، كالوفاء والشرف والشجاعة والفضيلة وحبّ الخير والحقّ والجمال، مستخدمًا للتعبير عن طريقته والوصول إلى غايته؛ أسلوبًا بيانيًّا أخاذًا، يقوم على تجويد التعبير، ورعاية موسيقى الكلام والاهتمام برسم الصور، وإثارة العاطفة، كلّ ذلك من غير التزام للسّجع ولا لغيره من المحسّنات، ومن غير محاكاة للمقامات ولا غيرها من مخلفات التراث، بل مع إيداع وابتكار وأصالة وشخصية تتّضح في الأسلوب، كما تتّضح في طريقة القصص وغايته جميعًا»[2].

ويستطيع القارئ أنْ يلاحظ الفارقَ الكبير بين أساليب القصص وأساليب المقالات لدى المنفلوطي؛ فأساليب القصص تتميّز بنوع من الانطلاق والانسياب والتدفق، وخلوّها من البديع المتكلّف تقريبًا، ولعلّ هذا يرجع إلى صياغته للقصص والأشعار، وتعامله مع الأساليب الغربية، خاصة الأسلوب في الأدب الفرنسي الذي وضع عنه كلّ أو معظم الترجمات المنسوبة إليه، ثم إنّ القصة الأجنبية أو

(١) انظر: العبرات، ص ٧٧ مثلًا.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩.

طريقة السّرد فيها، كانت وراء تخلّصه من قيود كثيرة، كانت تغلّ أسلوبه في بعض الأحيان.

القصة عند الرافعي:

كان «الرافعي» رحمه الله، يرى فنّ القصة فنًّا زائدًا عن الحاجة، بل «ضربًا من العبث، ولونًا من ألوان الأدب الرخيص لا ينبغي أن تكون هي كلّ أدب الأديب وفنّ الكاتب»[1] على حدّ تعبير تلميذه «محمد سعيد العريان»، وقد خصّص «الرافعي» مقالة بعنوان فلسفة القصة، ولماذا لا يكتب فيها، وفي هذه المقالة يبدو الرافعي فاهمًا للمعنى الفني للقصة، ولكنّه يصرح بأنه لا يعبأ بالمظاهر والأغراض- يقصد المقاييس الفنية- التي يأتي بها يوم وينسخها يوم آخر، ثمّ يشير إلى أنه يضع كتبه ومقالاته في قصةٍ بعينها رغم عدم تعاطفِه مع فنّ القصة، ويعترف الرافعي بأنّ للقصة أدبًا عاليًا يقومُ على العلم والفضيلة، ثمّ يصل إلى التفريق بين الرواية الزائفة، والرواية الصحيحة، فيقول: «إذا قرأت الرواية الزائفة أحسسْت في نفسك بأشياء بدأت تسفُل، وإذا قرأت الرواية الصحيحة أدركت من نفسك أشياء بدأت تعلو، تنتهي الأولى فيك بأثرها السيئ، وتبدأ الثانية منك بأثرها الطيّب، وهذا عندي هو فرقُ ما بين فنّ القصة، وفنّ التلفيق القصصي»[2].

ولعلّ القارئ يستشعرُ في كلام «الرافعي» ومِن قبله كلام تلميذه «العريان» حول فنّ القصة نوعًا مِن الخلط والتّداخل. وهذا صحيح إذا فهمَ كلام كلّ منهما على ظاهره، ولكنّ نظرة متأنية، تضع حدًّا لهذا التداخل وذلك الخلط، فالرافعي

(١) حياة الرافعي، ص ٢٠٥.

(٢) وحي القلم، ج٣ ص ٢٥٩.

ينظر- كدأبه- إلى الكتابة بوجْه عام، والقصة من فنون الكتابة، نظرة أخلاقية تنبعُ مِن مبادئ الدين، ومن ثمّ فإن اعتباره للقصّة كضربٍ من العبث ولونٍ من ألوان الأدب الرخيص، يصبح مقبولًا إذا عرف القارئ أنّه يقصد بذلك القصص التجارية الهابطة التي تعنى بإثارة الغرائز والترويج للجريمة؛ ولأنّ هذا القصص كان يغطي على القصص الجيد والراقي في عهده، فقد آثرَ أنْ يعلن رأيَه بوضوح قاطع في عدم تعاطفه مع فنّ القصة، والزراية بمَن يكتبونها، ولم يملك إلّا أنْ يعترف بقيمة النماذج الراقية، ثمّ يطبق بعد ذلك مفهومَه الأخلاقي للقصة في عددٍ من قصصه التي تضمّنتها كتبه.

وقد أنشأ «الرافعي»، من خلال لونيْن، اللون الأول هو القصص التراثي واللون الثاني هو القصص الموضوع.

ولعل اهتمامه باللون التراثي، كان تطبيقًا لمذهبه الأخلاقي فيما يكتب، فهو يجنحُ إلى التراث، ليجلوَ من أقاصيصه أحداثًا وشخوصًا ومواقف يقدّمها إلى أبناء عصره، لغايات أخلاقية ودينية وقومية، وليعالج بالطريقة الفنية ما تصعب معالجته بالطريقة المباشرة.

ويمكن اعتبار القصص التراثي لدى الرافعي نوعًا من تجديد الأدب العربي، وتقديمه في صورة معاصرة، وهو ما سار عليه- بعد ذلك- كثيرون ممّن بعثوا الأدب في صورةٍ قصصية مثل: محمد سعيد العريان، وعلي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبو حديد، وغيرهم. ولكنّ الفارق بين ما قامَ به هؤلاء، وما فعله «الرافعي» يتّضح في أدائهم الفني المتكامل الذي يراعي أصول الفنّ القصصي، وفي أدائه- أي الرافعي- الذي يضع همّه الأول في الجانب التعبير المتعلّق بالألفاظ والمعاني والصور.

إنّ القصة التراثية لدى «الرافعي» تحمل من خصائص العصر الذي جرت فيه أكثر ممّا تحمل من خصائص العصر الذي كان يعيشه، وقد احتسبَ «العريان» ذلك ميزةً للرافعي حين قال: «على أنّ البديع في ذلك هو قدرة الرافعي- يرحمه الله- على أنْ يعيش بخياله في كلّ عصرٍ من عصور التاريخ فيحسّ إحساسه ويتكلّم بلسان أهله، حتى لا يشكّ كثير ممّن يقرأ قصة من قصص الرافعي في أنها كلّها صحيحة من الألف إلى الياء»[1].

وهذه ليست ميزةً تحسب للرافعي في مجال القصة الفنية، وإن كانت تحسبُ له في مجال اللغة والأداء التعبيري، حيث أهملَ استكمال الجوانب الأساسية في صنع القصة من أحداث وأشخاص وحوار وعقدة وبناء. فلم يلق بالًا لهذه الجوانب «ولكنه كان يقصّ كما تلهمه فطرته غير ملقٍ بالَه إلى ما رسم أهل الفن من حدود القصة وقواعدها»[2]. لقد كان المغزى من القصة هو هدفَه الأساسي، وإن كان يجدُ القارئ لقصصه خللًا في العناصر الفنية القصصية، وإن كان من الممكن القول إنّ قصة «قبح جميل» من أفضل قصصه التراثية، حيث تتوفّر فيها إلى حدّ «ما» ملامح فنية للقصة، أبرزها ملمح التشويق وملمح الحبكة الفنية[3].

ولا تسلم قصص «الرافعي» التراثية الموضوعة كذلك من تدخله المباشر في القصة بالرأي، وتأكيده بالجدل والحجج، ممّا يحقق- من وجهة نظره- مسيرته نحو المغزى الذي يريده في القصة.

---

(١) حياة الرافعي، ص ٢٠٧.

(٢) السابق، ص ٢٠٦.

(٣) وحي القلم، ج ١ ص ١٥١.

ومِن نماذج تدخّله في القصة ما ورد في قصته «عاصفة القدر» حيث يقول:

«إنه ليس من شيمة الرجل أن يقتلَ النساء، ولكنّ المرأة تذلّ الرجل ذلًّا يهون عليه قتلَ نفسه، فكيف لا يهون عليه قتلها؟.

علموا المتعلمين ليصيروا في الشرف والأمانة والعفة كرجلٍ جاهل مثلي: لا يرى للحياة كلّها قيمة إذا كان فيها معنى العار، ويقدم عنقه للمشنقة حتى لا ينكس رأسه للذل».

أصلحوا القانون الذي يحكم بالموت شنقًا، ويزهق الأرواح الكبيرة، في حين تغلبه الأرواح الصغيرة بحيلها الدنيئة»[1].

وتنطبق الخصائص السابقة إلى حدٍّ ما، على قصصِه الموضوعة، فهي تعتني بالمغزى أيضًا قبل الحادثة، وتهتمّ بالأسلوب قبل البناء، وتطرح الرأي قبل الشخصية، ولا تعبأ بمستوى الحوار قبل صحة المضمون.

وقصصه الموضوعة ترتكزُ على حوادث واقعية، تولّى صياغتها من وجهة نظره واضعًا نصب عينيه الهدف الأخلاقي الذي تكشف عنه الأحداث.

بيدَ أنّ الرافعي يكاد يفلت في بعض هذه القصص من الإطار الذي رسمه لنفسه في سردِ القصة، فينطلق أحيانًا ليضع قصةً تكتمل فيها بعض الملامح القصصية، وشيء من العفوية أو التلقائية التي ينبغي أن يوفّرها الكاتب الخبير في قصّته. ولعلّ أقرب النماذج إلى ذلك قصتُه «عاصفة القدر» التي كتبها عام ١٩٢٥. ويبدأ فيها بتقديم الشخصيات أولًا، ثمّ يندرج في سرد الأحداث ويتوقّف عند بعض الشخصيات

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ١٠٢.

ليقوم بما يشبه التحليل النفسي، ويصور جوانبَ من حياة القرية وعاداتها، ولكنه يستخدم لغة فوق مستوى الشخصيات، ويختم قصته بخطبةٍ طويلة تحمل مغزى القصة وعبرة الأحداث[١].

وهناك أيضًا قصة تقترب من مستوى القصة السابقة اسمها: «الأجنبية» وتعالج قضية الاتصال بين الرجل الشرقي والمدنية الغربية، ورغم أنها تجمع إلى الحبكة الجيدة السردَ الجيد إلّا أنها لم تسلمْ من بعض العيوب، مثل تدخل المؤلف تدخلًا صارخًا في بعض المواقف. ممّا يكاد يحيل القصة إلى مقالة، ويمكن للمرء أن يقتطع مواضع هذا التدخل لتكون مقالة جيدة ذات مقدمة وعرض وختام، خاصة ذلك الموضع الذي يحذّر فيه من الزواج بأجنبية لأن الزواج منها مسدس فيه ستّ قذائف يعدّدها في أكثرَ من نصف صفحة[٢].

وثمّة من رأي في بعض ما كتبه الرافعي في نثره الوجداني التأملي محاولات قصصية فاشلة مثل الفصل الثالث في «كتاب المساكين» والذي عنوانه «مسكينة ومسكين» ((٣)) ولكنّ محاسبة الرافعي بمثل هذا التعميم تبدو متعسّفة، خاصة إذا عرفنا أنّ مَن أطلق هذا الرأي أطلق حكمًا مشابهًا على قصص الرافعي والمنفلوطي فاتّهمهما معًا بالفشل في كتابة القصة[٤].

---

(١) وحي القلم، ج ٣ ص ٩٣.

(٢) وحي القلم، ج١ ص ٢٥١ وما بعدها.

(٣) د. كمال نشأت، مصطفى صادق الرافعي، سلسلة أعلام العرب (٨١)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨، ص ١١٠.

(٤) مصطفى صادق الرافعي، ص ١٠٩.

ولكنّ الأصح أنْ يقول القارئ: إنّ محاولات الرجلين- أي الرافعي والمنفلوطي من قبله- كان لها فضل الرّيادة: إذ وضعا محاولات لكتابة القصة كانت أساسًا بنى عليه مَن جاء بعدهما إلى أنْ تطورت القصة إلى ما هي عليه الآن. بل إنّ المرء ليجد في بعض قصص المنفلوطي والرافعي، روحًا مميّزة من التشويق والجاذبية لا تتوفر في بعض القصص المعاصر.

ومهما يكن من شيء، فإنّ قصص «الرافعي» بنوعيْها: التراثي والموضوع، لتقدم نماذج في أدب القصة، كان لها في زمنها فضلُ السبق والتبكير، وفي زمننا فضلُ الريادة والتأصيل.

القصة عند الزيات:

عاش «الزيات» في فترة شهدت نضجًا فنيًّا ملحوظًا لفنّ القصة بصفة عامة، وهي فترة أكثر ازدهارًا من الفترة التي سبقتها، والتي شهدت نشوء هذا الفن على يد واحدٍ من مدرسة البيان هو «المنفلوطي» الرائد الحقيقي لفن القصة في مصر.

وقد توفّرت «للزيات» عدة عوامل مساعدة على كتابة القصة الناضجة، منها أنه درس، ودرس القواعد والأصول الفنية للقصة والرواية والمسرحية والملحمة، وتناول الجوانب التاريخية لتطور هذه الأجناس وأشهر ما كتب فيها، ويعتبر كتابه «في أصول الأدب» أكثر تعبيرًا عن خبرته النظرية والتاريخية في هذه الأجناس، ويمكن للقارئ أن يجدَ هناك نظرات دقيقة وواعية بالقصة وأسلوب بنائها وتناولها[1].

كما أتيح للزيات أن يكون تحت يده أعلى المنابر الأدبية في الثلث الثاني من القرن العشرين الميلادي، أعني «الرسالة» وكان يصدرها أسبوعية، ويكتب ويستكتب فيها الأدباء من العالم العربي أجمع، وكانت تعرض على صفحاتها ألوانًا عديدة من

(١) في أصول الأدب، ص ٣٤٤ وما بعدها.

الدراسات والمقالات والقصص؛ لتخدم فن القصة بصورة أو أخرى، وتعطي صاحب «الرسالة» إمكانات الاطلاع على أفضل النماذج المؤلفة والمترجمة، والوعي الجاد بما يقوله النقد والدراسة الأدبية عن القصة ومستوياتها.

ثم إن الزيات، قد أصدر في وقت ما (أواخر الثلاثينيات) أول مجلة متخصصة للروايات في مصر لتخدم القصة بشكلٍ عام، واستكتب فيها كبار كتاب القصة من الأدباء.

وهذا يعني أن الزيات كتب القصة فاهمًا لخصائصها الفنية ومقوماتها الأدبية، ويعني أيضًا أنه استفاد من الإمكانات التي أتيحت له بالدرس والتدريس والنشر في تجاوز البدايات الأولى لتأصيل هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي الحديث، ولكن إلى أيّ حدّ استطاع الاستفادة؟ فهذا ما ستتناوله الصفحات التالية.

ويمكن القول إن الزيات كتب القصة القصيرة والقصة الطويلة، ولم يكتب الرواية ولا الأقصوصة.. وقد مضى في كتابته للقصة القصيرة أو المطولة على منهج ثابت تقريبًا، لا يتغير إلا قليلًا.

وقبل تناول قصص «الزيات» تجدر الإشارة إلى أنه نشر قصصه في «الرسالة» و«الرواية»، ثم ضمّنها مجلدات «وحي الرسالة» و«في ضوء الرسالة».

ويمكن القول إن الزيات استقى قصصه من أرض الواقع الذي عاشه، ومن التراث الذي وعاه. وقد جاءت هذه القصص في معظمها لتعالج قضايا أخلاقية تدور حول الفضيلة والرذيلة، والعادات والتقاليد، والصراع الحضاري بيننا وبين الغرب. وإن كان بعضها قد خطا خطوة كبيرة في السبق إلى معالجة قضايا راهنة وملحة مثل: التمرد على الواقع المرّ، والهجرة إلى الصحراء وتعميرها[1].

(١) انظر مثلًا: وحي الرسالة، ج ٤، قصة في سبيل الأرض الطيبة، ص ٢٢١.

وتبدو هذه القصص جميعها «واقعية» رغم المعالجة «الرومانسية»، فكثير من حوادثها منقول عن الواقع، وشهدها «الزيات» بعينيه، أو كان واحدًا من أبطالها. ويستطيع القارئ أن يدرك ذلك من خلال القراءة دون أدنى جهد، خاصة أن بعضها يدور في المنصورة وريفها؛ حيث ولد وعاش «الزيات»، أو في العراق حيث ارتحل إليها وقضى فيها بعض السنوات للتدريس في مدرسة المعلمين العليا ببغداد، أو في باريس حيث كان مبعوثًا لدراسة القانون أو في القاهرة حيث كان يحرر «الرسالة»، وكانت «دار الرسالة» مكانًا جرت فيه حوادث أكثر من قصة.

وقد استعان الزيات في عرض الأحداث بعناصر كثيرة أهمها: السرد، والوصف، والتضمين بالمذكرات، والرسائل، والشعر، والأمثال، والحكايات الأجنبية والخرافية أو الأسطورية. ولعل أبرز مميزات الزيات قدرتُه على السرد، وجذب القارئ بتفوقه في الوصف- وهذه سمة عامة من سمات مدرسة البيان- ويلاحظ القارئ ذلك بوضوح منذ بداية القصة، وكأن الكاتب يتحدث إلى شخص يجلس معه حديثًا وديًّا فيه مناجاة، فيتعامل معه بلا حرج ولا قيود، وينطلق في استقصاء الأحداث والأشخاص ليصف ويعرّف ويوضح دون أن يشعرَ المتلقي بالضجر، فالكاتب يهدف أصلًا إلى التشويق، وهو يحقّقه بنجاح.

ويلجأ الزيات إلى استخدام المذكرات كأسلوب يتغلّب به على الرتابة، ويثير حيوية القارئ وأشواقه إلى استكشاف الأحداث ومتابعتها، والتعرف على جوانب جديدة لم تظهر من خلال السرد. ومثل المذكرات الرسائل أيضًا، وهو ما مكّنه من استخدام ضمير المخاطب في بعض القصص دون أن يقع في مآخذ فنية عديدة، يمكن أن يقع فيها عادة مَن يستخدمون هذا الضمير.

ولعل قدرة «الزيات» أو تمكُّنه من التراث قد جعله يُكثر من تضمين قصصه أبياتًا من الشعر، وأمثالًا عربية توضح الفكرة التي يعالجها. ويظهر هذا بوضوح في قصصه التراثية مثل «مأساة شاعر» التي تناول فيها «وضاح اليمن»، وقصة حبّه وموته[١].

وقد اعتمد «الزيات» في بعض قصصه على حكايات أجنبية خرافية مثل حكاية العنزة «بلانكيت» لألفونس دوديه، ليساعد على وصف الأحداث، وليضع معادلًا رمزيًّا للأحداث التي يعالجها[٢].

ويبدو أحيانًا، وهو يستعير جوَّ هذه القصص الأجنبية في قصصه، إنه يسعى للتوصل إلى عنصر التشويق، كما فعل في قصة «صديق الكلاب»، وهي تتشابه مع حكاية «أوديب»، ويبدو فيها أثر الثقافة اليونانية، وعنصر الخرافة أو الأسطورة، وهو ما يجعلها أقرب إلى الافتعال وعدم الإقناع الفني[٣].

لقد أقام الزيات بناءه القصصي- بوجه عام- معتمدًا على الواقعية، ولكن معالجاته كانت تميل إلى الرومانسية باعتبارها عنصر تشويق فعال، خاصة بالنسبة للقراء الشباب الذين يعيشون مرحلة العمر الجميل، ويتطلعون إلى الغد بقلب مفتوح، ولكن هذه الرومانسية تبدو أحيانًا مسرفة إلى حدّ كبير، ومتأثرة بالآلام فوتر، كما يرى القارئ في قصة «بهيرة»[٤].

---

(١) وحي الرسالة، ج٣ ص ٣٥٠ وما بعدها، وقد نقل قصيدة كاملة في ص ٣٥٤. وانظر أيضًا: قصة «نورا»، وحي الرسالة، ج ٤ ص ١٤٨.

(٢) وحي الرسالة، ج ٣ ، قصة فتاة ص ٣٠٣.

(٣) السابق، ص ٣٦٦.

(٤) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٣٤٢.

بيدَ أن أبرز المآخذ على «الزيات» في عرضه القصصي، هو تدخله المباشر في عملية العرض بطريقة تخرج بالسباق عن إطار القصة والإقناع الفني إلى إطار المقال والإقناع العقلي، ومَن يقرأ الفقرة التالية من قصته «رجلان وامرأة» يرَ ذلك بوضوح، يقول الزيات: «إن الفتاة التي تعرف معنى الزوجية»، وتدرك سرّ الأمومة، لا تجعل من بيتها ناديًا ولا مرقصًا ولاحانة، ولا تطلب من زوجها أن يكون شاعرًا يطارحها الغزل، ولا سميرًا يناقلها الغرام، ولا نديمًا يقارعها الكأس؛ وإنما تجعل من بيتها عشًّا يفيض بالحنان والحب، وحرمًا يشيع الراحة والسكينة، وتطلب من زوجها أن يكون عاملًا يكسبها الثروة، وفاضلًا ينيلها الشرف، ومخلصًا يذيقها السعادة، و«أمين» جدير أن يكون هذا الرجل، إذا كنت أنت جديرة بأن تهيئ له ذلك البيت»[1].

والواقع أن مثل هذا النص جديرٌ بأن يكون فقرة في مقال لا فقرة في قصة، فارتباط هذا النص بأحد أبطال القصة ارتباطٌ واهٍ وضعيف، ودخوله في النسيج القصصي دخول شاذّ وثقيل. ويمكن للقارئ أن يرى أمثله غير قليلة لنماذج أخرى في ثنايا قصص «الزيات»[2].

ومع احتفال «الزيات» بعرض القصة والوصف الجيد للمكان والأشخاص وقدرته على التشويق الذي يتنامى من خلال الأحداث؛ فإنه يضرب عرض الحائط بعنصر الزمن الذي يجعل القصة «قصيرة» بحق. فقد يمتد الزمن آمادًا طويلة، بحيث يمكن أن نسمّي القصة عنده «مشروع رواية»، وهذا ملحوظ ينسحب على

(١) وحي الرسالة، ج٤ ص ٢٤٣.
(٢) انظر مثلًا السابق، ص ٢١٧.

معظم أعلام مدرسة البيان الذين كتبوا القصة. إن لم يكونوا جميعًا، ولعل أفضل تسمية لما كتبه الزيات من قصص هو «القصة المطولة» أو «الرواية القصيرة».

إنّ الزيات- بصورة عامة- يجيد عرض القصة والوصول إلى العقدة بإحكام ولكنه عند الحل، قد يوفق عندما تكون النهاية طبيعية وتلقائية ومقبولة فنيًّا، وقد لا يوفق حين يجعل من الحل أمرًا قدريًّا أو فجائيًّا أو مفتعلًا.

فقصته «جلاد الشيطان» وهي من أقرب قصصه إلى البناء المتكامل تبدو فيه النهاية مقبولة وطبيعية وتلقائية[1] ولكن قصته «شيطان» تبدو خاتمتها أقرب إلى الافتعال والفجائية والقدرية، حيث يقول: «ثم امتدت يد القدر تحل عقدة هذه الرواية، فإذا الزوج وحيد يعاني غصص الألم، والزوجة مطلقة تتجرع مرارة الندم. والشيطان الرجيم يقطع البحر عائدًا إلى منصبه الكبير في وزارة.. يشارك في أمور الدولة على هذا الخلق، ويتصل بالأسر المخدوعة على هذا الوجه..!»[2].

ولعل هذا أثر تدخله العقلي وليس الفني في القصة بوج ه عام... قد يجيء هذا التدخل وعظيًّا بصورة واضحة ما في قصته «فتون وجنون»؛ حيث يقول:

«ليس في طاقتي يا آنستي أن أقصّ عليك خاتمة هذه المأساة، ولو كان وصفها في إمكاني لما كان استماعه في إمكانك، فإني أعرف رقة قلبك ووهن جلدك في مثل هذه الحال. وليس من العسير على فطنتك استنتاج ما حدث. فالفتى من تباريح الجوى أصيب بالسلّ فمزق رئتيه وشفّ جسمه، فهو في السرير عظمٌ هامد ينتظر النهاية المحتومة، والأمّ من هول النكبة أخذها الفالج، فهي سطيحةُ الفراش لا تمرّ ولا تحْلى.

(١) وحي الرسالة، ج ٤ ص ٢٢٤.

(٢) وحي الرسالة، ج١ص ٤٥٩، وانظر أيضًا: وحي الرسالة، ج٣، قصة حشاش، ص ٣٣٥.

والأبُ مِن فقْدِ الرجاء اعتراه الخبالُ فمات قتيلًا في حادث محزن. والبنات؟ البنات بقينَ بعد المخبول والمسلول مع الأم الكسيحة لا كاسب ولا خاطب، فتصوري يا آنستي كيف يعشْن؟ لو كان للإسلام أديرة صوفية لدخلن في حمى الدين. ولو كان للحكومة مدارس خيرية لاعتصمن بقوة العلم. ولو كان للأوقات ملاجئ نسوية لعشن في ظلال الخير. ولكنهن يا آنستي يعشنَ العيش الكريم الضنك على فضلات الأقارب الأباعد، ومثل هذا العيش لا يثبت عليه إيمان ولا أمان، والبيت البائس إذا لم يدخله الملَك دخله الشيطان»[1].

وقد استخدم «الزيات» في أدائه القصصي أسلوبه المميز ولغته المعهودة، مع فارق واضح، هو أن الأداء القصصي قد فرض عليه الانسياب، والتبسط النسبي في استخدام اللغة. وهي بوجه عام لغة فصحى راقية ونقية، وقد اعتمدها في السرد والحوار بأداء واحد تقريبًا، إذ يمكن القول إن لغة الحوار لم تتأثر كثيرًا، ولم تختلف عن لغة السرد مهما كانت الشخصية المتحاورة، أو مهما كانت طبيعة المتحاورين. ولكنه أحيانًا كان يلجأ إلى استخدام العامية في حوار بعض القصص، وهو استخدام محدود على كلّ حال، كما أنه يلجأ نادرًا إلى استخدام بعض الأمثال والعبارات العامية في ثنايا السرد، ويمكن قراءة نماذج منها في قصة (حشاش). يتحدث الحشاش كلما رأى أحدًا من أهله أو من جيرته، فيقول له بلهجة متلكئة متقطعة متكلفة:

إنت تمشي- اشمعنى؟ زي الحمار ! أه أه !

إنت تأكل- اشمعنى؟ زي الغول أه أه »[2].

(١) وحي الرسالة، ج١ ص ٤٨٤.

(٢) وحي الرسالة، ج٣ ص ٣٣٤.

ويبدو أن الزيات لم يجد بدًّا من نقل هذه اللهجة كما هي، ظنًّا منه بأن الفصحى لا تحمل الإيحاءات المقصودة والمعبّرة عن منطق المساطيل.

ومهما يكنْ من شيء، فإن الزيات في إنتاجه القصصي يعدّ من أنضج أبناء مدرسة البيان فهمًا وأداء للقصة، وأكثرهم قدرة على جذب القارئ للمتابعة والاستمتاع.

القصة عند البشري:

يعد «الشري» أقل أعلام مدرسة البيان الذين اخترتهم للدراسة، إنتاجًا للقصة، ولعلّ ذلك يرجع إلى حبّه للمباشرة في عرض آرائه وأفكاره، رغم أنه يملك قدرات فنية لا بأس بها في الأداء القصصي، وربما كانت ظروفه كقاضٍ جعلته يتحرج في السير في هذا الميدان، فضلًا عن استغراق القضاء لمعظم وقته.

والإنتاج القصصي الذي قدّمه «البشري» تحت عنوان «قصة» لا يعدو قصة واحدة اسمها «حياء»، وما عدا ذلك، فلا يعثر المرءُ على قصة أخرى.

ويمكن أن يجد القارئ روح القصة تسوّد بعض كتاباته، خاصة في كتابة «في المرآة» حيث يصور عددًا من الشخصيات العامة في زمنه تصويرًا أقرب إلى القصة، ويمكن أيضًا العثور في كتابات البشري على عددٍ من اللوحات القصصية- إن صح التعبير- يرسم فيها صورًا اجتماعية وتأملية، وتفيض إنسانية وعاطفة، وتبدو أكثر اتصالًا بالواقع المعاش، ومن هذه اللوحات ما كتبه عن «الطفل» في حالتين: الطفل- ملك صغير، والطفل الشريد[1] ويصور الطفل في الحالين تصويرًا إنسانيًّا بارعًا فيه رقة وعذوبة، ومن خلال جوٍّ قصصي مشبع بلسمات فنية واضحة.

(١) المختار، ج١ ص ١٤٩، ١٥٢.

كذلك فإن هنالك لوحتين قصصيتين إحداهما بعنوان: «هو» يرسم فيها صورة نفسية واجتماعية لشخص مجهول من خلال علاقته بالمجتمع[1]، وثانيتهما تحل اسم «عبرة» عن الصحة والمرض، ويحكي فيها واقعة خاصة عن توقع المرض وانتظاره[2]. وفي اللوحتين إطار قصصي غير كامل، ولكنه يوحي به، بحكم أن أبرز عناصر اللوحتين هو تصوير الشخص أو الحالة التي يتحدث عنها تصويرًا جيدًا.

وقصة «حياء» نمطٌ من القصص الرومانسي الذي يعتمد على ما يسمى بالحب «العذري»، وهو نمطٌ يشيع لدى بعض أعلام المدرسة البيانية، خاصة «المنفلوطي» و«الرافعي»، وإن كانت الروح التعبيرية لدى «البشري» أقرب إلى الروح التعبيرية عند «المنفلوطي» على وجه التحديد.

وفي مقدمة القصة أو استهلالها يعتذر «البشري» سلفًا عن القصور الفني المحتمل في القصة، بل ينفي عن القصة أصلًا أنها تحمل خصائص فن القصة؛ لأنه- كما يرى- لا يجيد هذا الضرب من البيان ولا يحذقُه، في الوقت الذي يضع فيه عنوان «قصة» على الموضوع، يقول البشري:

«وحين أترجم لموضوع اليوم بكلمة (قصة) لا أعني الرواية ولا ما يشبه الرواية، فإنني لا أشيع فيها خيالًا، ولا أخترع لها أبطالًا، ولا أخلق مفاجآت (كذا!) ولا أبتكر مواقف، ولا أمدّ لها مغزى يصيب غرضًا، ولا أعالج تحليل نفس أو فكرة لأنني لا أجيد هذا الضرب من البيان ولا أحذقه، بل إنني لم أحاوله قطّ طول حياتي الكتابية، وإنما أقص حادثة وقعت بسمعي وبصري، فإن هي أصابت غرضًا

(١) السابق، ج١ ص ١١٤.
(٢) السابق أيضًا، ص ١٢٨.

أو اتّصل بها مغزى؛ فذلك من صنعها نفسها، لا فضل لي من ذلك في كثير أو قليل»[1].

ويبدو «البشري» قاسيًا على نفسه، أو معتذرًا عن جريمة لم تحدث، ولعله أراد أن يبعد شبهة كتابة القصة عن نفسه للأسباب التي سبق تقديرها في مطلع هذا الكلام عن القصة لديه.

وعمومًا، فإن القصة تحمل عناصر لا بأس بها تجعلها في مستوى مقبول بالنسبة لقصص أعلام المدرسة البيانية على الأقل، وقد أشار «خليل مطران» في تقديمه للجزء الأول من «المختار» إلى هذه النقطة بذكاء فقال: «... لو أن شيخنا (بالفضل لا بالسن) الأستاذ البشري ابتدع هذه القصة استخلاصًا من الوقائع التي تجري كل يوم بأسماعنا وأبصارنا كما يفعل منشئو الروايات، ولم تكن ممّا شهده على حدّ ما ذكر، لكان من أبرع القصاصين الذين عرفناهم، الله الله في دقة الوصف، واستشفاف ألطف ما يتحرك به الحسّ في أطواء النفس، الله في روعة الأسلوب وصفاء العبارة وبلاغة تمهيد الفواتيح للخواتيم»[2].

وقراءة القصة تشعر المرء أنه يقرأ قصة «قيس وليلى» أو «جميل وبثينة» أو «كثير وعزة» أو غير ذلك من القصص العذرى الذي ذاع واشتهر في كتب الأدب والتاريخ العربي، والفارق بين هذه القصص وتلك القصة يكاد ينحصر في الزمان والبيئة فقط. فزمانها العصر الحديث، وبيئتها القاهرة.. أمّا عدا ذلك فتكاد تتشابه الحوادث في «رومانسية» واضحة.

---

(١) المختار، ج١ ص ١٣٢.

(٢) السابق، ص ٩-١٠.

وتجرى قصة «حياء» على امتداد زمني عريض يتجاوز عشر سنوات ليترجم قصة عمر كامل ومأساة كاملة، كما تأخذ من القاهرة مجالًا رئيسيًّا ومسرحًا أساسيًّا، وإن كانت الملامح المكانية غير واضحة بحال، اللهم إلا مقبرة البطل وأمامها طاقات من الرياحين والزهور.

والبطل شخص غني حي يملك نفسًا شفافة، صافية، وحسًّا رقيقًا ونقيًّا، ويرتفع بتفكيره وطموحه إلى سماوات الفكر الخالص، والأدب الجميل والفن الراقي.. يلمح فتاة بين أغصان الشجر، فيهيم بها ويتولّه، ولكنه لا يستطيع أن يخطبها، فضلًا عن البوحِ لها بحبّه ومشاعره، ويمنعه من ذلك الحياء، حتى تتزوج ويصبح لها بعلٌ في مكانٍ خارج القاهرة.. فيغرق في الشراب، وتتناوبه العلل، ويظل كذلك حتى تمضي سنوات طويلة، تعود بها الحبيبة- وهي بلا اسم- إلى القاهرة وتلتقي معه، فيبوح بحبّه أخيرًا بعد أن أصبح لحمًا على عظم، فتعطف عليه وتأسى له وتتمنى لو كان قد صارحها بحبّه فربما كانت الحال غير الحال.. ولكن هكذا كان.

ولعلّ البشري أراد أن يقدم صورةً لما يمكن أن يجرّه الحياء على أصحابه من دمار ممثلًا في ضياع الحبيبة، وضياع الصحة، وضياع العمر، وضياع الآخرة أيضًا، فقد ارتكب البطل أكثرَ من خطأ أولها خجله، والثاني إغراقه في الخمر، والثالث استتهتاره بصحته وشبابه.. وهذه الأخطاء كما توحي القصة تقود إلى الجحيم دنيا وآخرة. ومن ثم، فإن احتمال الهدف التعليمي للقصة يبدو غير مستبعَد.

بيدَ أن «البشري» لم يقدّم الصورة المقابلة، والتي تسمى بلغة عصرنا «المعادل الموضوعي» لهذه الشخصية الخجولة المترددة الغارقة في أحلام اليقظة، ولم تظهر الشخصية الجسورة التي تقتحم معترك الحياة وتنتزع نصيبها انتزاعًا. ولعلّ شخصية

«الحبيبة» التي تأسى على ما أصاب البطل وتتمنى لو كان قد صارحها، تمثل جانبًا من شخصية المعادل الموضوعي المطلوبة فنيًّا، ولكنها غير ناضجة على كل حال.

ويبدو أن الأقرب إلى القول فنيًّا هو تأثر «البشري» بالقصص العذري الذي طالعه في تراثنا العربي، خاصة إذا تذكرنا أن الفارق شكلي بين قصته وبين هذا القصص كما سبقت الإشارة، وأيضًا فإنه لا يتورع عن الاستشهاد بأشعار العذريين في ثنايا قصته، فقد أورد أبياتًا للمجنون ولجميل، ومن الأبيات التي ظن أنها منسوبة إلى المجنون أوردَ هذيْن البيتين:

وأخرج مِن بين الجلوس لعلني ... أحدّث عنك النفس في السرّ خاليا
وإني لأستغشى وما بي نعسة ... لعلّ خيالًا منك يلقى خياليا[1]

كما ذكر هذا البيت لجميل:

أمـوت وألقى الله بـائن لم أبح ... بحبـك والمستخبرون كثير[2]

ثم إنّ الجو الرومانسي الذي يشيع في القصة، والذي يذكرنا بما يفعله المنفلوطي في قصصه؛ يعزز من انتساب قصة «حياء» إلى قصص العذريين، خاصة إذا طالعنا مشاهد الرومانسية المسرفة، والتي تتمثل في البكاء خاصة، وهو بكاء يتحول إلى فيضان من العبرات.. ويتكرر في أكثر من موضع من مواضع القصة، كأن يقول:

«...» واندفعت تبكي وتنشج، واندفعت أنا أبكي وأستعبر، وحتى بلغنا من البكاء غايتنا، ولكل سائلة قرار، وأخذت بيدي وأجلستني إلى جانبها، وأنشأت

(١) المختار، ج١ ص ١٣٤.
(٢) السابق، ص ١٣٥.

تمسح ما انهلّ من الدموع على خدي، وتمرّ يدها لينة رقيقة على كتفي كأنها تدلل طفلًا»[1]. أو يقول:«إن سيدة تنتاب هذا القبر حينًا بعد حين، فتنشر عليه الرياحين والزهور» وتظل ساعة تبكي حتى تستعبر ثم تنصرف»[2].

ويعتمد «البشري» في بنائه القصصي لقصة «حياء» على السرد المتتابع الذي يعنى بالحوادث بصورة أساسية أو بالحكاية والكشف عن مغزاها. بل إنه منذ مطلع القصة يصرّ على كشف هذا المغزى بأبيات من الشعر لعلها له، يقول فيها:[3]

وفتى يشرب المدامة بالما ... ل ويمشي يروم ما لا يرام
تركته الصهباء يرنو بعين ... نام إنساتها وليست تنام
جنّ مِن شربة تعلّ بأخرى ... وبكى حين ثار فيه المدام
كانلي صاحبًافأودى به الدهـ ... ـر وفارقتُه عليه السلام[3]

ويقوم البشري بعملية السرد من خلال ضمير الغائب، ويكشف من خلال السرد ملامح البطلين أو الشخصيتين الأساسيتين في القصة، ويضع نفسه كشخصية من الشخصيات الوسيطة والمساعدة التي تساعد في كشف الأحداث ومسارها، وهو يذكر بما يفعله المفلوطي بصورة شبه متكررة في قصصه ورواياته.

ولعل أبرز ما في البناء القصصي لقصة «حياء» هو التصوير الحي الذي يتألق في بعض المواضع، خاصة في مواضع الوصف ومنها ما جاء لتصوير اللحظة الأولى التي عرف فيها البطل صاحبته، يقول:

(١) السابق، ص ١٣٧.
(٢) السابق، ص ١٣٨.
(٣) المختار، ج ١ ١٣٢.

«ولقد حدثني أنه جاز في رفقةٍ من صحبِه بيتَها صباح يوم، فإذا هي في ثياب التفضل تقطف من الحديقة أزهارًا، فلمّا رأتهم توارت منهم في بعض الشجر. قال: فتشجعت وأرسلت نظري، فإذا غصن تتدلى منه وردة لم يرَ الراؤون شبهًا لها في الزمان!»[1].

وفي هذه الصورة تبدو صاحبته بملابس البيت الداخلية، فيمنعها الحياء أن تستمر في الظهور أمام الفتيان الذين يعبرون أمام حديقتها، وتنسحب إلى بعض الشجر للتوارى عن أعينهم، فيلح صاحبها على رؤيتها، فيراها غصنًا «تتدلى منه وردة»، وكفى بهذه الصورة تعبيرًا جميلًا عن وجدان محبٍّ يرى حبيبته لأول مرة.

ومهما يكنْ من شيء، فإن قصة «البشري» ابنة زمانها بما فيه من رومانسية شفافة وصفاء وجدان، وبساطة فنية- إن صح التعبير- وكانت إلى جانب ذلك واحدةً من قصص مدرسة «البيان»، وتحمل أبرزَ ملامح هذه القصص الموضوعية والشكلية على السواء.

(١) السابق، ص ١٣٣.

خامساً: الترجمة

الترجمة عند المفلوطي:

قام المنفلوطي بنقل مجموعة من القصص والروايات والمقالات والقصائد إلى اللغة العربية، وفقَ تصور خاص يؤمن بإعادة الصياغة بما يتلاءم مع طبيعة لغتنا العربية وبيانها، ويرفض الترجمة الحرفية عن اللغة الأجنبية[1] لأنها تتنافى مع مميزات لغتنا وخصائها، كما انطلق في ترجماته إلى صلب الموضوع في تصوره هو؛ حيث اعتمد على التصرف في ترجماته، فإذا ترجم قصيدة أو مقالة أو قصة أضفى عليها من نفسه وروحه ما يجعل القارئ يستشعر أن ما يقرأه ليس مترجمًا بل من تأليف المنفلوطي ذاته. ومن هنا كانت لديه الجرأة على تغيير العناوين، وتعديل بعض القوالب الفنية، وتغيير بعض الأفكار والتصورات.

فمثلًا نجد قصة «شوتوبريان» والمسمّاة «الذكرى» في «العبرات» كان أصلها «آخر ملوك بني سراج» ، و«الشهداء» أصلها «أتالا» و«الضحية» «لا لسكندر دوماس الابن» أصلها «غادة الكاميليا»، و«الشاعر» « لأدمون روستان» أصلها «سير انوادي برجراك»[2].

أمّا رواية «في سبيل التاج» فقد كانت مسرحية شعرية تمثل على المسرح، فحوّلها بطريقته إلى رواية قصصية ذات فصول، ويصفها مقدم الترجمة «حسن الشريف» بقوله إنها «مأساة شعرية تمثيلية وضعها المؤلف في سنة [3]١٨٩٥، ويتابع قائلًا «ولقد تناول السيد مصطفى لطفي المنفلوطي هذه المأساة ونقلَ موضوعها إلى اللغة العربية

(١) النظرات، ج٣ ص ١٢.
(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩١.
(٣) في سبيل التاج، المقدمة، ص ١١.

في قالب روائي جميل بعد أن أضاف إليها أشياء، وحذف منها أخرى، وأخرجها لقرّائه قصة يستهوي أسلوبها القلوب، وتسترعي وقائعها الألباب...»[1].

وعلى هذا النهج سار المنفلوطي في تضمين بعض مترجماته آيات من القرآن الكريم، وأبيات من الشعر، لتتلاءم وتؤيّد ما يضعه من أفكار، ثم أنه قد يحول المادة إلى ما يتلاءم مع الروح الإسلامي، رغم نقله عن روح مسيحي، فهو يقول في ترجمته لقصيدة إيفون الصغيرة:

«إنا لله وإنا إليه راجعون، ماتت إيفون الصغيرة، ماتت الطفلة الوديعة الجميلة، ماتت الفتاة الرزينة الصابرة، في سبيل الله نجم تلألأ في سماء الحياة لحظة ثم هوى، وغصن أزهر في روض المنى ساعة ثم ذوى، وقدح من البللور لم تكد تلمسه الشفاه حتى انكسر، وعقد من اللؤلؤ لم ينتظم في سمطه حتى انتثر»[2].

ولعل دافع المنفلوطي إلى هذه التعديلات، هو شوقه إلى وجود مثل تلك الآثار المترجمة في الأدب العربي، فأراد أن يصبغها بالصبغة الذاتية بصورة يصعب معها التفريق بين انتمائها إلى أصلها الأجنبي وانتمائها إلى عالم جديد هو عالم اللغة العربية. كما أن المنفلوطي- بحكم عدم معرفته باللغات الأجنبية، أو حتى واحدة منها- قد أتيحت له فرصة الصياغة والتلخيص وفق رؤاه وتصوراته[3] من خلال قراءاته لما ترجم إلى اللغة العربية، بل إنه كان يدعو مَن يترجم له النص ترجمة حرفية، ثم يقوم هو بالصياغة العربية مع كثير من التصرّف والحرية في التعبير[4].

---

(١) السابق، ص ١٣.

(٢) النظرات، ج ٣ ص ٣٥.

(٣) نشأة النثر الحديث، ص ١٨٦.

(٤) نفس المصدر، ونفس الصفحة.

وأبرز ما ترجمه المنفلوطي كان في المجال القصصي، فقد ترجم عددًا من القصص الطويلة والقصيرة، وقد ضمت «العبرات» مجموعة القصص القصيرة: الشهداء، الذكرى، الجزاء، الضحية؛ أمّا الروايات الطويلة، فقد حملت عناوين كتبه «في سبيل التاج» و«الفضيلة» و«ماجدولين» و«الشاعر».. وكلّ هذ القصص والروايات تعالج الموضوعات الإنسانية والقيم الخالدة والراقية في حياة البشر، ويبدو في هذه القصص اختيار المنفلوطي لموضوعاتها اختيارًا دقيقًا يتسق ويتفق مع اهتماماته، ومع ما يشغله ذهنيًّا وروحيًّا، ومع اتجاهه في التعبير غير المباشر عن آراء سياسية ووطنية ابتعد عن تناولها بالتصريح والمباشرة.

إنّ اهتمامه بالواقع الاجتماعي والوطني جعله يترجم قصة «آخر ملوك بني سراج» لشاتوبريان تحت عنوان «الذكرى»، وهي تتحدث عن سقوط الأندلس بيد الجيوش المسيحية التي يقودها «فرديناند» و«إيزابيلا»، وكأن المنفلوطي باختيار هذه القصة يريد أن يسقط أحداثها على الواقع الذي كانت تعيشه مصر آنئذ تحت الاستعمار البريطاني خاصة، والواقع الذي يعيشه الإسلام والمسلمون عامة، وغالبًا ما يتدخل المنفلوطي ليوضح العبرة من الأحداث، وإذا طالع القارئ الفقرة التالية فسوف يعتقد- بالضرورة- أن شاتوبريان لم يقلها ولا يفكّر في قولها، بل إنها من صنع المنفلوطي، حيث يقول:

«ستقفون غدًا بين يدي الله يا ملوك الإسلام، وسيسألكم عن الإسلام الذي أضعتموه وهبطتم من علياء مجده حتى ألصقتم أنفَه بالرُّغام، وعن المسلمين الذين (أسلمتوهم) بأيديكم إلى أعدائهم ليعيشوا بينهم عيش البائسين المستضعفين»[1].

(١) العبرات، ص ٥٧.

وقد ترجم المنفلوطي «في سبيل التاج» ليتحدث من خلالها عن التمسك بالوطن والتضحية في سبيله بالنفس والأقربين بثًّا للشجاعة والثبات والعزيمة والغيرة والإخلاص.

وترجم «ماجدولين» ليفضح أساليب الاستعمار، وسلوك الاستقراطية، وليدعو إلى قيم العمل والجد والوفاء والفضيلة والبساطة، وكذلك فعل في «الجزاء»، والضحية والشهداء، وكلها تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية كانت تلحُّ على واقع المجتمع وعلى وجدان المنفلوطي، وإن كان تناولُها قد أتى في صورة رومانسية ممزوجة بالواقع مع ميلٍ واضح إلى المثالية.

ورغم أن المنفلوطي قد تصرّف في مترجماته بالتلخيص أو التعديل، فإنه وقع في أخطاء واضحة، وكان أولى به وقد أعطى لنفسه الحرية في الصياغة والنقل أنْ يتجنّبها، ومنها متابعته للمؤلف في بعض تصوراته المعادية، والمتعصبة ضد الإسلام، ففي رواية «سبيل التاج» مثلًا يتابع المؤلف، بل يكاد يبالغ من تلقاء نفسه في الحملة على الأتراك وتصويرهم تصويرًا بشعًا في سلوكياتهم مع المهزومين من أبناء البلقان، بينما يبدو التعاطف قائمًا مع قادة هؤلاء، وتصويرهم بالإنسانيّين الرحماء[1] بل إنه يستسلم للشعارات التي ردّدها الصليبيون في حربهم ضد المسلمين[2] وفكرة الخطيئة كما تصورها المسيحية[3].

(١) في سبيل التاج، ص ٢٩.
(٢) السابق، ص ١٠٤.
(٣) السابق أيضًا، ص ٣٤.

وتبدو- كما في بقية كتابات المنفلوطي المؤلفة- مبالغاته في الترجمة التي تصل إلى حدّ الغلو، مستخدمًا في ذلك العاطفة المسرفة، التي تصور بعض الشخصيات في صورة متهالكة، لا تملك من الإرادة شيئًا، بل تهالك حتى الذوبان، واستسلام من أجل الرغبة والعاطفة حتى لو أدى ذلك إلى الموت أو الانتحار كما يحدث غالبًا، أو الرضا بالانحطاط عن درجة الإنسانية إلى منزلة الكلاب.

«أقسم لك يا ما جدولين أنني لو رأيتك في طريقي لهرعت إليك، وجثوت تحت قدميك كما يجثو العابد تحت قدمي معبوده، وسألتك البر والإحسان كما يفعل السائل المستجدي، فإن أعرضت عني زحفت وراءك على ركبتي، وتعلقت بأهداب ثوبك حتى تصغي إلي وتسمعي شكاتي.

ولكن ماذا أقول لك؟ وماذا عندي من الأحاديث فأحدثك به إلا شيء عندي سوى أن أذرف دموعي تحت قدميك، وأمد يدي إليك صامتًا، ثم حياتي بين يديك فإمّا أحيَيتني أو قتلتني»[1].

وفي موضع آخر، يطالع القارئ هذه الصورة : «فاسبلي علي ستر حمايتك فإن ضننت بها فائذني لي أن أسير وراءك في كلّ مكان تسيرين فيه كما يتبعك كلبُك الذليل، لأراك وأسمع صوتك، وأستنشق الهواء الذي يحيط بك؛ لأني لا أستطيع أن أعيش في العالم دون أن تكون لي صلة بك...»[2].

ولأنّ المنفلوطي يتدخّل بصورة فعالة وواضحة للتعبير عن بعض أفكاره، فإن القارئ يكاد يقرأ بعض المقاطع كأنها مقالات، فهناك على سبيل المثال فصل عن

(١) ماجدولين، ص ١٣٩.
(٢) السابق، ص ١٤٠.

«بيتهوفن» كأنه مقال لا علاقة له بالرواية[١]، ويستطيع القارئ أن ينتزع صفحات تتحدث عن تخاذل حكام المسلمين في الأندلس[٢]، وعن توبيخ الكاتب للأغنياء وعدم مساعدتهم للفقراء والبائسات وحبهم البشع للمال[٣] وعن الحرية الدينية وخداع الشعوب بالدين[٤].

ويستعين المنفلوطي في ترجمته بالشعر والقرآن الكريم والحديث الشريف لتضمين القصص المترجمة أبياتًا أو آياتٍ أو أحاديثَ لتوضيح الفكرة أوالموضوع، ويستطيع القارئ أن يطالع ذلك في أكثر من موضع، ومنها على سبيل المثال ما ذكره في قصة «الجزاء» وقصة «الذكرى»، فهناك البيتان:

ولمّا دنا مني السياق تعرضت ... إليّ ودوني مِن تعرّضها شغل
أتت وحياضُ الموت بيني وبينها ... وجادتْ بوصلٍ حين لا ينفع الوصل[٥]

وهناك الأبيات:

وقفت بالحمراء مستعبرًا ... معتبرًا أندب أشتاتا
فقلت يا حمراء هلْ رجعة ... قالت وهل يرجع مَن ماتا
فلم أزل أبكي على رسمها ... هيهات يغني الدمع هيهاتا
كأنما آثار مَن قد مضوا ... نوادب يندبْن أمواتا[٦]

(١) ماجدولين، ص ٢١٨- ٢٢٣.
(٢) العبرات- «الذكرى»، ص ٥٧-٥٨.
(٣) انظر الضحية في «العبرات»، (ص ١١٧ وما بعدها) ففيها فقرات كثيرة حول الموضوع.
(٤) في سبيل التاج، ص ٤٦-٤٧.
(٥) العبرات،ص ٩٤.
(٦) السابق، ص ٦٦.

وفي حديثه عن العقاب الإلهي للمتخاذلين يذكر الآية الكريمة: ﴿... وَمَا ظَلَمَهُمُ اللَّهُ وَلَٰكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾[1].

ويبدو المنفلوطي في مترجماته وقد وضع أسس الترجمة للعربية في مدرسة البيان، فقد تخلص أسلوبه تمامًا من كل الأثقال، والمحسنات، وهو مع الترسل السلس السهل العذب، الذي يتدفق كما النهر دون موانع أو عقبات، ولكن تغلبه روح الإنشاء على الصدّ الشامل والإحاطة الكاملة بجوانب الشخصيات، وتأتي رواية «في سبيل التاج» أفضل رواياته المترجمة، أو أقرب إلى ذلك، من حيث أسلوبها الواضح السلس المتدفق، خاصة إذا ما قورنت بالعبرات مثلًا.

وعمومًا، فإنه يمكن القول: إن المنفلوطي «برغم تصرفه في الروايات ذات الأصول الأجنبية، وبرغم طريقته غير الدقيقة في الكتابات القصصية بعامة واعتماده على الاسترسال الإنشائي والانفعال العاطفي الحزين، والبعد عن التحليل والتدقيق في رسم الشخصيات؛ فإنه يعتبر دعامةً من دعامات الفن القصصي في الأدب (المصري) فهو أول من صنع جمهورًا كبيرًا للفن القصصي وحمل القراء على اعتبار القصص والروايات نماذج أدبية عالية، لا تقلّ روعة عن الشعر، وبهذا يعتبر المنفلوطي مرحلة هامة في تاريخ أدب مصر الحديث بعامة، وفي تاريخ القصصي بصفة خاصة»[2].

---

(١) في سبيل التاج، ص ٣١، وانظر: «ماجدوين»، ص ٤٠، ١٠٨، لترى تضمينًا آخر بالقرآن الكريم والحديث الشريف.

(٢) تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٩٢.

وبذلك يسجل «المنفلوطي» نوعًا من السبق والريادة لمدرسة البيان في النثر الحديث في مصر لتأصيل فنٍّ من الفنون الجديدة على الأدب العربي، وفق قدراته وإمكاناته في ذلك الزمان الذي عاش فيه.

الترجمة عند الزيات:

كانت القصة والرواية مِن أبرز ما ترجمه «الزيات» عن الأدب الفرنسي، فقد ترجم بجانب القصة القصيرة والرواية الطويلة بعض القصائد منها قصيدة «البحيرة» وقصيدة «الوحدة» وكلتاهما للشاعر والروائي الفرنسي «لامارتين».

وكان «الزيات» يرى في الترجمة عنصرًا هامًّا من عناصر إثراء الأدب العربي الحديث أو المعاصر بإمكانات جديدة ومتنوعة في اللغة والفكر، والأداء.. وقد طالب في عام ١٩٤٥م بإنشاء دار للترجمة تشرف عليها الحكومة وترعاها من أجل نهضة حقيقية وقوية للأدب في مصر، وكان يرى في ذلك خطوة مشابهة لما فعله الآباء الأقدمون حين نقلوا علوم الإغريق والهنود واليهود والسريان والفرس[(١)]، وقد تحققت رغبته هذه فيما بعد حين أنشأت وزارة الثقافة في مصر بعض الإدارات الخاصة بالترجمة، وقامت بتنفيذ مشروع «الألف كتاب» الذي ترجم أشهر الكتب العالمية في شتى فروع المعرفة الإنسانية.

و«الزيات» بحكم ما أتيح له من معايشة اللغة الفرنسية في موطنها عندما كان طالبًا للحقوق في باريس؛ استطاع أن يطلع على ألوان شتى من المعارف في أصولها الأجنبية، خاصة في مجال القصة والرواية والشعر.

---

(١) وحي الرسالة، ج ٣ ص ٤٠.

وكان لنزعته الرومانسية أو المثالية أثرٌ كبير في اختيار مترجماته، كما أن التجارب العاطفية والشخصية التي مرّ بها جعلته يؤثر أن ينقل إلى العربية تجارب مشابهة من الأدب الأجنبي، تشبع رغبة لديه، وتملأ فراغًا عنده، وتقدم للقراء في نفس الوقت تيارًا أدبيًّا يميل إليه الكثيرون، وكان «موضة» العصر آنئذ، يتحدث الزيات عن سبب ترجمته «لآلام فرتر» فيقول: «قرأت: هيلويز الجديدة، ورينيه، وأتالا، وأدولف، ودومينيك، وماريون، ولورم، ومانون ليسكو، وذات الكميليا، وجرازيلا، ورفائيل وجان دكريف.. وتوثقت بأشخاصها صِلاتي، وتصعدت في زفراتهم زفراتي، وتمثلت في نهايتهم المحزنة نهايتي، ولكنهم كانوا جميعًا غيري! نتفق في الموضوع، ونفترق في الوضع. كالنساء النوادب في مناحة، تندب كلّ واحدة منهن فقيدها، وموضوع الأسى واحد: هو الموت؟

فلما قرأت «آلام فرتر» سمعت نواحًا غير ذلك النواح، ورأيت روحًا غير هاتيك الأرواح، وأحسست حالًا غير تلك الحال.

كنت أقرأ ولا أقرأ في الحادثة سواي، وأشعر ولا أشعر إلا بهواي، وأندب ولا أندب إلا بلواي، فهل كنت أقرأ في خيالي أم أنظر في قلبي، أم هو الصدق في نقل الشعر، والحذق في تصوير العاطفة؛ يظهر قلوب الناس جميعًا على لون واحد؟.»[1].

وإذا كانت الدوافع الشخصية والظروف الخاصة هي التي تحكمت في اختيار «الزيات» للّون الذي ترجمه في القصة والرواية والشعر، فإنه استطاع أن يوجد منهجًا في الترجمة أثبت وجوده إلى عهد قريب، ذلك أنه- وكما فعل المنفلوطي- جعل من الترجمة عملًا أدبيًّا يعزى إلى المترجم أكثر ما ينسب إلى مؤلفه الأصلي

(١) وحي الرسالة، ج١، ص ٤٣.

في اللغة الأجنبية.. فقد رفض منهج الترجمة الحرفية الذي يعتمد على النقل عن اللغة الأجنبية نقلًا حرفيًّا لا يعبأ بخصائص اللغة العربية وطبيعة الأداء الخاصة بها، وراح يقوم بعملية «تطبيع» للموضوع الأجنبي داخل القالب العربي، بحيث يقرأ المرءُ القصة أو القصيدة المترجمة، فيشعر أنها لكاتب عربي وليست لكاتب أجنبي. وتظهر الترجمة آثارًا واضحة للتأثر بالقرآن الكريم والشعر العربي والتراث بوجه عام، وهذه بعض الآثار تبدو داخل القالب العربي في المقطع التالي من قصيدة «البحيرة» للامارتين:

«أتذكرين ليلة كنا فوق صفحتك
بين الماء والسماء نجدّف في سكون وصمت،
وقد ضرب الله على آذان الطبيعة، وختم
على أفواه الخليقة، فلا نحس حركة، ولا نسمع
ركزًا غير إيقاع المجاديف على أنغام الموج»[1].

بيد أن هناك فارقًا واضحًا بين ترجمة الزيات وترجمة المنفلوطي؛ إذ يحرص الزيّات على النص حرصًا شديدًا، بحيث لا يضيّعه ولا يتصرف فيه، بينما كان المنفلوطي يتكئ على النص فقط، ليضيف من عنديّاته، وليحذف ما يراه، وليلَخّص ما يعتقد أنه واجب التلخيص، إن «المنفلوطي» كان يتصرف تصرفًا كبيرًا إلى درجة أنه يحول جنسًا أدبيًّا إلى جنس آخر، فيحول مسرحية إلى رواية، كما فعل في ترجمة «في سبيل التاج» التي نقلها عن «فرانسوا كوبيه». ولعل الذي جنّب «الزيات» هذه المواقف؛ اطّلاعه على اللغة الفرنسية وإجادته لها، بينما كان المنفلوطي يأتي بمَن يترجم له

(١) روفائيل صحائف سن العشرين، ص ٢٥٦- ٢٥٧.

ترجمة حرفية، ثم يتولى هو الباقي، إذا كان لا يعرف لغة أجنبية واحدة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

ومهما يكن من أمر الفارق بين «الزيات» و«المنفلوطي» فإن الاثنين حرصا على إثبات وجودهما داخل النص المترجم بصورة أو أخرى، وبث الروح العربية داخل هذا النص، ولعل ذلك يرجع إلى التمسك باللغة العربية والحرص على الرقي بها.

لقد اشتهرت ترجمة «الزيات» لآلام فرتر، ورفائيل صحائف سن العشرين إلى درجة أن أعيد طبعهما مرات عديدة، وكان لهما تأثيرهما في القراء خاصة الشباب عند صدورهما.. وقد تناولتهما الأقلام بالنقد والتحليل، وإبداء الرأي في أسلوب الترجمة وطريقته، وكان أبرز ما كتب حول ترجمة الزيات بقلم الدكتور «منصور فهمي» حيث كتب مقدمة «لرفائيل» تحدث فيها عن الرواية، وعن الترجمة بإسهاب، بل إنه رجع إلى التاريخ ليتحدث عن الترجمة في عهد ازدهار الدولة العباسية.. وليقارن ما فعله «الزيات» بأساليب المترجمين في ذلك العهد، ولعل الفقرة التالية تلخص رأي الدكتور في الترجمة التي قام بها «الزيات»، يقول:

«وخير برهان على ذلك أن قصة رفائيل التي نحن بصددها يقرأها الإنسان عربية صحيحة على أسلوب العرب، وبيان العرب، فيها رخامة ألحانهم، ورنات أوتارهم وهي تحمل إلينا كلّ ما قاله وصوره كاتبٌ من أكبر كتاب الفرنجة بلغة الفرنجة وأسلوبهم ولحنهم»[1].

ومن ثم، فإنه يمكن القول: إن خصائص الأسلوب في الترجمة لدى الزيات لا تختلف عن أسلوبه في التأليف إلّا بقدر ما تفرضه طبيعة الموضوع الأجنبي وتناوله، وهو فارق ضئيل في كلّ الأحوال.

(١) روفائيل صحائف سن العشرين، ص ن- س.