

١٥ / ١١ / ٢٠٠٣  
مكتبة الدراسات الأدبية

٣٢

# تطور الرواية العربية الحديثة

في مصر (١٨٧٠ — ١٩٣٨)

جامعة طنطا كلية الآداب  
المكتبة

تأليف

الدكتور عبد المحسن طه بدر

الطبعة الثالثة [مزيدة ومنقحة]

جامعة طنطا كلية الآداب  
١٢٨٠٥  
الرقم العام ٧٦٤٢  
الرقم الخامس ١١٢ / ٤



دارالمعارف

١٢٩ / ١٠٩  
ت. ط. ٠

تطور الرواية العربية



GN:12805

قصة 270

المكتبة العربية



27 MAR 1996

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .





## مقدمة الطبعة الثالثة

ظهر هذا الكتاب في طبعته الأولى في أواخر ديسمبر سنة ١٩٦٣ . وقد حظى الكتاب منذ ظهوره - ولا يزال - باهتمام أكبر كثيراً مما قدّر له صاحبه ، وأثر الكتاب سلباً أو إيجاباً في كثير من الباحثين سواء أكانوا عرباً أم مستشرقين ، وسواء أكانوا يدرسون الرواية العربية في مصر أم في غيرها من الأقاليم العربية . وترك الكتاب بصماته الواضحة على أعمال كثيرة لنقاد ودارسين ، كما ترك الكتاب صدهاء في أوساط الأدباء والقراء عموماً . وكلما زاد الاهتمام بالكتاب كلما تضاعفت مسؤولية كاتبه ، وتعاضم شعوره بالخوف من بعض الاجتهادات التي قدمها فيه .

وزادت - بمرور الأيام - تجربة صاحبه في العمل الجامعي وفي الحياة ، وتجمعت لديه نتيجة لملاحظاته وملاحظات أساتذته وزملائه مجموعة من الملاحظات على عمله تساعد على تعميق بعض ما جاء في الكتاب أو توضيحه ، وصاحب الكتاب يجعل الكثير من هذه الملاحظات موضوعات للدراسة ، يحاول القيام ببعضها بنفسه ، كما يطرح بعضها الآخر على طلبة الدراسات العليا الذين يعملون معه . كما يرى من واجبه أن يقوم بالإشارة إليها في هذه المقدمة .

وتنقسم الملاحظات العامة على الكتاب إلى ملاحظات رئيسية ، سنشير إليها في هذا المجال ، وملاحظات جزئية سنحاول الإشارة إليها في صلب الكتاب وفي هوامشه كلما كان ذلك ممكناً .

ولعل أهم ما نريد أن نشير إليه في هذه المقدمة يتصل بطبيعة العلاقة بين نشأة الرواية العربية الحديثة والتراث العربي القديم ، وبرغم أن الكتاب لا يخلو من إشارات إلى هذه الصلة إلا أن ما جاء فيه يحتاج إلى قدر كبير من التعميق والتوضيح (١) .

---

(١) حاولت أن أقدم تصوراً أوضح عن هذه العلاقة في بحث منشور في كتاب « حركات التجديد في الأدب العربي » الذي كتبه مجموعة من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وفي فصل بعنوان « التجديد في الأدب العربي الحديث » ، دار الثقافة للطبع والنشر . القاهرة ، ص ١٤٣ - ١٩٨ .

وحتى ندرك طبيعة العلاقة بين نشأة الرواية الحديثة والتراث العربى القديم نرى من الضرورى توضيح أشكال النشاط القصصى وطبيعته فى تراثنا قبل محاولة تحديد العلاقة بينه وبين أدبنا الحديث . من عهد خلفاء الرسول اتخذت العلاقة بين الفقهاء والقصاص شكل المنافسة العدائية التى لا هوادة فيها ، والتى كانت كثيراً ما تحسم لصالح من يقدمون القصة التى كانت - وما تزال - أكثر استهواء لعامة الشعب من الوعظ والإرشاد المباشرين . وقد نتج عن هذه العلاقة العدائية البعيدة الجذور انقسام تراثنا القصصى والروائى قسمة واضحة إلى قسمين منفصلين تقوم بينهما هوة لا يمكن عبورها . وظل هذا الانقسام واضحاً حتى العصر الحديث .

★ أما القسم الأول من هذا النشاط فحظى باهتمام كبار المثقفين وبركتهم ، وذلك لأنه كان يقوم على الوعظ والتعليم المباشرين ولا يعتمد على الخيال أو على الإغراق فيه . وفى هذا القسم تضعف العناصر القصصية والروائية إلى أقصى حد حتى لتوشك الصلة بين هذا القسم وبين النشاط القصصى أن تصبح صلة غير مباشرة ، وكان طبيعياً أن تصبح لغة الأعمال المقدمة فى هذا القسم ممثلة للغة كبار المثقفين . وكانت أهم الأشكال المعترف بها فى هذا المجال تتمثل فيما يأتى :

أولاً : الرحلة كرحلة «ابن بطوطة» وابن جبير وغيرهما ، وذلك لأن الرحلة تشير إلى قدرة الله المتمثلة فى عجائب خلقه واختلاف ألسنتهم وألوانهم .

ثانياً : السيرة ، سواء أكانت ترجمة ذاتية أو ترجمة لحياة الآخرين ، والتى تقدم العظة والعبرة المستفادة من تجارب الآخرين .

ثالثاً : القصة التعليمية الوعظية ومن أهمها فى التراث العربى القديم قصة حى بن يقظان .

رابعاً : المقامة التى تهتم بتعليم اللغة من ناحية وتشير من ناحية أخرى إلى بعض مظاهر الفساد فى المجتمع .

أما القسم الثانى الذى حلت عليه لعنة كبار المثقفين فهو الذى يتصل اتصالاً مباشراً بالنشاط القصصى والروائى والمتمثل فى التراث الشعبى « كآلف ليلة وليلة » والملاحم الشعبية التاريخية والدينية ، وقد حلت اللعنة على هذا التراث لأنه يستهوى الجماهير إلى نشاط سلبى لا جدوى منه للدنيا أو الآخرة . بل إن حصيلته سلبية ومفسدة ومضلة ، بالإضافة إلى ضعف لغته التى تقربه من لغة العامة . وظل الانفصال الحاد

بين فرعى التراث قائماً ومستمراً ليظهر من جديد في الأدب العربي الحديث .  
وفي عهد نشأة الرواية العربية الحديثة عادت القسمة القديمة إلى الظهور من جديد في صورة قطبين متنافرين لا يلتقيان ، واعترف كبار المثقفين من النشاط الروائي ، بما كان تعليماً ووعظاً مباشراً ، وأنكروا ما خرج على هذا الإطار وهاجموه .  
وكان طبيعياً أن يأخذ كتاب رفاة الطهطاوى « تلخيص الإبريز » شكل رحلة كان فيها أكثر تعليمية ومباشرة من كتب الرحالة العرب القدامى ، وأن يختار للترجمة كتاب مغامرات تليماك الذى يقترب فى شكله كثيراً من قصة « حى ابن يقظان » ، وإن كان الدرس الذى يقع الكتاب فى مجاله هو السياسة . وقدم فرح أنطون قصة فى نفس الشكل كان مجالها المشاكل الاجتماعية . واختار على مبارك مجال الرحلة أيضاً لجهوده التعليمية فى كتاب « علم الدين » وكتابه أكثر جفافاً من كتب الرحالة العرب القدامى ، وإن كان يتميز هو وفرح أنطون بأن رحلة كل منهما التعليمية كانت رحلة متخيلة ، مما يقودنا خطوة إلى الأمام على طريق الفن الروائي . وإن كان ذلك لا يميزهما عن قصة حى بن يقظان التى كانت أحداثها متخيلة أيضاً .

واقترع المويلحى فى حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم فى ليالى سطوح من الشكل الرابع من أشكال النشاط القصصى الذى اعترف به كبار مثقفى تراثنا وهو شكل المقامة .

أما القسم الثانى من النشاط الروائي فى الأدب الحديث فيتمثل فيما سميناه فى هذا الكتاب برواية التسلية ، والتى تمثل الوريث الشرعى للأدب الشعبى فى هجوم كبار المثقفين عليها ووظيفتها وطبيعتها جمهورها وفنياتها .

وقد حاول بعض كبار المثقفين المحدثين عبور الهوة التى تفصل بين قسمى النشاط الروائي ، وإقامة الجسور بينهما ، وكسب كبار المثقفين وجمهور المتعلمين معاً إلى صفهما ، ورفع اللعنة عن رواية التسلية ، وبرغم أن محاولاتهم كانت بطبيعتها محاولات تلفيقية تفضل الجانب التعليمى والوعظى على الجانب الفنى ، فإن ذلك لا يقلل من أهمية المحاولة ونجاحها فى تحقيق أهدافها ، وكان أهم من حاول هذه المحاولة جرجى زيدان والمنفلوطى .

أما جرجى زيدان فرفع لعنة اللاجدوى والإفساد عن رواية التسلية ، فقسم رواياته  
 قسمة عادلة بين تعليم التاريخ وبين الرواية . وهو فى الجانب التعليمى يقدم التاريخ  
 كما يقدمه مؤرخ محقق ، ويقدم فى الجانب الروائى رواية مسلية تقترب كثيراً من  
 التراث الشعبى . وهو فى القسم الأول يتقرب إلى كبار المثقفين وفى القسم الثانى يتجه إلى  
 جمهور المتعلمين . وإن كان يعلن صراحة وفى أكثر من موضع انتماءه إلى كبار المثقفين  
 بتفضيله التعليم على الرواية ، وعلى حد تعبيره - تفضيل التاريخ على الفن .

أما المنفلوطى فحاول رفع لعنة الضعف اللغوى عن الرواية ، فرفع لغتها إلى  
 المستوى الذى يتقبله كبار المثقفين ويعجبون به ، كما حشد هذه الروايات التى  
 أوشك أصلها الأوربى على الضياع بكثير من الخطب والمواعظ ، وقد لفت  
 أستاذتنا د. سهير القلماوى انتباهنا إلى دور الشاعر الكبير أحمد شوقى فى هذا المجال  
 فقد كتب رواياته بلغة مسجوعة ومن المستوى الذى اعتبر بمقاييس عصره بليغاً ،  
 وإن كانت شهرته كشاعر كبير قد غطت على ريادته وإنجازته وسبقه فى هذا المجال .  
 ولم تخل المحاولات الأولى للرواية الفنية من بعض مظاهر الارتباط بترائنا العربى  
 القديم أيضاً ، فاعتمدت الروايات الأولى التى سمينها بالرواية التحليلية على التركيز  
 على شخصية واحدة تمثل عيباً اجتماعياً أو فردياً بارزاً ، وتضخيمه والمبالغة فى تصويره  
 للتنفير والتحذير منه ، مما نستطيع أن نلمح فيه بعض ظلال المقامة .

أما المحاولات الروائية التى سمينها برواية الترجمة الذاتية فكانت صلتها بالتراث  
 العربى القديم أوضح ، وذلك لأنها تتمسح بفن معترف به من كبار المثقفين القدماء  
 والمحدثين ، وكان طبيعياً ألا يتعرض كتاب الأيام نتيجة لذلك لنفس المخاوف  
 والمحاذير التى تعرض لها مؤلف رواية زينب ، والتى جعلته يمتنع عن كتابة اسمه  
 عليها ، كما نستطيع ملاحظة أن ملامح الترجمة الذاتية سيطرت على كتاب  
 الأيام ، ثم أخذت هذه الملامح تخف تدريجياً وفى خط متصاعد لتنتقل السيادة فى  
 « عودة الروح » إلى فن الرواية . ولعل هذا التصور هو ما حملنا على دراسة كتاب  
 « الأيام » وهو أقرب إلى الترجمة الذاتية فى هذا الكتاب حتى يتضح للقارئ هذا  
 التطور المتصاعد المستمر من نقطة البداية المعترف بها فى التراث إلى نقطة النهاية .  
 ويتصل الموضوع الثانى الذى نود أن نشير إليه فى هذه المقدمة بتصنيف الروايات  
 واعتبار إحداها رواية تحليلية وأخرى رواية ترجمة ذاتية ، أو اعتبار رواية من

الروايات رواية فنية واعتبار الأخرى رواية تسلية .  
وأعتقد أنه أصبح من نافلة القول أن نقرر أن كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية الفنية لا بد أن يعتمد على السمة الغالبة على العمل وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع ، وإلا لتعذر التصنيف تعذراً كاملاً ، أو لدخلنا في سلسلة لا نهائية من التصنيفات ، ومن الذى يزعم أن عملاً أدبياً أو فنياً ما يمكن أن يتشابه تشابهاً كاملاً مع عمل أدبي آخر ؟ ! .

وعلى ضوء ما تقدم ، كان طبيعياً أن نضع رواية سارة ضمن روايات الترجمة الذاتية ، لأنها تمثل باعتراف المؤلف المتكرر واعتراف من درسه تجربة واقعية مارسها في حياته ، وإن كان ذلك لا يمنع من سيادة نزعة التحليل في عرضها ، وهى النزعة السائدة في كل مؤلفات العقاد ، كما نرى طبيعياً وضع رواية عذراء دنشواى لطاهر حقي وروايتى إبراهيم رمزى باب الشمس ، وباب القمر ، ضمن رواية التسلية مع أنها تمثل أرق المحاولات في هذا النوع وأكثرها صلة بالرواية الفنية .

أما الموضوع الثالث الذى نود أن نشير إليه فى هذه المقدمة فهو موضوع فهرس الروايات الملحق بالكتاب . وقد كان هذا الفهرس عند ظهور الطبعة الأولى من الكتاب عملاً رائداً فى مجاله سهل الطريق لكثير من الدارسين ، وقد ظهرت بعده فهرس أكثر شمولاً وامتداداً من الناحية الزمنية ، وخاصة فهرس صبرى حافظ الذى سماه الرواية المصرية فى مائة عام ، ونشره فى مجلة الكتاب العربى ( يوليو ١٩٧٠ ) . وكان يمكن أن نستغنى عن فهرسنا بعد ظهور هذا الفهرس لولا أنه يحقق ميزتين لا تتحققان فى الفهرس المشار إليه ، وهما الترتيب الزمنى للروايات من ناحية وتقسيمها النوعى من ناحية أخرى ، وهو ما يحملنا على الاحتفاظ بالفهرس مع مراجعته وإخضاعه لمزيد من الدقة .

ولا يسعنى فى النهاية ، وبعد أن حاولت التخفف من بعض مسؤوليتى عن هذا الكتاب ، إلا التوجه بخالص الشكر وعميقه لكل من لاحظ ملاحظة سلبية أو إيجابية على هذا الكتاب من أساتذتى وأصدقائى وزملائى وطلبتى ، واعداداً بمواصلة الطريق قدر جهدى واستطاعتي .



# مقدمة

يلمس الباحث في أدبنا الحديث ظاهرة تبعث على الدهشة ، وهى التناقض الواضح بين مكانة الرواية التى تتقدم لتحل مكانها على قمة الفنون الأدبية فى هذا الأدب وبين ندرة الأبحاث والدراسات التى كتبت عنها سواء من الناحية التاريخية أو النقدية . وحين كنت أفكر فى اختيار موضوع أتقدم به لنيل درجة الدكتوراه لم يكن حصاد بيثتنا فى مصر من الأبحاث فى هذا الموضوع يتجاوز الرسالة التى تقدم بها محمود حامد شوكت لنيل درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة والتى نشرها بعد ذلك بعنوان الفن القصصى ، وهو وإن كان له فضل الريادة فى هذا المجال فإنه وزع بحثه بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، كما أن المجال الزمنى لبحثه كان يمتد على فترة طويلة ، بحيث لم يسمح له توزيع بحثه وامتداد مجاله الزمنى بتقديم صورة واضحة لتطور الرواية سواء أكان هذا التطور من الناحية الفنية أو التاريخية . وباستثناء هذه المحاولة لم يكن لدينا إلا مجموعة من الإشارات العامة فى الكتب التى تتعرض لدراسة الأدب الحديث ، وإلا مجموعة من المقالات النقدية التى تتناول ظاهرة خاصة أو عملاً واحداً بالتحليل ، ولم يكتمل منها لناقد أو باحث ما يحمله على نشرها فى كتاب .

ولعل السر فى هذه الظاهرة يرجع إلى أن النقاد والدارسين كانوا ينظرون إلى الرواية باعتبارها فناً لم ينضج بعد ، ولم يتبلور فى أدبنا بحيث يبدو من الصعوبة بمكان دراسة تطوره . بالإضافة إلى انصراف أغلبهم إلى دراسة الشعر لعراقته فى البيئة من ناحية ، ولاستقرار تراثه النقدى وامتداده فى بيثتنا وفى غيرها من البيئات التى تأثر نقدنا بها .

وكانت هذه الظاهرة تمثل دافعاً يدفعنى إلى محاولة تقديم دراسة فى هذا الموضوع ، وتحملنى فى الوقت نفسه على التردد والحيرة والشك فى قدرتى على القيام بمثل هذا العمل .

وما لبثت دوافع أخرى ذاتية أن دفعتنى إلى هذه الدراسة ، فقد كنت شغوفاً ومتعلقاً بقراءة الإنتاج الروائى فى أدبنا وفى غيره من الآداب ، وكنت كقارئ

ومتذوق أحس بالإعجاب ببعض الروايات وبالنفور من بعضها الآخر ، وأردت أن أنتقل بهذا الإحساس من مرحلة الحس الغامض إلى مرحلة الدراسة الموضوعية ، ولما كنت قد اخترت التخصص في الأدب الحديث مجالا لمستقبلي العلمي ، ودرست فرعاً من فروع هذا الأدب في دراستي للماجستير ، فقد رأيت ألا أقصر على جانب واحد من جوانب الصورة ، بل لا بد أن أحاول استكمال الجوانب الأخرى . فاخترت موضوع « تطور الرواية العربية » موضوعاً لدراستي .

وكان عليّ بعد ذلك أن أنتقل إلى محاولة تحديد هذا الموضوع وقد انتهيت إلى أن أقصر في مجال المكان على البيئة المصرية دون غيرها من الأقاليم العربية الأخرى ، ذلك أنني بحكم نشأتي في هذه البيئة واتصالي المباشر بها أقدر على دراستها ، كما أن تطور الرواية في البيئة المصرية كان ولا يزال يمثل قمة تطورها في البيئات العربية الأخرى ، وحين كان يحدث أحياناً أن تسبق بعض البيئات العربية إلى التأثير بالإنتاج الأوربي كما حدث بالنسبة للبنان في بداية تطور الرواية ، فإن إنتاج اللبنانيين لم يجد بيئة عربية تقبله وتحميه إلا البيئة المصرية ، بالإضافة إلى أنني سبق لي أن درست الشعر في هذه البيئة مما يجعلني أكثر قدرة على دراسة الرواية فيها .

أما محاولة تحديد الفترة الزمنية للبحث فكان عملاً أكثر صعوبة ؛ ذلك لأن التطور الأدبي والفني لا يخضع للتحديد الزمني الصارم ، غير أن الباحث يجد نفسه مضطراً إلى اللجوء إليه لحصر بحثه في دائرة محدودة يكون أقدر على بحثها ، وقد اخترت لبحثي في أول الأمر مطلع القرن العشرين كبداية ، ونشوب الحرب العالمية الثانية كنهاية ، وبعد فترة من البحث والدراسة تبين لي أنني كنت موفقاً في اختيار نقطة النهاية لأن بيئتنا استقبلت بعد الحرب العالمية الثانية جيلاً جديداً من الروائيين يختلف إنتاجه عن الجيل الذي سبقه وقدم إنتاجه فيما بين الحربين ، ولكن نقطة البداية في هذا البحث ظهرت لي في صورة أقل طبيعية ، ذلك لأن الإنتاج الذي ظهر في بداية القرن العشرين كان امتداداً طبيعياً للإنتاج الذي ظهر في آخر القرن التاسع عشر ، لذلك وجدت نفسي مضطراً لتتبع هذا الإنتاج الذي ظهر في القرن التاسع عشر باعتباره يمثل البداية الطبيعية لبحثي .

وأخيراً كان لا بد لي من تحديد المفهوم الذي أنظر به إلى الرواية ، وهل أنظر



إلى الرواية بمعناها العام ، أم أقف عند حد الإنتاج الذى اصطلح النقاد على تسميته بالفنى ليفصلوا بينه وبين الأشكال الروائية الأخرى . ولما كنت أشعر بأن الرواية الفنية كانت ما تزال فى الفترة التى حددتها لبحثى فى أولى مراحل تطورها ، وجدت من الضروري أن أتناول الرواية بمعناها العام لأتمكن من تتبع البدايات الأولى التى أدت إلى ظهور الرواية الفنية وتطورها .

ولم تكن دراسة الرواية وتطورها عملاً سهلاً إذا قيس بدراسة الشعر سواء من ناحية جمع المادة أو منهج دراستها . ذلك لأنه من السهل على الباحث فى الشعر أن يجد أكثر الإنتاج مجموعاً فى دواوين الشعراء ، أما فى مجال الرواية فإن على الباحث أن يحاول بنفسه القيام بمحاولة لجمع مادته المتفرقة من فهارس المكتبات ، مستعيناً ببعض المحاولات التى قدمت جهداً مشكوراً فى محاولة جمع هذه المادة وتصنيفها ، وقد اعتمدت بصورة رئيسية فى جمع مادتي على فهارس دار الكتب ، ومن حسن الحظ أن هذه الفهارس مقسمة حسب الموضوع ومستمرة إلى سنة ١٩٣٨ وهى نفس السنة التى ينتهى إليها بحثنا ، كما استفدت فائدة كبيرة من قائمة الروايات التى قدمها بروكلمان فى الجزء الثالث من ملحق كتابه عن « تاريخ الآداب العربية » ، ومن القائمة التى أوردها المستشرق هنرى بيرس عن الروايات التى ظهرت فى اللغة العربية إلى سنة ١٩٣٦ فى مجلة « حوليات معهد الدراسات الشرقية » التى تصدرها جامعة الجزائر ، غير أن الباحث الذى يحاول استخلاص مادته من هذه الفهارس يتعرض لمجموعة من الصعوبات تنشأ عن عدم تحديد الاصطلاح من ناحية ، وعدم اطلاع الباحثين على أغلب الروايات التى ذكروها فى فهارسهم من ناحية أخرى ، وقد نشأ عن عدم تحديد الاصطلاح أن ظهر فى هذه القوائم الخلط بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، فقد كان اسم الرواية يطلق على هذه الفنون الأدبية جميعاً كما حدث الخلط أيضاً بين الرواية وبين كتب النوادر والفكاهات والحكايات ، ومن ناحية أخرى فإن عدم اطلاع الباحثين على هذا الإنتاج والاعتماد على العنوان وحده فى تحديد موضوع الكتاب جعل الباحثين يخلطون بين الرواية وبين بعض دواوين الشعر بل بينها وبين المقالة . يضاف إلى ذلك كله صعوبة تحديد الفرق بين ما هو مترجم وما هو مؤلف وما هو مقتبس خاصة وأن كثيراً من المترجمين كانوا يحصرون العنوان والأسماء ثم يدعون الرواية

لأنفسهم ، كما كان آخرون يقتصرون على الإشارة إلى أن الرواية مترجمة وإن لم يشيروا إلى اللغة التي ترجموا عنها أو إلى اسم مؤلفها ، كما زعم بعض المؤلفين أنهم يؤلفون رواياتهم ثم يضعون لها أسماء أجنبية ويدعون أنها مترجمة لكي تروج عند القراء . وقد حاولت التغلب على هذه الصعوبات وألحقت بالرسالة فهرساً يضم الأعمال الروائية التي ظهرت في هذه الفترة لا أزعم أنه جامع مانع - على حد تعبير المنطقة - ولكنه على أى حال يعطى صورة أقرب إلى الصحة عن الإنتاج الروائي في الفترة التي تقع في حدود المجال الزمني لبحثنا .

وهناك صعوبة أخرى تتصل بجمع المادة يتعرض لها الباحث في الرواية ولا يتعرض لها الباحث في الشعر بنفس القدر ، وتنبع هذه الصعوبة من كون الرواية في تطورها لم تتجه لظروف خاصة بها إلى الارتباط بترائنا الروائي وخاصة في الأدب الشعبي مما جعلها تندفع بشدة إلى التأثير بالرواية الأوربية ، وضاعف من هذا الاندفاع سهولة ترجمة الأعمال الروائية ورواجها لدى القراء ، وذلك بعكس الشعر الذي استمد نهضته الحديثة في بدايتها من تراثه العربي ، وكان لذلك أقل اندفاعاً إلى التأثير بالشعر الغربي وخاصة إذا وضعنا في اعتبارنا صعوبة ترجمة الإنتاج الشعري وفقده للكثير من خصائصه نتيجة للترجمة . وكان من الطبيعي نتيجة لذلك أن يشعر الباحث في الرواية بأنه مطالب بأن يحتفظ في عقله بصورة واضحة المعالم للإنتاج الروائي المترجم واتجاهاته وقيمه الفنية ، ومدى إخلاص المترجمين في ترجماتهم . وقد حاولت أن أستخلص لنفسى مثل هذه الصورة معتمداً في ذلك على فهرس دار الكتب الذي سبقت الإشارة إليه ، وعلى قائمة قدمها المستشرق هنرى بيرس في المجلة المشار إليها وحاول فيها قدر جهده حصر الروايات التي ترجمت عن الفرنسية في الفترة الزمنية التي يتناولها البحث تقريباً بالإضافة إلى رسالة الدكتوراه التي قدمتها الدكتورة لطيفة الزيات عن حركة الترجمة الأدبية في مصر عن الإنجليزية والتي بدأتها من أواخر القرن التاسع عشر لتنتهى منها عند الربع الأول من القرن العشرين .

وبعد أن جمعت مادتي كان عليّ أن أواجه صعوبات أخرى في محاولة تحديد المنهج الذي أختاره لبحث الموضوع ، ولما كنت من عنوان رسالتي معترفاً بأن الفن والأدب ظاهرة متطورة ، أو بمعنى آخر ظاهرة تؤثر وتتأثر بالمحيط الذي تعيش

فيه ، وهو بهذا ليس ظاهرة جامدة وثابتة ولكنه ظاهرة دائمة النمو والحركة والتشكل والتغير تستجيب في حركتها لظروف بيئتها ، لذلك كان من الضروري أن أكون لنفسي إحساساً واضحاً عن العوامل الرئيسية التي أثرت في تطور حركتنا الأدبية والفكرية ، والصعوبة التي تعترض الباحث وهو في محاولة تكوينه لهذا الإحساس تنبع من أن الكثير من مجالات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لم يدرس بعد بدرجة كافية ، كما أن أغلب الدراسات التي تقدم في هذه المجالات تعتمد على الاستعراض ولا تلجأ إلى التفسير ، كما أنها تتناول كل مجال من هذه المجالات بصورة منفصلة ولا تربطه بغيره من المجالات الأخرى ، وهنا يجد الدارس الأدبي نفسه مضطراً إلى البحث في مجالات كان المفروض أن يتناولها غيره بالدرس ، وأن يقدموا إليه فيها نتائج مستخلصة تساعد في دراسته ، وقد حاولت في فصل طويل في رسالة الماجستير أن أحدد العوامل الرئيسية التي أثرت - من وجه نظري - في حياتنا الأدبية ، ولما كنت لا أريد أن أقوم في بحثي هذا بتكرار عمل سبق لي أن قدمته ، فقد قمت بتلخيص أهم نتائج هذا الفصل مركزاً بصورة رئيسية على ما يبدو هاماً لهذا البحث ، وقدمت هذه النتائج على شكل تمهيد في مستهل رسالتي .

وقد توقفت كثيراً عند اختيار المنهج الذي سأدرس على ضوءه الإنتاج الروائي ، وهنا واجهتني ندرة الأبحاث في أدبنا التي يمكن أن يهتدى الباحث على ضوءها إلى منهجه الذي يختاره لنفسه ، والمقالات والدراسات التي تتناول عملاً واحداً لأديب واحد لا يمكنها أن تلقى ضوءاً على طريقنا في مثل هذه الدراسة ، خاصة وأن واحداً لم يتعرض بالدراسة لهذا الموضوع طوال الفترة التي قضيتها في دراسته باستثناء الكتاب الصغير الذي قدمه أديبنا يحيى حقي عن « فجر القصة المصرية » وهو وإن تناول بعض الأعمال الروائية بالدراسة فإنه كان أكثر اهتماماً بكتاب القصة القصيرة منه بالروائيين ، كما تنبع قيمة كتابه من كونه تعبيراً عن انطباعات أديب ذكي حساس معاصر لهذه الفترة ، لا من كونه يرسم منهجاً محدداً واضحاً في بحثه . ولهذا يجد الباحث العربي نفسه مضطراً إلى الاستعانة بما كتبه النقاد والدارسون الأوروبيون عن الرواية ونقدها بصورة عامة ، وعن المناهج التي استعانوا بها في دراستهم لإنتاجهم الروائي على أن يضع الباحث العربي في اعتباره دائماً أنه يعمل في بيئة أخرى ويدرس إنتاجاً محكوماً بظروف أخرى ، قد تلتقي أحياناً مع الظروف التي

أثرت في الرواية الأوربية وقد تختلف معها في أحيان كثيرة .

وقد حاولت مستعيناً في ذلك بمعرفتي باللغة الإنجليزية وهي النافذة الوحيدة التي أستطيع من خلالها أن أطل على الثقافة الأوربية أن أقرأ قدر ما استطعت عن الرواية ، لعل أستطيع بذلك أن أعوض النقص الذي تواجهه بيثتنا في مثل هذه الدراسات والأبحاث .

واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي ، لأنني ما دمت أومن بالتطور فلا يمكنني أن أغفل تأثير الزمن في تطور الرواية ، ولما كان هذا التطور لا يظهر إلا منعكساً على موضوع الرواية والأسلوب الذي اتبعه مؤلفها في كتابتها كان لا بد للباحث من قياس هذا التطور على ضوء المقاييس النقدية ، ولذلك حاولت في تقسيم البحث وفي طريقة معالجته الجمع بين هذين العنصرين ، ووجدت أن الجمع بينهما لا يتعارض مع واقع تطور الرواية العربية في مصر إلا في حالات نادرة حاولت تبريرها .

هذا ولا يفوتني أن أذكر بالشكر والتقدير ما قدمه إلى أساتذتي الذين لم يألوا جهداً في حل بعض مشاكلي ومدى بالمشورة والمراجع ومعاونتي بالرأى والمناقشة في كل ما عن لي من مشاكل ، وأخيراً فإنني أحس بأنني وإن كنت قد حاولت في هذا البحث الإجابة عن بعض الأسئلة التي تواجه الباحث في مثل هذا الموضوع ، فإنني قد فتحت الباب أمام أسئلة أخرى كثيرة تنتظر الإجابة ، وأرجو أن تتاح لي الفرصة أو لغيري لمعالجتها في أبحاث أخرى .

# تَمْهيد

## ١

في الرسالة التي تقدمت بها لنيل درجة الماجستير عن « تطور الشعر العربي الحديث في مصر » تحدثت في فصل طويل عن المؤثرات التي أثرت في الفكر والأدب في العصر الحديث . ولما كانت الأرض التي أبحث فيها عن تطور الرواية هي نفس الأرض التي سبق لي البحث فيها عن تطور الشعر ، ويلتقي البحثان أيضاً في الزمن كما يلتقيان في المكان ، كان من الطبيعي أن يحدث اللقاء بينهما في المؤثرات العامة التي أثرت في الحياة الفكرية والأدبية ، ولما كنت أخشى أن أعود إلى تكرار حديث سبق لي من قبل أن قدمته ، فسأكتفي في هذا التمهيد بذكر الخطوط العريضة التي سبق لي أن تحدثت عنها في الفصل المشار إليه ، مع التركيز على بعض العوامل التي قد تبدو لي هامة وأكبر تأثيراً في تطور الرواية من غيرها .

والظاهرة التي تبدو واضحة مسيطرة على الأدب العربي الحديث ومميزة له هي أن هذا الأدب كان في تطوره يتأرجح بين التأثير بالأدب العربي القديم ، وبين التأثير بالأدب الأوربي الحديث ، ولم يكن هذا التأرجح بين الأدبين يأخذ شكلاً هادئاً وطبيعياً ، بل كان يأخذ شكل معركة محتدمة وصراع قاس بين الأدبين ، وذلك لأن الحضارة الغربية التي كانت في بداية نهضتنا تتفوق تفوقاً كبيراً على واقعنا الحضاري وفدت إلى بلادنا في صورة عدوانية تمثل دولا متفوقة تختلف في لغتها وتقاليدها وخاصة في دينها عن بيئتنا ، كما أنها أتت إلى هذه البلاد لاستعمارها واستغلالها والسيطرة على مصيرها ، وكان من الطبيعي أن يحاول مجتمعنا البحث عن وسيلة تحول بينه وبين الذوبان والضياع أمام تيار الحضارة الغربية الجارف ، وتحفظ له كيانه وشخصيته ، فلجأ إلى تراثنا العربي ، محاولاً إحياءه والعودة به إلى عصره الذهبي ، وهو العصر الذي كانت الحضارة العربية تتفوق فيه تفوقاً كبيراً على الحضارة الأوربية ، ولذلك كان تطورنا الأدبي في العصر الحديث هو في حقيقته نتاج للصراع بين هاتين الحضارتين . وقصة هذا الصراع هي قصة تطورنا الحضاري والفكري والأدبي .

وتبدأ قصة هذا الصراع من أول صدام مباشر حدث بين الحضارتين أواخر القرن الثامن عشر ، والذي يتمثل في الغزو العسكرى الذى قام به نابليون بونابرت لمصر وسمى بالحملة الفرنسية ، وكانت الحصار العربية فى مصر قبل الغزو الفرنسى قد وصلت إلى درجة كبيرة من التدهور الذى أخذ فى الظهور أواخر العصر المملوكى وساعد الغزو التركى على زيادة حدته ووطأته . وكانت مصر البعيدة عن حاضرة الخلافة فى القسطنطينية تمثل خطراً مستمراً بالنسبة للخليفة التركى الذى كان يخشى من استقلال أحد حكامها بها . ولذلك قسم السلطة التنفيذية فيها بين قوى ثلاث : وهى قوة الوالى التركى وقوة قادة الجند المحتلين وقوة البكوات المماليك ، ولم يكن نظام الحكم يمنح الاستقرار والبقاء لأية قوة من هذه القوى ، ولذلك شغلت بتحقيق أكبر قدر من المكاسب واعتمدت فى الصراع الذى كان مستمراً بينها على السيف ، وكان التفوق العسكرى وحده هو القادر على تحقيق المكاسب لكل قوة من هذه القوى سواء أكانت هذه المكاسب مشروعة أم غير مشروعة . وكان المظهر البارز للحكم هو مظهر الاستغلال الغاشم الذى ينتزع ما فى أيدي الشعب اليوم دون أى تفكير فى الغد ، فأهملت كل مرافق البلاد من زراعية وصناعية وتجارية . وفقد المواطنون من المصريين كل ضمان وحماية لأنفسهم وأموالهم وكل أمل فى الإصلاح ، وانقسم المجتمع المصرى إلى طبقتين منفصلتين بينهما هوة لا يمكن عبورها . وتتكون الطبقة الأولى من الحكام المستغلين الذين يعتمدون على قوتهم العسكرية وحدها ، وهم غرباء عن البلاد بلغتهم وطبيعة مصالحهم ، ولا ينظرون إلى الشعب إلا باعتباره أداة للاستغلال .

أما الطبقة الثانية فهى طبقة المستغلين من المصريين من زراع وتجار وصناع ، وهؤلاء لا يملكون القوة العسكرية التى تدفع الحكام إلى خشيتهم ، وهم مبعدون عن كل الوظائف المدنية مهددون بصفة مستمرة بالاستغلال الذى ينتزع منهم أموالهم ، وبالأوبئة التى تنتزع منهم حياتهم .

وكان لهذا الانفصال العميق بين الطبقتين أثره فى الحياتين الثقافية والفكرية . فالشعب بعيد عن الوظائف المدنية كاره لواقعه يائس منه ، يبحث لنفسه عن عزاء فى عالم آخر تسود فيه العدالة والإنصاف ، وطبقة الحكام لا تحتاج إلى هذا الشعب ولا تفكر إلا فى استغلاله ولا مصلحة لها فى تعليمه أو تثقيفه ، وكانت النتيجة

المنطقية لهذا الوضع تهدم أغلب المدارس وتحولها إلى خرائب ، وانحصار الثقافة بين جدران الأزهر ، الذى اقتصرت وظيفته فى الغالب على تعليم الناس الفرائض الدينية التى تسهل لهم سبيل تحقيق الحياة الدنيا وتعدهم لاستقبال العالم الآخر . وكان تدريس الدين يقتصر على المظاهر الشكلية دون البحث فى جوهره ، ووسيلة التدريس تنحصر فى المتون المثقلة بالحواشى والتعليقات والشروح ، وفهم الدين كان لا بد من تعلم اللغة لا باعتبارها وسيلة يعبر بها الإنسان عن أفكاره وعواطفه ولكن باعتبارها وسيلة لفهم النصوص الدينية ، وابتعدت الدراسة فى الأزهر عن كل ما يتصل بواقع الحياة حتى شاع القول بتحريم العلوم التى تتصل من قريب أو بعيد بهذا الواقع كالرياضيات والجغرافيا والتاريخ وغيرها ، وانسحب إهمال العلوم التى تتصل بالنشاط الإنسانى على الأدب حتى أصبح العجز عن التعبير سمة بارزة تتضح فى مؤلفات كبار علماء العصر من أمثال الجبرتى و « ابن إياس » الذين فشت العامة فى كتاباتهم .

والمظهر البارز الذى يسود الطابع الثقافى لهذا العصر يتمثل فى انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصيل للثقافة العربية الكلاسية فى شتى مجالاتها الفكرية والأدبية من ناحية ، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى . فالثقافة الأزهرية بطبيعتها التى أشرنا إليها كانت ثقافة دينية خالصة تنحصر فى دائرة المثقفين الأزهريين الذين تمتعوا بنوع من النفوذ الدينى والسياسى جعلهم فى مركز الزعامة بين جماهير الشعب . أما جماهير الشعب فانصرفت تبحث عن العزاء فى الأدب الشعبى الذى يمتد من الأغنية والموال إلى السيرة الشعبية ، وكانت وسيلتهم لتلقى هذه الفنون هى السماع والرواية الشفوية ، وذلك لعجزهم عن القراءة والكتابة . وانقسمت السير الشعبية إلى شعبتين رئيسيتين : تغنى إحداهما بالقصص الدينى فتحدث عن « سيرة السيد البدوى وفاطمة بنت برى » ، أو عن « سيرة سيدى إبراهيم الدسوقى » ، أو عن قصة « سيدنا على ورأس الغول » . . . إلخ ، وتغنى الثانية بالحديث عن الأبطال التاريخيين الذين يمثلون أمجاد الماضى وبطولاته من أمثال « أبى زيد الهلالي » و « عنتره » و « الظاهر بيبرس » و « سيف بن ذى يزن » وغيرهم . وهكذا تراجعت أغلب الفنون الأدبية فى هذا العصر إلى ميدان الأدب الشعبى . ولم يكن مجتمعنا فى هذه الفترة ينظر إلى هذا الأدب نظرة احترام ،

وما زالت جماهير الشعب حتى الآن لا تدرك ما فى أدبها من خصوبة وما له من قيمة ، حتى إن الواحد منهم ليخجل لو سأله أحد المثقفين أن يعيد عليه أغنية من أغانيه أو موالا من مواويله ، أما المثقفون الأزهريون فلم ينظروا إليه باعتباره أدباً على الإطلاق ، وقد ظلت هذه النظرة مهيمنة على نظرة المثقفين إلى عهد قريب ، حاول فيه بعض الباحثين رفع اللعنة عن هذا الأدب ووضعها فى مكانه الصحيح والتعرض له بالدراسة والبحث .

## ٢

وفى الوقت الذى كانت الحضارة العربية فيه قد وصلت إلى قمه جزرها ، كانت الحضارة الأوربية تنمو نمواً مطرداً ، وكانت الطبقة الوسطى من التجار تحاول تحطيم الإقطاع وتهز عروش الأباطرة المستبدين وتبحث عن مصادر الثروة فى مختلف بقاع الأرض ، وتتطلع إلى الشرق مصدر الثروة لإخضاعه والسيطرة عليه ، وفى الوقت الذى كان اهتمامنا فيه بأوربا ضئيلاً محدوداً يقتصر على بعض الصلات التجارية التى أصبحت محدودة وخاصة بعد تحطيم البرتغاليين لأسطول المماليك ، كان اهتمام أوربا بنا يشتد ، وظهر هذا الاهتمام فى محاولات عديدة للتعرف على بيئتنا تمهيداً لمحاولة إخضاعها والسيطرة عليها ، ويبدأ هذا الاهتمام فى الظهور من عصور مبكرة نسبياً ويظهر فى أكثر من صورة ، منها أن البابا « هونوريوس الرابع » افتتح مدرسة لتعليم اللغة العربية فى القرن الرابع عشر ، ولما اكتشف فن الطباعة كان كبير الأخبار « يوليوس الثانى » أول من سبق إلى طبع كتاب عربى ، وأخذ هذا الاهتمام يتزايد ليظهر فى صورة عدد كبير من المستشرقين يهتم بالدراسات العربية ، وفى تسلسل المدارس التبشيرية إلى بيئتنا وخاصة فى الشام ، وفى الرحلات العديدة التى قام بها كثير من الأفراد بقصد المتعة أو الدراسة ، وأخذت الدول الأوربية تسعى لدى السلطان العثمانى لكى تتاح لها حرية التجارة فى أراضيه . وما لبثت رغبة الدول الأوربية فى السيطرة على بلادنا ، أن تحولت إلى حقيقة واقعة ظهرت فى صورة الحملة الفرنسية التى غزت مصر أواخر القرن الثامن عشر .



ويكشف تصوير الجبرقى لهذه الحملة عن جهل المصريين وحكامهم بطبيعة التقدم المادى والعلمى الذى وصلت إليه الحضارة الأوربية ، فلم يكثر الممالك أول الأمر كثيراً بقدم الفرنسيين اعتماداً على قوتهم وأنهم سيدوسونهم بخيولهم ، واعتقد الكثير منهم أن الفرنسيين لا يستطيعون أن يحاربوا فى البر وأن مهارتهم تنحصر فى الحروب البحرية ، واقترح بعضهم رشوة « نابليون » بعدة أكياس من الذهب ليعود إلى بلاده وتتخلص البلاد من شره ، وخرج العامة من المصريين استعداداً لملاقاة الحملة وسلاحهم العصى والمساق والنبايت ، واجتمع مشايخ الطرق الصوفية فى الأزهر يرددون الدعوات والصلوات .

ولم يكن نابليون قائد الحملة على مثل هذا القدر من السذاجة التى تخيله بها الممالك ، فقد جاء إلى مصر يحلم باستقرار طويل المدى وبتكوين إمبراطورية شرقية مترامية الأطراف ، ولذلك جهز حملته تجهيزاً عسكرياً وعلمياً يكفى لتحقيق آماله العريضة . ولكن هذا الصدام الذى حدث بين الحضارة الشرقية والغربية لم يخلف آثاراً كبيرة فى مجتمعتنا وذلك لعدة أسباب منها :

أن المصريين استقبلوا الحملة بروح عدائية شديدة تتمثل فى مقاومتهم العنيفة المستمرة لهذه الحملة بشتى الصور السلبية والإيجابية ، وذلك لأن الحملة الفرنسية كانت من وجهة نظرهم غزواً مسيحياً عسكرياً لأرض مسلمة ، وهم لم ينسوا قط هذه الحقيقة التى أثارت وجدانهم الدينى من الأعماق ، وقد حاول نابليون انتزاع هذا التصور من نفوسهم ولجأ فى ذلك إلى شتى الوسائل حتى الكذب والخداع ، فادعى أنه مسلم أكثر من الممالك لأنه أكثر عدلاً وأنه غزا إيطاليا وحطم كرسى البابا ، وزعم أنه أكثر إخلاصاً للإسلام من الخليفة العثمانى الذى يتحالف مع الروس أعداء الإسلام التقليديين ، وأن هدفه الوحيد من غزو البلاد يتمثل فى رغبته فى تخليص المصريين من ظلم الممالك الذين يتمتعون وحدهم بخيرات البلاد ، وحاول إشراك المصريين فى حكم بلادهم لأول مرة فى تاريخهم الحديث ، ولكن المصريين لم ينخدعوا بمزاعم نابليون وقابلوا كل تصرف من تصرفاته بالقلق والتوجس وسوء الظن حتى اضطرت

ظروفه في النهاية إلى أن يأخذ صورة الحاكم الشرقي ثم إلى مغادرة البلاد . ولم يقتصر ضعف أثر الحملة على الروح العدائية التي استقبلها بها المصريون وحدها ، بل يرجع أيضاً إلى عدم استعداد المصريين الحضاري لتفسير تصرفات الفرنسيين التي كانت تبدو لهم غاية في الغرابة ، وظهر استنكار المصريين لهذه التصرفات حتى في أبسط صورها مثل كنس الشوارع ، وإضاءة القناديل أمام البيوت . وليس من الغريب في هذه الحالة ما يبديه « الجبرتي » من استنكار ودهشة وفزع وهو يتحدث عن سلوك المرأة الفرنسية وتبرجها وتدخلها في حكم البلاد وتقليد بعض المصريات لها .

كما أن علماء الحملة كانوا غرباء عن البلاد بلغتهم وعلمهم ، واقتصرت صلتهم بالعلماء المصريين على الصلة السطحية التي لا تعدو عرض كتبهم الفرنسية التي لا يستطيع المصريون قراءتها وعرض بعض تجاربهم الكيميائية التي كانت تجعل من العلماء المصريين موضعاً لسخريتهم ، ويكشف حديث « الجبرتي » عن مسرح الحملة الفرنسية عن جهل كبير بهذا الفن فهو لا يعدو في تصوره أن يكون مكاناً « يجتمع الفرنسيون فيه كل عشر ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلية والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة » .

يضاف إلى ذلك كله قصر المدة التي قضتها الحملة الفرنسية في البلاد وعدم قدرتها على تثبيت مركزها ، حتى إن بعض العناصر التي تعاطفت مع الحملة وخاصة من المماليك وجواريهم اضطرت إلى الرحيل معها خشية انتقام المجتمع منها . بل رحل معها مسيحيون وغيرهم .

واقصر تأثير الحملة نتيجة لذلك على عرض بعض صور الأنظمة الحديثة في مجال التنظيم السياسي والإداري وفي محيط العلاقات الاجتماعية ، كما عرضت أمثلة للتقدم العلمي ، وقدمت صوراً للفنون الحديثة مثل المسرح والتصوير ، ووسائل حديثة لنشر الثقافة كالمطبعة والصحافة ، ولكن ذلك كله لم يترك إلا آثاراً ضئيلة باهتة في نفوس المصريين تظهر على استحياء في بعض إشارات الجبرتي إلى عدالة الفرنسيين إذا قورنت بظلم الأتراك ، وفي إعجابه ودهشته ووقفته الطويلة أمام محاكمة سليمان الحلبي قاتل كليبر ، وفي تنبهه إلى بعض شعارات الثورة الفرنسية

مثل الإخاء والمساواة ، وفيما يقال عن احترام بعض العلماء الأزهريين مثل الشيخ حسن العطار أستاذ رفاة الطهطاوى لعلوم الفرنسيين برغم عدم قدرته على الاطلاع عليها .

أما الأثر الواضح للحملة فيتمثل في رد الفعل الذى أحدثته في نفوس المصريين من ناحية و نفوس حكامهم من ناحية أخرى .  
أما فيما يتصل بالمصريين فقد كانت الحملة الفرنسية بالنسبة إليهم أول مظهر من مظاهر التحدى الغربى لحضارتهم ، وقد كشف لهم هذا التحدى عن سوء واقعهم ونبههم إلى ضرورة تغير هذا الواقع إذا أرادوا المحافظة على كيانهم وحماية بلادهم من الغزو الأجنبى ، كما أنه كشف لهم عن قوتهم التى ظهرت بوضوح في مقاومتهم المستمرة للحملة في الوقت الذى تحطمت فيه القوة العسكرية للمماليك والأتراك في الجولة الأولى ، مما أدى إلى هروبهم من البلاد وترك عبء المقاومة على عاتق القوى الشعبية وحدها . ونزعت الحملة الفرنسية عنهم قناع التخدير الذى كان يجعلهم يرضون بأى حاكم يفرضه عليهم الخليفة التركى مهما بالغ في ظلمه وقسوته ، كما حطمت الحملة بالنسبة إليهم أسطورة التفوق العسكرى الرهيب للمماليك والأتراك .

أما الطبقة الحاكمة فقد أحست بأن فنونها العسكرية التقليدية لم تعد تضمن لها السيادة والسيطرة وأن عليها إذا أرادت أن تحتفظ بهذه السيادة أن تغير من هذه الفنون التقليدية بما يتلاءم مع الفنون العسكرية الحديثة التى سحقتهم بها الحملة الفرنسية . وابتداء من الحملة الفرنسية شغل مجتمعنا بمحاولة البحث عن الوسيلة التى تحفظ كيانه ، وتجعله قادرا على مواجهة التحدى الغربى .

#### ٤

وفى عهد الفوضى التى أعقبت الحملة الفرنسية وعودة السيطرة التركية من جديد ، تنبه ضابط شاب إلى قوة الجماهير الشعبية التى أخذت في الظهور ، وإلى ضرورة تغير الأنظمة العسكرية التقليدية ، واستغل تنبهه هذا لمحاولة السيطرة على البلاد من ناحية ، وتكوين إمبراطورية عريضة من ناحية أخرى .

استغل محمد على القوى الشعبية حتى فرضته حاكماً على البلاد ، وظل يتقرب إليها حتى تمكن من تثبيت أقدامه وتوطيد حكمه ، وتخلص بمعاونتها من معارضة الخليفة في توليته ، ومن الحملة الإنجليزية على رشيد ، ومن أعدائه المماليك ، وتحول بعد ذلك ليضرب هذه القوة فتخلص بالاغتيال من زعماء العامة المحاربين من أمثال حجاج الخضرى ، وشغل علماء الأزهر بالأراضى التى أقطعها لهم ، فاشتركوا معه فى ظلم الفلاحين ، ثم استعان بهم على نفي السيد عمر مكرم الذى ظل صامداً فى وجهه ، وقبض بعد ذلك على زمام السلطة فى يديه . وبدأ يكون جيشه الجديد على الأنظمة الأوربية ، ولتكوين هذا الجيش كان لابد لمحمد على من الاتصال المباشر بأوروبا والاستعانة بتقدمها الآلى والعلمى ، وفى عهده تحقق لأول مرة الاتصال المباشر بين الحضارتين فى العصر الحديث . ويهمنى فى تحديد طبيعة هذا الاتصال أن نشير إلى نقطتين :

أما النقطة الأولى فتتمثل فى أن هذا الاتصال كان خاضعاً لطبيعة الظروف التى أوجدته وأن الوالى كان يمثل القوة الوحيدة التى تحركه وتوجهه ، وأن الهدف من هذا الاتصال كان تحقيق طموح الوالى فى تكوين جيش قوى على نسق الجيوش الأوربية ، يساعد محمد على على تثبيت عرشه من ناحية وعلى تكوين إمبراطوريته من ناحية أخرى . وكانت مطالب الجيش تمثل حجر الزاوية لكل إصلاحات محمد على وتمثل فى الوقت نفسه مركز الثقل فى اتصاله بالحضارة الأوربية ، ولذلك كان المظهر المادى للحضارة الأوربية أول المظاهر التى اتجه إليها تأثرنا بهذه الحضارة ، كما أن هذا التأثير كان فى أضيق الحدود ، ويتبلور حول الجيش وحده . ومن الطبيعى أن يبدأ تأثرنا بالحضارة الأوربية بالمظهر المادى لها وذلك لأن هذا المظهر أثبت صلاحيته بصورة واضحة ، كما أنه لا يصطدم اصطداماً مباشراً بأفكار المجتمع وتقاليده التى تستعصى على مثل هذا التطور السريع ، وخاصة إذا كانت وليدة حضارة قديمة راسخة ، وكانت الحضارة الأخرى التى تحتك بها حضارة تختلف عنها فى الدين واللغة وتحمل فى احتكاكها بها طابعاً عدوانياً . وكان تأثرنا بالمظهر المادى للحضارة الأوربية يصطدم بالمعارضة الشديدة إذا اقترب ولو بصورة غير مباشرة من عادات المجتمع وتقاليده ، كما حدث بالنسبة لطلبة الطب وأساتذته حين حاولوا تشريح الجثث فلم يسمح لهم إلا بتشريح جثث

الكلاب ، ثم سمح لهم بعد ذلك بتشريح جثث النصارى والعبيد . كما قاوم علماء الأزهر ظهور الوقائع المصرية بحجة أنه قد يرد فيها اسم الجلالة والنبي والقرآن ، ثم يلقى بها على الأرض ، في الوقت الذى ستطبع فيه بمداق قد لا يخلو من مواد نجسة . أما النقطة الثانية التى نود أن نشير إليها فتتمثل فى أن محمد على لم يكن يهدف من إصلاحاته إلى تغيير أحوال المصريين بقدر ما كان يهدف إلى تحقيق أطماعه ، وبرغم أن محمد على قوى إلى أبعد حد نفوذ الحكومة المركزية وجمع فى يده كل مظاهر السلطة والنفوذ ، فإن قبضته على الشعب كانت أقسى من قبضة سابقه ، حتى أصبح المالك الوحيد للأرض والتاجر المحتكر للتجارة والصانع الوحيد أيضاً ، ولا أدل على قسوة قبضته من أن عدداً كبيراً من الفلاحين المصريين الملتصقين دائماً بأرضهم اضطروا إلى الفرار إلى الشام من وجهه وحماهم وإلى عكا ، كما أن محمد على لم يستعن فى أول أمره كثيراً بالمصريين فى المراكز الرئيسية ، إما لرغبته فى إبعادهم عن مراكز القوة ، وإما لعدم ثقته بهم ، واعتمد على الأتراك وأبناء المماليك ليجعل منهم ضباط جيشه ويبعثهم فى بعثاته الأولى إلى أوروبا ، ولكنه اضطر إلى الاستعانة بالمصريين آخر الأمر فأصبحوا جنوداً فى الجيش ، ثم بدأت أسماؤهم تظهر فى ميدانى البعث والتعليم .

وكان لتركيز كل الإصلاحات فى يد الوالى ، وعدم ثقته بالمصريين ، واتجاه كل إصلاحاته إلى الجيش أثره فى أن التطور الاجتماعى كان ضيقاً ومحصوراً وأن أثره فى الفكر والأدب كان ضئيلاً وخاصة إذا أضفنا إلى ذلك كله عدم انتشار التعليم . كما تركت كل هذه العوامل أثرها فى جميع إصلاحات محمد على . وبرغم أن محمد على حاول تغيير نظم التعليم وإدخال العلوم الأوربية إلى المناهج فى المدارس ، فإن نظام التعليم كان يخضع خضوعاً كاملاً لحاجات جيشه ، فاتخذ شكل هرم مقلوب قاعدته الكليات العسكرية والعملية كالهندسة والطب وقمته المراحل الأولى للتعليم ، ولم يهتم محمد على فى مدارس الحديث أى اهتمام بالدراسات النظرية التى ظلت تدرس فى الأزهر بنفس الصورة التى سبق أن أشرنا إليها . كما أن عدد الطلبة فى مدارسهم كان محدوداً وأغلبهم من غلمان الأتراك والشركس . وأرسل محمد على البعثات إلى أوروبا واستدعى أساتذة من الخارج ، ولكن جهود هؤلاء جميعاً كانت محصورة فى الميدانين العسكرى والعملى ، وامتد الطابع

العسكرى والعملى إلى ميدان الترجمة التى استعان فيها أول الأمر بالمترجمين السوريين ، وكان اتجاهها السائد هو الترجمة إلى اللغة التركية ، واستمر هذا الطابع مسيطرا على الترجمة التى قام بها طلبة البعثات وخريجو مدرسة الألسن التى أشرف عليها رفاة الطهطاوى ، وإن تغير اتجاهها إلى اللغة العربية ، وكانت مطبعة بولاق التى أنشأها محمد على تخضع أيضا لحاجاته ، فتغلب الطابع العسكرى والعملى على مطبوعاتها .

وظهرت الصحافة العربية ممثلة فى الوقائع المصرية التى كانت تصدر باللغتين العربية والتركية ، ولكن الطابع الرسمى غلب عليها ، ولم يتجاوز قراؤها فى أشد أوقات الخطر - وحين بلغت إمبراطورية محمد على أقصى امتدادها - ستمائة قارئ ، كانت توزع عليهم مجانا . وكان طبيعياً ألا يحدث عصر محمد على آثارا اجتماعية وفكرية واضحة ، وهو وإن فتح باب الاتصال بأوروبا من جديد إلا أن هذا الاتصال ظل مقصورا على الناحيتين العسكرية والعملية ، واقتصرت مكاسب المصريين الاجتماعية على دخولهم الجيش ، وبذلك أصبحوا يشكلون جزءا من القوة العسكرية وإن اقتصر دورهم على القيام بوظيفة الجنود .

أما من الناحية الفكرية فأبرز آثار هذا العصر يتمثل فى ظهور بعض المثقفين المصريين الذين أحسوا بأن الثقافة الأزهرية وحدها لم تعد تتلاءم مع ظروف عصرهم وأحسوا بضرورة دعوة مواطنيهم إلى الاستفادة من علوم الغرب ، ولم يقفوا موقف الرفض الكامل من الحضارة الغربية وأحسوا بمظاهر التفوق فى نظمها السياسية وبعض تقاليدها وعاداتها ، وعلى رأس هؤلاء يقف رفاة رافع الطهطاوى المصرى الفلاح الذى سافر مع البعثات الأولى كمشرف دينى والذى عبر عن هذه المشاعر فى كتابه « تخلص الإبريز فى تلخيص باريز » الذى تحدث فيه عن رحلته إلى « باريس » ، وكان بذلك أول من حاول الحديث عن رحلة خارج المجتمع فى أدبنا الحديث ، بحيث يمكن اعتبار كتابه تمهيدا لظهور الرواية التعليمية كما سنفصله فيما بعد .

أما من الناحية الادبية الخالصة فإن عصر محمد على لم يقدم لنا جديدا ، فظل الشعراء وعلى رأسهم الشيخ على الدرويش يقدمون لنا شعرا يمثل قمة ما وصل إليه الشعر العربى من جمود وإلغاز وتعقيد وبديع . وظل النثر منحصر فى إطار الرسائل

الإخوانية والمحسنات البديعية ، واقتصر الأثر الواضح على الناحية اللغوية ، فقد أصبحت اللغة العربية لغة للعلوم الحديثة المترجمة وللصحافة ، وقد فرضت هذه الضرورات ظهور أسلوب جديد أكثر سهولة وخصوبة ، وهو وإن كان لا يخلو من مظاهر الركافة والعجمة ومن بعض صور المحسنات ، ومن عدم وجود تفاعل بينه وبين الأسلوب الأدبي ، فإنه على كل حال فتح الطريق لوجود الأسلوب السهل المتطور في المستقبل .

## ٥

وقد كان من حقنا أن نأمل خيرا في إبراهيم الذي تولى الحكم في الأيام الأخيرة من حياة أبيه ، والذي قيل عنه إنه كان يعطف على العرب ويرغب في التعاون معهم ، ولكنه تولى الحكم في الفترة التي قلمت فيها أظافر محمد علي ، وخرجت من يديه إمبراطوريته الممتدة ، فقلت العناية بالجيش ، وضعف الاهتمام بكل المؤسسات التي أنشأها محمد علي ووضعها في خدمة جيشه ، كما أن موته في حياة أبيه لا يتيح لنا التعرف على وجهه الحقيقي .

وكانت تولية عباس الحكم إيذانا ببداية عصر رجعي يمتد إلى بداية حكم إسماعيل ، وكان طابع الحكم في عصر عباس يتميز بظاهرتين واضحتين ، كراهية الأجانب كراهية تنسحب على الحضارة الأوربية من ناحية ، وكراهية للعنصر الوطني دفعته إلى محاولة « تترك » كل شيء من ناحية أخرى . ونتيجة لذلك أغلق المؤسسات التي كانت باقية من عهد جده ، وأغلق أغلب المدارس بما في ذلك مدرسة الألسن ، واستدعى أعضاء البعثات من الخارج ، واستغنى عن الموظفين الأجانب ، ونفى رفاة الطهطاوى إلى السودان ، وأمر بأن تقتصر الترجمة على اللغة التركية وحدها قبل إلغاء قلم الترجمة نهائياً ، واقتصر في إصدار الوقائع على اللغة التركية وحصر توزيعها في كبار قادة الجيش ثم استغنى عنها . وكان تأثير عصره على الحركتين الفكرية والأدبية سلبياً . وظهر رد الفعل في ترجمة رفاة الطهطاوى لرواية « مغامرات تليماك » التي تتضمن حملة غير مباشرة على استبداد عباس والتي لم يستطع رفاة طبعها إلا في بيروت ، والتي تعد العمل الثاني لرفاعة

الذى مهد به لظهور الرواية التعليمية .

وكان سعيد على عكس عباس يميل للعناصر الوطنية وللأجانب ميلاً جعله محل كراهية العناصر التركية والشركسية ، ولكن ميله هذا كان ميلاً ساذجاً لا يخلو من غفلة ويحفل بالمتناقضات .

فهو فى الوقت الذى حقق فيه للعناصر الوطنية بعض المكاسب من الناحية الاجتماعية ، وذلك حين أباح لهم حق تملك الأراضى وألغى نظام الاحتكار ، مما ساعد على ظهور طبقة جديدة من ملاك الأراضى الذين لعبوا دوراً كبيراً فى تطورنا السياسى والاجتماعى فى العصر الحديث ، كما قوى نفوذ العناصر الوطنية فى الجيش بأن أباح للجنود حق الترقى إلى مرتبة الضباط ، ففتح الطريق أمام الجندى الوطنى إلى مركز كان مقصوراً من قبل على الأتراك والشراكسة وساعد على ظهور طبقة من الضباط الوطنيين أدت دورها كاملاً فى الثورة العربية ، كما أعلن سعيد عن رغبته فى تقوية العناصر الوطنية المثقفة ومنحهم الوظائف ، فى هذا الوقت الذى كان سعيد يحقق فيه للعناصر الوطنية هذه المكاسب حتى ليعتبره عرابى فى مذكراته واضع أساس النهضة الوطنية الشريفة كان يعوق تطور العناصر الوطنية بإلغائه ديوان المدارس ، وإيمانه بأن الشعب الجاهل أسلس قياداً من الشعب المتعلم ، وإيقافه لمطبعة بولاق ثم إنعامه بها على أحد أصدقائه ، وتوقف حركة الطباعة والترجمة والنشر فى عهده . واستغل الأجانب سذاجة سعيد وغفلته حتى إنه فى الوقت الذى كان يغلق فيه المدارس الحكومية ، كان يغدق الإعانات على المدارس التبشيرية التى أخذت تنتشر فى عهده والتى تمهد غالباً للتدخل الأجنبى . وأشرك سعيد الجيش المصرى فى أغرب حرب خاضها فى تاريخه وهى حرب المكسيك التى لم يكن لمصر فيها ناقة ولا جمل ، وإنما اندفع سعيد إلى الاشتراك فيها لمجرد صداقته الشخصية لنابليون الثالث إمبراطور فرنسا ، كما مهد سعيد بسذاجته الطريق أمام الأوربيين للتدخل المباشر فى مصر بخلقه مشكلتى القناة والديون . فمنح لدليسبس - صديقه الشخصى - امتياز شق قناة السويس بشروط مجحفة بمصلحة البلاد رغم معارضة الباب العالى بتأثير ضغط إنجلترا التى كانت تخشى أن تصبح فرنسا أقرب إلى مستعمراتها فى الشرق . وبذلك لم يعد تدخل إنجلترا فى مصر مجرد رغبة بل أصبح ضرورة ملحة . أما مشكلة الديون فترتبط بسياسة سعيد المالية ، الذى فتح البلاد على مصراعيها



للمغامرين من أصحاب رؤوس الأموال الأجنبية ، الذين كانوا يقومون بمشروعات وهمية فاشلة ثم يطالبون سعيد بتعويضات عن هذه المشاريع مما أدى إلى تورط سعيد في الديون حتى مات مخلفا وراءه من الديون الثابتة والسائرة خمسة عشر مليوناً من الجنيهات ، فضلاً عن التزامات أخرى قبل شركة قناة السويس .

وفي عصر سعيد ظهرت البدايات الأولى لتطور الشعر ، وهي بدايات لا تحمل تطوراً جوهرياً ، ولا نستطيع ربطها بالشعر العربي القديم ولا بالتأثر بالشعر الغربي ، وهي تقتصر على بعض التغيرات في موضوع الشعر التي تكشف عن ميل سعيد للعناصر الوطنية من ناحية ، وعن استغلال الأوربيين له من ناحية أخرى . وتظهر هذه المحاولات في ديوان صالح مجدى « بك » تلميذ رفاة الطهطاوى الذى يحمل في ديوانه على المغامرين الأجانب الذين يحضرون إلى البلاد ولا هم لهم إلا امتلاء حقائبهم بالأموال ، كما يمدح « سعيد » فى قصيدة أخرى طويلة يقارن فيها بينه وبين ملوك مصر الأقدمين من عهد الفراعنة ويفضله عليهم .

## ٦

وبتولية إسماعيل الحكم عادت البلاد من جديد إلى التأثر بالمظاهر المادية للحضارة الأوربية بصورة أكبر كثيراً من الصورة التي ظهر عليها هذا التأثر فى عهد جده محمد على ، حتى إذا وصلنا إلى أواخر عهده كان هذا التأثر قد أخذ يمتد إلى النواحي الفكرية ، وخاصة ما يتصل منها بالنظام السياسى من ناحية ، وبالقانون من ناحية أخرى .

وفى الفترة الأولى من حكم إسماعيل كان الحاكم المسيطر الذى يتحكم فى مصير البلاد ، وكان طموحه لا يقل عن طموح جده محمد على ولكنه حاول قدر جهده ألا يصطدم بالقوى التى حطمت طموح جده ، والتى تتمثل فى الخليفة العثمانى من ناحية ، والدول الأوربية من ناحية أخرى . أما الخليفة العثمانى فكانت الأموال التى أغدقها إسماعيل عليه وعلى حاشيته ، وسيلته لحل كل مشاكله معه ، ومفتاحاً سحرياً يفتح له كل الأبواب المغلقة فى الآستانة ، وتمكن بهذه الوسيلة من أن يحقق لنفسه استقلالاً ذاتياً شبه كامل ، كما أنه فى محاولته لتكوين

إمبراطورية لم يتجه كجده إلى الشام ولكنه اتجه إلى إفريقيا .

أما الدول الأوربية فإنه اعتمد عليها لحل مشاكله فقبل وساطة الإمبراطور نابليون الثالث بينه وبين شركة قناة السويس ، كما اعتمد عليها لحل أزماته المالية التي وقع فيها نتيجة لحملاته العسكرية الفاشلة على الحبشة ومظاهر العظمة الكاذبة التي أحاط بها نفسه ، ومطالب السلطان وحاشيته . وشجعت الحكومات الأوربية الدائنين على إقراض إسماعيل ليلفوا بذلك حبال المشنقة حول عنقه ، واستغل الدائنون الأوربيون حاجة إسماعيل إلى المال أسوأ استغلال ، والدليل على ذلك أن إسماعيل لم يحصل من ديونه التي بلغ مقدارها ثمانية وستين مليوناً من الجنيهات ( ما يزيد على ثمانية أضعاف ميزانية البلاد في عهده ) إلا على ستة وأربعين مليوناً . ولم يقف إسماعيل في مهادنته للدول الأوربية عند هذه الحدود ولكنه حاول إرضاءها بكل وسيلة ، فحاول إظهار مصر بمظهر الدولة الأوربية المتحضرة ، واقتصرت محاولته في هذا السبيل على نقل بعض المظاهر المادية للحضارة الأوربية ، وكانت أغلب مجهوداته قائمة على التقليد السطحي دون فهم لروح الحضارة الأوربية ولا تقدير لظروف البلاد وحاجاتها الحقيقية ، ولكي يجعل مصر قطعة من أوروبا بنى القصور الفخمة ، وأنفق الأموال الضخمة على حفل افتتاح قناة السويس . وبنى بمناسبته داراً للأوبرا قدمت فيها أوبرا « عايدة » التي ألفت خصيصاً لهذه المناسبة ، واشترك في معرض باريس . وإرضاء لأوروبا أيضاً حاول إسماعيل الظهور بمظهر الحاكم التقدمي ، فافتتح مجلساً نيابياً سماه مجلس شورى النواب ، جمع فيه مجموعة من الأعيان ليس لديهم أية فكرة عن الحياة النيابية ، وكثير منهم لا يعرف القراءة والكتابة . ويكشف إسماعيل عن دافعه إلى إنشاء هذا المجلس في خطاب له إلى نوبار باشا يطالبه فيه أن يخبر أصدقاءه الإنجليز بما فعل ، وبنفس الدافع أيضاً عقد إسماعيل مع بريطانيا معاهدة لإلغاء تجارة الرقيق . وفي هذه الفترة من حكم إسماعيل مارست القوى الوطنية حياتها في هدوء نسبي دون أن تفكر في الثورة أو التمرد ، ولكنها لم تكن راضية عن إسماعيل بنفس القدر الذي رضيت به عن سعيد ، وبدأ الضباط المصريون في الجيش يخضعون لاضطهاد كبار الضباط من الأتراك والشراكسة والخبراء الأجانب الذين استعان بهم إسماعيل ، كما بدأت قسوة الضرائب تنصب من جديد على رؤوس المزارعين الذين أحسوا بالرخاء أوائل

عهد إسماعيل نتيجة لنشوب الحرب الأهلية الأمريكية ، وتوقف تصدير القطن الأمريكي ، وارتفاع أسعار القطن المصري ، ولكنه كان ارتفاعاً مؤقتاً أعقبته نكسة حادة ، كان من نتائجها وقوع جزء كبير من الأراضي في أيدي المرابين والدائنين الأجانب . أما الفترة الأخيرة من حكم إسماعيل فتتميز بأن إسماعيل لم يعد فيها الحاكم المسيطر المتحكم في مصيره ومصائر البلاد وذلك نتيجة للتدخل الأوربي من ناحية ولسخط القوى الوطنية وغضبها على إسماعيل من ناحية أخرى وعلى التدخل الأوربي من ناحية ثالثة . وهو الموقف الذى أدى إلى الثورة العربية ثم إلى الاحتلال الإنجليزي .

## ٧

وتركت الفترة الأولى من حكم إسماعيل وما تمتعت به البلاد فيها من هدوء نسبي ، طابعها الواضح على الثقافة والفكر والأدب ، ولم يكن طابع هذا العصر طابعاً ثورياً ، فقد كان إسماعيل لا يزال الحاكم المسيطر الذى يجمع في يديه كل السلطات ، واستغل بعض المثقفين رغبة إسماعيل فى الظهور بمظهر الحاكم التقدمي ليعلموا أبناء وطنهم ، بحيث يظهر الطابع التعليمي كأوضح مظهر يميز الحياة الثقافية فى الفترة الأولى من حكم إسماعيل ، وكان أبرز من ساهم فى هذه النهضة التعليمية اثنان من أبناء الفلاحين الذين تثقفوا ثقافة أزهريّة ، ولكنهم اتصلوا فى الوقت نفسه بأوروبا عن طريق البعثات العلمية ، وهذا يدلنا على أن التوجيه الثقافى بدأ ينتقل فى هذه الفترة من يد علماء الأزهر إلى جيل جديد من المثقفين الذين يحاولون التوفيق بين الثقافتين العربية والأوربية ، وأهم ممثلى هذا الجيل الرائدان رفاعة الطهطاوى ، وعلى مبارك .

وبجهودهما أخذ التعليم يتجه إلى محاولة تعليم أبناء وطنهما ، بدلاً من أن يدور فى دائرة احتياجات الوالى وحده ، فأخذ نظام التعليم الذى كان أشبه بالهرم المقلوب فى عهد محمد على فى الاعتدال ، وأصبحت العناية بالتعليمين الابتدائى والثانوى تسير جنباً إلى جنب مع العناية بالتعليم العالى ، كما زادت نسبة عدد الطلبة زيادة كبيرة ، وأصبحت الغالبية العظمى منهم من أبناء المصريين ، بعد أن كانت غالبيتهم

فى عهد محمد على من أبناء الأتراك والمماليك . وقد ساعد هذا الاتجاه على خلق فئة من أنصاف المتعلمين سيكون لها دور كبير فى تطور الرواية مما سنفصله فيما بعد ، وامتدت النهضة التعليمية إلى ميدان العلوم النظرية بعد أن كانت مقتصرة على العلوم العملية وحدها فظهرت مدرسة الإدارة لتدريس القانون وضمت إليها مدرسة الألسن ، وكان لمدرسة الإدارة بعد ذلك الفضل فى تخريج عدد كبير من الزعماء البارزين فى تاريخ مصر الحديث . وعبر رفاة الطهطاوى عن إحساس المثقف المصرى بحاجته للمرأة المثقفة التى تفهمه وتقدره لأول مرة فى تاريخ مصر الحديث مما كان من نتيجته افتتاح مدرستين ثانويتين للبنات ، ولكن التجربة لم تحقق نجاحاً كبيراً لعدم استعداد المجتمع لتقبلها فى هذه المرحلة من مراحل تطوره الحضارى . وكان على مبارك أول من تنبه إلى الازدواج فى الأنظمة التعليمية القائم بين الأزهر من ناحية وبين المدارس المدنية من ناحية أخرى ، وتحت ضغط حاجته إلى مدرسين أكثر تطوراً لتدريس اللغة العربية فى مدارسه المدنية ، حاول تغيير طابع الدراسة فى الأزهر عن طريق تعديل مناهجه وإدخال بعض العلوم الحديثة إليه ، ولكنه فشل فى محاولته للمعارضة الشديدة التى قامت فى وجهه ، ولما استعصى الأزهر عليه اتجه إلى إنشاء مدرسة دار العلوم وأفلح فى أن يضيف إلى مناهجها بعض العلوم المرتبطة بالحياة مثل العلوم الطبيعية والرياضية والاجتماعية إلى جانب العلوم الأزهرية ، وبذلك كانت مدرسة دار العلوم تمثل أول محاولة للتوفيق بين العلم الأزهرى والعلم الحديث .

وإذا كانت جهود رفاة الطهطاوى وعلى مبارك قد اتجهت إلى ميدان التعليم الرسمى فإن المثقفين من أبناء المماليك والأتراك قد اتجهوا بجهودهم إلى ميدان أكثر اتساعاً ، وذلك لأن قوة الحاكم ونفوذه قضت نسبياً على طموحهم السياسى ، ولما كان المال والفراغ قد تهيأ لهم فقد اتجهوا إلى الميدان الثقافى يصرفون فيه طاقاتهم ، وعن طريقهم ظهرت المحاولات الأولى لبعث التراث العربى القديم ، وقد تبلورت هذه المحاولات فى جمعية « المعارف » التى أنشأها جماعة من المثقفين تحت رعاية توفيق ولى العهد ، وإشراف محمد عارف « باشا » وقامت الجمعية بطبع عدد من أمهات الكتب العربية . وطبيعى أن اقتناء مثل هذه الكتب كان مقصوراً على مجموعة قليلة من القادرين مادياً على شرائها ، وتنبه على مبارك إلى ضرورة تيسير

الاطلاع على الثقافة عموماً لغير القادرين ، فاستأذن الخديو في إنشاء « كتبخانة خديوية » داخل الديار المصرية يضاهي بها كتبخانة باريس فأذن له ، وجمع على مبارك فيها ما تشتت من الكتب التي كانت كلها بجهات الأوقاف زيادة على ما اشتراه من الكتب « فجاءت بعون الله من أنفع التجديدات » - كما يقول - . وإذا كان الطابع التعليمي قد استغرق أغلب جهود المثقفين في الفترة الأولى من حكم إسماعيل ، فإن هذا الطابع قد أخذ في التغير في أواخر عهده ، ليتحول إلى مطالبة صريحة بالإصلاح ، وكان ذلك التغير حصيلة لمجموعة من العوامل منها : اليقظة النسبية للقوى الشعبية وغضبها وتمردتها نتيجة للتدخل الأوربي المباشر ، وقدم عدد من المثقفين إلى مصر ، كان من أبرزهم جمال الدين الأفغاني من ناحية ، والمهاجرون من الشام من ناحية أخرى . وبرغم أن أغلب المثقفين في الفترة الأخيرة من حكم إسماعيل كانوا يعملون بوحى من تعاليم جمال الدين الأفغاني ، فإن الباحث يمكنه أن يقسم المفكرين في هذه الفترة إلى شعبتين رئيسيتين تتميز كل شعبة منهما عن الأخرى في الراوية التي تأثرت بها من تعاليم جمال الدين وفي مدى قربها وبعدها من التأثير بأفكار الحضارة الغربية :

ويمثل الشعبة الأولى من تلاميذ جمال الدين المثقفون المصريون المسلمون الذين آمنوا بفكرة الوحدة الإسلامية التي كان يدعو إليها وكانت الحاجة ماسة إليها للوقوف في وجه التدخل الأوربي الذي كان يهدف إلى تفتيت الدول الإسلامية ثم ابتلاعها ، وما زاد في تقوية هذه الفكرة أن هذا التدخل اتخذ شكل حرب صليبية . ولكن هؤلاء المثقفين كانوا يؤمنون في الوقت نفسه بأن الاستبداد الذي تخضع له الدول الإسلامية هو السبب في ضعفها ، ولذلك آمنوا بدعوة جمال الدين إلى الإصلاح التدريجي ، وهي الدعوة التي دعا إليها في الفترة الأولى من وجوده بمصر ، وتقوم على إيقاظ الشعوب الإسلامية بتطهير الدين من الخرافات وتحرير عقول أبنائه وتخليصهم من الاستبداد ، وكان الشعور الوطني عند هؤلاء المفكرين فرعا من شعورهم الديني وليس مستقلا عنه . وكان من أظهر من آمن بدعوة جمال الدين بصورتها هذه الشيخ محمد عبده ، والسيد عبد الله النديم ، أما الشيخ محمد عبده فظل يؤمن بالإصلاح التدريجي ويخشى الثورة وعواقبها ويفضل التعامل مع رياض « باشا » المستبد العادل على التعامل مع أنصار الحكم النيابي أو مع عرابي ، وكان

يعتقد أن الشعب ليس مهياً بصورة حقيقية للثورة . ويعجب من تحمس الأغنياء والطبقات الحاكمة وأصحاب المصالح للثورة . ويرى أن ذلك لا يتفق مع سنن الاجتماع ، وأن طبيعة الأمور تقتضي أن تتحمس الطبقات الفقيرة والوسطى لا الطبقات الغنية للثورة . وأما السيد عبد الله النديم فآمن أول الأمر بدعوة جمال الدين إلى الإصلاح التدريجي . وحاول في جريدته « التنكيت والتبكيث » تقديم صور باللغة العامية يسخر فيها من مظاهر تخلف الشعب وغفلته . ولكن ارتباطه بجماهير الشعب كان ارتباطاً قوياً . ولهذا السبب ظل الوحيد من بين المفكرين البارزين الذي دام ارتباطه بالثورة العربية إلى النهاية .

أما الشعبة الثانية من المثقفين فيمثلها المهاجرون من مسيحي الشام ، وهؤلاء كانوا لا يزالون يعيشون في شبح المذابح الدامية التي قامت بين المسيحيين والدروز سنة ١٨٦٠ ، وقد هربوا من الشام إلى مصر فراراً من الاستبداد التركي ، وهؤلاء كانوا من أعماقهم يكرهون فكرة الخلافة الإسلامية لما فيها من ارتباط بالخليفة التركي من ناحية وبالدين من ناحية أخرى . وحاول بعضهم التأكيد على فكرة الوطن كبديل لفكرة الوحدة الدينية ، وكانت وسائلهم في الإصلاح أكثر تأثيراً بالأفكار الأوربية وخاصة بالثورة الفرنسية . وهؤلاء أخذوا من أفكار جمال الدين كراهيته العنيفة للاستبداد وإيمانه بالحكم النيابي الذي اعتنقه في الفترة الأخيرة من بقائه بمصر ، وكانت كراهيتهم العنيفة للاستبداد موجهة ضد إسماعيل التركي في المقام الأول ، ولذلك كانوا أكثر تساهلاً في موقفهم من التدخل الأوربي . وقد عبر المفكرون بشعبيتهم عن هذه الثورة الفكرية التي اتجهت إلى التحرر السياسي في الصحافة وذلك بعد أن فقدت الصحافة طابعها الرسمي الذي سيطر عليها في الفترة الأولى من حكم إسماعيل ، وكانت أغلب الصحف في أيدي المهاجرين الشوام ومن لف لفهم كأبي نضارة ، وعبر الشيخ محمد عبده عن آرائه في الوقائع المصرية وفي غيرها . وعبر السيد عبد الله النديم عن نفسه في جريدته « التنكيت والتبكيث » وفي غيرها ، من جرائده . ولم يعدم الجانب الرجعي من يمثله من المفكرين ، وكان أصدق مثال لهم الشيخ حمزة فتح الله ، الذي أصدر جريدة « البرهان » ، ودافع فيها عن الحكم المطلق وعن الخديو توفيق . وأخذ يتغنى به وباستبداده ، فهو عنده « آية من آيات الدهر إذا رأيته ألفت في محياه ما يجذب إلى التسبيح الأفواه » - على

حد قوله - : « لا سيما إذا تفرق ماء البشر في غرته » . وهو يدافع عن حق الملوك المقدس ، ويقول بأنهم « ظل الله تعالى في أرضه لا يجوز الخروج عليهم ولا تنكر بيعتهم إلا بكفر صريح » ، والعرايون عنده « قد مسهم طائف من الشيطان يسمونه بالحرية حيناً وبالوطنية حيناً ، فكانوا يهتفون بتلك العفاريات في اليقظة والمنام » . وكان طبيعياً ألا يتأثر الأدب تأثراً كبيراً بمظاهر النشاط التي ظهرت في عصر إسماعيل ، وذلك لأن النهضة التعليمية التي سادت في عصره لم تتجه اتجاهاً كبيراً إلى النواحي الأدبية ، ولم تتصل بالدراسات النظرية إلا اتصالاً خفيفاً لا يمس الأدب بل يمس اللغة من ناحية والقانون من ناحية أخرى ، وهي وإن ساعدت على ازدياد جمهور القراء عدداً فإنها لم تساعد على زيادة عدد المثقفين ، وخاصة المثقفين منهم ثقافة أدبية ، كما أن أغلب الكتب العربية التي طبعت كانت تتجه إلى اللغة . لحاجة العصر إلى إحياء لغته أو إلى كتب الفقه والشرعية لمواجهة تحدى القانون الفرنسى الذى بدأ يفرض نفسه على البيئة وخاصة بعد تعقد المشاكل بيننا وبين أوروبا ، أو إلى كتب التاريخ لمحاولة المثقفين التعرف على تاريخهم لعلهم يستطيعون به وبأمجاده مواجهة التحدى الأوروبى للحضارة العربية . واتجهت حركة الترجمة نفس الاتجاه الذى اتجهت إليه حركة نشر الكتب العربية بحيث تركزت إما على ترجمة كتب القانون الفرنسى ، أو على محاولة التعرف على ما كتبه المؤرخون الأوربيون عن تاريخ بلادهم ، أو على ما كتبه المستشرقون عن التاريخ الإسلامى والعربى أو عن الحضارة العربية الإسلامية . ولم تتصل الصحافة بالأدب فى الفترة الأولى من حكم إسماعيل ، وذلك لأنها كانت صحافة رسمية لا تتصل بحاجات قرائها وإنما تكتفى بالتعبير عن حاجات الحاكم وإزجاء المديح إليه . ولم يفلت من الحصار الذى فرضه إسماعيل على الصحافة فى الفترة الأولى لحكمه إلا مجلة « روضة المدارس » ، التى كان يشرف عليها رفاعة الطهطاوى ، وكانت توزع مجاناً على طلبة المدارس . وتهتم أساساً بتعليمهم وتوجيههم . كما ساعدت بعضهم على نشر بواكير إنتاجهم الأدبى . وحين ظهرت الثورة والتمرد فى الفترة الأخيرة من حكم إسماعيل لم تتجه هذه الثورة إلى الميدان الأدبى ، كما أنها لم تتجه إلى الناحية الفكرية بصورة عامة ، ولكنها ركزت جهدها على محاولة التحرر السياسى وشغل المفكرين بالنضال السياسى عن غيره من النواحي الفكرية والأدبية . ويمكن

تلخيص الآثار التي تركها عصر إسماعيل في حياتنا الأدبية في العصر الحديث في عدة مظاهر منها :

### أولاً : في ميدان الشعر :

ساعد النشاط التعليمي الذي سيطر على هذا العصر على تخلص الشعر من ركाम التعقيد والصناعة والإلغاز ، وعاد كثير من الشعراء إلى الارتباط بالحاكم من جديد وإلى محاولة التقرب إليه بمدحه ، وبدأت أغراض الشعر التقليدية في الظهور من جديد ، كما بدأ بعض الشعراء يتصلون اتصالاً خفيفاً بترائنا الشعرى القديم ، وقد ساد الاهتمام بالشعر بين المثقفين المتأثرين بالثقافة العربية ، والذين ينظرون إلى الشعر باعتباره الفن الأول بين فنون الأدب العربى . وهم بعد ذلك ينقسمون إلى فريقين ، فريق ينتمى إلى أصل مصرى أو متمصر وهؤلاء كانوا لا يملكون المال والفراغ لكى يتفرغوا للثقافة والشعر ، فاتخذوا من الشعر حرفة ووسيلة لكسب العيش ولم يحققوا لذلك تطوراً كبيراً ، وكان من هؤلاء الشيخ على أبو النصر وصفوت الساعاتى والشيخ على الليثى . . . إلخ .

أما الفريق الثانى فكانوا من أبناء الشراكسة والأتراك ، وهؤلاء اتجهوا إلى الميدان الأدبى كوسيلة لتحقيق طموح ذاتى ، وكان لديهم الفراغ والمال ، فلم يتخذوا الشعر وسيلة لكسب عيشهم وتمكنوا لذلك من الاتصال بالشعر العربى فى مصادره الأصيلة ، وبذلك كان تأثيرهم فى الشعر أقوى وأشد ، ويمثل شعرهم بداية الاتجاه الكلاسيكى فى الشعر العربى ، ومن أبرزهم محمود سامى البارودى ، وعائشة التيمورية وإسماعيل صبرى ، وإذا كان المثقفون الذين اتجهوا إلى الثقافة العربية قد ركزوا جهودهم على الشعر ، فإن المهاجرين الشوام الذين كانوا أكثر ميلاً إلى الثقافة الغربية قد ظهرت آثارهم فى النثر أكثر منها فى الشعر .

### ثانياً : فى النثر :

قدم لنا المهاجرون الشوام بعض الفنون الأدبية التى لم تكن بيثنا قد تعرفت عليها بعد ، وقد اتجهت أغلب جهودهم فى هذه الناحية إلى ميدان المسرح ، وكانت الروايات التى قدموها تكشف عن كون هذه الظاهرة لم تتأصل بعد فى



أدبنا وأغلب هذه الروايات كانت مترجمة بصورة مشوهة لتلائم ذوق عصرهم ، ولم يقدر النجاح لبعض من حاول منهم الخروج على ذوق العصر ، وقد تأثر بهم بعض المصريين مثل السيد عبد الله النديم ، ولكنهم جعلوا من مسرحياتهم وسيلة للوعظ والإرشاد والتعليم . ولم يكن النشاط في ميدان الرواية يماثل نشاط المسرح وإن لم يخل العصر من تقديم بعض الروايات المترجمة ، كما أثرت النزعة التعليمية في هذا العصر على « على مبارك » فقدم لنا كتاب « علم الدين » الذى استغل فيه الشكل القصصى لتعليم تلاميذه وتثقيفهم . ويظهر الأثر الأكبر الذى تركه عصر إسماعيل في الأدب في أنه قدم البدايات الساذجة والأولية لاتجاهات ستكتمل وتتطور فيما بعد ، وكما ظهرت هذه البدايات الساذجة في ميدان الشعر والنثر فقد ظهرت أيضا بصورة واضحة في الأساليب اللغوية . ويتميز عصر إسماعيل بما حدث فيه من الاعتراف باللغة العربية كلغة رسمية ، وساعدت حركة الترجمة وانتشار الصحافة ، والحاجة إلى اللغة كأداة لنقل الأفكار ، على تطويع أساليب اللغة وجعلها أكثر ملاءمة للعصر وأكثر تنوعاً ، وظهرت ثلاثة مستويات واضحة لأسلوب التعبير تتمثل جميعاً عند كاتب كالسيد عبد الله النديم ، الذى نجد عنده الأسلوب الأدبى الخالص الذى لا يزال مثقلاً بالبديع ، والأسلوب السهل المرن الذى استخدمه في مقالاته التى توجه بها إلى مثقفى عصره ، والأسلوب الذى يتجه إلى العامة في مقالاته التى توجه بها إلى عامة القراء وخاصة في الصور الحية التى كان يرسمها للعيوب الاجتماعية في جريدته التنكيث والتبكيث ، غير أن النوعين الأخيرين من الأسلوب لم يكن ينظر إليهما على اعتبارهما وسيلة للتعبير الأدبى ، وظلا منفصلين وغير متفاعلين مع الأسلوب القديم .

## ٨

ولم يقدر للثورة السياسية الأولى وهى الثورة العرابية النجاح وذلك لأنها خدعت فى القوى التى تقربت إليها فى بدايتها كما أنها كانت تعبر عن مصالح عدة قوى متناقضة لم تلبث أن تفرقت بعد أن ظهر فى وقت من الأوقات أنها جميعاً مجمعة على الثورة ذلك أن إسماعيل ساعد فى البداية العناصر الثائرة فى الجيش وفى المجلس

النيابى وفى الصحافة على أمل الاستناد إليها فى معركته مع التدخل الأجنبى ، وساعدت الدول الأوربية الثورة على أمل أن تضرب الخديوى بالقوى الشعبية ، وساعدها الخليفة العثمانى على أمل أن يتخلص بها من الخديوى ومن التدخل الأوروبى معاً ويستعيد بذلك سلطته على البلاد .

واستجاب الضباط المصريون فى الجيش للثورة ليتخلصوا من استبداد الأتراك والشراكسة بهم ، وليقاوموا مشاريع أوربا فى تصفية الجيش وخاصة بعد أن أحيل عدد كبير منهم إلى الاستيداع فى ظل نظام المراقبة الثنائية .

واستجاب كبار الملاك للثورة ليتخلصوا من ضرائب إسماعيل الباهظة ومن التدخل الأوروبى الذى أغفل إغفالاً تاماً ديونهم على إسماعيل واهتم بديون الأوربيين وحدهم ، وكانت مطالبهم بالحكم النيابى وسيلتهم للتخلص من إسماعيل ومن التدخل الأوروبى معاً وتحويل السلطة إليهم .

وانضم إلى الثورة وتزعمها جماعة من الأتراك المثقفين مثل رياض وشريف لتحقيق حلمهم فى السلطة من جديد ، أما المثقفون المصريون فانقسموا على أنفسهم فبعضهم كان لا يثق بالثورة ولا بإمكانية تحقيقها ومنهم الشيخ محمد عبده الذى كان يؤمن بأن البلاد فى حاجة إلى مستبد عادل وأنها ليست مهياًة للحكم النيابى ، ولذلك كان يفضل التعاون مع رياض على التعاون مع شريف وأنصار الحكم النيابى أو مع عرابى الذى كان لا يثق به ولا يحبه ، وانضم السيد عبد الله النديم إلى الثورة لأنه كان أكثر شعبية والتصاقاً بال جماهير من محمد عبده .

أما المهاجرون الشوام فتحمسوا حماساً شديداً للثورة ، لأنها كانت من وجهة نظرهم محاولة للتخلص من استبداد الخديوى وكانوا فى حماستهم أشد قسوة على الخديوى منهم على الدول الأوربية .

وحين تحولت الثورة العرابية إلى حركة شعبية تتصل بجماهير الشعب واشتد نفوذ عرابى تخلت كثير من القوى التى أيدت الثورة عنها ، فأحس الخديوى توفيق والدول الأوربية أن الثورة أصبحت شديدة الخطر عليهم مع ، فتحالفا لضربها ، وانضم إليهما أخيراً الخليفة الذى وجه فى اللحظات الأخيرة ضربة قاسية لعرابى حين أعلن عصيانه .

كما تخلى عدد كبير من كبار الملاك عن الثورة بعد أن اشتد نفوذ عرابى

وتطرف بعض ضباطه فوعدوا الفلاحين بتوزيع الأرض عليهم ، واعتبر السياسيون الأتراك عرابي منافسا شخصياً لهم .

كما تخلى المثقفون الشوام عن الثورة بعد أن ظهرت الصبغة الدينية على بعض مظاهر كفاح عرابي بتأثير الجماهير الشعبية التي انضمت إليه . والتي ما زالت تستمد كفاحها من عاطفتها الدينية ، وحين ظهر العداء الصريح بين الثورة وبين الأجانب وقف عرابي مع جماهير الشعب البسيطة يواجه كل هذه القوى التي تألبت عليه في معركة غير متكافئة كان من نتائجها فشل الثورة وخضوع البلاد للاحتلال الإنجليزي .

## ٩

كان التأثير بالحضارة الغربية قبيل عصر الاحتلال يكاد يكون منحصراً بصورة عامة في النواحي السياسية ، أما الناحيتان الفكرية والأدبية فقد اقتصر التأثير فيهما على دائرة ضيقة هي دائرة المسيحيين الشوام ، وكان هذا التأثير محدوداً وفي أضيق نطاق . أما رواد الحركة الفكرية بصورة عامة فقد كانوا يتطلعون إلى الماضي وبصورة خاصة إلى الإصلاح الديني ، ثم امتدت محاولتهم إلى بعث التراث الفكري والأدبي العربي . بصورة عامة . مما كان له أثره في ظهور المحاولات الأولى لبعث الشعر العربي القديم وتقليده باعتباره أعظم فنون الأدب العربي القديم وأشدها أصالة . ولكن هذا الاتجاه لم يؤثر كثيراً على الرواية أو المسرحية أو القصة ، وذلك لأن أحداً لم يتنبه إلى التراث العربي الأصيل في هذا الميدان والمتمثل بصورة خاصة في الأدب الشعبي ، وبذلك لم تمتد حركة الإحياء إلى هذا الميدان وظلت مقصورة على الشعر وحده . وكانت مصر حتى هذه الفترة لا تزال تبحث عن شخصيتها في القديم من الناحيتين الأدبية والفكرية ، وكانت حركة إحياء القديم معناها أن تظل نظرة الناس متجهة إلى الماضي لا إلى الحاضر أو المستقبل .

ومنذ بداية عصر الاحتلال حتى ثورة سنة ١٩١٩ كان الصراع قد بدأ يدور حول فكرتين رئيسيتين : الفكرة الأولى تتشبث بالتراث العربي القديم وتريد أن تجعل منه نقطة الانطلاق نحو أى إصلاح وهي بذلك تضع الماضي قبل الحاضر ، والفكرة

الثانية تريد أن تنظر إلى الحاضر قبل أن تتجه إلى الماضي وهي لا تجد لها نموذجاً للإصلاح ، والحالة هذه ، إلا في الحضارة الأوربية المتفوقة ، فجعلت من هذه الحضارة وقيمها ومثلها نقطة الانطلاق إلى إصلاح الواقع ، ولكنها في اندفاعها إلى التأثير بهذه الحضارة كانت كثيراً ما تنسى الواقع الذي تريد إصلاحه ، وتحلم بالمستقبل البعيد دون نظر لطبيعة الواقع الحى وظروفه ، بل إن هذه النظرة كثيراً ما ساعدت على وقوف أصحابها موقف الرفض المستنكر لهذا الواقع لا موقف المتعاطف المتمثل لطبيعته ومشاكله ، وإذا كان الصراع بين هاتين الفكرتين يمثل السمة الرئيسية للصراع الفكرى فقد كان من الطبيعى ألا يكون الميدان خالياً لأصحاب هاتين الفكرتين ، فقد كان هناك المتطرفون في كل اتجاه . من التقليديين الذين ما زالوا يستسلمون استسلاماً كاملاً للقديم لا يرضون به بديلاً بصرف النظر عن طبيعة الواقع الجديد وتطوراتهِ وحاجاته ، إلى المندفعين الذين يندفعون اندفاعاً حماسياً أعمى لنقل أفكار الحضارة الغربية وقيمها مع إغفال تام للواقع الحضارى لبيئتهم ، ولم يخال الأمر من الملفقين الذين يحاولون التوفيق بين الأطراف المتنازعة بإثبات أن الحضارة العربية الإسلامية قد احتوت داخل إطارها كل ما قدمته الحضارة الغربية وما يمكن أن تقدمه ، وإذن فلا مجال للخلاف والمعارك .

وقد تأثر الصراع الفكرى بعاملين رئيسيين : الأول منهما هو الظروف السياسية ، فالبلاد كانت خاضعة لنوعين من الاستعمار ، يمثل أولهما الاحتلال الإنجليزي ويمثل الثانى منهما استبداد الخديوى التركى والباشوات الأتراك ، ولذلك كان التخلص من هذين الاستبدادين يمثل قضية البلاد الأولى مما جعل المشكلة السياسية تمثل أولى المشاكل التى تواجه المثقفين ، وانعكست محاولات حلها على القضايا الفكرية والأدبية بصورة عامة .

أما العامل الثانى فيتمثل فى أسبقية الحضارة الأوربية وتفوقها مما جعل الكثير من محاولات الإصلاح لا ينبع من التطور الطبيعى للواقع وظروفه ، ولكنه كان أشبه بالحلم الذى يستمدده صاحبه من مراحل متفوقة للحضارة الغربية ويحاول فرضه على هذا الواقع .

وسأحاول باختصار أن أتبع تطور المعركة التى دارت بين القديم والجديد مشيراً إلى العوامل التى أثرت على هذه الحركة وانعكاسها بصورة عامة على الحركة الأدبية .

فى بداية عهد الاحتلال تعاونت سلطات الاحتلال مع الخديوى فى تقليل أظافر القوى الوطنية وتصفية مراكز القوة التى تعتمد عليها ، ولما كانت مراكز القوى الوطنية مركزة فى الجيش فقد حل هذا الجيش على أن يعاد تكوينه من جديد بصورة تضمن تبعيته المطلقة ، وإبعاد كل العناصر المتحررة عنه حتى يمكن بعد ذلك استغلاله لضرب القوى الوطنية بعد أن كان نقطة ارتكاز لها ، كما عملوا فى الوقت نفسه على تصفية العناصر المثقفة الثورية ، وعلى ضمان عدم ظهور هذه القوى فى المستقبل ، بأن أهملوا التعليم العالى بصورة عامة ، وحاولوا صرف الأذهان إلى الاهتمام بالتعليم الأولى ، كما عمدوا بصورة عامة إلى خنق شخصية المواطن ومحوها وذلك باتباعهم لنظام شبه عسكرى فى مدارسهم وفرض اللغة الإنجليزية كلغة للتعليم ، ولم يكن الغرض من فرض اللغة الإنجليزية لغة للتعليم تثقيف المواطن بالثقافة الإنجليزية أو الغربية بصورة عامة ، فقد منعت سلطات الاحتلال إرسال البعثات إلى أوربا ، ولكن الهدف منه كان قطع الصلة بين المواطن وبين تراثه القومى . وكان طبيعياً أن تكون ثمار مثل هذا النظام التعليمى خلق متعلم جاهل يصلح لوظيفة مكتبية يحرص عليها ويتمسك بها ويقف فى تعليمه عند هذا الحد .

ولكن سلطات الاحتلال كانت تحس بأن وجودها فى البلاد كان وجوداً غير شرعى ، فعمدت إلى التظاهر من ناحية بحماية البلاد من استبداد الخديوى وحملته لذلك على نفى زعماء الثورة العربية بدلا من إعدامهم ، كما عملت على خلق قوى وطنية تدين لها بالولاء وترتبط مصالحها ببقاء الاحتلال ، وتستند إلى ظهرها فى أى معركة مقبلة مع الخديوى . فحاولت التقرب من طبقة المزارعين المصريين وتشجيعهم والعناية بالرى والزراعة لتخلق منهم طبقة إقطاعية تدين لسلطات الاحتلال بالولاء ، وكانت هذه السياسة تتمشى مع أغراض الاحتلال فى تحويل البلاد ، إلى مزرعة كبيرة للقطن تصدر المواد الخام إلى مصانع إنجلترا . ومن ناحية ثانية شجع الإنجليز الفكرة القومية فى إطارها الضيق ، وذلك لتكون بديلا لفكرة الخلافة الإسلامية التى تربط مصر بالخليفة التركى الذى يستمد منه الخديوى شرعية وجوده من ناحية ولعزل مصر عن الحركات التحررية فى المنطقة العربية بصورة

عامة من ناحية أخرى . كما شجعت سلطات الاحتلال المثقفين وسمحت لهم بالحرية طالما أن هذه الحرية لا تتعرض لشرعية بقاء الاحتلال ولا تهاجمه كما تظاهروا بحماية المثقفين من استبداد الخديوى حتى إن قاسم أمين يصرح « بأن مصر تمتعت فى عهد الإنجليز بعدل وحرية لم تتمتع بهما فى زمن من أزمانها » ، كما ظلت العلاقات الودية قائمة بين الشيخ محمد عبده واللورد كرومر .

وفى الفترة الأولى من عهد الاحتلال لم تكن المعركة قد تحددت ولا أثر سياسة الاحتلال قد ظهر ، وساد البلاد إحساس بالهدوء ومحاولة البحث عن وسيلة لتجميع القوى المشتتة .

وتركز أنصار بعث التراث القديم ومحاولة تطويره حول الشيخ محمد عبده الذى أعلن انصرافه عن السياسة وتركيز جهوده على محاولة إصلاح الدين والعودة به إلى صفائه الأول وحيويته وبساطته وإلى إصلاح أساليب الكتابة والعودة بها إلى الأساليب الحية المنطلقة التى كانت عليها فى عصور النهضة العربية ، وقبل أن تذبل وتختنق تحت ركام الصناعة والبديع الذى أثقلها فى عصور التدهور . ولئن كانت دعوة الشيخ محمد عبده قد ساعدت فيما يتصل بالناحية الأدبية على تطوير أساليب الكتابة فإنها لم تغير شيئاً من مضمون الأدب ، ولم تساعد على خلق أشكال جديدة كالقصة والرواية المسرحية ولكنها وجدت صداها فى الأشكال الموروثة للتراث العربى وخاصة الشعر الذى أخذ من هذه الفترة يعيش فترة ازدهار تتركز فى جوهرها على بعث التراث العربى القديم وتقليده .

وظل التأثير بالفنون الجديدة محصوراً فى نطاق المهاجرين الشوام الذين سيطروا على الصحافة والمجلات واندفعوا يقدمون الثقافة الأوربية نتيجة لطبيعة ظروفهم التى سبق أن أشرنا إليها ، والتى كانت تجعلهم بصورة عامة يتعاطفون مع أوربا وثقافتها ، وكانوا فى اندفاعهم لتقديم التراث الأوربى لا يعنون كثيراً بتأمل الواقع الذى يعيشون فيه ولا تنبع محاولاتهم من حاجات هذا الواقع ومشاكله ، وقد تطرف بعضهم فى هذا الاندفاع حتى إن « شبلى شميل » حاول أن يتحدث عن « دارون » ونظرية التطور فى أواخر القرن التاسع عشر ، كما تحدث فرح أنطون عن الاشتراكية والشيوعية ، ومهما ظهر على طبيعة الأفكار التى قدموها من طابع تقدمى ، فقد كانت غريبة عن البيئة ، التى وقفت منها فى كثير من الأحيان موقفاً

عدائياً . خاصة وقد كان من الطبيعي أن يسئ الناس الظن بهم لموقفهم المتعاطف مع الاستعمار ، ولإحساسهم بما تتضمنه هذه الأفكار من طعن للدين وإضعاف له وخاصة بعد أن صرح بعضهم بموقفه العدائي من الدين مثل فرح أنطون الذى أعلن فى بعض مقالاته أن المسيحية كانت أوسع صدرا للبحث العلمى من الإسلام مما حمل الشيخ محمد عبده على الدخول معه فى معركة لإثبات فساد آرائه .

وكما حاول المهاجرون الشوام تقديم العلوم والأفكار الغربية إلى بيئتنا فإنهم استمروا فى تقديم الأشكال الفنية الغربية مثل المسرحية وتحمسوا لتقديم الرواية ، ولكنهم فى تقديمهم للرواية اتخذوا موقفاً من موقفين ، يتمثل الأول منهما فى اتخاذ الرواية وعاء لتقديم أفكار الحضارة الغربية وكانوا فى موقفهم هذا أشبه بالمعلمين منهم بالروائيين ، ولم يشذ عنهم إلا جرجى زيدان الذى اتخذ من الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامى . أما الموقف الثانى فيتمثل فى تقليدهم للروايات الغربية تقليداً مباشراً سواء بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف واختيارهم للروايات التى تتلاءم مع الذوق الشعبى لجماهير القراء غير المثقفين ، واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفى مما جعل الرواية بصورة عامة موضع استنكار كبار المثقفين كما سنفصل فيما بعد .

ولا نكاد نصل إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حتى تستيقظ القوى الوطنية من جديد وتعود المشكلة السياسية لتطفو على السطح وتصبح المشكلة الأولى التى تشغل قطاعات المفكرين المختلفة ، ولكن يلاحظ فى هذه الفترة أن الشعور القومى فى إطاره الضيق ائحلى أصبح حقيقة لا ينكرها أحد . ولكن القوى الوطنية فى موقفها من هذا الشعور قد انقسمت إلى قسمين رئيسيين . وكان هذا الانقسام نتيجة طبيعية لظروف هذه القوى وطبيعة مصالحها .

أما القوة الأولى فتتمثل فى جماهير الشعب التى سبق أن قامت بالثورة العرابية والممثلة فى الطلبة وصغار الموظفين والفلاحين والعمال ، وكانت كراهية هؤلاء تنصب بالدرجة الأولى على الاحتلال ، وقد تكتلت هذه القوى حول مصطفى كامل وتبلورت بعد ذلك فى الحزب الوطنى ، ولما كان مصطفى كامل فى أول أمره يرتبط بعلاقات ودية مع الخديوى ، ويسيطر عليه وعلى أنصاره الحماس الذى لا يخلو من الشعور الدينى ، لذلك كان مضطراً إلى الاعتراف بالحق الشرعى للسلطان

التركي خليفة المسلمين ، ولأن عداء مصطفى كامل وجماهيره كان موجهاً للإنجليز أساساً ، لذلك كان مطلبه الأول هو الجلاء أولاً ثم الدستور بعد ذلك ، أى أنه اتجه إلى التحرر السياسى أولاً ثم الإصلاح الداخلى ثانياً ، وبرغم أنه كان من خريجي مدرسة الحقوق التى يسودها الطابع الفرنسى وبرغم تعاطف الفرنسيين معه أول الأمر ، فإنه كان يكره هو وجماهير حزبه الاندفاع فى تقليد أوربا ، وكان لذلك أكثر حرصاً على الثقافتين العربية والإسلامية . ولذلك كان المثل الأعلى للحزب الوطنى لا يتمثل فى الدول الأوربية بقدر ما يتمثل فى اليابان وهى الدولة الشرقية التى نهضت فى زمن قياسي واستطاعت أن تنافس الدول الأوربية وأن تدخل فى حرب ضروس مع دولة كروسيا وتحقق الانتصار عليها .

أما القوة الثانية فتتمثل فى أصحاب الأراضي من الإقطاعيين المصريين والمتصرين ، وكبار المثقفين والموظفين الذين ينتمون إلى هذه الطبقة ، وقد سبق أن قدمنا أن سلطات الاحتلال شجعت هذه الفئات أول الأمر ، كما قامت ببعض الإصلاحات التى أرضتها ، وكانت روابط المصلحة والمنفعة هى التى تربط بينهم وبين سلطات الاحتلال ، وكانت هذه الرابطة هى التى جعلتهم ينظرون إلى المشكلة كلها نظرة واقعية ، ولما كانوا يعتبرون أنفسهم كما سماهم لطفى السيد أصحاب المصالح الحقيقية لم تكن نظرهم إلى الأمور متأثرة بالحماس المتدفق للجماهير الشعبية ، ولما كانت مصالحهم مرتبطة بالأرض المصرية فقد تمسكوا بهذه الأرض ورغبوا أولاً فى مزيد من المكاسب وتمسكوا بالفكرة القومية وحدها ورفضوا كل بديل أو منافس لها وأعلنوا لذلك أن الرابطة القومية هى وحدها التى تجمع بين المواطنين ورفضوا لذلك فكرة الخلافة والوحدة الإسلامية لأنها فى نظرهم تقوم على أساس وهمى ، وأصبحوا لذلك كله مطالبين بالإصلاح فى الداخل الذى يسمح لهم بتولى قدر كبير من السلطة فى إدارة دفة الحكم فى البلاد باعتبار أنها بلادهم أولاً ، وباعتبارهم أصحاب المصلحة الحقيقية فيها ثانياً ، وكانت أهدافهم لذلك حين تبلور اتجاههم فى تشكيل سياسى هو « حزب الأمة » تتمثل فى الدستور أولاً الذى يعنى بالنسبة لهم تنازل الخديو والأرستقراطية التركية عن الامتيازات التى يتمتعون بها لهم باعتبارهم الممثلين الحقيقيين للمصالح والقوى الوطنية ، ويأتى الجلاء بعد ذلك فى المرتبة الثانية بالنسبة إليهم ، وقد كان رفضهم لفكرة الوحدة



الإسلامية ونظرتهم الواقعية ، وعدم تنبهم لفكرة الوحدة العربية كبديل للوحدة الإسلامية سبباً في انهيار السدود بينهم وبين الثقافة الأوربية وأصبحوا لذلك أكثر استعداداً لرفض التراث القديم ونقده واتخاذ الثقافة الأوربية بديلاً له . وبرغم أن مبادئ حزب الأمة لم تكن تلقى تأييداً جماهيرياً كبيراً فإن مفكرهم كان لهم في الواقع دور الرواد الأوائل في مجال الإصلاح الاجتماعى أولاً ثم التطور الأدبي ثانياً ، ذلك لأنهم نظروا إلى الحاضر قبل أن ينظروا إلى الماضي ، كما أنهم في رفضهم القديم ونظرتهم إلى المجتمع الأوربي والثقافة الأوربية كمثّل أعلى رفضوا قيم واقعهم رفضاً عنيفاً جعل تأثيرهم وإن كان لا يتجاوز دائرة محدودة فإنها في الوقت نفسه كانت الطليعة الثائرة المتحررة التي تهدف إلى تحرير الفرد من ناحية والمجتمع من ناحية أخرى .

وقد ساعدت الظروف فيما بعد على سيطرة نظرتهم الواقعية وإحساسهم القومي وطابعهم الفكري على أفق الحياة المصرية ، وكانت ثورة سنة ١٩١٩ تنويعاً للفكرة القومية وانتصاراً لها . وتتلخص الظروف التي ساعدت على سيطرة الفكرة القومية في مجموعة الظروف التي صدمت أنصار الحزب الوطني الذي أكثر من الاعتماد على القوى الخارجية التي خذلتها واحدة وراء الأخرى ، فقد استسلم الخديو عباس لسلطات الاحتلال بعد أن أحس بأن عاقبة معركته معها لن تقع إلا على رأسه هو وتخلّى بذلك عن مصطفى كامل ، كما تخلّت عنه فرنسا التي كانت تمثل أملاً كبيراً بالنسبة له بعد الاتفاق الودى سنة ١٩٠٤ م ، وكان الخليفة العثماني في الواقع أعجز من أن يحرك ساكناً لمساعدته ، وبذلك عاد مصطفى كامل إلى محاولة تركيز قواه في مجال إيقاظ القوى الشعبية والاعتماد عليها ، وبدأت أهدافه تقترب من أهداف حزب الأمة ، وكانت الخطوة الثانية التي قربت بين الطرفين هي خشية الإنجليز من القوى الوطنية بعد أن ظهرت خطورتها بعد حادثة دنشواي فغيرت من نظرتها وسياستها ، وبعد أن كان كرومر يستعين ببعض القوى الوطنية في صراعه مع الخديو ، بدأت سلطات الاحتلال في الاتفاق مع الخديو على ضرب القوى الوطنية ، وقد وحدث هذه الخطوة العدو المشترك لأنصار حزب الأمة وأنصار الحزب الوطني معاً . واشتد التمسك بالوحدة القومية بعد أن عمدت سلطات الاحتلال إلى محاولة تمزيق وحدة الأمة بإثارة النزعات الطائفية

بين المسلمين والأقباط ، كما وجهت سلطات الاحتلال إلى أنصار الحزب الوطنى مجموعة من الضربات القوية الحاسمة انتهت إلى إضعافه وتشتيت زعمائه ، وما نكاد نصل إلى الحرب العالمية الأولى حتى تنهار آخر الحلقات التى تربط مصر بفكرة الخلافة والوحدة الإسلامية ، وذلك بعد ظهور حركة تركيا الفتاة وبعثها للقومية التركية وتدهور مركز الخليفة العثمانى وإقدام الإنجليز على قطع آخر الروابط السياسية بين مصر وتركيا بإعلانهم الحماية وتعيينهم للسلطان حسين كامل ، مما جعل الإنجليز فى موقف العدو الأول المسئول عن أخطائه وأخطاء الحاكم التركى الذى أصبح ألعوبة يستمد قوته وبقائه منهم . وكان طبيعياً بعد ذلك كله أن تتوحد القوى الوطنية فى إطار الفكرة القومية وأن تعبر عن وحدتها ويقظتها فى ثورة سنة ١٩١٩ .

وقد انعكس الصراع بين فكرة الوحدة الإسلامية وبين النظرة القومية على الاتجاهات الفكرية والأدبية فى ذلك العصر كما سبق أن قدمنا ، ولما كان أنصار فكرة بعث التراث العربى القديم هم الكثرة الغالبة ، ولما كانت الفكرة القومية وأنصارها ما زالوا فى أوائل الطريق ولا تؤيدهم الكثرة الغالبة وما زالوا فى أولى مراحلهم لتحرير شخصية الأمة والفرد ، كانت جهودهم الفكرية تكاد تكون محصورة فى المجال الاجتماعى ولم تتطرق بعد إلى المجال الأدبى ، واقتصرت جهودهم على تمهيد الطريق للنهضة الأدبية المقبلة ، وظل الأدب يدور فى الإطار الكلاسى التقليدى مع محاولة استغلال هذا الإطار للتعبير عن أفكار عصرية ، وليس غريباً بعد ذلك أن يزدهر الشعر الكلاسى ازدهاراً كبيراً فى هذه المرحلة ، وساعد على هذا الازدهار أنه استخدم كأداة للدعاية السياسية للأحزاب والقوى المتصارعة . أما الرواية والقصة فقد ظلت تدور فى نفس الدائرة التى اختطها لها المهاجرون السوريون من تقليد للرواية الغربية التى ترضى الذوق الشعبى لجماهير القراء ، والتى تسيطر عليها النزعة التجارية والحاجة إلى البعد عن كل ما يبعث ملل القارئ العادى مما جعل الرواية موضع استنكار كبار المثقفين وخشيتهم ، ولكننا نلمح فى هذا العصر مجموعة من المظاهر تمهد للنهضة الروائية التى ستثبت وجودها فيما بعد ، ومن هذه المظاهر نزول المصريين إلى ميدان الإنتاج الروائى التجارى ومنافستهم للمهاجرين الشوام فى هذه السوق الرائجة ومحاولة فريق آخر منهم استغلال الأشكال الروائية العربية القديمة وخاصة المقامة متأثرين فى ذلك بفكرة بعث التراث العربى القديم . وذلك للتعبير عن

أفكارهم في مجال الإصلاح الاجتماعي وهو الاتجاه السائد الذي يتجه إليه كبار المفكرين . وما نكاد نصل إلى سنة ١٩١٢ حتى نلمح محاولة أولى في مجال الرواية الفنية تستحي من نفسها حتى إن صاحبها يستحي أولاً من تسميتها رواية فيسميها « مناظر وأخلاق ريفية » ويستحي ثانياً من نشرها باسمه فينشرها باسم « مصرى فلاح » . ولكن الجهد الحقيقي لهذا العصر يتمثل في محاولات الإصلاح الاجتماعي التي مهدت للرواية وذلك بما اتسمت به هذه المحاولات من واقعية في النظرة وجرأة في تطبيق أفكار الحضارة الأوربية على واقعنا ومحاولة لتحرير شخصية الفرد من ناحية وإبراز الشخصية المصرية من ناحية أخرى . على أن نضع في اعتبارنا أن محاولات هؤلاء المفكرين كانت ما تزال تعيش في عقولهم ولم تتعمق لتؤثر في وجدانهم ، وأن تأثير هذه المحاولات كان ما يزال ضعيف الأثر ويقتصر على دوائر ضيقة . ومن هذه المحاولات التي تستهدف تحرير الفرد والمجتمع محاولة تحرير ثقافة الفرد وتخليصه من الحصار الذي ضربه نظام التعليم حوله بإنشاء الجامعة المصرية رغم معارضة سلطات الاحتلال ، وتطبيق المناهج الغربية المتحررة على دراسة التراث العربي وتصحيح نظرة الفرد إليه والعودة إلى بحثه وتحليله مع رفع قناع القداسة عنه . كما دفع القادرون من المصريين بأبنائهم إلى أوربا ليستفيدوا من ثقافتها المتطورة . ودعا لطفى السيد إلى احترام العقل وتغليب اعتبارات المصلحة والقومية والنظرة الواقعية على العاطفية والدين والحماس الخطابي ، وإلى دراسة علاقة الفرد بالمجتمع وتفسير السلوك البشري تفسيراً علمياً يخضع للتطور ويتأثر بمناهج المفكرين الغربيين وهو وإن استغرق بعد ذلك في النشاط السياسي إلا أنه أثر بآرائه في مجموعة كبيرة من الشباب كانوا بعد ذلك من رواد التحرر والثورة .

ولا تتضح محاولات الإصلاح الاجتماعي وأسسها التي قامت عليها كما تتضح في محاولة قاسم أمين وأمله في تحرير المرأة . ومن خلال كتابيه « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » يستطيع الباحث أن يكشف عن الأسس التي قامت عليها محاولته ومحاولة المصلحين الذين ينتمون إلى مدرسته :

ومن أبرز الأسس التي قامت عليها دعوة قاسم إيمانه العميق بالحضارة الغربية وضرورة اتخاذها مثلاً أعلى في الإصلاح ، وفي كتابه « المرأة الجديدة » بحث على دفع أبنائنا للتعرف على أصول المدنية الغربية وفروعها وهو على يقين من أنه لن يتم

صلاح أحوالنا إذا لم يكن مؤسساً على العلوم العصرية الحديثة . ويرى أن المرأة الجديدة ليست إلا ثمرة من ثمرات التمدن الحديث بدأ ظهورها في الغرب على أثر الاكتشافات العلمية التي خلصت العقل الإنساني من الظنون والخرافات ، وهو إلى جانب إيمانه بتفوق الحضارة الغربية يستخدم مناهجها في الدعوة إلى فكرته التي يعرضها في تسلسل منطقي يدعمه إيمان بالتطور وبتأثير الوراثة والبيئة مستشهداً في ذلك كله بالنتائج التي توصل إليها علماء الغرب وبدقة تدعو إلى الإعجاب ، أما الأساس الثاني الذي يبرز في محاولات قاسم أمين فيتمثل في محاولته تفسير الدين بما يلائم الحياة أو بمعنى آخر إخضاع الدين لمتطلبات الواقع والتطور ، فهو يرى أن التشريع الإسلامي لا يخلو من نقص ، وأن من حق المشرع أن يأخذ بأضعف الأقوال إذا تلاءمت مع طبيعة الواقع وحاجاته ، وهو مع رغبته في إيجاد سند من الدين لأغلب آرائه يعلن في صراحة أن من حقنا فيما يتعلق بالدين الأخذ برأي أى مفكر من مفكرى الإسلام ما دام موافقاً للحاضر ولو خالف ذلك إجماع المسلمين ، لأننا يجب أن نعيش للحاضر والمستقبل لا للماضى ، ويرى أنه إذا ثبت أن الشريعة الإسلامية كانت ناقصة من وجوه كثيرة فيجب النظر إلى الضرورات الاجتماعية في عصرنا قبل النظر إلى أى اعتبار آخر .

ومن أهم الأسس التي اعتمد عليها قاسم أمين في معالجته لمشكلة تحرير المرأة ربطها بالضرورات الاجتماعية في عصره وبأمانى طبقته ، فهو يرى أن ارتفاع مستوى المرأة دليل تقدم الأمة ويرى أن عبوديتها تتنافى مع طبيعة العصر ، وأن منح المرأة حريتها أصبح متفقاً مع حالتنا الاجتماعية الجديدة التي تقوم على محبة المرأة والتعليم الصحيح ، وأن وجود الرجل المثقف يحتم بالضرورة وجود المرأة المثقفة وذلك لأنه يستحيل على الرجل معاشره المرأة ما لم تكن متفقة معه في الميول .

وتكشف لنا محاولة قاسم أمين والأسس التي قامت عليها عن اتجاه كبار المفكرين إلى الإصلاح الاجتماعى ، وعن اتصال المفكرين المصريين والمتمصيرين المباشر بالحضارة الأوربية في هذا الميدان ، واعتبار قيم هذه الحضارة ومتطلبات الواقع نقطة البدء بدلاً من التراث العربى الإسلامى ، واتجاه الإصلاح الاجتماعى إلى تحرير المجتمع والفرد من العادات والتقاليد القديمة ، والنظرة الواقعية المنطقية . كما تكشف أيضاً عن أن المحاولة كانت ما تزال في بدايتها وذلك لما أثارته من

معارضة شديدة حتى في أوساط بعض المصلحين في مجالات أخرى مثل طلعت حرب كما أن قاسم أمين لم يتوقع استجابة حقيقية لآرائه إلا بعد عشرين عاماً . وإذا كان قاسم أمين قد عبر عن رغبته في أن يجعل من الحضارة الغربية الأساس الذي تقوم عليه دعوة الإصلاح الاجتماعي ، فإن فتحى زغلول قد اتجه نفس الاتجاه في مترجماته ، فحاول أن يقدم لمواطنيه صورة للمجتمعات الأوروبية وأنظمتها وشرائعها لتكون مثالا لهم في محاولاتهم الإصلاحية ، وكان من أهم ما ترجمه « روح الاجتماع وتطور الأمم » للمفكر الفرنسي « جوستاف ليبون » ، وكتاب « أصول النواميس والشرائع » من تأليف « بنتام » ، « وسر تقدم الإنجليز السكسونيين » تأليف « دومولان » ، وقد أحدث الكتاب الأخير تأثيراً شديداً حتى إن أحد المصريين واسمه « محمد عمر » عارضه بكتاب آخر سماه « حاضر المصريين وسر تأخرهم » . وكان فتحى زغلول شديد الحرص على استفادة مواطنيه من مترجماته فقدم لكتابه الأخير بمقدمة يبين فيها ضعفنا أمام الغرب في جميع الميادين ، ويطالب بالتعرف على الحضارة الغربية لكي نستطيع اللحاق بها ، كما يهاجم انصراف القراء عن الكتب العلمية الجادة إلى قراءة القصص والروايات التافهة .

ويكشف موقف هؤلاء المفكرين عن تحول خطير في اتجاه الفكر المصرى ، فلم يعد التأثير بالحضارة الغربية والحالة هذه مقصوراً على المهاجرين الشوام ولكنه تحول إلى العناصر المصرية والمتحصرة ، وبعد أن كان التأثير بالحضارة الغربية تياراً هامشياً أصبح تياراً أصيلاً ، وهو وإن اقتصر على مجال الإصلاح الاجتماعى فإنه مهد لانتقال هذا التيار إلى المجال الأدبى في فترة ما بين الحربين .

## ١٠

كانت ثورة سنة ١٩١٩ انتصاراً للفكرة القومية في المجال السياسى ، وكان قيام هذه الثورة يبعث في المفكرين أملاً بتحقيق الشخصية المصرية واستقلال هذه الشخصية في شتى المجالات الفكرية والأدبية .

وقد دارت هذه المحاولات حول الاتجاه إلى الواقع بصورة مباشرة ، بحيث أصبح على الفكر أن يحاول حل مشكلات هذا الواقع وعلى الفن والأدب أن يستمدا تجاربهما منه ، ولم يكن غريباً والحالة هذه أن تظهر موسيقى سيد درويش عقب

الثورة ، وأن تظهر محاولات لخلق المسرح المصرى والرواية المصرية والقصة المصرية ، وأن يحاول الفن المصرى فى ذلك كله إبراز الشخصية المصرية المتحررة والفرد المصرى المتحرر .

ولكن تحقيق هذه الآمال لم يكن سهلاً وذلك لطبيعة الظروف التى أحاطت بهذه الرغبة والتى جعلت هذه المحاولات لا تحقق الكثير من أغراضها فى مختلف المجالات .

ففى المجال السياسى انتهت الثورة التى امتدت عدة سنوات إلى استقلال سطحى يحتفظ لنفسه من الظاهر بالشكل الخارجى للاستقلال ، فقد أصبح للبلاد دستور ، وصار السلطان ملكاً ، ولكن سلطات الاحتلال ظلت تمسك بين يديها بالخيط الذى تتحكم بها فى سياسة البلاد ، وظلت قوات الاحتلال جاثمة على الأرض المصرية وبقيت الامتيازات الأجنبية ، وأخذت سلطات الاحتلال تضرب الملك بالشعب والشعب بالملك ، وتضرب حزب الأغلبية بأحزاب الأقلية ، وتبث الفرقة بين الجميع وتتعاون مع كل فريق بالقدر الذى يحقق أغراضها وشهواتها ، وكان من الطبيعى أن يحس المفكرون فى ظل هذا الاستقلال السطحى باليأس ، وأن تظل المشكلة السياسية تحتل أكبر قدر من اهتمام المفكرين وتبسط ظلالها على شتى مشاكل المجتمع الأخرى .

ومن الناحية الاقتصادية ظلت الزراعة العمود الفقرى الذى يرتكز عليه اقتصاد البلاد ، وظل القطن هو المحصول الوحيد الذى يتحكم فى تجارتها ، وظلت سلطات الاحتلال متحكمة فى هذا المحصول وفى أسعاره . وإذا كانت الصناعة الوطنية قد أخذت فى الظهور والنمو منذ إنشاء بنك مصر إلا أن العراقيل كانت توضع فى طريقها ، وكان نموها متسماً بالبطء الشديد كما وقعت فى كثير من الأحيان ضحية للرأسمال الأجنبى الذى لا يعمل إلا لصالحه .

وكانت نتيجة ذلك كله من الناحية الاجتماعية أن ظل النظام الإقطاعى يمثل المظهر الأساسى لمجتمعنا ، وظل الإقطاعيون الطبقة المتفوقة التى تطبع البلاد بطابعها ، والإقطاعى بطبيعته محافظ ، قد يقبل بعض مظاهر التطور ولكنه لا يقبل الثورة الجذرية التى تغير طبيعة المجتمع جذرياً وقد انتهى إلى حرمانه من ماله وأرضه ، ولم تكن الطبقة الوسطى التى تتجه إلى الثورة بطبيعتها قد تكونت بعد بالصورة

التي تسمح لها بانقلاب جذري في المجتمع .

وأصبح موقف المفكرين والأدباء الذين يرغبون في تحقيق الشخصية المستقلة في الفكر والأدب لذلك صعبا ، فهم لا يعتمدون على قوة حقيقية تساندهم في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وكثيراً ما كان هؤلاء المفكرون والأدباء الذين يتجهون إلى الثورة والتغيير يجدون أنفسهم معزولين عن الشعب وعن الجمهور القارئ الذي كان لا يزال مشبعاً بالثقافة التقليدية وغير قادر على التجاوب مع هذه الاتجاهات الثورية .

وضاعف من صعوبة الدور الذي كان على المفكرين والأدباء الذين يرغبون في إبراز الشخصية المصرية في الفكر والأدب أن يقوموا به أن الحضارة الأوربية كانت تنتصب أمامهم شامخة متفوقة ، وهم في رغبتهم في مواجهة واقعهم انتهوا إلى الثورة على التراث العربي القديم ، وإلى ضرورة منافسة الحضارة الأوربية والتفوق عليها ، ولكنهم باندفاعهم إلى هذه الرغبة انتهوا إلى اتخاذ هذه الحضارة مثلاً أعلى ، وأدى هذا بدوره إلى وقوعهم فريسة التبعية المطلقة لهذه الحضارة في كثير من الأحيان ، وأصبحت قيمهم ومثلهم لا تنبع من الواقع بقدر ما تحاول فرض قيم الحضارة الغربية ومثلها عليه وبذلك أصبح موقفهم متناقضاً محيراً ، فهم في الوقت الذي أرادوا فيه أن يعبروا عن هذا الواقع انتهوا إلى الانعزال عنه ، وحين أرادوا التخلص من التبعية للتراث العربي وجدوا أنفسهم يقعون في تبعية أخرى للتراث الغربي ، وقد أدى ذلك إلى أن أدبهم كان في أغلبه دعوة فكرية نظرية إلى تحقيق ما أرادوه ، أكثر منه واقعاً حياً يعبر عما أرادوه . وهذا ما يضاعف صعوبة جهودهم في المجال الأدبي الذي يركز على تعبير الفرد عما يحسه إزاء الواقع ولا يقوم أساساً على فكرة الإنسان المجردة عما يريده من هذا الواقع . مما ستتحدث عنه بالتفصيل فيما بعد .

ولكن فترة ما بين الحربين تتميز بعد ذلك كله بأنها نقلت الرغبة في الإصلاح والتجديد والثورة إلى ميدان الأدب بعد أن كانت هذه المحاولات قبل ذلك تكاد تنحصر في ميداني السياسة والإصلاح الاجتماعي ، كما أن التأثر بالأدب الغربي لم يعد محصوراً في دائرة المهاجرين السوريين الذين جعلوا من تقليد النماذج الغربية وسيلة إلى التجارة وإرضاء الذوق الشعبي ولكنه انتقل إلى أيدي الأدباء المصريين

والمتمصرين ، الذين لم ينظروا إلى الأدب باعتباره تجارة ولكنهم اتجهوا إلى التأثير بالأعمال الأدبية الجادة والاستفادة من هذه الأعمال في إيجاد أدب فنى لا يتجه إلى مجرد إرضاء الذوق الشعبى ولكنه يتجه إلى التعبير عن الشخصية المصرية وشخصية صاحبه . وإذا راجعنا الدعوات الثورية التى ظهرت فى هذه الفترة فسنجد أن الكثير منها يدور فى الإطار الذى حددناه ، غير أنه ينبغى قبل أن أشير إلى بعض هذه المحاولات الثورية أن أنبه إلى أننى أحاول فى هذا التمهيد رصد التيار الرئيسى الذى كان له الدور الكبير فى تطور الأدب ، وليس معنى ذلك أن التيارات الأخرى تختفى ، فهى تعيش مع التيار الرئيسى وتتفاعل معه ، وإذا كان التيار الرئيسى فى فترة ما بين الحربين يتجه أساساً إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية والتأثر الجاد بالثقافة الأوروبية من ناحية أخرى ، فإن التيار الذى يتمسك بالتراث العربى القديم كان لا يزال يجد له الأنصار المتحمسين من أمثال الرافعى الذى خاض معارك ضارية مع المجددين ، كما أن التطرف فى الاتجاه إلى الغرب كان لا يزال يجد له الأنصار المتحمسين من أمثال سلامة موسى .

وفى إطار التيار الرئيسى هاجم على عبد الرازق فكرة الخلافة الإسلامية ، وهاجم العقاد والمازنى الشعر العربى القديم ممثلاً فى ممثليه الجدد وخاصة شوقى وحافظ ، واعتمد أنصار هذا التيار فى هجومهم على أن هذا الشعر لا يمثل مجتمعا لأنه من نتاج ظروف اجتماعية مختلفة كما أنه لا يعبر عن ذاتية صاحبه وعن أحاسيسه العميقة ، وحاولوا تقديم مثل حى على الشعر الذى يعبر عن ذاتية صاحبه ، ومهما كانت درجة التوفيق التى وصلوا إليها فى شعرهم فقد أفلحوا بدعوتهم إن لم يكن بشعرهم نفسه فى تأكيد الجانب الذاتى فى شخصية الشاعر ، وتخليص الشعر الحديث من الخضوع المباشر للشعر العربى القديم ، مما نجد آثاره المباشرة فى شعراء المدرسة الرومانسية من أمثال على محمود طه وإبراهيم ناجى ، بل انتقلت دعوتهم التجديدية إلى التأثير فى الشعراء التقليديين أنفسهم ، فأعلن حافظ إبراهيم إيمانه بالدعوة الجديدة واستنكاره لتمسك الشعراء العرب فى العصر الحديث بوصف الأطلال والتغزل بهند ودعد والرباب ، ولكنه لم يقم بجهد إيجابى يعبر عن إيمانه الجديد ، أما شوقى فقد كان من أثر الدعوات التجديدية عليه أنه قدم سلسلة مسرحياته الشعرية ، كما نجد صدى هذه الدعوات عند شاعر كأحمد محرم فيما سماه « الإلياذة الإسلامية » . وحاول



الدكتور طه حسين نزع القداسة عن التراث العربي القديم ، بدعوته إلى الشك في هذا التراث والدعوة إلى بحثه من جديد بعقلية متحررة تتخلص من ميراث الماضي وتحرر من المسلمات والفروض السابقة وطبق نظريته الجديدة على الشعر الجاهلي .

وبتأثير ذلك كله تحولت الرواية العربية من كونها مجرد عمل يهدف إلى التعليم المباشر أو إلى التسلية والترفيه إلى محاولة الارتباط بواقع المجتمع ، وإلى التخلص من التقليد المباشر للنماذج الأوروبية التي تتلاءم مع الذوق الشعبي إلى التأثر بالروايات الأوروبية الجادة ، مما نتج عنه ظهور الرواية الفنية كما سنفصل فيما بعد .



## البَابُ الأولُ

الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه

( ١٨٧٠ - ١٩١٩ )

الفصل الأول : الرواية التعليمية

الفصل الثاني : رواية التسلية والترفيه



## الفصل الأول

### الرواية التعليمية

أولا : التيار التعليمى الخالص

التيار التعليمى الخالص فى القرن التاسع عشر :

يمكن للباحث فى حديثه عن الرواية التعليمية أن يقسم بحثه إلى تيارين رئيسيين : والظاهرة المميزة للتيار الأول أنه اتجه إلى التعليم الخالص : وأن عنايته بالعناصر الروائية كانت ضئيلة محدودة إن لم تكن مغفلة كل الإغفال ، أما التيار الثانى فيحاول المزج بين العنصر التعليمى وبين بعض العناصر الروائية ، ويختلف التيار الأول عن الثانى ، فى زمن ظهوره وفى طبيعة شخصية مؤلفيه والهدف من تأليفه ، وقربه أو بعده عن العنصر الروائى .

أما التيار التعليمى الخالص فيمكن اعتباره أقدم الفنون التى حاولت أن تتخذ شكلا روائيا فى أدبنا العربى الحديث ، وترد أسباب ظهوره المبكر إلى إحساس رواده الأوائل به ، فهؤلاء الرواد الأوائل لم يدخل فى اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية ، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم ، وكان هدفهم هذا يتفق وظروف مجتمعهم فى هذه الفترة ، وقد سبق أن تحدثنا فى التمهيد عن الظروف التى جعلت النهضة الثقافية فى عهد محمد على تتجه إلى التعليم وإلى تعليم العلوم العملية بالذات ، وكيف اتسعت هذه النهضة التعليمية اتساعاً نسبياً فى عهد إسماعيل ، وأشرنا إلى جهود اثنين من المصريين المثقفين الذين درسوا فى الأزهر ، واتصلوا عن طريق البعثات بالعلوم وبعض مظاهر الحضارة الأوروبية الغربية ، وكيف أحس كلاهما بأهمية العلوم الأوروبية وتفوقها إذا قورنت بعلوم الأزهر فى جمودها واقتصارها على نطاق الدين واللغة ، وكيف أدرك كلاهما ضرورة تعليم المصريين هذه العلوم إلى جانب العلوم العربية التقليدية ، وكانت جهود رفاعة وعلى مبارك فى تقديم البذور الأولى للرواية التعليمية تعبيرا عن رغبتهما هذه فى

تعليم مواطنيهما ، ولاتجاه النهضة في عصر محمد علي وإسماعيل إلى التعليم كان من الطبيعي أن تغفل هذه المحاولات الأولى العنصر الروائي إغفالا كبيراً ، فلم تكن النهضة قد اتجهت بعد إلى ميدان الأدب ، وإذا كان الشعر الغنائي وهو الفن الذي كان ينظر إليه باعتباره أعرق الفنون الأدبية وأكثرها أصالة ، لم يزل قابعاً في كهوف الجمود ، فقد كان من الطبيعي ألا يهتم أحد بالرواية في هذه الفترة ذلك أن الأدب العربي الفصيح لم يكن يهتم اهتماماً كبيراً بالعناصر القصصية والروائية التي لم تظهر فيه بشكل بارز إلا في المقامة وقد أثرت في الرواية التعليمية في مرحلة متأخرة بعد ظهور فكرة بعث التراث العربي القديم (١) . أما الأدب الشعبي وهو الذي يحفل بمادة روائية وقصصية خصبة ، فلم يكن أحد من المثقفين يهتم به ، وإنما ترك لعامة الشعب ، وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن الرواية التعليمية في نشأتها (إذا استطعنا أن نطلق عليها اسم رواية) لم تستمد عناصرها من الأدب العربي القديم بجناحيه الرسمي والشعبي ، كما أنها لم تأخذ عناصر روائية من الأدب الغربي ، وحين ترجم رفاة الطهطاوى رواية مغامرات «تليماك» لم يكن دافعه إلى ترجمتها ما فيها من عناصر روائية ، ولكنه ترجمها «لما اشتملت عليه من المعاني الحسنة ، مما هو نصائح للملوك والحكام ، ومواعظ لتحسين سلوك عامة الناس ، تارة بالتصريح وطوراً بالتوضيح» (٢) .

ويعتبر رفاة الطهطاوى أول من وضع البذور الأولى لنشأة الرواية التعليمية في كتابه المؤلف «تخليص الإبريز» وفي روايته المترجمة «مغامرات تليماك» ، وقد كان في استطاعتنا أن نسقط كتاب تخليص الإبريز من بحثنا ، لولا ما نلناه من أن هذا الكتاب لا يفتقر إلى الصلة التي تربط بينه وبين المحاولات الأخرى التي ظهرت في ميدان الرواية التعليمية ، وقد ساعدت الظروف رفاة على أن يكون أول من وضع بذور الرواية التعليمية ، فقد كان رفاة فلاحاً مصرياً كأمثاله من أبناء الفلاحين في الأزهر ، وكان ممكناً أن يتخرج رفاة من الأزهر ، صورة مشابهة لأي عالم

(١) لا يخلو الأدب العربي الفصيح من بعض الصور القصصية الأخرى التي لا محل هنا للحديث عنها ، وقد أشرنا إليها وإلى تأثيرها في مقدمة الطبعة الثالثة .

(٢) وقائع تليماك ص ٣ ، وقد أشرنا في المقدمة إلى ارتباط الرواية التعليمية بالتراث العربي القديم بما يعدل هذا الحكم .

من العلماء في عصره ، لولا ارتباطه في الأزهر بالشيخ حسن العطار الذي يقال عنه إنه كان أديباً رحالة ، وأنه كان « يمتاز من بين أساتذة الأزهر في ذلك العهد بعقلية تقدمية تستطلع الحديث وتؤمن بالتطور . . . لذلك أصبح العلم لديه معرفة توسع الفكر لا استظهاراً ، واجتراراً وتكراراً ، . . . وكان قد اتصل به بعض ضباط بونابرت ليتعلموا اللغة العربية ، فلم يحتقرهم ، ولم ينبذهم ، بل جاورهم وحاورهم ، وعلمهم وتعلم منهم ، ففطن إلى أهمية كتبهم التي لاحظ - دون أن يستطيع قراءتها - أنها كتب متنوعة تعالج شتى موضوعات الدنيا ، وفطن إلى أهمية منهجهم المتحرر من منطق القرون الوسطى . . . وكان يتحدث عن كثير من المدن حديثاً شخصياً ممتعاً ، فقد جال في فلسطين وتركيا وأقام طويلاً في دمشق (١) . وإذا صح ما يوصف به الشيخ حسن العطار فيمكننا أن نقول إنه غرس في نفس تلميذه حب الرحلة من ناحية ، ووصف البلاد من ناحية أخرى ، بل إن رفاة ينص صراحة في كتابه على أن أستاذه هو الذي دفعه إلى الحديث عن هذه الرحلة فيقول : « فلما رسم اسمي في جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه أشار على بعض الأقارب والمحبين ، لاسيما شيخنا العطار ، فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار والاطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ليكون نافعاً في كشف القناع عن هذه البقاع » (٢) . وقد احتسب رفاة في شيخه أيضاً حين حاول طبع كتابه (٣) ، وخشى على نفسه من بعض ما ورد فيه ، فنشر تقريراً لشيخه يبرر فيه نشره . وقد كان للشيخ العطار فضل كبير على رفاة حين رشحه مشرفاً دينياً على طلبة البعثة المسافرين إلى باريس ، وبذلك منحه فرصة السفر إلى الخارج في وقت لم يكن متاح فيه للمصريين السفر ، وكانت الغالبية العظمى من أعضاء البعثات من غلمان المماليك أو الأتراك كما أن رفاة لم يسافر كغيره من أعضاء البعثات ليتخصص في فرع من فروع المعرفة العملية ، وإنما سافر ليقوم بوظيفة المشرف الديني على طلبة البعثة ، مما أتاح له قدراً أكبر من الفراغ ، وفي الوقت الذي انحبس فيه أعضاء البعثة داخل الجدران

(١) تخلص الإبريز في تلخيص باريز . طبعة وزارة الثقافة ص ٤ من المقدمة .

(٢) تخلص الإبريز في تلخيص باريز . طبعة وزارة الثقافة ص ٤ من المقدمة .

(٣) طبعت الطبعة الأولى من الكتاب في مطبعة بولاق سنة ١٨٣٤ .

الضيقة للعلم الذي تخصصوا فيه ، كان رفاعة يدرس اللغة الفرنسية ويقرأ من الكتب ما يراه هاماً ، ويتأمل في مظاهر الحياة في باريس .

كما أن نشأة رفاعة في بيئة مصرية صميمة ، جعلته أقدر على الإحساس بالتناقض الصارخ بين بيئته وبين هذه البيئة التي انتقل إليها ، فأراد بكتابه هذا أن يلفت أنظار مواطنيه إلى التقدم العلمي في أوروبا وإلى ضرورة اهتمامهم بهذه العلوم ، كما أن رفاعة لم يقف موقف الرفض الكامل ، من بعض المظاهر السياسية والاجتماعية للمجتمع الأوربي ، وهو يذكرنا في موقفه هذا بالمؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي الذي عاصر الحملة الفرنسية والذي كان مع عدائه لها لا يستطيع منع نفسه من الاعتراف بعدالة الفرنسيين أحيانا ، بالقياس إلى عسف الأتراك وتجبرهم . ولكن محاولة رفاعة تتميز بأنها كانت أكثر تفتحاً ، وتطل على مجال أكبر وأوسع ، كما أن الجبرتي كان ينظر إلى الفرنسيين باعتبارهم أعداء ألداء ، أما رفاعة فكان ينظر إليهم باعتبارهم أساتذة يتلقى العلم منهم .

وكان الأثر الأدبي الذي حاول فيه رفاعة ألا يقف موقفا متصلبا من العلوم الغربية ومن مجتمع باريس هو كتابه « تخلص الإبريز في تلخيص باريز » . والكتاب - كما قدمنا - لا نستطيع اعتباره بداية للرواية التعليمية إلا بكثير جداً من التجاوز (١) ، وإذا كانت الرواية التعليمية تتميز بعدم الاهتمام بالعناصر الروائية حرصاً على هدفها التعليمي ، فإن كتاب تخلص الإبريز ، يتميز بأنه يغفل العناصر الروائية إغفالا تاماً .

والواقع أن الباحث يحمل كتاب رفاعة ما لا يحتمل إذا حاول أن يلتمس فيه أى مظهر من مظاهر الفن الروائي ، فرفاعة لم يقصد بكتابه أن يكون رواية من أى نوع ، وإنما الكتاب في جوهره أقرب إلى التقارير التي يكتبها لأستاذه طالب مجد عن نشاطه في باريس ، وهو لذلك يقسم كتابه إلى مقدمة ومقصد وثلاث مقالات

(١) لا يكاد يسبق محاولة رفاعة في الميدان القصصي ، إلا مجموعة الحكايات التي يقال إن الشيخ المهدي - وهو من شيوخ الأزهر الذين اتصلوا بعلماء الحملة الفرنسية - كتبها ، والتي نشر ترجمة فرنسية لها المستشرق مارسيل بعنوان Contes de Chekh El-Mahdy وعنوانها بالعربية « تحفة المستنم ومقامات المارستان » وهي أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، مما يجعلها صورة من صور الأدب الشعبي ، ولم تطبع باللغة العربية .



وتسميته لأبواب كتابه بالمقالات توحى لنا بأنه كان يربط بينها وبين المقالة قبل أى شيء آخر .

والكتاب لذلك أقل قيمة فى عناصره الروائية من أى كتاب من كتب الرحالة العرب القدامى ، كما أنه لا يكاد يصل إلى مستوى عجائب الآثار للجبرقى ، لأن رفاة لم يترك لنفسه الحرية فى تسجيل انطباعاته عن رحلته ولكنه قيد هذه الحرية بقيود كثيرة ، بحيث جعل كتابه أشبه بكتاب علمى جاف ، منه بكتاب يسجل فيه الإنسان خواطره ومشاهداته فى رحلته بتلقائية وحيوية ، ومغلفة بأحاسيسه الخاصة . من هذه القيود أن رفاة فى كتابه لا يتبع التسلسل الزمنى إلا فى الجزء الأول منه ، أى من خروجه من الإسكندرية ومروره بمارسيلية حتى وصوله إلى باريس ، وبعد ذلك يقسم كتابه فى الحديث عن باريس تقسيماً علمياً ، فيتحدث فى الفصل الأول عن جغرافيتها ، وفى الفصل الثانى عن أخلاق أهلها ، وفى الفصل الثالث يتحدث عن تدبير الدولة الفرنسية ( نظام الحكم ) وفيه يتحدث عن الدستور الفرنسى ويترجم بعض مواده ، وفى الفصل الرابع ، يتحدث عن منازل الباريسيين ، أو كما يسميه هو فى عادة سكنى أهل باريس . . . وفى الفصل التاسع يتحدث عن اعتناء أهل باريس بالأمور الطبية وينتهاز الفرصة لذكر للقارئ « نبذة من قانون فن الصحة وتدبير البدن ، حتى تتم فائدة الرحلة ، وهذه النبذة ترجمتها فى باريس ، لقصد استعمال جميع الناس فى مصر ، لصغر حجمها فهى وإن كانت تخرجنا عما نحن بصدده إلا أن منفعتها عظيمة وثمرتها جسيمة » (١) . ويبدو من تقسيم الكتاب أن مؤلفه ليس مجرد سائح يحدثنا عن خواطره وأحاسيسه ومشاهداته ، وإنما يبدو مؤلفه عالماً يقسم موضوعه تقسيماً منهجياً . ومن العقبات التى بعدت بالكتاب عن الجو الروائى ، أن الكثير مما كتبه رفاة فى كتابه لا يعبر عن مشاهدات حقيقية وقعت عليها عين رفاة وإنما هو سرد لمعلومات قرأها رفاة فى الكتب وترجمها ، مثل ترجمته للدستور الفرنسى أو لقانون الصحة الفرنسى ، أو حديثه فى الباب الثانى من المقدمة عن أنواع العلوم ، أو استعراضه لمعلوماته الجغرافية فى الباب الثالث من المقدمة .

كما أن رفاة كان يستقبل هذه البيئة الجديدة بعقلية الرجل الشرقى ، الذى

لا يستسيغ الكثير مما يراه كما أنه كان يخشى من خطورة بعض الأفكار التي يقدمها مما يحد من حريته في الانطلاق والتعبير .

أما العقبة الأخيرة التي اصطدم بها رفاة فهي صعوبة التعبير ، وخاصة فيما يتصل بمصطلحات العلوم الأجنبية ، وبعض مظاهر المدنية الحديثة في العادات والتقاليد . فهو يتحدث عن البلاد الهامة في أمريكا الشمالية فيقول « والبنادر الأصلية ببلاد « أمريقة الشمالية » هي « مكسيكو ببلاد مكسيك » و « نويرق » (١) في بلاد « الإيتازونيا » وفيلادلفيا ( بكسر الفاء والذال ، وسكون اللام وكسر الفاء ) ، ومدينة « وسهنغتون » (٢) بسكون السين وكسر الهاء ثم نون ساكنة بعدها غين مكسورة « (٣) . ومثل هذا الأسلوب وإن كان يكشف عن محاولات رفاة شق طريق جديد وعر بتقديمه هذه الألفاظ الجديدة إلى اللغة العربية يبدو جافاً في بعض الأحيان ، وأعجمياً في أحيان أخرى .

وكان رفاة ربما ذكر في كتابه موضوعات كان من طبيعتها أن تمده بمادة قصصية خصبة لو أنه أراد استغلالها ، ولكن رفاة يوجزها إيجازاً جافاً يفقدها كل ما فيها من حيوية ، فهو يخبرنا بأنه التقى في مارسيليا بكثير من نصارى الشام ومصر الذين خرجوا مع الفرنساوية حين خروجهم من مصر ، ويتحدث عن ندرة من تنصر من المسلمين ، ويقول إن أحداً لم يرتكب هذا المنكر إلا بعض المماليك الجوركية والجركسية ، وهو يقص علينا قصة واحد منهم ولكنه يحكيها بجفاف . وبإيجاز شديد فيقول « ومن تنصر إنسان يقال له عبد العال ، ويقال إنه كان ولاه الفرنسي بمصر « أغاة الإنكشارية » في أيامهم ، فلما سافروا تبعهم ، وبقي على إسلامه نحو خمس عشرة سنة ، ثم بعد ذلك تنصر ، والعياذ بالله ، بسبب الزواج بنصرانية ، ثم مات بعد قليل ، ويقال إنه سمع منه عند موته يقول : أجرني يا رسول الله . . . ولعله ختم له بخير ، وعاد إلى الإسلام فقال بلسان الحال « الحمد لله ، الحنيفة ملتي ، والله ربي ، وابن آمنة نبي » ولقد رأيت له ولدين وبنين ، أتوا في مصر ، وهم على دين النصرانية أحدهما معلم في مدرسة أبي زعل « (٤) . ومن التجنى على

(١) يقصد نيويورك .

(٢) يقصد واشنطن .

(٣) تخلص الإبريز ص ٧٤ .

(٤) تخلص الإبريز ص ١٠١ .

كتاب رفاعة أن نقيسه بالرواية ، وقيمة الكتاب من الناحية الفكرية أكبر بكثير من الناحية الأدبية ، لأنه يكشف لنا ولأول مرة <sup>(١)</sup> عن احتكاك عقلية أزهرية متفتحة بعلوم الأوربيين وبعض مظاهر حياتهم الاجتماعية ، لمؤلف وجد في نفسه الجرأة على الاعتراف بتقدم الغربيين في العلوم برغم كونهم لا ينتمون إلى الإسلام ، كما ترجم كثيراً من المواد في دستورهم وأعجب بنظام الحكم عندهم ، برغم ما كان يقدمه من تبريرات ، ثم وجد الجرأة على نشر كتابه في مجتمع يحكم حكماً استبدادياً ولا يجد فضيلة إلا وهي عند المسلمين وحدهم ، مجتمع النصف الأول من القرن التاسع عشر (٢) .

\* \* \*

ونحن مدينون لرفاعة فيما يتصل بنشأة الرواية التعليمية بروايته المترجمة ، وقائع تليماك ، أكثر مما ندين له في كتاب « تخلص الإبريز » ، وتعد وقائع تليماك أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر في القرن التاسع عشر ، والهدف التعليمي واضح من المقدمة التي كتبها رفاعة للرواية المترجمة ، وسماها ديباجة الكتاب ، فهو يحدثنا عن أن « عولس » <sup>(٣)</sup> أحد شجعان سالف الأزمان وملوك اليونان ، الذي اشترك في حصار طروادة لم يقدر له الرجوع لوطنه وخرج أبنه « تليماك » للبحث عنه في صحبة الحكيم اليوناني منظور « فيجى ما يجرى له من الحوادث الآتى ذكرها مما كانت غرابتها باعثة للحبر النحرير « فينيلون » الفرنساوى الشهير على نظمها في سلك الاختراعات ، وإدخالها في مضمار المبتدعات وتفصيلها إلى مقالات ، وهي ( وإن كانت لا تخلو من الخرافات القديمة عند اليونان ) فقد اشتهرت بين الأمم والملل وترجمت إلى سائر اللغات لما اشتملت عليه من المعانى الحسنة ، مما هو نصائح للملوك والحكام ، ومواعظ لتحسين سلوك عامة الناس . تارة بالتصريح والتوضيح وطورا بالرمز والتلويح ، فله دره حيث قال وأبدع في افتتاح المقال <sup>(٤)</sup> وواضح

(١) هناك بعض صور لاحتكاك العقلية الشرقية بالعقلية الغربية قبل رفاعة تتمثل فيما كتبه الجبرتي في عجائب الآثار ج ٣ عن الحملة الفرنسية .

(٢) طبعت الطبعة الأولى من كتاب رفاعة في بولاق سنة ١٨٣٤ م .

(٣) يقصد به « أوليس » .

(٤) وقائع تليماك ص ٣ .

أن رفاعه ترجم روايته لهدفين ، الهدف الأول تقديم نصائح للملوك والحكام والهدف الثاني تقديم مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس ، والرواية صالحة لأداء غرض رفاعه لأنها تعتمد إلى تقديم هذه النصائح تارة بالتصريح والتوضيح ، وطوراً بالرمز والتلويح ، ولعل الرمز والتلويح كانا أصح لتحقيق أهداف رفاعه من التصريح والتوضيح فقد ترجم رفاعه الرواية احتجاجاً على نفى الوالى عباس له إلى السودان . ومغامرات تليماك تحوى داخل أحداثها ما يؤكد هذه الحقيقة ، ففي المقالة الثانية يحكى تليماك لكاليبه الإلهة اليونانية التى كانت لها مغامرات مع والده التى أحببت الابن كما أحببت الأب من قبل ، مغامراته قبل أن يصل إلى جزيرتها ، فيقص عليها أن سفن المصريين قابلته هو ورفيقه تليماك فى البحر ، وأخذتهم أسارى إلى مصر ، ويمدح « منظور » عدل حكام مصر وسعادة أهلها ، ونظر ملكها فى شكايات الناس ، ولا يعيب ملك مصر إلا وثوقه بأحد رعاياه ، الذى دس لمنظور عند الملك فغضب على منظور وتليماك وأرسل تليماك كعبد إلى الواحات ، ونفى « منظور » إلى السودان . . . ، وبعد أن يتحدث تليماك عن بعض المغامرات يتحدث عن ملك جديد يتولى الملك بعد الملك السابق ويطلق سراح جميع الأسرى (١) ، وواضح أن رفاعه كان يجد فى مثل هذه المغامرة تعبيراً مباشراً عن حالته ، فالملك المصرى الذى نفى منظور إلى السودان ، ليس إلا عباس الذى نفى رفاعه لنفس البلد ، و« منظور » نفسه هو رفاعه الذى كان ينتظر والياً عادلاً لا يتأثر بالوشايات يعيده إلى مصر .

وفى مكان آخر من الرواية يلتقى تليماك فى إحدى مغامراته برفيق له يسمى آدم الذى يتحدث عن أحد ملوك اليونان والذى يقدم لنا رفاعه حديثه فيقول : « فما انتهى هذا الكلام حتى طابت الريح ، ونشروا القلوع وركبوا المجاديف ، وشقوا الأمواج أخاديد ، ثم أخذ آدم تليماك ومنظور وذهب بهما إلى ناحية من نواحي السفينة للمحادثة ، فقال لتليماك الآن يسوغ لى أن أجيبك على سؤالك المتقدم وهو أن « بوغماليون » مقطوع الحياة والعلائق فقد كفى المولى عبيده شره ، وارتاحت من وساوسه وظنونه وغدره ومكره وعدم ائتمانه أحداً من البلاد والعباد ، وما أمكن التخلص منه إلا بإضمار قطع عرق حياته ، للنجاة من عذابه . وكل أضمر له

ذلك»<sup>(١)</sup> . وواضح أن بوغماليون بصورته هذه يرمز بصورة واضحة لعباس الذى كان سيئ الظن بالمصريين والأوربيين والذى يقال إنه نفى رفاة لأن أحد الوشاة دس لرفاعة عنده بسبب بعض آرائه التى وردت فى كتابه تخلص الإبريز<sup>(٢)</sup> . وكان انتقام رفاة لنفسه وللمصريين من عباس يتمثل فى ترجمته لهذا الكتاب ، الذى تركز أهميته فى كونه درسا للحكام المستبدين والذى يحتوى على آراء فى منتهى الخطورة يوردها رفاة فى ترجمته بشجاعة كبيرة فى مثل قوله « الملك هو ولى الأمر فى الرعية يأمر وينهى وأحكام المملكة وقوانينها تجرى عليه . . . وإذا أساء الاستعمال تغل يده فإن الأهالى سلمته الشرائع وديعة بشرط أن يكون أباً للرعايا بمواقفتها »<sup>(٣)</sup> . وكان رفاة بترجمته لكتاب تليماك ، وبكتاب تخلص الإبريز أول من وجه هجوماً مباشراً إلى الاستبداد السياسى فى مصر متأثراً بأفكار الغربيين وليس عجباً لذلك ألا يجد رفاة مجالا لطبع كتابه فى مصر ، وأن تصدر الطبعة الأولى للكتاب من بيروت .

ثم إن الكتاب إلى جانب حملته على الاستبداد يدعو الرعية إلى الاتحاد والتآزر كما يتمثل فى قول منظور الذى يوجه فيه خطابه إلى اليونانيين ، ثم قال بمنظور للملوك ولرؤساء العساكر الحاضرين : « قد كنتم قبلاً يا عصابة اليونان أمة واحدة وجنساً واحداً ، وملة واحدة مع اختلاف البلدان وتنوع الأقاليم ، فالحكمة الإلهية التى أوجدت البرية من العدم تحب أن يكون بينهم رابطة تربطهم بالاتفاق والاتحاد وأن يكونوا إخواناً فإن جميع البشر أبناء رجل واحد ، انتشروا فى جميع جهات الأرض ، فإذا كلهم إخوان ومحبة الإخوان واجبة ، فويل لأهل الجحود الذين يتطلبون الفخار بسفك الدماء »<sup>(٤)</sup> .

وأهمية مغامرات تليماك تتحدد فى هذين الهدفين : الحملة على الاستبداد ، ودعوة الرعية إلى الاتحاد ، والكتاب لذلك ليس مغامرات بالمعنى المفهوم ولكنه أقرب إلى المغامرات الفكرية منه إلى المغامرات الحقيقية الواقعية ، فالكتاب سياحة

(١) مغامرات تليماك ص ١٢٣ ، وفى الكتاب إشارات مباشرة تنطبق على عباس فى مواضع أخرى

راجع المقالة الرابعة عشرة ص ٣٤٩ .

(٢) مقدمة تخلص الإبريز ص ٦ .

(٣) مغامرات تليماك ص ٦٦ .

(٤) المرجع السابق ص ١٩٧ .

فكرية يمر فيها تليماك ومنظور على عدة مجتمعات ، وفي كل مجتمع منها يصف لنا المؤلف الحالة السياسية والاجتماعية في هذا البلد ، ويلمس مواضع النقص والخلل ويشير بالعلاج الذى يراه ، والمغامرات الحقيقية ما هى إلا الإطار الخارجى لهذه المغامرات الفكرية أو هى بعبارة أدق ، التبرير الذى يقدمه المؤلف للانتقال من مكان إلى مكان ، لكى تتاح له فرصة الحديث عن أكبر قدر ممكن من مظاهر الخلل السياسى فى هذه المجتمعات ، وقد أخبرنا المؤلف فى نهاية القصة بعد أن التقى تليماك بوالده ، واستمع إلى نصائح منظور الأخيرة ، إن منظور رفيق تليماك كان نصف إله ، ونصف بشر ، وإنه بعد أن وصل تليماك إلى وطنه سالماً ، ليجتمع بأبيه ، وأحبابه المخلصين ، تحول منظور إلى صورته الإلهية .

والرواية تكاد تفقد عنصر التشويق ، لأن الهدف التعليمى يطغى فيها طغياناً كبيراً على الهدف الروائى ، وبرغم أن الرواية ترتبط بنحيط ظاهرى يتمثل فى بحث تليماك عن والده ، فإننا نكاد ننسى هذا الهدف لرغبة المؤلف فى تقديم تعاليمه الكثيرة التى تدفعه إلى الانتقال بأبطاله إلى أماكن متعددة ، وحشد أكبر عدد ممكن من الشخصيات التى لا يحاول تحليلها بحيث أصبحت الرواية لذلك أشبه بمجموعة من المقالات المنفصلة .

وقبل أن نترك رواية رفاة ينبغى لنا أن نشير إلى ملاحظتين ، أما الأولى منهما فتربط باختيار رفاة ترجمة هذه الرواية دون غيرها ، مع إدراكه لغرابة الجو الذى تصوره وهو يعترف بأن الرواية لا تخلو من الخرافات القديمة عند اليونان ، وبأنها تتحدث عن آلهة أخرى غير الله الواحد ، مما يصطدم بالوجدان الدينى لمجتمعه وهو مع ذلك يصبر على ترجمتها ، رغم أن التراث الأدبى العربى لا يخلو من محاولات ترمى إلى نفس الهدف الذى رمت إليه رواية « فينيلون » وتحقق نفس أغراضها ، وأبرز هذه المحاولات هى كتاب كليله ودمنة لابن المقفع ، ولعل سبب ذلك يرجع إلى ما سبق أن قدمناه من انقطاع الصلة بين التراث العربى القديم ، وبين ثقافة رفاة الأزهرية ، وقد يرجع السبب إلى عدم قدرة رفاة على خلق مثل هذه المحاولة ، أو خشيته من نسبة مثل هذه الآراء الخطيرة إليه بصورة مباشرة ، أما الملاحظة الثانية فتتصل بأسلوب رفاة فى ترجمته ، هذا الأسلوب الذى أصبح أكثر سهولة ووضوحاً وأبعد عن العجمة من أسلوبه فى رحلته ، وقد يرد ذلك إلى نضوج أسلوب

رفاعة بفعل الزمن (١) . وإلى كونه في ترجمته كان أبعد عن المصطلحات العلمية التي حشد بها كتابه « تخلص الإبريز » .

\* \* \*

وإذا كنا قد أشرنا في التمهيد إلى أن على مبارك ساهم مع رفاعة الطهطاوى في النهضة التعليمية في عهد إسماعيل ، فإنه ساهم معه أيضا في ميدان الرواية التعليمية بروايته « علم الدين » .

ونقاط التشابه بين رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك كثيرة فكلاهما مصرى من أبناء الفلاحين ، وكلاهما تثقف ثقافة أزهرية ، وكلاهما بذل غاية جهده في محاولة التوفيق بين العلوم الأزهرية وبين العلوم الغربية بعد أن سافر إلى الخارج ، وكلاهما بذل غاية جهده لتعليم أبناء شعبه وتثقيفهم ، وكما لاحظنا ظروف التشابه التي تجمع بينهما ، فإننا نلاحظ أيضا نقاط الالتقاء بين كتابيهما .

وعلى مبارك يعى وعياً ناضجاً ما يقصده بروايته في مقدمته التي قدم بها لعمله فيقول : « ولا شيء أنفع له ( للوطن ) وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه » ، وبث المعارف والفنون النافعة فيهم ، حتى يعرفوا حقوقه ويكونوا يدا واحدة في نفعه وخدمته وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة . . . وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة ، وحسن التربية ، فإن الجاهل لا يحسن نفع نفسه ، فضلا عن نفع غيره . . . وقد رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة ، فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان لا سيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال ، فحداني هذا أيام نظارتى لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيرا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها ، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد في طريقه تلك الفوائد يناها عفواً بلا عناء حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة . . . فجاء كتابا جامعا اشتمل على غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفريقية في العلوم الشرعية ، والفنون الصناعية وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر . . . مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصرى وسم

(١) تزيد المدة بين الرواية المؤلفة والمترجمة على ثلاثين عاماً فقد طبعت الأولى في بولاق سنة ١٨٣٤

وطبعت الثانية في بيروت سنة ١٨٦٧ .

بعلم الدين مع رجل إنكليزي كلاهما هيان بن بيان نظمهما سمط الحديث لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية» (١).

وهكذا تلتقى رواية علم الدين بأعمال رفاة فى القصد إلى الهدف التعليمى بوضوح وصراحة ، بل إن على مبارك يدرك أن مسئوليته الكاملة نحو أمته تتحدد فى تعليم أبنائها ، وعلى مبارك يختلف عن رفاة فى أن دائرة معارفه العلمية كانت أوسع من دائرة معارف رفاة ، فقد تخصص حين ذهب إلى باريس فى الهندسة الحربية (٢) ، وألقى على عاتقه عبء نظارة ديوان المعارف فترة من الزمن فجاء كتابه لذلك موسوعة علمية تشمل الكثير من العلوم والمعارف التى يحتاج إليها طلاب مدارس ، بحيث اشتمل كتابه كما يصفه هو على غرر الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والإفرنجية فى العلوم الشرعية ، والفنون الصناعية ، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر ، وبحيث أصبح الكتاب يتفق مع ما وصفه به لويس شيخو فى قوله وهو يتحدث عن مؤلفات على مبارك « وكتاب علم الدين فى عدة أجزاء على رواية أدبية عمرانية أودعها كثيراً من المعارف والفنون والتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبيعات وغير ذلك » (٣).

ولم يكن تعليم العلوم هو القصد الوحيد لعلى مبارك من كتابه ولكنه حاول المقارنة بين بعض العادات الشرقية والغربية ، ولذلك كان على مبارك ينظر فى كتابه بعين إلى طلبته فى المدارس المدنية وبالعين الأخرى إلى مشايخ الأزهر ، الذين رفضوا محاولاته لإدخال العلوم الحديثة فى الأزهر ، مما اضطره إلى إنشاء مدرسة دار العلوم ، ولذلك اختار لهم فى روايته شيخاً أزهرياً ، وسماه علم الدين ، وفى تسميته لشيخه بعلم الدين يتضح أنه كان يقصد بأن شيخه هذا هو العالم الدينى المثالى فى نظره ، كما أن تسميته لابن علم الدين برهان الدين دلالة على نفس هذا المعنى ، وعلم الدين شيخ أزهرى متفتح يقبل السفر إلى الخارج مع سائح إنجليزى عالم يرغب فى تعلم اللغة العربية ، وهو متفتح العقل يسأل عن مالا يعرفه ويقتنع به ، ولا يتقبل كل عادات الأوربيين بل يرفض بعضها ويفضل عليها عاداته

(١) علم الدين ص ٦ - ٨ من المقدمة .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية قرن ١٩ ج ٢ ص ٩٧ .

(٣) المرجع السابق ص ٩٧ .



الشرقية ، وعلى مبارك يقدم لنا بهذه الصورة المقارنة بين العادات الشرقية والأوربية  
وهى المحاولة التى سنلتقى بها فى صورة أكثر تطوراً فى حديث عيسى بن هشام ،  
وكما تتفق رواية علم الدين مع تخلص الإبريز ومغامرات تليماك فى هدفها التعليمى  
المباشر فإنها تتفق معها أيضاً فى أنها أخذت شكل رحلة ، ونحن نلاحظ أن هذه  
الرحلة كانت فى تخلص الإبريز وعلم الدين رحلة إلى الخارج ، لأن العلوم  
ومظاهر الحضارة الأوربية لم تكن قد انتقلت بعد إلى مجتمعتنا ، وكان على من يريد  
الاتصال بها أن يسافر إليها فى بلادها ليتعرف عليها ، ولكن رحلة علم الدين  
تختلف عن رحلة رفاعه نفسه ، ذلك أن الرحلة عند على مبارك اختار لها أشخاصاً  
آخرين هم علم الدين وابنه برهان الدين والسائح الإنجليزى ، وبرغم هذا الاختلاف  
الظاهرى ، وادعاء على مبارك بأن شخصية علم الدين شخصية من نسج الخيال  
فإننا نلمح الكثير من التشابه بين شخصية علم الدين وبين شخصيته ، فشخصية  
علم الدين كما يقدمها لنا فى الفصول الأولى من كتابه هى شخصية فتى فى قرية  
يعمل والده إماماً لمسجدها ، فأرسله إلى الأزهر ليتعلم فيه ، وعندما أكمل تعليمه  
تزوج ، ثم التقى بالسائح الإنجليزى الذى شغف باللغة العربية وأراد إتقانها ونشر  
نسخة من لسان العرب ، وقد هيا له هذا السائح فرصة السفر إلى أوربا ، والخطوط  
العريضة لشخصية علم الدين تلتقى مع الخطوط العريضة لشخصية على مبارك  
نفسه . ومن نقط الالتقاء بين رحلة رفاعه ورحلة علم الدين أن السائح الإنجليزى  
أخذ علم الدين فى العطلة إلى فرنسا حيث زارا مارسيليا ، وكان ما لفت علم الدين  
فى مارسيليا لقاءه مع مصرى خرج من مصر مع نابليون ، وما حدث له من  
اضطهاد<sup>(١)</sup> ، وهى نفس الظاهرة التى أثارت اهتمام رفاعه فى مارسيليا .

ورغم أن على مبارك ينص صراحة على رغبته فى تقديم العلوم إلى قرائه فى شكل  
حكاية لطيفة ، وبرغم أنه سمي كل فصل من فصول كتابه « مسامرة » بعكس رفاعه  
الذى سمي فصوله بالمقالات ، فإن رواية علم الدين تتفق مع كتاب تخلص الإبريز  
فى ضعف العنصر الروائى ضعفاً كبيراً أمام الهدف التعليمى ، وفى هذا الكتاب  
الضخم الذى يتكون من ثلاثة أجزاء ، لا يكاد عنصر الحكاية يبرز إلا فى الفصول  
الأولى من الجزء الأول حين يتحدث إلينا على مبارك عن حياة علم الدين قبل سفره ،

وحتى هذا الجزء ليس خالصاً للحكاية ولكنه استعراض لثقافة على مبارك في العلوم العربية . فهو في المسامرة الأولى ينتهز فرصة رغبة والد علم الدين في تعليم ابنه ليذكر لنا أقوال الحكماء والشعراء في فضائل التعليم ويمدح الأزهر وعلماءه <sup>(١)</sup> ، وحين يستقر رأى الأب على إرسال ولده إلى صديق له في القاهرة ينتهز المؤلف الفرصة ليورد أقوال الحكماء والشعراء في فضائل الصحة الطبية ، ثم يستغرق الجزء الباقي من المسامرة في الحديث عن وصايا الأب لابنه لكي يكون طالباً مثالياً <sup>(٢)</sup> ولا يستغرق عنصر الحكاية في المسامرة الأولى إلا عدة سطور ، أما صفحاتها الكثيرة فتمثل مجموعة من الحكم والشعر والوصايا ، والمسامرة الثالثة بطبيعتها كانت تمنح الكاتب فرصة لتقديم حكاية لطيفة لأن علم الدين كان يبحث فيها عن زوجة له ، ولكن على مبارك يستغل المحاورة لتقديم بحث علمي في الزواج فيتحدث أولاً عن فضيلة الزواج ثم عن الشروط اللازمة للزوجة وهل يختارها الإنسان العالم فقيرة أو غنية ثيباً أو بكرأ ، وينتهي من بحثه إلى أن البكر الفقيرة أفضل الزوجات للعالم ، وفي الأسطر الثلاثة الأخيرة يحكى لنا على مبارك عن ذهاب علم الدين إلى أحد أصدقائه وزواجه من أخته <sup>(٣)</sup> ، وفي المسامرة الخامسة يكشف لنا على مبارك عن كون الشخصيات التي يقدمها لا تحظى بأى عناية من الكاتب ، ولا تمثل إلا أداة لإبلاغ معلوماته إلى القارئ حيث نجد زوجة علم الدين تحثه على طلب الرزق ، ويبدو من حديثها أنها أعلم منه ، فهي قوية الحجة غزيرة العلم تستشهد بالحديث والقرآن ، وهي في حديثها هذا لا تعبر عن زوجة علم الدين بقدر ما تعبر عن معلومات على مبارك نفسه <sup>(٤)</sup> . وفي المسامرة السادسة يستقر رأى علم الدين على السفر مع العالم الإنجليزي . ويلومه طلبته على سفره مع عالم أجنبي غير مسلم ، فيحدثهم عن مزايا السفر ، ويحتج عليه طلبته بقوله تعالى : « لا تتخذوا عدوى وعدوكم أولياء تلقون إليهم بالمودة » فيرد حجتهم ويناقشهم بقوله تعالى : « وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام

(١) علم الدين ص ٩ - ١٠ .

(٢) ص ١١ - ٢٢ .

(٣) ص ٢٨ - ٣١ .

(٤) ص ٣٤ - ٦٩ .

الله « وتشجعه زوجته على السفر فيسافر مع ابنه برهان الدين والسائح الإنجليزي<sup>(١)</sup> .  
ومن بداية السفر يبدأ الجانب العلمى الخالص ، وهو الذى يستعرض فيه على مبارك معرفته بالعلوم الأوروبية ، ولا تظهر ثقافته الشرقية إلا حين يحاول فى بعض الأحيان مقارنة بعض العادات الغربية ، بالعادات الشرقية ، فى المسامرة السابعة التى تبدأ بركوب القطار يسأل السائح الإنجليزي علم الدين عن القطار ، فيخبره علم الدين بأنه يذكره بيوم القيامة ، ويروى له ما يظنه العامة من أن الشيطان هو الذى يسيره ، وهنا يحدثنا على مبارك على لسان السائح الإنجليزي فيما يزيد على ثلاثين صفحة عن الحرارة والبخار ، وتطور اختراع القطار وظهور السكك الحديدية وتقدمها فى العالم ، وعدد المسافرين فى بلاد العالم وتوزيعهم على الدرجات الثلاث فى دقة نادرة ، ومن الغريب أن السائح الإنجليزي فى حديثه يقدم معلوماته من مصادر فرنسية وهى مصادر المؤلف نفسه<sup>(٢)</sup> . وفى المسامرة التاسعة ينسى على مبارك موضوع الرحلة تماماً لكى يترك السائح الإنجليزي يتحدث فى مسامرة كاملة ومستقلة عن الأعياد وذلك بمناسبة مرورهم على مدينة طنطا فيتحدث عن أعياد المسلمين والأقباط والفراغة الأقدمين<sup>(٣)</sup> ، وفى المسامرة الحادية عشرة يصلون إلى الإسكندرية ويذهبون إلى « لوكاندة » على حد تعبير المؤلف ، ويظن علم الدين أنها دار للسائح الإنجليزي أو لأحد معارفه<sup>(٤)</sup> ، ويبدأ السائح الإنجليزي فى الحديث عن « اللوكاندات » ويمتد الحديث إلى موضوع الاختلاط بين المرأة والرجل ، وفيه يفضل علم الدين المرأة الشرقية ويظل مصرّاً على موقفه بعد استعراض المشكلة من كافة جوانبها<sup>(٥)</sup> ، وليس من عملنا هنا استعراض كتاب علم الدين بمجلداته الضخمة ، فقد تطرق فيه إلى أغلب العلوم المعروفة فى عصره من طبيعة وحيوان ونبات وجغرافيا وتاريخ ، ولم يترك بعض المظاهر الفنية التى تجاوز معها مثل المسرح الذى سماه « التياتر » والغناء الذى قارن حاله فى الغرب

(١) علم الدين ص ٦٩ - ٨٧ .

(٢) ص ٨٨ - ١٣٢ ويلاحظ أن على مبارك عمل فى فترة من حياته مهندساً بالسكك الحديدية .

(٣) ص ١٣٩ - ١٦٣ .

(٤) هذا الاقوال هو نفس اقوال الباشا فى حديث عيسى بن هشام للتوميلحى .

(٥) ص ٨٥ - ١١٨ .

بحاله في الشرق<sup>(١)</sup> .

ونلاحظ أن على مبارك في كتابه لم يوجه أى اهتمام لربط أجزائه بعضها ببعض ، وهو وإن أخذ رابطة ظاهرية في صورة هذه السياحة ، إلا أن على مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته ، وكثيراً ما ينسى هذه الرحلة ليتحدث في فصول كاملة خالصة عن العلم وحده ، كما أن الشخصيات لا وجود لها إلا باعتبارها أداة لعرض معلوماته ، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامى ، والتشويق ، وهى ظواهر تتميز بها الرواية التعليمية بصورة خاصة ، كما يسود الأسلوب العلمى الجاف جو الكتاب كله .

## ٢

### التيار التعليمى الخالص في القرن العشرين :

لم يقدم لنا القرن التاسع عشر في ميدان الرواية التعليمية الخالصة من الأعمال البارزة إلا أعمال رفاة الطهطاوى وعلى مبارك ، وقد امتد تيار الرواية التعليمية إلى أوائل القرن العشرين ، وظل ممثلو هذا التيار وهم من المثقفين المسلمين ، يحاولون التوفيق بين حضارتنا الشرقية القديمة ، وبين الحضارة الغربية . وبرغم أن أعمالهم تتفق في الكثير من مظاهرها مع أعمال الرواد الأوائل في القرن التاسع عشر ، فإن اختلاف ظروفهم عن ظروف زملائهم ترك آثاراً واضحة في أعمالهم .

وقد أشرنا في التمهيد إلى أن الاحتلال كان من شأنه إحداث رد فعل عنيف في نفوس المثقفين المصريين والمسلمين حملهم فيما يتصل بالمجال الأدبى على الدعوة إلى إحياء التراث العربى القديم ، وكانت المدرسة الكلاسية في الشعر ، وهى التى يمثلها البارودى فى أواخر القرن التاسع عشر ثم حافظ وشوقى أوائل القرن العشرين ، هى التعبير المباشر عن هذه الدعوة ، لأن الشعر كان ينظر إليه على اعتباره الفن الأول فى الأدب العربى القديم ، ولما كان التراث العربى القديم فى القصة غير واضح المعالم ، فقد بحث كتاب هذا النوع الأدبى من المثقفين المصريين ، عن شكل أدبى قديم يتلاءم مع حاجاتهم حتى التقوا بفن المقامة ، ولم يكن هؤلاء

المثقفون قادرين على تقليد الفنون الروائية الغربية ، وذلك لاتجاههم إلى التراث العربى القديم من ناحية ، ولأن الظروف الاجتماعية لم تكن تسمح للمصريين المثقفين بالتأثر بالأدب الغربى من ناحية أخرى ، ولم يلجأ إلى التأثر بالفنون الروائية الغربية إلا المهاجرون المسيحيون الشوام ، ولم يكن كبار المثقفين ينظرون إلى أدبهم الروائى نظرة احترام ، مما ستتحدث عنه فيما بعد . وقد شغل هؤلاء المثقفون أيضاً بالدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى ، ولما كانت بعض مظاهر الحضارة الغربية قد انتقلت إلى المجتمع المصرى ، فقد شغلوا بمحاولة تنقية الصحيح منها من الزائف ، وبذلك اختلفت طبيعة الرواية التعليمية فى القرن العشرين ، عنها فى القرن التاسع عشر ، وبعد أن كانت الرواية التعليمية تتجه إلى تعليم علوم الغرب ، أصبحت وظيفتها منصبة على الإصلاح الاجتماعى بتوجيه النقد إلى بعض المظاهر الاجتماعية الغربية التى انتقلت إلى مجتمعنا .

وفى حديث « عيسى بن هشام » للمويلحى ، و « لىالى سطيح » للشاعر حافظ إبراهيم يظهر التأثر بالرواية التعليمية فى القرن التاسع عشر من ناحية ، وبالتطورات التى ظهرت فى القرن العشرين من ناحية أخرى .

ومن عنوان كتاب المويلحى ومن إهدائه لكتابه تظهر صلته بالتراث العربى القديم ، وبزعماء الإصلاح الدينى والاجتماعى واللغوى الذين كانوا يهدفون فى إصلاحهم إلى إحياء هذا التراث . فهو لا يسمي كتابه قصة أو رواية وإنما يسميه حديث عيسى بن هشام ، وهو يذكرنا فى عنوانه بالمقامة من ناحيتين ، الناحية الأولى تتمثل فى طبيعة المقامة من حيث تصويرها « لأحاديث تلقى فى جماعة »<sup>(١)</sup>

فهو فى تسميته يقترب من المعنى الاصطلاحي للمقامة التى كانت قريبة فى معناها من كلمة حديث ، ثم إنه اختار أن يكون الحديث لعيسى بن هشام وهو بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى . أما من حيث الإهداء فقد أهدى كتابه لوالده رمزاً للصلة التى تربطه به من ناحية ، ولكونه شق له طريق التأثر بالمقامة فى كتابه حديث « موسى بن عصام » الذى اعتمد على أسلوب المقامة اعتماداً كبيراً<sup>(٢)</sup> . وبعد والده أهدى الكتاب إلى الحكيم جمال الدين الذى كان يهدف إلى بعث

( ١ ) المقامة - شوق ضيف ص ٨ .

( ٢ ) لىالى سطيح - نشر كامل جمعه ص ٨ من المقدمة .

مجد المسلمين وإيقاظ عقولهم ، وإلى الشيخ محمد عبده الذى كان يهدف إلى الإصلاح الاجتماعى وإصلاح اللغة بيعث تراثها القديم ، ثم إلى الشيخ الشنقيطى الذى كان عالماً لغوياً كبيراً ، وأخيراً إلى الشاعر البارودى الذى تمثلت فيه حركة إحياء التراث العربى الشعرى فى بدايتها .

ويتفق كتاب حديث عيسى بن هشام مع آثار رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك فى أنه كتب على شكل رحلة ، ويختلف بعد ذلك معهما فى الهدف من هذه الرحلة وفى مجالها ، فقد كانت رحلة على مبارك ورفاعة تهدف إلى تعليم العلوم الغربية ولذلك اتخذت مجالها فى الخارج ، أما رحلة المويلحى فكان هدفها إصلاح المجتمع ولذلك اتخذت مجالها فى الداخل ، وارتبطت ارتباطاً أكبر بالمجتمع الذى تدور فيه ، وهى فى ارتباطها بمجتمعنا تكاد تتفق مع المقامة التى كانت تغنى أحياناً بوصف الكثير من وجوه الحياة الاجتماعية فى عصرها على نحو ما نرى فى مقامة بديع الزمان البغدادية التى تصور الحياة فى بغداد والمقامة النيسابورية التى تقدم صورة دقيقة لفساد القضاء فى عصره<sup>(١)</sup> ، ولكنها تختلف مع المقامة أيضاً فى الهدف فى الوقت الذى كانت المقامة فيه تهدف أولاً إلى تعليم اللغة العربية ، وتقدم صورها الاجتماعية كعامل مساعد<sup>(٢)</sup> ، كان المويلحى يهدف إلى النقد الاجتماعى أولاً ويأتى الهدف اللغوى فى المرتبة الثانية . ويختلف المويلحى عن رفاعة وعلى مبارك فى اختياره لأبطال رحلته ، فرفاعة نفسه هو صاحب الرحلة فى كتاب « تخلص الإبريز » وفى رواية « تليماك » يصبح الأبطال أوليس ورفيقه مما يقربنا إلى رواية علم الدين التى يمثل الأبطال فيها الشيخ علم الدين والسائح الإنجليزى ، أما حديث عيسى بن هشام فالأبطال عنده عيسى بن هشام وهو المؤلف نفسه والباشا التركى الذى بعث من قبره ليدرك مظاهر الاختلاف والتناقض بين مجتمعه القديم والمجتمع الجديد ، والبطلان من حيث الشكل يتفقان مع أبطال المقامة .

ويعترف المويلحى فى مقدمة روايته بهدفه الإصلاحى فيقول : « وبعد فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان فى نفسه موضوعاً على نسق التخيل والتصوير فهو حقيقة مترجمة فى ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك فى

(١) المقامة - شوق ضيف ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢) نفس المرجع ص ٩ .

قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها» (١) ، ولكي يحقق الكاتب هدفه الإصلاحى جعل الباشا التركى وعيسى ابن هشام ، يقعان في موقف حرج نتيجة لعدم إدراك الباشا لطبيعة التغيرات التي طرأت على هذا المجتمع الجديد ، وللخروج من هذا الموقف الحرج يندفعان إلى عدة مواقف توقعهما في الكثير من المشاكل ويتنقلان في أثناء ذلك بين قطاعات المجتمع المختلفة ويتعرضان لها بالنقد والتحليل . وكان أول قطاع من قطاعات المجتمع اصطدم به الباشا وعيسى بن هشام هو قطاع « البوليس والقانون » فقد حاول أحد الحمارين استغلال الباشا ورفيقه ، واصطدم به الباشا في كبرياء وأنفة ، وكانت النتيجة المنطقية لهذا الصدام الوقوع في مشاكل متعددة مع البوليس ، والقضاء ، ولعل السر في اختيار المويلحى لهذا القطاع لكى يبدأ به حديثه ، هو أنه كان أكثر القطاعات تأثراً بالأنظمة الغربية من ناحية كما أنه كان أكثرها مشاكل من ناحية أخرى ، وقد سبق أن أشرنا في التمهيد إلى أن القانون كان أول فرع من فروع الدراسة النظرية درس في مدرسة عالية منذ عهد إسماعيل ، وكان مظهراً بارزاً من مظاهر ازدواج الأنظمة وتعقدها بين المحاكم الشرعية والقنصلية ثم الأهلية والمختلطة ، كما أن اهتمام المويلحى بالنظام القضائى قد يرجع إلى تأثره بمقامات بديع الزمان الهمداني ، الذى أفرد مقامة كاملة تحدث فيها عن فساد الأنظمة القضائية في عصره وهى المقامة « النيسابورية » . وليس من عملنا هنا أن نتحدث عن المشاكل الاجتماعية التى تعرض لها المويلحى ولا أن نعرض لآرائه في هذه المشاكل ، ولكننا سنقتصر على بيان تطور الرواية التعليمية كما يظهر في حديثه . وأول مظهر من مظاهر التطور ، هو ارتباط حديث عيسى بن هشام بواقع المجتمع الذى يعيش فيه المويلحى ، وهذا الارتباط بالواقع يمثل ظاهرة أساسية تتميز بها الرواية الفنية التى ستتحدث عنها فيما بعد ، ولا نقصد بذلك أن المويلحى كان يقصد إلى ربط حديثه بالمجتمع من أجل الهدف الفنى ، ولكن هذا الربط جاء نتيجة طبيعية لرغبته في الإصلاح الاجتماعى وقد نتج عن ذلك أن عنصر التخييل فقد من الكتاب بعد صفحاته الأولى ، وقد أوحى لنا المويلحى على لسان

عيسى بن هشام في الأسطر الأولى من الرواية ، بأن الأحداث التي وردت فيها كانت حلمًا ظهر له في نومه (١) ، ولكن الكتاب بعد ذلك لا يظهر عليه أى طابع مما يميز الأحلام في فوضاها ، وعدم انتظامها وتدفق صورها التي لا يظهر عليها الارتباط الواضح ، بل إن الكتاب يظهر عليه الطابع المناقض ، في دقة تبويبه وتقسيمه ، وظهور هدف المؤلف وأفكاره بوضوح وترتيب ، ويبدو أن المؤلف لم يلجأ إلى ذكر الحلم إلا لكي يقدم تبريراً لبعث الباشا من موته ؛ فمثل هذه الظاهرة لا يمكن أن تحدث في عالم الواقع ، ثم نسي المؤلف بعد ذلك كل شيء عن الحلم والأحلام .

ومما يفرق بين « حديث عيسى بن هشام » وبين المقامة من ناحية والرواية التعليمية التي سبقتها من ناحية أخرى أنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه ، وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهتة غير مطردة ، فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية لا نستطيع إغفالها ، فالمقامات تعبر عن مجموعة من المواقف المنفصلة التي يرويها عيسى بن هشام عن بطله أبي الفتح الإسكندري مثلاً ، وهذه المواقف لا ارتباط بينها ولا يجمعها إلا شخصية الراوى ، وشخصية البطل ، ولذلك فإن مجال المقارنة بين المقامة وبين القصة القصيرة أوسع من مقارنتها بالرواية . والرواية التعليمية في القرن التاسع عشر كانت تقتصر على الرابطة الظاهرية دون محاولة الربط بين الفصول والمواقف ، أما المويلحي فقد حاول أن يقدم لنا هذا الارتباط . فهو يحدثنا في الفصل الأول عن ظهور الباشا لعيسى بن هشام ، وحرص الباشا على الذهاب إلى القلعة لتغيير ملابسه التي خرج بها من قبره حتى وصلا إلى ساحة القلعة ، ووقف الباشا يقدم لمحمد على وابنه إبراهيم ضروب المديح والثناء والخضوع ، وهو يطالب عيسى بن هشام بالإسراع معه في التوجه إلى البيت ليلبس ثيابه ويتقلد حسامه ، ويركب جواده ، ثم يعود إلى القلعة فيلثم أذبال ولي النعم الداوري الأعظم (٢) . وفي الفصل الثاني يعترض طريق الباشا وصاحبه حمّار يصر على أن يفرض عليهما نفسه ويزعم أن الباشا طلب منه أن يتبعهما ، وأنه تعطل لذلك ساعتين ، وأن عليهما إما الركوب ، وإما

(١) حديث عيسى بن هشام ص ٧ .

(٢) المرجع ص ١٣ .



دفع التعويض المناسب له ، ومن الطبيعي أن ينفعل الباشا ويتعجب من جرأة هذا الفلاح السفیه عليه ، وهو الباشا التركي أحمد المينكلي ناظر الجهادية الذى عاش بعقلية التركي فى عصر محمد على ، وكان لابد له من الاصطدام بالحمّار ، الذى يعيش فى آخر القرن التاسع عشر وبدا القرن العشرين ولا يخشى الأمراء والعظماء ، ويؤدى الاصطدام بالحمّار إلى تدخل البوليس ، وتؤدى فوضى رجال البوليس إلى تعقد موقف الباشا فيصبح متهماً بالتعدى على أحد جنود البوليس أثناء تأديته لوظيفته وذلك بالإضافة إلى ادعاء الحمّار عليه وينتهى الأمر بالباشا إلى الحبس ، وكان طبيعياً أن يقوده هذا الموقف إلى النيابة ، وأن تدفع به النيابة إلى المحكمة الأهلية ، وأن يؤدى موقفه هذا إلى الاستعانة بمحام من المحامين وأن يؤدى تعقد النظام القضائى إلى الحكم على الباشا ، وهذا الحكم لابد للتخلص منه من التظلم إلى لجنة المراقبة أولاً ، ثم عرض الأمر على محكمة الاستئناف ثانياً ، ويتخلص الباشا من ورطته الأولى مع الحمّار ، ليقع فى ورطة ثانية مع المحامى الذى يطالب بأجره ، وهنا تظهر حاجته الملحة إلى المال ، هذه الحاجة التى يحاول حلها بشتى الطرق ، فيحاول الاتصال بحفيده وهو الفرد الباقي من أسرته ، ولكن هذا الحفيد يردّه رداً غير جميل ، ويحاول الاتصال بمعارفه من كبار رجال العصر الماضى فلا يظفر منهم بطائل ، ويحاول فى النهاية استخلاص البقية الباقية من وقف كان له ، وبذلك يخرج الباشا من أزمته التى مر بها مع القطاع الأول للقضاء المدنى الذى انتقل إلى بيتنا من الغرب ليدور فى دائرة جديدة هى دائرة القضاء الشرعى ، التى يتعرض فيها لفنون الاستغلال على يد المحامى الشرعى وغلّامه ، وإلى الفوضى والاستهتار فى المحاكم الشرعية . وبعد تعرض المؤلف لهذا القطاع الذى استعرض فيه النظام الإدارى والقضائى ، والذى استطاع فيه أن يربط بين مشاكل الباشا وبين أهدافه فى انتقاد قطاع من قطاعات المجتمع ، أصبح فى حاجة ماسة إلى الانتقال إلى قطاعات المجتمع الأخرى ، فترك قضية الباشا معلقة فى المحكمة الشرعية وبترك هذه القضية وانتقاله إلى قطاعات المجتمع الأخرى فقد المشكلة التى كانت تكون رابطاً داخلياً يربط بين أجزاء كتابه ، وبدأ الانتقال بين قطاعات المجتمع الأخرى يخضع للهدف الأساسى وحده وهو نقد المجتمع . وبذلك بدأت الرابطة بين أجزاء الكتاب

فى الضعف والتهافت ، ولىس من حقنا أن نلوم المولىحى على ذلك ، فهو لم يقصد إلى كتابة رواية فنية وإنما كان هدفه كما جاء فى مقدمته « شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن يصف ما علىه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها والفضائل التى يجب التزامها » . وهذا الهدف الرئيسى هو ما جعل المولىحى يحاول فى كتابه ألا يقف فى حدود استعراض مشكلة واحدة من مشاكل المجتمع أو قطاع واحد من قطاعاته بل حاول أن يوسع مجاله ليشمل أكبر قدر ممكن من قطاعات المجتمع ومشاكله (١) ، ولذلك كان حرصه على التركيز على قصة الباشا أضعف بكثير من حرصه على هدفه الرئيسى ، ومما يكشف عن حرص المولىحى على هدفه أن عناوين فصوله ترتبط أولاً وقبل كل شىء بهدفه ، فعنوان كل فصل يعبر عن قطاع من قطاعات المجتمع أو طبقة من طبقاته ، فهو يسمى الفصل الثانى « الشرطة أو البوليس » ويسمى الفصل الثالث النيابة ثم يسمى بقية فصوله بالمحامى الأهلى ثم المحكمة الأهلية . . . . ثم ينتقل لىسمى فصلاً آخر بالطب والأطباء ، ويسمى الفصل الأخير بالمدينة الغربية . ولا يكتفى المولىحى بعرض مشاكل المدينة وحدها ولكنه ينقل إلى المدينة شخصية تمثل قطاعاً من قطاعات الريف وهى شخصية العمدة الذى يعد مثلاً صادقاً لأغنياء الريف بسذاجتهم ووقوعهم ضحية للاحتيال وتبذيرهم لأموالهم ولطفهم على التقرب من الأمراء والشخصيات المشهورة ، وشخصية العمدة من أكثر شخصيات الكتاب حيوية ، ويقدم لنا المؤلف مغامراته هو والخليع الذى يستغله أسوأ استغلال ، والتاجر الذى يشارك فى استغلاله ، والمرابى الذى يجهز عليه والغانية التى تستغله فى مجموعة من فصول كتابه الممتعة ، يقتصر فيها دور الباشا وعيسى بن هشام على تتبع هذه المغامرات والتعليق عليها . ولإكمال الهدف من كتابه قرر أن ينتقل بالباشا وبعيسى ابن هشام من رحلتها داخل المجتمع إلى رحلة أخرى خارج حدود المجتمع ليكمل الهدف من كتابه فى المقارنه بين المدينة الشرقية والمدينة الغربية .

وكما سيطر هدف المولىحى فى الإصلاح على ترابط الأحداث فى كتابه فإنه سيطر أيضاً على الشخصيات التى اختارها ، فقد اختار الباشا التركى ليصور المفاهيم الشرقية القديمة واختار عيسى بن هشام ليقوم بدور الوسيط بين الباشا الذى يمثل

(١) يلاحظ أن الكتاب نشر أولاً مقالات مفرقة فى مجلة « مصباح الشرق » .

المفاهيم الشرقية وبين المجتمع الجديد المتأثر بالحضارة الغربية في بعض مظاهره ،  
 ليفسر للبasha ما غمض عليه من عادات هذا المجتمع الجديد ويوضح له مظاهر الخطأ  
 أو الصواب في تصرفات أبنائه . وهو لا يهدف في كتابه إلى تحليل هاتين الشخصيتين  
 وإنما يتخذ منهما أداة لنقل أفكاره ، كما أنه لا يهتم كثيراً بتصوير انفعالهما  
 الداخلي ، ولا بمنطقية تصرف الشخصيات الأخرى إزاءهما . فنحن لا نلمح إلا القليل  
 من مظاهر الدهشة والاستغراب التي تنعكس على سلوك الناس حين يواجهون هذا  
 البasha الذى بعث حياً من قبره ، ولكى يخدم المويلحى هدفه قدم لنا الكثير من  
 الشخصيات التي تمثل قطاعات المجتمع المختلفة ، وهو لا يعنى بهذه الشخصيات  
 إلا بقدر ما تعكسه وتلقيه من أضواء على أفكاره ، والشخصيات لذلك ليست  
 مقصودة عند المويلحى لذاتها ولا لخدمة الحدث وتطوره ، بل هي أداة لتوضيح  
 أهدافه في إصلاح هذا المجتمع .

وإذا كان المويلحى يخضع الحدث والشخصيات في كتابه للهدف الإصلاحي  
 الذى قصد إليه ، فإن أسلوبه في العرض نقل الرواية التعليمية خطوة كبيرة إلى  
 الأمام تقترب بها من الرواية الفنية . فهو لا يعتمد في كتابه - كما اعتمد من قبله -  
 على الأسلوب العلمى التقريرى الجاف ولكنه لجأ إلى الأسلوب القصصى التصويرى  
 الذى يعتمد على تقديم الصور الحية من ناحية والحوار من ناحية أخرى .  
 وقد استمد المويلحى صوره من واقع مجتمعه ، وتكشف هذه الصور عن  
 حس دقيق ويقظة ، حتى إننا إلى عهد قريب كنا نحس بالكثير من هذه الصور  
 التى قدمها المويلحى ، بل إن مجتمعنا كان لا يزال يحتفظ بنماذج منها . فهو يقدم  
 لنا على سبيل المثال صورة عسكري البوليس الذى يترك المعركة دائرة بين البasha  
 والحمّار ، ولا يلبي نداء الحمّار الذى يستغيث به ولكنه يقف « وفى يده منديل  
 أحمر قد امتلأ بأنصاف متنوعة مما جمعه في صباحه من باعة الأسواق في محافظته  
 على « النظام » ! ، وهو لاه بصاحب الدكان يأمره أن يضع في داخلها ما عرضه في  
 خارجها من « عيدان القصب » ، وفى يده عود منها يهدده به ويهزه في وجهه هزة  
 الرمح ، ثم هو يضاحك من جهة أخرى طفلاً على كتف امرأة ويناغيه <sup>(١)</sup>  
 أو صورة المحامى الشرعى الذى يدعى التقوى والورع يتستر وراءهما ليخفى رياءه

ونفاقه ، ويدخل عليه الباشا مع عيسى بن هشام فيطيل في صلاته رياء ونفاقاً حتى ليشعرا بالملل وهما في انتظاره ، ويستمر الحال كذلك حتى يدخل عليهما غلام المحامي ليقوم أمامهما بمسرحية يشترك في تمثيلها مع محاميه ويقدمها إلينا المويلحي : « وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرياء ، وخلاص الملكين من صحيفته السوداء ، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء ، وكنا نشاهد منه في خلال ذلك نظرات مختلصات نحو الباب ، كأنه هو أيضاً في انتظار وارتقاب ، إلى أن دخل علينا غلام يصيح به إلى متى هذه العبادة فقد بليت السجادة ، وحاجات الناس موكولة إليك ، وقضاء مصالحهم موقوف عليك . وهذا دولة البرنس ينتظر في القصر . منذ العصر . دع مدير الأوقاف ونقيب الأشراف » . فلم يعبأ المصلي بهذا الكلام بل جهر بالآية من سورة الأنعام : « قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين » . فجلس غلام الشيخ وهو يمسح العرق ، واشتد بنا الضجر والقلق ، فقلنا من يضمن لهذه الصلاة انتهاء . ولهذا التسييح انقضاء ، وهمنا بالقيام . فالتفت الشيخ للغلام . وأشبعه من التأنيب والملام . ثم حيانا بالطف سلام . وقال بارك الله فيكم وعليكم . وأنا في الخدمة بين يديكم . فقلنا علمنا أنك رجل عدل عف فجئناك لقضية في وقف . فقال الغلام أطلبون ريعه أم بيعه ؟ فقلت سبحان الله وهل تباع الأوقاف ؟ قال نعم ويباع جبل قاف . ثم تنحنح الشيخ . وبصق وتفل وتسعط ثم تمخط . واقترب منا ودنا ثم قال لنا ... (١)

هذه الصور الحية النابضة التي تنتشر في كتاب المويلحي . وتكشف لنا عما في المجتمع من مظاهر الرياء والنفاق والفوضى والاستغلال . هي التي تعطى الكتاب قيمته ، وتشعر القارئ بالمتعة وهو يطالعه ، ومن الملاحظ أن هذه الصور التي يقدمها المويلحي للنماذج البشرية الهامشية في كتابه أكثر حيوية وحياة من الباشا ، وعيسى بن هشام ، لأنه شغلها دائماً بالتعبير عن أفكاره الإصلاحية مما جعل وظيفتهما تقتصر على المراقبة والتعليق ، والدخول في مناقشات طويلة فأفقداهما الحيوية التي تتمثل في هذه الصور وما يزيد من تقديرنا لهذه الصور ، جانب الابتكار الواضح فيها والذي يرجع أولاً وقبل كل شيء إلى دقة ملاحظة المؤلف ، وإن كنا نلمح في صوره بعض التأثير بالصور النادرة التي وردت في رواية علم الدين

لعلى مبارك والذي يتمثل في أن علم الدين حين رأى « اللوكاندة » ظنها قصراً لأحد الكبراء ونحن نجد الصورة مكررة في حديث عيسى بن هشام حين ذهب هو والباشا إلى أحد الفنادق الشهيرة لمقابلة حفيد الباشا ، فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء وفخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان . ورشاقة الوصف والغلمان فتخيل « أننا أخطأنا الأبواب والمداخل . فدخلنا بيتاً من بيوت الوكلاء والقناصل » (١) . كما أن القارئ يلمح أيضاً في صور المويلحي تأثيراً واضحاً بالصور التي كان يقدمها السيد عبد الله النديم في جريدة التنكيت والتبكيك والتي كان يهدف منها إلى النقد الاجتماعي ، وكان يحمل فيها على غفلة المصريين من ناحية وعلى استغلال الأوربيين لهم من ناحية أخرى .

وكانت رغبة المويلحي في تقديم هذه الصور الحية هي التي مهدت له السبيل لاستغلال الحوار استغلالاً طيباً في كتابه ، ومعالجة الحوار تدفعنا إلى التنبيه إلى أسلوبين اتبعهما المويلحي في كتابه : فهو في السرد يستخدم أسلوباً يقترب كثيراً من أسلوب المقامة ، وهو يعتمد إلى هذا الأسلوب في أوائل الفصول غالباً ، وهذا الأسلوب ينسبه المؤلف دائماً إلى عيسى بن هشام ، وهو الصلة بين كتابه وبين فن المقامة ، ويلجأ إليه كثيراً حين يتعرض لوصف منظر من المناظر الطبيعية خاصة ، أوقصر من القصور . وربما كان لنشر كتاب المويلحي في مجلة والده « مصباح الشرق » أثر على لجوئه إلى هذا الأسلوب في أول كل فصل ، وكأنه بذلك يعبر عن بداية حلقة جديدة من حلقات كتابه الذي نشر مسلسلاً . والشبه بين هذا الأسلوب وأسلوب المقامة يتمثل في العناية بالسجع وفي اختيار اللفظ ، وقصر الجمل وموسيقاها ، ولكن هذا الأسلوب يختلف مع ذلك عن أسلوب المقامة في كونه لا يلجأ إلى التقعر ولا يختار الغريب من الألفاظ ، وذلك لاختلاف هيف المويلحي الذي كان يهدف إلى الإصلاح الاجتماعي عن هدف بعض كتاب المقامة الذين كانوا يهدفون إلى تعليم ألفاظ اللغة . ولذلك فكثيراً ما نجد المويلحي يقترب بأسلوبه في السرد من أسلوب الجاحظ ، ويبعد عن أسلوب المقامة ، ويصير بذلك أقرب إلى ذوق أهل العصر وعقولهم ، كما يتمثل في وصف عيسى بن هشام لمحاولته هو والباشا البحث عن وقف الباشا القديم فيقول : « وظللت أنا والباشا نواصل

الطواف بالطواف للوقوف على تلك الأوقاف . ونسائل العابر وابن السبيل عن المسجد والسبيل . ولا سؤال المجدب عن الروض . والظمان عن الحوض . فلم نجد من يرشد إلى ما ننشد . وأخذ الباشا يتذكر الطرق وأماكنها ، والأزقة ومساكنها ، ويقول كان هنا وكان هنا ، وجل ما يقضى به إلها « (١) » . ولئن كان أسلوب المويلحي في السرد أكثر سهولة من أسلوب المقامة وأقرب إلى ذوق أهل العصر فإن حوار كان أكثر سهولة من سرده ، وهو في حوار لا يقصد إلى السجع ويستخدم الألفاظ التي لا تحجب معانيه ، ولعله أحس بالفرق بين طبيعة السرد والحوار ، وأن الحوار أقرب إلى اللغة التي يتحدث بها الناس ، فجعله سهلاً مرسلًا ليتلاءم مع طبيعته ، وهو يستخدم الحوار إما لشرح فكرته وإما للكشف عن طبيعة النماذج البشرية التي يقدمها ، ولذلك فنحن نلاحظ أن حوار الباشا مع عيسى بن هشام ، وحوارها مع المثقفين والعلماء قد يطول حتى ليصبح أشبه بالمقالة ، ويعالج قضايا فكرية ، ويتشعب في معالجتها ليحيط بكافة جوانبها حتى إن كان الموقف لا يستدعي ذلك ، وحتى يتجاوز حديث المتكلم الواحد في المرة الواحدة ما يزيد على عدة صفحات (٢) . أما الحوار الذي يدور بين الباشا وعيسى بن هشام ، وبين أفراد يريد المؤلف الكشف عن طبيعتهم كنماذج بشرية تمثل مظاهر التخلف أو الانحلال في المجتمع ، فهو أكثر حيوية ، وأقرب في الواقع إلى الوظيفة الأساسية للحوار التي تكشف طبيعة الشخصية من ناحية ، وتدفع الحدث إلى التطور من ناحية أخرى .

\* \* \*

ويتفق كتاب « ليالى سطيح » للشاعر حافظ إبراهيم في هدفه مع كتاب المويلحي . فقد قصد المؤلفان في كتابيهما إلى نقد المجتمع وإصلاحه ، وكان كلاهما يدين بالولاء في فكرته الإصلاحية إلى المفكرين الذين يؤمنون ببعث التراث العربي الإسلامي القديم ، وعدم الوقوف في الوقت نفسه موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التي قد تكون صالحة لمجتمعهم . وإذا كان

(١) ص ٧٦ من المرجع .

(٢) راجع على سبيل المثال الحوار الذي دار بين الباشا وعيسى بن هشام من ناحية وبين الطبيب من ناحية أخرى ص ١٤٢ وما بعدها من المرجع السابق .

المويلحي قد عبر بصورة مباشرة عن ولائه لهؤلاء المفكرين وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده بإهدائه الكتاب إليهما . فإن حافظ إبراهيم يعبر في كتابه عن إعجابه الشديد بهما وبآرائهما فيصف جمال الدين وأثره في البلاد ومفكرها فيقول : « وظهر أثر جمال الدين في النفوس العالية ، وأصبحت تبتدر كلامه الأسماع الراحية . فكان من ذلك أن انطوى أجل التقليد ، وأن بعث الله على يديه ميت اللغة ، وأحيا رفات الإنشاء . وغادر رحمه الله مصر ، ولم يضع لنا كتاباً نأخذ عنه ، أو مؤلفاً نغترف منه ، ولكنه ترك لنا رؤوساً تؤلف وأفكاراً تصنف . وكأنه أحس بذلك حين أحس بالموت . فكان يقول وهو يجود بنفسه : خرجنا منها ولم ندع أثراً ظاهراً بين السطور ، ولكننا لم نغادرها حتى نقشنا ذلك الأثر على صفحات الصدور . . . خرج من الدنيا كما خرج « سقراط » ولم يدع مصنفاً ، فلولا « محمد عبده » ما عرف رجل الأفغان ، ولولا أفلاطون ما ذكر رأس فلاسفة اليونان »<sup>(١)</sup> وهو حين يعترف بالأثر الكبير الذي تركه الأفغاني في المفكرين في مصر ، فإنه يجعل لمحمد عبده الفضل الأكبر في الكشف عن هذا الأثر ولكنه لا يقف في ولائه لمحمد عبده عند هذا الحد ، ولكنه يعبر عنه في صور أخرى . فيصفه بأنه صاحب الفضل الأكبر على الأدب والأدباء بمتابعته لرسالة جمال الدين الأفغاني فيقول : « ولا سكنت أنفاس الأفغاني بعد أن تجددت بذكره الأنفاس ، خلفه حكيم الشرق في دولته ، ووطن نفسه على الماضي في طريقته ، فأسمع الناس في الحق وأسمعوه ، وأخافوه في ذات الإله وخافوه . ولم يزل بهم حتى غلب حقه على باطلهم ، ثم مضى لسبيله رحمه الله . فتفتقت الأذهان ، وتطلعت العقول إلى البحث ، وبرزت اللغة من خباياها تجر مطارف آدابها ، وأطل علم الأدب من مناره مشرقاً على النفوس ، فأرسل نوره إلى الضمائر ، ونفذت أشعته إلى السرائر »<sup>(٢)</sup> . وهو في موضع آخر يتحدث عن صحبته له وينقل عنه رأيه في المصريين ، ويدافع في مكان ثالث عن محمد عبده وسياسته في مهادنة المحتلين<sup>(٣)</sup> . وكما اتفق حافظ إبراهيم مع المويلحي وتأثر به في اتجاهه إلى النقد الاجتماعي فقد

(١) ليالي سطيج . نشر د . كامل جمعه ص ٦٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٦٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥ - ١٢٦ ، ص ١٣٣ - ١٣٥ على الترتيب .

تأثر به أيضاً واتفق معه في تأثره بالمقامة . ولكنه يختلف عنه في اختياره لأبطاله ، فالراوى فى كتاب المويلحى هو عيسى بن هشام ، وهو نفس الراوى عند بديع الزمان الهمداني فى مقاماته ، أما الراوى فى ليالى سطيح فهو « أحد أبناء النيل » الذى يبدو واضحاً أنه هو المؤلف نفسه . أما الشخصية الثانية فقد اختارها حافظ من التراث الجاهلى ، وهى شخصية الكاهن الحكيم سطيح ، وحافظ وإن كان يبدو من اختياره لشخصيات رحلته أقل تأثراً بالمقامات من المويلحى ، فإن كتابه فى جوهره أكثر قرباً من المقامات والمقالات من حديث عيسى بن هشام ، ولذلك فإن مجال المقارنة بينه وبين القصة القصيرة أوسع من مجال المقارنة بينه وبين الرواية ، وترجع أسباب ذلك إلى الوسيلة التى اتبعها حافظ فى عرضه لموضوعه .

فكتاب « ليالى سطيح » يتفق مع « حديث عيسى بن هشام » من حيث الشكل الخارجى . لأن كلا منهما يصور رحلة داخل المجتمع لكى يتمكن المؤلف خلالها من انتقاد أوضاعه ، ولكنهما يختلفان بعد ذلك ، ففى الوقت الذى يتبلور فيه حديث عيسى بن هشام حول المشاكل التى اصطدم فيها « الباشا » مع المجتمع مما يخلق نوعاً من الصلة تربط الحلقات المتتابعة للكتاب ، نجد أن الجزء الأول من كتاب ليالى سطيح يتكون من حلقات منفصلة لا ارتباط بينها ، فهو يحدثنا فى الليلة الأولى عن أديب بائس وشاعر يائس ، دهمته الكوارث ، ودهته الحوادث فلم تجد له عزماً ، ولم تصب منه حزمًا خرج يتجول على شاطئ النيل ، فسمع صوتاً يسبح الرحمن ، فعزم على الانطلاق نحوه لعله يجد لديه العزاء ، فلما وصل إلى مكان الصوت ، عرف أن صاحب الصوت هو سطيح الكاهن الذى واعدته على اللقاء غداً فى الليل ، دون أن يظهر له أو يعرف عنه شيئاً أكثر من ذلك ، وكان طبيعياً أن يصاب الشاعر بالذهول وأخذ يناقش نفسه فى ظهور سطيح ، ويتساءل هل صدق القائلون بالرجعة ؟ أم جعل الله لكل زمن سطيحاً ؟ ويعلل نفسه بأنه فى غد سيلقاه ، ويطلب إليه أن يراه ، وحافظ يترك القارئ طيلة الجزء الأول من كتابه فى حيرة من أمر سطيح الذى نسمع كلامه ولا نراه ، ويظل السؤال حائراً عن السر فى عدم ظهوره . هذا السؤال ، الذى لم يحاول حافظ الإجابة عنه ، وتشتد حيرتنا وتعظم حين نحبرنا حافظ فى الليلة السابعة بموت الكاهن سطيح ، الذى وصى ابنه بأن يلزم « ابن النيل » ويصاحبه فى رحلة جديدة تستغرق النصف الثانى من الكتاب .



وقد كان المويلحي أكثر براعة من حافظ حين حاول تبرير بعث الباشا التركي من قبره بأن جعل من المشكلة كلها حلماً من أحلام عيسى بن هشام ، أما حافظ فلم يعن كثيراً بأن يجيب عن أسئلتنا الحائرة التي تتصل بشخصية سطيح الغامضة ، وظهوره الغريب ، وابنه الذي قدر له أن يصاحب الراوية في الجزء الأخير من الكتاب . وفي الليلة الثانية يخرج الراوى فيلتقى برجل عظيم يعرفه ، يطرق إطراقة التأمل ، فتقدم منه ، ووجده حزيناً على الفجور الذي يمارسه أهل النعيم في يوم شم النسيم ، ويذكر الرجل العظيم أن هذا الفجور يقع تحت ستار الحجاب ، وأنه دعا إلى كشف الحجاب وتربية المرأة فلم يستجب له أحد ، ونعرف من الحديث أن هذا الرجل العظيم هو قاسم أمين ، ويذهب الراوى مع قاسم أمين إلى لقاء « سطيح » الذي يعبر عن إعجابه بقاسم أمين بقوله : « صاحب مذهب جديد ، ورأى سديد ، دعا القوم إلى رفع الحجاب وطالبهم بالبحث في الأسباب فألقوا معه نقاب الحياء ، وتنقبوا من دونه بالبذاء ، أى فلان ! إذا مضت على كتابك خمسون حجة ، وظهر لذي العينين إدلأوك بالحجة ، تكفل مستقبل الزمان ، بإقامة الدليل والبرهان ، فلعل الذى سخر لجماعة الرقيق والخصيان ، من أنقذهم من يد الذل والهوان يسخر لتلك السجين الشرقية ، والأسيرة المصرية من يصدع قيد أسرها ، ويعمل على إصلاح أمرها (١) . ولا يكتفى حافظ في هذه الليلة بمناقشة مشكلة الحجاب والسفور ، ولكنه يلتقى في طريقه إلى بيته بشابين وفي حديثهما الذى سمعه الراوى يشير حافظ إشارة عابرة إلى المحاكم المختلطة ، وفساد نظام التعليم . وفي الليلة الثالثة تتغير المشكلة التي يعالجها حافظ ، وتتغير الشخصية التي يلتقى بها الراوى والتي تصحبه إلى سطيح . فالمشكلة هذه المرة ، تتمثل في الخلاف الذى نشب بين المصريين والمهاجرين الشوام ، والشخصية التي يصحبها الراوى هي شخصية أديب شامى يشكو إلى النيل من أبنائه ، وسطح يناقش معهما المشكلة ويتحدث عن الرابطة التي تربط بين مصر وسورية والتي تتمثل في اللغة العربية والخضوع للدولة العلية ، وهو يمدح السوريين لنشاطهم ، وينعى على المصريين كسلهم . وفي كل ليلة تتغير المشكلة ويتغير الشخص الذى يصحبه الراوى لمقابلة سطيح . وتغير المشكلة بتغير الشخصية التي يتحدث إليها سطيح كل ليلة يقطع الصلة

بين فصول الكتاب ، ويجعل من كل ليلة وحدة قائمة بذاتها تتحدث عن مشكلة مستقلة ، والارتباط بينها ظاهري شكلي يتمثل في وجود سطوح من ناحية ، والراوى من ناحية أخرى . ونحن نفتقد هذه الرابطة الظاهرية في النصف الثانى من الكتاب بموت سطوح ، وتصبح الرابطة التى تربط بين الجزء الأول من الكتاب وبين الجزء الثانى الذى يبدأ بالليلة السابعة هى مجرد ظهور الراوى .

وكان من أسباب ضعف الرابطة التى تربط بين أجزاء كتاب حافظ أنه ضيق المجال على نفسه . فمسرحة الأحداث عنده ثابت ، لأن الراوى يلتقى فى كل ليلة وفى بقعة محددة من شاطئ النيل بالكاهن سطوح الغامض الذى لا يظهر ، ولا يتحرك من مكانه ، ويصحب إليه شخصاً يمثل مشكلة من المشاكل تعرض على سطوح ليأخذ فيها رأيه . وكان لثبات مسرح الأحداث أثره فى تضيق المكان أمام الكاتب ، وذلك على عكس ما فعل المويلحى حين أفسح المجال أمام أبطاله للتجول بحرية بين قطاعات المجتمع المتنوعة الخصبة فى تنوعها وألوانها .

وثبات المكان فى كتاب حافظ وتنوعه فى كتاب المويلحى ترك أثراً خطيراً على الأسلوب الذى اختاره كل منهما فى عرضه لكتابه ، ففى حين يسود الطابع التصويرى رواية المويلحى ، يسود الطابع التقريرى كتاب حافظ . وهذا ما جعلنا نقرر أن كتاب حافظ أقرب إلى المقالة منه إلى الرواية ، وبدلاً من أن يحاول حافظ تصوير المجتمع وعيوبه من خلال سلوك الأفراد وحركتهم وتصرفاتهم كما فعل المويلحى ، نراه يكتفى بإصدار الأحكام على المجتمع من خلال هذه المشاكل التى عرضها على سطوح وطلب رأيه فيها ، وهو فى عرضه لهذه المشاكل لا يخضعها لنظام معين ، ولكنها تأتى كيفما اتفق ، كما أنه لا يعرض المشاكل التى تهتم مجتمعه وإنما يعرض المشاكل التى تهتم هو . وعرضه لهذه المادة يبدو عليه فقر حافظ الشديد إلى الابتكار ، ويظهر هذا الفقر فى عدة مظاهر منها : أن المشاكل التى عرض لها حافظ فى كتابه ، كان قد سبق له أن تعرض لها فى شعره الذى ظهر قبل نشره للكتاب ، أو فى شعره الذى ظهر بعد نشر الكتاب ، فهو حين يتعرض لقاسم أمين ومشكلة المرأة ، يكرر ما سبق أن قاله فى شعره ، عارضاً فيه آراء قاسم أمين وآراء معارضية فى هذه المشكلة<sup>(١)</sup> ، بل إنه جعل قاسم أمين يتمثل بشعر

(١) سبق أن عرضنا لآراء حافظ بالتفصيل والشعر الذى نظم فيه فى رسالة الماجستير .

حافظ الذى يقول فيه :

فلو خطرت في مصر حواء أمنا      يلوح محياها لنا ونراقبه  
وفي يدها العذراء يسفر وجهها      تصافح منا من ترى وتخطبه  
وخلفهما موسى وعيسى وأحمد      وجيش من الأملاك ماجت مواكبه  
وقالوا لنا رفع النقاب محلل      لقلنا نعم حق ولكن نجانبه <sup>(١)</sup>

وحين يتعرض للخلاف بين المهاجرين الشام والمصريين يكرر في نثره ما قاله في شعره فهو يذكر على لسان سطيع قوله « أختان أمهما اللغة العربية . تشرف عليهما الدولة العلية : مصر دار الأمان ، سورية روضة الجنان . . . » <sup>(٢)</sup> ويكرر نفس الأفكار في قصيدته « سورية ومصر » فيقول :

لمصر أم لربوع الشام تنتسب      هنا العلا وهناك المجد والحسب  
ركنان للشرق لا زالت ربوعهما      قلب الهلال عليها خافق يجب  
خدران للضاد لم تهتك ستورها      ولا تحول عن مغناهما الأدب  
أم اللغات غداة الفخر أمهما      وإن سألت عن الآباء فالعرب

والمقارنة ممتعة بين مقالة حافظ النثرية في لياليه وبين قصيدته ، وفي الليلة الرابعة يتحدث عن الامتيازات الأجنبية ، وعن قتي ينوح على أخيه الذى اغتاله رومي وذهب دمه هدراً ، وهو ينتهز هذه الفرصة ليعيد علينا جزءاً كبيراً من قصيدته التى نظمها في موضوع الامتيازات الأجنبية . وحافظ لا يكتفى بترديد الأفكار التى نظمها في شعره ، ولكنه ينقل عن أفكار غيره من الكتاب ، فهو في النصف الأخير من كتابه يحكى على لسان الراوى قصة المؤامرة التى دبرها الإنجليز للضباط المصريين بالسودان ، وبعد أن يقص الراوى على « ابن سطيع » حكاية المؤامرة يقرأ عليه مقالة بعنوان : « السياسة الضعيفة العنيفة » ، وقد نقلها حافظ بنصها عن الشيخ على يوسف صاحب المؤيد <sup>(٣)</sup> . كما أنه يكثر في كتابه من الإشارة إلى أفكار الشيخ محمد عبده وينقل عنه آراءه ، بل إن حافظ لا يقتصر في كتابه على نقل الأفكار ولكنه ينقل الأوصاف . فهو حين يحاول وصف حديقة الحيوانات ينقل الوصف

(١) ليالى سطيع ص ٢٦ .

(٢) ص ٣٢ من المرجع السابق .

(٣) ليالى سطيع ص ١٠٦ - ١١٣ .

عن حديث عيسى بن هشام للمويلحي ويشير في كتابه إلى نقله عنه<sup>(١)</sup> ، كما أنه يلجأ كثيراً للتعبير عن أفكاره وخواطره إلى الاستشهاد بأقوال الشعراء الآخرين وخاصة أبي العلاء . ولكن حافظاً في ليالي سطيح برغم ضيق مجال أفكاره ، وعدم وضوح عنصر الابتكار فيها ، تعرض لموضوعات ما كان يستطيع أن يعرض لها في شعره ، كما تناول هذه الموضوعات بحرية أكبر ، وذلك لأنه لم يكن ينسب هذه الآراء لنفسه بصورة مباشرة ، وإنما يعرضها من خلال أقوال الشخصيات الأخرى كما فعل في الليلة السادسة حين تعرض لشعر شوقي ، فهو يذهب إلى سطيح في هذه الليلة مع شاعر من الشعراء لم ينصفه الناس ولا الجرائد ، وهذا الشاعر المجهول يحمل على الصحافة لتقريظها المبالغ فيه لشعر شوقي ، وكيف نسبت إليه المعجزات التي يرى الشاعر أنه لم يأت منها بشيء « اللهم إلا ما يتباصر به علينا من تلك المعاني الغربية التي ما سكنت في معنى عربي إلا وذهبت بروائه »<sup>(٢)</sup> . ويتظاهر الراوى « ابن النيل » بالدفاع عن شوقي ، ولكنه لا يلبث أن يغمز شوقياً وهو يدافع عنه فيصفه بأنه « مكثار ، وقل أن يسلم المكثار من العثار ، فشعره كما قال الأصمعي في أبي العتاهية ( كساحة الملوك يقع فيه الخزف والذهب ) »<sup>(٣)</sup> . ثم يذهب إلى سطيح الذي يحاول إنصاف شوقي من الشاعر الذي يتطرف في الهجوم عليه ، ثم يدعو الأدباء جميعاً إلى نبذ الحسد ، والاتحاد والتآزر . ولأن حافظاً اعتمد على الأسلوب التقريرى ، ولم يعمد إلى التصوير ، فإن الشخصيات التي تعرض لها في كتابه لا تتمتع بوجود حقيقى ، وإنما يقتصر حافظ في تقديمها على تحويلها إلى أبواق تعبر عن جانب من جوانب فكرته ، والحوار الذى يدور بينها لا دور له فى الكشف عن الشخصية أو تطوير الحدث . وإنما ينحصر دوره فى مجرد توضيح الفكرة وعرض جوانبها المختلفة ، ولذلك لم يشعر حافظ بأهمية الحوار وطبيعة وظيفته ، واستطاع لذلك أن يحتفظ فى كتابه كله بالأسلوب المسجوع الذى يشبه أسلوب المقامة وإن كان يختلف عنه نسبياً فى سهولته .

(١) نفس المرجع السابق ص ٥٤ - ٥٥ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٠ .

(٣) نفس المرجع ص ٦٠ - ٦١ .

## فرح أنطون وتقديم الفكر الغربى :

وإذا كنا قد أشرنا فى حديثنا عن الرواية التعليمية إلى أن أغلب ممثلى هذا التيار كانوا من المصريين المسلمين الذين حاولوا التوفيق بين حضارتهم وتراثهم العربى ، وبين العلم الغربى وبعض المظاهر الاجتماعية للحضارة الغربية ، فإننا لا نعدم بين المهاجرين الشوام من اتجه إلى الرواية التعليمية الخالصة وهو فرح أنطون ، وسنحاول فيما بعد أن نبين تأثير ظروف هؤلاء المهاجرين فى الفن الروائى بالتفصيل ، وحسبنا هنا أن نشير إلى أن الروابط بينهم وبين مجتمعهم الذى يعيشون فيه لم تكن قوية ، وكانت أفكارهم وآمالهم تتجه إلى الغرب وخاصة فرنسا ، وهذا هو الفارق الأساسى الذى يفصل بين روايات فرح أنطون التعليمية ، وبين روايات من سبقوه ، فى الوقت الذى حاول فيه من سبقه التوفيق بين الحضارة الغربية والحضارة العربية ، والتمسك بإحياء التراث العربى القديم باعتباره الحل المثالى لتقدم مجتمعهم كان فرح أنطون يدين بالولاء الكامل للحضارة الغربية وأفكارها وينقل عنها فى مجلته « الجامعة » مذاهبها فى الإصلاح الاجتماعى ، ويناقش الأفكار الاشتراكية والشيوعية فى هذا الوقت المبكر حين كان المجتمع غير مستعد بأى صورة من الصور لتقبل مثل هذه الأفكار ، وفى الوقت الذى كان فيه حافظ إبراهيم والمويلحى يحسان بالولاء والتقدير للشيخ جمال الدين الأفغانى ولمحمد عبده ، كان فرح أنطون يصطدم بهما وبارائهما كما حدث حين نشر فى مجلة « الجامعة » مقالا عن ابن رشد تأثر فيه بأقوال المستشرقين وقرر فيه أن المسيحية كانت أوسع صدراً ، وأكثر تسامحاً للعلم والفلسفة من الإسلام ، مما دفع الشيخ محمد عبده إلى الرد عليه فى سلسلة مقالات ، يثبت فيها سعة صدر المسلمين للفلاسفة ، وأهل العلم والأديان الأخرى ، مما لم يكن له نظير فى أى دين آخر<sup>(١)</sup> .

وفى المقدمة التى كتبها فرح أنطون لرواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث

« يحذر العالم من يوم يصير فيه الضعفاء أقوياء والأقوياء ضعفاء » ، وهو يقصد بالأقوياء الرأسماليين وبالضعفاء العمال ، وفي وقت لم تكن طبقة الرأسماليين قد ظهرت بعد في مجتمعنا ، ولذلك فهو يوجه تحذيره إلى العالم لا إلى مجتمعنا ، ويتحدث عن الهدف من روايته بما يكشف ارتباطها بمشاكل المجتمع الأوربي فيقول إن موضوعها هو « ذكر مدينة الدين ومدينة العلم ومدينة المال ، وما جرى بين سكانها من النزاع ، ودعاوى كل فريق على خصمه ، وكيف انتهت مشكلتهم التي هي اليوم أكبر المشاكل عند الأمم ، والشغل الشاغل لفلاسفة العمران ورؤساء الحكومات »<sup>(١)</sup> وطبيعي أن الصراع بين الدين والعلم والمال كان دائراً في أوروبا ، وأن الفلاسفة الذين شغلوا به هم فلاسفة الغرب ، ويستطرد فرح أنطون إلى بيان هدفه التعليمي فيقول : « ولا وصلنا في إبراز مواد « الجامعة » إلى المواضيع المهمة التي تكمل مباحثها السابقة ، خطر لنا أن نهجر أسلوب المقالات المنطقية ، والفصول المتفرقة إلى أسلوب الرواية لأنه أجمع وأوعى ، فضلاً عن كونه أشد تأثيراً ، وأحسن وقعاً ، فعزمنا بحوله تعالى على إبراز عدة روايات كل واحدة منها تبتدئ وتنتهى في جزء واحد تسهيلاً لمطالعتها . . . »

وسيكون اهتمامنا فيها بالمبادئ والأفكار مقدماً على الاهتمام بالحوادث والأخبار ، وقد سميناها هنا رواية على سبيل التساهل لأنه عبارة عن بحث فلسفي اجتماعي في علائق المال والعلم والدين وهو ما يسمونه في أوروبا بالمسألة الاجتماعية ، وهي عندهم في المنزلة الأولى من الأهمية ، وربما قيل إن هذا الموضوع غير لاصق بنا كل اللصوق لأن المسألة الاجتماعية لا تزال صغيرة عندنا . . . »<sup>(٢)</sup> .  
والمؤلف يعترف في مقدمته باتجاهه إلى البحوث الفلسفية والاجتماعية اتجاهاً خاصاً وأن كتابه لا يمكن اعتباره رواية إلا على سبيل التساهل ، وأن المشاكل التي يعرضها في كتابه لا تلتصق بمجتمعنا ، ولكنها مرتبطة بمشاكل المجتمع الأوربي . وتتفق رواية فرح أنطون مع الروايات التعليمية في شكلها الظاهري ، وهي أنها على شكل رحلة ، ولكن هذه الرحلة ليست رحلة خارج المجتمع ولا رحلة في داخله ، ولكنها رحلة إلى مدن وهمية ثلاث : - مدينة الدين ومدينة العلم ومدينة المال ،

(١) المرجع ص ١

(٢) المرجع ص ١

يقوم بها شاب كان ناقماً على المدينيات القديمة ، لأن حقوق الضعفاء فيها مهضومة وبناءها قائم على القوة والعنف <sup>(١)</sup> . ويلاحظ الشاب أن مدينة المال مملوءة بالضجة ، ومدينة العلم ساكنة رهيبة ، ومدينة الدين تتوسط بينهما فهي ليست ساكنة سكوت مدينة العلم ولا تصل في حركتها إلى ضجة مدينة المال . ويحاول الشاب التعرف على أسباب الضجة التي تسود مدينة المال فيجد أن أسباب الضجة ترجع إلى الخلاف بين أصحاب المال والعمال ، فالعمال يرغبون في مشاركة أصحاب الأموال في الكسب ويطالبون بالضمان الاجتماعي ، ولا يكتفى المتطرفون بذلك ، ولكنهم يطالبون بتطبيق آراء كارل ماركس في زوال الملكية الفردية وأن يأخذ كل فرد بحسب حاجاته <sup>(٢)</sup> . وأصحاب الأعمال يرفضون هذه المطالب ويؤمنون بحق الملكية المقدس ، ويطالبون بالوقوف في وجه الاشتراكية وبحرية المناقشة بين الدول ، وينضم رجال الدين الذين يكتشف العمال أنهم مرتشون إلى أصحاب الأموال ، أما رجال العلم فيتوسطون بين الطرفين ، ويطالبون الحكومة ألا تنزل الأقوياء من طبقته لتساويهم بالضعفاء ، وإنما ينبغي عليها أن ترفع الضعفاء لتساويهم بالأقوياء وذلك بتعليمهم وتدريبهم ثم تسليمهم المزارع والمتاجر . ولا يرضى هذا الحل أحداً من الفريقين ، ويقدم المؤلف في نهاية الرواية الحل الذي يراه وهو يقوم على ضرورة الإخاء والاتحاد ، وعدم التطرف . والرحلة بعد تقديمها لهذه الأفكار تخلو من العناصر القصصية تماماً ، وهي من هذه الناحية أقل قيمة بكثير من « حديث عيسى بن هشام » . بل إنها لا تصل إلى مرتبة « ليالى سطيح » .

وللمؤلف كتاب آخر يتجه فيه نفس الاتجاه ، وبرغم أن عنوانه يوحي لنا ارتباطه ببيئة لبنان فهو يسميه « الوحش ، الوحش ، الوحش » ، أو سياحة في أرز لبنان ، فإن هذه السياحة لا تصور لنا إلا صديقين يتنزهان ويستعرضان بعض المشاكل الاجتماعية . فهو في الفصل الأول يحدثنا عن الحشرات التي تفضل الحياة الروحية على المادية وكيف يأكل البشر بعضهم بعضاً بدافع الكبرياء فقط . وفي الفصل الثاني

(١) يلاحظ المرجع ص ٤ . وبرغم اغتراب مضمون رواية فرح أنطون . إلا أن شكلها لا يخلو من الارتباط بالتراث ، كما أشرنا في مقدمة هذه الطبعة .

(٢) يلاحظ أن فرح أنطون تنبه بدقة ووعي إلى الصراع بين الاشتراكية والشيوعية من ناحية وبين الرأسمالية من ناحية أخرى ، وذلك في زمن مبكر جداً ، فروايته هذه ظهرت سنة ١٩٠٣ م .

يناقش المؤلف فكرة العزلة في الأديرة وكيف أنها تشبع الحاجات الروحية للبشر ولكنها لا تخلو من ضرر . ويحاول في الفصل الثالث تقديم بعض العناصر القصصية بصورة مفتعلة فيسميه « نوادر عن مجانين الحب » . وفي الفصل الرابع يناقش المذاهب والأديان . وينتقل في الفصل السادس إلى الحديث عن السل وآخر الآراء في أسبابه وعلاجه ، ويستمر المؤلف في استعراض آرائه في هذه المشاكل المتفرقة التي لا تجمعها رابطة إلا رغبة المؤلف في استعراض ثقافته ومعلوماته الغربية المتنوعة ، حتى نصل في الفصل الحادى عشر إلى التقاء الصديقين برجل ذى شعر طويل ويلبس جلد غم ظنوه وحشاً أول الأمر ، وهذا يفسر سر تسمية الرواية المفتعلة . والرجل يحدثهم عن أن أصل الشر يتمثل في الوحش الكامن في الإنسان ، وينتهز المؤلف الفرصة ليتحدث في الفصل الثانى عشر عن ضرورة الإخاء بين البشر ، وعن آراء « روسو » في التربية <sup>(١)</sup> .

ولا ترجع أهمية روايات فرح أنطون السابقة إلى العنصر الروائى فيها ، وإنما ترجع أهميتها إلى خطورة الآراء التي حاول تقديمها ، ولأن المجتمع لم يكن مستعداً بعد لقبول مثل هذه الآراء ، ولأنها لم تعرض في أسلوب جذاب يدفع القراء إلى الإقبال عليها ، فإنها لم تحظ بقدر كبير من الإقبال والاهتمام .

\* \* \*

ولم تزدهر الرواية التعليمية الخالصة إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين وبعد ذلك أخذت تترك مكانها لتيار التسلية والترفيه الذى ستتحدث عنه فيما بعد ، ولا يعنى ذلك أن هذا التيار انقطع انقطاعاً كاملاً ، فمن وقت إلى آخر كانت تظهر بعض الآثار التي تكشف عن أن هذا التيار لا يزال يستهوى بعض المؤلفين ويلائم ثقافتهم وأغراضهم . ومن أمثلتها ما كتبه محمد رضوان صاحب مطبعة الإخلاص بالإسكندرية سنة ١٩٢٨ وسماه « قضية مصر الكبرى بين أبى الهول والأسد البريطانى » والمؤلف يكشف في روايته عن اتجاهه السياسى ، فهو وفدى مخلص لسعد وللنحاس من بعده ، ويكشف في مقدمته ، عن ثقافة أزهرية أو دينية فيقول فيها : « بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيد العرب والعجم ، شفيع الأمم ، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم المنزل عليه قوله تعالى : « يا أيها الذين

(١) لفرح أنطون رواية أخرى ستتحدث عنها في حديثنا عن الرواية التعليمية التاريخية .



آمنوا اتقوا الله وقلوا قولاً سديداً) . . . القائل حب الوطن من الإيمان ، أما بعد فهذه نصيحتي أقدمها إلى أبناء وطني المعذب ، راجياً المولى أن تثمر الثمرة المرجوة ، حتى يستريح كل قلب متعب ، فتنشر راية الاتحاد التام وتتجه القوى لدفع الشر وجلب الخير والله هو الملهم الموفق » . ويكشف المؤلف عن دخول الرواية التعليمية الخالصة إلى ميدان الصراع السياسى ، وروايته خالية من العناصر القصصية إلا فى صفحاتها الأولى حين يرى الناس فى مساء يوم من أيام سنة ١٩٢٨ شخصاً مهموماً ، وإن كان يبدو عليه آثار عظمة ، وقد قيده أسد عظيم حتى تقدم إلى هذا الشخص هرم شاب بعزمه<sup>(١)</sup> قدافع عن حقوقه وجذب انتباه الناس إليه ، ونعرف أن الأسد هو الاستعمار وأن الشخص المقيد يمثل مصر وأن الهرم الشاب هو سعد زغلول أو مصطفى النحاس ، فالمؤلف لم يصرح باسم الزعيم ، ثم يرفع أبو الهول قضية على الأسد البريطانى ونجد المؤلف يستعرض ثقافته العربية حتى يجعل الإنجليز يستشهدون على قضيتهم بالكثير من أبيات الشعر العربى<sup>(٢)</sup> ، وبعد سماع المرافعات تحكم المحكمة على الأسد البريطانى بالرحيل مع إيقاف التنفيذ حتى تجاهد الأغلبية الجهاد الحق لبعث الدستور من قبره وتتغلب على الأقلية تغلباً يحقق القدرة والاتحاد للبلاد . والرواية لا تضيف جديداً إلى الرواية التعليمية الخالصة وهى فى جوهرها مقالة سياسية حماسية غير موضوعية فى أسلوب بلاغى مسجوع .

\* \* \*

ولعل أهم ما يميز هذا التيار الذى اتجه إلى الرواية التعليمية الخالصة هو أنه كان نتيجة مباشرة لاحتياجات البيئة وظروفها ، وأنه لم يتأثر بالروايات الأجنبية وذلك لأنه لم يقصد إلى تقديم رواية بالمعنى الكامل ، وإنما قصد إلى التعليم أو إلى النقد الاجتماعى ، ولم يكن أصحاب هذا الاتجاه ينظرون إلى الرواية كفن مستقل جدير بالاهتمام ، وإذا كان هذا النوع من الرواية مديناً للثقافة الأوربية بشيء فهو مدين لها فى علومها وأفكارها سواء أكان يقف ضد هذه الأفكار أم معها .

(١) يقصد به سعد زغلول

(٢) قضية مصر الكبرى ص ٢٢ - ٣٢ .

## ثانياً : تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه

١

### العوامل المؤثرة :

أشرنا في التمهيد إلى أن المهاجرين الشوام ، كانوا بحكم ظروفهم أكثر إقبالا على الثقافة الأوربية وآدابها ، وفي الوقت الذي كان المثقفون المصريون والمتمصرون مشغولين فيه بمحاولة تثقيف المصريين وتعليمهم ، ثم بمحاولة الإصلاح الاجتماعي ، وبعث التراث العربي القديم وخاصة في الشعر ، كان المهاجرون الشوام مشغولين بنقل الأشكال الأدبية الغربية إلينا . فقدموا المسرحيات منذ عهد إسماعيل ، وحاولوا من بداية عهد الاحتلال تقديم شكل آخر من الفنون الأدبية وهو الفن الروائي سواء أكان ذلك عن طريق الترجمة أم عن طريق التأليف . وكان من أكبر العوامل التي شجعتهم على تقديم هذا الفن سيطرتهم على المجلات مثل المقتطف والهلل والجامعة وعلى الصحف مثل الأهرام والمقطم . وكانوا نتيجة لذلك في حاجة إلى اجتذاب أكبر عدد من القراء ، ولما كان كبار المثقفين لا يهتمون في هذه الفترة بالروايات ، بل لقد كانت الروايات موضع احتقارهم ، اتجه أصحاب المجلات والصحف إلى اجتذاب جماهير القراء من أنصاف المثقفين الذين تكاثروا منذ عهد إسماعيل وفي عهد الاحتلال ، وبدءوا يقدمون لهم الروايات التي تتلاءم مع أذواقهم وميولهم ، ولسنا هنا في مجال تفصيل أثر هذه العوامل في الرواية ، فلذلك مجال آخر حين نتحدث عن رواية التسلية والترفيه ، غير أننا نريد أن نشير هنا إلى أن بعض هؤلاء المهاجرين حاولوا التوفيق بين طبيعة عصرهم من ناحية وبين تأثرهم بالآداب الأوربية من ناحية أخرى ، وكان من أظهر ممثلي هؤلاء في ميدان الشعر خليل مطران الذي حاول التوفيق في شعره بين تأثره بالشعر العربي القديم ، وبين بعض الأشكال التي استمدتها من الشعر الغربي . وقد حاول جرجي زيدان في ميدان الرواية ما حاوله مطران في ميدان الشعر ، فحاول التوفيق بين متطلبات البيئة من ناحية وبين تأثره بالشكل الروائي الغربي من ناحية أخرى . وكان له أكبر الأثر في ظهور التيار

الثاني من الرواية التعليمية . والفارق بين هذا التيار وبين التيار الذي سبقه يتمثل في أن هذا التيار يعنى بالعنصر القصصى بقدر ما يعنى بالعنصر التعليمي ، وإن كان ما زال يعتبر العنصر القصصى خادماً للعنصر التعليمي ، أما التيار السابق فكان تعليمياً خالصاً وكان العنصر الروائي فيه على الهامش إلى حد كبير . وتتضح السمات البارزة لهذا التيار من المقدمة التي كتبها جرجي زيدان لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي والتي يقول فيها : « وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته ، والاستزادة منه ، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ ، حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج ، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يفضل القراء . وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ ، وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين ، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها ، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أى كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص ، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة ، بل هو يزيد بياناً ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق » .

وجرجي زيدان يفرق في مقدمته بين رواياته التاريخية وبين ما كتبه كتاب الإفرنج ، وهو يعنى هذا الفرق بوضوح كامل ويتمثله ، فهو يرى أنهم يجعلون التاريخ خادماً للفن ، أما هو فيجعل الفن خادماً للتاريخ ، ويبدو أن جرجي زيدان كان يقصد بكتاب الإفرنج الكسندر دوماس الأب ، وهو الذي أعطى الرواية التاريخية طابعاً شعبياً في الأدب الفرنسي ، وكتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسي تسير بالقارئ من عصر لويس الحادي عشر إلى عودة الملكية <sup>(١)</sup> ، ولعل سلسلته هذه هي التي أوحى لجرجي زيدان بكتابة سلسلته في التاريخ العربي . وقد يرجع الفضل في اتجاه جرجي زيدان إلى الرواية التاريخية إلى والتر سكوت

الإنجليزى الذى يعده الباحثون رائداً لهذا النوع من الرواية<sup>(١)</sup> ، وما يؤكد هذا الفرض الأخير أن جرجى زيدان زار إنجلترا فى صيف سنة ١٨٦٦ ، وبدأ فى كتابة رواياته التاريخية سنة ١٨٨٩<sup>(٢)</sup> ، والفارق الأساسى بين جرجى زيدان وبين الكاتبين أن رواياتهما تأثرت تأثراً واضحاً بالإحساس القومى الذى ساد الفترة الرومانتيكية فى الأدب الغربى ، وأن هذا الإحساس ألهم خيالهم وعواطفهم فجعلوا من التاريخ خادماً لهذا الإحساس ، ولذلك اهتموا بالجانب الخيالى أكثر من اهتمامهم بالجانب التاريخى ، وتحددت نتيجة لذلك السمات البارزة لكتاباتهم التى يلخصها فانتيجم بقوله : « وهذه المؤلفات الواسعة المعاد نشرها وقراءتها دائماً هى القاعدة الأكثر سيراً للمعارف التاريخية عند معظم الفرنسيين ، وهى قاعدة قليلة الصحة مع الأسف ، ولكن دوماس أحيا الماضى بنوع أن عدم دقته فى التصوير ينسى بملء الرضا . وفنه كقصاص هو كبير جداً وطبيعى جداً ، ويستطاع القول إنه بدائى ، ولهذا يغفر له عدم الصدق فى مغامراته وضعف سيكلوجيته ، إن العلماء نقدوه بقسوة ، ولكنه يتمتع بمشايعة متجددة على الدوام عند جمهور كبير »<sup>(٣)</sup> ، وإذا كان كتاب الرواية التاريخية من الغربيين قد اهتموا بإحياء الماضى ولم يهتموا بصحة المعلومات التاريخية وحاولوا تقديم رواية ناجحة ، فإن جرجى زيدان يوشك أن يكون على نقيضهم ، فإن اهتمامه لم يكن موجهاً إلى إحياء الماضى القديم وذلك لأن الفكرة القومية لم تكن قد نضجت وتبلورت بعد فى مجتمعنا ، وإنما ظهرت الرواية التاريخية التى تهدف إلى إحياء الماضى بعد الحرب العالمية الثانية على يد كتاب من أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل ثم فريد أبو حديد وأحمد باكثير وغيرهم ، ولما كان جرجى زيدان ينقصه هذا الإحساس القومى المتحمس فإنه اقتصر على أن يكون معلماً للتاريخ ، وأن يهتم بالحقيقة التاريخية أولاً ويجعل الاهتمام بالعناصر الروائية فى المرتبة الثانية ، وكان الأثر الواضح لكتاب الغرب أنهم أشاروا لجرجى زيدان إلى الاتجاه<sup>(٤)</sup> ، وكان تأثر جرجى زيدان بهم بطريق

(١) راجع الأدب المقارن . غنىمى هلال ص ٢٠٦ - ٢٠٨ .

The Cambridge history of English literature v. 21. P. 4-2.

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجى زيدان ج ٤ ص ٣٢٥ .

(٣) الرومانطيقية ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٤) كان تأثير الغربيين على جرجى زيدان أكثر بروزاً كدافع ومؤثر ، أما شكل رواياته فكان =

مباشر في لغاتهم الأصلية ، لأننا لم نكن قد ترجمنا من الروايات التاريخية لهؤلاء الكتاب إلا قصة « الكونت دي منتو كريستو » التي ترجمها بشارة شديد سنة ١٨٧١ . أما الأعمال التي ترجمت من الروايات التاريخية بعد ذلك فظهرت بعد أن بدأ جورجى زيدان في إخراج سلسلته . وإذا كان جرجى زيدان لا يتجه في رواياته إلى إحياء ماضي القوم وبعثه ، وإنما يهدف إلى تعليم التاريخ ، فلماذا اختار موضوع التاريخ بالذات ليعلمه لأبناء مجتمعه ؟ يرجع سبب اهتمام جرجى زيدان بتعليم التاريخ إلى ظروف ترتبط بالبيئة من ناحية وبجرجى زيدان من ناحية أخرى .

فقد سبق أن أشرنا في التمهيد إلى اهتمام المثقفين منذ عصر إسماعيل بالتعرف على التاريخ ، وقد دار هذا الاهتمام حول محورين : الأول منهما يرمى إلى التعرف على التاريخ العربى القديم وحاول تحقيق هدفه بنشر التراث التاريخى العربى من ناحية وترجمة كتب المستشرقين الذين كتبوا عن التاريخ العربى من ناحية أخرى . أما الثانى منهما فيرمى إلى التعرف على تاريخ أمم الغرب ومعرفة سر تفوقها بالتعرف على تاريخها ، وكانت وسيلته تقتصر على الترجمة وحدها . وأراد جرجى زيدان تحقيق هذه الأهداف فاتجه إلى دراسة التاريخ العربى والإسلامى معتمداً على المراجع العربية وعلى ما كتبه المستشرقون<sup>(١)</sup> . وقدم فى هذا الميدان مجموعة من المؤلفات ما زالت حتى الآن من المراجع الهامة التى يرجع إليها الباحثون ، مثل « تاريخ التمدن الإسلامى » و« تاريخ العرب قبل الإسلام » و« تاريخ مصر الحديث » . ولما كان جرجى زيدان لا ينظر إلى التاريخ على أنه مجرد أحداث سياسية ، وإنما يهتم إلى جانب ذلك بالناحية الحضارية ، فقد ساعده ذلك على تصوير الأخلاق والعادات فى رواياته ، ولم يقتصر جرجى زيدان على الاهتمام بالتاريخ العربى الإسلامى وحده ، ولكنه اهتم أيضاً بتاريخ الغرب ، فقدم لنا فى هذا الميدان كتابه « التاريخ العام » والذى خصص الجزء السابع منه لتاريخ إنجلترا ، وكتابه فى تاريخ اليونان والرومان ، وكتابه فى تاريخ الماسونية العام<sup>(٢)</sup> . ولما كانت

= مديناً فيه للبيئة ، والتاريخ والتراث الشعبى ، كما سبق أن أشرنا فى مقدمة الطبعة الثالثة .

(١) كان جرجى زيدان يجيد كثيراً من اللغات الأجنبية وقد رافق الحملة النيلية إلى السودان سنة ١٨٨٤

بوصفه مترجماً بقلم المخابرات البريطانية . تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٣٢٤ .

(٢) راجع قائمة بمؤلفاته فى تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٣٢٥ - ٣٢٦ .

كتب جرجى زيدان هذه لا تهم إلا المثقفين ، ولما كان يرغب في جذب أنصاف المثقفين إلى قراءة مجلة الهلال ، فإنه أراد أن يعلمهم التاريخ بالوسيلة التي تروقهم ، وذلك بأن يقدم لهم التاريخ من ناحية والقصة الغرامية التي تسليهم وتجذبهم إلى قراءة التاريخ من ناحية أخرى . وبذلك حاول جرجى زيدان أن يجمع بين التسلية وبين التعليم ، فهو لم يتجه إلى التعليم الخالص كما اتجه أصحاب التيار الأول الذين تحدثنا عنهم ، ولم يتجه إلى التسلية كما اتجه الكثير من الكتاب الذين سنتحدث عنهم ، بل وقف في مركز متوسط بين الفريقين ، أما ما جعلنا ندرسه ضمن القصة التعليمية ، فيرجع إلى ما سبق أن قدمناه من أنه جعل التسلية في خدمة العلم .

ولعل ما دفع جرجى زيدان إلى التركيز على الرواية التاريخية يرجع إلى بعض المحاولات التي سبقته في هذا الميدان ، وأهمها محاولة سليم البستاني في قصته « زينوبيا »<sup>(١)</sup> ومحاويلته الثانية « الهيام في فتوح الشام سنة ١٨٧٤ » ، ومحاولة جميل نخلة المدور في كتابه « حضارة الإسلام في دار السلام »<sup>(٢)</sup> . بل إن ترجمة جرجى زيدان الملحقه بكتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » تشير إلى أن أحد معارف جرجى زيدان كتب رواية سماها ( البطلين ) وجعل صاحب الترجمة أحد بطلها والجنرال غوردون باشا بطلها الثاني ، ووصف فيها نتيجة اجتهاده ومواظبته<sup>(٣)</sup> . ولعل هذه الرواية كانت دافعاً فردياً مباشراً دفع جرجى زيدان إلى تقليدها ، وكانت رغبة جرجى زيدان في تعليم التاريخ لأنصاف المثقفين من مواطنيه أولاً ورغبته في تسليتهم ثانياً ، يمثلان العاملين الرئيسيين اللذين تركا طابعهما على روايات جرجى زيدان التاريخية في اختياره لموضوع هذه الروايات وفي معالجته لموضوعه .

(١) ظهرت هذه القصة سنة ١٨٧١ .

(٢) ظهرت هذه المحاولات في بيروت ولذلك لم ندرسها وهي قليلة الأهمية ولا تقاس بأعمال جرجى زيدان الذي يعتبر الممثل الأعظم لهذا الاتجاه . راجع القصة في الأدب العربي الحديث ( قى لبنان ) محمد يوسف نجم ص ١٧٥ وما بعدها .

(٣) لم يشر صاحب الترجمة إلى اسم مؤلف الرواية ، وهل طبعت أم لا ولم نتمكن من العثور عليها . المرجع ص ٣٢٥ .

## روايات جرجى زيدان بين التعليم والتسلية :

إن جرجى زيدان حين يختار موضوع رواياته لا يلجأ إلى الفترات المشرقة التي تمثل أمجاد التاريخ العربى دائماً ولكنه يختار المواقف الحساسة التي تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين ، أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ والسيطرة فهو في الوقت الذى يحدثنا فيه عن فتاة غسان ، لا نجده يتعرض لفترة ظهور الإسلام في عهد الرسول ، ولا لفترة انتشار الإسلام وفتوحاته في عهد خلفائه <sup>(١)</sup> ، وإنما يعبر هذه الفترة ليقدم لنا مجموعة من الروايات تمثل الصراع السياسى في عهد بنى أمية وآخر عهد عثمان وهى : « عذراء قريش » و « غادة كربلاء » و « الحجاج ابن يوسف » . وهو لا يختار من العصر العباسى الأول ، إلا شخصية أبى مسلم الخراسانى التي تمثل الصراع بين العناصر العربية والفارسية ، والعباسية التي تمثل الصراع بين الرشيد والبرامكة ، وشخصيتا الأمين والمأمون وهما يمثلان عودة الصراع بين العرب والفرس من جديد . إلخ . وهذا الاختيار الذى يعتمد فيه جرجى زيدان إلى فترات الصراع كان يساعده ويسهل مهمته في الجانب الروائى لعمله ، لأنه يقدم له الحوادث المتنوعة والمغامرة ويقدم له الشخصيات الخيرة والشريرة التي يستغلها في القصة الغرامية . كما يكشف هذا الاختيار ما سبق أن قدمناه من أن جرجى زيدان لا يتجه إلى التاريخ العربى بإحساس قومى يدفعه إلى إبراز أمجاد هذا التاريخ ، وإنما يقصد إلى تعليم التاريخ وتسلية قارئة ليس إلا . ولعل هذا ما حمل بعض المؤرخين على اتهامه بأنه تأثر في نظرتة إلى العالم الإسلامى تأثراً خفيفاً بنظرة بعض المؤرخين الغربيين ، من حيث إنصاف الشعوب الأعجمية ووضع حالات مثالية حول الأديرة والرهبة ، وتصوير الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك بأقرب الناس إليهم » <sup>(٢)</sup> .

(١) لم يتعرض جرجى زيدان إلا لفتح مصر في روايته « أرماتوسة المصرية أو فتح مصر » وروايته « فتح الأندلس » .

(٢) الفن القصصى في الأدب المصرى الحديث . محمود حامد شوكت ص ١٤٥ .

وإذا كان جرجى زيدان قد اختار موضوعات رواياته بقصد التعليم والتسليّة فإن اختياره لعناوين هذه الروايات يكشف عن هذين الهدفين أيضاً ، فهو في بعض الروايات يختار العنوان الذي يشير إلى التاريخ مثل فتح الأندلس والحجاج ابن يوسف والانقلاب العثماني وأبو مسلم الخراساني والأمين والمأمون إلخ ، وأحياناً أخرى يختار العنوان الذي يشير إلى الجانب الغرامي مثل فتاة غسان ، وعذراء قريش ، وغادة كربلاء وعروس فرغانة ، وأرمانوسة المصرية ، وفتاة القيروان ... إلخ ، وفي حالات نادرة يختار العنوان الذي يكشف جانب المغامرة في مثل صلاح الدين ومكائد الحشاشين ، والمملوك الشارد ، وأسير المتمهدي . وقد يحتفظ جرجى زيدان لبعض رواياته بالعنوانين : الغرامي والتاريخي فيسمى الرواية « أرمانوسة المصرية أو فتح مصر » والعباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكة ، وهو يصف كل رواية من رواياته بأنها تاريخية غرامية ، إلا في بعض الأحوال التي يضعف فيها العنصر الغرامي ليحل محله عنصر المغامرات في أحوال نادرة فيسميها تاريخية أدبية .

وقد قصد جرجى زيدان . برواياته أن تكون بعد تصفية العنصر الغرامي منها مرجعاً تاريخياً كما صرح بذلك في مقدماته ، وحرص لذلك على أن تغطي رواياته كل مراحل التاريخ العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث ، فهو يبدأ من فتاة غسان في العصر الجاهلي وينتهي بالتاريخ الحديث فيكتب روايتين في عصر محمد علي ، هما « محمد علي » والمملوك الشارد ، ثم يكتب رواية عن ثورة المهدي ويختتم رواياته عن العصر الحديث برواية الانقلاب العثماني<sup>(١)</sup> ، ويبدو حرص جرجى زيدان على جعل رواياته مرجعاً تاريخياً في أنه كان يحاول أن يربط كل رواية بالرواية التي تسبقها لكي يحقق الارتباط بينهما أو بمعنى أصح ليحقق الارتباط بين الفصول المختلفة لمرجه . فهو مثلاً يقدم رواية « العباسية » إلى القراء بقوله : « تدرجنا بأثناء هذه الروايات في بسط تاريخ الإسلام ووصف أحوال العرب وسائر المسلمين في جزيرة العرب وبلاد الشام والعراق ومصر وغيرها من زمن الجاهلية فصدر الإسلام ، فأيام بني أمية في الشام والأندلس فأيام بني العباس في عصر الرشيد وهو موضوع هذه الرواية . فضمنناها أشهر حادثة من حوادث ذلك العصر وأغربها ، نغني نكبة البرامكة التي اختلف المؤرخون والرواة في أسبابها

(١) كتب جرجى زيدان إثنين وعشرين رواية ليغطي هذا الامتداد التاريخي الواسع .



وتفاصيلها ، وبذلنا الجهد في استطلاع تلك الأسباب من سياسية وأدبية وتاريخية وبسطانها في سياق قصة غرامية تواتر ذكرها في كتب الأدب مختصرة وإليها ينسبون نكبة البرامكة فجعلناها مدار هذه الرواية وتوسعنا فيها ووسمناها بما بلغ إليه عصر الرشيد من الثروة والرخاء والأبهة والحضارة . . . » . وهو يحاول ربط رواية الحجاج بن يوسف بما سبقها بنفس هذه الصورة فيقول : « انتهينا في رواية غادة » كربلاء « إلى حيث قتل الحسين بن علي وأهله في كربلاء ، بجوار الكوفة ، وما كان من الوقائع بعد ذلك إلى وفاة يزيد بن معاوية سنة ٦٤ هـ ، ولما مات يزيد كان عبد الله بن الزبير لا يزال في مكة يدعو لنفسه وقد خلا له الجو بعد موت الحسين . وكان جرجي زيدان يضطر أحياناً إلى أن يخرج موضوعاً من موضوعات رواياته من هذا السياق التاريخي المتسلسل نتيجة لظروف معينة كما حدث أيام الانقلاب الدستوري الذي حدث في تركيا سنة ١٩٠٨ فألح عليه القراء لكي يقدم لهم هذا الحدث الهام فاضطر إلى قطع التسلسل التاريخي والكتابة عن هذا الموضوع نزولاً على رغبة القراء كما يقول في مقدمته (١) وكتب رواية الانقلاب العثماني . ثم حاول بعد ذلك إصلاح الخلل الذي طرأ على التسلسل التاريخي لرواياته فقال في المقدمة :

« وقد سميناها رواية » الانقلاب العثماني « وجعلناها من جملة سلسلة روايات تاريخ الإسلام ، وبما أننا لا نعلم كم عدد الحلقات الباقية بينها وبين رواية عبد الرحمن ، فقد عددناها الحلقة الأخيرة من تلك السلسلة » .

ومن مظاهر حرص جرجي زيدان على جعل رواياته مرجعاً تاريخياً أنه يلخص محتويات كل رواية بعد العنوان مباشرة . وهو لا يشير في هذا التلخيص إلى الجانب الغرامي ولكنه يشير إلى المحتوى التاريخي والحضاري لروايته فيشير إلى موضوع رواية العباسة بقوله : « هي الحلقة العاشرة من سلسلة روايات تاريخ الإسلام وتشتمل على نكبة البرامكة وأسبابها وما يتخلل ذلك من وصف مجالس الخلفاء وملابسهم ومواكبهم وبيان ما بلغت إليه الدولة من الحضارة والأبهة في عصر الرشيد » . ويشير إلى موضوع رواية الانقلاب العثماني بقوله : « تتضمن وصف أحوال الأحرار العثمانيين وجمعياتهم السرية ، وما قاسوه في طلب الدستور مع وصف يلدز

وقصورها وحدائقها وعبد الحميد وجواسيسه وأعدائه وسائر أحواله إلى فوز جمعية الاتحاد والترقي بنيل الدستور في ٢٣ يوليو سنة ١٩٠٨ .

ومن مظاهر حرص جرجى زيدان على الدقة التاريخية في رواياته ، أنه يشير إلى المراجع التي استمد منها مادته العلمية ، وكأنه يكتب حقاً مرجعاً في التاريخ ، فهو في رواية الحجاج بن يوسف الثقفي يشير إلى « الأغاني » مرتين في صفحتين متتاليتين<sup>(١)</sup> ، ويشير في صفحتين ثابنتين إلى نفس المرجع أكثر من خمس إشارات<sup>(٢)</sup> ويشير في صفحة واحدة إلى نفس المرجع أكثر من ست مرات<sup>(٣)</sup> ، كما يشير وهو يتحدث عن علاقة سكينه بنت الحسين بالشعراء في نفس الرواية إلى الدر المنثور ، ومشكاة المصابيح<sup>(٤)</sup> وتكرر ظاهرة الإشارة إلى المراجع في هوامش الرواية في هذه الرواية وفي غيرها من الروايات . وجرجى زيدان لا يكتفي بأن يشير إلى المصادر التي استقى منها مادته ولكنه يجعل من بعض رواياته مراجع لبعضها الآخر فيشير في رواية « العباسية » إلى أنه سبق أن تحدث عن مقتل أبي مسلم الخراساني في رواية أخرى .

وإذا كانت رغبة جرجى زيدان في تعليم التاريخ قد أثرت في اختياره لموضوع رواياته فإنها أثرت أيضاً في تطور الحدث فيها وفي رسم شخصياتها .

فالجانب الروائي في روايات جرجى زيدان يقوم على علاقة غرامية بين بطل خير بصورة مطلقة يحب بطلة خيرة ، وتقوم العقبات والدسائس والمؤامرات بينهما وبين حبهما ، وحين ينتهي جرجى زيدان من أحداثه التاريخية يكون قد انتهى أيضاً من هذه العلاقة الغرامية . وروايات جرجى زيدان على هذه الصورة أقرب إلى النوع الذي يسميه النقاد بقصة الحادثة ، وهي الرواية التي تسجل حوادث غريبة متتابعة وتتجه إلى فضول القارئ ، والمؤلف لا يهتم فيها بالشخصيات بقدر اهتمامه بالأحداث ، والأحداث لا ترتبط ارتباطاً صارماً ببعضها البعض ، ولكنها ترضى القارئ بأن تقدم إليه العجيب والغريب ، وعقدتها باختصار تسير وفقاً

(١) راجع الرواية ص ١١ - ١٢ .

(٢) ص ٤٢ - ٤٣ .

(٣) ص ٤٤ .

(٤) ص ٤٩ .

لرغبة الكاتب لا لمعرفته (١) ، والنقاد يعتبرون هذا النوع من الرواية أبسط أنواعها وأكثرها بدائية وسذاجة ، بل إن منهم من يرفض اعتبارها رواية فنية على الإطلاق (٢) . غير أن جرجى زيدان لم يكن متفرغاً لإرضاء فضول قارئه بأن يقدم إليه مجرد قصة مشوقة ولكنه كان مشغولاً أولاً وقبل كل شيء بأن يعلمه التاريخ الذى ترك أثره على تطور أحداثه ، والكيفية التى طور بها عقدة قصصه .

ونحن فى الحقيقة لا ندرى هل استمد جرجى زيدان عقدة قصته الغرامية من الكتاب الغربيين أم أنه استمدّها من الأدب الشعبى (٣) ، فإن أدبنا الشعبى الذى يتمثل فى ألف ليلة وليلة والهلالية والظاهر بيبرس وغيرها لا يخلو من أمثال هذه القصص ، وجرجى زيدان يلاحظ أن جمهوره من أنصاف المثقفين كان لا يزال مرتبطاً بالأدب الشعبى ، ولذلك فإن جرجى زيدان وأمثاله من كتاب الروايات ما كانوا قادرين على الابتعاد كثيراً عن ذوق قراء الأدب الشعبى ، وهو يقدم لنا هذه الملاحظة وهو يعلق على الروايات التى ترجمت فى عصره فيقول : « وما نقل من الآداب الإفرنجية فى هذا العصر القصص . وقد فعل ذلك نقلة العصر العباسى فنقلوا عن الفرس قصصاً وحكايات ذكرناها فيما تقدم من هذا الكتاب . وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية وهى تسمى فى اصطلاح أهل هذا الزمان « روايات » . والروايات المنقولة إلى العربية فى هذه النهضة لا تعد ولا تحصى وأكثرها يراد به التسلية ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها . . . وقد رحب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التى كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب فى الأجيال الإسلامية الوسطى ، نعى قصة على الزبيق وسيف بن ذى يزن والملك الظاهر . فضلاً عن القصص القديمة كعنتر وألف ليلة ، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر » (٤) . ومن ملاحظة جرجى

The structure of the novel : Muir, E., PP. 32-71.

(١)

Aspects of the Novel : Forster E., PP. 84-64.

(٢)

(٣) يكشف البحث عن العلاقة الوثيقة بين روايات جرجى زيدان وبين الأدب الشعبى ، فروايتة العباسية مثلاً تستمد موضوعها الغرامى من قصة شعبية عنوانها « إعلام الناس بما حصل للبرامكة مع بنى العباس »

(٤) تاريخ آداب اللغة العربية . جرجى زيدان ج ٤ ، ص ٢٣٠ .

زيدان نستنتج أنه كان على معرفة طيبة بالكثير من الأعمال الروائية في أدبنا الشعبي القديم وهو يلاحظ أن الفارق بينها وبين الروايات المنقولة من الآداب الغربية لا يتضح إلا في كونها أقرب إلى المعقول وأن سبب الإقبال عليها يرجع إلى أن بعض جماهير العامة تحولت إلى جماعة من أنصاف المثقفين . ومن الصعب على الباحث في هذه الحالة أن يتبين المصدر الذي استمد منه جرجى زيدان عقدة رواياته لأن ذوق الجماهير الشعبية يتفق في كل البيئات في تفضيلها للموضوع الغرامى وللمغامرة ، واحتفالها بعناصر التشويق والمفاجأة .

والخلاف بين جرجى زيدان وبين غيره من المؤلفين الغربيين يتمثل في اهتمامه الكبير بالعنصر التعليمى ، وفي أن رواياته لا تخلص لعنصر التسلية مما يؤثر على عقدها وعلى تطور أحداثها . ومن هذه الآثار :

إن العقد في روايات جرجى زيدان متشابهة ، بل إنها توشك أن تكون موحدة ، وهو يحاول في بنائه لهذه العقدة أن يخضعها للموضوع التاريخى ، ولذلك فهو يفصل الموضوع الغرامى على شخصيات تاريخية كما فعل في رواية « العباسة » ، فهو يختار شخصية العباسة لتمثل المحبوبة المثالية الفاضلة ، ويختار شخصية جعفر لتمثل الحبيب المثالى ويختار زبيدة زوجة الرشيد والفضل بن الربيع لتمثيل الجانب المقابل ، جانب الأعداء الذين يعمدون إلى الدس والمؤامرة للتفريق بين الحبيين ، وكانت أداتهما في تنفيذ مؤامرتهما الشاعر أبو العتاهية ، ووسيلتهما في تنفيذها الخليفة ، وقد يجد جرجى زيدان نفسه في بعض الروايات مضطراً إلى خلق الشخصيات التى تمثل الجانب الغرامى في قصته ، ولكنه يعمد في هذه الحالة إلى ربطها ربطاً قوياً بالشخصيات التاريخية ، والأحداث التاريخية هى التى تحرك العقدة في روايات جرجى زيدان ، وهذا ما يحول بينه وبين الاندفاع في المغامرة والاعتماد على المفاجأة ، ولكنه حين يحاول ربط الجانب الغرامى بالجانب التاريخى يجد نفسه مضطراً إلى استخدامها ، ففي رواية « العباسة » يفتضح سرها هى وجعفر على يد الشاعر أبى العتاهية بالمصادفة ، ويقل اعتماد جرجى زيدان على المصادفة والمغامرة في الجانب الغرامى من روايته حين تكون الشخصيات التى تمثل الجانب الغرامى شخصيات تاريخية ، لأنه في هذه الحالة يكون محكوماً بالأحداث التاريخية ولا يستطيع أن يتجاوز إطارها ، ولكنه حين يختار شخصيات

غير تاريخية فإنه يعتمد إلى المصادفة والمغامرة بصورة أكبر وعلى نطاق أوسع ، فهو فى رواية « الانقلاب العثمانى » مثلاً يقيم عقدة روايته على مجموعة من المصادفات والمغامرات البوليسية ، فهو يقدم لنا شخصية « سيرين » التى تمثل الحبيبة تتحدث إلى شخصية أخرى فى حديقة البلدية بسلانيك ونعرف من حديثها اسم حبيبها وهو رامز الذى يقاوم السلطان عبد الحميد واستبداده ، وينافسه فى حبه شخص ذو نفوذ وصولى اسمه صادق يساعده والد الفتاة الذى يتفق معه فى نفس الصفات ، وفى ليلة من الليالى ، تحس سيرين إحساساً غامضاً بالقلق ، وفى نفس الليلة يكون رامز قد قبض عليه بدسياسة من صادق الذى وشى به إلى « المابين » ، ثم يستدير صادق إلى سيرين ويهددها بالقبض عليها إن لم تقبله زوجاً . وتهرب سيرين بعد سلسلة من المغامرات العجيبة حتى تصل إلى السلطان حيث ينتهز المؤلف الفرصة ليتحدث عن السلطان وقلقه وجواسيسه ومؤامراته ، وبعد سلسلة من المغامرات تقابل سيرين السلطان وتحديثه بصراحة فى حال الدولة ، ويحاول السلطان اتخاذ سيرين أداة لتقتل له جارية من جواريه بالسّم بعد أن تعرف بعض الأسرار منها ، كما يستخدم حبيبها « رامز » للإيقاع بجمعية الاتحاد والترقى ، وبعد سلسلة من المصادفات السعيدة والمغامرات المعقدة تفلح « سيرين » والجارية فى الهرب من السلطان كما يفلح رامز فى خديعته ويقتل صائب الوصولى ويعلن الدستور . وعقدة هذه الرواية تقوم بأسرها على سلسلة من المواقف المفتعلة والمغامرات العجيبة والمصادفات السعيدة التى تجعل القارئ فى ترقب وتلهف دائماً والتى ما تزال حتى الآن تجذب المشاهد بمشيلاتها إلى كثير من أفلامنا العربية .

والتاريخ لا يتحكم فى تطور عقدة القصة الغرامية وبنائها فقط ، ولكنه يتحكم أيضاً فى نهايات روايات جرجى زيدان ، ونحن نعرف أن قارئ مثل هذه الروايات يفضل دائماً النهاية السعيدة التى تنتهى بتتويج العلاقة الغرامية ، التى تعد خاتمة تقليدية للحدوة الشعبية « وعاشوا فى التبات والنبات وخلفوا صبيان وبنات » . . . . . وفيها ينتصر الحبيبان الخيران على الأبطال الأشرار الذين يحاولون التفريق بينهما . ولكن النهاية عند جرجى زيدان لا تستهدف النهاية السعيدة وحدها وإنما يتحكم فيها التاريخ ، فإذا انتهى الحادث التاريخى بنكبة أصابت النكبة الأبطال الخيرين أيضاً ، كما حدث فى رواية « العباسة » التى قتلت هى وحبيبها جعفر . وإذا انتهت

الأحداث التاريخية إلى نتيجة طيبة انتهى الأبطال الخيرون إلى النهاية السعيدة كما يحدث في رواية الانقلاب العثماني . بل إن عناية جرجي زيدان بالتاريخ تشككنا أحياناً في حتمية هذه النهاية وقيمتها ، فهو يخبرنا مثلاً في رواية العباسية بأن الدافع الأساسي لقتل جعفر البرمكي لا يرجع إلى علاقته بالعباسية وإنما يرجع إلى اقتناع الرشيد بخيائته السياسية ، وأنه كان قد صمم على قتله قبل أن يعرف شيئاً عن علاقته بأخته <sup>(١)</sup> ، وهذا ما يضعف من الجانب الغرامي في الرواية ويفقده تأثيره الحتمي في نهايتها .

كما أن رغبة جرجي زيدان في تعليم التاريخ تقف دائماً عائقاً في وجه ترابط الحدث الروائي وتسلسله ، فهو يفتح كل رواية بتقديم وصف تاريخي وجغرافي دقيق وعلمي للمدينة التي تدور فيها أحداث الرواية ، وقد يستعين في ذلك بخريطة توضح شرحه كما حدث في رواية العباسية وهو يتحدث عن بغداد ، وقد يحدث أن تضطره الظروف إلى الحديث عن مدينتين إذا كانت أحداث الرواية لا تدور في مدينة واحدة كما حدث في رواية « الانقلاب العثماني » حين تحدث في بدايتها عن مدينة « سلايك » وحين تنتقل الأحداث إلى الآستانة يعود من جديد إلى وصفها وكأنه يبدأ القصة بداية جديدة <sup>(٢)</sup> . وبعد أن ينتهي من وصف الآستانة ينتقل إلى قصر السلطان ويقدم وصفاً له يتوجه فيه إلى القارئ بقوله : « أما وقد عرفت الآستانة فتعال معي إلى « يلدز » وإن كان ذهابنا إليه في زمن روايتنا خطراً فإنني أطير بك إلى عالم التصور لأصف لك تلك السراي التي مرت أكثر وقائع هذه الرواية فيها » <sup>(٣)</sup> كما ينتهز جرجي زيدان الفرص في صلب القصة ليحدثنا عن معلوماته عن حضارة العصر الذي تدور فيه الرواية ، فافرضاً هذه المعلومات على تطور الأحداث في روايته ، حتى إن عناوين الفصول في روايته تتأرجح دائماً بين دلالتها على المعلومات التاريخية وبين دلالتها على الحدث الروائي وهي على سبيل المثال تسير على هذا النحو في رواية العباسية : بغداد . أبو العتاهية . غريبان . التلصص . العباسية عروس الرواية . البغلة . الهاجس . دار الرقيق . أصناف الرقيق . قصر الأمين . . . إلخ .

(١) المرجع ص ١٤٥ .

(٢) الرواية ص ٤٣ .

(٣) الرواية ص ٤٧ .

ومن الملاحظ أنه يخصص الفصل الأول والثاني للمعلومات التاريخية والأدبية والفصول التي تلى ذلك للحدث الروائي ثم يعود إلى الحديث عن حضارة العصر وحين يتحدث عن قصر الأمين لا يتركنا حتى يحدثنا عن : مناطحة الكباش ودار النساء ومجلس طرب في المصطبة والمغنيات وأبي نواس . . . إلخ . وجرى زيدان يحاول في رواياته أن يربط بين فصول الرواية المفككة بأن يتجه مباشرة إلى القارئ ، وهي صورة من الصور التي يتكرر ظهورها في الأدب الشعبي ، فهو يتوجه إلى القارئ في روايته الانقلاب العثماني بقوله : « لتركهم يفتشون عن سيرين ولنذهب إلى رامز »<sup>(١)</sup> وبعد صفحتين يكرر هذه الصورة فيقول : « نترك أهل سلايك ونذهب إلى الآستانة »<sup>(٢)</sup> وبعد ثلاث صفحات يطير بالقارئ إلى عالم التصور ليصف له قصر السلطان .

وقد تركت النزعة التعليمية عند جرجي زيدان آثارها في تصويره للشخصيات كما تركت آثارها في تطور الحدث في رواياته . وإذا كانت الخطوط العريضة للقصة عند جرجي زيدان تكاد تكون متشابهة ، فإن هذه الظاهرة تنعكس بدورها على رسمه للشخصيات .

فهي كما سبق أن قدمنا تقوم على تصوير شخصيتين مثاليتين في فضائلهما يقوم بينهما حب عفيف طاهر . ولم يكن جرجي زيدان بقادر على أن يصور نوعاً آخر من الحب وإلا اصطدم ببيئته اصطداماً عنيفاً ، ويحاول الحبيبان المثالان تتويج حبهما من ناحية كما أنهما يحاولان من ناحية أخرى غالباً الدفاع عن مبدأ أو هدف سام ، وينافس المحب في حبيبته بطل شرير يستعين بأخط الوسائل من كيد ونفاق ودس لكي يفرق بين الحبيين ويفوز هو بالحبيبة ، ويستعين لتحقيق أغراضه بشخصيات أخرى تقف ضد الهدف أو المبدأ السامي الذي يسعى إليه الحبيب وحبيبته . وقد استغل جرجي زيدان تقسيم شخصياته على هذا النحو لكي يكشف عن تعاطفه مع الشعوب الأخرى التي تقف ضد الشعوب العربية والإسلامية فهو في روايته العباسية وكما سبق أن قدمنا يجعل من جعفر البرمكي الحبيب

(١) الرواية ص ٤٠ .

(٢) ص ٤٣ .

المثالي ويتعاطف معه ومع البرامكة<sup>(١)</sup> ، ويجعل أعداءه هم زبيدة والفضل بن الربيع<sup>(٢)</sup> وهما يلجآن في عداوتهما إلى الدس والكيد والنفاق ، ووسيلتهما في الكيد الشاعر أبي العتاهية الذي يسلم جرجى زيدان بأنه كان منافقاً محبباً للمال والنساء ، ويجعل من الخليفة الرشيد أداة تنخدع بمكر أعداء جعفر وكيدهم وتحقق لهم انتقامهم . وفي رواية الانقلاب العثماني يجعل من رامز و«سيرين» الحبيبين المثاليين ، ويجعل من صائب وهو العدو المنافس صنيعة من صنائع السلطان ، ويجعل من السلطان أيضاً أداة التي يستغلها صائب للإيقاع برامز ، وهو لا يذكر حسنة واحدة للسلطان عبد الحميد ، وإنما يجعله دائماً قلقاً متوجساً وحشاً في تصرفاته حتى إنه حاك له أسطورة تقرب بينه وبين فرعون ، فقد زعم أن السلطان عبد الحميد كان يؤمن بنبوءة قيلت له وهو أنه سيقتل على يد أحد أبنائه ، وحاول قتل إحدى جواريه وهي أرمنية لهذا السبب<sup>(٣)</sup> . وتقسم جرجى زيدان لشخصياته على هذه الصورة وتعاطفه مع الفرس أو الأرمن وغيرهما من العناصر هو ما يبرر إلى حد ما اتهام الباحثين له بأنه في رواياته كان متأثراً بآراء بعض المستشرقين ولم يكن منصفاً للعرب والمسلمين .

وإذا كانت شخصيات جرجى زيدان تتشابه في خطوطها العريضة فإنها تتشابه أيضاً في نفسياتها ، فهي حين تعبر عن حبها أو عن قلقها تعبر بصورة تكاد تكون متشابهة ، فقلق الرشيد على عرشه هو نفسه قلق السلطان عبد الحميد عليه وحب كل بطلة ، هو نفسه حب البطلة الأخرى ، حتى إن مواقف الأبطال وتعبيرهم عن شعورهم وانفعالهم إزاء الأحداث أو الطبيعة ، يتشابه في روايات جرجى زيدان المختلفة ، وجرجى زيدان لا يجد لديه متسعاً من الوقت ليحلل نفسيات أبطاله ويتعمقها ، وحين يحاول هذا التحليل يلجأ في أحيان كثيرة إلى التحول بالقضية من تحليل لشخصية معينة إلى قضية عامة تنطبق على جماعة كبيرة من الناس ، فهو يصف الفضل بن الربيع في رواية «العباسة» بأنه من أصحاب المزاج الصفراوي ثم لا يحدثنا عن نفسية الربيع كشخصية لها طبيعتها

(١) راجع على سبيل المثال ص ٨٤ وما بعدها من الرواية .

(٢) كان الفضل بن الربيع وزبيدة يمثلان مصالح الحزب العربي .

(٣) «الانقلاب العثماني» ص ٧٣ .



التي تجعلها متفردة عن غيرها من البشر ، بل يحدثنا عن الصفات التي يتميز بها أصحاب المزاج الصفراوي من البشر عموماً<sup>(١)</sup> وحين يتحدث عن حب « العباسية » لا يتحدث عن حب بعينه ولكنه يتحدث عن عاطفة الحب الصادق عموماً فيقول : « فالحب مهما انتابه من المشاق أو اعترضه من العقبات إذا رأى حبيبه نسي كل شيء واشتغل به عن كل شيء ، والحب سعادة حقيقية لا يزيد الشقاء إلا تمكناً كالذهب لا تزيده النار إلا صفاء ورونقاً »<sup>(٢)</sup> . ويتحدث عن إحساس « سيرين » بالخطر على حبيبها فيجعل هذه الصفة لاصقة بالنساء جميعاً فيقول : « أما سيرين فباتت تلك الليلة ونفسها تحدثها بشر تتوقعه ، وكذلك شأن المرأة فكثيراً ما يدلفها شعورها على أمور لا يدركها الرجل إلا بإعمال الفكرة والقياس العقلي ، أما هي فإنها تشعر وتحكم بناء على شعورها بلا برهان ويصدق حكمها في أكثر الأحيان »<sup>(٣)</sup> . وبهذه الصورة يتخلص جرجي زيدان من تحليل شخصياته وبدلاً من أن يحاول تحليل نفسية فرد معين في ظرف معين يعمم الموقف ليتحدث عن مجموعة عامة من البشر ، وتصبح شخصياته والحالة هذه نماذج عامة تمثل قيماً عامة كالحب والإخلاص والشجاعة والوفاء أو تمثل نقيض هذه الصفات من غدر وخيانة وجبن . والشخصيات حين تختلف عند جرجي زيدان فإن هذا الخلاف يقتصر على المظهر الخارجي ، والحكم في هذا الخلاف هو معلومات المؤلف عن حضارة العصر ، فمن الطبيعي أن يختلف قصر الرشيد وملبسه ومأكله ووسائل متعته عن مثيلاتها عند السلطان العثماني ، وهذا الاختلاف يرجع إلى إدراك جرجي زيدان للفارق بين الحضارتين ، حضارة العصر العباسي الأول وحضارة العصر التركي ، وهذا الاختلاف الظاهري الذي يتصل بالعادات والتقاليد والمظاهر الاجتماعية المختلفة ، هو الذي يمثل الفارق الأساسي الواضح بين شخصيات جرجي زيدان . ولإدراك جرجي زيدان لأهمية هذه المعلومات الحضارية بالنسبة له نجده حين يقدم الشخصية يقدمها دفعة واحدة ، ولا يدع صفاتها تظهر من خلال تطور أحداث قصته ، ولكنه يعطيها للقارئ كاملة بكافة جوانبها برغم أن بعض

(١) الرواية ص ٢٥ .

(٢) ص ٤٩ .

(٣) الرواية ص ١٠ .

هذه الجوانب قد لا يفيد القصة على الإطلاق ولا يظهر أثرها فيها ، ولذلك نجده أحياناً يقدم فصلاً كاملاً عن شخصية واحدة ويذكر لنا كل معلوماته عنها .

وإذا كانت نزعة جرجى زيدان التعليمية قد أثرت في الحدث وفي تطور الشخصية فإنها قد أثرت أيضاً في الحوار ، فما دام اهتمام المؤلف موجهاً أولاً وقبل كل شيء إلى تعليم التاريخ ، وليس إلى الكشف عن طبيعة الشخصية أو ربط الأحداث بعضها ببعض فإنه لذلك كان ينفر من الحوار ، ويعمد إلى أسلوب سهل مبسط أقرب إلى أسلوب السرد العلمى المبسط الذى يفيد القارئ ويوصل إليه معلوماته ، وحين يلجأ إلى الحوار مضطراً فإن الشخصيات لا تعبر بالحوار عن نفسها وإنما تنقل عن طريقه المعلومات التاريخية ، وحين تختلف طبيعة الحوار فإن هذا الخلاف ينبع من طبيعة المراجع التاريخية التى يستمد منها جرجى زيدان معلوماته ، فهو حين يصور عصر المماليك يستمد معلوماته من مراجع لا تتخرج كثيراً فى استخدام العامية ، وهنا لا يجد جرجى زيدان بأساً من استخدام بعض الصيغ العامية فى الحوار حيث نجد العامة يخاطبون الوالى بقولهم : « ربنا يطول عمرك يا أفندم ، نحن مظلومون ولسنا من أهل المشاكل »<sup>(١)</sup> ولكن جرجى زيدان يبذل جهده لإعراب مثل هذه الصيغ وتقريبها من العربية الفصحى . وحين تقدم الشخصيات فى حوارها شيئاً آخر غير المعلومات التاريخية فإنها تعبر عن آراء المؤلف نفسه ، فسيرين ترد على « صائب » الذى يهددها بتسليمها للسلطان إن هى لم تتنازل عن حبيبها رامز وتقبله هو زوجاً فتقول : « اعلم أن الحياة ليست هى وحدها غاية الإنسان فى دنياه ، هل تحسب أن السعادة بالطعام أو الشراب أو بـ اكتساب الأموال ؟ إذا كنت تعد ذلك سعادة فاعلم أنها سعادة حيوانية ، وإنما السعادة سعادة الضمير الحر ، سعادة القلب السليم ، تلك سعادة النفوس الأبية طلاب الحرية »<sup>(٢)</sup> . ونحن لا نلمح فارقاً بين مثل هذا الحوار الذى يأتي على لسان الشخصيات وبين تعبير جرجى زيدان عن آرائه على لسانه شخصياً .

\* \* \*

(١) رواية « استبداد المماليك » ص ١١ .

(٢) رواية الانقلاب العثمانى ص ٣٠ .

وقد حاول جرجى زيدان فى روايته « جهاد المحبين » أن يخرج من الإطار التاريخى الذى شمل كل إنتاجه سواء أكان هذا التاريخ هو تاريخ العرب فى العصور الوسطى أم تاريخ مصر وتركيا فى العصر الحديث ، وهو يقدم هذه الرواية إلى القراء بقوله : « أما بعد فقد رأيت من إقبال حضرات المطالعين على مطالعة ما خطه قلم هذا العاجز من الروايات ما شجعتنى على المثابرة فى الكتابة بهذا الموضوع ، ولما كانت الروايات التى أصدرتها إلى الآن كلها تاريخية أدبية ، رأيت أن أجعل هذه غرامية أدبية ، تتضمن بدل الحوادث التاريخية شرح عواطف المحبين ولا سيما إذا ألفتهم الأحوال إلى الجهاد فى حبهم ، ووصف بعض العوائد وانتقاداتها . فأرجو أن أكون أصبت الغرض فيما قصدت وإلا فالنقص دأب العاجز » . وبرغم أن هذه الرواية قد خرجت على الإطار التاريخى إلى الإطار الاجتماعى ، إلا أنها لم تخرج من إطار جرجى زيدان الفنى ، فقد استبدل بالمعلومات التاريخية المعلومات الاجتماعية ، وبقيت روايته كما هى محتفظة بالقصة الغرامية بأبطالها التقليديين ، وظلت عقده تعتمد فى ارتباطها على المصادفة والمغامرة بل إنه بالغ فى الاعتماد على المصادفات حتى جعل أحد فصول الرواية يزخر بمجموعة من المصادفات ، وسماه لذلك « اتفاق غريب » (١) . وظل يعنى عناية كبيرة بمعلوماته حتى إنه يبدوها بالحديث عن الاحتفال بمرور خمسين عاماً على حكم الملكة فكتوريا ثم يتحدث بعد ذلك عن سوء حال المستخدمين ( الموظفين ) (٢) ثم يبدأ بعد ذلك فى قصته ، وبرغم أن شخصياته تحمل أسماء شامية مثل سلمى وسليم ووردة (٣) فإنها تتفق فى ملامحها النفسية مع شخصيات رواياته الأخرى ، بحيث يمكننا أن نقرر مطمئنين أن هذه الرواية لم تضاف جديداً إلى فن جرجى زيدان .

وهكذا يصبح جرجى زيدان المؤسس الكبير لهذا التيار من الروايات التى تحاول الجمع بين التعليم والتسلية ، وقد كتب جرجى زيدان عدداً كبيراً من هذه الروايات ، واستغرق فى كتابتها زمناً طويلاً امتد من أواخر القرن التاسع عشر إلى أن جاوز العقد الأول من القرن العشرين ، وحظيت رواياته بشهرة كبيرة واهتمام بالغ بين

(١) جهاد المحبين ص ١٣٤ .

(٢) ص ٣ - ٧ .

(٣) لم يكن جرجى زيدان قادراً على استخدام أسماء مصرية فى علاقة حب فى هذه الفترة المبكرة .

جمهوره من أنصاف المثقفين ، وما تزال تحظى بهذا الاهتمام عند نفس الجمهور إلى عصرنا الحالى ، بل إن الاهتمام بها تجاوز النطاق المحلى ، فترجمت إلى كثير من لغات الشعوب الإسلامية مثل الفارسية والهندية . وذلك لأن جرجى زيدان كان قادراً على تفهم عصره وجمهوره الذى أعطاه فى رواياته ما يرضى حاجته إلى التعليم وحاجته إلى التسلية .

### ٣

#### امتداد تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه :

وكان من الطبيعى أن يغرى هذا النجاح الكبير الذى لقيه جرجى زيدان كتاباً آخرين بمتابعة طريقه فى تقديم الروايات التى تجمع بين التعليم والتسلية ، فقلده بعضهم تقليداً مباشراً فى اتجاهه إلى التاريخ وفى طريقته الفنية ، وتأثر به بعضهم الآخر فاتفقوا معه فى الحرص على التعليم والتسلية ، واختلفوا معه فى اختيار الميدان الذى اتجهوا إليه فى تعليمهم وفى الطريقة الفنية التى استخدموها لإيصال هذا التعليم .

ومن المحاولات التى عمدت إلى تقليد جرجى زيدان تقليداً مباشراً الرواية التى كتبها « القائم مقام نسيب بك » وسماها « خفايا مصر » (١) وهو فى مقدمة روايته يكشف عن تقليده المباشر لجرجى زيدان ، بل إنه يكرر نفس الألفاظ التى استخدمها فى مقدمات رواياته فيقول : « . . وعلى ذلك رأيت بعد تأمل طويل أن أتخذ عائلة من العائلات القديمة وأجعل تاريخها فى قالب رواية ، وأشرح فيها كل ما وصل إلى علمى من عوائد وأخلاق وأعمال الحكام وبعض نظاماتهم ، وأشرح بعض الوقائع العمومية المشهورة كمحاربة المصريين لبلاد اليونان وبلاد الشام ، إلى غير ذلك من الوقائع التاريخية العمومية والخصوصية ، وبما أنه لا بد من وجود قسم غرامى فى الروايات غالباً رأينا أن نجعل هذا القسم فى رواياتنا قائماً بذاته لا يرتبط بالقسم التاريخى إلا ارتباطاً خفيفاً ، وهذا القسم وإن كان أكثره خيالاً ، ولكن فيه أيضاً بعض حقائق واقعية ، ومنه يعرف عوائد وأخلاق وسلوك

(١) ظهرت روايته سنة ١٩٠١ ونشرت فى ثلاثة أجزاء .

الطبقات» . ومن حديث المؤلف يبدو تقليده المباشر لجرجى زيدان ، فهو يقسم رواياته إلى قسمين : قسم تاريخي وقسم غرامى ، ويعترف بضرورة احتواء الرواية على عنصر غرامى وإن كان لا يرتبط بالقسم التاريخي إلا ارتباطاً خفيفاً ، وهو ينص صراحة على أغراضه التعليمية فى القسمين التاريخي والغرامى معاً ، وهو فى تاريخه يتجه إلى التاريخ الحديث وإلى عصر محمد على بصفة خاصة ، كما أنه يعترف بأن القسم الغرامى لا يخلو من عناصر واقعية يبدو أن المؤلف استمدّها من حياته هو ، وذلك لأن الرواية تتحدث عن حياة فرد يشترك مع المؤلف فى نفس الاسم ، والمؤلف يشير إلى أنه كان ينشر روايته فى مجلة عربية لم يذكر اسمها ، ولعل ذلك هو ما حمّله على تقسيم روايته قسمة عادلة بين التاريخ والغرام فخصص على طول روايته فصلاً مستقلاً للتاريخ يليه فصل مستقل آخر عن الحب .

وقد حاول « فرح أنطون » تقليد جرجى زيدان فى رواياته التى تجمع بين تعليم التاريخ والغرام ، فكتب روايته « أورشليم الجديدة » التى يتحدث فيها عن فتح العرب لبيت المقدس فى عهد الخليفة عمر ، وقد ضمنها عنصراً غرامياً ولكنه أضعف بكثير من العنصر الغرامى عند جرجى زيدان ، وقد فشلت هذه الرواية أيضاً وذلك لتعصب المؤلف ضد العرب من ناحية ولأنه لم يتخلص من نزعته إلى تقديم مشاكل المجتمع الأوروبى الغربى من ناحية أخرى . أما تعصبه ضد العرب والمسلمين فيظهر أولاً فى أن جميع أبطال قصته كانوا من غير العرب المسلمين كالنبي إيليا والنبي أرميا وبطريق بيت المقدس وشيخين يهوديين وأستير المرأة اليهودية ، كما أنه يجرّد الفتح العربى من أى مظهر من مظاهر شجاعة العرب ويرجعه إلى ضعف إمبراطور القسطنطينية وجنونه<sup>(١)</sup> ، وإلى هجوم القبائل المتبربرة على القسطنطينية ، وإلى الخلاف الدينى بين الإمبراطور وبين بطريق بيت المقدس<sup>(٢)</sup> ، وإلى كثرة النساء فى القسطنطينية ، مع أن هذه الظاهرة تقليد شرقى<sup>(٣)</sup> . كما يصف المؤلف رواية « الواقدى » التى يقول بأنه اعتمد عليها بأنها عنترية<sup>(٤)</sup> ، ويدعى أن فتح العرب لدمشق جر على الشرق

(١) الرواية ص ٧ .

(٢) ص ٢٤ .

(٣) ص ١٤٩ .

(٤) ص ٣٢ .

ويلات هائلة<sup>(١)</sup> ، ويحقر النبي أرميا في روايته لأنه أسلم<sup>(٢)</sup> . وينهى روايته بموت جميع الأبطال تعبيراً عن حزنه . وأما حرصه على الحديث عن المشاكل الاجتماعية التي سبق أن تحدثنا عنها في رواياته التعليمية فيظهر في خطبة طويلة ألقاها ميخائيل أستاذ النبي إيليا<sup>(٣)</sup> . والمؤلف يسميها الخطبة على الجبل تشبيهاً لها بخطبة المسيح ، وهي تعبر عن أفكار المؤلف نفسه وفيها يعود إلى الحديث عن الظلم الاجتماعي ، ثم يستطرد المؤلف فيتحدث عن قضية العمال وعن المزارع الجماعية<sup>(٤)</sup> .

وقد كان لحرص المؤلف على جعل روايته معرضاً للأفكار الغربية والتبشير المسيحي أثره في ضعف العنصر الروائي حتى إن بعض الأوصاف التي يصور بها شخصياته يشير إلى أنه استقاها من كتاب الإفرنج ، فيقول مثلاً : « ابتسمت أستير ابتسامة يسميها كتاب الإفرنج « صفراوية » »<sup>(٥)</sup> . وكان لضعف العنصر الروائي وتعصب المؤلف أثرهما في فشل محاولته في هذا المجال .

ومن المحاولات التي تسير في نفس الاتجاه التعليمي وتتجه إلى التبشير المسيحي رواية قصيرة كتبها من يدعى بالمسيو ثيوبولد سنة ١٩٢٨ ونشرتها مطبعة النيل المسيحية ، وفيها يدعو المؤلف المسلمين إلى المسيحية ، ويتعصب تعصباً شديداً ضد الإسلام ، وقدم محاولته في قالب روائي وسمّاها « زهرة الغابة » .

\* \* \*

أما المحاولات التي تأثرت بمرجى زيدان في اتجاهه إلى الجمع بين التعليم والتسلية ولكنها حاولت التعرض لمجالات أخرى غير مجال التاريخ وغيّرت بعض التغيير في أسلوبه الفني ، فسأكتفي بأن أشير إلى ثلاثة نماذج منها ، تعرض النموذج الأول لمعالجة مشكلة دينية أما النموذجان الباقيان فقد تعرضا لمشاكل سياسية . ويتمثل النموذج الأول في رواية « الدمع المدرار في المصائب والمضار »<sup>(٦)</sup>

(١) ص ١٢٨ . (٢) ص ١٣٥ .

(٣) ص ٤١ - ٤٧ .

(٤) ص ٤٧ - ٦٠ .

(٥) ص ١٣٥ .

(٦) لم يشأ مؤلف الرواية أن يصرح باسمه وإنما رمز له بالحرفين ( ر . ج بمصر ) وقد ظهرت روايته سنة ١٨٩٨ ونشرتها جمعية منتزه النفوس الأدبية . ويبدو أن توزيع هذه الرواية كان مقصوراً على دائرة ضيقة من القراء ، ولذلك لم يشر إليها أحد في فهرس الروايات التي رجعت إليها وإنما وجدت مصادفة على سور الأزبكية .

والمؤلف يصفها بنفس الوصف الذى يصف به جرجى زيدان رواياته فيقول عنها إنها « أدبية تاريخية » . ولما كانت هذه الرواية تتعرض لمشاكل دينية لذلك كان من الطبيعى ألا يشتمل الجانب الروائى فيها على عنصر غرامى . وإذا كان جرجى زيدان يحاول فى روايته خلط العنصر الروائى بالعنصر التاريخى فإن مؤلف هذه الرواية يفصل بين العنصرين فصلاً كاملاً . لأنه يقسم روايته إلى قسمين منفصلين : أما القسم الأول فيشمل العنصر الروائى وفيه يحكى لنا المؤلف حكاية أسرة مسيحية صالحة تغيث كل ملهوف وتبذل الإحسان وتسدى الخير لكل فقير<sup>(١)</sup> ، ويزور هذه الأسرة فى يوم من الأيام ضيف عدو وبعد أن أكرمته الأسرة يشعل النار فى بيتها ، ويزدحم الناس حول البيت المحترق ويفسرون الحريق بغضب الله على الأسرة وينسبون إليها أقذر الرذائل ، وكان بين المجتمعين شخص اسمه « المختبر » لا يصدق كل ما يسمع وشخص آخر اسمه « المنجد » وشأنه أن يسعى فى الإفراج عن كل من فى ضيق<sup>(٢)</sup> ، ويبادر المنجد إلى إنقاذ الأسرة من البيت المحترق وساعده فى ذلك شخص اسمه المغيث ، ولم تقتصر بلية هذه الأسرة على الحريق الذى أصاب منزلها ولكن أهل السوء دسوا لهم لدى ولاية الأمور فطرد ثلاثة من الأسرة من وظائفهم ، كما استولى الناس على أملاكهم لضياح الوثائق التى تثبت ملكيتهم لها . ولكن المختبر والمنجد والمغيث أصرروا على إنقاذ هذه الأسرة وانتشروا فى أرجاء القطر يجمعون لها التبرعات من أعيان الأقباط ، ويستمر المؤلف فى عرض جهودهم التى تكللت فى النهاية بالنجاح . وهذا الجزء يكون حكاية مستقلة ، يستغلها المؤلف للوعظ والإرشاد ، ولكنه لا يلجأ مباشرة إلى التعليم ، وهو يحاول بها أن يدفع إخوانه الأقباط إلى الاتحاد والتآزر ، ولذلك يكثر من الاستشهاد بالكتاب المقدس ، حتى إن كثيراً من الحوار الذى يدور على ألسنة الشخصيات يقتبسه المؤلف من هذا الكتاب<sup>(٣)</sup> . أما الجزء الثانى الذى يكاد يكون منفصلاً عن الجزء الأول<sup>(٤)</sup> فيستغله المؤلف فى معالجة مشكلة الكنيسة المصرية ، وهو يحدثنا فى أوله بأن « المغيث »

(١) الرواية ص ٢ .

(٢) الرواية ص ٦ .

(٣) الرواية ص ٢ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ . . . إلخ .

(٤) يبدأ الجزء من ص ٣٤ .

أراد أن يساعد هذه العائلة بعد جمعه للتبرعات بأن تبني ولداً وبنثاً يتيمين من أبنائها ، وبعد أن كبرا وتعلما يصر الولد على الانضمام لسلك الرهبنة ، ويحاول المغيث وصديقه المختبر أن يصرفاه عن هدفه فلا يستطيعان ، وبعد محاولات يصل الشاب إلى الدير حيث يعرض علينا المؤلف مظاهر كيد الرهبان ودسهم لبعضهم البعض ولهذا الراهب الجديد ، وفي يوم من الأيام يخرج الراهب الشاب ليتريض فيلتقي براهب كاثوليكي ويتناقشان معاً في مشكلة هي الهدف الأساسي من الكتاب وتتمثل في خلاف حدث بين البطريك وبين أسقف « البرموس » وخاضت فيه الصحافة وأدى إلى فصل البطريك للأسقف من سلك الرهبنة والراهب الشاب يدافع عن موقف البطريك ، أما الراهب الكاثوليكي فيدافع عن الأسقف وتستمر المناقشة بينهما إلى نهاية الكتاب وهي تهدف إلى التعليم الخالص ، ويستشهد فيها الراهبان بالكتاب المقدس وبالكثير من القوانين الكنسية <sup>(١)</sup> . ونخبرنا المؤلف في نهاية الرواية عن توقع صلح قريب بين البطريك من ناحية والأسقف من ناحية أخرى . والرواية في حقيقتها أقرب إلى مستوى المقالات أو الوعظ ، والقارئ يحس بما فيها من جفاف إذا قارنها بروايات جرجي زيدان .

\* \* \*

أما الروايتان اللتان قصدتا إلى الميدان السياسي ، فهما أكثر طرافة من المحاولة السابقة ، وهما أشبه بمناظرة سياسية بين واحد من أنصار الزعيم مصطفى كامل المتحمسين ، وآخر من أنصار الأستاذ لطفى السيد ، والرواية الأولى تحمل عنواناً مثيراً فقد سماها مؤلفها المجهول « عشق المرحوم مصطفى كامل وأسماء عشيقاته » <sup>(٢)</sup> والرواية تدور حول علاقة حب عفيف طاهر ، ويصدرها المؤلف بالحديث الشريف « من عشق فعف ثم مات مات شهيداً » وتدور علاقة الحب في الرواية بين مصطفى كامل وبين جارة له يتيمة اسمها « عزيزة » ، وهو حب نشأ منذ الطفولة واعترضته العقبات وظل مستمراً إلى لحظة وفاته ، والمؤلف يوحى لنا في مقدمة روايته بأنه يتحدث عن حب واقعي حدث بين مصطفى كامل وبين عزيزة فيقول :

(١) لا تكاد تخلو صفحة من الإشارة إلى هذه المراجع .

(٢) لم يشأ مؤلف الرواية أن يصرح باسمه ورمز له بالحرفين ( ا . ف ) وهذه الرواية لا توجد بالفهارس أيضاً ، وقد عثرت عليها على سور الأذربكية .



« ولم أكن أنتظر أن أكتب عنه بعد الممات بل كان عزمي رفع هذا الكتاب إليه في حياته ليعلم أننا مطلعون على عشقه وعارفون عشيقاته ، ولكنه مات ودخل رسمه الشريف » ، ويظل المؤلف على طول الرواية متمسكاً بأن علاقة الحب قد حدثت بالفعل ، حتى نبلغ إلى نهاية الرواية وهي لحظة وفاة مصطفى كامل فيخبرنا المؤلف بأنه لم يعشق فتاة حقيقية وإنما عشق أفكاراً ومبادئ سياسية ، ويأتى هذا التصريح في الرسالة الأخيرة التي كتبها مصطفى كامل لحبيبته في اللحظة التي سبقت وفاته والتي يقول فيها : « لا أنكر أن لى قلباً خفياً ككل إنسان . وجناناً كأي جنان ، ولكن وحرمة ساعة الاحتضار لم يشغل هذا القلب عشق الفتيات . ولا استهوت هذا الجنان دواعي الملذات . وإلا لكان الأعداء يدسونه على مفترياتهم . ويتسلحون به ضدى في تشهيراتهم . ولكنهم لطهارتى لا يجسرون . فأما في شارع عابدين فأعشق فيه الأريكة الخديوية الكريمة ، والقسطنطينية فأعشق فيها الخلافة الإسلامية العظيمة ، وكنت أعشق في باريس الحرية الغالية الثمينة ، ومع ذلك فعشقت لك هو الأول والآخر . والذي عشقت به وأموت الآن عليه « يا عزيزتى مصر (١) » .

وهكذا حاول المؤلف أن يتستر خلف علاقة الحب الطاهرة ليحدثنا عن إعجابه بمصطفى كامل وعن محبته له ، وهو من أجل تحقيق هدفه لا يعنى عناية كبيرة بالناحية الروائية ، فهو دائماً متأرجح بين رغبته في أن يحكى لنا حكاية وبين هدفه الأصلي في الحديث عن كفاح مصطفى كامل ، والمؤلف لا يتمتع بموهبة روائية كبيرة ، ولا أدل على ذلك من أنه حين حاول وصف الحب وتحديدته نقل وصفه عن « نقولا حداد » كما جاء في قوله : « إذا وقع شعاع الشمس على بلورة انعكس عنها منحلاً إلى ألوان الطيف الشمسى السبعة كما ترى في قوس قزح . كذا الحب إذا وقع شعاعه على قلب انعكس عنه منحلاً إلى عدة مزايا بشرية كالشمم وطلاب العلى والإقدام ، إلى غير ذلك مما يتجسم من صفات المتوهلين » (٢) . ومن مظاهر ضعف النزعة الروائية في الرواية أنه خصص الفصول الأولى ليقدّم لنا ترجمة كاملة لحياة المرحوم مصطفى كامل وهو يعترف بأنه استمد هذه الترجمة

(١) الرواية ص ١٥٠ .

(٢) الرواية ص ٣٤ - ٣٥ وقد اعترف المؤلف بأنه استمد هذا الوصف من نقولا حداد وأخذ يناقشه فيه .

من جريدة اللواء<sup>(١)</sup> ، كما أنه على طول الرواية يتحدث في فصول كاملة ومنفصلة عن كفاح مصطفى كامل في الميدان السياسى ، ثم يعود بعد ذلك إلى علاقة مصطفى كامل بحبيبته عزيزة . كما أن اختياره للشخصيات والحديث الذى يجريه على ألسنتها يخلط المؤلف فيه دائماً بين طبيعتها وبين اعتبارها رموزاً لأهدافه السياسية . ومن ذلك أنه يريد أن يخبرنا بأن مصطفى كامل أحب مصر منذ طفولته فلا بد لتحقيق ذلك من أن يحب مصطفى كامل عزيزة منذ طفولته ، وهو يخترع لذلك حادثة عجيبة يعترف بأنها تستعصى على التفسير والتأويل ولكنها حدثت : « فى أحد الأيام ذهبت به المرحومة والدته ( مصطفى كامل ) إلى هذا المنزل ( منزل عزيزة ) كعادة الجيران من الزيارة والتواد<sup>(٢)</sup> ، فجرت بينه وبين الطفلة وهما فى المهد حادثة كانت حديث الاستغراب بين الوالدات والعائلات ، ذلك أن أمه تركته بجانبها ، وكانت الطفلة ساهدة بعيدة عنه ، فإذا به قد تدرج حتى وصل إليها فضمها إليه ، ورقد مطمئناً بجانبها ، وفتحت الطفلة عينيها الصغيرتين وحملت فى وجهه ثم ارتسمت على ثغرها ابتسامة له »<sup>(٣)</sup>.

وهو يختار لعزيزة اسماً مصرياً مسلماً ويجعلها يتيمة ليرمز بذلك إلى مصر التى لا تجد عوناً من أحد ، ولكنه جعل الشخصية التى تنافس مصطفى كامل فى حبها شخصية أجنبى سماه « فكتور » ويرمز به إلى الاستعمار البريطانى وكان رجلاً دبلوماسياً خبيثاً يستعين بالدرس والكيد ويغرى أقارب عزيزة بالأموال ويرشيم بها ، وأقارب عزيزة يتفقون معه على الزواج منها طمعاً فى أمواله ، وهم يتعاونون مع « فكتور » على الدس والكيد لمصطفى كامل فى شخصه وفى مبادئه السياسية ، ومن الغريب أن أسماءهم لا تكشف عن كونهم مسلمين ، فابن عم عزيزة اسمه يوسف أفندى ، وابن أخيه اسمه صادق ، ولم يتنبه المؤلف لهذا التناقض فى أسرة « عزيزة » التى لا ندرى هل هى مسيحية أم مسلمة ، ولم يشر المؤلف أى إشارة نحل بها هذا التناقض لتركيزه على هدفه السياسى وحده وجعل من أذئاب فكتور ومعاونيه الذين يرمز بهم إلى أعوان الاستعمار أجناب وطلاب مصلحة وسماهم مقار

(١) المرجع ص ٦ .

(٢) هكذا فى الأصل .

(٣) الرواية ص ١٣ - ١٤ .

ونمروز وصيرفى ، وأسلوب الكتاب أسلوب صحفى سهل لا يكشف عن موهبة فنية ولكنه يؤدى غرض المؤلف من روايته .

\* \* \*

والطرف الثانى فى هذه المناظرة السياسية يتمثل فى رواية « سعاد » التى كتبها عبد الحليم العسكرى فى وقت متأخر نسبياً <sup>(١)</sup> ووصفها بأنها رواية « اجتماعية أخلاقية فى ثوب غرامى » وأهداها إلى « الأستاذ الأديب والفيلسوف الخطير صاحب العزة أحمد ( بك ) لطفى السيد دلالة ولاء وعلامة إخلاص وتقدير » وهذه الرواية لا يمكن للقارئ أن يفهم أهدافها إلا إذا نظر إليها فى ضوء الرواية السابقة لأنها تبدو وكأنها رد مباشر عليها .

وفى هذه الرواية يحب الشيخ الفيلسوف فتاة اسمها « سعاد » ، وهى البديل من عزيزة فى الرواية السابقة ، ويحاول أهل الفتاة التفريق بينها وبين حبيبها الفيلسوف ودفعها إلى الرهينة بمعونة رجال الدين ، وينتهاز المؤلف الفرصة ليحمل على رجال الدين حملة تصل إلى درجة الإقذاع <sup>(٢)</sup> . ويزعم الفيلسوف على السفر إلى الخارج هرباً من رجال الدين ، وفى الخارج يلتقى الفيلسوف بشاب يتعرف عليه ، ويعرف الفيلسوف ( لطفى السيد ) أن الشاب ( مصطفى كامل ) يحب حبيبته « سعاد » ولا ندرى كيف تعرف الشاب على سعاد فذاك شئ لا يهم المؤلف ، ويصف الفيلسوف الشاب فى خطاب له إلى حبيبته بأنه أنانى وله أغراض ومطالب ولكنه يطلب منها أن تسمع كلامه وبيانه وأن تغفر له لأنه يحبها <sup>(٣)</sup> ، ويعود الفتى إلى مصر ويقترب بسعاد ، وتنتصر العاطفة الممثلة فى الشاب على العقل الممثل فى الفيلسوف كما يقول المؤلف <sup>(٤)</sup> ، ولكن الفتاة ( مصر ) لا تنهأ بالفتى الذى يدفعها إلى اليأس وتقرر اللحاق بالفيلسوف الذى كان قد صدر عليه حكم بالإعدام .

والرواية من الناحية الروائية أكثر ضعفاً واختلاطاً من الرواية الأولى ، وتنبع قيمتها من التأثير السطحي لمؤلفها بأفكار لطفى السيد ، فهو يحمل على رجال الدين

(١) طبعت الرواية فى مطبعة التقدم سنة ١٩٢٧ .

(٢) الرواية ص ١٩ - ٢٥ .

(٣) الرواية ص ٨٥ - ٨٩ .

(٤) ص ١٢٠ .

من مسلمين ومسيحيين حملة شعواء<sup>(١)</sup> ، ويدافع عن تلاميذ لطفى السيد ويحمل على رجال الدين لوقوفهم في وجههم ويختار لدفاعه الدكتور طه حسين في كتاب الشعر الجاهلي ، ويدافع دفاعاً شديداً عن كتاب الإسلام وأصول الحكم<sup>(٢)</sup> ويدافع عن تحرر المرأة وعن الرقص والتمثيل<sup>(٣)</sup> ، ويهاجم حكم الفرد<sup>(٤)</sup> إلخ . . . وأسلوبه أكثر تطوراً لأنه يحاول فيه أن يقلد أسلوب المنفلوطي فيصف الفيلسوف بقوله : « وكان جميل الطلعة ، يداعب نفسه في خلوته ويناجي الليل في هجته ، والقمر في روعته ، ويأنس بكواكب السماء في ركدة الماء ، ويأخذه حب المداعبة إلى أن يتغزل في الزهرة اليانعة والأعشاب الباسقة . . . وكان بالي الأسمال لا يألف إلا أن يكون بعيداً عن الناس حتى في المظاهر العريضة ، ولا أهناً له وأطيب لخاطره من أن يرى الناس تبغضه وتزدريه ويمقتهم ويسخط عليهم ، ويتحجب إلى طير غريد أو بئس شريد »<sup>(٥)</sup> .

\* \* \*

وإذا كان التيار الثاني من الرواية التعليمية قد تأثر بالرواية الأوروبية ، فإنه تأثر بها في الظاهر ، وحاول تطوير هذا الشكل عموماً لأغراضه التعليمية ، ولم يكن هذا التيار هو التيار السائد أوائل القرن العشرين وإنما ساد تيار آخر ينظر إلى التسلية باعتبارها الهدف الأول ، ويتأثر بالصحافة وبالرواية الأوروبية بشكل واضح ومباشر وذلك هو التيار الذى سنعالجه في الفصل التالى .

(١) ص ١٧ - ٢٥ ، ص ٣٨ ، ص ٥٨ .

(٢) ص ١٠٨ - ١١١ .

(٣) ص ٣٨ - ٤٢ .

(٤) ص ١٢٣ .

(٥) ص ٨ - ١٠ .

## الفصل الثاني

### رواية التسلية والترفيه

١

ظروف نشأتها :

( ١ ) أهدافها وممثلوها :

حاولت الرواية التعليمية أن تعبر عن أهداف المثقفين ، في المراحل الأولى لتطور مجتمعنا ، فحاولت أولاً تعليم المثقفين المصريين ثقافة جديدة متطورة تختلف عن الثقافة الأزهرية ، متأثرة بالعلوم الغربية التي أثبتت تفوقها ، وحاولت بعد ذلك إصلاح المجتمع عن طريق النقد الاجتماعي ، بعد أن دار الصراع على أرضنا بين الحضارة العدوانية الوافدة ، وبين حضارتنا بتقاليدها الشرقية ، ومحاولتها الاحتواء في التراث العربي القديم ، كما حاولت في النهاية التوفيق بين حاجة المصريين إلى التعلم ، وبين تسلية القراء وترفيهم واجتذابهم إلى هذا العلم .

وإذا كانت الرواية التعليمية قد عبرت عن أهداف كبار المثقفين فإن رواية التسلية والترفيه قد اتجهت إلى مجرد إرضاء رغبات الجماهير وأذواقهم ، وخضعت خضوعاً كبيراً لميولهم . وقد سبق أن أشرنا في التمهيد إلى العناية الكبيرة نسبياً بالتعليم الابتدائي منذ عصر إسماعيل ، وكانت سياسة المحتلين في التعليم تتجه إلى مقاومة التعليم عموماً والتعليم العالي بصفة خاصة ، وذلك لخلق نموذج من القراء لا يتمتع باستقلال الشخصية ولا القدرة على التفكير الحر المستقل ، وامتدت مقاومة المحتلين من التعليم العالي إلى المعلمين الثانوي والابتدائي ، وإن كانوا قد شجعوا نسبياً التعليم الأولي . وقد ساعدت هذه السياسة على إيجاد طائفة كبيرة من المصريين يستطيعون القراءة والكتابة ، ولكنهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعي يدفعهم إلى التنبه للمشاكل الحقيقية لبلادهم ، كما ساعد الشعور باليأس الذي ساد البلاد عقب فشل الثورة العرابية ، على أن تصبح وظيفة القراءة عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتها إلى التسلية ، وإلى نسيان هموم واقعها وآلامه . وانتقلت هذه

الفئة من البحث عن مصدر لتسليتها في الملاحم الشعبية التي كانت تقوم لجماهير الشعب الأمية بوظيفة مزدوجة تحقق لها التسلية من ناحية وتربطها بأمجادها وبطولاتها القديمة من ناحية أخرى ، إلى البحث عن مصدر لتسليتها في الكلمة المكتوبة ، وحاولت رواية التسلية والترفيه تحقيق حاجة هذه الفئة من القراء التي تحولت من الاعتماد في تسليتها على الملاحم الشعبية ، إلى الروايات المترجمة عن الأدب الغربي ، والروايات التي تقلدها وتنسج على منوالها . وجرى زيدان يدرك التحول في أذواق هؤلاء القراء الذين يسميهم القراء العقلاء في نصه الذي سبق أن أشرنا إليه والذي يقول فيه : « وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنسية ، والإنكليزية ، والإيطالية ، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان « روايات » . والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى ، وأكثرها يراد به التسلية . ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها . . . وقد رحب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد ، مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى . نغني قصة علي الزبيق ، وسيف بن ذي يزن ، والملك الظاهر ، وبني هلال ونحوها . فضلا عن القصص القديمة كعنبرة وألف ليلة وليلة - فوجدوا الروايات المنقولة عن الإنجليزية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح هذا العصر فأقبلوا عليها » (١) . وجرى زيدان يلاحظ هذا التحول الذي طرأ على مجموعة من الجماهير وجعلها تتحول من الأدب الشعبي إلى الروايات المترجمة ، التي لا يجد فارقاً بينها وبين الأدب الشعبي إلا أنها أقرب إلى المعقول ، كما يلاحظ أن تيار ترجمة الرواية اتجه إلى التسلية .

وقد ساد تيار رواية التسلية والترفيه الفترة التي تمتد من أواخر القرن التاسع عشر ، إلى الثورة القومية في سنة ١٩١٩ . وظلت الرواية حتى هذه الفترة غير معترف بها من كبار المثقفين والأدباء لأن المثقفين كانت جهودهم مركزة إما في ميدان النضال السياسي أو في ميدان الإصلاح الاجتماعي . وكان الأدباء متأثرين بالدعوة إلى بعث التراث العربي القديم ، ولما كان الشعر هو التراث الأدبي البارز ، فقد اتجه الأدباء إلى بعثه ومحاولة النسج على منواله . ولم يحاول الأدباء التأثر بالتراث الشعبي في ميدان الرواية ، لأنه لم يكن معترفاً به كفن أدبي بالنسبة إليهم . ولذلك ظل

ينظر إلى الرواية على اعتبارها وليداً غير شرعى فى هذا المجتمع ، وساعد على تأكيد هذه النظرة اقتصار المؤلف والمترجم من الرواية على دائرة التسلية والترفيه . ولم يقتصر المثقفون الكبار على عدم الاعتراف بالرواية ولكنهم حاولوا الوقوف فى وجهها ومهاجمتها ، والنعى على جماهير القراء تأثرهم بها وإقبالهم عليها ، وقد هال « فتحي زغلول » ما لمسه من انصراف القراء إلى قراءة هذه الروايات ، وإهمالهم قراءة الكتب العلمية والاجتماعية ، وعلق على هذه الظاهرة فى مقدمة كتابه المترجم « سر تقدم الإنجليز السكسونيين » <sup>(١)</sup> بقوله : « . . . . من المقرر أن ميلنا إلى مطالعة المؤلفات التى من هذا القبيل ( المؤلفات العلمية ) ضعيف حتى فى هذه الأيام وأن المشتغلين بنشرها من أشقى العاملين ، ولكن الذى لا يأخذ الأمور بظواهرها يعلم أن انزواء رغبة الناس عن مطالعة المؤلفات المفيدة ومللهم من العلم بما يجرى فى الوجود من تقدم الأمم بترقى المعارف ، واتساع نطاق التربية والتعليم لم يكن ناشئاً عن بغضهم للعلم ، أو نفورهم من القائمين بنشره ، وإنما هو مسبب عن طول زمن الترك الناشئ عن الضعف العام الذى ألم بروح الشرق منذ أجيال طويلة حتى أمات ملكة حب الاستطلاع . وهذا هو السبب فى الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات » <sup>(٢)</sup> . ويهاجم « لويس شيخو » نفس الظاهرة وإن كانت دوافعه فى الهجوم تختلف عن دوافع فتحي زغلول <sup>(٣)</sup> فيقول معلقاً على الكتب المطبوعة : « . . . أما المطبوعات المنفردة ، فإن التسعين فى المائة منها روايات يغلب عليها الغرام معربة عن الروايات الأوربية القليلة الجدوى ، الشائنة للآداب » <sup>(٤)</sup> .

وبرغم أن الشعراء الذين تأثروا بالشعر الغربى بدأت بواكير إنتاجهم فى الظهور ابتداء من العقد الأول من القرن العشرين <sup>(٥)</sup> ، فإن الرواية كانت ما تزال وليداً

(١) نشرت هذه الترجمة سنة ١٨٩٩ .

(٢) نقلاً عن : حركة الترجمة . جاك تاجر ص ١٥٢ .

(٣) ربما كان لويس شيخو أكثر تأثراً فى هجومه بالقيم الأخلاقية .

(٤) الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين . ص ٩٢ .

(٥) ظهر الجزء الأول من ديوان عبد الرحمن شكرى سنة ١٩٠٩ وهو المحاولة الأولى فى هذا الميدان .

غير شرعى ، واضطر هيكل نتيجة لهذا الإحساس إلى عدم إطلاق لفظ رواية على روايته « زينب » وسماها « مناظر وأخلاق ريفية » ، كما أنه لم يجسر على وضع اسمه عليها ولكنه اكتفى بوصف مؤلفها بأنه « مصرى فلاح » كما أسلفنا الإشارة إلى ذلك ، خاصة وأن موضوعها هو الحب ، تلك العاطفة التى ينظر إليها بنفس الاستنكار الذى كان ينظر به المثقفون إلى الرواية . وإذا كان كبار المثقفين من المصريين والمتمصيرين المسلمين ، قد نظروا إلى الرواية هذه النظرة ، ورفضوا أن يشغلوا أنفسهم بها ، فإن المهاجرين الشوام هم الذين حاولوا تقديم هذا الفن لهذه الفئة الجديدة من القراء . ويرجع ذلك إلى ظروفهم التى سبق أن أشرنا إليها ، والتى تتلخص فى أن أغلب هؤلاء المفكرين كانوا من عناصر مسيحية وقد هاجروا من بلادهم نتيجة للاستبداد التركى ، وعقب المذابح الرهيبة التى دارت بين الدروز والمسيحيين فى سنة ١٨٦٠ . وقد استغلت فرنسا هذه المذابح للتدخل فى شؤون الخلافة العثمانية بصفتها حامية للمسيحيين ، وقد أدت هذه الظروف إلى تولد عاطفة الكراهية فى نفوسهم نحو الخلافة التركية ، وامتدت بعض مظاهر هذه الكراهية لتسحب على الثقافة الإسلامية نفسها ، كما تولد فى نفوسهم نوع من التعاطف نحو الغرب المسيحى وخاصة فرنسا التى تظاهرت بحمايتهم ، كما وجدت شعارات ثورتها « الحرية ، والإخاء ، والمساواة » صدى كبيراً فى نفوسهم ، وساعد ذلك على تحطم الحواجز بينهم وبين الثقافة الغربية عموماً والثقافة الفرنسية بصورة خاصة ، فأقبلوا عليها وعلى فنونها الأدبية بغير تردد منذ الطفولة ولم يقف فى وجوههم رد الفعل الذى وقف فى وجه غيرهم من المثقفين ، ومن أجل ذلك يرجع إليهم الفضل فى تعريفنا بالفنون الأدبية الغربية ، فقدموا المسرح إلى بيئتنا ، منذ عصر إسماعيل ، واتجهوا إلى تقديم الرواية مؤلفة كانت أو مترجمة من أواخر القرن التاسع عشر ، وفى ظل الاحتلال البريطانى ، وقد دفعتهم ظروفهم إلى تقديم هذه الروايات التى تهدف إلى التسلية والترفيه ، وتعد ظروفهم نفسها مسئولة عن إقبالهم الكبير على الرواية الغربية وتقليدها ، وإلى عدم ارتباط رواية التسلية والترفيه بالتراث الروائى العربى والإسلامى ارتباطاً مباشراً .



## ( ب ) الصحافة وأثرها :

كان الدافع الأكبر الذى دفع المهاجرين الشوام إلى تقديم روايات التسلية والترفيه يرجع إلى اشتغالهم بالصحافة وسيطرتهم على الصحف والمجلات منذ بداية عهد الاحتلال ، وقد أشرنا فى التمهيد إلى أن الصحافة بدأت رسمية تعبر عن رغبات الحاكم وحده فى عصر محمد على وأوائل عهد إسماعيل ، واستغرقتها النشاط السياسى من أواخر عصر إسماعيل حتى بداية عهد الاحتلال ، وفى أوائل عهد الاحتلال قضت سلطات الاحتلال على الصحافة الوطنية ، ولم يبق من الجرائد ذات النفوذ إلا جرائد المهاجرين الشوام وأهمها الأهرام ، ولما كانت جريدة الأهرام لا تخفى ميلها إلى فرنسا ، أوعز عميد الاحتلال إلى أصحاب « المقتطف » أن ينشئوا صحيفة يومية سياسية تنافس الأهرام وتعارضها ، فظهرت جريدة « المقطم » . وكان من الطبيعى أن تتوقف مكانة كل جريدة من هذه الجرائد على عدد القراء الذين يقرءونها ، ولما كان الصراع السياسى الذى كان يدفع القراء دفعاً إلى الإقبال على هذه الصحف قد خفت حدته كثيراً فى أوائل عهد الاحتلال ، فقد كان من الضرورى البحث عن وسائل لاجتذاب القراء إلى هذه الصحف ، وكان من أكثر هذه الوسائل فعالية تقديم رواية مسلسلة إلى القراء تشدهم إلى الصحيفة وتسليهم وترفه عنهم ، وبدأت جريدة الأهرام تنشر هذه الروايات منذ سنة ١٨٦٦ م<sup>(١)</sup> . وإذا كان اتجاه المهاجرين الشاميين إلى تقديم هذه الروايات فى صحفهم يمثل عنصراً هاماً من عناصر جذب القراء إليها ، فإن هذه الأهمية كادت تتحول إلى ضرورة ملحّة بالنسبة لمجلاتهم ، فقد انتشرت المجلات فى الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وكان أهمها « الهلال » و « المقتطف » ، وظهر إلى جوارهما عدد آخر من المجلات لم تحظ بمثل مكانتهما واستمرارهما مثل اللطائف المصورة وغيرها ، ولما كانت هذه المجلات تهتم بالدرجة الأولى بالثقافة والعلوم ، ولما كان بعضها كالمقتطف يتطرق فى الاهتمام بتقديم الثقافة الأوربية الخالصة التى لم يكن المجتمع مستعداً لتقبلها . لذلك أحس أصحاب هذه المجلات بضرورة اجتذاب القارئ بتقديم الرواية المسلسلة إليه ،

(١) حركة الترجمة الأدبية فى مصر ص ٢٠٦ . الفترة ما بين ١٨٨٢ - ١٩٢٥ . رسالة دكتوراه

ما تزال مخطوطة للدكتورة لطيفة الزيات . وقد اقتصر فيها على الترجمة من الإنجليزية .

فبدأت الهلال في الاهتمام بالقصة المترجمة والمؤلفة منذ سنة ١٨٩٢<sup>(١)</sup> وساهم جرجى زيدان صاحب المجلة مساهمة فعالة برواياته التي سبق لنا دراستها في تسليية قرائه وتثقيفهم في الوقت نفسه . وفي السنة التي بدأ فيها الأهرام تقديم رواياته إلى القراء بدأت مجلة اللطائف المصورة نفس المحاولة بتقديم القصص والروايات المترجمة<sup>(٢)</sup> .

وفي الفترة التي سادت فيها رواية التسليية والترفيه ، وكانت اللون البارز في الفن الروائي ، وهي التي تمتد من أواخر القرن التاسع عشر إلى ثورة سنة ١٩١٩ ، كانت صحافة السوريين ومجلاتهم هي التي تهتم اهتماماً كبيراً بتقديم هذا النوع من الرواية وكانت صحافة المصريين والمسلمين المتمصرين التي ظهرت في هذه الفترة كالمؤيد والمنار واللواء والجريدة تعنى إما بالإصلاح السياسى ، أو بالإصلاح الدينى أو بالإصلاح الاجتماعى ، وبرغم أن « الجريدة » اهتمت بعض الاهتمام بالأدب فإنها لم تساهم مساهمة كبيرة في ميدان الرواية .

وقد أثر إقبال القراء على هذه الروايات في ظهور مجلات تخصصت في تقديم هذا النوع من الرواية إلى القراء ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر ، وانتشرت هذه المجلات انتشاراً كبيراً في القرن العشرين بصورة تجعل من الصعب على الباحث أن يتتبعها وأن يحصيها<sup>(٣)</sup> . وقد ساهم كثير من المصريين في إصدار هذه المجلات مدفوعين إلى ذلك برواجها وإقبال القراء عليها . والمتأمل في عناوين هذه المجلات يدرك أن كثيراً من أصحابها كانوا يدركون أن وظيفة الروايات التي يقدمونها تنحصر في تسليية القراء ، ولدينا عدد كبير من هذه المجلات اتخذ من المسامرة عنواناً له ، منها مسامرات النديم ( ١٩٠٣ ) لإبراهيم أفندى رمزى ، وعنوان مجلته يجمع بين المسامرة والمنادمة ، ومن أشهرها مسامرات الشعب التي أصدرها خليل صادق أفندى ( ١٩٠٤ - ١٩١١ ) وهو يشير بعنوانه لا إلى وظيفة رواياته فحسب ،

(١) المرجع السابق - حركة الترجمة الأدبية في مصر ص ٢٠٦ .

(٢) حاولت مجلة المقتطف مقاومة هذا التيار في البداية ، ولكنها ما لبثت أن انسأقت مع التيار ، وساهم يعقوب صروف بنفسه في تقديم الروايات لقراء مجلته كما فعل جرجى زيدان فكتب ثلاث روايات هي فتاة مصر ، وأميرة لبنان ، وفتاة الفيوم .

(٣) راجع قائمة طويلة بأسماء بعض هذه المجلات في حركة الترجمة الأدبية من ص ٢١٤ إلى ص ٢٢٣ .

بل إلى طبيعة الجمهور الذى يتلقى هذا الإنتاج ، ثم نلتقى بالمسامرات الأسبوعية التى ظهرت فى الإسكندرية سنة ١٩٠٩<sup>(١)</sup> ، وفى سنة ١٩١٢ نلتقى بمسامرات الملوك التى كان يصدرها الفريد خورى ، وفى سنة ١٩٢١ نلتقى بالمسامرات مرة أخرى التى يصدرها حسن هلال ومحمد بسيونى . وقد تكتفى بعض هذه المجلات بالإشارة فى عنوانها إلى أنها تقدم روايات مثل منتخبات الروايات لإسكندر كركور وهى من أقدم هذه المجلات ، وظهرت سنة ١٨٩٤ م ، وسلسلة الروايات لبشير الحلبي ومحمد خضر وصدرت سنة ١٨٩٩ ، والروايات الشهرية التى أصدرها يعقوب جمال سنة ١٩٠١ ، وقد تشير أسماء هذه المجلات إلى وظيفتها فى المناداة أو فى المسامرة ، أو تجمع بين الاثنين مثل مسامرات النديم التى سبقت الإشارة إليها ، والنديم السامى التى تكشف بعنوانها أيضاً عن أسماء صاحبها وهما محمود نديم ومحمود سامى ، ومثل النديم الروائى التى صدرت سنة ١٩٢٢ كملحق لمجلة الروايات المصورة ، وإلى جانب المسامرة والمناداة قد تشير عناوين هذه المجلات إلى التفكه والمفاكهة ومن أشهرها الفكاهات العصرية لعبد الله غزالة الحلبي التى ظهرت سنة ١٩٠٨ . وكانت ترجمة الروايات الغربية تمثل المنبع الرئيسى الذى اعتمدت عليه هذه الصحف والمجلات فى تلبية حاجات قرائها ، سواء أكانت هذه الترجمة من الفرنسية أم الإنجليزية أم غيرها من اللغات الأوربية الأخرى . وكان من الطبيعى أن تخضع هذه الترجمة فى أهدافها وفى أشخاص القائمين عليها وفى مجالاتها وقيمة المترجم منها ، للتأثر باعتبارات التسلية والترفيه من ناحية ، وبالخضوع لذوق القراء خضوعاً كاملاً من ناحية أخرى .

### ( ح ) الترجمة وأثرها :

سبق أن أشرنا إلى أن من قدموا هذه الروايات المترجمة كان هدفهم من تقديمها تسلية القراء والترفيه عنهم ، وقد لاحظ جرجى زيدان هذه الملاحظة على أغلب الإنتاج المترجم ، كما هاجمه لويس شيخو وفتحى زغلول من هذه الناحية كما أسلفنا ، وأصحاب المجلات والصحف لا ينكرون هذه الصفة ولكنهم يعترفون بها فى صراحة كاملة ، ففى مجلة ( الفتاة ) تترجم « استيرازهرى » رواية « نانن » ( ؟ )

( ١ ) الكثير من هذه المجلات لا تحتفظ المكتبات بأعدادها وتعد فى حكم المفقودة .

وتقول إنها من مؤلفات إسكندر دوماس الكبير ، وإن الهدف من ترجمتها التسلية والترويح والإفادة<sup>(١)</sup> ، ويصرح « نسيب المشعلاني » وهو أكثر المترجمين إنتاجاً في مجلة « الضياء » بأنه يترجم قصصه تفكهة للقراء<sup>(٢)</sup> ، ومثل المشعلاني يصرح « ريكاردو أفندي صلبار » الذي كان يترجم لفتاة الشرق معلقاً على ترجمته لإحدى القصص بأنه ترجمها تفكهة لقراء « فتاة الشرق » ، وأنه مثل بها العدل والإخاء بين شابين متحابين - وغايته في ذلك أن يبين فقدان العدل والإخاء بين الناس<sup>(٣)</sup> .

ويلاحظ من تعليق المترجم السابق أنه لا يكتفى بتسلية القراء ، ولكنه يحاول تقديم تبرير أخلاقي ووعظي لقصته ، ويلاحظ أن هذا التبرير الأخلاقي كان يفرض أحياناً على القصص والروايات المترجمة برغم أن محتوى القصة نفسها يبعد بعداً كبيراً عن هذا التبرير الذي يفرضه المترجم فرضاً على الرواية . كما صنعت مجلة فتاة الشرق حين ترجمت قصة « الزوجين » عن الكاتب المشهور « كونا دويل » صاحب روايات « شرلوك هولمز » وهو معروف باتجاهه إلى الروايات والقصص البوليسية ، فقد بررت ترجمتها لهذه القصة بأنها « رواية حكمية أخلاقية يليق أن يجعلها المرء قاعدة لحياته الزوجية تضمن له السعادة المبتغاة »<sup>(٤)</sup> .

وكانت الكثرة العظمى من المترجمين<sup>(٥)</sup> لا يكشفون عن ثقافة أدبية ناضجة ، ولا يقدرّون قيمة الإنتاج الذي يقدمونه ، ولا يفهمون معنى الترجمة ، وإنما كانوا أشبه بتجار يلبون حاجة السوق ، ويقدمون إليه بضاعة فجأة أحياناً ، ومسروقة أحياناً ومشوهة في أغلب الأحيان . وسنكتفي بوصف طريقة الترجمة عند اثنين من أشهر مترجمي الروايات في هذه الفترة وهما طانيوس عبده و« شاكر شقير » اللبناني . لتوضيح هذا الذي لاحظناه عليهم جميعاً . أما طانيوس عبده فيصفه صديقه « كرم ملح كرم » بقوله : « ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى وهيئات ، وهو شر ما تبلى به مستنزلات الإلهام . فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضمن بالمبنى أن يهون وقد نضده في ديباجة مختارة اللفظ مشرقة

(١) الفتاة . السنة الأولى . العدد الرابع . مارس سنة ١٨٩٣ م .

(٢) الضياء . السنة الرابعة ص ١١٩ وما بعدها سنة ١٩٠١ - ١٩٠٢ .

(٣) فتاة الشرق . السنة الثانية ١٩٠٨ - ١٩٠٩ .

(٤) فتاة الشرق . السنة الثالثة ص ١١٣ - ١٢٠ .

(٥) ينطبق هذا الحديث على مترجمي الروايات وحدهم .

الصياغة ، مما أهمل طانيوس عبده حتى كاد يكون والمؤلف على أميال رحاب ، وعذره أنه ينجح إلى كسب رزقه وما هو بالعذر سوى ، وعذره أن ما نقل عن الفرنسية ليس من الروائع ، ولم يترجم في معظم ما نقل غير القصص العام المتواني في رحبة الأدب السمين ، وليس يعتصم بمنعة البقاء . . . على أن العذر الصادق لا يجاوز ضؤولة إمام طانيوس عبده باللغة الفرنسية ، فيقرأ ويستدل مما يثب في عينه من بيان على مرمى المنشئ ، ولا يلبث أن يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بما تراءى له منه ، ويكتب الصفحات تلو الصفحات دون أن ينعم النظر فيما خطت يمينه ، بل يكتب بلغة واهية إلا أنها واضحة ، فلا تعلو لغة العامة بسوى انطباقها على أحكام النحو ، وحجته أن القصة يجب تدليل معانيها لكل ذهن لثلا يتحاماها من تقهقر عن النفاذ إلى صفايا البيان . وهذه البراءة من الأصل إن تكن تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز إلى الملل فليست مما يرضى عنه الفن في الشطر الأوفر من النقل <sup>(١)</sup> . و « كرم ملح كرم » يصف « طانيوس عبده » بجميع العيوب التي تتصف بها الترجمة الروائية في هذه الفترة من عدم الإجادة للغة وتلبية طلبات السوق والجري وراء الكسب المادى وعدم احترام النص ، وعامية التعبير بحجة التسهيل على القارئ مما ستحدث عنه بعد ذلك بالتفصيل .

أما « شاكر شقير » اللبناني الذى يصفه « جرجى زيدان » بأنه عرب عشرات من الروايات الفرنسية وألف بعضها من عند نفسه <sup>(٢)</sup> فمما يلفت النظر إليه أن مؤلفاته في اللغة العربية تكشف عن ثقافة عربية كلاسية مما يحملنا على الظن بأن ترجمته للروايات كانت عملاً ثانوياً لا يعبر عن ذوقه ولا ثقافته الحقيقية ، فقد ترك من المؤلفات منتخبات الأشعار ، ومصباح الأفكار في نظم الشعر ، ولسان غصن لبنان ( ؟ ) في انتقاد اللغة العصرية وأساليب العرب في الإنشاء <sup>(٣)</sup> . ولم يقتصر إهمال المترجمين على ميدان الرواية بل تعداه لميدان المسرحية ، واعترف بعض المترجمين بهذا الإهمال وبرره بطبيعة ذوق الجمهور كما جاء في

(١) مناهل الأدب العربى ج ١٧ ص ٦٧ - ٦٨ نقلا عن القصة في الأدب العربى الحديث محمد يوسف نجم ص ٧٧ .  
 (٢) تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٢٤٥ .  
 (٣) نفس المرجع والصفحة .

مقدمة مسرحية « الشعب والقيصر » لفولتير التي ترجمها « جورج طنوس » والتي يقول فيها : « عمدت إلى تعريبها ودعوتها « الشعب والقيصر » بعد أن تصرف فيها تصرفاً كبيراً يناسب الذوق المصرى ، وأضفت إلى أبطالها فتاة جعلت لها شأنًا يذكر في الرواية بطلبها الانتقام من سبيل الغرام ، لأن السواد الأعظم في مصر لا يعترف بروايتنا أنها تمثيلية إلا إذا كانت غرامية وبين ممثليها فتاة . . . أذكر ذلك مع الأسف الشديد لأننى اضطررت إلى مخالفة الأصل في كثير من الظروف والأحيان » (١).

وقد قام المهاجرون السوريون بالترجمة الروائية أول الأمر ، وما لبث المصريون أن انضموا إليهم ، وظهر عدد كبير منهم في « مسامرات الشعب » التي فتحت صدرها لهم لا كترجمين فحسب ولكن كمؤلفين أيضاً . ولكن ترجمة المترجمين المصريين لم تكن أحسن حالا من ترجمة السوريين ، وبعضهم تورط في الترجمة الروائية دون أن يملك القدرة والاستعداد لهذا العمل ، ومن أصدق الأمثلة التي تنطبق على المترجمين المصريين مثال الشاعر « حافظ إبراهيم » الذي تصدى لترجمة البؤساء لفكتور هوجو ، دون إجادة للغة الفرنسية ، ولا أدل على ذلك مما يرويهِ مصطفى الرافعى من أن حافظاً دله بنفسه على صفحة بالجزء الثانى من البؤساء وقال : « إنه ترجمها في خمسة عشر يوماً ، وأنه حضره مرة يترجم أسطراً من الجزء الأول في قهوة الشيخة يخطها في دفتر صغير دون حجم الكف ، فاجتمعت له ثلاثة أسطر في ثلاث ساعات (٢) . وليس غريباً بعد ذلك أن تتسم ترجمة « حافظ » بهذه الصفات التي يصفها بها الدكتور « طه حسين » وهى الإعراض التام عن بعض النصوص ، والتشويه الذى يختلف قوة وضعفاً لبعضها الآخر ، والإسراف في اللفظ الغريب (٣).

وقد اتجهت حركة الترجمة في البداية إلى اللغة الفرنسية ، نتيجة للعلاقة الوثيقة التي ربطت بين المهاجرين السوريين وبين فرنسا ، ونتيجة للارتباط الثقافى بين مصر وفرنسا منذ بداية النهضة حتى الاحتلال . وبدأت سلطات الاحتلال تقاوم

(١) نقلا عن الفن القصصى . حامد شوكت ص ١٠٠ .

(٢) راجع مقالة الرافعى عن حافظ في كتاب ذكرى الشاعرين ص ١٠٦ .

(٣) حافظ وشوقى ص ٩٢ .

نفوذ اللغة الفرنسية ، وتفرض اللغة الإنجليزية على التعليم في البلاد ، مما شجع حركة الترجمة عن الإنجليزية وجعلها تسير جنباً إلى جنب مع الترجمة عن الفرنسية . ولكنها لم تقتصر على هاتين اللغتين ، بل تعدتهما إلى الإيطالية والألمانية والروسية ، سواء بالترجمة المباشرة من اللغة الأصلية ، أم باتخاذ اللغة الإنجليزية أو الفرنسية وسيلة للترجمة عن هذه اللغات . وتقسم الدكتورة لطيفة الزيات في رسالتها عن حركة الترجمة الأدبية الروايات المترجمة من حيث الموضوع ، إلى قصص شرق ، وقصص تاريخي ، وقصص غرامي ، وقصص اجتماعي وقصص مغامرة وقصص بوليسية<sup>(١)</sup> . ويمكن تلخيص هذه الاتجاهات في أنها اتجهت إلى القصة التاريخية التي تلي حاجة جمهور القراء إلى التعرف على تاريخ الدول الغربية ، وعلى التاريخ العربي والإسلامي ، وعلى تاريخ الخلافة العثمانية<sup>(٢)</sup> . وهي رغبة بدأت في الظهور منذ أواخر عصر إسماعيل . واستمر هذا الاتجاه ، على طول فترة بحثنا في هذا الفصل الذي يمتد إلى ثورة سنة ١٩١٩ ، يمثل مجرد رغبة في التعرف على التاريخ ، ولا ينبع عن إحساس قومي متبلور يندفع إلى محاولة بعث أمجاد الماضي القديم ، ولم يظهر هذا الإحساس القومي في ميدان الرواية متبلوراً وواضحاً إلا في الإنتاج الذي ظهر عقب الحرب العالمية الثانية ، والذي عبر عنه نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد جودة السحار وعلى با كثير وغيرهم . ولعل ما لفت المترجمين إلى هذه الروايات هو ما تحفل به من عناصر المغامرة والحب ، وهي العناصر التي سيطرت على الذوق الشعبي ، وظهرت في الاتجاهات الأخرى للترجمة والتي يعبر عنها القصص الغرامي ، والقصص الذي يعتمد على المغامرة سواء أكانت بوليسية أو غير بوليسية . وكان أغلب القصص الاجتماعي المترجم لا يكشف عن المشاكل الاجتماعية الحقيقية ، وإنما يقصد به إلى التسلية من خلال ما يعرضه من علاقات غرامية أو ما يحفل به من مغامرة . بحيث نستطيع أن نقول إن أغلب الإنتاج المترجم في هذه

(١) راجع رسالتها عن حركة الترجمة الأدبية . وقد اقتصرت الباحثة في دراستها على الروايات المترجمة من الإنجليزية والتقسيم ينطبق أيضاً على الإحصاء الذي يقدمه هنري بيرس عن الترجمة من الفرنسية ، في الفهرس الذي أحصى فيه القصص المؤلف والمترجم عن الفرنسية وقد رجعنا إليه في ترجمة مخطوطة للدكتور محمد يوسف نجم .

(٢) تأخرت ترجمة الرواية التاريخية الفرعونية نسبياً عن غيرها .

الفترة كان يخضع للذوق الشعبي الذى يميل إلى قصص المغامرة والحب . وتعتبر مجلة « مسلسلات شهر زاد » عن اتجاهات الروايات المترجمة فى الأعداد الموجودة منها بدار الكتب وعن تأثرها بالذوق الشعبي أصدق تعبير ، فهى تتبع نظاماً ثابتاً فى تقديم رواياتها فلا تشير إلى اسم مؤلف الرواية ولا إلى مترجمها ، وإنما تكتفى مثلاً بأن تقدم رواية غرامية كرواية « أصبع القدر » وتصفها بأنها رواية غرامية ممتعة ذات حوادث ومفاجآت . وإذا كان العنصر الغرامى هو الذى يتغلب فى الرواية الأولى فإن الرواية الثانية لا بد أن يتغلب فيها عنصر المغامرة فتصبح هى رواية « الشارة المربعة » ، الرواية البوليسية الرائعة الحوادث المغمورة بالأسرار<sup>(١)</sup> .

ويلاحظ على كل الاتجاهات السابقة لحركة الترجمة أنها تقدم للقارئ عنصر المغامرة ، أو عنصر الحب وكثيراً ما تقدمهما معاً .

ومن أواخر القرن التاسع عشر بدأت هذه الاتجاهات فى الظهور . فترجمنا من القصص التاريخى سواء منه ما يتحدث عن تاريخ الشرق أو تاريخ الغرب . وكانت أغلب المترجمات التى ظهرت لاثنتين من أكثر الكتاب الإنجليز والفرنسيين شهرة فى هذا الميدان ، وهما « والتر سكوت » الإنجليزى و « إسكندر دumas » الفرنسى ، فترجم « يعقوب صروف » لوالتر سكوت رواية سماها « قلب الأسد » ، وترجمت فريدة عطية « الروضة النضيرة فى أيام بومباى الأخيرة » لنفس الكاتب . كما ترجم نجيب حداد رواية الفرسان الثلاثة لإسكندر دumas الأب ، كما ترجم بشارة شديد لنفس الكاتب قصة الكونت « دى منتو كريستو » وظل هذان الكاتبان من أكثر الكتاب شهرة فى القرن العشرين . ويمكن استخلاص قوائم طويلة بالروايات التى ترجمت لهما من رسالة الدكتورة لطيفة الزيات ، أو من فهرس هنرى بيرس ، وترجم عدد كبير من رواياتهما أكثر من مرة ، ووجد إلى جانبهما سيل من الروايات التى تتجه إلى هذا الاتجاه لكتاب أقل شهرة .

ومن الروايات الغرامية ترجمنا من الإنجليزية « تحفة المريد فى زواج أوديت بفريد » ترجمها محمد لطفى ، كما ترجم نعوم مكرزل رواية « كأس المحبة » ، وترجمت لبية هاشم « الغادة الإنجليزية » ، ولم يذكر المترجمون الثلاثة أسماء الروايات المترجمة ولا أسماء مؤلفيها . ومن الفرنسية ترجمنا رواية « بول وفرجينى » لبرناردان



دى سان بيير ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » ، كما ترجم رشيد خليل الشيبانى رواية « الهوى العذرى » ولم يشر إلى مؤلفها وترجم سامى قصيرى رواية ما تيلدا للكاتبة أوجين سو . واستمرت ترجمة هذا النوع بصورة أكثر تنوعاً فى القرن العشرين .

أما الرواية التى تقوم على المغامرة فإن الاهتمام بها لم يكن كبيراً فى القرن التاسع عشر وإن اشتد الاهتمام بها فى القرن العشرين ، وخاصة الروايات البوليسية التى احتلت مركزاً ممتازاً ، وأعجب الجمهور القارئ بعدد كبير من مؤلفيها من أمثال « موريس لبلان » صاحب روايات اللص الشريف « أرسين لوين » وسير آرثر كونان دويل صاحب روايات شرلوك هولمز ، و « بونسون دى تيران » و « ميشال زيفاكو » و « بن جونسون » وغيرهم .

ولا يهمنا هنا أن نذكر قوائم بأسماء الروايات المترجمة فى كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، فليس لذلك تأثير فى بحثنا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن هذه الروايات يمكن استخلاصها من مراجعها <sup>(١)</sup> ، وسيقتصر عملنا هنا على محاولة تقييم هذه الروايات المترجمة من الناحية الفنية .

تقول الدكتورة لطيفة الزيات إننا توقفنا فى ترجمتنا للرواية الإنجليزية عند ما صدر منها إلى سنة ١٨٦٠ ولم نتبعها بعد هذا التاريخ <sup>(٢)</sup> . ويمكننا بتعبير آخر أن نقول إن أغلب ما ترجمناه من الروايات كان من نتاج العصر الرومانسى فى الأدب الأوروبى ، وقد ساد التيار الرومانسى فى الأدب الغربى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وأتى بصفات جديدة وعارض فى بعض الخطوط التقليدية الأدب الكلاسى <sup>(٣)</sup> . والمظهر العام للأدب الكلاسى يتمثل فى خضوعه المطلق لسلطان العقل ، وليس معنى ذلك أنه كانت تعوزه المعانى العاطفية ، ولكن العواطف والمشاعر الكلاسية كانت خاضعة كل الخضوع للعقل الذى لم يكن يدع مكاناً

(١) المراجع التى حاولت تصنيف حركة الترجمة هى : رسالة الدكتورة لطيفة الزيات عن حركة الترجمة من الإنجليزية حتى سنة ١٩٢٥ وفهرس هنرى بيرس الذى صنف فيه الروايات المترجمة عن الفرنسية حتى سنة ١٩٣٨ وقد سبقت الإشارة إليهما وذلك بالإضافة إلى فهرس دار الكتب .

(٢) حركة الترجمة الأدبية ص ١٩٥ .

(٣) الرومانتيكية . فانتيجم . ترجمة بهيج شعبان ص ٣ .

لجموح العاطفة وجيشانها ، وقد سجل الشاعر الفرنسي بوالو هذا المبدأ فيما سجل من قواعد كلاسية تأثرت بها الآداب الأوربية ، فقال : « فلتلبوا دائماً العقل ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة ، ولا ينبغي أبداً أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورتها النبيلة »<sup>(١)</sup> . أما الأدب الرومانسى فيقلل من شأن سلطان العقل ، ويتوج العاطفة والشعور ويسلم القيادة إلى القلب منبع الإلهام والهادى الذى لا يخطئ لأنه موطن الشعور ومكان الضمير . يقول الفريد دى موسيه معارضاً بوالو : « أول مسألة لى هى ألا ألقى بالاً إلى العقل » وينصح صديقاً له بقوله : « اقرع باب القلب ففيه وحده العبقريه وفيه الرحمة والعذاب والحب ، وفيه صخرة صحراء الحياة حيث تنبجس الألحان يوماً إذا مستها عصا موسى »<sup>(٢)</sup> . ولا يعنينا هنا أن نتبع العوامل التى أدت إلى نشأة الرومانسية « فى الآداب الغربية ولا أثرها فى فنون الآداب المختلفة ، وإنما نود أن نشير إلى أن الرومانسين رفضوا القواعد القديمة بعنف وأكدوا معنى الحرية ، وقادتهم فكرة الحرية بصورة طبيعية إلى النزعة الفردية . وما دام يجب على الفنان ألا يخضع للقواعد العامة فإنه يستطيع بل يجب عليه ، أن يظهر ما عنده من شئ وحيد فى مزاجه الفنى ، إن طبيعته الخاصة ستصبح قاعدته الوحيدة والأساسية ، أما ما يجب أن يعبر عنه مهما كان النوع الذى اختاره فهو الشئ الخاص فى نفسه ، وماذا هناك من شئ شخصى أكثر من طريقته فى الحب ؟ لقد جاء من هنا المكان الضخم الذى يمثله الحب فى الأدب الرومانسى الفرنسى ، وهو ليس الحب الموصوف من الخارج كما يصفه شاهد ذكى ، بل الحب المشاهد من الداخل كما يقاسيه القلب »<sup>(٣)</sup> . وكان من الطبيعى أن يكون الشعر الغنائى هو الفن الأدبى الذى تأثر تأثراً كبيراً بالحركة الرومانسية لأنه يتجاوب مع نزعة ممثليها العاطفية من ناحية ومع نزعتهم الذاتية من ناحية أخرى . وتأثرت المسرحية بثورتهم على القواعد الكلاسية . أما الفن الروائى فلم يتأثر كثيراً وذلك لأن الرواية لم تكن قد نمت وتحجرت قواعدها بحيث تستفيد من ثورتهم على القواعد ، كما أن الفن الروائى بطبيعته فن موضوعى

(١) الرومانتيكية . محمد غنيمى هلال ص ٢ - ٣ .

(٢) الرومانتيكية ص ٥

(٣) الرومانتيكية . فانتيجم ص ٣٢ .

لا يستفيد كثيراً من النزعات الذاتية والعاطفية المسرفة ، بل إنه على النقيض يتأثر تأثراً عكسياً ، وقد ساعدت الحركة الرومانسية بنزعتها الذاتية على ظهور الرواية التحليلية أو السيكولوجية ، وساعدت باتجاهها إلى الماضي وبإحساسها القومي على ظهور الرواية التاريخية ، وبثورتها على المجتمع على ظهور الرواية الاجتماعية وبنزعتها العاطفية على ظهور الرواية العاطفية ، ومهدت بذلك كله لظهور الرواية الواقعية التي ينظر إليها كثير من الباحثين باعتبارها الممثل الحقيقي الأصل للرواية الفنية<sup>(١)</sup> .

وتتميز الرواية التحليلية أو السيكولوجية بتركيز الاهتمام على بطل أساسي بدلاً من توزيعه على عدة أشخاص ، والشخصية التي يتركز عليها الاهتمام ليست إلا ستاراً يشرح به المؤلف أفكاره الخاصة وعواطفه حتى ليكاد البطل في هذه الرواية أن يكون صورة من المؤلف نفسه . وكان من الطبيعي ألا تتأثر حركة الترجمة في هذه الفترة من بحثنا بهذا النوع من الروايات ، وذلك لأن الذوق الشعبي لا يميل إلى هذا التحليل ، وإنما أثرت هذه النزعة التحليلية في الرواية الفنية التي ستحدث عنها في الباب الثاني ، وإذا استعرضنا حركة الترجمة الأدبية عندنا في هذه الفترة نلاحظ أن المترجمين لم يهتموا بالأعمال الروائية الأساسية في هذا النوع من الرواية مثل «رينيه» لشاتوبريان ، وروايتا مدام دي ستايل ، وكورين ، و«أوبرمان» لسينانكور ، واعترافات فتى العصر لموسيه ، وإنما ترجمنا لكتاب أقل قدرة من الناحية التحليلية ، وأكثر ظهوراً في فنون الروايات الرومانتيكية الأخرى مثل «هيجو» الذي يعتبره فانتيجم مسئولاً عن اتهام الرومانسيين بعدم القدرة على التحليل<sup>(٢)</sup> . وإذا كان المترجمون لم يهتموا بالرواية التحليلية فإنهم اهتموا بالروايات الأخرى التي تظهر فيها عاطفية الرومانسيين مثل الرواية التاريخية والاجتماعية والعاطفية ، ولكنهم حين ترجموا في هذه الفنون الروائية لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة وإنما اهتموا بكتاب أكثر شعبية وشهرة مثل سير والترسكوت والكسندر دوماس الذي يصف الباحثون فيه الروائي بالبدائية والشعبية . وبرغم أن المترجمين اهتموا بكتاب من المشاهير في ميدان القصة الاجتماعية وهو فكتور هوجو ، فإن روايته البؤساء

(١) راجع حديثاً مفصلاً عن هذه الأنواع في المرجع السابق من ص ٨٩ - ١٠٩ .

(٢) الرومانتيكية . فانتيجم ص ٩٠ وما بعدها .

تعرضت في ترجماتها المختلفة للكثير من النقص والتشويه الذى أفقدها قيمتها . وإذا كانت هذه الفترة لم تخل من ترجمة بعض الآثار الأدبية ذات القيمة تسربت إليها فيما تسرب من الروايات ، مثل « قصة مدينتين » لشارلز ديكنز التى ترجمها محمد السباعى سنة ١٩١٢ ، وقصة « هنرى أزموند » لثاكرى التى انتحلها لنفسه وهى مسعد أفندى واختصرها سنة ١٩١٨ ، ورواية « البعث » التى ترجمها رشيد حداد سنة ١٩٠٧ للكاتب الروسى الكبير ليوتولستوى ورواية « السعادة العائلية » لنفس الكاتب التى ترجمها بباوى غالى سنة ١٩١٥ ، فإن هذه الترجمات كانت تعبر عن ميل فردية لا تكشف عن اتجاه الترجمة ، كما أن تأثيرها كان ضعيفاً ، إما لعدم استعداد الجمهور لتقبلها ، وإما لأنها لم تخل من التشويه الذى لم تنج منه إلا رواية محمد السباعى .

وإذا كانت حركة الترجمة لم تتأثر كثيراً بأعمال كبار الرومانسيين عموماً ، فإنها تأثرت تأثراً أكبر بأعمال كتاب صغار خضعوا جزئياً لما فى الرومانسية من حرية وعاطفة وجموح خيال ، وقدموا لذلك نوعاً من الروايات تتجه إلى الجماهير الشعبية وترضى نزعتها الخيالية المتعطشة إلى الغريب والمدهش من ناحية ، وإلى الحب المغرق فى العاطفة والخيال من ناحية أخرى . ويطلق الباحثون على هذا النوع من الرواية اسم الرواية الخيالية (Romance) <sup>(١)</sup> ، وهذه التسمية تشمل الروايات التى ظهرت من هذا النوع فى العصر الرومانسى ، كما تشمل الروايات التى تأثرت بأدب العصور الوسطى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما تشمل الروايات البوليسية التى ظهرت فى زمن متأخر نسبياً ، ويجمع بين هذه الروايات جميعاً طابع المغامرة والحب الخيالى العاطفى .

وأغلب الروايات التى ترجمناها تدخل ضمن هذا الإطار ، وهى تتفق مع الذوق الشعبى لجماهير القراء غير المثقفين فى أى مجتمع من المجتمعات .

(١) يطلق هذا اللفظ على الروايات التى تأثرت بملاحم العصور الوسطى والتى ظهرت فى القرن السادس عشر وما بعده ، لتصف مغامرات الفرسان وطولاتهم ، كما تنطبق هذه التسمية على الإنتاج الذى ظهر كتعبير عن الحركة الرومانسية . ولعل استعمال اللفظة للنوعين يشير إلى ما بينهما من تشابه فى الجنوح إلى الخيال . راجع :

والروائيون لا ينظرون إلى هذا النوع من الروايات نظرة تقدير ، ويعتبره « أرنولد كتل » نقيضاً للرواية الفنية التي تتجه بطبيعتها إلى الواقع بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وهو في حديثه عن نشأة الرواية الإنجليزية يعتبر الفترة التي سادت فيها الرواية الخيالية (Romance) فترة توقف في تاريخ الرواية الإنجليزية التي بدأت منذ نشأتها تتجه إلى الواقع في القرن الثامن عشر ثم سادت الرواية الخيالية ، وبعدها بدأ التيار الواقعي يسيطر من جديد ، وهو يعتبر الرواية الخيالية فترة توقف لأنها تتجه إلى الإغراق في الخيال والهروب من الواقع <sup>(١)</sup> .

ويتحدث « أدوين موير » عن الخصائص الفنية لهذا النوع من الرواية فيصفه بأنه يعتمد على فضول القارئ ويقدم سلسلة من الحوادث العجيبة لا ارتباط بينها ، وتسير الأحداث فيه لإشباع فضول القارئ ، وهي تتفق مع رغباته ولا تتفق مع معرفته ، والنهاية في الغالب تكون نهاية سعيدة ، والأبطال فيه إما أخصاء بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة . والبطل الخير يمر في الرواية بسلسلة من الأخطار والمغامرات ، ونحن نتقبل الأخطار التي يمر بها البطل من غير شعور بالمسئولية أو الخوف لأننا نعتقد بأنه سيتخلص منها ، وكل اهتمامنا في أمثال هذه الرواية يكون منصّباً على الحدث وكيف يتعدّد وكيف يحل ، والشخصيات لا ترسم بعناية وذلك لأن الكاتب يخضعها إخضاعاً كاملاً للحدث ، والبطل في هذه الرواية يهرب غالباً من الحياة ولكنه يرجع في النهاية إليها ليتمتع بها دون أن يصاب بأذى ولو كان ضيقاً ، ويمكن أن يقع الموت في هذا النوع من الروايات ولكن الأشرار وحدهم هم الذين يموتون أو يقتلون ، وقد يضحى المؤلف ببعض الأخصاء في سبيل رجوع البطل إلى شاطئ الأمان والنجاح ، وهو يصف هذه الروايات أخيراً بأنها أكثر عدداً من غيرها وبأنها تشمل روايات المغامرات والجريمة وبأنها لا تتمتع بقيمة أدبية كبيرة إلا في أحوال نادرة <sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

وإذا كانت الحاجة إلى إشباع ميل القراء إلى الروايات وتأثير المترجمين بالذوق

(١) المرجع السابق ص ٢٤ - ٢٩ .

(٢) The structure of the novel, pp. 17-23 and an introduction to the English novel, (٢) ch. 2 Realism and Romance pp. 27-39.

الشعبي قد أثر في اختيارهم للروايات وقيمتها من الناحية الفنية ، فإنه أثر أيضاً في مدى تحمل المترجمين لمسئوليتهم إزاء الأعمال التي يقومون بترجمتها ، وتعرضت الأعمال المترجمة لعدم الإحساس الكامل بالمسئولية مما كان من نتيجته تعرضها لكل ضروب التشويه والاستهتار .

ومن مظاهر استهتار كثير من المترجمين بالروايات المترجمة عدم احترام المؤلف أو اللغة التي ترجمت عنها الرواية ، وعدم ذكر اسم الرواية في لغتها الأصلية . ومن صور هذا الاستهتار أن يدعى المترجم الرواية لنفسه فيخفى اسم الكاتب واسم الرواية المترجمة ويضع بدلاً منهما أسماء عربية ، فيوحي للقارئ بذلك أنه مؤلف الرواية وليس مترجماً لها ، كما فعل أحمد حافظ عوض حين ترجم في مسامرات الشعب رواية لفردريك مارييت ، وهي رواية « جافيت يبحث عن أب » ، ونشرها سلسلة على خمسة أعداد تحت أسماء مختلفة لا علاقة لها بالاسم الأصلي وهي « الانتقام . والحصول على زوجة . والجزء العادل والسنان الفيلسوف وحسن الختام » ، وعلل لتقسيمه لها هكذا ، بأن القارئ يستطيع أن يعتبر كل جزء منها رواية منفصلة <sup>(١)</sup> . وقد قام بنفس المحاولة عبد القادر حمزة في رواية نشرتها مسامرات الشعب بعنوان « ضحايا الأقدار » وذكرها هنرى بيرس في فهرسه على اعتبار أنها من الروايات المترجمة ، وقد حيرت هذه الظاهرة أصحاب الفهارس لعجزهم عن التفريق بين المترجم والمؤلف من هذه الروايات ، وخاصة أن بعض المؤلفين كانوا يفضلون أن يكتبوا عن بيئة أجنبية في رواياتهم ، وأن يطلقوا أسماء أجنبية عليها حتى لا يصطدموا اصطداماً مباشراً بالبيئة التي يعيشون فيها مما ستتحدث عنه فيما بعد ، وضاعفت هذه الظاهرة من اختلاط الأمر على الباحثين حتى إن رواية « الانتقام » التي ذكرناها على اعتبار أنها جزء من رواية « فردريك مارييت » مترجمة عن الإنجليزية يذكرها هنرى بيرس على أنها مترجمة عن الفرنسية ، ولكنه يعجز عن اكتشاف أصلها الفرنسي أو اسم مؤلفها .

وقد يكتفى المترجم بالإشارة إلى أن الرواية مترجمة عن الفرنسية أو الإنجليزية ، ولكنه لا يذكر اسم مؤلفها في لغتها الأصلية ، ولا اسم الرواية نفسها . ويقدم لنا « هنرى بيرس » قائمة طويلة بأسماء عدد كبير من الروايات المترجمة لم يستطع

أن يكتشف أصلها الفرنسى ولا أسماء مؤلفيها ، ومن اتجهوا إلى هذا النوع من الترجمة « طانيوس عبده » ، و « شاكر شقير » اللبناى ، ونقولاً رزق الله ، ونشر الكثير من ترجماتهم فى مسامرات الشعب .

وقد يكتفى بعض المترجمين بإغفال اسم الرواية أو اسم اللغة المترجم عنها أو اسم المؤلف ، وقد أشارت مجلة الهلال إلى إغفال المترجمين لذكر اسم المؤلف فى مقال لها جاء فيه : « . . . . . » ولكننا نؤاخذ المترجمين فى أمر طالما نبهنا إليه ، وأكثر مترجمى الروايات يرتكبونه ، ونعنى به إغفال اسم المؤلف ، ولا ندرى الحكمة فى ذلك ، فلو أنهم يدعون تأليف الرواية لقلنا إنهم يريدون انتحالها ، ولكنهم يعترفون بأنهم مترجموها ، فما ضرهم لو أثبتوا اسم المؤلف الذى أذاب دماغه وأحيا ليله فى البحث والتنقيب ، وجعل نفسه هدفاً لسهام النقد والتعنيف ، وربما أنفق على نشر روايته مالا ولم يربح منها شيئاً ، أفلا نحفظ له حقه فى تأليفها كما نحفظ حق الطبع لأنفسنا . . . » (١) .

وظاهرة تغيير عنوان الرواية إلى عنوان أكثر تمشياً مع ذوق المترجم أو ذوق القراء من أكثر المظاهر حدوثاً فى الرواية المترجمة ، بحيث أن ذكر العنوان الحقيقى للرواية يعتبر الظاهرة الأقل حدوثاً . ولم يقتصر عدم الإحساس بالمسئولية عند المترجمين على محاولة ادعائهم لتأليف الروايات المترجمة أو إغفالهم لاسم المؤلف أو اسم الرواية ، ولكنه انتقل إلى موقفهم من محتويات الروايات نفسها . وكان أخطر ما تعرضت له الروايات المترجمة الحذف والاختصار الذى يكتفى بالإبقاء على الخطوط العريضة لأحداث الرواية مع ضغطها ضغطاً شديداً بحيث تتحول الرواية إلى ما يشبه الحكاية أو القصة القصيرة ، ويذكر لنا هنرى بيرس قائمة طويلة بأسماء مترجمين قاموا بمثل هذا الاختصار المخل ، ومن أبرز الأمثلة التى قدمها ما قام به نجيب ميخائيل غرغور فى مجلة حديقة الأدب سنة ١٨٨٨ من اختصار روايات لفكتور هوجو وجورج أونيه وغيرهما ، وما قام به محمد كامل حجاج فى كتابه بلاغة الغرب (٢) ، من اختصار آثار روائية لأكثر من عشرين روائياً غربياً . وهنرى بيرس يحار فى تسمية مثل هذه الأعمال فيسميها الأعمال المترجمة أو المقتبسة .

(١) نقلا عن حركة الترجمة الأدبية ص ٦٣ .

(٢) صدر الكتاب فى جزأين بالقاهرة . الجزء الأول سنة ١٩٠٩ والجزء الثانى ١٩٢٢ .

وقد يقف الاختصار عند حد حذف بعض فصول الرواية أو بعض تفاصيلها ، وبعض المترجمين يعترف بالضرورات التي تلجئه إلى هذا الاختصار كما فعل يعقوب صروف الذى يقول فى خاتمة روايته قلب الأسد وصلاح الدين : « وقد لخصنا هذه الرواية من رواية إنكليزية شهيرة اسمها « الطلسم » لوالتر سكوت ، وتصرفنا فيها بزيادة وإسقاط وتغيير وإبدال لتوافق ذوق القراء فى هذه البلاد وهى تطابق الحقائق التاريخية فى أكثر وقائعها . . . ومن جملة فوائد هذه الرواية الجليلة تفصيل عوائد الناس فى تلك الأيام وتمثيل أحوالهم أحسن تمثيل » (١) والمترجم يعترف بأن خضوعه لذوق القراء هو الذى دفعه إلى هذا التغيير والتبديل . وقد كان لخضوع المترجم لذوق القراء حيناً ولذوقه الخاص حيناً آخر أثره فى أن المترجمين حاولوا الاحتفاظ لهذه الروايات بطابع السرد الذى يميز أسلوب الحكاية الشعبية ، فاتجهوا فى أغلب الأحيان إلى حذف الحوار ، وتفاصيل الصور فى الحدث مكتفين بذكر الخطوط العريضة للأحداث ومستبدلين بالحوار السرد ، كما أنهم خضوعاً منهم للذوق الشعبي كثيراً ما يترجمون المواقف الحساسة بالشعر ويستشهدون به فى رواياتهم .

أما لغة الترجمة فقد كانت تتأثر بثقافة المترجم نفسه وإحساسه باللغة العربية ، وكانت نتيجة لذلك تتراوح بين العامية التى تكشف عن عجمة المترجم وبين العربية المثقلة بالبديع ، ومن أوائل القرن العشرين بدأ ظهور الأسلوب السردى البسيط الذى يميل إلى السهولة ويتخلص من العامية والعجمة (٢) .

(١) راجع الفصل الذى كتبته الدكتورة لطيفة الزيات بعنوان نماذج من القصص المترجم ص ١٢٥ وما بعدها . وقد لاحظت فيه أن أغلب المترجمين لجأوا إلى الحذف والاختصار باستثناء محمد السباعي .

(٢) راجع فى حركة الترجمة الأدبية فصلاً بعنوان تطور أسلوب القصص المترجم من ص ١٨٤ إلى ص ١٩٤ .



## العوامل المؤثرة :

كانت الرواية التعليمية تعبيراً عن إحساس المثقفين بحاجات بيئتهم التي يعيشون فيها ورغبتهم في إصلاح هذه البيئة ، ولذلك تأثرت ظاهرياً فقط من حيث الشكل بالرواية الغربية<sup>(١)</sup> ، وحاول روادها الأوائل استغلال هذا الفن لتعليم أبناء وطنهم حين كان تخلص أبناء الوطن من الجهالة يمثل في نظرهم الحل المثالي لمشاكل هذا المجتمع وتأخره ، واتجهت الرواية التعليمية بعد ذلك إلى محاولة الإصلاح الاجتماعي في أوائل القرن العشرين ، واستعان المصلحون الاجتماعيون بشكل قصصي يستمد جذوره من الأدب العربي القديم هو فن المقامة ليجعلوه بديلاً من التأثير بالرواية الغربية . وهم في ذلك يمكن مقارنتهم مع الفارق بالكلاسيين الفرنسيين من أمثال « فولتير » و « روسو » الذين استغلوا الشكل الروائي للتعبير عن أفكارهم الثورية الممهدة للثورة الفرنسية . والفارق بين كتاب الرواية التعليمية عندنا وبين أمثالهم من الفرنسيين أن الظروف لم تنهياً لكتابنا لكي يكونوا كتاباً ثوريين بالقدر الذي يمكن مقارنتهم فيه بزملائهم ، وذلك لأن البلاد كانت خاضعة أول أمرها للاستبداد التركي ، ثم خضعت بعد ذلك للاستبداد التركي والاحتلال الإنجليزي معاً ، ولم تكن الطبقة المصرية الوسطى قد ظهرت ظهوراً كافياً يسمح لها بالدفاع عن مصالحها ، وكان عدد المثقفين ثقافة حقيقية لا يزال محدوداً ، وهم لا يستندون إلى قوة حقيقية تشجعهم وتقف إلى جانبهم ، ولذلك اكتفى المثقفون بمحاولة التعليم ، ونقد بعض المظاهر الاجتماعية ، بدلاً من تقديمهم أفكاراً ثورية مدعمة بمنهج متكامل في التفكير .

وتختلف الرواية التعليمية عن رواية التسلية والترفيه في أن النوع الأول كان نداء إلى المواطنين ليتعلموا ويتنبهوا إلى المظاهر الاجتماعية المعتلة ، أما روايات التسلية والترفيه فتمثل خضوع المؤلفين لذوق القراء غير المثقفين ، هذا الذوق الذي كان بدائياً ساذجاً ، كما خضع مؤلفو هذه الروايات خضوعاً كاملاً للروايات الغربية القليلة الأهمية التي ترجمت وترجمات مشوهة ، أو التي قدر لبعضهم أن يطلعوا عليها

(١) ربما كانت مدينة حتى في شكلها الظاهري للتراث العربي القديم .

في لغاتها الأصلية ، خاصة وأن الكثير من المترجمين كانوا يقومون في الوقت نفسه بالتأليف أيضاً ، ولم يحاول ممثلو هذا التيار الرجوع إلى الفنون الروائية في الأدب العربي . والتي تتمثل بصورة خاصة في الأدب الشعبي ، وحين تظهر في مؤلفاتهم بعض الملامح التي تربط بينها وبين الأدب الشعبي فإنما يحدث ذلك بصورة غير إرادية نتيجة لتأثرهم بالذوق الشعبي الذي لم يستطع أكثرهم التخلص من آثاره ، خاصة وأن أكثرهم لم تنهياً لهم ثقافة حقيقية من الناحية الفكرية أو الأدبية . وأصبح التأليف الروائي سوقاً رائجة ، يجذب إليه كل من أمسك بالقلم وأصبح قادراً على أن يحكي للناس حكاية تتخللها علاقة غرامية أو تحفل بالمغامرات أو تجمع بين العنصرين معاً . وكتب الروايات مؤلفون من أمثال « محمود خيرت » الذي كان من أكثر الكتاب نشاطاً وإنتاجاً ، والذي عمل مدرساً بمدرسة والده عباس باشا الأول ثم مساعد معير « بالكتبخانة الخديوية » ، ومعاون إدارة بنظارة الداخلية ثم دخل مدرسة الحقوق بعد ذلك كله <sup>(١)</sup> ، ومحمود خيرت لم يبدأ دراسة الحقوق إلا بعد أن تقلب في كل هذه الأعمال ، وألف وترجم أكثر من رواية . ومن أمثال مصطفى إبراهيم الذي كان يعمل « بمصلحة البوستان » والذي ألف رواية « شهداء الآباء » <sup>(٢)</sup> . واقتصرت وظيفة رواية التسلية والترفيه نتيجة لذلك على التسلية وحدها ، ولم تحاول أن تتعدى حدود هذه الوظيفة ، إلا بصورة مفتعلة ، وستحدث عن المظاهر المشتركة التي تجمع بين هذا النوع من التأليف لاستحالة دراسة كل نموذج من نماذجها على حدة وذلك لكثرتها ، وسنشير في حديثنا إلى بعض هذه الروايات التي تكشف عن الصفات المشتركة لهذا النوع .

\* \* \*

من أوضح هذه الصفات المشتركة الخضوع والتقليد للروايات الغربية مؤلفة كانت أو مترجمة . وفي محاولة من أقدم المحاولات التي ظهرت في بيئتنا لهذا النوع من الرواية وهي رواية « ذات الخدر » لسعيد البستاني <sup>(٣)</sup> التي بلغ من أهميتها في

(١) راجع قائمة بهذه الوظائف في الصفحة الأولى من روايته « الفتاة الريفية » سنة ١٩٠٥ م .

(٢) هي الرواية الثامنة عشرة من روايات مسامرات الشعب .

(٣) ظهرت الرواية سنة ١٨٨٤ ، وسبق سعيد البستاني ، سلم البستاني صاحب مجلة الجنان التي كانت تصدر في بيروت والتي نشر فيها قصصاً من هذا النوع منها الهيام في جنان الشام ( ١٨٧٠ ) وأسماء ( ١٨٧٥ ) وفاتنة ( ١٨٧٧ ) . راجع : القصة في الأدب العربي الحديث . محمد يوسف نجم ص ٩٨ .

نظر مؤلفها أنه أهدها لسمو الخديو عباس الثانى أيام كان ولياً للعهد ، يقول المؤلف فى مقدمة روايته : « على أنى قبل أن أبدأ بكتب ( ؟ ) حرف واحد من « ذات الخدر » علمت علم اليقين أنها لا تنجى متقنة من سائر الوجوه مثل روايات الغربيين وذلك لأسباب :

منها أنى ما طالعت من كتبهم فى هذا الباب ، إلا عدداً قليلاً ، ولا شحذت ذهنى بما أودعوه فى رواياتهم من المعانى الدقيقة ، فلا غرو إذا لم يتجلى لى من بنات الأفكار فى روايتى كما كنت أتمنى ، وأن هذا الفن لا يزال عندنا فى حال النشأة مع أنه أصبح عندهم فى أعلى درجات الكمال ، وغاية الإتقان . وكل شىء فى أوله عسير ، وأن أرباب الروايات منهم فى وسط يمكنهم من أن يدخروا من الأفكار فى يوم واحد ما لا نستطيع نحن ادخاره فى عام . . . . . » (١) .

وسعيد البستانى فى مقدمته يعترف بتفوق الروايات الغربية ، وبعجزه عن تقليدها ، ويرد أسباب ذلك إلى ضالة ثقافته فيما يتصل بهذا الفن . وإلى أن الفن الروائى كان فى عصره فى بداية ظهوره ، ويفرق بين حال الروائى فى بيئته وحال الروائى فى الغرب تفرقة تكشف عن جهله بطبيعة الفن الروائى ، لأنه يحصر هذا الفرق فى أن بيئة الروائى الغربى تمده بسيل من الأفكار والمعانى ، وكأن تفوق الروائى فى فنه يقتصر على ما تحفل به روايته من بنات الأفكار على حد تعبيره . ويكرر محمود خيرت بعد سعيد البستانى نفس التبعية للرواية الغربية فيقول فى مقدمة روايته « الفتاة الريفية » ( ١٩٠٥ ) : « إن من يطالع كتب الإفرنج وأسلوبهم فى وضع الروايات وما نحن عليه فلا يلبث أن يرى الفارق واضحاً كالصباح لذى عينين فهو إذا قرأ سفرًا من مؤلفات أولئك القوم فى أى موضوع شعر فى الحال كأن الحياة تترقق بين سطور ذلك السفر . . . . . » ويستطرد المؤلف فى بيان مظاهر تفوق الرواية الغربية بما يكشف عن بعض الوعى حيناً وعن سذاجة كبيرة فى أحيان أخرى ، فيرجع تفوق كتاب الغرب إلى قدرتهم على إلbas الرواية ثوب الحقيقة الزاهى ، وإلى أنهم يشبعون كل نقطة من النقط وصفاً فلا تفوتهم أقل حركة يكون لها أثر أو غاية ، وهو يعترف بأن هذا الاستغراق فى الوصف يدفع القارئ العربى إلى الملل ، ويذكر من مواضع تفوق كتاب الغرب أن رواياتهم تحاكى الطبيعة

ولكن فهمه لهذه المحاكاة يكشف عن سذاجة كبيرة لأنه يذكر لنا أن مثله الأعلى في المحاكاة هو الممثل الشهير الأستاذ «فردريك» الذى كان يخيف النظارة بتمثيله فيضربونه عند باب الخروج وهو سعيد .<sup>(١)</sup>

ومن مظاهر إحساس المؤلفين بتفوق الروائيين الغربيين وعجزهم عن مجاراتهم ما سبق أن أشرنا إليه في حديثنا عن الترجمة من أن بعض المترجمين كانوا ينسبون بعض الروايات المترجمة إلى أنفسهم ويزعمون أنهم مؤلفوها ، ويحدثنا «نقولا حداد» عن ظاهرة عكسية تتمثل في أنه ألف رواية «الحقيرة الزرقاء» وجعلها إنجليزية الحوادث ، ورواية «عين بعين» إفرنسية الحوادث وذلك لكى يظن القارئ أنها مترجمة فتسود وأن جرجى زيدان هو الذى شجعه على كتابة اسمه على رواياته المؤلفة<sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

وكان العامل الثانى الذى أثر على هذا النوع من الرواية يتمثل فيما سبق أن أشرنا إليه من خضوع المؤلفين لذوق القراء وعدم رغبتهم فى الاصطدام بالبيئة . وكان مؤلفو هذا النوع من الرواية يهدفون كما سبق أن قدمنا إلى تقديم روايات تسلى قراءهم ، ولم تكن رواياتهم تعبر عن إحساس ، أو انفعال خاص يريد الكاتب إبرازه وتصويره وكانت رواياتهم والحالة هذه لا تحمل تصويراً لمشاكل مجتمعهم ، ولا تكشف بهذا التصوير عن مشاعرهم إزاء حاضرهم ولا عن آمالهم فى المستقبل ، بل كان هدفهم الوحيد تقديم حكاية مسلية إلى قرائهم ، وفى التصدير الذى كتبه شوقى لروايته «ورقة الآس»<sup>(٣)</sup> يعتذر للقراء عن تقصيره فى مسامرتهم التى يقدمها إليهم لأن المسامرات<sup>(٤)</sup> ذات توزيع كبير ، وهو لا يرى سبيلاً لإرضاء كل قرائها . ولكن بعض المؤلفين كانوا ينجعلون من أن يكون الهدف من رواياتهم يتمثل فى التسلية وحدها وحاولوا لذلك إرضاء قرائهم الذين ينشدون من قراءتهم التسلية والفائدة معاً . كما حاولوا تبرير أنفسهم أمام مثقفى بيئتهم ففرضوا أهدافاً وعظمية أخلاقية على

(١) راجع مقدمة رواية الفتاة الريفية ص ٣ - ٧ .

(٢) مقدمة رواية حواء الجديدة ص ٣ - ٤ سنة ١٩٠٦ .

(٣) الرواية الرابعة عشرة من سلسلة مسامرات الشعب .

(٤) يقصد مجلة مسامرات الشعب .

رواياتهم ، مع أن القارئ لهذه الروايات يشعر بأن هذه الأهداف مفروضة فرضاً على الرواية ولا علاقة لها تربطها بأحداثها ، فنحن نجد « سعيد البستاني » يحاول أن يقدم تبريراً لروايته « ذات الخدر » فيقول في مقدمتها « لما كانت عادات القوم وأخلاقهم عنواناً لهم في المدنية ، وكان لذلك الكتب<sup>(١)</sup> (؟) في الأخلاق والعادات من أشرف ما يكتب فيه من المواضيع أقدمت على إنشاء هذه الرواية آملاً أنني إذا لم أفز بحسن النقد واستيفاء السرد فلا أقل من أن أفوز بنبالة القصد »<sup>(٢)</sup> . والمؤلف يحاول تبرير كتابته للرواية بأن الكتابة في الأخلاق والعادات شرف كبير ، وأنه حاول أن يقوم بنقد هذه العادات والأخلاق . ويحاول محمود خيرت تقديم نفس التبرير لكتابه روايته « الفتاة الريفية » فيقول : « على أن الرواية لا تكون قيمة حتى ترمى إلى غرض شريف أو فائدة « حكيمية » وربما كانت ألزم لردع النفوس الشريرة عن السير في طريق المفساد والشرور وأدعى إلى انفتاح القلوب الضالة إلى الفضيلة ومحاسن الأخلاق فتكون الروايات درساً من دروس الحياة يسير بالقارئ في طريق الهداية ويرشده إلى محجة الطريق الصواب »<sup>(٣)</sup> والمؤلف يحاول تبرير التأليف في هذا النوع من الروايات بأنه قد يكون وسيلة لهداية النفوس الضالة . وسنرى فيما بعد أن هذه المبررات الأخلاقية الوعظية لم تكن أصيلة في هذا النوع من الروايات وأن المؤلف كان حين يحاول تقديمها يفرضها فرضاً على روايته .

وقد كان لخضوع المؤلفين في هذا النوع من الرواية لتقليد الروايات الغربية من ناحية ، ولعدم رغبتهم في الاصطدام بالبيئة من ناحية أخرى الأثر الكبير على تطور أحداث الرواية وبناء عقدها وعلى رسم شخصياتها وأسلوبها ولغتها .

\* \* \*

(١) هكذا في الأصل .

(٢) ذات الخدر ص ٤ من المقدمة .

(٣) ص ٧ من مقدمة الرواية .

### الأحداث وتطورها :

من أوضح المظاهر التى تتصل بالحدث فى هذا النوع من الرواية اتجاه المؤلفين إلى الهروب من واقع البيئة المصرية (١) . وقد ترجع أسباب رغبتهم فى الهروب إلى نقل بعضهم نقلاً حرفياً عن الروايات الغربية ، ومادامت هذه الروايات تدور فى بيئات أجنبية ، فلا بأس بأن تدور الروايات المؤلفة أيضاً فى البيئات نفسها التى تدور فيها الروايات الغربية ، خاصة وأن تصوير البيئة لا يتعب المؤلفين ويجهدهم ، فليس على المؤلف فى هذه الحالة إلا أن يختار رواية من الروايات المترجمة ويخفى بعض معالمها ثم يزعم أنها من تأليفه ، أو يقرأ فى جريدة من الجرائد وصفاً لبلدة من بلدان العالم ، ويشعر باهتمام الناس بها فيقدم للقراء رواية عن هذه البيئة تتجاوب مع هذا الاهتمام ، ولن يحاسبه القراء حساباً عسيراً على الأخطاء التى يتورط فيها وهو يصور هذه البيئات الأجنبية لأن جهلهم بها يكاد يكون عاماً ، وذلك بعكس ما لو حاول المؤلف تصوير البيئة المصرية فإن حسابه مع القراء سيكون حساباً عسيراً . وقد يرجع السبب الأقوى الذى دفع المؤلفين إلى الهروب فى رواياتهم من واقع البيئة المصرية إلى رغبتهم فى عدم الاصطدام بتقاليد وعادات مجتمعهم . وقد سبق أن أشرنا إلى أن العنصر الغرامى كان يمثل العمود الفقري فى كثير من هذه الروايات ، ولما كانت علاقة الحب لا تزال محرمة فى مجتمعهم ، كانت وسيلتهم للخروج من هذا المأزق الانتقال برواياتهم إلى بيئات أخرى تعطى مجالاً أوسع للحب والغرام ، ويستطيع الأبطال فيها أن يتنفسوا ، ويمارسوا علاقة الحب بحرية ، دون أن يتعرض المؤلف للاصطدام بتقاليد بيئته اصطداماً مباشراً . .

ومن صور الهروب من البيئة ما لجأ إليه « حسين رياض » من اتخاذ بيئة اليابان مسرحاً لأحداث روايته ، فى رواية « الفتاة اليابانية » (٢) التى يتحدث فيها عن اليابان وعظمتها وكيف تقدمت فى مدة وجيزة وأصبحت أعظم من إنجلترا وصارت

( ١ ) يمثل اقتراب مؤلفى هذه الروايات من البيئة المصرية فى رواياتهم مادة رائعة لدراسة تطورها الاجتماعى .

( ٢ ) الرواية السادسة عشرة من سلسلة مسامرات الشعب .

تسمى إنجلترا الشرق<sup>(١)</sup> ، وتدور علاقة الحب فيها بين عامل وفتاة فقيرة ويتعرضان في علاقتهما للكثير من المغامرات المعقدة . وقد لجأ خليل بك سعادة في روايته « أسرار الثورة الروسية »<sup>(٢)</sup> لمثل ما لجأ إليه « حسين رياض » فقدم لنا من خلال مغامرات « فورتشاكوف » أحد كبار زعماء الفوضويين الروس أو « النهلست » على حد تعبير المؤلف ، الذى التقى بأحد اللبنانيين وقص عليه مغامراته السياسية والغرامية ، حديثاً عن البيئة الروسية والبيئة الإنجليزية . وفي رواية « عظة التاريخ »<sup>(٣)</sup> يحدثنا عبد القادر حمزة مرة ثانية عن البيئة الروسية وهو يتحدث عن خضوع الشركس للروس ويعلل كتابته لهذه الرواية في تصديره لها بأنه اطلع على نتف من تاريخ الشراكسة ، ولما كان أجداد بعض المواطنين ينتمى إلى هذه الفئة فإنه أحس لذلك بضرورة كتابة هذه الرواية .

وقد يلجأ بعض المؤلفين في الهروب من بيئتهم إلى الانتقال بأبطالهم الذين يحملون أسماء عربية إلى بيئات أخرى ليمارسوا فيها حياة أكثر تحراً ، كما فعل « نقولا حداد » في رواية « الصديق المجهول » حين انتقل ببطله حسن ويوسف إلى باريس بحجة الدراسة .

وقد يلجأ البعض الآخر من المؤلفين إلى اختيار موضوعاتهم من التاريخ العربى القديم ، ولكنهم في هذا الاختيار لا يندفعون برغبة صادقة في تصوير أجداد هذا التاريخ ، أو تفسيره تفسيراً جديداً ، وإنما يتخذون من هذا التاريخ - شأنهم في ذلك شأن زملائهم - مجرد وسيلة لتقديم قصة مسلية إلى القارئ ، وأصدق مثل على هذا النوع رواية « ورقة الآس » لشوقى الذى اتخذ من العلاقة بين العرب والفرس في العصر الجاهلى وسيلة لتقديم قصة مسلية عن « النضيرة بنت الضيزن » ملك العرب التى تخون أباه وقومها من أجل حبها لسابور قائد جنود الفرس ، ويتخذ المؤلف الرواية وسيلة للحديث عن فساد القصور . والصورة الأخيرة التى لجأ إليها فريق من المؤلفين للهروب من بيئتهم هى تظاهروهم بالحديث عن البيئة المصرية ، ولكنهم يحققون الهروب عن طريق اختيار أبطالهم من الأجانب ، أو من فئات خاصة من

(١) ص ٥ - ٦ من الرواية . وكان الاهتمام باليابان عاماً في هذه الفترة ، لأنها دولة شرقية .

(٢) صدرت الرواية بالقاهرة سنة ١٩٠٥ .

(٣) الرواية الخامسة من سلسلة مسامرات الشعب .

السكان لا تنتمى لأصول مصرية ، مما ستتحدث عنه بالتفصيل فى حديثنا عن الشخصيات .

وليس معنى هروب المؤلفين من البيئة المصرية إلى غيرها من البيئات أنهم كانوا ينجحون فى تصوير هذه البيئات الجديدة من خلال أحداث رواياتهم ، وذلك لما سبق أن أشرنا إليه من أن المؤلفين كانوا مشغولين بإشباع فضول القارئ بسلسلة من الأحداث العجيبة المتشابكة ، وهذه الأحداث لا تخضع للتفسير والتحليل ، ولكنها تخضع للقدرية والمصادفة ، وليست مترابطة ترابطاً حتمياً ، والمؤلف لذلك لا يسأل نفسه عن السبب والعللة ، ولا يحاول التفسير والتبرير ، ولكنه يهدف إلى تقديم العجيب والغريب ، مما يربط بين روايته وبين الحكاية الشعبية . ولم يكن المؤلف يشعر بعد بضرورة التعبير عن التجربة الإنسانية ، وما تؤدى إليه من شعور بالبيئة الخاصة ، والفرد المتميز ، ولذلك لم يلجأ إلى الأسلوب التصويرى الذى يعرض تفاصيل التجربة وجزئياتها ، بل لجأ إلى الأسلوب التقريرى السردى الذى يكتفى بتلخيص الحادثة وذكر خطوطها العريضة . ولما كانت الأحداث متشابهة عموماً فى روايات التسلية والترفيه ، وتقوم على علاقة غرامية بين حبيين تقوم بينهما العقبات ، فإن القارئ لروايات التسلية والترفيه لا يكاد يلمح فارقاً كبيراً بين البيئات المختلفة التى تتحدث عنها هذه الروايات ، بحيث تتشابه الجاهلية التى يتحدث فيها شوقى عن « النصيرة بنت الضيزن » ملك العرب مع البيئة التى يتحدث عنها « عبد القادر حمزة » ويصور فيها الصراع بين الشركس والروس مع البيئة المصرية التى اختارها بعض المؤلفين ميداناً لرواياتهم . وساعد على زيادة هذا التشابه أن علاقة الحب وهى العلاقة التى تدور عليها الرواية تتشابه فى جميع هذه البيئات ، فالعلاقة بين الحبيين الخيرين يجب أن تكون طاهرة ومثالية سواء أكان هذا الحب فى اليابان أو فى إنجلترا أو فى مصر ، وكل اتصال بينهما حتى لو كان اتصالاً جسدياً لا بد أن يكون عفيفاً وطاهراً ، وهذا الاتصال الجسدى لا يتعدى حدود القبله أو العناق ، ولا بد أن يكون التقبيل أو العناق رمزاً لهذا الحب الطاهر الذى يجمع بين الحبيين . أما الحب الجسدى الدنس فإذا حدث فى الرواية فلا بد أن يحدث بين الشخصيات الشريرة والمتآمرة ، والوسيلة الوحيدة لتعريف القارئ بالبيئة تتلخص فى الاختلاف بين أسماء الشخصيات والأماكن وما يقصد إليه المؤلف أحياناً من انتهاز أى فرصة



للحديث عن معلوماته عن هذه البيئة بصورة مفروضة على الحدث . ولا يقتصر تدخل المؤلف المباشر على فرض معلوماته على الأحداث ولكنه يحاول في أحيان كثيرة أن يقحم الوعظ والإرشاد إقحاماً على الحدث فيتجه للقارئ بصورة مباشرة ليبين له الدروس والعظات التي يمكن أن يستخلصها من روايته ، ولأن المؤلف يشعر بأن هذه الدروس والأخلاق مفروضة فرضاً على روايته ، فهو يقدمها في مقدمة الرواية أو خاتمها . وبعض المؤلفين يلجأون إلى وسيلة أغرب من ذلك فيتوقفون في منتصف الرواية لكي يخبروا القارئ بالدروس والعظات التي يمكنه أن يستخلصها مما سبق من الفصول . وقد ينتهز بعضهم أى فرصة داخل الرواية لكي يخرج في سرده للحوادث إلى الحديث المباشر عن المشاكل الاجتماعية ويحاول تقديم الحلول التي يراها صالحة لها . وقد سبق أن أشرنا إلى أن عبد القادر حمزة في روايته « عظة التاريخ » يشير للقارئ بصورة مباشرة إلى البيئة التي تدور فيها روايته وهي أرض الشراكسة وموطنهم ، ويرر للقارئ كتابته عن هذه البيئة الغريبة بأنه وجد أجداد بعض المواطنين ينتمى إلى هذه الفئة ، وتدور أحداث الرواية على علاقة غرامية بين ابنة الأمير « يدجى » وبين الأمير الشجاع « تمتك » بن الأمير « قمشوى » ، أما جانب المغامرة فيها فيدور على الحروب الطاحنة التي دارت بين الشراكسة والروس وانتهت بخضوع الشراكسة ، وتقوم رواية المؤلف على سرد الأحداث الغرامية والعسكرية ، ولكن المؤلف يريد أن يقدم للقارئ بعض المعلومات والدروس ، فينسب إلى الشراكسة عادة من العادات لا أدرى أهى صحيحة أم لا وهى أنهم يحرمون الزواج بين أفراد القبيلة الواحدة ، وينتهز المؤلف هذه الفرصة ليحدثنا عن عادات الشراكسة في الزواج وفي غيره من العلاقات الاجتماعية ، ويناقش هذه العادات ويوضح مدى مخالفتها للشريعة الإسلامية <sup>(١)</sup> .

وفي رواية « الحال والمآل » <sup>(٢)</sup> يشير المؤلف في تصدير الرواية إشارة مباشرة إلى الهدف الوعظي الأخلاقي من روايته فيقول : « وقد ترددت كثيراً في كتابة هذه القصة ووقفت بين الإقدام والإحجام ، فقد يتوهم قوم أن في نشر هذه القصة عيباً وأن الأولى إسبال ذيل الكتمان ، لكن مقام الوعظ والإرشاد يستدعى أن تصور

(١) ص ٣٠ وما بعدها من الرواية .

(٢) الرواية الرابعة من سلسلة مسامرات الشعب وهى لأحمد حافظ عوض .

الرذيلة في ثوبها القبيح حتى تنفر منها النفوس بقدر ما تستطيع » . وروايته تدور حول قصة فتاة تأثرت بالمدينة الغربية وحول مصيرها الذي انتهت إليه وهو في كثير من المناسبات ينتهز الفرصة ليقدم لنا وعظه وإرشاده المفروضين على الرواية ، ففي ( ص ١٦ ) ينتهز فرصة دخول أسماء إلى المدرسة ليبدأ بخطبة طويلة عن الفتاة المصرية وما ينتظرها من آلام في مجتمعنا الذي بدأ يقلد المجتمعات الغربية وفي ( ص ٢١ ) ينتهز فرصة تعرف أسماء على كريمة أحد أغنياء المصريين المتفرنجين فيحمل عليهم وعلى جهلهم وغرورهم ويعود في ( ص ٢٥ ) إلى الحملة على التفرنج وعلى الفتاة التي تعرفت عليها « أسماء » لأنها علمتها قراءة الروايات الفرنسية والسلام على الشبان ، ويستطرد بمناسبة إشارته إلى الروايات إلى الحديث ( ص ٣١ ) عن الروايات التي يجوز للفتيات قراءتها والروايات التي يجب عليهن الامتناع عنها . . . إلخ . وهو يحس قرب نهاية روايته بأنه لم يستكمل كل ما كان يريد أن يقدمه من وعظ وإرشاد ، فيشير ( ص ٨٦ ) إلى أن كل نقطة من نقط روايته تحتل الشرح الطويل والبحث الكبير ، وكل مسألة تصح أن تكون موضوعاً لبحث خاص .

أما مصطفى إبراهيم صاحب رواية « شهداء الآباء » فيقدم لنا في نهاية روايته التي تقوم على مجموعة من المغامرات البوليسية الغرامية الدروس الأخلاقية التي يجب على القارئ أن يستخلصها من روايته فيقول : « لم تمض أيام على هذه الحوادث حتى تزوجت وحيدة بحامد أفندى على صفاء وسلام ، والقارئ يرى من خلال هذه الحوادث التي سردناها في الفصول الفائتة نتائج كبيرة أدت إليها مقدمات صحيحة يجدر بأبناء وطني العزيز تدبر معانيها وإحلالها محلها من النظر والاهتمام ، فالتيار الجارف الذي انساق إليه برهان « بك » هو نفس التيار الذي أغرق الكثير من أبناء أغنيائنا فأودى بحياتهم لأن آباءهم تركوهم يشبوا على دين البطالة والكسل ، فكانوا بذلك كمن يترك أمواله في مهاب الريح ومظان الضياع على أنه إذا صح ما قاله « شكسبير » من أنه لا بد لكل مذهب ورأى من لمحة نور الحق المبين لاح للقارئ نور الحقيقة وضاحاً جلياً فيما ذهب إليه « سيسل رودس » - وإن كان مذهباً شديداً التطرف في حد ذاته لأنه القائل : « مال الإنسان لوجوه البر العام وليس للأبناء أن يرثوا من الآباء أكثر من العلم والتهديب ، وكل وسائل

الإعداد للفوز في معترك الحياة . . . والنتيجة الثانية التي ينبغي أن يستخلصها كل قارئ من القراء هي الأدوار التي تمر بها بعد الزواج كل فتاة يقدم أبواها على تزويجها وهما لا يعرفان أن على حسن سعيهما تتوقف سعادة إنسانين . والنتيجة الثالثة التي نوجه إليها اهتمام كل إنسان وكل والد على الخصوص هي ما يسوق إليه الطمع في المال والجاه من تحليل تزويج الفتاة بالرجل الكهل العجوز . . . » (١) .

ويلاحظ أن المؤلف أقحم هذه الدروس إقحاماً على روايته ، وإنه لو لم يشر بنفسه إلى هذه الدروس الأخلاقية لما تمكن القارئ من استنتاج شيء منها ، كما أنه يقحم في حديثه أقوال أدباء ومفكرين غربيين دون حاجة ماسة إليها . وهي ظاهرة كثيرة الوقوع في روايات هؤلاء المؤلفين الذين يحاولون كثيراً في صلب الرواية أن يضيفوا الأهمية على آرائهم بهذه الوسيلة حتى ولو لم تكن هناك مناسبة أصلاً لهذا الاستشهاد .

وفي رواية « الفتى الريفي » (٢) يحدثنا المؤلف عن أهدافه من كتابة روايته فيقول : « لم أكتب هذه الرواية إلا لتكون عبرة للقارئ ودرساً من دروس الحياة يستفيد من ورائه أبناء وطني العزيز بوجه عام ، والفلاحون بوجه خاص . والذي دفعني إلى نسج بردها بالشكل الذي هي فيه ما رأيت الفلاح عليه من التعاسة والشقاء وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس ، حتى إنني جعلت مقر الحادثة قرية من قرى الفلاحين ، وبطل الرواية واحداً منهم ، ولم يكن غرضي من ذلك أن تكون مجرد فكاهة للفلاح يصرف فيها زمنه على غير طائل ، ولكن حكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه وتبث فيه روح الكمال والفضيلة . . . » . وبعد أن ينتهي المؤلف من الحديث عن الدروس الوعظية الأخلاقية ، يبدأ في تقديم وصف جغرافي لمدينة « الفيوم » التي يعمل بها معاوناً في مركز البوليس ، ثم ينتقل من الحديث عن مدينة الفيوم إلى وصف مركز البوليس الذي يعمل به ( ص ٦ - ١٠ ) وتحديد موقعه ، ثم يصف قرية « الجرن » التي تدور فيها أحداث روايته وابتداء من ( ص ١٥ ) من الرواية يقدم لنا حكمة : وهي أن السعادة في القناعة وترك المطامع ثم يعلق على

( ١ ) ص ٩٨ وما بعدها من الرواية .

( ٢ ) الرواية الحادية عشرة من سلسلة مسامرات الشعب .

حكيمته بقوله : « ولنضرب مثلاً بذلك الفلاح المسكين » . وهنا تبدأ أحداث الرواية التي تدور بين فلاح مسكين وحبيبته فاطمة والتي لا تختلف عن أى رواية من روايات التسلية والترفيه في كونها مجموعة من الحوادث التي يربطها القدر والمصادفة .

#### ٤

#### العقدة :

وقد سبق أن أشرنا إلى أن روايات التسلية والترفيه تقوم العقدة في معظمها على علاقة حب بين حبيين مثاليين تقوم بينهما العقبات وتنتهى علاقتهما في النهاية باجتماع الشمل ، وهى العقدة التقليدية لكثير من قصصنا الشعبي من ناحية ، وللغالبية العظمى من الروايات المترجمة من ناحية أخرى . وفي أحوال نادرة يقصد المؤلف إلى مهاجمة علاقة الحب والاختلاط ، وهو لذلك قد يقتصر على الحديث عن علاقة حب بين شخصين شريرين متفرنجين أو متأثرين ببعض التقاليد الضارة التي لا يوافق عليها المؤلف ، وينتهى بهما المؤلف إلى أسوأ مصير جزاء وفاقاً على سوء سلوكهما ، وقد ينتهى المؤلف بالحببيين الخيرين إلى نهاية تعسة لكي يحمل القارئ على الغضب من أب ظالم قاس أو من تقاليد متحجرة ، ولكن الكثير من الروايات تجمع بين الحببيين الخيرين وبين الشخصيات الشريرة التي تمثل العقبات التي تقف في وجه الحببيين ، وينتهى الأخيار إلى نهاية طيبة ، أما الأشرار فينتهون إلى نهاية سيئة . والباحث لا يستطيع في الواقع أن يحدد المنبع الذي استقى منه المؤلفون عقد قصصهم ، وهل تأثروا في ذلك بالروايات الغربية المترجمة ، أم استمدوها من القصص الشعبي ومن أذواقهم المتأثرة بهذا التراث ، ولكن المتبع لبناء العقدة في هذه الروايات ، يدرك أن بواكير هذا الاتجاه التي ظهرت في القرن التاسع عشر كانت أقرب في بناء عقدها إلى القصص الشعبي من حيث تراكم الحوادث وتراكبها ، واقتصار المغامرة فيها على الوقائع الحربية . أما في القرن العشرين وبعد طغيان حركة الترجمة فإن عقد هذه الروايات بدأت تتأثر بعقد الروايات المترجمة ، فبدأ تراكم الأحداث فيها يخف نسبياً كما بدأ العنصر البوليسى يحل محل

البطولات في الحرب والقتال ، وإن ظل المؤلفون المرتبطون بصورة أقوى بالثقافة العربية من أمثال « شوقي » يميلون إلى الصورة الأولى في بناء عقدهم .

وأصدق مثال على الروايات التي تمثل الصورة الأولى لبناء العقدة رواية « ذات الخدر » لسليم البستاني الذي سبقت الإشارة إلى اعترافه بأنه لم يقرأ الكثير من روايات الإفرنج ، ورواية « حسن العواقب » أو « غادة الزهراء » « لحضرة الكاتبة الفاضلة الأدبية الكاملة نادرة زمانها وفريدة عصرها وأوانها السيدة زينب فواز » ، وتكاد زينب فواز تخضع في بناء عقدها لنفس الصفات التي يصف بها الدكتور عبد الحميد يونس سيرة الظاهر بيبرس في قوله : « وليس من اليسير أن تلخص هذه السيرة الشعبية كما تلخص بعض الحكايات والقصص والمسرحيات لأنها حلقات كثيرة ، تكثر فيها الوقائع والأحداث وتزدحم بالرجال والنساء ، وتتسع رقعة الأرض التي كانت مسرحاً لما عجت به الرواية من وقائع وحروب ، وهي تشبه إلى حد كبير الروايات المسلسلة المعروفة في أيامنا : كالقصص البوليسية التي لا تكاد تعرف له نهاية ولا يكاد يجمعها خط عريض واحد يضبط سير الحوادث فيها ، ويحدد ما بين أحداثها من علاقات بارزة » (١) . أما ما تحدث عنه الدكتور عبد الحميد يونس من عدم توافر خيط واحد يضبط سير الحوادث ويجمع بين أحداث سيرة الظاهر بيبرس فإنه ينطبق على رواية زينب فواز ، والمؤلفة تكاد تعترف به في المقدمة التي كتبتها لروايتها والتي تقول فيها : « أما بعد فلما كانت الروايات الأدبية من أهم المؤلفات التي تتجلى بمطالعتها مرآة الأفكار ، وتزول بلذتها غمامة الهموم والأكدار ، وتأخذ منها النفوس على قدر عقولها من الذكرى والاعتبار . . . اعتمدت نشر هذه الرواية الجميلة ذات الفوائد الجزيلة لقرب عهدها بزمان الوجود والإمكان . . . وسميتها بغادة الزهراء ، بالنظر لحقيقتها الظاهرة وعنوانها بحسن العواقب لما فيها من بدائع مجريات العجائب ، والله أسأل أن يقرن هذا الاستهلاك بإبداء الإتمام . . . » (٢)

والمؤلفة تعترف بأنها عنونت روايتها بحسن العواقب لما فيها من الحوادث الغريبة والعجيبة ، أما تراكم الأحداث والشخصيات في روايتها فإنه يصل إلى الحد الذي لا يستطيع القارئ أن يدركها فيه إلا إذا كتبها على ورقة أمامه تذكره بها ، وإلا وجد

(١) الظاهر بيبرس في القصص الشعبي . العدد الثالث ص ١٠ - ١١ .

(٢) ص ٢ من المقدمة .

نفسه في التيه . فهي تبدأ الرواية ( ص ٨ ) بتوجيه الخطاب إلى القارئ فتقول :  
قم بنا أيها الرائد سطح الأرض السائح في فسيح الأقطار والطائف في عامر  
البلدان والأمصار لنجعل وجهتنا سورية وفلسطين ونسرح الطرف في بديع مناظر  
ضواحي جبل شامخ الطبيعة ، وانظر بعين التأمل لهاتيك الروابي الزمردية تجد ثم  
حصناً حصيناً :

فقف هناك وحول نحوه البصرا واسمع فغن أهله أروى لك الخبرا «  
وعندما تنتهي من هذا الاستهلال الخطابي الذي تستخدم فيه الشعر تبدأ في  
وصف هذا القصر ، ثم تصف لنا قصراً آخر لا يقل عن الأول روعة وإن كان  
أصغر منه ، وبين القصرين قرية عامرة خصبة ، ويقطن القصر الأول أحد الأمراء  
العظام الذين يفتخر بهم المجد وينتهي إليهم الفضل ، ولهذا الأمير أربعة أولاد ذكور  
رباهم أحسن تربية حتى أصبحوا مهرة في جميع ما تلقوه من علوم ، وقسم الوالد  
أرضه بين أولاده الأربعة فبنى كل واحد قرية ، واتخذ فيها قصراً لسكنائه ثم تأهل  
كل منهم بنت من بنات الأمراء ، فتزوج الوالد الأكبر أميرة عاقلة وأنجب شاباً  
اسمه « شكيباً » ثم ترك ولده ومات ، وتولى الحكم من بعده أخوه الأمير أسعد حسب  
وصية والده . والمؤلفة تقدم لنا كل هذه الأحداث التي تتحدث إلينا فيها عن جيل  
كامل من أجيال الأسرة في صفحة واحدة ، وأنجب الولد الثالث واسمه ناصف  
ولدين هما تامر وسالم ، وأنجب الولد الأصغر واسمه حسن ولدين أيضاً هما  
عزيز وخالد ، وبتتاً اسمها فارعة أفرغت في قالب الحسن والجمال وتوشحت بوشاحي  
البهجة والكمال ، وتوفى الأخوان ناصف وحسن في حياة أخيهما الكبير حامد ، وكان  
الأمير حامد يعطف على شكيب ويقربه ويعتمد عليه ، وهو الشخصية التي تمثل  
الخير والبطولة في الرواية ، ويحقد تامر الذي كان أكبر الأحفاد سناً على شكيب  
وهو يمثل في روايتنا الشر والخسة ، ويستعين في لؤمه وكيدته بأحد أعوانه المسمى  
طالب وهو فظ غليظ شديد القسوة ، أما شكيب فيعتمد على صديقيه نجيب وصادق  
وتظهر صفاتهما من اسميهما ، ويلاحظ أن المؤلفة تكون بذلك قد قدمت لنا حياة  
جيلين من الأسرة فيما لا يزيد على أربع صفحات <sup>(١)</sup> . ويرسل الأمير حامد شكيباً  
في مهمة إلى قرية « نصيف » فيذهب في صحبة نجيب ، ويدبر تامر قتل شكيب

وهو في هذه الرحلة ، وتتدخل المؤلفة في السرد تدخلاً يعيد إلى أذهاننا الطريقة التي استخدمها الشاعر الشعبي وهو يقص السيرة الشعبية فتقول : « هذا ما كان من أمر هذا الخبيث أما ما كان من أمر شكيب ونجيب فإنهما ما زالا سائرين <sup>(١)</sup> » . . . وبينما هما في سيرهما سمعا رصاصة وجرح شكيب في يده وانطلق نجيب نحو مصدر الطلقة وحين وصل إلى هناك وجد صديق شكيب الآخر « صادقاً » وقد دخل معركة مع رجل آخر ، والمؤلفة تصف المعركة بين صادق وبين الرجل الآخر وصفاً يعيد إلى أذهاننا من جديد وصف الشاعر العربي لمعاركه في السيرة الشعبية فتقول : « . . . رأى صادقاً ورجلاً آخر في حرب شديدة ، وطعن يذوب من هوله الحديد ، فوقف مبهوراً لا يبدى ولا يعيد ، ولما وقع نظر الفارس الذي يقاتل صادقاً على نجيب صاح به قائلاً : أنتما الاثنان على وأنا واحد يا للعار والشنار ، وقد أراد بذلك مكيدة يوقع بها خصمه وهي أن يلجئه إلى الالتفات إلى خلفه فيوقع به ، على أن نجيباً انتبه لذلك وحذر صادقاً <sup>(٢)</sup> » . . . والمؤلفة تعلق على هذه الحادثة بالشعر وهو دأبها في كثير من المواقف <sup>(٣)</sup> كما يفعل القصاص الشعبي حين يستخدم الشعر في المواقف الحساسة من سيرته . وينقذ شكيب من مؤامرة « تامر » بوصول صادق في اللحظة المناسبة ، وينجو من مكيدة ثانية دبرها « تامر » على يد شخص آخر من أعوانه وهو « جابر » ، ويصل شكيب إلى القرية ويتعرف على ابنة عمه وهي تمثل في الرواية الحبيبة الخيرة ، وهي تمرض ابن عمها المريض ، وهنا يبدأ الحب بينها وبين ابن عمها ، وينتظر تامر وصول أعوانه « وكان . . . في انتظارهما على أشد من الجمر فلما سمع بمجيئهما استحضرهما إليه وهو في خلوته وسألهما عن أمرهما فأخبراه بما تم لهما ، فتكدر غاية الكدر وخاف من وصول الكتاب إلى عمه فيقتص منه على شر فعله <sup>(٤)</sup> » ، ويقترح عليه جابر أن يتزوج من « فارعة » أخت عزيز الشجاع ليتقوى بذلك على شكيب ، وهنا يصبح تامر العقبة التي تحاول التفريق بين الحبيين ، وبعد مكائد ومغامرات ووقائع لا حصر لها واختطاف فارعة

(١) ص ١٣ من الرواية .

(٢) ص ١٤ من الرواية .

(٣) ص ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣٢ من الرواية .

(٤) ص ٢١ من الرواية .

تلتقى فارعة بحبيبها ويندحر تامر .

وتكاد هذه الرواية تكون نموذجاً في بناء عقدتها لكثير من روايات التسلية والترفيه وذلك في تراكم أحداثها وتراكبها وخضوعها للقدر والمصادفة واعتمادها على العلاقة الغرامية والمغامرة ، وتدخل المؤلف في السرد بتعليقه على الأحداث واتجاهه إلى القارئ ومخاطبته له ومحاولة الربط بين الفصول ربطاً تعسفياً لانعدام الرابطة الحقيقية ، غير أن هذه الرواية تتميز أيضاً ببروز طابع السيرة الشعبية ، وذلك لأن المؤلفة تعلق على الأحداث بالشعر ، وتصف بعض المواقف في ألفاظ تقربها من نفس الأوصاف التي ترد في السيرة الشعبية ، وتربط بين الفصول بنفس الطريقة التي يربطها بها راوى السيرة الشعبية ، بل إنها تستخدم أحياناً نفس ألفاظه فتقول مثلاً : « هذا ما كان من أمر هذا الخبيث وأما ما كان من أمر شكيب ونجيب » أو تقول وأما ما كان من أمر شكيب فإنه ما زال سائراً إلى أن انتهى إلى آخر رياض الزاهرة . . . ومثل ، ولندعه الآن هنا ثم نتوجه بالقارئ جهة الجابية لنعلم ما حصل لجابر . . . إلخ (١) . وترجع حاجة المؤلفة إلى مثل هذه الروابط إلى انعدام الحتمية والسببية في تسلسل هذه الأحداث في الرواية مما يجعل نهاية الرواية لا ترجع إلى التسلسل المنطقي للأحداث وإنما ترجع إلى أن المؤلف أو المؤلفة قد استنزف كل ما لديه من حيل وألاعيب (٢) . ولا تختلف الروايات التي تأثرت تأثراً مباشراً بعقد الروايات الأجنبية عن رواية « زينب فواز » إلا اختلافاً نسبياً ، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الروايات الأجنبية المترجمة كان أغلبها من الروايات الخيالية وهذه الروايات الخيالية كانت تتجه بطبيعتها إلى جماهير الشعب وتتلاءم مع الذوق الشعبي ، الذي يتشابه مع اختلافات نسبية عند شعوب الأرض جميعاً . وقد أخضع المؤلفون هذه الروايات المترجمة لذوقهم من ناحية ولذوق بيئتهم من ناحية أخرى . وهكذا تلتقى الرواية الخيالية المترجمة والروايات التي قلدها مع الروايات التي تأثرت تأثراً أكبر بقصصنا الشعبي فيما سبق أن وصفنا به الرواية الخيالية من أنها تتجه إلى فضول القارئ ، وتقدم له سلسلة من الأحداث العجيبة والمغامرات التي لا ارتباط بينها ، والفارق بين الروايات التي تشبه رواية زينب

(١) ص ١٤ ، ٣٠ ، ٣٢ على الترتيب .

(٢) من المؤلفين الذين يتفقون مع زينب فواز في نفس الاتجاه سليم البستاني وليبية هاشم وأحمد شوقي .

راجع الفهرس الملحق بالرسالة .



فواز والروايات التي تشبه الرواية الخيالية الأوروبية وتقلدها يرجع إلى نسبة تراكم الأحداث التي تبدو أخف في النوع الثاني من الروايات ، كما تقل نسبة اتجاه المؤلف مباشرة إلى القارئ ، وربطه التعسفي بين الفصول ، واستخدامه للشعر وللحكم والأمثال .

ومن أصلق الأمثلة على النوع الثاني من الرواية رواية « أسرار مصر »<sup>(١)</sup> التي كتبها نقولا حداد والتي حاول في مقدمتها أن يعطيها دلالة اجتماعية في قوله : « تنن الهيئة الاجتماعية من علل ثلاث ، الشهوة أولاها فالعفاف يتألم من الفساد ، والسيادة ثانيها فالعدل يتوجع من الاستبداد ، والأثرة ثالثها فالسلام يتوجع من الشرور ، وفي هذه الرواية عبرة من عبر العلة الثالثة وآلامها وللقارئ الفطن أن يتدبر ذلك » . والواقع أن القارئ الفطن حين يواجه رواية نقولا حداد لا يستطيع أن يتبين هذه الدلالة التي كانت كفيلة لو ركز عليها المؤلف أن تحدث نوعاً من الترابط بين أجزاء قصته ، ولكن القارئ يفاجأ بمجموعة من المغامرات الغرامية والبوليسية المتراكمة التي لا تختلف في جوهرها عن رواية زينب فواز وإنما تختلف من الظاهر في أن المغامرات تأخذ الطابع البوليسى لا الطابع الحربى ، ولن أعمد إلى تلخيص أحداث الرواية متابعاً طريقة المؤلف في العرض خشية الغموض الشديد ، لأنه يحتفظ دائماً بأسراره حتى يواجه القارئ بها ، وإنما سأعمد إلى تنظيمها بقدر استطاعتي . فنحن نجد أنفسنا في الرواية في مواجهة أحد الأمراء وهو الأمير إبراهيم الذى تزوج للمرة الأولى وأنجب ولدين هما نعيم ونعمت ، ثم تزوج للمرة الثانية من أرملة تركية أنجبت من زوجها الأول ولدين هما عاصم وبهجت ، وكانت خطة عاصم الذى أصبح يدير أملاك الأمير ترمى إلى الاحتفاظ بالثروة بين يديه وخاصة وأنه هو وأخته لا يرثان من هذه الأملاك شيئاً ، وذلك بأن يتزوج هو من نعمت ابنة الأمير ويتزوج الأمير نعيم من أخته بهجت ، ولكن الأمير نعيم لا يحب « بهجت » ولكنه يحب فتاة نمسوية اسمها « جوزفين » تعرف عليها فى النمسا وأراد أن يتزوجها ولكن والده الأمير الكبير رفض هذا الزواج لاختلاف جوزفين عنه فى الجنس ، وجوزفين فى الرواية هى الحبيبة المثالية ، وينص الأمير فى وصيته على تحريم زواج نعيم من أجنبية ولكنه يتزوجها سراً وينجب منها ولداً يختفى ليلة ولادته ، أما الأميرة نعمت التى يريد أن

يتزوجها عاصم فهي لا تحبه أيضاً وإنما تحب أحمد نظيم بك الذى لا يدانيها فى المركز الاجتماعى ويصفه المؤلف بأنه مستودع الأسرار ، وأنه شاب لبق جميل تخرج فى المدارس العليا واشتغل بالدائرة ويحظى بثقة الجميع ، وكانت نعمت قد تزوجت من قبل بالأمير ظافر وأنجبت منه بنتاً اسمها ماري اختفت يوم ولادتها هى أيضاً ، ولم يكن نظيم قادراً على الزواج من نعمت لأنه اشترك مع الأمير عاصم فى مؤامرة إخفاء الطفلين بالاستعانة بالمولدات ، أما ماري فدفعت بها إلى دير من الأديرة ، وأما ابن جوزفين فأنهى الأمر به إلى الوقوع فى يد الشيخ صالح وهو مزارع عند الأمير نعيم فتبناه ، ويشفق الأمير نعيم على يوسف وهو لا يعرف أنه ابنه فيأخذه من الشيخ صالح ويتبناه . وبعد مغامرات معقدة وجرائم يدبرها عاصم بمساعدة من يدعى « سنتورلى » وغانية فرنسية وبلطجى إيطالى يفلح عاصم فى التفريق بين الأمير وابنه يوسف من ناحية حيث ينتهى يوسف إلى الدير كما انتهت ماري ، كما يفلح من ناحية أخرى فى التفريق بين الأمير وجوزفين بعد أن خطفها وهددها وجعلها تكتب رسالة تعترف فيها كذباً بأنها لا تحب الأمير وأنها تخونه ثم يرحلها بالقوة إلى بلادها . وبعد سلسلة من المصادفات يجتمع الأبطال ثانية فى مصر ويبدأ أحمد نظيم فى موقف مسرحى فى الاعتراف وكشف الأسرار ، وكلما وصل إلى سر يكشف عن إخلاص شخصية من الشخصيات يتقدم الحبيب إلى حبيبه ويلتمس منه المغفرة . وتنتهى الرواية بعودة الأمير نعيم إلى جوزفين ، وعودة أحمد نظيم إلى نعمت ، وزواج الشابين يوسف وماري ومعاقة عاصم على مؤامراته ونحيانته .

ورواية أسرار مصر لا تفترق كثيراً عن رواية حسن العواقب بهذه الصورة كما أن المؤلف يتجه إلى القارئ ليعظه أوليربط بين فصوله ، كما يستخدم الشعر وإن كان استخدامه له نادراً وساذجاً حتى إن بهجت أخت عاصم تخاطب أخاها الذى يغريها بالزواج من نعيم بيت من الشعر لا يختلف كثيراً فى سذاجته وعاميته عن شعر الشاعر الشعبى فتقول ( ص ٩ ) :

إذا لم يكن حفظ الوداد طبيعة فلا خير فى ود يجرى بالتكلف ( ٩ ) ( ١ )  
ورواية « نقولا حداد » تثبت لنا التشابه بين الروايات التى تأثرت تأثراً لا واعياً

بالتراث الشعبي ، وبين الروايات التي تأثرت تأثيراً مباشراً بالروايات الخيالية الأوربية لأن كلا النوعين يتأثر تأثيراً كبيراً بذوق جماهير الشعب وإن كان الخلاف بينهما نسبياً . ومن الطبيعي أن تنعكس الظروف والمؤثرات التي أثرت على الحدث وبناء العقدة في رواية التسلية والترفيه على اختيار شخصياتها ورسمهم .

\* \* \*



### رسم الشخصيات :

لاحظنا في تطور الحدث أن المؤلفين كانوا يتجهون إلى اختيار بيئات أجنبية ليتحدثوا عنها في كثير من الأحيان ، ومن الطبيعي أنهم يقدمون في الحديث عن هذه البيئات شخصيات أجنبية ، قدموا لنا شخصيات يابانية وشخصيات روسية وشركسية وإنجليزية وفرنسية وأمريكية<sup>(١)</sup> ، كما أنهم في اتجاههم إلى الدول العربية والإسلامية ، قدموا لنا شخصيات من بيئة الخلافة التركية ، ومن التاريخ العربي القديم ، ومن لبنان وغيرها من البقاع ، أما فيما يتصل بالبيئة المصرية وخاصة الإسلامية منها فكانوا أكثر تردداً وحذراً ، وحاولوا قدر جهدهم عدم التعرض لها ، ويظهر ترددهم وحذرهم في اختيارهم للأبطال الرئيسيين لرواياتهم التي تدور في هذه البيئة ، أما الشخصيات الثانوية فلم يتسم موقفهم في اختيارها بهذا الحذر ، ولعل ذلك ما يفسر سر حذرهم وترددهم ، وذلك لأن الشخصيات الرئيسية هي التي تقوم بأدوار الحب والغرام ، ولما كانت البيئة المصرية الإسلامية تقف موقفاً متعنتاً من هذه العلاقة ، لذلك كان على المؤلف الذي يحاول أن يرضى قراءه أن يكون شديد الحذر في اختياره لأبطاله من هذه البيئة ، وقد حاول بعض الروائيين الخروج من المأزق وذلك باختيارهم لأبطال مصريين والانتقال بهم إلى بيئات أخرى لا اعتراض لها على علاقة الحب كما سبق أن أشرنا . أما المؤلفون الذين أرادوا لرواياتهم البقاء ضمن حدود البيئة المصرية فقد حاولوا التخلص من هذا الحرج بمختلف الوسائل ، فمنهم من حاول تقديم شخصيات أجنبية لكي تقوم بالأدوار الرئيسية في رواياته التي تدور

( ١ ) راجع رواية العجائب والغرائب الأمريكية أو العالم الجديد . لنقولا حداد .

في بيئة مصرية ، ومن اتجهوا هذا الاتجاه محمد مسعود في رواياته « غادة الأهرام »<sup>(١)</sup> التي يقوم بالأدوار الرئيسية فيها شخصيات فرنسية في زمن الحملة الفرنسية وهم نابليون وكليبر والضابط روجيه والغادتان الفرنسيتان كليز وجوزفين . أما يعقوب صروف فيحاول في روايته « فتاة مصر » الجمع بين بطل إنجليزي وبين فتاة من أسرة قبطية ، وهو بذلك يحاول تحقيق التآلف بين الأقباط والإنجليز<sup>(٢)</sup> ، ويتجه المؤلف أحياناً إلى اختيار أبطاله من بيئة مسيحية أوقبطية لكي يتخلص من الحرج ، ويركز الكثير منهم على العناصر التركية والشركسية لأنها تمثل الطبقة الأرستقراطية التي ترغب جماهير الشعب في التعرف على حياتها كما يتطلعون إلى التعرف على أسرار الأمراء والملوك ، وإذا حدث أن اختار المؤلف شخصية لتقوم بدور العشيقة فلا بد أن يختار هذه الشخصية من بيئة أجنبية ، لأنه لا يستطيع أن ينسب حباً غير طاهر لفتاة مصرية سواء أكانت هذه الفتاة مسيحية أم مسلمة ، وحين يقدم مؤلف شخصية مصرية من الطبقة الوسطى تمارس الحب فإن ممارستها لهذه العلاقة ترد إلى أسباب خارجة عن البيئة ، مثل شخصية صلاح في رواية « الحسناء الوفية »<sup>(٣)</sup> لأحمد رفعت الذي يرجع رغبة صلاح في الحب إلى قراءته لروايات لامارتين ودي موسىه وأماليهما وروايات إسكندر دوماس وولده<sup>(٤)</sup> ، وهو يختار للبطل حبيبة مسيحية ، ومن المؤلفين النادرين الذين اختاروا شخصيات مصرية صميمة للحديث عنها محمود خيرت في روايته « الفتى الريني » و« الفتاة الريفية » اللتين سبقت الإشارة إليهما ، وهو حين يختار شخصياته لا يختارها من الطبقة الوسطى ، لأن المثقفين من أبناء هذه الطبقة عامة لم يكونوا قد وجدوا بعد الشجاعة على أن يواجهوا مجتمعهم ومشاكله الحقيقية وخاصة فيما يتصل بالنواحي النفسية والعاطفية ، كما أنهم لم يتحرروا ذاتياً بالقدر الكافي الذي يسمح لهم بالحديث عن تجاربهم الذاتية الخاصة ، ولذلك فإن كتاب رواية التسلية والترفيه لم يسمحوا لأنفسهم إلا بالحديث عن الطبقات الأرستقراطية من الأتراك والشركس التي كانت تنتمي إلى أصول

(١) العدد ١٣ من سلسلة مسامرات الشعب .

(٢) طبعت في القاهرة سنة ١٩٠٥ وظهرت قبل ذلك في المقتطف .

(٣) طبعت الرواية في المطبعة الخديوية سنة ١٩٠٣ .

(٤) ص ٣٥ من الرواية .

غير مصرية ، كما سمح محمود خيرت لنفسه بالحديث عن الفلاح على اعتبار أن ظروفه الاجتماعية كانت تيسر له قدرًا من الاختلاط بالمرأة لا يسمح به في الطبقة الوسطى ، أضف إلى ذلك أن ظروف الفلاح تعطى المؤلف الحق في أن يقف منه موقف الواعظ والمرشد ، وفي روايتي محمود خيرت نلتقي بأول تعاطف مع الفلاح المصرى في أدبنا الروائى ، وهو تعاطف رومانسى ساذج ولكنه بداية حقيقية تمهد لظهور رواية زينب لمحمد حسين هيكل فيما بعد ، وتعاطف محمود خيرت مع الفلاح مفروض على الرواية ولا ينبع من أحداثها . فهو في روايته « الفتاة الريفية » يجعل عنوان الفصل الثانى من الرواية المرأة في الريف ويقدم فيه مقالة عن سوء أحوالها يبدوها بقوله : « ينظر الباحث إلى المرأة في الريف ليلوحوالها ويدرس أخلاقها فيأخذ العجب وتعترية الدهشة . . . » وبعد أن يفصل الحديث عن سوء أحوال المرأة يقرر في النهاية أن طبيعتها برغم ذلك رائقة ، ولذلك فهو يفضل الفتاة الريفية على فتاة المدينة لأن فتاة المدينة لا تعنى إلا بزيتها<sup>(١)</sup> ، وهو يعترف في النهاية بأنه كان يكتب مقالة فيقرر في نهاية الفصل بأن القارئ يستطيع أن يتبين من هذه المقالة أن الفلاح أسعد حالاً من المثقف لأنه يعيش حياة طبيعية « هذا هو سر تمتع الفلاح بالسعادة العائلية لأنه أقرب إلى الطبيعة من ذلك الطلاء الموهوم »<sup>(٢)</sup> . ونحن نلمح في أفكار المؤلف تأثيره بأفكار الرومانسيين الذين كانوا يفضلون الانطلاق إلى الطبيعة وحياة المجتمعات التلقائية البدائية على العيش في مجتمع المدينة المعقد . وبعد أن ينتهى محمود خيرت من تعاطفه التقريرى مع الفلاح يبدأ في روايته التى تدور أحداثها على علاقة حب بين فتاة ريفية وبين ابن أحد الباشوات : وبعد مغامرات بوليسية معقدة ، ومعارضة من الباشا في زواجهما تنتهى الرواية باللقاء السعيد بين الحبيين ، وفي رواية « الفتى الريفى » يتحدث المؤلف أيضاً عن علاقة غرامية بين فتاة ريفية اسمها فاطمة وفتى ريفى اسمه مصطفى ، والظاهرة التى تستحق التنبه الشديد فى هذه الرواية هى التشابه الشديد فى خطوطها العريضة بينها وبين رواية زينب لمحمد حسين هيكل التى ستتحدث عنها فيما بعد ، مع اختلاف فى المعالجة الفنية ، فكما يحب إبراهيم الفلاح زينب فى رواية هيكل

(١) ص ٢٣ - ٢٤ من الرواية .

(٢) ص ٢٦ - ٢٧ من الرواية .

يحب مصطفى فاطمة في رواية محمود خيرت وتلتقى الخطوط العريضة لشخصيتهما في الروايتين : فكلا البطلين فقير ، وكلاهما جند وذهب إلى السودان ولم يستطع أن يتمتع بالإعفاء من الخدمة العسكرية ، وإن كان إبراهيم في رواية زينب قد ذهب إلى السودان بعد تزوج حبيبته من « حسن » الغنى ، فإن مصطفى في رواية الفتاة الريفية تخطب حبيبته لفتى غنى يسمى عويس بعد سفره ، كما يختلف مصير البطلين في النهاية فمحمود خيرت بحرصه على النهاية السعيدة ، يجعل بطله يعود مظفراً من حرب الدراويش في السودان ليقوم ببعض المغامرات ويخلص حبيبته من خطيبها « عويس » ويتخلص من عدوه الألد « جاد الحق » « وما مضى على ذلك زمن قليل حتى زفت فاطمة إلى حبيبها والناس فرحون مستبشرون ، بينما كان المركز يعد خشبة المشنقة لجاد الحق تنفيذاً لحكم الإعدام »<sup>(١)</sup> . أما هيكمل فيحتفظ لبطلته بمصير « غادة الكاميليا » فتموت مريضة ويصل حبيبها بعد موتها .

ويقودنا عطف محمود خيرت على أبطال روايته من الفلاحين إلى ظاهرة أخرى كانت تتحكم في اختيار الأبطال إلى جانب أثر البيئة ، وهي أبرز الظواهر في الرواية الترفيهية التي تكشف لنا عن ميول الكاتب وأفكاره بصورة غير مباشرة وأقرب إلى طبيعة الفن الروائي ، وهي أن المؤلف كان يختار الشخصيات الخيرة من القطاع الذي يرتاح إليه ويتعاطف معه ، وبهذه الوسيلة يستطيع أن ينقل إلى القارئ ميوله وعواطفه دون أن يشير إليها في الرواية إشارة مباشرة ، فكان في اختيار محمود خيرت لأبطاله الخيرين من الفلاحين ما يكشف عن تعاطفه معهم ، كما أنه يجعل من الباشا في رواية « الفتاة الريفية » العقبة التي تمنع ابنه من الزواج بحبيبته الفلاحة ، وذلك ما يدفع القارئ إلى التعاطف مع الحبيبة الفلاحة الخيرة ، والحقده على هذا الباشا الذي يمنع تحقق هذا الحب للجميع ، ولا يغفر له إلا في اللحظة الأخيرة من حياته حين يجمع بين ابنه وبين حبيبته ويسلم الروح . وفي رواية « قلب الرجل » للبيبة هاشم اللبنانية تحاول أن تدفع القارئ إلى التعاطف مع المسيحيين ضد الدروز وخاصة بعد الفتنة التي حدثت بينهم في سنة ١٨٦٠ م ، وهي تشير إلى هذه الفتنة في مقدمة روايتها بقولها : « لا نزيد المطلع علماً بما كان من حوادث الفتنة الأهلية التي جرت في جبل لبنان سنة ١٨٦٠ م ، وما وقع في

أكثر القرى من المذابح الهائلة وسفك الدماء الزكية بحيث اضطرب معظم المسيحيين إلى الفرار من السيف والتشتيت في آفاق البلاد ، وكانت حينئذ لأحد أمراء الدروز فتاة رائعة الجمال تدعى فاتنة . . . . . » .

والمؤلفة تجعل من هذه الفتاة الحبيبة المخلصة الخيرة وتجعل حبيبها الخير شاباً مسيحياً شجاعاً ذكياً هو حبيب ، ويمثل الأمير الدرزي والد « فاتنة » العقبة التي تحول بين الحبيين مما يحمل القارئ على التعاطف مع الشاب المسيحي ، والوقوف موقف الكراهية من الأمير الدرزي ، ويخطف « حبيب » « فاتنة » ويخلصها من استبداد الأمير الدرزي ويتعرضان للأهوال والمخاوف والوحوش وينقذهما راهب تعترف أمامه فاتنة بأنها مسيحية ، وأنها ابنة الأمير الدرزي بالتبني ويزوج الراهب فاتنة من حبيب ، ويتعرض كلاهما بعد ذلك إلى مجموعة من المغامرات المعقدة في لبنان وفي أوربا وفي مصر لا محل لتفصيلها هنا ، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن اختيار المؤلفة لأبطالها يدفع القارئ إلى التعاطف مع المسيحيين في لبنان في محنتهم والوقوف موقف العداء والكراهية من الدروز .

أما يعقوب صروف في رواية « فتاة مصر » فيدير علاقة الحب بين شاب إنجليزي يملك والده جريدة « لندن نيوز » واسمه « هنري » ، وبين فتاة من أقباط مصر واسمها بهية ، وبعد مغامرات للفتى في الشرق الأقصى ، وغرقه وهو عائد إلى مصر ، ينقذ من الغرق ويتزوج بحبيبه بهية ، وهو باختياره لشخصياته على هذه الصورة يريد من القارئ أن يبارك علاقة الحب هذه التي تدور بين فتى إنجليزي وفتاة قبطية مصرية .

وقد يختار المؤلف شخصياته بحيث تدع له مجالاً لاستعراض معلوماته في موضوع معين حبيب إلى نفسه ، وأصدق مثل لذلك نقولاً حداد الذي كان مولعاً بالحديث عن الاشتراكية من ناحية وعن المشاكل الاجتماعية من ناحية أخرى . وهو يصدر روايته « فاتنة الإمبراطور <sup>(١)</sup> » بقوله : « وفي هذه الرواية تقرأ العجب العجائب من دسائس البلاط النمساوي ، وفي الوقت نفسه ترى مرصفاً من السياسة النمساوية الداخلية ونشاط الحزب الاشتراكي » . وهو لذلك يفرض شخصيات اشتراكية حتى على البيئة الأمريكية التي كتب عنها رواية سماها رواية العجائب

والغرائب الأمريكية<sup>(١)</sup> . وبرغم أنه يعترف بأن الاشتراكية ليس لها نفوذ في الولايات المتحدة لأن نظامها وحده يقرب من النظام الاشتراكي<sup>(٢)</sup> ، إلا أنه يجعل الشخصية الرئيسية في الرواية وهي شخصية الدكتور « هيمان » تمارس نشاطاً كبيراً في الحزب الاشتراكي ، كما يقوم زعيم الحزب الاشتراكي نفسه بحل أسرار الرواية في نهايتها ، وذلك برغم أن إضافة صفة الاشتراكية إلى الشخصيتين لا يؤثر كثيراً أوقليلاً على أحداث الرواية أو على الشخصيات نفسها ، وقد لجأ المؤلف إلى ذلك لكي يتيح لنفسه الفرصة للحديث عن الاشتراكية وهي موضوعه المفضل . وقد فعل « شوقي » مثله في رواية ورقة الآس ، حيث اختار شخصيات روايته بصورة تسمح له باستعراض معلوماته عن أساليب الخيانة والدس والخديعة والانتهازية في قصور الملوك . وقد اختار مؤلفون آخرون شخصياتهم لتتيح لهم الفرصة لمقاومة التفرنج واستهتار الأغنياء<sup>(٣)</sup> ، أو الدفاع عن المرأة<sup>(٤)</sup> . إلخ .

وكما تنقسم الشخصيات الرئيسية إلى شريرة وخيرة فإن الشخصيات الثانوية تخضع أيضاً لهذا التقسيم ، لأن الشخصية الخيرة في حاجة إلى أعوان يساعدونها على الخير والشخصية الشريرة في حاجة إلى أعوان يساعدونها على الشر ، والتنوع أكبر فيما يتصل بالشخصيات الشريرة التي نجد فيها شخصية العجوز الماكرة الخبيثة التي تتسلل إلى البيوت لتدبير المكائد ، وهي شخصية تقليدية في « الحدودة » الشعبية ، ويكثر ظهورها في الروايات التي تتأثر تأثراً أكبر بالذوق الشعبي وتدور أحداثها في بيئة شرقية أو محلية ، كما نجد أيضاً اللصوص والقتلة من مختلف الألوان والأجناس في الروايات التي تأثرت تأثراً أكبر بالرواية الخيالية الأوروبية مترجمة كانت أم مؤلفة .

وإذا كانت العقدة في روايات التسلية والترفيه تدور على محور واحد هو العلاقة الغرامية التي تعترضها العقبات فإن رسم الشخصيات في رواية التسلية والترفيه يدور أيضاً في إطار ضيق مغلق بحيث تشترك الشخصيات في هذا النوع من الرواية

(١) صدرت في القاهرة ١٩٢٤ - ١٩٢٥ م .

(٢) رواية العجائب والغرائب الأمريكية ص ١١ .

(٣) رواية الحال والمآل . أحمد حافظ عوض .

(٤) رواية حواء الجديدة . نقولا حداد سنة ١٩٠٦ .



فى مجموعة من المظاهر لا تخرج عن إطارها . وهى مظاهر مشتركة بينها وبين السيرة الشعبية من ناحية ، وبين الرواية الخيالية المترجمة من ناحية أخرى .

\* \* \*

ومن أبرز هذه المظاهر أن هذه الشخصيات مثالية مجردة فى تصوير المؤلف لها ، فالمؤلف ما زال يسلم بأن الشخصية الإنسانية يمكن أن تكون خيراً مطلقاً أو شراً مطلقاً ، والشخصيات التى يقدمها لذلك إما شخصيات بيضاء أو سوداء لا توسط بينهما ، وتصور الشخصية الإنسانية على هذه الصورة يذكرنا بالصورة التى كان يتحدث بها الشاعر العربى الكلاسى عن شخصياته وخاصة فى غرضى المدح والهجاء ، فهو فى غرض المدح يصفى على الشخصية الممدوحة مجموعة من الصفات المثالية لخصها بعض النقاد فى العدل ( والكرم ) والشجاعة والعفة والعقل ، والشخصية المهجوة توصف بمجموعة من الصفات المثالية التجريدية التى تصل بها إلى قمة السوء وتلخص فى النقيض المباشر لصفات الممدوح . والشخصيات لذلك تمثل قمة الخير أو قمة الشر . ولم يكن المؤلف والحالة هذه يدرك أن الشخصية الإنسانية أكثر تنوعاً وخصوصية من أن توضع فى إطار جامد تحدده مجموعة من الصفات الجامدة المثالية ، وأن الخير والشر فى الإنسان نسبى ولا يمكن نسبتها إليه نسبة مطلقة ، وأن كل إنسان يعيش داخل نفسه ، فى معركة مستمرة بين مجموعة من القيم والميول ، وأن انتصار قيمة من القيم فى هذا الصراع يرد إلى أسباب ترجع إلى طبيعة الشخص نفسه وإلى ظروفه سواء أكانت ظرفاً فردية أم اجتماعية ، وإدراك نسبية الخير والشر مفهوم حديث بالنسبة للإنسان ، ساعد على ظهوره تيقظ الحرية الفردية فى الإنسان التى جعلت الفرد يدرك أنه كائن متفرد يختلف عن أبناء جنسه ، وأن الآخرين أيضاً يختلفون عنه .

وقد أدى فهم المؤلفين المطلق والمثالى للخير والشر فى الإنسان ، إلى وقوف شخصيات رواياتهم جامدة فى وجه بعضها البعض ويمثل بعضها الخير المطلق ويتمثل فى الحبيب وحبيته ، ويمثل بعضها الآخر الشر المطلق الذى يتمثل فى أعداء الحبيين الذين يضعون العقبات فى طريقهما . ولكل جبهة من الجبهتين أعوان يتصفون بنفس الصفات ، ولا توسط بين الجبهتين ، وبذلك ينعدم الصراع فى نفوس الأبطال . كما أن المؤلف الذى لا يدرك أثر ظروف الفرد وبيئته فى شخصيته

يفقد تبعاً لذلك قدرته على التحليل ثم على التبرير ، ويظهر الخير والشر عند أبطاله بلا تبرير أو تعليل ، ولا يدري أحد لماذا كان هذا البطل خيراً إلى هذا الحد أو شراً إلى هذا الحد . والشخصيات تتشابه في ملامحها النفسية إلى حد كبير في شتى المجالات التي اتجهت إليها رواية التسلية والترفيه سواء أكانت هذه الشخصيات عربية أم شرقية أم أجنبية ، وهي شخصيات غير نامية لأن المؤلف يحكم عليها حكماً نهائياً مطلقاً يستمر من أول الرواية إلى آخرها ، وهو لا يتركها تمارس عملها وتنمو وتتطور مع أحداث الرواية ويترك للقارئ الحكم على صفاتها من خلال أقوالها ، ولكنه يطلق عليها مجموعة من الأحكام التقريرية تظل محتفظة بها حتى يسلمها المؤلف إلى مصيرها ، وحين يريد المؤلف لشخصية أن تتحول من النقيض إلى النقيض خدمة لأغراض الرواية ، هذا التحول الذي يكون غالباً من الشر إلى الخير فإن هذا التحول يكون صريحاً حاسماً ، ولا يمهّد له المؤلف التمهيد الكافي المقنع . ولأن المؤلف يلجأ إلى الحكم على الشخصية فإنه يقدمها لنا دفعة واحدة من أول الرواية ، بل إن بعض المؤلفين حاول أن يوحى إلينا بالصفة التي تتصف بها شخصيته من الاسم الذي يطلقه عليها ، فيسمون الحبيبة الخيرة فاتنة وفارعة دلالة على ما تتصف به من جمال ويطلقون على الحبيب الخير أسماء كحبيب وصادق ونجيب ... إلخ . وكما أن الشخصية لا تكشف بالأحداث التي تشارك فيها عن طبيعتها فإنها حين تتكلم ، ونادراً ما يقع ذلك ، فهي لا تتحدث بلسان نفسها ولا بمستواها وإنما تتحدث بمستوى المؤلف نفسه وبالأقوال التي يفرضها عليها ، سواء أكانت هذه الأقوال نثراً أم شعراً أم مثلاً من الأمثال ، وقد أدى هذا الموقف الذي اتخذته المؤلفون من شخصياتهم إلى ضعف دور الشخصية في هذا النوع من الروايات حتى أصبحت مجرد أداة لتقديم الأحداث المتراكمة التي يريد المؤلف تقديمها .

## السرد والحوار :

ينعكس موقف المؤلفين في هذا النوع من الروايات من الحدث والشخصية على أسلوبهم في التعبير سواء أكان ذلك في مجال السرد أم الحوار .

وقد لجأ المؤلفون في هذا النوع من الرواية إلى الأسلوب التقريرى في السرد ، فهم في حديثهم عن الحادثة لا يصورون تفاصيلها الدقيقة ولكنهم يقتصرون على تقديمها إلى القارئ موجزة مضغوطة ، خاصة وأن قراءهم الذين لا يتمتعون بثقافة حقيقة وعميقة كانوا جديرين بأن يحسوا بالملل لو لجأ المؤلف إلى العناية بتفاصيل الحادثة وجزئياتها الدقيقة . وحين يلجأ المؤلف في بعض الأحيان إلى تصوير بعض المواقف النادرة ، فإنه يعتمد إلى تقديم الصور الكلاسيكية المعروفة التي تخلو من الابتكار والتجديد ، فزينب فواز تقدم لنا صورة اللقاء بين شكيب وابنة عمه فارعة فتقول : « . . . . ثم جلست إلى جانب السرير تلتقى عليه من رقيق ألفاظها الدرية آيات بينات ، وترميه من لواظها البابية بسهام صائبات حتى إنه شعر بزوال ما يجد من الضعف ورجوع قواه الأصلية ، وطاب له حديثها وصار يسألها أسئلة تختص بالمعارف وبجغرافية تلك البلاد وهي تجاوبه عن كل سؤال يلقيه بما ملكت من قوة النباهة وفصيح الألفاظ . . . . »<sup>(١)</sup> فالصور التي تقدمها زينب فواز في هذا الموقف هي الصور الكلاسيكية المعروفة المتمثلة في الألفاظ الدرية وفي الآيات البينات وفي الألفاظ البابية التي ترمى بسهام صائبات والعلم الغزير هو علم الجوارى في ألف ليلة وليلة الذي كان يزيد من قيمتهن في السوق ، وشوقى يقدم لنا وصفاً لجيش سابور بقوله : « فبينما الأميرة ذات يوم هناك تطل آونة على الديار ، وهي في ضيقة الحصار ، وشدة الإيسار ، يملك عليها الأبواب جيش من الفرس جرار ، وتنظر آونة إلى الجيش المحاصر يمجج كأنه النمل في مضارب تبدو من بعيد كأنها القطا ، إذ مثل حامى الموقع لديها فحيها ودعا لها ثم أنهى إليها أن سابور شوهد من الباب الغربى خارجاً في موكبه يتعهد مضارب جيشه في الظاهر ويخبر حال

الخنادق في الباطن ، وأنه لا يلبث أن يمر من تحت عقاب فتبصره الأميرة عن قرب . . . »<sup>(١)</sup> وشوق في تصويره لجيش الفرس يقتصر على مجموعة من الأوصاف العامة وعلى بعض الصور الكلاسية التي أصبحت شبه مستهلكة من كثرة التداول والاستعمال . ومثل هذا الأسلوب كما سبق أن قدمنا يساعد على تشابه الهيئات والمواقف في هذا النوع من الروايات لأنه يلجأ إلى الأوصاف العامة المألوفة ، ولا يحدد الألوان والخطوط التي تفصل بين بيئة وبيئة وبين موقف وموقف ، بل يقدم مواقف روتينية مكررة تتعارض مع خصب الحياة وتنوعها ، وتجمد الحياة بأسرها في مختلف بيئاتها وتاريخها في لوحة جامدة تخلو من الرتوش والظلال .

وقد اتبع المؤلفون نفس الأسلوب التقريرى<sup>(٢)</sup> الذى استخدموه في تقديمهم للمواقف في تقديم الشخصيات ، فالشخصية تقدم من البداية بمجموعة من الصفات والأحكام العامة التي تشمل طبيعتها المادية والنفسية فالرجل إذا كان خيراً فهو شجاع صادق أمين وفى . . . إلخ ، والمرأة الخيرة الجميلة فاتنة وفيه مخلص . . . إلخ ، والرجل الشرير دنئ حقير انتهازى ماكر ، والمرأة الشريرة مخادعة كاذبة خائنة . . . إلخ ، وهذه الأحكام العامة من طبيعتها أن تفقد الشخصيات الخيرة طابعها الإنسانى ، وتجعل صورتها باهتة وملائكية وجامدة ، كما أنها تفقد الشخصيات الشريرة طابعها البشرى أيضاً وتحيلها إلى صورة شيطانية تفقد ملامحها الإنسانية . وتفقد الشخصية الخيرة نتيجة لذلك أى مظهر من مظاهر الصراع أو القلق الإنسانى ، كما تفقد الشخصيات الشريرة تعاطف الكاتب معها لأنه يقف منها موقف القاضى القاسى الذى يحكم عليها ، وتتفق الشخصيات الشريرة مع الشخصيات الخيرة في أنها تتشابه في مظهرها الخارجى وفي طبيعتها النفسية في جميع البيئات والمواقف ، حزنها واحد وحقدتها واحد ، وتتحرك في تصرفها وانفعالها بصورة موحدة . ويتشابه أسلوب المؤلفين جميعاً نتيجة لذلك ، والفارق الذى نلمحه بين أسلوب المؤلفين لا يرجع إلى طبيعة المؤلف أو الرواية وإنما يرجع إلى تمكنه أو عدم تمكنه من اللغة ، وإلى الدرجة التى وصل إليها في ثقافته العربية . ويمنح المؤلف نفسه كل الحق في الحديث على

(١) ورقة الآس ص ٦ ، وتلاحظ كلاسيكية أسلوبه التى تكشف عن إسهامه الحقيقى في ميدان الرواية ممهداً لدور المنفلوطى .

(٢) نغنى بالأسلوب التقريرى الأسلوب المباشر الذى لا يلجأ إلى الإيحاء .

لسان جميع الشخصيات وفي قطع السرد في الوقت الذي يشاء ، إما ليستعرض معلوماته ، أو ليعط قارئه أو لينبهه إلى غرابة الأحداث التي يقدمها له أو ليقدم له شخصية فاتة أن يعرفه بها أو للتعليق على الأحداث بحكمة أو مثل أو بالشعر الذي يعلق به المؤلف على الأحداث ، أو الذي يلخص به الفصول أو الذي يديره على ألسنة الشخصيات في مواقف الحب والغرام والمناجاة . ففي رواية الفتاة الريفية على سبيل المثال والتي سبق أن أشرنا إليها يبدأ المؤلف في الفصل الأول بالحديث عن الأسباب التي دفعته إلى قبول مأمورية « الكوليرا » بسنورس في مديرية الفيوم ، وهو فصل يمثل مقالة منفصلة لا علاقة لها بالرواية إلا ما يذكره المؤلف من أن أحداث روايته وقعت في ذلك المكان ، ثم يتحدث في مقالة أخرى عن الضيف الثقيل يشير به إلى وباء « الكوليرا » وعن خشية الناس منها وكساد الحال ورواج الصيدليات وحرص المثقف على الوقاية منها وجهل الفلاح ؛ وفي الفصل الثالث مقالة ثالثة يتحدث فيها عن سوء أحوال المرأة في الريف . وبعد كل هذا الاستعراض لمعلوماته يبدأ الرواية ص ٢٨ بفصل عنوانه موقف الهوى ، ويصدره بشعر يحذر فيه من الهوى ويقول فيه :

أخا الوجد لا تترك فؤادك للهوى      تنالك أسباب الشقا وتهون

ولا تأمن لحظ الظبا وانكساره      فإنك مهما تأمنه يخون

ثم يحكي لنا عن مجموعة من فتيات القرية وقد ذهبن يملأن جرارهن من العين ( موقف مكرر في الحكاية الشعبية ) ، ويبدأ في تقديم شخصياته فتجد الفتيات عند العين شاباً جميلاً نائماً أعجبهن جميعاً وتفوقت عليهن واحدة في هذا الإعجاب ، وهو يتحدث عن جمال الفتاة بالطريقة التقليدية فيقول : « . . . . . ولكن هل لم يكفها ما هي محاطة به من حراس الحسن ، سيف لحظها ورمح قدها تبارك الله أحسن الخالقين (١) » . وهي تظن الفتى ملكاً من الملائكة هبط من السماء ولكن المؤلف ينبهنا إلى خطأ هذا الظن ، ويخبرنا أنه فتى مهذب سحرته الطبيعة والعين الجميلة والقمر فنام إلى جوارها ، وكان الفتى قد جاء إلى القرية يحمل رسالة لإحدى فتياتها وتسمى « فتيات » ، وكانت أم « فتيات » تعمل عند والد هذا الشاب ، ويكتشف الشاب أن فتيات هي نفس الفتاة الجميلة التي التقى بها عند العين ، وفي

أول حديث بين فتيات وبين الفتى يلتقى عليها درساً في وجوب احترام الفلاح وقداسة عمله<sup>(١)</sup> ، والحديث هو حديث المؤلف نفسه فرضه على الحبيبين في أول لقاء لهما ، وتحب الفلاحة الفتى القاهري وهي حين تتحدث عن حبها إلى سيدة عجوز تتكلم بلسان المؤلف نفسه فتقول : « رويدك يا حجة ، فلقد أخطأ حسابك . إننى وإن كنت فى مقام ليس فى صف مقامه نظراً لحالتى الاجتماعية إلا أننى أحمل بين ضلوعى حباً طاهراً سليماً هو وحده كاف لأن يرفعنى إلى أرفع من درجتى وأسمى من مقامى<sup>(٢)</sup> » . والمؤلف يناقش سلوك أبطاله ويتوقف لكى يحاكمهم ويقدم البراهين والأسباب لحكمه الذى يصدره عليهم<sup>(٣)</sup> ، وحين يرفض والد الفتى « الباشا » زواجه من « فتيات » لا يجد الفتى وسيلة للتعبير عن مشاعره إلا فى ترديد مقطوعات من الشعر يتخللها البكاء والنواح والإغماء<sup>(٤)</sup> مما يذكرنا بمواقف قيس فى مسرحية « شوقى » قيس ولىلى ، أو مواقف ألف ليلة وليلة عندما تكرر عبارة فخر مغشياً عليه ، أو وأنشد يقول . وهو طابع المزاج الشعبى فى تصور الحب عموماً ، والمؤلف يعلق على ذلك بمقطوعة شعرية يقول فيها على لسان الحبيب :

|                               |                                            |
|-------------------------------|--------------------------------------------|
| يا سائلى عن الحال الذى انقلبا | فأورث العين دمعاً والحشا لها               |
| لا تطمعوا عند دمعى وهو منحدر  | أن تدركوا من خلال الأدمع السببا            |
| إنى لأوثر كتمان الحوادث فى    | قلبى ولو أسلمتنى للبللى حقبا               |
| فمن يبوح بما تخفى جوانحه      | كمن يسوق إلى ترك الأسى سببا <sup>(٥)</sup> |

والمؤلف ينتهز فرصة تدبير مكيدة دبرتها زوجة الأب للفتى ابن الباشا ليمدح رجال القضاء والنيابة عموماً ويتحدث عن إخلاصهم وشرفهم ، ويعلق على ثياب زوجة الأب هذه بقوله : « وإن هذه الثياب ذات الأكمام المفتوحة لم تجعل إلا لتتصاعد منها العفة وتتبخر من فتحاتها الفضيلة كما قال فولتير<sup>(٦)</sup> . ويمثل أسلوب محمود خيرت فى روايته هذه أسلوب السرد فى هذا النوع من الروايات عموماً

(١) ص ٣٦ من الرواية .

(٢) ص ٤٦ .

(٣) ص ٧١ .

(٤) ص ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٨١ من الرواية .

(٥) ص ٨٤ .

(٦) ص ١٩ من الرواية .

بصورة تختلف في نسبتها ودرجاتها ولكنها لا تختلف في طابعها العام .

\* \* \*

ولم يكن كتاب هذا النوع من الرواية يهدفون في لغتهم إلى تقديم لغة فنية ، أو على الأقل تقديم لغة عربية سليمة ، بل كانوا يهدفون في المقام الأول إلى تقديم رواياتهم بلغة يستطيع القراء فهمها ، كما أن صلة الكثيرين منهم باللغة العربية والثقافة العربية لم تكن صلة وثيقة ، ولذلك أصبحت لغتهم أشبه بحقل تجارب يجد الباحث فيها محاولات عديدة مختلفة تمتد من العامية إلى العربية الركيكة إلى أسلوب الصحافة إلى الأسلوب الفصيح الذي لا يخلو من المحسنات البديعية ، ومن الذين استخدموا العامية في كتابتهم محمود طاهر في روايته « عذراء دنشواي »<sup>(١)</sup> الذي يدافع في مقدمتها عن استخدامه للغة العامة الصافية أو « الرايقة » كما يسميها ، وهو يعترف بأنه بكتابته هذه يثير مشكلة خطيرة وأن الناس ستهمه بأنه يحاول بذلك إضعاف لغة القرآن ، ولكنه برغم ذلك يعتمد الكتابة بهذه اللغة « لتكون أوقع في النفس وعبرة ( طبق الأصل ) لمحادثة سكان القرى »<sup>(٢)</sup>.

وكان بعض المؤلفين أقل تطرفاً من محمود طاهر فحاولوا جهدهم أن يقدموا لغة عربية سليمة ولكن عجزهم عن التعبير بهذه اللغة هو الذي حال بينهم وبين ما يريدون ، فظهر على تركيب جملهم طابع العجمة ، وقد عالج الدكتور « شخاشيرى » هذه المشكلة في مقدمته لرواية أمين الريحاني « خارج الحريم »<sup>(٣)</sup>. وهو يحاول تبرير لغة المؤلف فقال : « غير أنه لا ينبغي أن يفوتنا توجيه نظر القارئ إلى أمر ربما لا يخطر على بال كثير من القراء وهو أن لغة الرواية في ظاهرها لا تمت إلى البلاغة العربية بعرق في أسلوبها ، ولا تتمشى معها في سبيل ، فسرعان ما يرمى مؤلفها بقصر الباع في الفصاحة العربية وقلة الاطلاع . ونحن نقول لمثل هذا رويداً وعلى رسلك فالريحاني أكبر مما ظننت وأعظم مما جال في خاطرك فإنه اتخذ له مذهباً جديداً في الكتابة ، قد تأثر به من نشأته بين كتاب الغرب ومؤلفي الروايات

(١) صدرت في القاهرة سنة ١٩٠٦ .

(٢) ص ٤ من مقدمة الرواية .

(٣) ظهرت هذه الرواية أولاً في نيويورك ثم قام بنشرها في القاهرة الدكتور شخاشيرى الطبيب الجراح

بالمستشفى الإنجليزى سنة ١٩٢٢ .

وهم على ما تعلم لا يحفلون بالألفاظ وتنميقها وإنما ينشدون صحة المعنى وسرعة انسيابه إلى ذهن السامع وتمكنه من لبه » ، ودفاع الناشر عن صاحب الرواية ضعيف متهافت لأننا نعرف أن الكتاب الغربيين يعنون بلغتهم العناية الكافية التي تتلاءم مع أهدافهم الفنية ، وأزمة التعبير عند الريحاني لا تنبع من عدم قدرته على العناية بألفاظه وإنما تنبع من طريقته الأعجمية في تركيب الجملة التي تربك القارئ وتجعل المعنى الذى يقدمه المؤلف غامضاً ، ومن أمثلة ذلك حديث المؤلف عن بطة الرواية فى قوله : « سرحت « جهان » نظرها فى هذا المشهد المدهم فوقعت فى قلبها وحشة ، تلك الليلة وقع خطب جسيم ، ولم تكذ تسمع شيئاً من خلال السكينة المخيمة حولها ، وهى تصغى بانتباه وصبر كاد يفرغ ، مترقبة عودة الرسول ، إلا وقع قوائم الجواد فى الشارع المجاور . وظلت « جهان » مراقبة حتى دخلت العربى واجتازت حائط الجنينة . إذ ذاك انتهت من قرع السوط ثلاث مرات متتابعة إلى ما سيأتىها بثلاث ساعات من النوم بعد ما ركنت هواجسها إذ تسلمت الرسالة » (١) . وتنبع أزمة الريحاني فى التعبير فى مثل هذا المثال من عدم قدرته على إدراك الدلالة الدقيقة للألفاظ ، وعجزه عن تحقيق الترابط بين جملة وفوضى استعماله لحروف الجر . واللغة الغالبة على هذا النوع من الروايات هى لغة الأسلوب الصحفى الذى يتجه إلى السهولة ، ومجرد إيصال المعنى إلى القارئ بأسهل الطرق ، وهو لذلك لا يخلو من محاولة لتعريب بعض الألفاظ العامية أو من ركافة فى التعبير ، وإن كانت هذه المظاهر نادرة الحدوث ، والأمثلة الواضحة على هذا الأسلوب الصحفى تظهر فى روايات نقولا حداد ويعقوب صروف ، والصورة الأخيرة للغة السرد يمثلها المؤلفون الذين اتصلوا اتصالاً أوثق باللغة العربية ، وهم يحاولون فى لغتهم تحقيق قدر ما من التقسيم الموسيقى للجملة واستخدام السجع ، ويمثل هذا الأسلوب كتاب من أمثال شوقى وزينب فواز ومحمود خيرت ، وقد سبق أن أشرنا إلى بعض آثارهم .

\* \* \*

وقد أثر أسلوب الكتاب التقريرى فى استخدامهم للحوار الذى يبدو دوره ضئيلاً إلى حد كبير ، فى هذا النوع من الرواية ، فهم يتجهون فى الغالب إلى التهرب منه ويعلنون هذا التهرب صراحة كما يفعل نقولا حداد فى روايته « العجائب والغرائب



الأمريكية» فيقول : « وبعد محادثة برهة في عدة مواضيع لا تهم القارئ كثيراً نهضت المدينة مستأذنة في الذهاب . . . . »<sup>(١)</sup>، والوسيلة المتبعة في التخلص من الحوار هي تحويله إلى أسلوب السرد ، فبدلاً من أن تقدم لنا زينب فواز الحوار الذى يدور فى روايتها بين شكيب وابنة عمته تقتصر على تقديم خلاصة هذا الحوار ونتيجته كما ذكرنا آنفاً . وإذا لجأ المؤلف أحياناً إلى الحوار فإن هذا الحوار يكون مفروضاً على الحدث وعلى الشخصية ، ويلجأ إليه المؤلف لمعالجة مشكلة من المشاكل يحب مناقشتها كمشكلة الحجاب أو المرأة أو التفرنج ، ويريد أن ينتهز الفرصة ليبين وجهة نظره ويقنع القارئ بها بصورة مفروضة لا يوحى بها الموقف الذى يقدمه للقارئ ، فإذا عبرت الشخصية عن عواطفها بالحوار فهي لا تتحدث بمستواها هي وإنما يتحدث المؤلف من خلالها ، وفي رواية « الفتى الرينى » لمحمود خيرت يحدث البطل مصطفى وهو فلاح فقير حبيبته فاطمة وهو يصف لها حبه حديثاً يعلو في مستواه عن حديث المؤلف نفسه في كثير من مواقف الرواية الأخرى فيقول : « ولقد أخذت بعد ذلك يا فاطمة أكثر من التردد عليك والوقوف في طريقك وأنا مسوق بقوة خارجة عنى حتى إننى شيئاً فشيئاً أنست ميلاً إليك ، ، وشعرت بجاذب يجذبنى نحوك ، وإذ ذاك أدركت أن ذلك الملك السماوى إنما هو أنت وأن تلك النار المتقدة بين جوانحى إنما هي نار حبك فأنت شمس آمالى وزهرة حياتى »<sup>(٢)</sup>.

وقد تأثرت لغة الحوار عموماً بمستوى لغة المؤلف فى السرد والمحاولة الجديدة بالملاحظة هي ما قام به يعقوب صروف فى روايته « فتاة مصر » من الجمع بين الأسلوب الفصيح والأسلوب العامى فى روايته ، فهو يستخدم الأسلوب الأول فى السرد وفى حوار المثقفين ، فى الوقت الذى يستخدم فيه العامية فى حوار الخدم ، وحاول بذلك تقديم حل لمشكلة العامية والفصحى فى الحوار التى ما تزال تمثل مشكلة بالنسبة للروائيين إلى يومنا هذا .

\* \* \*

(١) ص ٨ من الرواية .

(٢) الفتى الرينى ص ١٩ .

### امتداد تيار التسلية والترفيه :

لا تعد ثورة سنة ١٩١٩ نهاية لتيار التسلية والترفيه ، ولكنها تعد نهاية للفترة التي ساد فيها هذا التيار وصار يمثل الصفة البارزة للفن الروائي العربي في مصر ، ولم يخرج عن إطاره إلا رواية زينب لهيكل التي ظهرت سنة ١٩١٤ ، والتي تحملنا الظروف التي صاحبت ظهورها على اعتبارها سابقة لزمناها ، فهيكلم لم يجرؤ على تسميتها رواية ، ولكنه سماها « مناظر وأخلاق ريفية » كما أنه لم يضع اسمه عليها ، ولكنه نسبها إلى مصرى فلاح ، مما يعطينا الحق في تأخير الحديث عنها إلى فترة ما بين الحربين التي بدأ فيها تيار الرواية الفنية في الظهور ، وهو التيار الذي سنتحدث عنه في الباب الثاني من الرسالة . ولم يتوقف تيار التسلية والترفيه في فترة ما بين الحربين ، ولكنه لم يعد التيار الوحيد الذي يعبر عن تطور الرواية ، بل ظهر إلى جواره تيار الرواية الفنية ، الذي يمكن اعتباره في أكثر من مظهر من مظاهره رد فعل لتيار التسلية ، وترجع أسباب امتداد هذا التيار إلى أن الجمهور الذي يتلقاه كان لا يزال يمثل العدد الأكبر من قراء الرواية في البيئة المصرية ، ويتجاوب مع هذا الجمهور مؤلفون من أنصاف المثقفين لا تتعدى إمكانياتهم الفنية تقديم رواية مسلية تجد رواجاً لدى القراء ، بل إن تيار التسلية والترفيه لم يتوقف عند الفترة التي ينتهى إليها بحثنا ببداية الحرب العالمية الثانية بل إنه لا يزال يمتد حتى اليوم لا في بيئتنا المصرية وحدها بل في غيرها من البيئات الأوروبية ، وهو يستمد أسباب بقائه من وجود القارئ الذي لا يتمتع بوعى كبير وإنما يقبل على قراءة الرواية بدافع التسلية وحدها ، ومن وجود أنصاف المثقفين في جميع البيئات المستعدين لتلبية طلب هذا القارئ . وقد انصرف جمهور كبير من قراء رواية التسلية إلى تمثيلات الإذاعة وأفلام « السينما » وأخيراً إلى « التلفزيون » ، وأغلب الإنتاج الذي تقدمه في بيئتنا هذه الأجهزة الجديدة لا يفترق كثيراً في جوهره عن الطابع الذي سيطر على رواية التسلية والترفيه ، مما يقدم موضوعاً طريفاً شديداً الأهمية يتمثل في المقارنة بين

تمثيليات الإذاعة وأفلام السينما التي تقدم إلى المستمعين في بيئتنا الآن وبين روايات التسلية والترفيه التي قدمت إلى القراء أوائل القرن العشرين ، حيث نلمح التشابه الشديد في بناء العقدة ورسم الشخصيات والوعظ الذي يفرضه المؤلف على الرواية . غير أن مثل هذه المقارنة تقع خارج نطاق بحثنا ، وكل ما نريد أن نشير إليه هنا هو امتداد تيار التسلية والترفيه على طول فترة بحثنا وبعد الفترة التي تمثل من وجهة نظرنا سيادة هذا التيار ، وقد امتد هذا التيار بعلامحه البارزة في فترة ما بين الحربين ولم يتأثر تأثيراً كبيراً بالظروف التي أدت إلى ظهور تيار الرواية الفنية ، ونحن لا نكاد نلمح من مظاهر التغير إلا آثاراً سطحية تتمثل في أن أسماء المؤلفين المصريين أصبحت تسيطر على هذا التيار ، كما أن الحديث عن البيئة المصرية أصبح أكثر ظهوراً ، وامتدت رواية التسلية والترفيه لتحدث عن أبطال من الطبقة الوسطى المصرية التي كانت خارج مجال هذا التيار غالباً في الفترة التي سبقت ما بين الحربين ، كما أن النهاية السعيدة التقليدية لرواية التسلية بدأت تتراجع لتفسح مكاناً للنهاية التعسة . وترد أسباب ظهور النهايات التعسة إلى تأثير المؤلفين بروايتين مترجمتين ظهرت في ترجمة كاملة لهما سنة ١٩٢٠ م ، وهما رواية « غادة الكاميليا » لإسكندر دوماس ورواية « آلام فرتر » للشاعر الألماني « جوته » (١) . وكلا الروايتين تنتهى نهاية تعسة للحبيين ، وكان الإقبال على الروايتين أقوى مساعد على تأثير مؤلفي روايات التسلية والترفيه بهما ، كما أن النهاية التعسة في هاتين الروايتين كانت تتجاوب مع يأس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى وعجزهم نتيجة لظروف البيئة عن ممارسة علاقة حب حقيقية تنتهى إلى نتيجة طبيعية في هذه الفترة . وباستثناء هذه المظاهر التي مست سطح رواية التسلية والترفيه ولم تمس جوهرها ظلت كل الخصائص الفنية لهذا النوع من الرواية باقية كما كانت في فترة ما قبل الحربين ، فما زال بعض المؤلفين يقدم لنا الروايات التي يقلد بها تقليداً مباشراً الروايات الغربية المترجمة سواء في بيئتها أو أشخاصها وقيام عقدتها على علاقة الحب الطاهر الذي تتخلله المغامرات البوليسية . ومن أطرف المحاولات التي ظهرت في هذا الاتجاه محاولة « لبيب أبو ستيت » في روايته « الأبرياء » التي وصفها بأنها « أدبية غرامية بوليسية » وكتب لها مقدمة ذكر فيها أنه فكر في كتابة روايته في

(١) ترجم الرواية الأولى الدكتور أحمد زكى وترجم الثانية أحمد حسن الزيات .

ليلة مقمرة ، وأنه كتبها دفعة واحدة برغم أنها أول عمل أدبي له ، وقرأها لأصدقائه على أنها من تأليف فكتور هوجو ، وأعجب بها أصدقاؤه إعجاباً شديداً حمّله على اعتبار نفسه فكتور هوجو المصري<sup>(١)</sup> . وكان من الطبيعي بعد هذه المقدمة أن تدور الرواية في بيئة فرنسية وأن يكون أبطالها من الفرنسيين وهي لا تختلف كثيراً عن غيرها من روايات التسلية والترفيه بكل خصائصها الفنية إلا في انتحار جميع الأبطال وموتهم في نهاية الرواية .

ويظهر في هذه الفترة الاتجاه إلى تاريخ الفراعنة إلى جانب التاريخ العربي القديم والحديث ، ويرجع الاهتمام بتاريخ الفراعنة إلى ظهور النزعة القومية التي عبرت عنها ثورة سنة ١٩١٩ وإلى التأثير بالمكتشفات الحديثة في حفريات الآثار ، ثم إلى التأثير بالروايات الغربية المترجمة التي تحدثت عن هذا التاريخ ، ولكن الروايات التي اتجهت إلى الموضوع التاريخي في هذه الفترة لا تكشف عن إحساس قومي أو عن رغبة في بعث أمجاد الماضي ، وإنما كانت تهدف كسابقاتها إلى تقديم قصة مسلية ، ولم تظهر الروايات التاريخية المتأثرة بالإحساس القومي إلا في الفترة التي تقع خارج مجال بحثنا وهي فترة ما بعد الحرب العالمية كما سبق أن قدمنا ، في إنتاج نجيب محفوظ وعادل كامل وجودة السحار وفريد أبو حديد وأحمد با كثير وغيرهم .

وأصدق مثال على صحة ما نذهب إليه يتمثل في محمد فريد أبو حديد الذي ظهر الإحساس القومي والإنساني في رواياته في فترة ما بعد الحرب الثانية أما روايته التاريخية « ابنة المملوك »<sup>(٢)</sup> وهي الرواية التي ظهرت في هذه الفترة من بحثنا فهي لا تكشف عن إحساس قومي ، ولكنها تقدم رواية غرامية مسلية تتخللها الأحداث التاريخية ، ولا تفترق كثيراً عن غيرها من روايات التسلية والترفيه ، ولا تختلف الروايات التي اتجهت إلى تاريخ مصر الفرعونية عن الروايات التي اتجهت إلى تاريخ مصر العربية في قصدها إلى التسلية والترفيه ، ومحاولة الوعظ المفروض على الرواية ، والمثال الواضح لهذا النوع من الرواية يتمثل في رواية « نفرت

(١) المقدمة .

(٢) وصفها مؤلفها بأنها رواية مصرية تاريخية تمثل فجر نهضة مصر أيام محمد علي بين سنتي

١٨٠٤ ، ١٨٠٧ وقد ظهرت في جزأين سنة ١٩٢٤ م .

أو عشيقة فرعون» التى ألفها يوسف أفندى صبرى وعلى أفندى الشاهد<sup>(١)</sup> ، ووصفناها بأنها رواية تاريخية مملوءة بالمواقف الغرامية والحوادث المؤلة ، والرواية بموضوعها لا تكشف عن تحمس للفراغة ولكنها تكشف عن موقف يناقض هذا الموقف فهى تقوم على علاقة حب بين الأمير « هير وتاتف » ابن الملك « خوفو » وبين الأميرة « نفرت » التى تعيش فى قصر « فرعون » ، وأحداث الرواية تدور على انتقام يدبره ساحر من سحرة مصر للملك خوفو لأن خوفو كان فى سابق عهده قد اغتصب زوجة أحد أعوانه وأنجب منها الأميرة « نفرت » ، والساحر الذى يدبر الانتقام من خوفو هو أحد أقارب ذلك التابع المظلوم ، والرواية بهذه الصورة تفقد « خوفو » كل هيئته وقديسيته وتجعل منه ملكاً ضعيفاً جباناً إلى حد غير طبيعى كما أن الرواية تكشف عن جهل كبير بالتاريخ الفرعونى فإن الرواية تفرق بين الأمير وحبيبته نفرت فى نهايتها استناداً إلى حقيقة يستمدّها المؤلفان من الشريعة الإسلامية وتمثل فى اكتشاف الحبيين لرابطة الأخوة التى تربط بينهما . برغم ما يعلمه الجميع من أن الدين عند الفراعنة كان يبيح زواج الأخت من أخيها بل إنه يباركه ويشجعه ، ويصل الأمر بالمؤلفين إلى حد تقديم أسطورة إسلامية فى هذا الجو الفرعونى ، فالساحر الذى أحبه زوجة فرعون وأعلنت له حبها يصر على عدم الاستجابة لحبها إلا بعد أن يكشف لها عن الحقيقة ، وهو لذلك يصاحبها فى رحلة داخل الهرم والرحلة تشابه الأسطورة التى ما زال الوعاظ يتحدثون بها حتى اليوم والتى تعرض لرحلة الرسول صلى الله عليهم وسلم مع جبريل ليلة الإسراء ، وهى الرحلة التى يزعم القصاص أن جبريل عرض فيها على الرسول صوراً للعذاب الذى يتعرض له المذنبون من أمة محمد ، والصور التى يعرضها الساحر على الملكة زوجة فرعون تتشابه تشابهاً كبيراً مع صورة الأسطورة الإسلامية ، فالساحر يعرض على الملكة فى رحلتها داخل الهرم أشباحاً تأكلها النيران من كل جانب ثم يخبرها بأن هؤلاء هم الذين أكلوا مال اليتيم ، ثم ترى الملكة أشباحاً يقتلها شبح مخيف بيده منجل رهيب ويعلن لها الساحر أن هؤلاء هم الذين يقتلون الناس بغير حق ، ثم ترى الملكة بحيرة من الدماء تتصاعد منها الروائح المنتنة يسبح فوقها ألوف النساء العاريات وهن يصحن ويستغثن فلا يجبن إلا بشرر من نار يحرق أجسادهن ، ويخبرها الساحر

أن هؤلاء النسوة هن الفاسدات يسبحن فوق هذه الدماء ، دماء شهدائهن وتحرقهن نيران غيرة أزواجهن ويمكنن هكذا إلى يوم يبعثون . . . (١) إلخ . وعلى هذه الصورة يختفى من الرواية الحماس للتاريخ الفرعوني وجو هذه البيئة ولا يبقى ظاهراً إلا عنصر التسلية وعنصر الوعظ المفروض على الرواية . وإلى جانب الحديث عن البيئات الأجنبية وعن التاريخ استمر بعض المؤلفين في محاولة الحديث عن البيئة التركية فيقدم لنا أحمد عبد المنعم الطالب بالمدرسة التوفيقية رواية « الشريد » (٢) التي تدور حوادثها في مدينة « ادرنة » بتركيا . كما قدم بعض المؤلفين روايات عن شخصيات أجنبية تعيش في البيئة المصرية وتمثل هذا الاتجاه رواية « الأرمنية الحسنة أو سيرين » (٣) التي يصفها مؤلفها بأنها « رواية واقعية أدبية غرامية . . . » . وبرغم أنه في المقدمة التي كتبها لروايته يهاجم الروايات التي تسرف في الحب والمغامرات لأنها تجنى على نفوس الأحداث ، ويقول إن هدفه من روايته هو العظة ووضع الفضيلة في مقابلة الرذيلة ليميز الضدان وقد وجد قالب الروائي أسهل في الوعظ من المقال وذلك : « لأن الواعظ لا يتمكن من الحصول على روح التأثير المطلوب في مقال فلسفي مثل ما يكون في قالب روائي لأن الرواية إنما هي فكاهة تشارك النفس وتتفق مع الفؤاد في إشعال الخاطر بتتميم قراءتها لحصولها على ذلك التأثير » (٤) . وبرغم أن مؤلف رواية الأرمنية الحسنة يهاجم الإسراف في الحب والمغامرة ويعلن أن الهدف من روايته العظة ، فإن روايته نفسها لا تخلو من الإسراف الذي هاجمه ، كما أن الوعظ فيها مفروض على الرواية من الخارج ، والخلاف بين روايته وبين الاتجاه العام لروايات التسلية والترفيه يتمثل في أن البطل الشرير في نهاية روايته تاب وحسنت توبته .

\* \* \*

أما الروايات التي اتجه مؤلفوها إلى الحديث عن البيئة المصرية وعن شخصيات مصرية أو متمصرة فقد بدأت تحتل مكانة كبيرة في هذا التيار تتفوق على مكانتها في

(١) نfert أو عشيقة فرعون ص ٣٨ - ٤٨ .

(٢) صدرت سنة ١٩٢٦ .

(٣) صدرت سنة ١٩٢٥ وأبطالها من الأرمن الذين يعيشون في مصر كما يظهر من عنوانها .

(٤) مقدمة الرواية ص ٤ - ٥ .

الفترة التى سبقت فترة ما بين الحربين ، وأغلب هذه الروايات يحاول معالجة مشكلة المرأة ، وموقف المؤلفين فى معالجتهم لهذه المشكلة يحفل بالتناقض الشديد ، فهم فى الوقت الذى يعبرون فيه جميعاً عن تقديسهم لعاطفة الحب وترحيبهم بها نجدهم يقفون موقفاً متناقضاً من المرأة ، فهم يعطفون عليها ويريدون لها أن تتحرر ولكنهم يخشون عليها من السقوط ؛ فيهاجمون هذا التحرر الذى يريدونه لها ، وهم فى الوقت الذى يعبرون فيه عن تقديسهم للحب ، يشعرون بعجزهم عن تحقيق مثل هذه العاطفة فى بيئتهم ، فيعبرون عن هذا اليأس بأن ينتهى أبطالهم إلى نفس المصير الذى انتهى إليه أبطال روايتى « آلام فتر » و « غادة الكاميليا » وهو الموت أو الانتحار . والطابع الفنى الذى يعالجون به هذا الموضوع هو نفس طابع رواية التسلية والترفيه مع فارق بسيط هو التخفيف النسبى من تراكم الأحداث أحياناً لتحل محله المناجاة الشاعرية ، ومهما اختلف عنوان الرواية أو موضوعها يظل طابع التسلية هو المسيطر عليها برغم ما يدعيه المؤلفون فى مقدماتهم من أهداف كبيرة لرواياتهم . فنحن نلتقى مثلاً بمحمد رأفت الجمالى فى روايته « قوت الفاتنة أو آلام عاشقين »<sup>(١)</sup> . فنجده يصف روايته بأنها تاريخية مصرية نفسية غرامية ، وهو يزعم فى مقدمتها أنه ينتمى إلى المدرسة الأدبية الجديدة التى تهدم بناء المدرسة القديمة والتى يعد محمد تيمور من أكبر زعمائها بجهوده فى ميدان المسرح ، وغاية هذه المدرسة احترام النار المقدسة فى القلوب والعقول ومن مبادئها تحرير المرأة من العادات والتقاليد التى تقف عثرة فى سبيل تحقيق أمانيتها . . . وهو يعتبر هذه الرواية وروايته الأخرى « مذكرات بغى » خطوات فى هذا السبيل<sup>(٢)</sup> . ونحن نجد أن رأفت الجمالى الذى يزعم أنه نصير المرأة يقف فى الجانب الأكبر من روايته مهاجماً لها ، فراوى أحداث الرواية يخبرنا بأنه خرج يتمشى فى الجزيرة فى وقت الأصيل فشاهد هذه المناظر : « وكنت أشاهد ربات الجمال وبنات الحسن وفتيان الظرف وشبان الكياسة تنتشر فى أنحائها ، الفتاة تنقب عن فتى يقطع معها الوقت والفتى يجرى وراء فتاة لتسرى عنه وحدته . . . رأيت النحر على النحر والخصر على الخصر وأغرب ما نظرت ثرياً عجوزاً يميل على غانية فاتنة فيغتصب منها القبل اغتصاباً وينقدها بديلاً أصفر رناناً فتسكت

(١) صدرت الرواية سنة ١٩٢٢ .

(٢) المقدمة ص ٣ - ٥ .

لا لأنها شغوفة به بل لأنها شغوفة بماله محتاجة لأصفره الرنان»<sup>(١)</sup>. وطبيعي أن يؤدي مثل هذا الموقف إلى عواقب وخيمة فهو يلتقي بشاب نحيل أصفر فيتبعه ليجده يناجى حبيبته ثم يحاول الانتحار ، فينصحه بعدم الانتحار ويصادقه ، ويعرف منه قصته التي تتلخص في أنه أنقذ إحدى السيدات من صدمة ترام وأحبها وأخذ يرأسها ، وكانت السيدة زوجة لشيخ موسر تزوجته لماله ، وحدث ما يتوقع حدوثه ، فارتكبت السيدة الخيانة الزوجية مع حبيبها وأنجبت طفلاً غير شرعي وتعذبت عذاباً شديداً يكفر عن خطيئتها ثم ماتت . والمؤلف الذى ادعى فى نهاية الرواية أنه يدافع عن المرأة ينتهز كل فرصة فى الرواية ليعبر عن ثورته على انطلاق المرأة على هذا النحو ، وكأنما الانطلاق لا يكون إلا على هذا النحو ، ويقف موقفاً متصلباً من الذين ينادون بتحررها ومنهم قاسم أمين .

وفى رواية « البائعة الحسنة »<sup>(٢)</sup> التى يصفها مؤلفها « أحمد حنى » بأنها « أدبية غرامية تاريخية اجتماعية » يهاجم المؤلف الروايات الأوربية المترجمة لأنها على ما فيها من فائدة لا تخلو من مضار لأنها تكشف لنا عن أخلاق مغايرة لأخلاقنا فتفسدها وهو يدعو الكتاب المصريين إلى دراسة أخلاقنا وإتقان تمثيلها وصفيًا فى قالب يدعو إلى التأثير والعظة لكى تكون النتيجة بلا مرأى أظهر وأبهر والفائدة أعظم وأهم . وهو يقرر أن موضوع روايته « الأخلاق » التى تتوقف عليها سعادة الأسرة وشقاؤها وهى حسن التربية والاستعداد الفطرى والرضا والقناعة<sup>(٣)</sup> ، وهو لا يتورع فى محاولته الظهور بمظهر الواعظ أن يقطع أحداث القصة ليحدثنا فى فصل كامل مستقل عن « استخلاص وجيز عن النساء فتنة البشر ومنبع الغى وعن الزواج غير المتكافئ . . . » إلخ ، ويتحدث فى فصل آخر عن رجوع سعد من المنفى ويمدح كفاحه بلا مناسبة<sup>(٤)</sup> . وقصته تدور على فضل الزواج من المرأة الفقيرة ، ويبدو من اختياره لشخصياته تعاطفه مع المصرية الفقيرة ، فهى تدور حول شاب تركى تزوج من بائعة جوافة أحبها رغم إرادة والديه وسعد معها فترة ثم طلقها نتيجة لإلحاح والديه ، وتزوج من تركية غنية<sup>(٥)</sup> وبعد مغامرات معقدة يتدخل فيها العنصر

(٢) صدرت سنة ١٩٢٢ .

(٤) رواية البائعة الحسنة ص ١٠٤ - ١٠٨ .

(١) الرواية ص ٦ - ٧ .

(٣) المقدمة ص ٣ - ٥ .

(٥) ص ٤٧ .



البوليسى تتزوج بائعة الجوافة من طبيب وتصبح سيدة ثرية ، أما الشاب التركى الذى تزوج التركية الغنية فتخونه زوجته وتطرده ولا يجد من يلجأ إليه فى النهاية إلا زوجته الأولى بائعة الجوافة التى يدبر زوجها للشاب التركى عملاً ، أما الزوجة التركية الغنية فينهب عشيقها أموالها ويتركها « وعلى الباغى تدور الدوائر »<sup>(١)</sup>.

وبعض هذه الروايات تصل إلى حد كبير من السذاجة والمراهقة فى تصوير الحب وفى معالجة المؤلف لموضوعه ، وتبرر هذه السذاجة بضالة رصيد المؤلفين من التجارب الواقعية فى الحب نتيجة للظروف الاجتماعية التى أحاطت بهم ولنقص ثقافتهم التى كانت جديرة بتعويض هذه الضالة ، ومن أصدق الأمثلة على ذلك رواية « دولت أو الوفاء الأبدى » التى كتبها « عيسى محمد السباعى » ووصفها بأنها قصة مصرية غرامية أدبية واقعية . وهو يهديها إلى كل شاب وفتاة لتكون له درساً ينسج على منواله . والمؤلف لا يكشف فى روايته عن سذاجة شديدة تتصل بإدراكه للحياة فحسب ولكنها تنسحب أيضاً على فنه الروائى . فهو يحدثنا عن مدرس شاب عمل بالتدريس بدافع الهواية واكتشف المدرس فى المنزل المقابل لمدرسته ولفصله فتاة يصفها المؤلف بأنها جميلة كثيرة المجون وكانت تتبادل مع المدرس الإشارات من النافذة ، وبرغم أن القارئ يشعر من وصف المؤلف للفتاة بأنها كانت لعباً فإن المؤلف يصف إشاراتهما من النافذة بأنها كانت تدل على أخلاق عالية ( ص ٥ ) . واستبد جنون الغرام بالمدرس وفقد عقله حتى صار يتبادل مع الفتاة القبل فى الهواء ( ص ٦ ) ، وكانت الفتاة تبكى حبها وإحدى يديها على قلبها والأخرى ممسكة بمنديلها تسمح دموعها وتنادى المدرس فلا يجيبها إلا بالبكاء ، وأرسلت له الفتاة رسالة على شكل قلب كتبت فيها « افتح هذا تجد اسمى ، افتح اسمى تجد قلبى ، افتح قلبى تجد سرى ، افتح سرى تجد اسم من أحب » . ويعلق المؤلف على هذه الرسالة بقوله : « فياله من حب جدير بالإعجاب » . وأصبح المدرس يسهر أغلب ليليه فى المدرسة والمؤلف يعلق على هذا الموقف بقوله : « فيا للحب » . واشتهر المدرس بحب الفتاة حتى أصبح الناس يتعقبونه ويخطفون منه صور حبيبته ، وهو يجرى خلفهم ويوسعهم ضرباً ثم يخطفها

( ١ ) التأثر بالطابع الشعبى يبدو واضحاً على هذا المؤلف وخاصة فى روايته الثانية التى سماها « الإنسان والشیطان » والتى يظهر فيها بوضوح الصيغ التعبيرية للحدوة .

منهم . وكانت كل تجاربه أنه قابلها مرة فقال لها « سعيدة يا دولت » فقالت « سعيدة يا حبيبي » كما كانت ترمى له الفواكه من شباك المدرسة <sup>(١)</sup> ، وتسافر حبيبته مع عائلتها إلى بنها فصار يبغى الانتحار - على حد تعبيره - ولا يتوقف عن البكاء والأنين ويقول : « آه يا دولت المحبوبة . . » وذلك لأن حبه « هو الحب الجنوني الذي لم يسبق لأحد أن أحب مثله » ( ص ١٥ ) . ويفكر في الذهاب إلى بنها ليزور حبيبته في مزرعتها ويذهب إلى « منجمة » يستشيرها في أمره وتخبره المنجمة بأنه سيتقابل مع حبيبته وأنهما سيقومان بحركات تشبه حركات السينما ( ص ١٩ ) . ويذهب إلى بنها ولكنه في المرة الأولى لا يرى حبيبته إلا من بعيد ، ويذهب في المرة الثانية مع صديق له ليشد أزره وهو يعتبر الذهاب إلى بنها تكبداً لأخطار المشاق والعزيمة في سبيل حبه المجنون . . . ( ص ٣٠ ) وصديقه يشجعه على المغامرة ويقول له ( ص ٣٣ ) : « إلى الأمام تقدم فالعزيمة والشجاعة تنجيان المرء من المهالك ، أفليست نيتنا الموت إذن فما نخاف ؟ . . » . ولا يفلح الحبيب الهمام في الدخول إلى مزرعة دولت بسبب الكلاب التي تنبحه فيعود هو وصديقه ثم تعود دولت من رحلتها ويقابلها المدرس في الطريق فلا تقبل عليه فيذهب إلى بيته ويضرب رأسه بالحائط ويموت . والمؤلف يعلق على هذه النهاية بقوله : « فيا للحب » <sup>(٢)</sup> . . . والقارئ يعجب بعد ذلك كله من مطالبة المؤلف للشباب بالاعتداء بروايته وكأنه يريد لهم الجنون ثم الانتحار .

وبمثل هذه السذاجة يقدم لنا محمود محمد الصوفي روايته « مملكة الغرام » <sup>(٣)</sup> وهي تتفق مع الرواية السابقة في طبيعة العلاقة التي تدور بين الحبيين فيها ، وتختلف في أن الحبيبة تموت في الرواية مصادفة ويذهب حبيبها إلى بيته وقبل أن يموت يقوم بسلسلة من المناجاة فيناجي الحب ، والحبيبة الميتة ، والموت ، والطبيعة ثم يموت ميتة تشبه موت قيس في رواية مجنون ليلي <sup>(٤)</sup> لشوقي . وتظهر هذه العلاقة

(١) ص ٢٦ - ٢٧ من الرواية .

(٢) الرواية ص ٤٠ .

(٣) صدرت سنة ١٩٢٦ .

(٤) تنطبق هذه السذاجة في إدراك الحب على مجموعة كبيرة من الروايات منها على سبيل المثال على

مذبح الشهوات أو ضحايا التمدن سنة ١٩٢٧ م والطائر الحائر لجميلة محمد العلالي سنة ١٩٣٥ م . . إلخ .

الغرامية الساذجة حتى في الروايات التي يستبعد فيها الباحث الاهتمام بمثل هذه العلاقة ، وأصدق مثل على ذلك رواية « مصر الحرة أو أشبال الثورة » التي يقدمها محمد أمين حسونة <sup>(١)</sup> ، ويصفها بأنها مأساة مصرية وطنية غرامية عصرية ، وقعت حوادثها بين جدران منازلنا وفي إبان النهضة القومية . والقارئ لعنوان الرواية يتخيل أنها تدور حول موضوع وطني ولكنه ما أن يقرأ تصدير الرواية حتى يتسلل الشك إلى نفسه لأن المؤلف يصدر روايته بقوله : « ليست العفة بثوب تمزقه الفاقة ، وإنما العفة ثوب لا يمزقه غير الفساد والحرية المبتدلة » . ويشعر القارئ من التصدير بأنه يواجه من جديد مشكلة المرأة ، وما نكاد نصل إلى الرواية حتى نفاجأ بأن البطل الوطني فيها والذي كان المثل الأعلى للشباب الناهض ، يقوم في الوقت نفسه بدور « دون جوان » فيفتن النساء ، ويتنقل بين مضاجعهن تنقل النحلة بين الزهور <sup>(٢)</sup> . ويهت الدور الوطني الذي قام به أمام مغامراته النسائية المعقدة . وإذا كان مؤلفو رواية التسلية والترفيه في فترة ما بين الحربين يختلفون عن مؤلفي الفترة السابقة في أن أغلبهم كانوا من المصريين ، وأنهم أصبحوا أكثر جرأة في الحديث عن البيئة المصرية فإنهم لا يختلفون كثيراً عن سابقهم في كونهم لم يتثقفوا ثقافة فنية روائية أصيلة ، وفي أنهم نظروا إلى رواياتهم باعتبارها وسيلة لتسلية جماهير القراء المتأثرين بالذوق الشعبي ، كما تشابهوا إلى حد بعيد في بناء أحداثهم على الصدفة والقدر ، وإقامة عقد رواياتهم على المغامرة الغرامية ، وتدخلهم المستمر في سياق الرواية بالوعظ والإرشاد والشعر والحكم ، وفي تشابه شخصياتهم وعجزهم عن تحليلها ، وفي أسلوبهم التقريرى ونفورهم من الحوار ، وضعف لغتهم بصورة عامة واستخدامهم اللهجة العامية وخاصة في الحوار .

\* \* \*

(١) صدرت سنة ١٩٣٠ .

(٢) ص ٣٧ - ٣٨ .

## المنفلوطى ودوره <sup>(١)</sup> :

لا يستطيع الباحث أن يترك رواية التسلية والترفيه دون أن يقف وقفة خاصة عند كاتب من أشهر كتاب هذه الفترة شهرة وهو مصطفى لطفى المنفلوطى . وقد مارس المنفلوطى الكتابة فى الفن الروائى فى الفترة التى تمتد من قبيل الحرب العالمية إلى السنة التى مات فيها وهى سنة ١٩٢٤ ، وحظى بشهرة كبيرة لدى القراء ما تزال تجد صداها عند بعض قراء العربية حتى اليوم ، والنظرة السطحية إلى الإنتاج الروائى للمنفلوطى قد تحمل الباحث على اعتباره واحداً من مترجمى هذه الفترة الذين تثقفوا ثقافة عربية ولا يجيدون فى الوقت نفسه لغة أجنبية ولا ثقافة روائية أصيلة . أراد أن يساهم فى ميدان الرواية **I** فلجأ إلى بعض الترجمات التى ترجمت قبل عصره ، أو كلف بعض من يستطيعون الترجمة من لغات أجنبية بأن يترجم بعض الروايات ترجمة حرفية ، ثم أقبل على كل ذلك يشوهه كما يحلو له حتى حير الباحثين والمفهرسين فى تصنيف إنتاجه . فهذا « هنرى بيرس » يعلق على بعض إنتاجه بقوله ألفه أو ترجمه أو اقتبسه .

**I** والواقع أن المنفلوطى يبدو من النظرة الأولى مترجماً لا يحترم كثيراً الإنتاج الذى يقدمه . فهو يتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحولها إلى قصة قصيرة ينشرها فى « نظراته » أو « عبراته » وقد يشير إلى مؤلفها وقد لا يشير ، كما فعل مع رواية إسكندر دوماس « لادام » التى ترجمها أو اقتبسها على حد تعبير « هنرى بيرس » وضغط حجمها ليقدمها لنا فى حجم القصة القصيرة فى العبرات ، وقد فعل بروائى شاتوبريان « آخر بنى سراج » ، و « أتالاورينيه » مثل ما فعل برواية إسكندر دوماس ونشرهما فى العبرات ، الأولى بعنوان « الذكرى » والثانية بعنوان الشهادة . كما أنه فى قصصه الأخرى التى خرجت إلينا فى صورة الرواية لا يحترم كثيراً الأصل الذى يترجم عنه ولا قالب النوع الأدبى ولا الخصائص الفنية لهذا

(١) حددنا دور المنفلوطى بصورة أكثر وضوحاً فى مقدمة الطبعة الثالثة ، وهو الارتقاء بلغة الرواية إلى مستوى اللغة البليغة بمفهوم عصره عن البلاغة .

القالب الذى يترجم عنه . فهو فى روايته « فى سبيل التاج » لا يختار رواية ليقدمها ولكنه يختار مسرحية للشاعر الفرنسى فرانسوا كوبيه ، وهو لا يقدم المسرحية كاملة ولكنه - يلخصها مع بعض التصرف ، وهو لا يقدمها فى صورتها المسرحية ولكنه يقدمها فى شكل روائى ، ويحول شعرها وحوارها إلى سرد نثرى يخضعه لمميزات أسلوبه الخطابى البيانى . وبنفس هذه الحرية مع اختلاف نسبي قدم المنفلوطى رواية « برنارد ان دى سان بيير » بول وفرجينى باسم « الفضيلة أو بول وفرجينى » ، واقتبس رواية « الفونس كار » « تحت ظلال الزيزفون » ، عن ترجمة حرفية قام بها محمد فؤاد كمال وسماها « مجدولين » . كما قدم رواية « سيرانودى برجراك » « لأدمون رويستان »<sup>(١)</sup> . وسماها الشاعر أوسيرانودى برجراك .

غير أنه من الخطأ أن تقتصر فى درسنا للمنفلوطى على هذه النظرة السطحية التى تحملنا على أن نعهده مترجماً لا ينظر إلى الأثر الذى ينقله نظرة احترام لأن هذه النظرة لا تكفى وحدها لتفسير الشهرة والإقبال اللذين حظى بهما المنفلوطى لدى جماهير القراء ، كما أن هذه الشهرة لا يمكن إرجاعها إلى نوع النماذج التى اختار المنفلوطى تقديمها لقرائه ، فقد ترجم هذه النماذج قبل المنفلوطى وبعده كتاب آخرون ترجمات قد تفضل ترجمة المنفلوطى ، أو تهبط عن مستواها ، فرواية برناردى سان بيير « بول وفرجينى » سبق لمحمد عثمان جلال أن ترجمها ترجمة معربة مشوهة فى القرن التاسع عشر ، وسماها « الأمانى والمنة فى حديث قبول وردجنة » . ثم ترجمها فرح أنطون أوائل القرن العشرين وسماها بولس وفرجينى ، وبعد المنفلوطى ترجمها إلياس أبوشبكة فى بيروت . ومع ذلك فلم تحظ ترجمة من هذه الترجمات بمثل الشهرة التى لقيتها روايات المنفلوطى ، كما أن شهرة المنفلوطى لا ترجع بالتأكيد إلى كونه كان أكثر إدراكاً للشروط الفنية من هؤلاء المترجمين ، ولكنها قد ترجع إلى أن المنفلوطى كان يخلق الرواية المترجمة خلقاً جديداً يتلاءم مع ذوق قراء عصره ، هذا الذوق الذى يعجب بالإغراق فى العاطفة ، والنظرة إلى الأسلوب لا باعتباره وسيلة للتعبير عما يشعر به الكاتب ، ولكن باعتباره وسيلة لإضفاء الروتق والبهاء والزينة على ما يكتبه<sup>(٢)</sup> . وقد حرص المازنى فى الديوان على تحطيم

(١) استخلصنا نشاط المنفلوطى فى الميدان الروائى من فهرس هنرى بيرس .

(٢) الديوان ج ٢ ص ١٩ .

الشهرة التي يتمتع بها المنفلوطي عند جماهير القراء ، فهاجمه من هاتين الزاويتين وسمى إغراقه في العاطفة تخنثاً . وقارن بينه وبين « جيته » في « آلام فتر » في قوله : « فأين تخنث العبرات من هذه الرجولة الضخمة التي تقدر واجب الحياة وتعرف فرائضها ولا تفر منها . . . . ولعمري ما أبعد البون بين أدب تمليه الحياة المتدفقة وصحة الإدراك وبين كتابة مملوءة صديداً وبلى شائعاً فيها كهذه العبرات والنظرات والسخافات والتلفيقات . . . » . ثم يهاجم ما وصف به الشيوخ أسلوب المنفلوطي بأن فيه حلاوة ، وهو لا يرى في هذا الأسلوب شيئاً من حلاوة بل يراه أسلوباً ملفقاً مصطنعاً يعتمد على ضروب من التأكيد والغلو والتفصيل والتكرار والترادف ويخلو من الدقة <sup>(١)</sup> . والواقع أن الأسباب التي اعتمد عليها المازني في هجومه على المنفلوطي هي نفسها السر في إعجاب القراء به . فالإغراق في العاطفية المسرفة يتلاءم مع إحساس القارئ المفتقر إلى الثقافة الجادة ، التي تجعله يحس بالحياة إحساساً عميقاً يستمد جذوره من تجربة الحياة نفسها ، كما أن أسلوبه الكلاسي جعل المنفلوطي شديد القرب والالتصاق بالقراء المتصلين بالثقافة العربية ومنحه بينهم مكانة لم يصل إليها غيره من المؤلفين أو المترجمين في ميدان التسلية والترفيه .

والإغراق العاطفي لدى المنفلوطي في رواياته يتجه إما إلى تصوير الحب العذري الطاهر الذي يبلغ في طهارته درجة كبيرة قد تفوق في إسرافها صور الحب العذري التقليدية عند العرب ، أو يغرق في الحديث عن الإحساس الوطني ، أو عن الضعفاء والبائسين والفقراء وخاصة النساء والأطفال . وهو في عاطفيته المسرفة لا يقدم تحليلاً عميقاً ولا منطقياً لهذه المشاعر ، ولا يتوقف كثيراً عند طبيعة العواطف البشرية ومنطقها ، ولكنه يحاول دفع القارئ في أسلوب تقريرى خطابي إلى الحماس العاطفي لما يتحمس هو له :

وإذا تناولنا رواية من رواياته كرواية « في سبيل التاج » لنلمس طريقته في تناول موضوعه ، للاحظنا أولاً : أنه حول الرواية من مسرحية إلى قصة وحول الحوار إلى سرد نثرى يخضع لأسلوبه الخاص ، ثم يقدم لنا مقدمة عن موضوع قصته التي تدور حول محاولة أهل البلقان تحرير بلادهم من الأتراك ، ولا تكاد تبدأ الرواية حتى يقدم المنفلوطي في سطور قصيرة البيئة التي تدور فيها أحداث الرواية

وهي معسكر من معسكرات الجنود البلقانيين ويشير إلى موت ملك البلقان ، وعزم الجمعية الوطنية على اختيار ملك للبلاد من بعده ، ونعرف أن المرشحين لهذا المنصب هما القائد « برانكومير » والأسقف « آتين » . ثم يبدأ المنفلوطى بعد ذلك فى خطبة طويلة يذكرها على لسان جندى متشيع للأسقف « آتين » ، ويثير بها الحماس الوطنى لدى قرائه ، والخطبة فى الحقيقة لا تخص الأسقف آتين وحده ، بل تنطبق على كل وطنى متحمس لمخلص لبلاده ، وتليها خطبة ثانية لجندى آخر عن ضرورة اختيار قائد الجيش لمنصب الملك لأن رجال الدين لا ينبغى لهم أن يتعرضوا للحكم ، ولا يلبث جندى ثالث أن يتقدم بخطبة ثالثة عن القائد يتحدث فيها عن وطنيته وعزوفه عن الملك ، ومن الطبيعى أن هذه الخطب الطويلة لا تساعد فى تطوير الحدث فى الرواية ولا تكشف عن طبيعة الشخصيات بل تكتفى بالإشارة إلى ملامحها العامة ، كما أنها لا يمكن أن تكون مستمدة من المسرحية المترجمة لأن طبيعة الحوار لا تتفق مع هذا الاسترسال الخطابى . وعلى طول الرواية لا يستغرق تقديم الأحداث والشخصيات إلا جانباً ضئيلاً من اهتمام المنفلوطى . فالرواية تتلخص أحداثها فى زواج القائد الشجاع « برانكومير » بعد وفاة زوجته الأولى من فتاة يونانية خدعته بجمالها وحملته بعد ماضيه المشرف على التكالب على الملك ، ثم على خيانة مواطنيه بعد أن اختاروا الأسقف آتين للملك ، ويذهب فى خيانة بلاده إلى حد الاتفاق مع الأتراك على تسليم البلاد لهم على أن يضعوه على العرش ، ويعلم ولده قسطنطين بالخيانة فيحاول إقناع والده بالرجوع عنها فيأبى فيقتله دفاعاً عن بلاده ، وتدبر له زوجة أبيه مكيدة بحيث يصبح هو موضع اتهام مواطنيه ، فلا ينفى التهمة عن نفسه وإنما يقبلها محافظة على شرف والده ، ويحكم عليه بالعذاب والإعدام وتخلصه حبيبته وهي فتاة فقيرة كان قد خلصها من ظلم زوجة أبيه فتقتله وتنتحر معه ، ولا يستغرق الحديث عن هذه الأحداث من المنفلوطى إلا قدراً ضئيلاً من الاهتمام ، كما أنه يقتصر على إطلاق مجموعة من الصفات العامة على الشخصيات فيصف والده قسطنطين بأنها كانت امرأة من النساء الصالحات الفاتنات ذوات النفس العالية والهمم الكبرى<sup>(١)</sup> . ومثل هذه الصفات لا تحدد شخصية بعينها بل تنطبق على كثير من النساء .

أما الجهد الحقيقي الذى انصرف إليه المنفلوطى فهو إثارة الحماس لدى قارئه نحو الوطن والحب والفقراء ، فهو بعد تقديمه لهذه الخطب الوطنية التى أشرنا إليها ، يقدم فى الفصل الثانى خطبة طويلة يلقيها قسطنطين على زوجة أبيه فى ضرورة العطف على النساء والأطفال العزل ، ويستمر المنفلوطى فى تقديم خطبه عن الحب والتعاطف الإنسانى وقداسة العاطفة الوطنية حتى إنه فى الفصل الذى يقتل فيه الابن أباه دفاعاً عن الوطن لا يهتم بتحليل هذا الموقف الدرامى الرائع ، وإنما يقدم لنا مجموعة من الخطب الوطنية يلقيها الابن على أبيه يذكره فيها بأمجاده الوطنية وبماضيه القديم .

والمنفلوطى فى خطبه ينسى المكان والزمان وطبيعة الشخصية ، ويصبح وجهاً لوجه أمام قرائه ومواطنيه ليلقى عليهم دروسه وعظاته ويستثير فيهم الحماس والنخوة . ولذلك كان أسلوب المنفلوطى أقرب إلى الأسلوب<sup>(١)</sup> الخطابى منه إلى الأسلوب الروائى ، فحديثه عن الوطنية حديث عام يكرر فيه معانيه التى قالها فى أكثر من فصل ولا تختلف هذه المعانى إلا فى صياغتها ، وكما يظهر التكرار فى أسلوبه بصورة عامة كذلك يظهر فى التفاصيل واللجوء إلى المترادفات فهو يقول مثلاً على لسان قسطنطين « إننا ما أصبنا بما أصبنا به من هذه النكبة الشعواء والداهية الدهياء التى نزلت بنا منذ عشرة أعوام ما تفارقنا ولا تهدأ عنا ، إلا من ناحية كبريائنا وخيلائنا واعتدادنا بأنفسنا فى جميع شؤوننا وأعمالنا ، واحتقار غنينا لفقرنا وقوينا لضعفنا وسيدنا لمسودنا ، فسلط الله علينا ذلك العدو القاهر الذى لا يعتمد فى جميع شؤونه ومواقعه إلا على قوته وأيديه . لأننا لم نعتمد فى يوم من أيام حياتنا فى جميع صلاتنا وعلائقنا إلا على قوتنا وأيدينا والجزاء من جنس العمل . » وما ظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون »<sup>(١)</sup> .

ويلاحظ أن هذا الجزء من الرواية يأتى على شكل حديث يتوجه به قسطنطين إلى زوجة أبيه ، وينسى المنفلوطى ظروف الحديث ليتحول به إلى لهجة الخطاب للجماعة ، وكأن قسطنطين يخطب فى أمته بأسرها ولا يتحدث إلى زوجة أبيه ، ثم يأتى دور المترادف حيث يشعر القارئ المتمهل بأن النكبة الشعواء هى نفسها الداهية الدهياء وكلا الوصفين لا يحدد فى الواقع نوع النكبة ولا خصائصها ، وهو يرد



سبب النكبة إلى الكبرياء والخيلاء والاعتداد بالنفس في الوقت الذي تختلف فيه دلالة كل لفظة من هذه الألفاظ ، بل إنه يخلط بين لفظة الخيلاء وما توحى به من التظاهر ويقرنها بالاعتداد بالنفس وهي صفة قد تكون مطلوبة في شعب يدافع عن حرите ، وينسى المنفلوطي أن الحديث ، يأتي على لسان « قسطنطين » المسيحي الذي يدافع عن وطنه ضد الأتراك المسلمين فيجعله يستخدم آية من القرآن يستشهد بها على أقواله . وأسلوب المنفلوطي الذي يتجه دائماً إلى المخاطب ويعتمد على التكرار والترادف قد يصلح في الخطابة ، ولكنه في الرواية التي يلجأ الكاتب فيها إلى التخصيص لا التعميم يصبح عاملاً معوقاً بالنسبة للكاتب ، ومع ذلك فإن هذا الأسلوب نفسه بما يبدو عليه ظاهرياً من غنى وخصوبة ، وما يعتمد عليه من تقسيم موسيقى للجملة ومن السجع والترادف والاستشهاد ، كان سبباً واضحاً من أسباب تعلق جمهور القراء بالمنفلوطي ، حتى ليرجع إليه الفضل في اجتذاب عدد كبير من القراء لميدان الرواية وتخليصهم من الإحساس بالذنب وهم يقرءون الروايات التي كان ينظر إليها كبار المثقفين نظرة الاحتقار والازدراء .

\* \* \*

ولو كانت رواية التسلية والترفيه ترجع أساساً إلى الفنون الروائية في أدبنا العربي الشعبي لكان من السهل على الباحث أن يعتبرها ممثلة للكلاسيكية في مراحل تطور الرواية العربية ، ولكنها لظروف بيئتنا الخاصة ، رجعت إلى الرواية الخيالية الأوربية وترجمها ثم تقلدها ، ومع ذلك فإن الذوق الشعبي الكلاسيكي هو الذي أثر في اختيار الروايات المترجمة والمؤلفة ، مما يحملنا على أن ننظر إلى هذه الفترة على اعتبار أنها تمثل مرحلة تقليدية ولو بصورة غير مباشرة . وكان كل تأثيرها في تطور الرواية أنها مهدت الطريق لظهور الرواية الفنية بأن جعلت من الفن الروائي ظاهرة من ظواهر حياتنا الأدبية ، وجذبت إلى ميدانه أكبر مجموعة من القراء ، ولكنها لم تقدم تطوراً كبيراً من الناحية الفنية ، حتى إن الرواية الفنية كانت في أكثر من مظهر من مظاهرها رد فعل لرواية التسلية والترفيه .



## البَابُ الثَّانِي

### الرواية الفنية

( ١٩٢٠ - ١٩٣٨ )

- |              |   |                                      |
|--------------|---|--------------------------------------|
| الفصل الأول  | : | طبيعة الرواية الفنية وعوامل ظهورها . |
| الفصل الثاني | : | الرواية التحليلية .                  |
| الفصل الثالث | : | رواية الترجمة الذاتية .              |



## الفصل الأول

### طبيعة الرواية الفنية وعوامل ظهورها

أولاً : عوامل ظهور الرواية الفنية في الغرب :

يتفق الباحثون على أن حاجة الإنسان إلى رواية الأحداث التي تقع له ، ودفع الآخرين إلى مشاركته والتجاوب معه فيما شعر به وهو يعيش حياته من ألم ولذة ، غريزة إنسانية عريقة في القدم ، ربما رجعت في قدمها إلى العصور التي استطاع فيها الإنسان نقل تجاربه إلى رفاقه بالإشارة والصوت أولاً ، ثم باللغة .

والتسليم بهذه الحقيقة يدفع إلى الاعتراف بأن الأشكال الروائية والقصصية نشاط إنساني مغرق في القدم ، صاحب تطور المجتمع الإنساني في صوره المختلفة ، القبلية والإقطاعية ثم في العصر الحديث .

ولكنه مع التسليم بقدم النشاط الروائي والقصصي نرى بعض الباحثين يفرقون بين ما ينتج عن هذا النشاط في العصر القبلي والإقطاعي وبينه في العصر الحديث ، أي منذ القرن الثامن عشر ، ذلك الحديث المتأثر بالقديم في بعض مظاهره والمختلف معه في مظاهر أخرى كثيرة ، حتى أوشك بذلك أن يكون جنساً أدبياً مستقلاً منفصلاً عن مثيله في العصر الإقطاعي . واصطلاح الباحثون على وصف هذا الإنتاج بالروائي الفني ، ليفرقوا بينه وبين الإنتاج الروائي غير الفني الذي سبقه . والباحثون لا يفرقون بين النوعين تفريقاً تعسفياً ، ولكنهم يبررون هذا التفريق بمجموعة من الظواهر ، تبدأ برصد الاختلاف بين النوعين من حيث طبيعة المجتمع الذي ظهر فيه كل نوع ، لتنتهي إلى رسم الفروق في طبيعة البناء الفني في كل منهما .

ولما كنت قد تحدثت في الباب الأول عن الإنتاج الروائي بشكل عام ، وفصلت بينه وبين الرواية الفنية التي سأعالجها في هذا الباب ، فلقد أصبح من الواجب أن نتبع الفروق التي رصدها الباحثون للتفرقة بين النوعين بصورة عامة لنرى إلى أي مدى يتفق تطور الرواية في بيئتنا مع تطورها في البيئات الأخرى .

والعامل الرئيسي الذي يجعل منه الباحثون أساساً في ظهور الرواية الفنية هو

تغير صورة البناء الاجتماعى فى أوربا . وما صاحب هذا من تغير فى الفكر انعكس بدوره على الأدب والفن وتفاعل معهما .

فقد كان النظام الإقطاعى يمثل الظاهرة المسيطرة على المجتمع الأوروبى قبل عصر النهضة ، وكانت الملكية المستبدة تمثل أعلى المراحل التى وصل إليها هذا النظام ، ولما كان النشاط البشرى الرئيسى فى المجتمع الإقطاعى يتمثل فى الزراعة ، فإن الوحدات الاجتماعية ، كانت تتكون من المقاطعات والضيايع الواسعة ، وبرغم أن المدن كانت آخذة فى النمو فإنها كانت تمثل الاستثناء لا القاعدة ، وكانت الطبقة الحاكمة هى التى يتوافر لديها الفراغ والتعليم ، ولما كان هدفهم ينحصر أولاً وقبل كل شئ فى الاحتفاظ بأرضهم وتوريثها لأولادهم بعد وفاتهم ، فقد كان من صالحهم تجميد الأوضاع الاجتماعية وتثبيتها ، وكان من الطبيعى ألا يهتموا بالتجربة العلمية أو انتشار التعليم ، واتجهوا إلى المحافظة فى كافة المجالات ، ويمكن تلخيص الطابع الفكرى الذى يسود هذا المجتمع فى الجمود الاجتماعى والتفكير المتحفظ<sup>(١)</sup> ، ومن مميزات هذا التفكير اللجوء إلى المثالية والمطلق والعام والمجرد .

ثم أخذت الطبقة الوسطى فى الظهور والانتشار والسيطرة وبسط نفوذها على مراكز القوة فى المجتمع ، على أنقاض نفوذ الطبقة الإقطاعية ، وذلك لأسباب لا محل لتفصيلها هنا . وأخذت المدينة تصبح بالتدريج ممثلة لمركز القوة والنفوذ فى المجتمع الجديد بدلا من المقاطعة أو الضيعة . ولئن كان هم الإقطاعى أو المالك يتركز - كما قدمنا - فى توريث أبنائه ، وهو لذلك يرغب فى الاحتفاظ بالمجتمع على حال من الثبات والجمود ، ولا يريد الاعتراف بالواقع وبؤسه ، فإن مجتمع الطبقة الوسطى كان يقوم على أسس تختلف عن الأسس التى يقوم عليها هذا المجتمع الإقطاعى . إنه يتكون من طائفة من التجار المغامرين الذين ينظرون إلى الأمور نظرة واقعية تؤمن بالمكسب والخسارة ، وتحترم الكفاح الفردى ، وتريد أن تحطم الحواجز التى تحول بين الفرد وبين المغامرة فى المجالين الداخلى والخارجى ، وتتطلع إلى إيجاد آفاق جديدة وفتح أسواق لم تكن مفتوحة لتجارتها ، وتفكر فى تغيير القيم التى عاش فى ظلها النظام الإقطاعى ، وكان طبيعياً أن يتغير طابع التفكير ، فيصبح حراً بعد أن كان تقليدياً ، وواقعياً بعد أن كان مثالياً ، يعتمد

على التجربة الجزئية بعد أن كان يعتمد على التعميم والإطلاق .  
 ويلخص « وات Watt » كل التغيرات الفكرية التي صاحبت التغير الاجتماعي ويركزها حول محور واحد هو النظرة الواقعية ، وهو يعنى بالنظرة الواقعية مفهوماً آخر يخالف ما تواضع عليه المفكرون المدرسيون ، ويتمثل في أن الأشياء الجزئية الثابتة للملاحظة الحسية هي الحقائق الثابتة وليست التعميمات والمجردات ، واستمدت الواقعية الحديثة التي تؤمن بقدرة الفرد على اكتشاف الحقيقة بحواسه أصولها من « ديكارت الفرنسى » و « لوك » الإنجليزى ، وتحققت بصورة كاملة عند « توماس ريد » الإنجليزى فى منتصف القرن الثامن عشر ، وجوهر هذه الفلسفة هو نقد التقاليد والوقوف ضدها . ومنهجها هو دراسة التجربة الإنسانية بواسطة الباحث الذى يفترض فيه أن يكون متحرراً من الفروض السابقة والعقائد الموروثة ، وتنبع عظمة ديكارت من طريقته فى التفكير ودقته وإصراره على ألا يقبل شيئاً كحقيقة مسلم بها (١) ، وإنما لابد من الشك أولاً ثم يأتى اليقين .

ونتيجة لحدوث هذا التغير الثورى فى البناء الاجتماعى وفى الطابع الفكرى للمجتمع حدث تغير مشابه جذرى فى الفن الروائى يشمل طبيعة الجمهور المتلقى لهذا الفن ووظيفته ومجاليه ، وهى تغيرات اقتضت بدورها تغير الشكل الفنى فى بناء العقدة ورسم الشخصيات ، بل إن هذه التغيرات امتدت إلى طبيعة اللغة التى يعبر بها الكاتب .

\* \* \*

ولما كانت الطبقة الإقطاعية هى الطبقة المتلقية للفن فى العصور الوسطى ، لأنها كانت هى الطبقة التى يتوافر لها الفراغ والتعليم ، ثم إنها كانت هى الطبقة الوحيدة القادرة على بسط حمايتها الأدبية والمعنوية على الفنان والأديب ، فقد كان من الطبيعى أن يكون الأدب مسخراً لخدمة هذه الطبقة معبراً عن المزاج الفكرى السائد الذى يتمثل فى الثبات والجمود ، ولم يكن المفروض والحالة هذه أن يتأمل الأديب واقع مجتمعه ، ولا أن يعبر عن انفعاله بالحياة من حوله ، وإنما كان ملزماً بتقديم الأدب الذى يتلاءم مع الطبقة الإقطاعية ، والذى يركز على الهروب من الواقع ويعتمد على الإيهام والتخيل ، وتقوم العلاقات فيه على المصادفة والسحر

والقدر ، ويتضاءل فيه دور العمل الإنساني أمام الدور الذي تقوم به الجن والشياطين والسحرة ، وباختصار كانت وظيفة الفن خلق عالم كامل فسيح من الوهم يصرف الناس عن التأمل في واقعهم ويهرب بهم إلى عالم يقوم على الوهم والإسراف في الخيال ، تجد فيه الطبقة الإقطاعية تسليتها ، وتجد فيه الطبقات المحرومة عزاء عن بؤس واقعها . وطبيعي أن يكون مجال هذا الفن هو مغامرات أبطال وفرسان أسطوريين يتميزون بالشجاعة الخارقة ، وبقدرة سحرية على فتنة النساء ويحفل عالمهم بالغيبات والخرافات والأساطير ، وكانت « الرومانس » « Romance » أو الرواية الخيالية هي الفن الروائي السائد والمسيطر الذي يعبر عن طبيعة المجتمع الإقطاعي ومزاجه ، وأقرب الفنون الروائية العربية التي تشبه هذا الفن في البناء الروائي هو السيرة الشعبية ، وإن كانت تختلف عنها من حيث الوظيفة ، لأن الطبقة الإقطاعية في مصر كانت غريبة عن البيئة بمجنسها ولغتها ولذلك لم تكن متلقية للفن ، فكانت سيرنا الشعبية أكثر ارتباطاً بالجماهير ، وتعبيراً عن بطولاتنا القومية .

وحين أصبح البلاط في أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر يمثل مركز القوة والنفوذ في المجتمع الإقطاعي استمرت الرومانس بتقاليدها القديمة ، وإن كانت قد تغيرت بعض الشيء بتأثير التغيرات الاجتماعية ، فضعفت مظاهر الرعب ، وتراجع عالم الفرسان والسحر ، وأصبح أبطال الرومانس أقل بطولة من سابقهم وتحولوا إلى رجال بلاط كما تحولت القلاع إلى قصور<sup>(١)</sup> .

وبظهور الطبقة الوسطى ونموها أخذ نفوذ الطبقة الإقطاعية باعتبارها الطبقة الوحيدة المتلقية للفن في التقلص ، وأخذ الفن الروائي يتجه إلى التعبير عن مزاج الطبقة الجديدة . وكان التغير أول الأمر ضعيفاً يقتصر على محاولة تمهيد الجلو للرواية الفنية ، وظهرت البدايات الأولى مختلطة بالرومانس نفسها ، حين بدأ بعض الكتاب يستغلونها لوظيفة أخرى إلى جانب وظيفتها الأولى في التسلية والترفيه ، فبدأوا يعبرون داخل إطارها عن رغبتهم في الإصلاح ومطالبتهم به ، وإن كانوا لم يغيروا كثيراً في طبيعتها الفنية<sup>(٢)</sup> . أما المظهر الأشد خطورة والأبلغ أهمية ، والذي يعتبره الباحثون التمهيد الحقيقي للرواية الفنية ، فيتمثل في ظهور شكل جديد من أشكال الفن



الروائي ، يكاد يكون نقيضاً للرومانس في مجاله وطبيعة شخصياته وهو رواية : « الشطار والصعاليك Picaresque novel » . واتجه هذا الفن الروائي الجديد لا إلى الحديث عن مغامرات الفرسان والأبطال الأسطوريين ، ولكن إلى الحديث عن حياة الصعاليك والمشردين والطبقة المحرومة في المجتمع عموماً ، كما أن عالمه لم يعد قائماً على مجرد الوهم والتخيل بل أصبح أقرب إلى الواقع .

ويرجع المؤرخون ظهور هذا النوع من الرواية إلى بداية تدهور المجتمع الإقطاعي ، وما صاحب هذا التدهور من تخلف الزراعة واستمرار الحروب لسنوات طويلة ، مما ساعد على ظهور عصابات من المنحطين أخذ وجودهم يلفت الأنظار . وساعدت يقظة الأفراد في المجتمع الجديد الآخذ في النمو على الاهتمام بهم وبالحياة المظلمة التي يعيشونها ، وبرغم أن هذا الاتجاه لم يكن جديداً كل الجدة فإنه وصل إلى قمة نموه في القرنين السادس عشر والسابع عشر<sup>(١)</sup> . وكانت إسبانيا - بحكم اتصالها الوثيق بالعرب واطلاعها على قصص نماذج بشرية تشبه هؤلاء المنحطين وأرباب الكودية من الأدباء ، أدباء المقامات وهم يقومون بأنواع من الكودية وسبل النصب . . . إلخ في سبيل لقمة العيش - هي البيئة التي احتضنت هذا الفن الجديد ، ولأق فيها نجاحاً سريعاً في محاولته رسم طبائع الأشخاص المرحين والصعاليك Picaro . وهذا الشكل الجديد يعد البذرة الأولى للرواية الفنية ، وهو وإن لم يحقق الشروط الكاملة للرواية الفنية ، وتنبع أهميته لدى الباحثين عموماً من كونه يعد وثائق لا مثيل لها لعلم الاجتماع ولعلم النفس الجماعي<sup>(٢)</sup> ، فإنه يعد أول رد فعل مباشر ضد « الرومانس » ، كما حققت بعض نماذجه النادرة كثيراً من شروط الرواية الفنية وأحدثت تأثيراً كبيراً مثل رواية « دون كيخوته » لسرفانتس . التي تعتبر لدى بعض النقاد أول رواية بئلمعنى الفنى للرواية في كل أوربا .

وما نكاد نصل إلى القرن الثامن عشر حتى نرى الطبقة الوسطى وقد صارت صاحبة النفوذ الأكبر في المجتمع ، وأصبحت بذلك القوة الأولى التي يتجه إليها الأدب ويعبر عنها ، وصاحب ظهور هذه الطبقة زيادة عدد جماهير القراء

The Cambridge history of English Literature, v. 3, p. 344.

(١)

La Grande Encyclopedie, v. 26, p. 853.

(٢)

بصورة ملحوظة ، ولم تعد الطبقة الإقطاعية هي المتلقية للفن ، ولكن جمهور القراء تحول ليصبح في الريف مكوناً من بعض أصحاب المحال وأغنياء المزارعين ، وفي المدن من التجار والموظفين ، واشتد إقبال الجماهير على الفن الروائي لاعتدال أسعاره ، وإن كان أغلب قراء الرواية من النساء ، وذلك لانشغال الرجال بأعمالهم والفراغ النسبي لدى النساء في بيوتهن<sup>(١)</sup> . وكان ظهور هذه الطبقة الجديدة من القراء بطابعها المميز ومزاجها الخاص يمثل انقلاباً في القوة التي يستمد منها الروائي التأييد ، ويحاول التعبير عنها في الوقت نفسه ، وبعد أن كان الروائي يستمد الحماية المادية والمعنوية من الطبقة الإقطاعية بدأ يتجه إلى القراء الجدد ، وأخذ الناشرون وبائعو الكتب يحلون محل الطبقة الإقطاعية<sup>(٢)</sup> . ولما كان مزاج الطبقة الوسطى وتفكيرها يختلف جذرياً عن مزاج الطبقة الإقطاعية وطبيعة تفكيرها ، كان طبيعياً أن تظهر الرواية الفنية المناقضة لفن الطبقة الإقطاعية الرومانسي في وظيفتها وبنائها الفني . والأسس التي تفرق بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الفنية التي سبقتها ، تنحصر في أن الرواية الفنية تتجه إلى الواقع ، في الوقت الذي تتجه فيه الأشكال الأخرى إلى خلق عالم قائم على الوهم والإسراف في الخيال ، وبينما تحترم الرواية الفنية التجربة الذاتية والحس الفردي ، تعتمد الأشكال الأخرى على المطلق والمثالي والمجرد . وعلى ضوء هذه الفروق وما يترتب عليها من آثار سنفرق بين النوعين ، من حيث الوظيفة والحدث وبناء العقدة ورسم الشخصية .

\* \* \*

وإذا كانت غاية الرومانس الأولى هي التسلية والترفيه ، وهي لتحقيق غايتها تعتمد على الإيهام الذي يخلق عالماً غير واقعي حافلاً بالسحر والغيبيات ؛ فإن غاية الرواية الفنية التعبير عن إحساس الأديب بالعالم الذي يحيط به ، وهو لذلك لا يعتمد على الإيهام بقدر ما يتجه إلى الواقع . ويعتمد الباحثون على هذا الفرق للفرقة بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الروائية ، فيعرفون الرواية عموماً بأنها « خيال نثرى له طول معين »<sup>(٣)</sup> ، ويعرفون الرواية الفنية بأنها « نثر روائي واقعي »

The Rise of the Novel, I. Watt, pp. 40-43.

(١)

Ibid, pp. 52-53.

(٢)

Aspects of the Novel, E.M. Forster, p. 14.

(٣)

كامل في ذاته وله طول معين» (١). ونحب أن نشير هنا إلى أن صفة «واقعي» التي توصف بها الرواية الفنية تستخدم هنا بأوسع معانيها ، ولا ترتبط بأى تداع يثيره مذهب أدبي محدد ، وإنما نستخدمها هنا بمعنى عام ، يتلخص في الاتصال بالحياة الواقعية ، بعكس صفة الرومانس التي تتجه إلى الهروب من الواقع إلى عالمها ، أى عالم ما فوق الواقع ، واضعين في اعتبارنا أن موضوع الرواية نفسه قد يخدع الباحث ، وهو لذلك ليس حكماً في الموضوع ، وإنما يتوقف الحكم على أسلوب المعالجة . فهناك روايات قد يبدو من موضوعها أنها متصلة بالواقع في حين تبنى في الحقيقة على الإيهام ، في الوقت الذي تبدو فيه روايات أخرى وكأنها قائمة على الإيهام ثم يكشف أسلوب معالجتها عن حس واقعي . والخلاف في الغاية بين الرواية الفنية وغير الفنية يؤدي إلى الاختلاف بينهما ، في الموقف من الحدث ، وبناء العقدة ، ورسم الشخصية .

فالأشكال الروائية غير الفنية ، كما سبق أن أشرنا في حديثنا عن رواية التسلية والترفيه ، تتجه في اختيار أحداثها إلى إرضاء فضول القارئ ، وهي لذلك تتجه إلى اختيار الأحداث الغريبة والعجيبة ، ولأنها لا تحاول الكشف عن إحساس خاص للأديب فهي لذلك تفقد الحتمية والسببية ، فتخلو من الرابطة التي تربط بين أحداثها ، ومن المحور الذي تدور حوله الأحداث ، وتصبح مجرد معرض للشاذ وغير المتوقع وتفقد الرابطة العضوية التي تجعل منها بناء متماسكاً ، ولا يخضع وقوع الأحداث في هذه الرواية للسببية ، ولكنه يخضع لمجرد رغبة المؤلف في إشباع فضول قارئه إلى المزيد من العجائب والمدهشات وهو لا يسير في ذلك منطق التجربة الإنسانية ، ولكنه يتجه إلى ما فوق الواقع ، ولذلك فالباب مفتوح على مصراعيه في هذا النوع من الرواية للقدر والخرافة والمصادفة . وحين تنتهي أحداث مثل هذه الرواية فهي لا تصل بذلك إلى هدفها ، ولكنها تنتهي لأن المؤلف فقد قدرته على أن يخرج من حقيقته مزيداً من الأعاجيب . ولأن الكاتب في مثل هذه الرواية لا يعنى بيئة محددة بميزاتها وظروفها الخاصة الخاضعة للتغير والتطور ، فإن الإحساس بالزمان والمكان يضعف في هذا النوع من الرواية حتى يكاد يتلاشى ، وتبدو الأحداث خارجة من حدود الزمان والمكان وغير خاضعة للتحليل والتفسير والتبرير ، وهي لذلك

لا تقنع القارئ بإمكان وقوعها ، وإن أوهمه المؤلف بأنها قد وقعت بالفعل (١) . ولأن المؤلف لا يهتم بالتحليل أو بالسببية فهو يكتفى لذلك بالخطوط الخارجية للحدث ويقف عند هذا الحد ، ويقدم فورستر مثلاً بسيطاً يوضح الفارق بين الطريقة البدائية في العرض والطريقة الفنية ، فيرى أن الكاتب إذا قال : « مات الملك ثم ماتت الملكة » فهو يقدم طريقة بدائية في عرضه للحادثة ، أما إذا قال : « مات الملك ثم ماتت الملكة من الحزن » فقد أصبحت طريقته في العرض أكثر فنية . وفورستر يرتب على المثال السابق حقيقة تفرق بين موقف القارئ في كل من الرواية الفنية وغير الفنية ، وهي أن القارئ للنوع الأول يسأل غالباً : لماذا ؟ أما في النوع الثاني فيسأل : ماذا بعد ؟ (٢) ، ويكاد موقف الرواية الفنية في اختيار الحدث وبناء العقدة يكون مناقضاً لموقف الرواية غير الفنية ، لأنها تعكس موقفاً حضارياً يختلف عن الموقف الذي تعكسه الأشكال الروائية الأخرى ، من حيث الثورة على التقاليد واحترام التجربة الإنسانية ، ومواجهة الواقع ، ورفض المثاليات والمجردات والتعميمات واحترام الحس الفردي .

فهى ترفض أن تكون تقليدية بكونها لا تعتمد على الأساطير أو التاريخ القديم تستمد منها أحداثها وعقدتها ، كما حدث بالنسبة لعقد الملاحم الكلاسية وملاحم عصر النهضة ، ولا تخضع للتقاليد الفنية السائدة ، ولكنها تحدث هذه التقاليد بمقياس جديد هو التجربة الفردية الجديدة المتفردة دائماً ، ولذلك تعد الرواية الفنية النوع الأدبي الذي يعبر تعبيراً كاملاً عن طابع العصر الحديث ، وليس غريباً بعد ذلك أن يرفض رواد الرواية الفنية من أمثال « ديفو » و « ريتشاردسن » أن يستمدوا عقدهم من الأساطير والتاريخ القديم ، وهم في ذلك يختلفون عن كل من سبقوهم كشكسبير وتشوسر وسبنسر وملتن (٣) . كما أن الرواية الفنية برفضها المثالي والعام ، واتخاذها من التجربة الفردية بديلاً لهما ، اكتسبت من ذلك صفتي التحديد والتماسك ، فلم يعد الكاتب حريصاً على إشباع

See : (a) The Structure of fiction, E. Muir, p. 17-32 S. Aspects of the Novel, (١)

E.M. Forster, p. 40-48.

Aspects of the Novel, E.M. Forster, pp. 116-117.

(٢)

An Introduction to the English Novel, I. Watt, p. 12-15.

(٣)

فضول قارئه بقدر ما أصبح حريصاً على التعبير عن إحساسه بالواقع . وأصبحت الرواية لذلك تكشف عن بيئة معينة ، ولا تغفل الإحساس بالزمن والتطور ، فأصبح للمكان خصوصية وللشخصيات طابعها المميز ، وتراجع عالم القدر والمصادفة والعجيب والغريب ليحل محله الواقعي والمعقول والمبرر ، ولم يعد وقوع الأحداث عفويًا وبلا نظام ، ولكنه أصبح يشكل سلسلة متصلة من الحلقات تدور حول محور واحد يركز على إحساس الكاتب وانفعاله بالواقع . وأصبحت الرواية بناء عضويًا متكاملًا تؤدي كل جزئية فيها بالضرورة إلى الجزئية التي تليها . ولم تعد نهاية الرواية تمثل عجز الكاتب أو سأمه من الاستمرار في تقديم العجيب والغريب ، ولكنها أصبحت تمثل نهاية إحساس الكاتب واكتماله . وإذا كان القارئ للنوع الأول من الرواية يستطيع أن يتجاوز عدة صفحات ليصل إلى النهاية ، فإن قارئ الرواية الفنية لا يستطيع أن يقوم بمثل هذا العمل ، لارتباط أجزاء الرواية بعضها ببعض وتماسكها .

\* \* \*

ويظهر الخلاف بين الرواية غير الفنية والرواية الفنية في رسم الشخصية ، كما يظهر في تقديم الأحداث وبناء العقدة ، فدور الشخصيات في الروايات غير الفنية ضعيف باهت من ناحية ومتشابه من ناحية أخرى . ضعيف لأن الكاتب مشغول دائماً بتقديم الأحداث الغريبة وهو ينظر إلى الشخصية باعتبارها أداة لتقديم هذه الأحداث أما تشابه الشخصيات فيرجع إلى أن الكاتب كان يصدر في إحساسه عن إيمان بالمثالي والمطلق العام ، لا عن إحساس بالتجربة الذاتية وتفرداها ، ولذلك فهو يضحى بالفردى والخاص في سبيل المثالي والبطولي .

ولذلك فإن الشخصيات التي يقدمها الكاتب تصبح نماذج متشابهة تستمد ملامحها وصفاتها من المثل الأعلى للفضائل أو الرذائل المتفق عليه في البيئة ، والذي يتحدد إما في الشجاعة والفروسية<sup>(١)</sup> والحب ، أو في الجبن والنذالة والحقد ، والكاتب يكتفى لذلك بالملامح العامة ، ولا ينظر إلى الشخصية على اعتبارها نموذجاً فردياً متفرداً يكشف عن ذات مميزة تمارس نشاطها في بيئة خاصة ، ولكنه ينظر إليها

باعتبارها نماذج متشابهة للنوع . والنظرة المثالية المطلقة إلى الشخصية تدفع الكاتب بالضرورة إلى الاختصار على تقديم جانب واحد من جوانب الشخصية الإنسانية ، وهي لذلك إما خيرة بصورة مطلقة أو شريرة بصورة مطلقة ، بيضاء أو سوداء فاحمة ملائكية أو شيطانية . والنقاد يعتبرون مثل هذه الشخصيات الكاملة التقديس أو الكاملة الوحشية شخصيات فاشلة (١) .

ولأن هذه الشخصيات مثالية مطلقة فالكاتب لا يعنى بتحليل تصرفات أبطاله أو تفسيرها أو إخضاعها للمنطق البشرى ، فهو يخوض بأبطاله سلسلة من الأحداث تكفى لقتل عشرة أبطال ، والقارئ يسلم بذلك ويستمتع به ، لأنه واثق أن البطل سيتخلص من كل ذلك ويصل إلى بر السلام دون أن يصاب بأى خدش (٢) . وهذه السلسلة من الأحداث العجيبة التى يخوضها البطل لا تضيف جديداً إلى شخصيته لأنها لا تتفاعل معها ولا ترتبط بطبيعتها ارتباطاً حتمياً .

وتكاد الشخصية فى الرواية الفنية تقف فى موقف مناقض للشخصية فى الأشكال الروائية الأخرى ، وذلك لأنها لا تنبع من العام والمطلق بل تنبع من الخاص الفردى ومن إحساس بالمكان والزمان ، وذلك لأنها لا تتأثر بالفلسفة اليونانية المتأثرة بأفلاطون الذى كان ينظر إلى الأشياء نظرة مطلقة مفصولة عن الزمان والمكان ، ويرى مثلاً علياً كامنة فوق مظاهر الحياة المادية الجزئية التى لا تمثل بالنسبة إليه إلا أشباحاً لحقائق علياً ، وإنما تأثرت بفلسفة أخرى أخذت فى الظهور منذ عصر النهضة ، تحترم الواقع المادى المحسوس وتحترم الحقيقة التى يكشفها الإنسان بحواسه ، واكتسبت الشخصيات لذلك طابعها الفردى المميز ، وانتقل الأبطال من الشجاعة والفروسية وغيرها من الصفات المثالية إلى عالم البشر العاديين ، وامتد التغير حتى إلى أسماء الأبطال ، وبعد أن كانت أسماء الشخصيات نموذجية أو تاريخية أصبحت أسماءهم عادية ، وبذلك نزل بطل الرومانس من سمائه إلى أرض البشر العاديين فى الرواية الفنية ، وتحول الأبطال من صورتهم المطلقة المثالية إلى بشر عاديين يتأثرون ويعانون . واتجه اهتمام المؤلف إلى تفسير تصرفاتهم وتحليلها والكشف عن أعماقهم وواقعهم النفسى . وربطت الرواية الفنية بين الشخصية

A treatise on the Novel, R. Liddel, p. 96.

(١)

The Structure of the Novel, E. Muir pp. 18-23.

(٢)

والحدث بحيث أصبح كل تغير في موقف الشخصية وكل تصرف من تصرفاتها . يؤدي إلى تطور في أحداثها ، كما يؤدي تطور الحدث إلى تغير موقف الشخصية .

\* \* \*

وطبيعي أن تكون البدايات الأولى للرواية الفنية لا تحقق كل الشروط اللازمة في الرواية الفنية الجيدة ، ويلاحظ النقاد ظاهرتين هامتين تتصلان بالمحاولات الأولى في ميدان الرواية الفنية ، ونشعر بأهميتهما التي ستتضح في النماذج الأولى للرواية الفنية في بيئتنا .

أما الظاهرة الأولى فتتمثل في رد الفعل الذي حدث في بداية الرواية الفنية ضد اهتمام الأشكال الأخرى اهتماماً مبالغاً فيه بالحدث ، وأدى رد الفعل إلى اهتمام مبالغ فيه بالشخصية كانت نتيجته الفصل بين الحدث والشخصية من جديد ، وفي هذا النوع الذي يسميه النقاد رواية « الشخصية » توجد الشخصيات وجوداً مستقلاً ولا تفهم كجزء من العقدة ، وتصبح الأحداث نموذجية ومصممة لتخبرنا بمعلومات أكثر عن الشخصية أو لتقديم شخصيات جديدة . وهي تنبع من التطور الداخلي أو التغير النفسي للشخصيات ، والشخصيات تحتفظ بضعفها وغرورها من البداية ، ويسمى « فورستر » هذه الشخصيات « بالشخصيات المسطحة » « Flat » ، وذلك بعكس الشخصيات النامية أو المعقدة التي لا تكشف للقارئ عن طبيعتها دفعة واحدة . وتظهر الشخصية المسطحة في أغلب أعمال الرواد الأوائل لهذا الفن في إنجلترا أمثال « فيندلنج » و « شتيرن » و « ديكنز » (١) .

أما الظاهرة الثانية فتتمثل في أن رواد الرواية الفنية كانوا عاجزين في البداية عن تعمق نفسيات الآخرين ، فاتخذوا من حياتهم محوراً لمحاولاتهم الفنية ، ولذلك ارتبطت الرواية الفنية ارتباطاً وثيقاً بالترجمة الذاتية ، وإذا كنا قد فرقنا بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الروائية التي سبقتها ، فقد بقيت لدينا كلمة أخيرة نشير فيها بإيجاز شديد إلى بعض الظواهر الفنية التي تتحقق في الرواية الجيدة . من هذه الظواهر ضرورة تحقيق الروائي للتوازن بين محاولته تصوير الواقع وبين إحساسه به أو فكرته عنه ، فليس معنى تصوير الروائي للواقع أنه لا يخضع

هذا الواقع للتصميم والاختيار . وينبع تصميمه واختياره من أنه لا يقف من الواقع موقفاً حيادياً ، ولكنه يستغله لإبراز إحساسه الخاص . وتظهر براعة الفنان في قدرته على إقناع القارئ بأنه يقدم له واقع الحياة ، وذلك بما يبدو عليه من تلقائية في اختيار أحداثه ، بحيث لا يبدو عليه التعسف في اختيارها ، في نفس الوقت الذي ينبغي له فيه ألا يستسلم لهذه التلقائية حتى يحتفظ لروايته بتصميمها ، وبالرابطة التي تربط بين أجزائها ، ويلخص هذه الظاهرة الفنية « موير » في دعوته إلى ضرورة تحقيق الروائي للتوازن بين المنطقية والتلقائية وبين الضرورة والحرية (١) . كما أن الفنان مطالب أيضاً بتحقيق هذا التوازن بين عفوية سلوك الشخصية كما تبدو في الواقع وبين النموذج الذي رسمه هو لهذه الشخصية ، بحيث لا يجعل تصويره للشخصية مخنوقاً بفكرته عنها ، كما أن إسرافه في منح الحرية لشخصياته قد يفقدها ملامحها وسماتها وقدرتها على تنفيذ المخطط الذي رسمه لروايته .

ونود أيضاً أن نشير إلى أن وظيفة الفنان هي تصوير الحياة والتعبير عن إحساسه بها وليس من عمله إصدار الأحكام المباشرة على الحياة وعلى الناس ، لأن إصدار الأحكام المباشرة من عمل المفكرين والمصلحين ، ولذلك فإن الروائي الذي ينظر إلى الحياة من خلال مفهوم جامد ثابت ينتهى إلى خنق الحياة وجبسها في إطار ضيق ، وبذلك يفقد عمله حيويته وخصوبته ، وليس يضر الفن شيء مثلما تضره الدعاية المباشرة التي تتحول بالروائي من تصوير الشخصية إلى الوقوف منها موقف القاضي أو موقف الواعظ ، فيفقد تعاطفه معها ، ويتحول إلى السخرية منها أو التهكم عليها ، أو النظرة إليها من جانب واحد أو الاستعلاء عليها . وتظهر روعة الروائي في أنه يحتفظ بتلقائيته في استقباله للواقع ، وعدم إخضاعه لأي فكرة تجريدية مرسومة سلفاً ، أو منطقية . وإذا كان من المسلم به أن الروائي يختار شخصياته من بيئة معينة ، وأن طبيعة هذه البيئة وظروفها تظهر من خلال تصويره للشخصية ، فإن الفنان الذي يعمق إحساسه يستطيع أن يتجاوز بشخصياته بيئتها الخاصة مع احتفاظها في نفس الوقت بملامحها المتميزة ، ليصل بالشخصية إلى الجوانب العامة والمشاركة بين البشر جميعاً . والأعمال الروائية الخالدة تتجاوز دائماً حدود بيئتها لتلتقي بالإنسانية في مختلف البيئات . والقارئ لأعمال دوستوفسكي



مثل الجريمة والعقاب أو الأخوة كارامازوف يشعر بأنها لم تفقد ملامحها كشخصيات روسية ، ولكنها في الوقت نفسه نماذج إنسانية تتعدى حدود بيئتها ، لتصبح عامة مشتركة تلتقى بالإنسانية كلها في مختلف البيئات والعصور .

وأخيراً فإن الروائي الناضج يتجه لا إلى الكشف عن الواقع الخارجى ، وإنما إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية في خصبها وتنوعها . ولكنه في محاولته الكشف عن الحقيقة الداخلية - لا يتحول إلى عالم من علماء النفس بل يحتفظ لعرضه بالحيوية والعفوية ، ولعل من أكبر الصعوبات التى تواجه الفنان هى أنه مهما كان واعياً مفكراً فإنه لا يستطيع الكشف عن وعيه بصورة مباشرة ، بل على العكس يجد نفسه مضطراً إلى إخفاء وعيه عن القارئ والإيحاء إليه بأنه لا يعتمد أن يكون مفكراً .

\* \* \*

#### ثانياً : عوامل ظهور الرواية الفنية في مصر :

فإذا انتقلنا من الحديث عن الرواية الفنية بصورة عامة بعد أن تتبعنا ظروف نشأتها في البيئة الأوربية وأسباب ظهورها ، إلى الحديث عن نشأة الرواية الفنية في مصر ، فإننا سنلمح تشابهاً في الظروف العامة مع اختلاف واضح تحتمه اختلاف الظروف الاجتماعية في البيئتين :

فالرواية الفنية أخذت في الظهور مع نمو الطبقة الوسطى في العصر الحديث ، بعد أن كان النظام الإقطاعى هو النظام المسيطر في عهد الاحتلال التركى . ومع نمو الطبقة الوسطى ظهر الشعور القومى الذى كان مصحوباً بالرغبة في الاستقلال بالشخصية المصرية من ناحية وبالثورة على الثقافة التقليدية من الناحية الأخرى ، كما أشرنا إلى ذلك في التمهيد . ولكن الظروف التى نشأت فيها هذه الطبقة جعلت طريقها صعباً محفوقاً بالمخاطر ، ولذلك فإن النجاح الفنى الذى حققته كان متأثراً إلى حد كبير بهذه الصعوبات التى اعترضت طريقها ، والكثيرون من الروائيين والأدباء يربطون بين ظهور الرواية الفنية وبين الفكرة القومية ومحاوله الاستقلال بالشخصية المصرية والثورة على التراث القديم ، وفى ذلك يقول يحيى حتى :

« . . . ولكن حدث حينئذ لمصر حادث غريب ، هذه الأمة التى خيل لكثير

من البسطاء أنها استكانت وفقدت القدرة على النهوض قد هبت سنة ١٩١٩ تلتف حول سعد زغلول وتطالب بحقوقها في الحياة والاستقلال وعم الشعور الوطنى الشعب كله واستشهد منه كثيرون . . . في أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ أدب المدرسة الحديثة . . وكلاهما منبعثان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الإحساس . . إلى أدب واقعي متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير » (١) . وإذا كان يحيى حتى يربط ربطاً مباشراً بين ثورة سنة ١٩١٩ وبين ظهور أدب المدرسة الحديثة في القصة والرواية ، بحيث يبدو ظهور الرواية مفاجئاً وغريباً ، فإن تيمور كان أحرص في حديثه على تتبع الظواهر التي أدت إلى ظهورها وأكثر تفصيلاً في حديثه : « إن مولد القصة المصرية الحديثة اقترن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء . . هذه المواليد الجديدة المتشابهة في أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي في رأى العام بكلمة « مصر » لقد كانت الشخصية المصرية غير واضحة المعالم والسمات ، ضائعة بين تيارات أجنبية فاتجهت الأفكار إلى تقويم الشخصية المصرية وإبرازها والكشف عن قواها وطاقاتها في الحياة . . ومن ثم شدنا الجامعة المصرية وبنك مصر وتوهجت كلمات الأمة المصرية والوطن المصرى والاستقلال والتجديد . . إلى غير ذلك من دلالات على طابع يوشك أن يتخلق وأن تكون له صبغته الخاصة في المجتمع المصرى على وجه عام ، وفي هذه المرحلة كانت القوى الوطنية كلها تتأهب للخلاص من نير الاستعمار وتعمل على طرد الأجنبي المستغل تمهيداً للاتجاه بالجهاد الوطنى وجهة الإنشاء والتعمير والتثمير . وكان نصيب الأدب من ذلك الصراع الفكرى أن اتجه الناشئة من المتأدين إلى الاستجابة لتلك الدعوى التجديدية التي تنادى بخلق أدب مصرى ، يعبر عن مشاعر مصرية وخصائص مصرية في إطار قصصى ، على الأسس التي استقرت تجارها في أدب الغرب . ولقد حاول الأدباء الكبار أن يصطنعوا الفن القصصى في إطاره العربى الموروث إطار « المقامات » وما إليها كما فعل « المويلحى » في حديث عيسى بن هشام الذى عرف أثر الإطار القصصى الفنى الحديث في وصف الشعوب وفي تصوير واقع الحياة وفي تحليل النفس البشرية

ومنازعتها العميقة ، وهنا بدأت بواكير القصة المصرية في مظهرها الفني العصري ، وكانت أولى هذه البواكير قصة زينب للدكتور محمد حسين هيكل التي نشرها حينذاك متخذاً له اسم « مصرى فلاح » . ولما اتقدت ثورة مصر الوطنية سنة ١٩١٩ وتجلي الطابع المصرى متألقاً في مختلف مناحى الحياة ، شرع أدب القصة الفنية الحديثة يستجيب لذلك الطابع ، فيتناول بالوصف والتصوير والتحليل تلك الشخصيات الشعبية الأصيلة التي صنعت الثورة وظهرت بظهورها واستمدت منها وجودها واستردت بها اعتبارها ، فكما كانت تلك الشخصيات الوطنية من مجموع الأمة هي مصدر السلطات في التشريع كانت هي أيضاً مصدر السلطات فيما يتناوله القصاص من موضوع وصور <sup>(١)</sup> . ويربط تيمور في حديثه بين نشأة القصة الفنية وبين محاولات الشخصية المصرية في سبيل الاستقلال والتحرر ، وكيف اتجهت القصة إلى الواقع المصرى ، وإلى الطبقات الشعبية . وإذا كان تيمور يركز في حديثه عن نشأة القصة على أهمية الرغبة العامة في الاستقلال والتحرر فإن الدكتور حسين هيكل يركز على أهمية الاستقلال الفردى الذاتى للفنان فيقول : « فلما عادت البعوث سيرتها أوفدت الجامعة من أوفدت واقتدت بها وزارة المعارف وانتقلت العدوى إلى بعض الأفراد القادرين فذهبوا يتمون تعليمهم وعادوا بعد إتمامهم إياه فنقلوا ميدان القديم والجديد في الأدب ووجهوه وجهة أخرى غير لغة الكلام ولغة الكتابة مما كان البحث فيه قد فرغ ، وغير أساليب الكتابة بعد أن أسبغ عليها امتياز بعض الكتاب طابعاً جديداً نقلها من مجرد المحاكاة إلى بروز الذاتية ، هذا الميدان الجديد هو الذى انتقلت إليه صور الأدب وما يجب أن تكون ، لقد انقضى عصر المقامات والترسل في نظر هؤلاء المجددين ، فلا بد من صور جديدة هي صور الأدب القومى الكبير ، هي القصة والأقصوصة وهي الشعر الوجدانى والشعر التمثيلى . وقد أعان ثورة الأدب هذه أنها اقترنت بالثورة السياسية التي شبت إثر الحرب الكبرى . . . ألم يكن المصريون يطلبون في ثورتهم هذه الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصوراً من الحرية السياسية على مثال ما في الغرب سواء ؟ . . . فلتكن مظاهر الفن مصبوبة

(١) من حديث له أذيع من البرنامج الثانى في برنامج مع الأدباء ونشر في مجلة الآداب البيروتية



في قوالب غريبة لتكون آية للناس جميعاً على تقدمهم وعلى أنهم يسبقون الغرب إلى ميادين الحضارة وقد يسبقونه» (١) .

ولسنا نرغب في الاستطراد مستشهدين على قضيتنا في الربط بين ظهور الرواية الفنية وبين ثورة سنة ١٩١٩ القومية ، ورغبة المصريين في التحرر الفردى والاستقلال بشخصيتهم ، فحسبنا ما ورد في حديث ثلاثة من رواد هذا الفن . كما أن هذه الحقيقة يؤكدتها الاستقراء التاريخي ، ولكننا نريد أن نشير إلى ظاهرتين أثرتا تأثيراً كبيراً في الظروف التي نشأت فيها الرواية الفنية ، ويوضحان في الوقت نفسه الخلاف بينها وبين الظروف التي أحاطت بنشأة الرواية الغربية : وتتصل الظاهرة الأولى بالظروف التي أحاطت بظهور الطبقة الوسطى المصرية ، أما الظاهرة الثانية فتتمثل في انقطاع الصلة بين مثقفينا وبين تراثنا القديم ، في نفس الوقت الذي كانوا يحاولون فيه الاستقلال بالشخصية المصرية والتحرر الفردى .

يرجع الخلاف بين ظروف نشأة الطبقة الوسطى في مصر ونموها وبين ظهورها ونموها في المجتمعات الغربية إلى مجموعة من العوامل أشرنا إلى بعضها في التمهيد ؛ منها : أن الطبقة الوسطى في أوروبا كان عليها أن تقاوم الطبقة الإقطاعية وحدها ، وكان كبار الإقطاعيين في أوروبا ينتمون إلى بلادهم وأوطانهم ويرتبطون مع مواطنيهم برابطة الجنس والدين واللغة والأرض المشتركة ، أما الطبقة الوسطى في مصر فكان عليها في نشأتها أن تقاوم طبقة إقطاعية أغلب أفرادها ينتمون إلى الجنس التركي والشركسي ، وهم غرباء عن البلاد بطبيعة مصالحهم وجنسهم ولغتهم وضعف إحساسهم بالأرض المشتركة التي تربط بينهم وبين مواطنيهم ، وكانت الرابطة الدينية هي الرابطة الوحيدة التي تجمع بينهم وبين مواطنيهم ، وكان على الطبقة الوسطى المصرية التي تسعى إلى التحرر أن تخوض معركة أكثر قسوة وضراوة في وجه هذه الطبقة ، وزاد من قسوة المعركة وضراوتها أن وجدت هذه الطبقة نفسها مضطرة إلى خوض معارك أخرى مع الاحتلال الإنجليزي ، مما جعل المعركة تتوزع على جبهتين بعد أن كان المفروض أن تتركز في جبهة واحدة ، وقد أدى هذا الموقف إلى تركيز الكفاح والمقاومة في المعركة السياسية التي احتلت دائماً وحتى عهد قريب مركز الصدارة في كفاح مجتمعتنا ، مما كان له تأثيره في ضعف محاولات الإصلاح الاجتماعي والفكري ، حتى إن

الدكتور حسين هيكمل يحمل العامل السياسى مسئولية ضعف الأدب فيقول : « ولا نستطيع أن نهمل عاملاً آخر كان له الأثر في الجناية على الأدب ذلك هو العامل السياسى ، فقد كان من نتائج الحرب والحركات التى قامت بعدها في الشرق والغرب أن انصرفت الأذهان عن التأمل في الحياة وجمالها إلى صور النضال والكفاح لكسب حقوق سياسية جديدة أو لتنظيم شؤون اقتصادية زعزعت الحرب أركانها أو ما إلى ذلك من الشؤون العاجلة ، ومن طبيعة هذه الشؤون أن تلفت الناس إليها وتبهرهم عن كثير من سواها » (١) . ولم يقف تأثير العامل السياسى عند هذا الحد ، بل كان لتوزيع الكفاح السياسى على جبهتين أثره في توزيع القوى الوطنية نفسها على جبهتين وخديعتها ، كما حدث من توجيه مصطفى كامل لكفاحه إلى معاداة الإنجليز ومهادنة الخديو أول الأمر ، وكما حدث بالنسبة لحزب الأمة حين اتجه إلى معاداة الخديو والأرستقراطية التركية وهادن سلطات الاحتلال ، في الوقت الذى كان ينبغى فيه على القوى الوطنية أن توحد جبهاتها ضد الاحتلال والخديو معا . كما أثر نفس الانقسام بعد ثورة سنة ١٩١٩ في تحول الثورة القومية التى كانت أملاً كبيراً في الاستقلال بالشخصية المصرية إلى مجرد استقلال سطحى لا يحقق من الاستقلال إلا شكله الخارجى . وبقيت القوى الوطنية منقسمة على نفسها يتلاعب بها الخديو والإنجليز . وقد أدت هذه الظروف السياسية إلى مجموعة من الآثار الخطيرة في الفكر والأدب ، منها أنها وقفت في كثير من الظروف حائلاً بين مجتمعنا وبين التأثير بالثقافة الغربية ، كما أنها جعلت الكثير من المعارك الأدبية والفكرية تتحول إلى معارك سياسية ، وأصبحنا عرضة لمواجهة كثير من المواقف التى تبدو متناقضة ، فقد كان الحزب الوطنى ، وهو الأكثر تطرفاً من الناحية السياسية ، يبدو - هو نفسه - الأكثر محافظة في مجال الفكر والأدب إذا قورن بحزب الأمة ، وذلك لأن التأثير بالثقافة الغربية كان يوحى من الناحية السياسية بنوع من الولاء للاحتلال .

وليس غريباً بعد ذلك أن يكون طلعت حرب وهو مؤسس نهضتنا الاقتصادية من أكبر المتحمسين لمعارضة قاسم أمين ، كما تفسر الظروف السياسية الضجة التى أثارت حول كتاب « الشعر الجاهلى » للدكتور طه حسين والتي جعلت من

الكتاب موضوعاً للمناقشة في مجلس النواب . ومن الظروف التي أثرت في نمو الطبقة الوسطى المصرية وأضعفت من نفوذها ، أنها لم تكن كالطبقة الوسطى الأوربية طبقة من التجار المغامرين الذين يرغبون في الحرية التي تفتح أمامهم الأسواق الخارجية والداخلية ، والذين وجدوا مجالا لمغامرتهم في المستعمرات ، وبذلك تحولوا إلى قوة حقيقية لها مصالحها الواضحة التي تدافع عنها والتي أصبحت قادرة بواسطتها على السيطرة وتغيير شكل المجتمع ونقل السلطة والنفوذ من المقاطعة إلى المدينة ، وتغيير طابع الثقافة تغييراً جذرياً . وإنما نشأت الطبقة الوسطى المصرية كطبقة من المزارعين بدأ ظهورها منذ عهد سعيد ، وشجعها الاحتلال أول الأمر حتى أخذ المزارعون المصريون والتمصرون يتحولون بدورهم إلى طبقة إقطاعية تحل محل الطبقة الإقطاعية التركية . وكانت سلطات الاحتلال حريصة على الاحتفاظ بالطابع الزراعى حتى تظل مصر كغيرها من المستعمرات مجرد مصدر لتوريد المواد الخام وسوقاً للمصنوعات الإنجليزية ، وشاع القول بأن مصر بلاد زراعية ومن المستحيل عليها أن تتحول إلى دولة صناعية ، وتركزت المشروعات الإصلاحية في ميدان الزراعة في الرى وحده ، وظلت الصناعة المصرية حتى عهد قريب مخنوقة غير متطورة يسيطر على أكثرها الرأسمال الأجنبي ، كما تسلط الأجانب أيضاً على التجارة ولم يتركوا للعناصر الوطنية إلا قدراً ضئيلاً يجعلهم في مركز الموظفين والسماسة لدى الوكالات التجارية الأجنبية ، وكان من الطبيعي ألا يحدث تغير خطير جذرى في المجتمع المصرى ، فما زال طابعه العام هو الطابع الزراعى ، ولم تستطع الطبقة الوسطى تغيير شكل المجتمع ، ولذلك لم تستطع أن تتطور بثقافة المجتمع وفنونه بصورة أساسية فظل التعليم في أغلبه مدرسياً ، وظل المثقفون الثوريون أقلية ضئيلة معزولة لا تستند إلى جماهير كبيرة ، ذات نفوذ ، وظلت الدعوات التحررية والإصلاحية كتحرير المرأة وتطوير الأدب لا تستمد من الواقع الاجتماعى بقدر ما تفرض بدافع التأثر بالحضارة الأوربية المتفوقة . وهى تقتصر في أغلب الأحيان على مجرد الدعوة الفكرية ولا تتغلغل إلى أعماق النفوس ، كما أنها في بعض الأحيان قد لا تستطيع التغلغل في نفسيات أصحاب هذه الدعوة أنفسهم .

\* \* \*

وقد تأثرت محاولة الروائيين في فترة ما بين الحربين بالظروف العامة التي

أشرنا إليها والتي جعلت محاولتهم تصطدم بالكثير من العقبات ، ولكنهم تأثروا بصورة أكبر بموقفهم من الثقافة الغربية الذي كان يتعارض مع رغبتهم في الاستقلال بالشخصية المصرية من ناحية وفي محاولتهم التعبير عن واقعهم من ناحية أخرى . وقد سبق أن أشرنا في التمهيد إلى أن المجتمع المصرى فى تطوره وجد نفسه فى مواجهة حضارة غربية متفوقة ، ولكنها عدوانية فى نفس الوقت ، وأن محاولته استعادة شخصيته فى وجه هذه الحضارة العدوانية دفعته إلى الارتداد بعنف إلى التراث العربى القديم يلتمس فى بعثه كيانه الجديد وشخصيته المستقلة ، وكان الاندفاع من القوة والعنف حتى أن الحاضر كان يفقد شخصيته ويذوب فى تقليد القديم . وقد نتج عن هذا الاندفاع نهضة كبيرة فى الشعر باعتباره الفن الأدبى المتميز فى أدبنا الفصيح ، ولكن هذا الاندفاع أحدث أثراً عكسياً فى ميدان الرواية ، وذلك لعدم الاعتراف بشرعية الأدب الشعبى ، فانقطعت الصلة بين تراثنا القديم وبين الرواية ، وقد حاول بعض الأدباء استغلال المقامة للتعبير عن رغباتهم الإصلاحية ، ولكنهم لم يستمروا طويلاً فى المحاولة . وظهرت البدايات الأولى للرواية على يد المهاجرين الشوام الذين كان اتصالهم بالحضارة الأوروبية أسبق من تأثير البيئة المصرية عموماً ، وذلك لظروفهم الخاصة التى سبق أن أشرنا إليها ، وبدلاً من تطوير تراثنا الشعبى ، لجأوا إلى ترجمة الروايات الغربية المتأثرة بالرومانس وتقليدها ، وكان أدبنا الشعبى كفيلاً بإغناء قرائنا عنها لو اهتم أحد به فاستمد منه وطوره ، ومر تأثرنا بالحضارة الأوروبية بمراحل متعددة فتأثرنا أولاً بالمظهر المادى لهذه الحضارة ، ثم انتقلنا إلى النواحي الفكرية التى تأثرنا منها بالأفكار السياسية أولاً ، ثم تأثرنا بالأفكار الاجتماعية لعوامل سبق أن أشرنا إليها فى التمهيد ، ثم اتجهنا فى فترة ما بين الحربين إلى التأثير الأدبى بهذه الحضارة ، ولكننا فى تأثرنا اندفعنا بنفس العنف الذى سبق أن اندفعنا به إلى بعث التراث القديم ، مما أحدث آثاراً خطيرة منها :

رفض التراث العربى القديم ، وانقطاع الصلة بين هذا التراث وبين الرواية الفنية ، كما حدث من انقطاع الصلة بينه وبين رواية التسلية والترفيه من قبل ، ويقف الرواد الأوائل فى ميدان الرواية الفنية والقصة القصيرة موقفاً متعنتاً يقوم على الرفض الكامل لتراثنا القصصى والروائى ، سواء أكان فصيحاً أم شعبياً ، ويعبر محمود تيمور عن موقفه من هذا التراث فيقول : « أول ما يواجه الباحث فى الأدب

العربي هو ضعف شأن القصة ، ومرجع ذلك إلى قلة الأساطير ، فقد استوطن العربي الصحراء الجذباء وعاش عيشة بدوية لا يعرف له مسكناً إلا بيوت الشعر . . . . فلذلك نشأ العربي قليل الأساطير ، ومن ثم نشأ قليل القصص لارتباط هذه بتلك ، ولما كانت الديانات الأولى من نتاج الأساطير الرائعة ، فإن العرب لم تكن دياناتهم الأولى إلا تافهة سطحية ، ليست كالديانات الهندية مثلاً من ذوات الفلسفة العميقة والآلهة الجبارة ، لأنها نتاج أساطير رائعة استلهمها الهندي من بيئته المرهوبة ، ومما أعان على إضعاف شأن القصة العربية بعد ذلك ، أن العرب كانوا بآدابهم معترزين ، فلم يعنوا بآداب الأمم الأخرى ، ولم يترجموا منها إلا نزرًا قليلًا ، ولعلمهم وجدوا تلك الآداب تزخر بأساطير الآلهة فتجافوا عنها خشية أن يكون لها أثر سيئ في عقيدة التوحيد عند الناس ، كما تجافوا عن التصوير والنحت والتمثيل ونحوه من الفنون الجميلة » (١) ، وتيمور لا يكتفى في حديثه السابق برفض التراث العربي القديم في القصة ، ولكنه يردد ما يزعمه المستشرقون من أن أسباب ضعف التراث العربي في القصة والرواية أسباب أصيلة ترجع إلى عوامل بيئية وجنسية ودينية . ويضع أحمد حسن الزيات فاصلاً عريضاً بين التراث العربي القديم وبين الرواية الحديثة ، ويررر اعتماد أدبائنا اعتماداً كاملاً على الرواية الغربية فيقول : « لأدبائنا الشباب والشيوخ العذر الواضح في تأثرهم بالآداب الأجنبية في مجالات الأقصوصة والمسرحية ، لأن أدبنا العربي الفصيح لم يعن بهذه الأنواع ، حتى يضع لها القواعد ويورد لها النماذج ، وإنما عنى بالأخبار والأمثال والمقامات والرسائل ، دون أن يدخلها في أبواب البلاغة وترك للأدباء الشعبيين القصص طواله وقصاره ، والقصص الشعبي الموروث كآلف ليلة وليلة وعنترة وسيف بن ذي يزن يختلف كل الاختلاف عن القصص بمعناه الحديث في بنائه وأسلوبه ومراميه ، فاتجاه الأدباء إلى الأدب الأوربي والأمريكي لاقتباس قواعده واحتذاء أساليبه اتجاه طبيعي سليم ، عاد على الأدب العربي الحديث بفوائد عظيمة أكملت من نقصه وزادت من ثروته » (٢) .

(١) فن القصص ص ٤٠ - ٤١ .

(٢) من حديث له أذيع من البرنامج الثاني في برنامج مع الأدباء ونشر في مجلة الآداب البيروتية

السنة الثامنة . عدد ١٢ . ديسمبر سنة ١٩٦٠ . ص ١٨ .



ويجعل حسن محمود ، في مقدمته لرواية طاهر لاشين « حواء بلا آدم » التي سنتعرض لها بالدراسة ، الرواية الحديثة نتيجة مباشرة لرفض القديم والتعلق بالحضارة الأوروبية فيقول : « ولعل من أكبر نعم الأدباء المجددين على الأدب في عصرنا هذا هو الأسلوب الذى بدأ ينمو على قواعد جديدة ، ويقوم على أسس صحيحة ، فقد ذهب الزمن الذى كان الكتاب فيه لا يطمحون إلى غير بلوغ مرتبة كاتب من الكتاب الأقدمين ، ويحاولون عبثاً محاكاته بالتقليد ، فإذا ما بلغوا شيئاً من ذلك اعتبروا أنفسهم في مرتبة الأدباء أو اعتبرهم الناس ، أما اليوم فنحن نفهم غير هذا أو أن أكثرنا يفهم غير هذا ، على الأقل كتاب الشباب . فالغرض الذى يقصدونه هو الابتكار لا التقليد ، وهم يقرءون الكتب القديمة ، لا على أن يتخذوها مثالا ، بل على أن يقفوا منها متفرجين ، لأنها تمثل عصرًا ذهب وانقضى وتمثل زمنًا كانت وسائله محدودة ، وحضاراته مهما قيل فيها فهى لم تبلغ قط مبلغ الحضارة التى نعيش فى كنفها أعنى الحضارة الأوروبية » (١) .

والدكتور هيكل يرى أن ما كان موجوداً فى الأدب العربى من التراث الروائى تافه ولا غناء فيه : « ومن هذه الصور ما لم يكن له وجود قط فى الآداب العربية ، ومنها ما كان له وجود تافه لا غناء لنا اليوم فيه ، ونكتفى من صور الأدب هذه بالإشارة إلى القصص والروايات المسرحية ، فهذان النوعان لم يكونا معروفين بصورتها الحاضرة عند العرب ، مع أنهما اليوم يتناولان من أبسط حقائق العلوم والمذاهب الفلسفية ما يجعلها فى متناول القراء جميعاً » (٢) . والواقع أن حكم الدكتور هيكل على تهاة التراث العربى فى ميدان الرواية ينبع من تصور خاص ، ولا يرتبط بطبيعة فن الرواية ، ويذهب فيه إلى أن وظيفة الرواية تنبع من بسطها لحقائق العلوم وتقريبها للأذهان ويحمل الدكتور هيكل على الأدب القديم وزخارفه فيقول : « والواقع أن الأدب القديم كالأزياء القديمة كان يعتمد على ثروة اللفظ وصور البديع فيه كما تعتمد الأزياء القديمة على نفاسة القماش وكثرة حواشيه . . . ولكنه لا يفيدك شيئاً عن الشخصية الإنسانية التى يصدر عنها الفن والأدب ، والقديرة وحدها على استخلاص ما فى الحياة من رحيق وهو إكسير ما فى الحياة من جمال . . .

(١) ص ١٣ - ١٤ من المقدمة .

(٢) ثورة الأدب ص ٣٣ .

فالحضارة الإنسانية اليوم تنزع إلى البساطة ، وإلى الصحة ، وإلى حكم الإنسان حياة الوجود بكل ما تمكنه قواه ومواهبه ، وإلى ظهور الذاتية الإنسانية خلال ذلك كله ظهوراً واضحاً » (١) . وإذا كان الدكتور هيكل يعترف بوجود الأدب الشعبي ، فإنه يقتصر في اعترافه به على الإشارة إلى ما يحتويه من عنصر الخرافة وإلى أنه يمثل عصرًا متدهورًا ولذلك « فإن ما يزهى به الأدب العربي بعد ذلك من قصص فيه من الخرافة الشيء الكثير ، وهي لا ريب خرافة لا تقل روعة ولا انفساح خيال عن أساطير الميثولوجيا المصرية واليونانية القديمة ، ولكنها مع ذلك تمثل حالا نفسياً لا غلو في تسميتها عصور التدهور » (٢) .

ويحكي لنا توفيق الحكيم قصته مع الأدب العربي ، ويظهر من حديثه أنه لم يقرأ الأدب العربي إلا بعد عودته من أوروبا ، وهو يرى أن اللغة العربية قاصرة عن التعبير في شتى ضروب العلوم والفلسفة ، ويرى أن سبب اعتقاد أدباء عصره في ذلك كتب البلاغة العربية التي توضع في يد الأطفال وهم صغار ، مثل رسائل عبد الحميد الكاتب أو مقامات الحريري . ويحكم على الأدب العربي بأنه فن ناقص التكوين ، ولم تعاصره فنون أخرى ، وهو لذلك « لا يختال للأنظار إلا في ثوبين معروفين ، الرسائل والمقامات فالأدب العربي الإنشائي قد غنى باللفظ أكثر مما يجب ، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذي يعتبره بلاغة وفصاحة ، ليصور ما يجيش في نفس الشعب من إحساس ولا ما يهيج من خيال » (٣) . وبرغم أن توفيق الحكيم كان أكثر تفهماً لطبيعة أدبنا الشعبي من زملائه ، فهو يتحدث عنه وعن ظهوره بما يكشف عن إدراك حقيقي لقضيته فيقول : « فما ظهور الأدب الشعبي أحياناً إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء . . . ومن الغريب أنك إذا تأملت التصميم الفني والبناء الروائي لهذا الأدب الشعبي وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر في الطريق الصحيح ، محاذياً لتلك الفنون الجديدة التي قامت بقيام الحضارة » (٤) . ومع ذلك فإن تعاطف توفيق الحكيم مع الأدب الشعبي كان ضيقاً محدوداً مقتصرًا

(١) ثورة الأدب ص ٤١ - ٤٢ .

(٣) زهرة العمر ص ١٣٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٨ .

(٤) المرجع السابق ص ١٤٠ .

على حدود ألف ليلة وليلة بل حدود مقدمتها ، وذلك لأن الأدب الغربي هو الذى نبهه إلى أهميتها»<sup>(١)</sup> . وكان طبيعياً أن يؤدي موقف أدبائنا من رفض تراثنا الأدبي فى ميدان الرواية إلى الاستسلام الكامل للحضارة الأوربية وأدبها ، واعتبار الفن الروائى عندنا فى مرحلة ما بين الحريين مجرد تابع للرواية الأوربية . وفى ذلك يقول محمود تيمور : « ولما كان أدب القصة فى مصر حديث النشأة ربيعاً للقصة الأوربية ما برح يترسم خطاها ، فإنه مهما يحتفظ بطابعه المستقل فى المستقبل ، فلن يكون بمنجاة من التأثير بالمنازع الجديدة التى ستصطبغ بها القصة الغربية فى تطورها المقبل »<sup>(٢)</sup> .

ويقول توفيق الحكيم فى ضرورة التأثير بالحضارة الأوربية بصورة عامة : « فنحن نعيش اليوم فى عصر حضارة عظيمة هى الحضارة الأوربية فأى جهل منا بفرع من فروع هذه الحضارة معناه التخلف والقيود ، إن روح الحضارة الإسلامية الحقيقى كان الطموح إلى الإلمام على قدر الإمكان بكل الأفكار والمعارف والعلوم والفنون الشائعة فى الحضارات المعاصرة لها . . . . فإذا أردنا القيام بعصر نهضتنا جدياً فعلينا التشبه بهذه الروح . أما أن نظن النهضة فى مجرد تقليد العرب بالحالة التى وقفوا عندها يوم انهيارهم أمام المغول ، دون أن نلتقى بالآ إلى القرون والأجيال التى انطوت وذهبت وفصلت ذلك العهد عن عهدنا الحاضر بما استجد فيه من علوم وفنون وأساليب حديثة ، فهو حمق وعمى لو اطلع عليه العرب الأقدمون أنفسهم لسخروا منه ومنا »<sup>(٣)</sup> .

وكان للظروف التى أحاطت بالطبقة الوسطى المصرية من ناحية والخضوع المباشر لتأثير الرواية الغربية من ناحية أخرى أثره ، فى أن الرواد الأوائل للرواية الفنية اصطدموا بالعقبات الكثيرة فى محاولتهم خلق الرواية المصرية العصرية . وكان من أبرز هذه العقبات عدم قدرتهم على الإحساس ، بواقعهم إحساساً كاملاً عميقاً ، ولذلك ظلت محاولاتهم تدور ضمن إطار ضيق هو تحليل شخصية من الشخصيات فاتجه فريق منهم إلى تحليل نموذج من النماذج البشرية فى مجتمعهم ،

(١) راجع آراءه بالتفصيل فى نفس المرجع ص ١٣٠ - ١٤٥ .

(٢) فن القصص ص ٨٦ .

(٣) زهرة العمر ص ١٦٩ - ١٧٠ .

فى حىن عمد فرىق آخر إلى تحلىل أنفسمهم . وسنسمى إنتاج الفريق الأول بالرواية التحلىلية ، أما إنتاج الفريق الثانى فسنسميه رواية الترجمة الذاتية . ولا يعنى هذا التقسىم أن كتاب رواية الترجمة الذاتية قد خلا إنتاجهم من التحلىل ، بل إن بعضهم قد ىبلغ فى قدرته على التحلىل مبلغاً ىتفوق فىه على كتاب الفريق الأول . ولكننا لجأنا إلى هذا الاصطلاح لمجرد التفرقة بىن الأطوار العامة المختلفة لىتسنى لنا درسها بالتفصىل والدقة .

\* \* \*

## الفصل الثاني

### الرواية التحليلية

١

الظروف التي أحاطت بممثليها :

باستثناء رواية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل التي ظهرت كمحاولة تستحي من نفسها في سنة ١٩١٤<sup>(١)</sup> ، يعتبر إنتاج ممثلي ما أسمىناه بالرواية التحليلية الذي ظهر مواكباً لثورة سنة ١٩١٩ ، وفي أعقابها ، أول مساهمة فعالة في ميدان الرواية الفنية . وسنتناول في هذا الفصل تحليل أعمال ثلاثة من الرواد الأوائل في هذا الميدان في فترة ما بين الحربين وهم « عيسى عبيد » ، و « محمود تيمور » و « طاهر لاشين » لنرى إلى أي مدى كانت أعمالهم رد فعل للرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه من ناحية ، ولنحدد من ناحية أخرى مدى مساهمتهم في تقديم الرواية الفنية وتطورها من ناحية أخرى .

ومن الضروري قبل أن نتقدم إلى الخطوة الأولى في دراسة روايات هؤلاء الرواد الثلاثة أن نجيب عن سؤال يبدو منطقياً من الناحية المنهجية . ويتمثل في أن شهرة هؤلاء الكتاب عند الباحثين والنقاد تقوم على اعتبارهم رواداً في ميدان القصة القصيرة ، فما هي المبررات التي تدفعنا إلى التعرض لهم بالدراسة في بحث يتناول الرواية ؟

وتبدو المشكلة محلولة بالنسبة لطاهر لاشين الذي ساهم في ميدان الرواية برواية كاملة مستقلة هي رواية « حواء بلا آدم »<sup>(٢)</sup> إلى جانب مساهمته الملموسة في ميدان القصة القصيرة بمجموعتيه « سخرية الناي » و « يحكى أن » . ومن الغريب أن واحداً من الباحثين والنقاد لم يتعرض لهذه الرواية بالدرس أو بمجرد الإشارة ، ويبدو أن الاهتمام بطاهر لاشين كقصاص قصير قد غطى على روايته ، ودفع بها إلى الضياع الكامل ، وذلك برغم ما أشعر به من أن لروايته هذه من الأهمية في

(١) سبق نشرها سلسلة ١٩١٢ ، وطبعت في كتاب ١٩١٤

(٢) صدرت في القاهرة ١٩٣٤ .

ميدان الرواية ما لا يقل كثيراً عن مساهمته في ميدان القصة القصيرة .  
 أما عيسى عبيد ومحمود تيمور فالمشكلة معهما تبدو أكثر صعوبة ، وذلك  
 لأن واحداً منهما لم يصدر في فترة ما بين الحربين رواية في كتاب مستقل ، وإن  
 كان كلاهما قد خصصا الجزء الأكبر من بعض كتبهما لعمل نعتبره رواية ، وقد  
 قدم تيمور في هذا الميدان روايته « رجب أفندى » و « الأطلال » (١) وقدم عيسى  
 عبيد روايته « ثريا » (٢) . والذي يدفعنا إلى اعتبار هذه المحاولات رواية ما وصف  
 به تيمور « الأطلال » فقد اعتبرها « رواية قصصية مصرية » ، ولكنه يعود إلى إثارة  
 المشكلة من جديد حين يصف محاولته في « رجب أفندى » التي تشبه « الأطلال »  
 ويقدمها للقراء على اعتبار أنها قصة مصرية ، ويفعل عيسى عبيد نفس الشيء  
 فيصف « ثريا » بأنها « مجموعة قصص مصرية عصرية » . ولا يمكننا والحالة هذه  
 أن نتخذ من تسمية المؤلف أساساً للتفريق بين ما يمكن اعتباره رواية وما يمكن  
 اعتباره قصة قصيرة ، وذلك لتداخل الاصطلاحات واختلاطها في هذه الفترة ،  
 حتى إن لفظة رواية على سبيل المثال كانت تطلق على القصة القصيرة والرواية  
 والمسرحية . وباستعراض « ثريا » التي وصفها مؤلفها بأنها مجموعة « قصص  
 مصرية عصرية » نجد أنها تحتوى على رواية « ثريا » التي تستغرق الجزء الأكبر  
 من الكتاب ثم يضيف إليها مسرحية قائمة على حوار بين شخصيتين في فصلين  
 هي مسرحية « الكازينو » التي يسميها « رواية مصرية عصرية ثنائية » . ثم ينتهى  
 في صفحات قليلة إلى تقديم قصة قصيرة واحدة . وهكذا يصبح ما سماه المؤلف  
 بمجموعة قصص مكوناً من رواية ومسرحية وقصة قصيرة واحدة . كما أن تيمور  
 يشير في « رجب أفندى » إلى أن ما دفعه إلى عدم الاختصار على نشر « رجب  
 أفندى » في كتاب مستقل ، لا يرجع إلى اعتبارات فنية بقدر ما يرجع إلى اعتبارات  
 تتعلق بالنشر فيقول : « بعد انتهائي من تصحيح رجب أفندى وتسليمه للمطبعة ،  
 رأيت أن القصة أقصر من أن تملأ كتاباً في الحجم الذي اعتدت تقديمه لجمهور  
 القراء الأفاضل ، لذلك أضفت قصة المحكوم عليه بالإعدام إلى السابقة » (٣) . وإذا

(١) صدرت الأولى في القاهرة سنة ١٩٢٨ وصدرت الثانية سنة ١٩٣٤ .

(٢) صدرت سنة ١٩٢٢ كما يظهر من مقدمتها وذلك خلافاً لما ذكره يحيى حتى في كتيبه فجر القصة

المصرية من أنها صدرت سنة ١٩٢٧ . (٣) رجب أفندى ص ١١١ .

كان التفريق بين الرواية والقصة القصيرة اعتماداً على المصطلح النقدي الذى يستخدمه المؤلف لا يعد حاسماً ، فإن التفريق بينهما اعتماداً على المقياس الفنى يدعم قضيتنا فى اعتبار هذه المحاولات روايات ، وذلك لأن رجب أفندى والأطلال وثرى لا تعتمد على التركيز على موقف معين أو إحساس محدد وهو ما يميز القصة القصيرة عن الرواية فى اتساع مجالها وتعدد مواقفها . ولكن الاعتماد على المقياس الفنى وحده لا يحسم القضية حسماً نهائياً وذلك للظاهرة التى نبه إليها تيمور نفسه والتى تتمثل فى عدم قدرة الكتاب على التنبه فى أول الأمر إلى الفروق الفنية بين القصة القصيرة والرواية . ويشير تيمور إلى هذه الظاهرة فيقول : « وأظهر ما يلاحظ فى القصة المصرية الحديثة من عوامل الضعف أن القاص لا يراعى الفارق بين القصة القصيرة - أى الأقصوصة - التى هى صفحة من حياة وبين القصة الطويلة - أى الرواية - التى هى فى الأغلب موضوع كامل لحياة أو حيوات تامة . فإننا نرى بعض كتاب الأقصوصة كثيراً ما يعالجون فى الحدود الضيقة للقصة القصيرة موضوعات كاملة ، ناهجين منهج الإدماج والتلخيص ، فتخرج الأقصوصة عن نطاقها الفنى ، وتغدو مختصراً هامد الروح » (١) .

وإذا كان الاضطراب والاختلاط قد أصاب المقياس الفنى كما أصاب المصطلح النقدي فإن المقياس الوحيد الذى يبدو ثابتاً وصلباً هو مقياس الحجم الذى لا نجد أمامنا مفراً فى هذه الظروف المضطربة نقداً وتالياً من الاعتماد عليه ، والذى على ضوءه نقرر أن رجب أفندى والأطلال وثرى روايات وليست قصصاً قصيرة . والذى دفع هؤلاء الكتاب إلى تركيز جهودهم فى ميدان القصة القصيرة أول الأمر ما يشير إليه نجيب محفوظ وهو يتحدث عن تجربته الخاصة التى تنطبق على وضع هؤلاء الكتاب أيضاً فيقول : « . . . قد يكون لذلك أكثر من سبب ، فمن الطبيعى أن يبدأ الكاتب تجاربه بأشكال يمكن إنجازها فى وقت قصير ، وبمحاولات لا تستعصى على النشر ولو فى المجلات والصحف ، وقد يكون السبب أن الإنسان لا يعرف نفسه إلا بعد تجارب متعددة » (٢) .

(١) فن القصص ص ٥٦ .

(٢) من حديث له أذيع من البرنامج الثالى فى برنامج مع الأدباء ونشر فى مجلة الآداب البيروتية .

السنة الثامنة . العدد السادس يونيو سنة ١٩٦٠ ص ١٨ .

وإذا كنا قد فرغنا من إثبات مساهمة كتابنا الثلاثة في ميدان الرواية ، فليس علينا الآن إلا تناول أعمالهم بالتحليل ، وبيان الدور الذى ساهموا به فى تطوير الرواية .

اتجه أدباؤنا الثلاثة بتأثير الثورة القومية سنة ١٩١٩ إلى محاولة إثبات الشخصية المصرية فى المجال الأدبى ، فى الوقت الذى كانت البلاد فيه تحاول الاستقلال فى المجال السياسى ، كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول . وفى أحضان هذه الثورة قدم « عيسى عبيد » مجموعته القصصية الأولى « إحسان هانم »<sup>(١)</sup> وأهداها إلى سعد زغلول زعيم الثورة ، وقرن فى إهدائه بين أمله فى استقلال البلاد وأمله فى استقلال الفن المصرى « هدية صغيرة من كاتب مبتدى مجهول آماله عظيمة بأن تستقل بلاده ويستقل معها الفن المصرى »<sup>(٢)</sup> . وكان شعار هؤلاء الأدباء هو خلق الأدب المصرى العصرى بتقديم روايات مصرية عصرية وقصص مصرية عصرية ، فى الوقت الذى كان فيه محمد تيمور يحاول تقديم مسرحيات مصرية عصرية ، وكان سيد درويش يساهم بأعماله الرائعة فى مجال الموسيقى المصرية العصرية . وكان إيمانهم بالمصرية يعنى الارتباط بالواقع وإبراز الشخصية المصرية ، أما إيمانهم بالعصرية فيعنى التأثر بالفنون الأوربية ومحاولة الوصول إلى مستواها . وبذلك اختلفت غاية الفن الروائى عندهم عن الغاية منه عند من سبقوهم ، فلم تعد غاية الرواية تعليم القارئ أو تسليته والترفيه عنه ، بل أصبحت الغاية منها التعبير عن الشخصية المستقلة للبيئة والارتباط بالواقع . وقد أدرك هؤلاء الأدباء اختلاف أهدافهم عن أهداف من سبقوهم وعبروا عن غايتهم بوضوح . ويحدد عيسى عبيد غايته وغاية رفاقه فيقول : « فغايتنا الوحيدة من تأليف القصص أن نساعد على إيجاد أدب مصرى عصرى خاص بنا ، وموسوم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا ، يتفق مع ما بلغناه من الرقى والنضوج المبكر البدرى »<sup>(٣)</sup> . ويعود إلى الإشارة إلى نفس الهدف فى مقدمة « ثريا » فيقول : « وما يحملنا على المثابرة على طبع مؤلفاتنا فى هذه

(١) ظهرت المجموعة سنة ١٩٢٠ .

(٢) فجر القصة المصرية . يحيى حتى ص ١٠٣ .

(٣) فجر القصة المصرية . يحيى حتى ص ١٠٦ .



الأزمة الشديدة وكساد سوق الأدب وانشغال الرأي العام بالسياسة ، رغبتنا الشديدة في إيجاد أدب مصرى موسوم بطابع شخصية الأمة المصرية ، حتى تعد أمتنا من الأمم الراقية مهما كان نظامها السياسى لأن الأدب معيار رقى الأمة «<sup>(١)</sup> . وكما يعبر عيسى عبيد عن رغبته في إبراز الشخصية المصرية ، فإنه يتمسك أيضاً بالواقعية تمسكاً شديداً حتى يصبح مفهوم الواقعية عنده مفهوماً ضيقاً ، يغفل دور الخيال إغفالا تاماً ، ويكاد يتحول بالرواية إلى دراسة علمية . فهو يريد من القصة في مقدمة « إحسان هانم » أن تتحرى عن الحياة وتصورها بأمانة وإخلاص كما تبدو للكاتب الذى يجب عليه « جمع أكبر كمية من الملاحظات والمستندات بحيث تكون القصة عبارة عن «دوسيه» يطلع فيه القارئ على تاريخ حياة إنسان أو صفحة من حياته ، ويتخذها الكاتب ذريعة لدرس أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض والتطور الاجتماعى والأخلاقى وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة مع التحفظ في إبداء الحكم ، لأن مهمة الكاتب هى تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكشفه من ملاحظات ، تاركاً الحكم في ذلك للقارئ يستخلص منه المغزى الذى يرمى إليه الكاتب بخفة ومهارة دون أن يجهر بالمناداة به فلا معنى للوعظ المنبرى للقصص «<sup>(٢)</sup> . وعيسى عبيد برغم مبالغته في تحديد معنى الواقعية أدرك أهمية التحليل والتبرير في الرواية الفنية ، وأهمية ربط الشخصية بالبيئة ، كما أشار إلى أن الروائى الموفق هو الذى يعتمد إلى التصوير ، ولا يتدخل في الرواية بصورة مباشرة ، ويكتفى بالإيحاء إلى القارئ دون أن يفرض آراءه عليه وعلى الرواية ، ويعود في مقدمة ثريا إلى تحديد علاقة الروائى بالواقع فيقول : « . . . . . وقد رددنا سلفاً في مقدمة إحسان هانم بأن واجب الكاتب الفنان تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة ، لأن الفن يجب أن يكون مستقلاً ومحرراً من كل قيد ، والفن لا يكون فقط في تصوير الجمال والكمال ، بل قد يبدو أحياناً في تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى »<sup>(٣)</sup> ، وكان طبعياً أن يشعر هؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد الرواية الفنية برد فعل عنيف ضد الأشكال الروائية غير الفنية

(١) ص ٦ من المقدمة .

(٢) نقلاً عن فجر القصة ص ١٠٥ . والعبارة من أسلوب يحيى حتى وتصويره .

(٣) ثريا ص ٧ من المقدمة .

التي سبقتهم . ويناقدش تيمور بلهجته الهادئة الفرق بين النوعين ، فيقول بعد أن تحدث عن طبيعة الرواية الفنية . . . .

« ... فأما القصص غير الفني فهو الذى يتجافى عن الصدق والواقع . والقاص غير الفني هو الذى يتخذ فى طريقه أهون الوسائل ، غير عابئ بشيء فى سبيل الوصول إلى مبتغاه ، فلا يمشى حركة الحياة الطبيعية للأشخاص ، بل يرغمهم على الأطوار التى يريدونها و يسلمهم إلى النتائج التى يضعها ، ويفتعل من أجل ذلك مؤثرات مصنوعة ، وتأثرات كاذبة مستعينا بمهارة رخيصة وطلاء سريع الشحوب ، فيتهافت من الواجهة الفنية أسوأ التهافت ، ولا يصبح من فن القصة فى قليل أو كثير . وهذا القصص غير الفني مع الأسف مرتعه الخصيب بين الجمهور غير المثقف ، وله تأثير وإن كان سريع الزوال فى الطبقات الدنيا من هذا الجمهور على وجه خاص . فغير المثقف يرى فى هذا القصص صورا ملموسة لا تلبث أن تروعه ، ويصادف شخصيات غير معقدة يتفهمها على عجل ، وتمر به مغالطات نفسية فى سياق الحوادث تجوز عليه فيتأثر بها أيما تأثر . بيد أن الواقع الذى لا ريب فيه أن التأثير الذى لا يقوم على الحقائق معرض للزوال إذا انكشفت الخدعة واستيقظت الفطنة » (١) . ويكشف تيمور فى حديثه عن رفضه للقصص غير الفني الذى يحاول إرضاء الجمهور غير المثقف ، بتجافيه عن الصدق والواقع واعتماده على المؤثرات الكاذبة والمهارة الرخيصة والمغالطة والخداع . وبحماس أعنف يحمل عيسى عبيد على روايات التسلية والترفيه والروايات البوليسية ، ويطلب بتدريب الجمهور وحمله على تذوق الرواية الفنية ، فيقول فى مقدمة ثريا : « ولم ترج قصصنا الأولى عند الجمهور رواج روايات « سنكلر » و « جونسون » لجهله الفني ولاعتياده قراءة الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة والمفاجئات الغريبة البعيدة عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض ، وقصصنا خالية من أثر ذلك لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة . والمستولون فى عرفنا عن جهل الجمهور وانحطاط عقليته وعدم تقديره الأعمال الفنية القيمة هم صحافيونا وكتابنا أنفسهم ، لأن الأولين لا يساعدون على ترويج الكتب الفنية بنقدها وتحليلها

تحليلاً علمياً ، عملاً بما يقتضيه ضميرهم الأدبي ، والآخرين إن أرادوا ترجمة روايات لا يتوخون اختيار الروايات الفنية القيمة كروايات « بول بورجيه » و « أناطول فرانس » و « بلزاك » وغيرهم التي تنمى مواهب الجمهور وتهذب أخلاقه وتساعد على ارتقاء مستوى عقليته ، ولكنهم يجنحون إلى ترجمة أحط الروايات « البوبلير » وأسخفها لقربها من مداركه »<sup>(١)</sup> . وعيسى عبيد يفرق بين الروايات البوليسية وغيرها من روايات التسلية والترفيه التي تتلاءم مع الذوق الشعبي وبين الروايات الفنية التي تتمثل في روايات كتاب من أمثال بلزاك وأناطول فرانس ، ويربط بين فشل الجمهور في تذوق الرواية الفنية عموماً والاستجابة لها وبين فشله في تذوق إنتاجه الأول .

\* \* \*

ولكن الطريق أمام هؤلاء الأدباء لم يكن سهلاً ولا ممهداً ، واعترضت العقبات والصعاب سبيلهم إلى تحقيق غايتهم ، وكان أبرز هذه العقبات يتمثل في ضعف استعداد البيئة لتقبل إنتاجهم ، وعدم قدرتها على التجاوب الكامل معهم ، وذلك للظروف التي سبق أن أشرنا إليها في الفصل الأول ، ومن مظاهر عدم الاستجابة التي ظهرت في أكثر من صورة :

ضعف الاهتمام بالرواية الفنية باعتبارها ظاهرة لا تترك أثراً ملموساً في محاولة البلاد تحقيق استقلالها السياسى ، ولم يقدر الكثيرون أهمية الكشف عن النفس البشرية أو تصوير إحساس الأديب ببيئته بالقياس إلى محاولة الأمة كلها التخلص من الاستبداد والاحتلال . ومن أجل ذلك فإن العامل السياسى الذى كان دافعاً قوياً للأدب والفن حين تمثل في الثورة القومية في اندفاعها وروعها ، ما لبث أن دفع بالأدباء والفنانين إلى اليأس بعد أن انتهت الثورة القومية إلى استقلال سطحي ، ولم تحقق الأمة تحررها السياسى ، وظلت المشكلة السياسية تمثل قضية البلاد الأولى . وقصة عيسى عبيد مع قضية السياسة تكشف عن تأثيرها في الأدباء وتمثل المشكلة أصدق تمثيل . فقد قدم عيسى عبيد مجموعته القصصية الأولى : « إحسان هانم » إلى سعد زغلول كما سبق أن أشرنا ، وكان متفائلاً له آمال عظيمة في الاستقلال السياسى وتحرر الفن ، ولكنه في « ثريا » غير اتجاهه وفقد أمله ،

وبدلاً من أن يهدى مجموعته إلى الأم الكبيرة « مصر » وزعيمها سعد زغلول ، أهدى المجموعة إلى أمه ، وشكا من طغيان السياسة على الأدب ، وتنبأ بكارثة إن لم تتغير هذه الأحوال في مقدمته التي يقول فيها : « ظهرت المجموعة الأولى من قصصنا العصرية المصرية في وقت مضطرب مكفهر ، وقد قبض فيه على زعيم الأمة المصرية ووكيلها الشرعى الذى تشرفت بإهداء الكتاب إليه ، وكانت الأفكار متهيجة ومندفة في السياسة والجرائد مشحونة بعرائض سحب الثقة ، فلم تنوه بكلمة واحدة عن كتاب يخلق نوعاً جديداً في الأدب المصرى العصرى ، وهذا مما يؤسف له كثيراً لأنها قصرت تقصيراً مخلاً في أداء أهم واجباتها . . . . . ولا إرضاء الجمهور نرى جرائدنا لا تهتم بما يتعلق بالأدب والفن والمطبوعات الجديدة ، ولا يهتمها إلا تكرار ما سبق ونشرته من المقالات السياسية الجوفاء العقيمة التي جعلتنا نمج الجرائد والسياسة ، فيتبين من كل ذلك أننا سائرون إلى هاوية سحيقة ، بسبب مبدأ إرضاء الجمهور أو بعبارة أخرى مبدأ إثارة المادة على الفن ونحن بحاجة شديدة إلى من يضخى المادة لأجل الفن »<sup>(١)</sup> .

ومن أكبر العقبات التي اعترضت طريق هؤلاء الأدباء أثراً ما أشرنا إليه في الفصل الأول ، من أن العقبات التي اعترضت نمو الطبقة الوسطى لم تدع لها الفرصة لتغيير الثقافة تغييراً جذرياً ، ولم تفلح في التأثير في الأجهزة التعليمية والثقافية بصورة تخلق جمهوراً مثقفاً ثقافة حقيقية يستطيع التجاوب تجاوباً كاملاً مع الدعوة إلى التحرر الاجتماعى والفكرى ، فنظام التعليم لم يكن قادراً إلا على تخريج المتعلم الأزهرى التقليدى في ثقافته ، أو المتعلم في المدارس المدنية التي يقوم نظام التعليم فيها على الاستظهار وحشو المعلومات ، وبرغم اهتمام نظام التعليم بتعليم اللغات الأجنبية وخاصة اللغة الإنجليزية فإنه في الحقيقة كان يقف عند حدود اللغة لا يتعداها إلى الثقافة ، ولم تكن الجامعة قد أحدثت تأثيرها الكبير فقد انحصر تأثيرها في أقلية قليلة العدد من خريجيها . وكان طبيعياً أن تصبح الأغلبية الساحقة من جماهير القراء مكونة من أنصاف المتعلمين والجهلاء ولذلك ظلت أغلب الأفكار التحررية مجرد دعوة لا يتعدى تأثيرها السطح الخارجى للبيئة ولا تنفذ إلى أعماقها ، وبرغم كثرة الحديث وتعدده عن ضرورة تحرر المرأة مثلاً كانت المرأة

ما تزال تعيش في الإطار القديم باستثناء أقلية معدودة . وفي الوقت الذي كان فيه المثقفون الحقيقيون يشغلون أنفسهم بقضايا السياسة والإصلاح كان جمهور الرواية مكوناً من أنصاف المتعلمين والجهلاء ، وهم يلجأون إلى الرواية كوسيلة من وسائل التسلية والترفيه ولا يستطيعون بطبيعة الحال تقبل الرواية الفنية والتفاعل معها . ومع أن الغالبية من جماهير قراء الرواية في أوروبا كانت من النساء فلم تكن يثبتنا تسمح بأن يكون للمرأة مثل هذا التأثير في الرواية بعامة والرواية الفنية بخاصة . وبرغم أن عيسى عبيد يوجه شكراً خاصاً للسيدات والأوانس على اهتمامهن بمجموعته الأولى فيقول : « ولا يسعنا قبل الختام إلا إسداء شكرنا لحضرات الأوانس والسيدات الفاضلات اللواتي شجعننا برقيق عباراتهن وعذوبة رسائلهن ، فإن هذه العبارات الطلية الجميلة ملأت نفسنا قوة وإيماناً ، وقضت على اليأس الذي يخامرنا من إعراض الجمهور ، فلا جلكن يا سيداتي أقدمنا على جمع هذه الشذرات الإنسانية وقطع الحياة الدامية المتناثرة ، وكل أملنا وغايتنا أن تهز فيكن عامل الرحمة على من يوقعه القضاء تحت سلطتك المستبدة الغشومة »<sup>(١)</sup> . برغم هذه التحية التي يوجهها عيسى عبيد للسيدات ، فما نطن أنه أراد بها أكثر من التشبه بكتاب الغرب ، وما نطن أن المرأة العربية بظروفها الخاصة كانت قادرة على منح الأديب عزاء مادياً أو معنوياً ، بدليل أن التحية التي وجهها عيسى عبيد نفسه إليها أوشكت في النهاية أن تتحول إلى طعنة . وفي الوقت الذي يحمل فيه عيسى عبيد على تخلف جمهور القراء يحاول تيمور تحليل الظاهرة ، وينادى بالتفاهم معه والاقتراب منه ، ولو أدى ذلك إلى التنازل عن بعض القيم الفنية من جانب الكتاب فيقول : « وما دام بقاء القصص غير الفني في ثوبه المهلهل رهيناً بثقافة الجمهور ، فإن رقى التعليم على اختلاف درجاته وشيوعه بين الشعب على تباين طبقاته ، كفيل بمناوأة هذا الضرب من القصص ، والقضاء على سلطانه يوماً بعد يوم ، فكلما ازدادت الثقافة وانبسطت أجنحتها ، تقاربت الخطى إلى القصص الفني ، وأخذت القصة طابعاً يألفه العامة ولا يترفع عنه الخاصة .

وعلى كتابنا المعاصرين أن يأخذوا على عواتقهم تقريب المسافة واقتصاد الزمن ، وذلك بتزويد الجمهور بمالا ينبو عنه ذوقه ، ولا يعلو على فهمه ، مع الاحتفاظ

جهد الطاقة بالسمو الفنى فإن نجحت هذه التجربة زهد الجمهور فى القصص الرخيص ، ودنا شيئاً فشيئاً من المكانة التى ينبغى أن يستسغ فيها طعامه الطيب ، ويرحب بما يؤثر فى نفسه أثراً شريفاً باقياً تتوارثه الأجيال « (١) .

وكان من الطبيعى أن تؤثر طبيعة هذا الجمهور فى الناشرين وأصحاب المجلات والصحف والقائمين على شؤون المؤسسات الفنية ، وأن تدفعهم إلى تقديم الأدب الذى يتلاءم مع ذوق أغلبية الجماهير والذى يحقق لهم الرواج والمكسب ، وأن يقفوا موقفاً متعنتاً وحذراً من الأعمال الفنية الجيدة . وعيسى عبيد يحمل على هؤلاء جميعاً حملة شعواء من خلال تجربته الخاصة معهم ، وشكوى عيسى عبيد ما تزال تجد صداها حتى الآن فى بيئتنا المعاصرة فى المناقشات التى تدور بين أنصار تضحية الفن للتلاؤم مع الجمهور وأنصار رفع الجمهور إلى مستوى العمل الفنى الجيد . وشكوى عيسى عبيد تنضح بالمرارة والصدق والثورة . وهو يضيف إلى شكواه من الصحف والمترجمين التى سبق أن أشرنا إليها قوله : « وإننا نذكر أن كاتباً من الناشئة الجديدة عرض يوماً على صاحب إحدى الصحف الأسبوعية الكبرى أن ينشر فى مجلته دون أدنى مقابل قصصاً عصرية مصرية منسقة على قاعدة علم النفس ، فكانت إجابة الصحفي أن هذه القصص عالية جداً على عقلية الجمهور ، ولا يمكنه أن ينشر إلا الروايات البوليسية إرضاء للجمهور ، هذه هى النظرية التى يتعامل بها الكتاب والفرق التمثيلية وأصحاب الصحف ، والتى أسفرت عن نتيجة مؤلة محزنة ألا وهى جهل الجمهور التام بما يسمونه الفن ، لأجل إرضاء الجمهور تحولت جرائدنا الأدبية كجريدتى الشباب والآداب إلى جرائد مجبونة عامية ، وإرضاء للجمهور أخذت شركة ترقية التمثيل العربى وهى الفرقة التى علقنا عليها الآمال الطيبة لرجاحة عقول القائمين بها ، ولرغبتهم فى تشييد المسرح المصرى الفنى المستقل أخذت تظهر روايات ( كشكشية ) غنائية بحجة ميل الجمهور إلى هذا النوع السخيف ، وأهملت بل قضت على الروايات الأدبية الراقية التى تصور قطعة من الحياة المصرية الصميمة وسبق للشركة شرائها ، ونذكر من هذه الروايات رواية « زواج مصلحة » للأستاذ المفكر المداعب فكرى أباطة المحامى ، ورواية « الرقطاء » لكاتب هذه السطور بالاشتراك مع شقيقه شحاتة أفندى عبيد « (٢) .

وليس غريباً بعد ذلك أن نقرر أن الصحافة لم تكن تشجع الأدب الجاد تشجيعاً كبيراً في هذه الفترة ، وأنها وقفت منه موقفاً سلبياً ، وذلك لأنها كانت تهتم بالسياسة من ناحية وتهتم بالأدب السطحي الذى يلائم أذواق الجماهير ويحقق لها الرواج من ناحية أخرى ، وحين كانت بعض الجرائد كالسياسة الأسبوعية أو البلاغ تهتم بالأدب وتفرد له صفحاتها ، فإن المعارك الأدبية الجادة التى كانت تحتدم على صفحات هذه الجرائد كانت تكتسب قوتها وشدتها من عنف الصراع السياسى وحدته ، حتى إن هذه المعارك الأدبية كانت تتسم بنفس التوتر والحدة الذى يتسم به الصراع السياسى ، بل قد تصل إلى درجة المهاترة والسباب فى بعض الأحيان ، أما الجرائد التى كانت تتخصص فى الأدب والثقافة وتحاول معالجة موضوعاتها بصورة جدية مثل « السفرور » أو « الفجر الجديد » فقد كانت لا تعمر طويلاً وتنتهى بأصحابها إلى الإفلاس . ويقص علينا يحيى حتى قصة جريدة من هذه الجرائد هى « الفجر » على لسان أحد مؤسسيها وهو أحمد خيرى سعيد فيقول : « فى مساء أحد أيام الخميس فى شهر إبريل سنة ١٩٢٥ اجتمعنا نحن أعضاء المدرسة الحديثة فى منزل محمود طاهر لاشين بحارة حسين التى تصل شارع المبتديان بشارع الخليج ، واتفقنا على ما يلى :

- ١ - إصدار صحيفة باسم الفجر تكون لسان حالنا .
  - ٢ - إنشاء مطبعة لطبع الصحيفة ومؤلقاتنا .
  - ٣ - أن يدفع كل عضو جنيهاً فى الشهر إلى أن يكتمل المبلغ الذى ينى بضمن المطبعة والحروف ولوازمها وإيجار المكان ، ويستمر الدفع حتى السداد .
- ساهم أربعة « فقط » فى الدفع ثلاثة أشهر وفشل المشروع لانصرافى عنه بسبب زواجى ، ولكن فى أول أغسطس تلقيت ترخيصاً بإصدار « الفجر » ، فصرت صاحب أول مجلة من نوعها قدر لها أن تلعب دوراً صغيراً خطيراً فى النهضة الأدبية والفنية ، فقررت أنا ومحمود طاهر لاشين والدكتور حسين فوزى أن نصدر العدد الأول ، على أن أتحمل أنا النفقات . . . ولولا مساعدة جريدة الحزب الوطنى لما كفى الجنيه الوحيد الذى كنت لا أستطيع التضحية بسواه ، ولولا أريحية الأستاذ فكرى أباطة وإبراهيم ممتاز لما استمرت فى الصدور بعد العدد الأول . . لم نفكر

أول الأمر في نشر قصص مصرية مؤلفة ، كنا نؤمن بالترجمة ، لتفوق القصص العبرى الأجنبية بحيث من العبث أو الحرق مباراته ، لكننا عدنا فقلنا إننا نأمل أن نخلق أدباً جديداً ، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا ، وبعد جدال عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة ، والذي شجعنا أن محمود طاهر لاشين كانت قصة في مجلة الفنون اسمها القصص - وأول محاولة لمحمود طاهر لاشين كانت قصة في مجلة الفنون اسمها « صح » لم تكن جيدة ، فواظبنا على إصدار المجلة ، وعلى نشر قصة كل أسبوع فاشترينا الحروف والأدوات ، وطبعنا عليها « سخرية الناي » وهو مجموعة قصص لمحمود طاهر لاشين ، فنفدت طبعته وعددها ( ٥٠٠ ) نسخة في وقت قصير دون ربح ، واستطاعت هذه المجلة أن تنشر آراء وأفكاراً كانت جديدة وقتذاك ، وكونت لها جمهوراً مثقفاً صغيراً ، ولكنه صاحب نفوذ مستقل ، وهاجمت أفكاراً وآراء عتيقة فكانت آية صدق لشعارها « الفجر » « صحيفة الهدم والبناء » ، وبعد سنتين اضطررت أكل العيش ومستلزمات الأسرة النامية أن أصرف الوقت الذي كنت أنفقه في إصدار الفجر للتفرغ للترجمة ، وتوقفت الفجر ، وبعنا الحروف والأدوات ، وخسرت أنا ومحمود طاهر لاشين ٩٦ جنيهاً ، وكسبنا مكاسب لا تقدر بمال . . والحمد لله أن كتبنا في زمرة الرواد » (١) .

هذه محاولة من محاولات هؤلاء الرواد المجددين لتحطيم الحصار الثقافي المفروض عليهم والخروج من عزلتهم ، بما تحفل به من عناصر المغامرة وضعف الإمكانيات ، وما انتهت إليه من فشل وخسارة مادية .

وقد تأثرت حركة الترجمة الروائية بنفس الاعتبار السابقة التي تأثرت بها الصحافة ، وظلت تدور في نفس الإطار الذي سبق أن تحدثنا عنه في حديثنا عن رواية التسلية والترفيه ، واستمر الناشر وأصحاب المجلات الروائية في اختيار النماذج التي تتلاءم مع ذوق الجمهور والتي تحقق مكسباً مادياً ضخماً ، وكان خضوع الناشرين لهذه الاعتبارات هو مصدر ثورة عيسى عبيد وألمه ، وفي الوقت الذي كان فيه الناشر وأصحاب المجلات يرفضون الإنتاج الجاد للشبان المجددين ، كانوا يتهافون على نشر روايات المغامرات والغرام والروايات البوليسية . وبرغم أن هذه المظاهر تكاد تنطبق على الأغلبية الساحقة من الإنتاج الروائي المترجم ؛ فإن بعض



الروايات التي لا تخلو من القيمة الفنية قد أتيح لها أن تجد طريقها ، ويبدو أن الترجمة الكاملة التي قدمها أحمد حسن الزيات لرواية « آلام فرتر » للشاعر الألماني « جوته » قد حظيت بأكبر قدر من الشهرة في أوساط المثقفين وأنصاف المثقفين في هذه الفترة . وهي وإن كانت لا تخلو من القيمة الفنية ، فإنها لا تخلو من الإسراف في العاطفة الذي يتميز به إنتاج المدرسة الرومانسية ، وقد كان « جوته » واحداً من تلامذتها . والظاهر أن السبب في شهرة الرواية لا يرجع إلى قيمتها بقدر ما يرد إلى ما تحفل به من شاعرية وإسراف في العاطفة ، يلائمان مزاج مثقفي هذه الفترة ، وذلك ما يعترف به أحمد حسن الزيات مترجم الرواية ، ويبرر على أساسه اتجاهه لاختيار روايته المترجمة من إنتاج المدرسة الرومانسية فيقول : « كان الأسلوب الابتداعي أو الرومانسي هو الأسلوب الغالب على المشاعر والأذواق في الشرق العربي أوائل هذا القرن ، لأنه الأسلوب الذي يجمع بين الفكر والعاطفة والخيال في صورة جميلة من الفن ، ولأن حياتنا الاجتماعية كانت لا تزال بسيطة لم تتعقد بعد فلا تحتاج من الكاتب التحليل والتعليل والكشف ، ثم كنا وكان الناس يومئذ انفعاليين تتأثر بسبحات الخيال أكثر مما تتأثر بصدمات الواقع ، ونطرب للصور البيانية التي تهز القلب والوجدان أكثر مما نطرب للصور الواقعية التي تحرك العقل والذهن »<sup>(١)</sup> ، وهذا المزاج الخيالي الذي كان يتأثر بسبحات الخيال أكثر مما يتأثر بصدمات الواقع هو الذي وقف في سبيل ترجمة الأعمال الفنية الروائية التي ترتبط بالواقع ، والتي يعبر عيسى عبيد عن ألمه لعدم الاهتمام بترجمتها . والنماذج النادرة التي ترجمت من هذا النوع كانت تقابل بفتور لا يدفع إلى التشجيع على الاستمرار في تقديمها ، ولم تتجه حركة الترجمة إلى ترجمة هذه الأعمال بشجاعة نسبية إلا قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، بحيث يمكن القول بأن حركة الترجمة الروائية لم تترك أثراً مباشراً في تطور الرواية الفنية في فترة ما بين الحربين .

وكانت الأثر المباشر والخطير لاعتبار المشكلة السياسية مشكلة البلاد الأولى ، وعدم قدرة الجماهير على تذوق الرواية الفنية وتقبلها ، يتمثل فيما حدث من تناقض بين أهداف الرواد الأوائل للرواية الفنية وبين الظروف التي فرضتها عليهم الأوضاع

الاجتماعية . فهم في الوقت الذي كانوا يريدون فيه إبراز الشخصية المصرية والتعبير عن واقعها ، وجدوا أنفسهم معزولين عن البيئة التي لم يكمل استعدادها بعد لتقبل إنتاجهم والتعاطف معهم .

وساعدت ظروف عيسى عبيد وطاهر لاشين وتيمور الأسرية على قسوة هذه العزلة وشدة وطأتها ، وذلك لأن ثلاثهم يرجعون بأصولهم إلى عناصر ليست مصرية ، وإن كانت قد تمصرت بحكم حياتها بين المصريين ، وهذه العناصر تكره بطبيعتها العمل السياسي ، ولا تجد فيه مجالها الطبيعي ، فعيسى عبيد يرجح أنه من المهاجرين الشوام<sup>(١)</sup> ، وطاهر لاشين يرجع إلى أصل تركي أو جركسي وأمّه أيضاً ليست مصرية كما يشير إلى ذلك يحيى حتى<sup>(٢)</sup> . ويشترك تيمور مع طاهر لاشين في نفس الظاهرة ، وكانت العناصر التركية والشركسية ، منذ فقدت قدرتها على المغامرة في الميدان السياسي بعد ازدياد نفوذ الحكومة المركزية ، قد اتجهت إلى محاولة تحقيق وجودها في مجالات أخرى مثل الفكر والأدب ، لا سيما وقد كانت تملك الإمكانات التي تساعد على الاتجاه إلى هذا المجال الجديد ، بما يتوافر لديها من مال يمكنها من التفرغ لفنها ، وليس غريباً بعد ذلك أن يكون فرساننا الثلاثة من أوائل أدبائنا الذين حاولوا التخصص في مجال الرواية والقصة القصيرة ، ولم يحاولوا تحقيق وجودهم في غيره من المجالات الفكرية أو السياسية ، ولذلك كان طبيعياً أن يؤدي ضعف اهتمام الجمهور بمحاولاتهم إلى شدة عزلتهم وقسوتها .

وضاعف من عزلتهم وحيرتهم موقفهم من الثقافة العربية ، واندفاعهم إلى التأثر بالرواية الغربية ، وقد سبق أن قدمنا أن المدرسة الجديدة وقفت موقف الرفض للتراث العربي الروائي والقصصي ، الشعبي منه والفصيح ، ونحن لا نلمح من مظاهر اتصالهم بهذا التراث إلا إشارات باهتة ، تتمثل فيما يروى عن أن محمود تيمور قرأ ألف ليلة وليلة وهو ما يزال طفلاً<sup>(٣)</sup> ، كما أنهم رفضوا أيضاً المحاولات التي سبقتهم

(١) ليس لدينا من المعلومات ما يمكننا أن نعرف بالتحديد العنصر الذي ينتمي إليه عيسى عبيد . وإن كنا نرجح أنه من المهاجرين الشوام ، وذلك من أسماء أبطاله ، واستخدامه العامية السورية ، كما سنشير إلى ذلك فيما بعد .

(٢) فجر القصة المصرية ص ١٠٢ .

(٣) الأدب العربي المعاصر . شوقي ضيف . ص ٢٦٤ .

في الميدان الروائي في العصر الحديث ، باستثناء « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي الذي قبلوه في حذر ، ورواية زينب لهيكل التي قبلوها بلا تحفظ ، فلم يبق أمامهم والحالة هذه من وسيلة إلا الاندفاع إلى الرواية الأوربية يعتمدون عليها في ثقافتهم اعتماداً كاملاً ، وينظرون إليها برهبة وقداسة ، وخاصة وهم بلا أرض يرتكزون عليها ، وبلا جذور عميقة ممتدة في أرضهم تستمد غذاءها من تربتهم . وكان من الطبيعي نتيجة لذلك أنهم كانوا يقفون في ثقافتهم على أرض غريبة ، ويتعرضون للنتائج الخطيرة التي ترتب على مثل هذا الموقف ومنها :

أولاً : أن تجاربهم التي حاولوا التعبير عنها في رواياتهم لم تكن نابعة بصورة كاملة من بيئتهم ؛ برغم محاولتهم الارتباط بالواقع ، وذلك لأن الكثير من هذه التجارب كان يختلط فيه عنصر الواقع بالتجارب والصور التي استمدوها من قراءتهم ومن نتاج بيئة غير بيئتهم عاشت ظروفًا مختلفة عن ظروفهم ووصلت إلى مرحلة من الحضارة تتفوق على المرحلة التي وصل إليها مجتمعهم . بل لقد حاولوا في كثير من الأحيان أن يفرضوا الصور والتجارب التي استمدوها من ثقافتهم على بيئتهم ، ولعل ذلك ما يفسر لنا سر موقفهم من مشكلة المرأة العربية وتخلفها ، فهم لم يحاولوا تصوير وضعها المتخلف ، بقدر ما ضاقوا أشد الضيق بهذا الوضع الذي لا يسمح لهم بكتابة روايات كالروايات الغربية التي تظهر فيها المرأة متحررة سافرة تحب في شجاعة وحرية ، فنقطة البداية عندهم لم تكن نابعة من موقف المرأة في مجتمعنا ، ولكنهم بدأوا بالمرأة الغربية ، ثم احتجوا على مجتمعهم الذي لا يقدم لهم النموذج المفضل للمرأة ، في الوقت الذي يشعر فيه الباحث بأن وضع المرأة المتخلف يمنح للروائي إمكانيات للتعبير قد لا يمنحها موقف المرأة المتحررة .

ومن الآثار التي ترتبت على طبيعة موقفهم من الثقافة الغربية ، أنهم كثيراً ما وقعوا ضحية الإعجاب الشديد بالنماذج الأولى من الروايات التي تصادفهم ، ولأنهم بلا أساس يرتكزون عليه ، يستمرون أحياناً في التمسك والإعجاب بكتاب واحد أغلب حياتهم ، كما حدث مثلاً بالنسبة لمحمود تيمور الذي تعرف بموباسان في بداية حياته الأدبية عن طريق أخيه ، وظل متمسكاً بإعجابه به وتفضيله على غيره من الكتاب طيلة حياته ، وقد عبر عن هذا الإعجاب بقوله : « . . . ولكنني ما زلت إلى اليوم محتفظاً لموباسان بالمكان الأول من نفسي ، فهو عندي زعيم الأقصوصة » .

الأكبر ، وفي « موباسان » في نظري فن كامل توافرت فيه كل العناصر اللازمة لبناء قصة قوية ، من حيث عرض الموضوع ، ومعالجته ، وتحليل شخصياته ، وتسلسل الحوادث ، وخواتمها . كل ذلك في وضوح واتزان ، ولا أذكر أنني قرأت له قطعة لم تهزني <sup>(١)</sup> . ويوشك تيمور في حديثه عن « موباسان » أن يصل به وبكل إنتاجه إلى مرتبة الكمال المطلق ، وأن يستغنى به عن غيره من الأدباء جميعاً ، وموبسان أبو القصة القصيرة في فرنسا ، ولكن له نوع معين واتجاه معين ، خالفه فيه من بعده كثيرون من مؤلفي القصة ككتاب روسيا مثلاً .

وممة ظاهرة ثالثة نشأت عن موقفهم من الثقافة الغربية ، وهي أنهم في قراءتهم لأعمال أدبائها وإعجابهم الكامل بهم أوشكوا أن يفقدوا الثقة في أنفسهم وفي قدرتهم على منافسة الكتاب الغربيين في فنهم ، وكثيراً ما تساءلوا عن جدوى محاولاتهم وشكوا في قيمتها ، وقد سبق أن أوردنا ما ذكره خيرى سعيد وهو يتحدث عن جريدة : « الفجر » وعرض فيه للحيرة التي عاشها رواد المدرسة الجديدة ، بين رغبتهم في خلق أدب جديد وإحساسهم بالعجز إزاء الكتاب الأجانب ، ورغبتهم نتيجة لذلك في قصر جهودهم على الترجمة ، حتى تمهد الأرض لاستقبال أعمالهم ، وحتى يصبحوا أكثر قدرة على منافسة الإنتاج الغربي . ولعل هذا السؤال نفسه ما زال يتردد في نفوس أدبائنا حتى الآن ، ويظهر بوضوح في مجال المسرح . فهم كلما أحسوا بضعف إنتاجنا بالقياس إلى الإنتاج الغربي تساءلوا : أليس أجدر بنا أن نقتصر على تقديم أعمال مترجمة ؟ . . . وقد ضاعف من شك الرواد الأوائل في قيمة إنتاجهم ما سبق أن أشرنا إليه من ضعف تجاوب البيئة معهم . ولم يكن من الغريب بعد هذا أن يحس عيسى عبيد بالمرارة واليأس ، وهو يجد أن كتابه الأول الذي كان يتصور أنه يخلق أدباً جديداً لم يحظ بتعليق واحد من الصحفيين أو أدباء عصره ، وأصبح لهؤلاء الأدباء وظيفة مزدوجة ، فهم لا يقتصرون على تقديم إنتاجهم الروائي وحده ، بل كان عليهم مع ذلك أن يشرحوا ويفسروا للناس قيمة هذا الإنتاج . وبذلك أصبحوا نقاداً وكتاباً في الوقت نفسه ، وأصبحنا نستمد أحكامنا عليهم من التحليل الذي قدموه بأنفسهم لإنتاجهم ، ولعل أحداً حتى الآن لم يكتب عن عيسى عبيد ولم يحلل إنتاجه

كما فعل هو في مقدمتيه الرائعتين اللتين كتبهما لمجموعتيه الأولى « إحصان هانم »  
والثانية « ثريا » .

وهناك ظاهرة أخيرة نبعت من طبيعة موقفهم من الثقافة الغربية ، وتمثل في  
عدم قدرتنا على تحديد مدى تأثيرهم بهذه الثقافة بدقة ، وذلك لأنهم لم يخضعوا  
في تأثيرهم لظروف عامة تشملهم جميعاً إلا نادراً . بل كان تأثيرهم يخضع لظروفهم  
الفردية واجتهادهم الذاتي والفرصة الممنوحة لكل منهم ، بحيث إن الباحث عن  
مصادر تأثيرهم لا يملك إلا إطلاق الأحكام العامة وإلا التورط في الإشارات الغامضة ،  
وخاصة لندرة المعلومات التي يمكن أن تتوافر لديه عنهم . فنحن لا نعرف عن ثقافتهم  
هذه إلا ما يتمثل في أن عيسى عبيد وتيمور كانا أكثر تأثراً بالثقافة الفرنسية ،  
وأن طاهر لاشين كان متأثراً بالثقافة الإنجليزية ، وكان هذا طبيعياً لأن مجتمعنا  
اتجه أول أمره إلى التأثر بالثقافة الفرنسية ، ثم ظهر جيل تعلم الإنجليزية في المدارس  
في عهد الاحتلال ، وكان يحكم ظروفه يتجه إلى الثقافة الإنجليزية التي يعرف لغتها ،  
فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الحديث عن نوع هذه الثقافة ، أو المدرسة الروائية الأوروبية  
التي تأثر بها كتابنا بصورة مباشرة ، أو عن نواحي الثقافة الأخرى التي اطلع  
عليها كل منهم ، فسنجد أن كل واحد منهم يقف وحده من ناحية ، وسنجد من  
ناحية أخرى أن تحديد هذه الثقافة ليس سهلاً .

فنحن لا نعرف عن عيسى عبيد إلا أنه كان يجيد اللغة الفرنسية إجادة تامة ،  
حتى إنه أعلن عن مجموعة له من القصص باللغة الفرنسية بعنوان « على ضفاف النيل »  
يرجح يحيى حتى أنها لم تنشر<sup>(١)</sup> ، وبعد ذلك لا نلمح إلا إشارته في كتاباته لبعض  
كتاب الغرب وخاصة الفرنسيين من أمثال بلزاك وبول بورجيه وأناتول فرانس ،  
ولكننا لا ندري بعد ذلك هل قرأ هؤلاء جميعاً أو قرأ لواحد منهم أو قرأ لبعضهم وقرأ عن  
بعضهم الآخر ، وما المدى الذي وصل إليه في القراءة لكل منهم وفي تمثله لما  
قرأه . وبرغم كثرة ما كتب عن تيمور فنحن لا نعرف عنه أيضاً إلا إجادته  
الفرنسية وأنه قرأ لكتاب كثيرين وتأثر بصورة خاصة بجى دى موباسان . ويبدو  
الأمر مع طاهر لاشين على نفس القدر من التعميم والغموض ، فنحن نعرف أنه  
كان يجيد اللغة الإنجليزية ، وحين يحاول يحيى حتى تحديد ثقافته لا يتحدث عنه

وحده ، وإنما يتحدث عن ثقافة المدرسة الحديثة التي يعده رائداً من روادها ، فيرى أن هذه المدرسة اتصلت أولاً بالأدب الفرنسى والإنجليزى ، ويذكر أسماء الكتاب الذين تأثرت بهم ، وهم خليط من مختلف المدارس والعصور والمستويات ، ثم يذكر أن المدرسة الحديثة انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة أخرى يسميها مرحلة الغذاء الروحى وتأثروا فيها بصورة خاصة بالأدب الروسى ، وبهرهم جو جول وبوشكين وتولستوى ودوستوفسكى وترجينيف وأخيراً جوركى<sup>(١)</sup> . والحكم على المدرسة الحديثة بهذه الصورة العامة ، لا يحدد موقف طاهر لاشين ، وخاصة أن يحيى حتى يشير فى حديثه عن طاهر لاشين إلى اقتصره فى مبدأ أمره على التأثير بالكتاب الإنجليزى ، فيقول : « وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوربية فقرأ الإلياذة وعيون الأدب الإنجليزى والفرنسى والروسى ، وإنما أشد تأثيره كان فى مبدأ أمره بشارلز ديكنز ومارك توين ، وكان دأبه منذ اشتغل فى التنظيم أن يضع فى جيبه أوراقاً من مجلة استراند اللندنية فيقرأ قصصها فى الترام »<sup>(٢)</sup> . كما يقارن حسن محمود فى مقدمة « حواء بلا آدم » بين الروائيين الإنجليز فيقول : ولو أردنا تشبيهه بكاتب من كتاب الأدب الأوربى لقلنا إنه أقرب إلى ديكنز الكاتب الإنجليزى الفكاهى العظيم منه إلى ثيكرى<sup>(٣)</sup> . ولا نستطيع والحالة هذه أن نحدد مدى تأثير طاهر لاشين بالأدب الروسى ، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي أنه ترجم سنة ١٩٣٠ وقبل أن ينشر رواية « حواء بلا آدم » رواية من الأدب الروسى هى رواية « الزواج الأبدى » لدستوفسكى ، وهى رواية تصور شخصية رجل خاضع للمرأة خضوعاً أبدياً ، ولا تصل إلى مستوى روايات دوستوفسكى الرائعة مثل الجريمة والعقاب والإخوة كارامازوف .

\* \* \*

وقد أثرت عزلتهم المعنوية التى سببتها الظروف الاجتماعية ، وضاعف من قسوتها موقفهم من الثقافة الغربية فى حياتهم الفنية ، وفى قدرتهم على الإنتاج ، ثم أثرت فى النهاية فى طبيعته . وقد سبق أن أشرنا إلى أن هؤلاء الأدباء تخصصوا

(١) نفس المرجع ص ٨١ - ٨٢ .

(٢) فجر القصة ص ٨٤ .

(٣) حواء بلا آدم ص ٩ من المقدمة .

فى فنون القصة ، وكان طبيعياً أن يطالبوا مجتمعهم بالرعاية المادية والمعنوية لإنتاجهم ، وحين فقدوا هذه الرعاية نتيجة للظروف الاجتماعية أحسوا بخيبة الأمل واليأس وتوقفوا عن الإنتاج ، وكاد مرور الزمن يضع حياتهم وإنتاجهم ، ثم عادت الحياة تنتبه لهم من جديد فى العصر الحاضر ، ولا أدل على ضياعهم من أن أديباً كيجي حتى لا يكاد يعرف شيئاً عن عيسى عبيد ، وينظر إلى حياته كلغز ، ومعلوماته عن طاهر لاشين أقل بكثير مما كان مفروضاً أن تكون عليه معلومات كاتب مثله ، كان أقرب إلى معاصرتهم والحياة فى جيلهم ، فهو يتساءل معنا عن حياة عيسى عبيد على هذه الصورة : « ولكن من هو عيسى عبيد ؟ ما خبره ؟ لماذا لم يخالطنا حتى نعرفه ؟ لماذا انقطع إنتاجه ؟ ماذا كان مصيره ؟ أسئلة لا نجد لها جواباً ! كنا نقرأ له ونعجب به ونسمع عنه وعن أخ له يكتب القصة أيضاً اسمه « شحاته عبيد » ثم بقينا إلى اليوم لا نعرف عنه شيئاً ، وقلما أجد اسمه مذكوراً فى الأبحاث التى تكتب اليوم عن تاريخ القصة عندنا . وهكذا تحولت معلوماتنا عن حياة عيسى عبيد إلى علامة استفهام كبيرة حتى عند أبناء جيله ، وقد كان هذا سبباً كافياً لتوقفه عن الإنتاج ، فقد كان فى الوقت الذى يقدم فيه أولى المحاولات فى ميدان القصة والرواية الفئتين يواجه بمثل هذا الإهمال والضياع والوحدة . ولا يجد يحيى حتى أمامه وسيلة للتعرف على حياة عيسى عبيد سوى الرجوع إلى كتبه وإلى مقدماته ، ولكنها لا تمنحه ولا تمنحنا الكثير ، وكل المعلومات التى استطاع يحيى حتى أن يستشفها عن حياته هى : « أنه كان من أبناء كنيسة شرقية . . . إذ نجد معظم أبطاله هم هرمين ومارى وأليس وميشيل ، وميشيل هذا إما موظف فى محل تجارى أو فى بنك الكريدى ليونيه ، ونعرف أيضاً أنه يقيم بعطفة الأكراد بحى الظاهر ، هذا هو العنوان الذى طلب من الناس أن يلجأوا إليه إذا أرادوا شراء مؤلفاته » (١) . ولا يجد الباحث نفسه قادراً على أن يضيف المزيد على معلومات يحيى حتى ، إلا ما سبق أن ذكرناه من أننا نرجح أنه من المهاجرين الشوام ، وإلا ما يظهر فى إهداء روايته « ثريا » من شدة تعلقه بأمه وتقديره لفضلها عليه وأنه كان معرضاً للإصابة بأمراض خطيرة .

ولا تزيد معلوماتنا عن حياة طاهر لاشين كثيراً على معلوماتنا عن حياة عيسى عبيد ، وهي لا تكاد تخرج عما ذكره يحيى حتى في قوله : « ولاشين كلمة تركية من أصل فارسي معناها الصقر الأبيض ، وقد كان يتسمى بها أحد حكام المماليك في مصر ، هذه دلالة على أنه من أصل تركي أو جركسي ، وأمه أيضاً من أصل غير مصري ، أما هو - الجيل الثالث - فابن بلد مصفى ، عجينة من طين مصر وماء نيلها ، أسرته كل أفرادها معروفون بقدرتهم البارعة في رواية ما يمر بهم وما يسمعون من حوادث حتى كأنك تشهدها وإن لم تحضرها ، إلى هذا المنبع ترجع سليلته القصصية ، تعلم في مدرسة محمد علي والخديوية والمهندسخانة ، واشتغل مهندساً بالتنظيم وأحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٤ ، ومات بعد ذلك بقليل » (١) ، ولو أن طاهر لاشين استمر على الإنتاج ، من السنة التي كتب فيها حواء بلا آدم إلى سنة وفاته ، لكان من حقنا أن نأمل في أديب كبير ، ولكنه تأثر بخيبة الأمل التي أصابته كما أصابت عيسى عبيد ، وانتهى الأمر بهما إلى اليأس والتوقف عن الإنتاج .

وقد نجح محمود تيمور من المصير الذي تعرض له رفيقاه وذلك لأسباب خاصة تقف على قممها ظروف أسرته ، فقد كانت أسرة تيمور تقف في طليعة الحركة الأدبية أيام كانت تتجه إلى القديم ، ثم كانت في طليعة من ساهموا في الحركة الأدبية حين اتجهت إلى الجديد ، وكان محمود تيمور يجد في كل خطوة من يقف إلى جانبه ، ويدفعه في طريقه ، فوجد في طفولته أباه أحمد تيمور وعمته عائشة التيمورية طليعة الشاعرات العربيات ، وفي شبابه وجد أخاه محمد تيمور رائد المسرح المصري يأخذ بيده إلى الثقافة الغربية . ولا نكاد نجد صورة تصور بها بيئة تيمور أفضل من الصورة التي عرضها يحيى حتى في كتابه فجر القصة حيث يقول : « تعال معي نشق شوارع القاهرة الفسيحة حتى نصل إلى درب ضيق معتكف تحسب وأنت داخله أنه لا يضم إلا الفقراء ، ونلج باب ثرى كبير في دار حسنة محتشمة ، كأنها قلعة قديمة في درب سعادة بجوار مسجد أقبغا ، لقد زالت هذه الدار اليوم وانمحت معالمها ، ولكنني لا أعرف غيرها داراً جمعت مثلها كنوزاً من الآداب والفن ، ولا مثلها أرضاً خصيبة أنبت أجمل الأزهار . . .



ستجد صاحب هذه الدار العلامة أحمد تيمور منصرفاً عن العالم ومشاغله ومطامعه ،  
ليقرأ على أستاذه الشيخ حسن الطويل كتاباً من عيون اللغة العربية وآدابها ،  
فيستوقفه حتى يفهم كلامه حق الفهم ، ويسجل في كراسته ما فهم ، ثم يقوم  
إلى مكتبته فيبحث عن المؤلفات التي تعالج الموضوع ذاته ، فيعلق على هوامشها  
بما علمه أستاذه ، إنها مكتبة ضخمة أصبحت تضم فيما بعد ٢٠٠,٠٠٠ مجلد أغلبها  
من نواذر المخطوطات ، كثير منها بخط المؤلف ذاته ، تحمل إليه من بقاع الأرض  
بالثمن العزيز . . . . . من أهل هذه الدار أخته عائشة التي تعتبر أنموذجاً لثقافة  
المتعلمات من بنات الأثرياء في ذلك العهد ، فلقد ضربت بسهم وافر في الآداب  
العربية والفارسية والتركية وقرضت الشعر . . . . . انتهى الدرس وسمح أحمد تيمور  
لأبنائه الثلاثة إسماعيل ومحمد ومحمود بالدخول عليه ، ثم توافيه بقية أصدقائه  
ومجالسيه ، جمع غريب من شواذ الناس كان يحلو له الاجتماع بهم ترويحاً للنفس ،  
أولهم محمد أكمل الأديب الأحذب الرقيق النفس ، إنه يتلقى العلم على أستاذه  
أحذب مثله اسمه الشيخ أحمد البحيري ، فكان يعطف عليه ويجلسه في الحلقة إلى  
جانبه ، وبدأ أحمد أكمل يبادل أحمد تيمور نظرات تبسم ولا تفصح ، فقد تم  
الاتفاق من قبل على أن يطلق على كل واحد منهم اسم مميز له يكون - وهذا هو  
الشرط - من أسماء أئمة العلماء في العصور السالفة ، لما بين هيئة القادم واسمه  
المنتحل من دلالة توحى بالفكاهة البريئة والتندر المباح ، فهذا مصطفى أفندي  
يسمى بالبعكوكة لأنه كان قصيراً معوج القدمين ، وهذا علي رفاعه يسمى بابن  
المقفع لنحوه ودخول شذقيه ، وهذا يحيى الأفغاني يسمى بالقدوري وهو اسم عالم  
من علماء الحنفية لضخامة جسمه وقصر ساقه . . . . . في هذا المجلس تعلم أبنائوه  
الثلاثة مع توقير الأدب والعلم ، دقة الملاحظة ، واستخراج النوادر والتنبيه للمفارقات ،  
والفرصة للتعبير الفني <sup>(١)</sup> . وهكذا وجد تيمور داخل نطاق أسرته الرعاية الفنية  
والتوجيه المعنوي والتقدير الذي يعزیه عن إغراض البيئة عن إنتاجه ، كما وجد  
الثراء المادي يعوضه عن انتظار الكسب المادي من أدبه ، ويمكنه من طبع إنتاجه  
على نفقته إذا تأبى عليه الناشرون ، كما أن إقامته في حي شعبي وحضوره مجالس  
أبيه والنماذج البشرية الفريدة التي كانت تحضر هذا المجلس وفر له زاداً من

الشخصيات التي حاول بعد ذلك أن يصورها في قصصه . ويعترف تيمور بفضل أسرته الكبير عليه وعلى إنتاجه فيقول : « عند ما ألفت خلقي مكتشفاً ماضى حياتي أرى أربعة عوامل أساسية قد عملت في تكويني كاتباً ، الأول أحمد تيمور ، والثاني محمد أخني ، والثالث حوادث خاصة كان لها تأثير في تحويل مجرى حياتي ، والرابع والأخير مطالعاتي ، فوالدي جدير أن يكون قد أورثني مؤهلات الكتابة وقد تعهدني منذ النشأة ، وحبب إليّ المطالعة والتأليف ، وأخى هذب هذا الحب وأذكاه ، وحوادث حياتي ثم مطالعاتي هي التي عينت تلك الوجهة التي أترسمها الآن في حياتي الأدبية » (١) .

يضاف إلى كل هذه الظروف التي أحاطت بتيمور في أسرته الحوادث الخاصة التي أثرت فيه ، وكان من أهمها مرضه الذي أدى إلى انقطاعه عن الدراسة والذي أضعف بنيته ، وجعل طابعه النفسي يتميز بالهدوء والاتزان ، بحيث لم يعد أمامه إلا مداومة الاطلاع والكتابة ، وذلك لأن مثل هذا العمل كان أكثر الأعمال تلاؤماً مع ظروفه هذه التي يعترف بتأثيرها البالغ فيه في قوله : « منذ الصغر والعلل تتردد على حتى ألفتها الآن وأصبحت غير غريبة عني منذ سنين طويلة وأنا في رقابة الطب في مأكلي ومشربي . وفي نومي ويقظتي . سن لي هذا الجبار قوانين لا أستطيع الخروج عليها ، فأنا أعيش من مرضى في قفص ، أنظر إلى الأصحاء من الناس يستمتعون بكامل حريتهم فأغبطهم ، وتنالني حسرة أليمة ، وهكذا كنت أحس في أعماق نفسي بنقص يحجزني عن الاستمتاع بما ينعم به غيري ، هذا النقص دفعني وما يزال يدفعني إلى أن أستكمل في الخيال ما عجزت عن إتيانه في الواقع . . . . . ومع ضعف صحتي وما نالني من مرض ، أجد نفسي قد تخطيت السادسة والستين وما زلت حياً أرزق ، فأعجب لذلك وأقول « لسه لك عمر » (٢) .

(١) نقلاً عن محمود تيمور وفن الأقصوصة . فتحى الأبيارى ص ٣٤ .

(٢) تيمور وفن الأقصوصة . فتحى الإبيارى ص ٤٣ .

## دور تيمور وعيسى عبيد في الرواية التحليلية :

وقد تأثر إنتاج أدبائنا من الناحية الفنية بنفس الظروف التي أثرت في حياتهم وإنتاجهم بصورة عامة ، ولما كنت أحس بأن إنتاج عيسى عبيد ومحمود تيمور في الرواية يلتقى في الكثير من المظاهر ، وأن طاهر لاشين قد دفع بالرواية التحليلية خطوة إلى الأمام ، فسأبدأ لذلك بتحليل إنتاج عيسى عبيد ومحمود تيمور ثم أنتهى برواية طاهر لاشين « حواء بلا آدم » .

حاول عيسى عبيد في روايته ثريا ، ومحمود تيمور في روايته رجب أفندى ، إبراز الشخصية المصرية والتعبير عن الواقع المصرى ، وتيمور أكثر حماسة في تصوير البيئة الشعبية وشخصياتها ، لأنه كان يشعر أن هذه البيئة هي التي أنجبت المكافحين والأبطال الذين تحملوا العبء الأكبر في الثورة القومية في سنة ١٩١٩ ، كما سبق أن قدمنا . والواقع أن الجماهير الشعبية قد فاجأت كبار المثقفين والكثير من الزعماء السياسيين أيضاً بعنف غضبتها في هذه الثورة ، وأحس المثقفون بضرورة العناية بها ورد اعتبارها . ويبدو تيمور راضياً وفخوراً بأبطال قصصه الذين ينتمون إلى البيئات الشعبية فيقول : « والحق أنى لو تصورت أولئك الذين رسمت صورهم في كتي القصصية وقد مستهم نعمة الحياة ، لانطلقوا يلتمسون طريقهم إلى مواطنهم ، هذا يخطو إلى « درب سعادة » وهذه تسأل عن أهلها من « عين شمس » وذلك يطرق بيته في حى « الحلمية » وتلك تطلب القطار ليبلغ بها ساحة القرية » . وهو يحلل سبب هذا الاتجاه ويرد على سؤال عن تأثير حياته في أدبه ، بأنه عاش واقع حياته في هذه البيئات ، فليس غريباً بعد ذلك أن يستمد منها نماذجه البشرية فيقول : « فإذا أنا انتقلت إلى حياتى » ، أتبين إلى أى مدى أثرت تلك الحياة في إنتاجى الأدبى ، وجدتني قد نقلت صورة حياتى الظاهرة والباطنة في صفحات الكتب التي ظهرت لى خلال ثلث قرن أو يزيد .

لقد ولدت في « درب سعادة » وهو الحى الذى يقع بين « الموسكى » و « باب

« الخلق » من مدينة القاهرة ، وهذا الحى أصيل فى شعبيته يجمع أشتاتاً من الطوائف والفئات ، وهو حافل بالصناع والتجار وأرباب الحرف من كل صنف ، وفيه تتوهج مختلف التقاليد والعادات والخصائص التى تتبلور فيها شخصيتنا المصرية فى المدينة . وقد اندمجت فى هذا الحى من عهد الطفولة وجانب من عهد الصبا أختلط بأهله ، وألاعب أولاد الحارة ، وأعامل أصحاب الدكاكين المجاورة ، وأستمع إلى أحاديث الأهلين صباح مساء ، وتقع عيني على شخصيات وأحداث فيها العادى المألوف ، وفيها الطريف العجيب ، وفيها المضحكات المبكيات ثم انتقلنا إلى ضاحية « عين شمس » فعشنا حياة ريفية بكل ما للريف من أوضاع ونظم . . . . وبعد ذلك عدنا إلى « القاهرة » نسكن حى « الحلمية » وهو حى وطنى كان يقطنه فى ذلك العهد فئات من العلماء والموظفين وذوى الجاه ، وكان له طابعه فى النماذج البشرية التى تموج به ، وفى أثناء ذلك كنا نقصد إلى الريف لنقضى فيه الإجازات الصيفية ، وهناك نحيا مع الفلاحين حياتهم المألوفة يلذ لنا أن نختلط بهم ، ونسمر معهم ، ونزاول ما يزاولون من أعمال . وهذه الحيوانات المختلفة من تلك البيئات الشعبية والوطنية والريفية كانت ينبوعاً ترويت منه ما استطعت ، ولا ريب فى أن كثيراً من صور تلك الحيوانات وأحداثها وشخصها قد ترسبت فى وجدانى ، وأنها كانت مداداً لى ، أستعينه فيما أكتب من أقاصيص وما أرسم من مناظر وأبطال <sup>(١)</sup> . وكان اختيار البيئة المصرية والقطاع الشعبى من هذه البيئة بالذات أول نجاح حققه رواد الرواية الفنية واختلفوا فيه عن كتاب روايات التسلية والترفيه التى سبق لنا الحديث عنها فى الباب الأول ، وحلت أرض الواقع العادى بأبطالها من البشر العاديين محل البيئة التاريخية الحافلة بالبطولات والأساطير الخرافية والمعجزات ، ولم يعد الروائى يهرب إلى بيئة اليابان أو إنجلترا أو روسيا ، أو ينتقل بأبطاله إلى باريس ، أو يبحث عنهم فى قصر إقطاعى من الإقطاعيين ، والبيئة التى تدور فيها أحداث رواية رجب أفندى لتيemor هي بيئة الحسين وخان الخليلي والحمزاوى ، كما تنقل لنا رواية عيسى عبيد « ثريا » صوراً محددة من بيئة القاهرة والإسكندرية . ولكن اختيار البيئة المحلية وحدها ليس كافياً لتحقيق كل شروط النجاح للرواية الفنية ، وقد كان الاندفاع لتصوير البيئة وليد الحماس والاندفاع القومى

ولم يكن نتيجة إحساس واع عميق بالبيئة ، وذلك لما كان يعترض هذا الإحساس من ظروف ، سبق أن أشرنا إليها ، اعترضت طريق الرواد الأوائل من الروائيين الفنين وعزلتهم عن بيئتهم . وقد تنبه تيمور إلى خطورة هذا الحماس الذى لا يرتكز على إحساس عميق بفنية الرواية والقصة ، وأشار إلى ذلك فى أكثر من موضع فقال فى حديثه الإذاعى المشار إليه ، وهو يتحدث عن البدايات الأولى للرواية الفنية والقصة القصيرة « ولهذا اتسم الأدب القصصى فى تلك الفترة بالصبغة المحلية المغرقة فى الوضوح ، فكان القصص أحصر ما يكون على تلك الصبغة التى تبرز أظهر السمات والمعالم فى المجتمع المصرى ، متلمساً كل ما يعينه على بلوغ تلك الغاية من نحو اختيار الأسماء المصرية الشائعة والأماكن المصرية المتعارفة ، وما يدور فى الحياة المصرية من طرائف العادات والتقاليد والأوضاع ، ولا ريب فى أن أدب القصة يومذاك ، لم يخل من السطحية والإغراق فى العاطفة والجموح فى الخيال ، ولكنه كان أدب الدعامة لتلك النهضة القصصية الجديدة التى وصلت أدبنا العربى الحديث على نطاق يدعو إلى التفاؤل ، ويبشر بغد أمجد » (١) . ويعود تيمور إلى تكرار حديثه عن نفس الظاهرة فى موضع آخر فيقول : « أتى علينا حين من الدهر كان أكبر ما يعيننا فيه حين نتجرد لتدبيج قصة أن نكون قد ظفروا بحادثة أو أحداث ، فلا نلبث أن نعين لها مواقع مصرية وأسماء عصرية وموضوعات وقتية ومتى تهيأ لنا من ذلك بناء هيكل القصة ، حسبنا أننا قد استوفينا عناصر القصص المصرى الصميم ، وظللنا على هذا النحو فترة نرضى نزعات نفوسنا ونتملق وطنيتنا ونغالى فى الاعتزاز بتلك الصبغة المحلية الزاهية ، ولما بلغنا من ذلك غاية ما نريد ، وأصبنا من الزاد ما يشبع ، وقفنا نراقب ونوازن بينه وبين ما أسفرت عنه قرائح أئمة القصة فى الآداب العالمية وجدنا أنفسنا ما برحنا على الشاطئ ، وأن ثمة بوناً شاسعاً بين ما تضطرب به أقلامنا وبين القصة فى كيانها الصحيح وقوامها السوى ، عرفنا بعد التجارب الأولى أن القصة روح قبل أن تكون مظهراً ، وفكرة قبل أن تكون حادثاً ، وأن روح القصة وفكرتها الصحيحة يجب أن تكون قبساً من الإنسانية التى إليها مرد الفن الرفيع فى شتى صوره من بيان وموسيقى ورسم وتمثيل » (٢) .

(١) مجلة الآداب البيروتية . السنة الثامنة عدد ٩ . سبتمبر سنة ١٩٦٠ ص ١١ .

(٢) نقلاً عن فجر القصة المصرية . يحيى حتى ص ٧٠ - ٧١ .

وفى حديث تيمور ما يكشف عن أن إحساس الكاتب بالبيئة المصرية كان فى البداية إحساساً سطحياً يكتفى بلمس السطح ، ويتمسك بالمظهر الخارجى ، ويقف عند حد التعلق بالأسماء والغريب والظريف من العادات ، ولم يعمق إحساس الكاتب إلى الحد الذى يجعله يشعر بالمشاكل الحقيقية للبيئة والتيارات القوية التى تكيف حياتها ، ولم تتجاوز نظرتة السطح الخارجى لتكتشف الأصيل والجوهرى بدلا من السطحى الزائف ، وكان لهذه الظاهرة أثرها الخطير فى طريقة تناول الأحداث وبناء العقدة فى روايتى « رجب أفندى » و « ثريا » .

\* \* \*

فقد كان من نتيجة عجز تيمور وعيسى عبيد عن تجاوز المظاهر الخارجية للبيئة إلى الإحساس بالروح التى تمكن خلف هذا المظهر ، أنهما عجزا عن تكوين إحساسهما الخاص فى رواياتهما ، وفقدنا من أجل ذلك الزاوية التى ينظران منها إلى الأحداث ، والأساس الذى عليه يختاران الأحداث الجزئية ، وحين يعجز الكاتب عن اكتشاف إحساسه الخاص تجاه الواقع الذى يحاول تصويره ، فإنه فى هذه الحالة يصبح مجرد مسجل لظواهر الواقع ويصبح الفن عنده مجرد محاكاة للواقع بالمعنى الضيق للمحاكاة ، ونفقد فى هذه الحالة أخص ما يميز الفنان وهو قدرته على الإحساس العميق ، والاختيار من الواقع اختياراً يحكمه هذا الإحساس ، وحين يفقد الفنان قدرته على الاختيار ، تفقد عقده التماسك ، كما تفقد أحداثه الرابطة التى تربط بينها ، والمحور الذى تدور حوله ، ولا يصبح وقوع الأحداث فى الرواية منطقياً حتمياً . والباحث حين يقرأ رواية « ثريا » أو « رجب أفندى » لا يستطيع أن يستشف إحساس الكاتب الخاص ، فهو يجد نفسه مواجهاً بمجموعة من الأحداث التى وقعت لشخصية من الشخصيات ولكنه لا يلبث أن يعجز عن تبين هدف الكاتب من تقديمه لهذه الأحداث ، والزاوية التى ينظر منها إليها وتبدو رواية رجب أفندى ورواية ثريا من أجل ذلك غير متماسكتين . ومعنى ذلك أن عيسى عبيد وتيمور ، برغم إحساسهما برد الفعل العنيف ضد رواية التسلية والترفيه لم يتخلصا بعد من كثير من مظاهرها .

ونتج عن عجز تيمور وعيسى عبيد عن تكوين إحساسهما الخاص ببيئتهما

وعن التعمق خلف مظاهر البيئة الخارجية ، أن القارئ يحس بأن تصويرها للبيئة إما أن يكون ثابتاً جامداً وإما أن يكون غير مبرر ، وفرق كبير بين ما يحاوله نجيب محفوظ من تصوير البيئة في رواية كزقاق المدق ، أو بداية ونهاية ، أو الثلاثية ، حيث يجعل من البيئة المهاد المادى والمعنوى للشخصيات ، والذي يكشف في الوقت نفسه عن ظروفها والعوامل التي تتحكم في سلوكها ، ثم ما تلبث البيئة أن تنتفض وتتحرك ، وبحركتها يتحرك الأبطال متفاعلين مع الأحداث يتأثرون بها ويؤثرون فيها ، حتى تصل الرواية إلى نهايتها المحتومة . والحركة في روايات نجيب محفوظ تتناول كل شيء ، البيئة والأحداث والشخصيات وتكشف بعد ذلك كله عن جوهر البيئة وطبيعة مشاكلها . بحيث إننا نستطيع أن نستنتج طبيعة البيئة التي يعيش فيها أبطال نجيب محفوظ من غير إشارة مباشرة من الكاتب لاسم الحى أو المكان الذى تدور فيه أحداث روايته . فرق كبير بين بيئة نجيب محفوظ وبين البيئة في روايتي ثريا ورجب أفندى الساكنة الجامدة التي يشير الكاتب إلى وجودها ، ثم يترك الأبطال يتحركون دون أن تدب في جمودها الحياة ، ودون أن تتفاعل هذه البيئة مع شخصيات الكاتب .

والقارئ لذلك يحس أن وجود الأبطال في هذه البيئة بالذات غير مبرر ، وأن شخصيات تيمور وعيسى عبيد قادرة على أن تعيش في هذه البيئة كما هي قادرة على الحياة في غيرها ، والكاتب ينتهز أية فرصة لتصوير هذه البيئة من غير أن نحس بالضرورة الفنية التي تدفعه إلى هذا التصوير . ففي رواية عيسى عبيد يسافر « نعوم » أحد أبطالها من القاهرة ليجث عن حبيبته ثريا في الإسكندرية ، وينتبهز المؤلف هذه الفرصة ليحدثنا عن مظهر من أكثر المظاهر التي كانت - ولا زالت - ترتبط بالإسكندرية وهي ظاهرة المصايف فيقول : « سار وديع نعوم على الرمال الرطبة والأمواج تندفع بقوة على الشاطئ تجللها رغبة بيضاء ، وكانت الأمواج تبدو في البحر هائلة تكاد تبتلع الشاطئ بما فيه إلا أن حدثها تأخذ تتلطف شيئاً فشيئاً كلما اقتربت منه بسبب ما يعترضها في طريقها من الصخور والعقبات ، وظل سائراً متجهاً إلى أسبورتنج كلوب حيث تبتدى كابينات الحمام التي تؤجرها البلدية للأهالى ، وكان الشاب موقناً أنه سيلتقى حتماً بثريا جهة الإبراهيمية أو كامب شيزار لاعتيادها أخذ حمام كل صباح في هذه الجهة لقربها من البيت .

سار على ذلك الشاطئ الجميل الخلاب ماراً على الكابينات وقد امتلأت بأفراد الأسرات وهم عادة من سكان الرمل يأتون للاستحمام قبل شروق الغزاة ، وكثير منهم يأتون للفقير وبعضهم لقضاء سحابة نهارهم ، فتراهم جالسين على مقاعد مستطيلة يعدون الغذاء أو يخيطنون أو يأكلون أو ينشدون أو يقرءون ملقنين من آن لآن نظرة عميقة إلى البحر لاستعراض ما فيه ، ولما يملوا العمل أو القراءة يندفعون إلى البحر للاستحمام أو يتراشقون بالرمال أو يتراكضون .

وكانت الغايات يسرن على الشاطئ بلباسهن البحري وهو يهبط إلى ما فوق الركبة بكثير تاركاً نصف الفخذين والساقين عاريين فيبدو لحم الإبط شهاً ناعماً تشوبه حمرة تفاحية تثير في نفس الرجل قابلية نهمة ، وتدفعه إلى التهام تلك الأقدام الحلوة الصغيرة ، وكأن الفتاة تدرك تأثير منظر جسمها العاري في نفس الرجل فتجدها تترقب بنجث برىء اتجاه أنظاره ولما تراها تستقر لحظة على أقدامها العارية الخلابة تتظاهر بالخجل ، فتحاول عبثاً إخفاءها تحت اللباس القصير .  
الله يسامح هذا الجنس اللطيف الوديع بما يسببه لنا من عوامل اللذة والألم « (١) » .  
وعلى هذه الصورة ينتهز « عيسى عبيد » فرصة ذهاب بطله وديع نعوم إلى الإسكندرية ليقدم لنا تقريراً مفصلاً عن مصايفها ويسرد أسماءها وعادات الناس الذين يذهبون إليها ، وملابسهم وسلوكهم ، وبرغم أن الوصف لا يخلو من حيوية في بعض جوانبه ، فإن المؤلف لم يقدمه من الزاوية التي تنظر بها الشخصية ، ولكنه قدمه من وجهة نظره هو ، وهو بذلك لا يضيف جديداً إلى معرفتنا بالشخصية ، كما أنه ليس ضرورياً بالنسبة للرواية ، ويلاحظ أيضاً أن المؤلف لا يقدم صورة المصيف لحظة قدوم الشخصية إليه ولكنه يقدمه بصورة عامة صالحة في كل زمان ، كما أنه حين يعلق على حدث من الأحداث لا يخدم شخصية البطل بهذا التعليق ، وإنما يبرز إحساس المؤلف الخاص .

والبيئة عند تيمور أكثر جموداً وثباتاً منها عند عيسى عبيد ، فتيمور يقتصر غالباً على سرد أسماء الأمكنة دون أن نحس بوجود حقيق لها ، وهو يبدو مكتفياً بمجرد قدرته على الإشارة إلى أسماء الأحياء الشعبية كلما وافته الفرصة فيقول مثلاً : « إذا خرج رجب من مكان عبادته يذهب إلى خان الخليلى عند صديقه الشيخ



عبد الوهاب المكي بائع المباسم ( الأفمام ) والمسابح . يمضى الوقت معه يقرأ كتاب البخارى أو دلائل الخيرات . وقد يأتى بعض مجاورى الأزهر وجماعة من الحجازيين ، منهم الفقير الذى يستجدى ، ومنهم التاجر الذى يتبادل مع الشيخ بعض المتاجر الصغيرة يشاركون « رجباً » فى قراءته أو يستمعون له ، يشربون الشاي العطر أمام الحانوت ويزاحمون المارة فى غدوهم ورواحهم ، وحنوت الشيخ عبد الوهاب المكي صغير لا يسع أكثر من مقعدين ، قديم لكنه نظيف كصاحبه ، أما الشيخ نفسه فشريف من أشرف الحجاز أناخ عليه الدهر فى بلدته فرحل إلى مصر ، واستقر فى خان الخليلى يتاجر فى المسابح والمباسم والشاي « (١) » .

وكان من نتيجة عجزهم عن الإحساس العميق بالبيئة والنظرة الشاملة لها ، أنهم اقتصروا فى رواياتهم على الاهتمام بشخصية واحدة أو شخصيتين على الأكثر ، فيلتقطون الشخصية من البيئة ، ويفصلونها عنها ، ويحاولون تقديم تحليل لها . وأصبحت رواياتهم لذلك من نوع رواية الشخصية التى أشرنا إليها فى الفصل الأول من هذا الباب . ومثل هذه الرواية يركز فيها المؤلف اهتمامه كله على الشخصية ، ويفقد اهتمامه بالحدث ، وتفقد روايته لذلك التوازن بين الشخصية والحدث والتفاعل بينهما . وليس غريباً بعد ذلك أن تأخذ أسماء محاولاتهم الأولى أسماء شخصيات سواء أكانت هذه المحاولات فى ميدان القصة القصيرة أم الرواية فنلتقى عند « عيسى عبيد » بإحسان هانم و« ثريا » ، وعند تيمور « بعم متولى » و« الحاج شلبي » و« الشيخ سيد العبيط » و« رجب أفندى » ، وذلك على عكس نجيب محفوظ الذى نلتقى فى عناوينه إما بما يكشف عن البيئة التى دارت فيها الأحداث غالباً ، أو ما يشير إلى دلالة الرواية أحياناً مثل « خان الخليلى » و« زقاق المدق » و« قصر الشوق » و« بين القصرين » و« السكرية » ، ثم « السراب » و« بداية ونهاية » . وإذا كان تيمور وعيسى عبيد قد اختارا لرواياتهما نماذج بشرية وحاولا تحليلها ، فما هى العوامل التى تحكم فى هذا الاختيار ؟ وما مدى توفيقهما من الناحية الفنية فى تصوير هذه النماذج ؟

لعل أبرز ما وفق فيه المؤلفان فى تقديم شخصياتهما ، أن تعلقهما بالبيئة المحلية والشخصية المصرية دفعهما إلى اختيار الأبطال من البيئة الشعبية ، وهما

يخالفان بذلك روايات التسلية والترفيه التي تعتمد على اختيار الأبطال الأسطوريين والتاريخيين ، الذين يتميزون إما بالبطولة الخارقة أو بالقدرة الغريبة على فتنة النساء ، وبذلك انتقل البطل الأسطوري المغلف بأقنعة الشجاعة والوهم إلى البطل العادى الشعبى ، وامتد الطابع الشعبى لا إلى نوع الشخصية ، بل إلى الأسماء التي أطلقت عليها أيضاً ، ويظهر هذا الطابع بحدة عند تيمور في رواية رجب أفندى حيث نلتقى بهذه الشخصيات « رجب أفندى » ، الحاج عبد الوهاب المكى ، و« الشيخ عبد الحى الأزهرى » ، و« الحاج حلجيان الأرمنى المتمصر » ، و« أم نبوية » . وبرغم أن عيسى عبيد يلتقى مع تيمور في الطابع العادى لشخصياته إلا أنه يختار شخصياته من قطاع خاص من قطاعات المجتمع ، هو قطاع المهاجرين الشوام ، بحكم ظروفه الخاصة ، فنلتقى عنده بالشخصيات الشامية التي تتحدث باللهجة السورية اللطيفة على حد تعبيره <sup>(١)</sup> ، مثل « وديع نعيم ، وثريا وليبية . . . » .

وحين انتقلت الشخصية من عالمها البطولى إلى أرض البشر العاديين ، اختلفت نظرة عيسى عبيد وتيمور إلى معنى الصدق في تصويرها عن نظرة سابقهم ، فلم يعد معنى هذا الصدق تقديم الشخصية في صورة مثالية مطلقة عامة ، بل تحول معنى الصدق إلى تصوير الشخصية في واقعها الذى يشمل جوانب الخير والشر . وتقديمها وهى تعاني الحياة وتحزن وتفرح وتتألم ، ويتحدث عيسى عبيد عن مفهوم الصدق الفنى في تصوير الشخصية من وجهة نظره فيقول : « أما الملاحظات التي أبدأها بعض الأدباء والأصدقاء عن « إحسان هانم » فتنحصر في تصويرنا النزعات الجنسية والرغبات النفسية وإغراقنا في وصف نساتنا مما تنتاب النفس هزة عنيفة حين قراءتها ، لأننا في حاجة كما يقولون إلى الصور البريئة الطاهرة التي تبعث في النفس التوق إلى الفضائل . وقد رددنا سلفاً في مقدمة « إحسان هانم » عن هذه الاعتراضات بأن واجب الكاتب الفنان تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة ، لأن الفن يجب أن يكون مستقلاً ومحرراً من كل قيد ، والفن لا يكون فقط في تصوير الجمال والكمال ، بل قد يكون أحياناً وأحياناً كثيرة في تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى » <sup>(٢)</sup> . وهكذا يرى عيسى عبيد أن الصدق في الفن يستلزم أن

(١) رواية ثريا ص ٩ .

(٢) مقدمة ثريا ص ٦ - ٧ .

نستبدل بالفاضل والجميل والكامل ، واقع الطبيعة البشرية بما فيها من نقص وعيوب . وإذا كان تيمور وعيسى عبيد قد أفلحا في إنزال أبطالهما إلى أرض الواقع ، وفي التعامل معهم كبشر عاديين ، فإن العقبات التي اعترضت طريق كل منهم حالت بين محاولته وبين تحقيق قدر كبير من النجاح في رسم الشخصيات التي قدمها ، وظهرت مظاهر إخفاقه في أكثر من صورة . ومن هذه الصور ما يحس به الباحث من أن تعلقه وتمسكه بتقديم شخصيات من البيئة الشعبية ، وهي الشخصيات التي سبق أن أشار تيمور إلى دورها الكبير في ثورة سنة ١٩١٩ ، كان من المفروض أن يقوده إلى التعاطف مع هذه الشخصيات ، والإحساس العميق بآلامها . غير أننا نلاحظ عند تيمور وعيسى عبيد موقفاً عكسياً لما سبق أن افترضناه ، فقد أدت عزلة الروائيين التي سبق أن تحدثنا عنها إلى بعدهم عن هذه النماذج ، وأصبح المؤلف ينظر إلى شخصياته من أعلى ، أو يقف منها موقف المتفرج الذي يستمتع بما تعرضه عليه هذه الشخصيات من غرابة وطرافة ، دون أن يفكر في مشاركتها عالمها ، وقد يفكر في الوقوف منها موقف الطبيب الذي يغسل يديه في محلول من المواد المطهرة ثم يلبس القفاز ويبدأ في تشريح الجثة الموضوعة أمامه ، دون أن يشعر بألم أو يفكر أدنى تفكير في مأساة الإنسان الذي أصبح عدماً . ويكشف تيمور عن موقف الاستعلاء الذي يكنه لنماذجه الشعبية التي يقدمها في تقديمه لرواية « رجب أفندى » فيقول : « رجب أفندى قصة عصرية مصرية ذات موضوع بسيط كثيراً ما يتكرر حدوث أمثاله في حياتنا اليومية ، حاولت فيه أن أحلل نفسيات بعض أفرادنا من الطبقة الوسطى والحقيرة ، وأن أكشف الستار عن جانب من جوانب بيئتهم ، فالقصة صفحة من حياتنا النفسية والاجتماعية »<sup>(١)</sup> ويكشف تيمور في تقديمه عن غربته عن النماذج الشعبية التي يصفها بأنها حقيرة ، كما يفسر موقفه من الشخصية الذي يقتصر على محاولة تحليلها . وتفقد محاولات عيسى عبيد وتيمور نتيجة لذلك التعاطف المبالغ فيه مع هذه الشخصيات التي نجده في الأعمال الروائية لكبار الرومانسيين من أمثال فكتور هوجو .

وكان موقف عيسى عبيد وتيمور من الشخصية أشبه بموقف المحلل النفسي

منه بموقف الأديب ، وقد سبق أن أشرنا إلى أن عيسى عبيد يربط بين القصص المصرية العصرية وبين علم النفس ، بالإضافة إلى أنه يرد ضعف الرواية والقصة في مصر إلى عدم قدرة الكاتب المصرى على التحليل ، ويرد ضعف هذه القدرة إلى بعد مزاجه عن حقائق الحياة واستغراقه في الخيال . وهو لا يقتصر في تفسير ضعف قدرة الكاتب المصرى على التحليل في ردها إلى مزاج الكاتب وإلى التقاليد التى قضت على الاختلاط بين الجنسين ، بل إنه يرد الظاهرة إلى أسباب بيئية راسخة منها حرارة الجو ، ويرى أن الكاتب المصرى لم يعمد بعد على الملاحظة والتحليل النفسى ، وعلى دراسة شخصياته من حيث المزاج والوراثة والبيئة ، ويؤمن بضرورة إلمامه الكامل بعلم النفس<sup>(١)</sup> . وأصبحت الرواية عند عيسى عبيد والحالة هذه عبارة عن « دوسيه » يطلع فيه القارئ على تاريخ إنسان أو صفحة من حياته ، ويتخذها الكاتب ذريعة لدرس أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض والتطور الاجتماعى والأخلاقى وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة ، لأن مهمة الكاتب تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكتشفه من ملاحظات<sup>(٢)</sup> .

وإذا كان الإصرار على اعتبار الرواية مجرد دراسة للشخصية وتحليل نفسى لها قد خلص الرواية عند عيسى عبيد وتيمور ، من ظاهرة بارزة تظهر في روايات التسلية والترفيه ، وهى تعدد الشخصيات واختلاطها والاقتصار على ذكر أوصافها الخارجية العامة ، فإنه في الوقت نفسه طبع روايات عيسى عبيد وتيمور بطابع خاص من مظاهره :

أن الكاتب أصبح مضطراً إلى التركيز على شخصية واحدة يركز عليها كل جهده ، واعتبار بقية الشخصيات ثانوية يقتصر دورها في الرواية على توضيح موقف الشخصية الرئيسية التى يتجه إليها الكاتب ويركز عليها الأضواء ، ففي رواية رجب أفندى لتيمور لا نلمح وجوداً حقيقياً إلا لرجب أفندى وحده ، أما بقية الشخصيات فأشباح باهتة ، وبرغم أن « عيسى عبيد » يسمى روايته « ثريا » إلا أنه يركز الأضواء على شخصية « وديع نعم » الذى يعد بطل الرواية الحقيقى ، ولعله لجأ إلى تسميتها بثريا لما في هذا العنوان من إثارة .

(٢) فجر القصة ص ١٠٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٠٥ .

كما كان لرغبة الكاتب في إتاحة الفرصة لنفسه لكي يقوم بدور المحلل النفسى ، وبعده عن شخصياته ، ومحاولة بحثه عن الغريب والطريف فى الشخصية ، أن أصبحت الشخصيات المريضة والشاذة هى الفصيلة المختارة التى يختار نماذجه منها . والمحلل النفسى لا يلجأ بطبيعة عمله إلى تحليل الشخصيات العادية السوية التى لا تمنحه بطبيعتها الفرصة لممارسة عمله ، ولكنه يلجأ إلى الشخصيات الشاذة والمريضة التى تقدم له مادة خصبة ، وشدوذ الشخصيات عند تيمور وعيسى عبيد شدوذ فردى لا يرجع إلى البيئة ، وإن حاول كل منهما قدر جهده محاولة إيجاد علاقة ولو ظاهرية بينه وبين ظروف البيئة ، ولكن هذه المحاولة لم يقدر لها النجاح ، وظل شدوذ الشخصية ظاهرة فردية تخص الشخصية وحدها ولا تكشف عن مظاهر تخلف أو نقص فى الظروف الاجتماعية ، وشدوذ الشخصية يكون والحالة هذه نتيجة نقص أو تشويه فى الشخصية ، وليس نتيجة لانحراف فى سلوكها نتيجة لضغط الظروف الخارجية ، وغالباً ما يكون غير مبرر ، ويبدو وكأن المؤلف يفرضه فرضاً على الشخصية . وفى رواية تيمور يقدم لنا شخصية رجب أفندى الذى يحب العزلة والوحدة ، ويتحكم فى سلوكه إحساس دينى عميق ، وفى البداية نحس بأن شخصية رجب أفندى شخصية عادية تتفق فى مظهرها وسلوكها مع كثير من الشخصيات التى كانت تعيش فى عصرها ، ولكن تيمور يبدأ فى فرض الشدوذ على الشخصية ، وذلك حين يسمع رجب أفندى من الشيخ عبد الحى الأزهرى عن الحاج حلجيان الذى يقوم بتحضير الأرواح ، وعن براعته فى هذه الناحية ، وعن استعداداته لتعليم التلاميذ والمريدين ، ومن اللحظة التى يسمع فيها رجب أفندى عن حلجيان يخضعه تيمور لنوبات من القلق والاضطراب تزداد حدة وعنفاً بعد أن يتصل به ، وتنتهى هذه النوبات باختلال أعصاب رجب أفندى ، وتدفعه فى النهاية إلى الجريمة فيقتل الحاج حلجيان ، وتنتهى حياته ببضعة أسطر منشورة فى الصحف « جاءنا والجريدة ماثلة للطبع خبر جنائية فظيعة ارتكبها المدعو رجب إبراهيم من سكان سيدنا الحسين إذ قتل خنقاً المرحوم الحاج أحمد حلجيان من رعايا الحكومة المحلية وسمسار عقارات وأطيان فى محل عمله بالسيدة زينب » وقد قبض البوليس على المجرم وساقه إلى القسم فاتضح أنه مختل الشعور» (١) .

وفي رواية عيسى عبيد نلتقى بوديع نعوم الذى يعيش فى وحدة وعزلة كالتى يعيش فيها رجب أفندى ، وهو مصاب بالنورستانيا من صغره ، ويتعلق بثريا الفتاة اللعوب التى تغير دينها وتتزوج من أحمد « بك » الثرى المسلم ، ويستعرض المؤلف فى روايته تصرفات وديع نعوم الشاذة وحبه الجنونى لثريا وتمسكه الهستيرى بها . . . وقد كان من الممكن أن تنجح محاولات عيسى عبيد وتيمور فى روايتهما داخل هذه الحدود ، لولا أن كلا منهما كان يشعر بأنه لا يقدم مجرد تحليل للشخصية يتبلور حول حادثة معينة ، بل اتجه كل منهما إلى تقديم دراسة كاملة للشخصية التى يقدمها ، وبذلك أصبح عملهما يتأرجح بين الرواية التى تركز على موقف أو مجموعة مواقف للشخصية لإبراز إحساس معين ، وبين سيرة الحياة التى ستعرض كل جوانب الشخصية وتقدم كل المعلومات الممكنة عنها . وفى رواية « رجب أفندى » يقدم لنا تيمور تقريراً مفصلاً عن الشخصية يعرض فيه بأسلوب مباشر تاريخ الشخصية منذ نشأتها ، ويذكرنا هذا التقرير بالصور الساذجة التى تتبع فى الكتب المدرسية لتقديم شخصية من الشخصيات ، ويبدأ التقرير بالحديث عن اسم الشخص وأسلوب حياته وتعليمه وثقافته وظروفه العائلية ، ويستعرض مراحل حياته حتى ينتهى به فى النهاية إلى مستشفى المجانين . وتبدأ رواية رجب أفندى على هذه الصورة : « رجب أفندى أو الشيخ رجب ليس أفندياً صرفاً ولا شيخاً صرفاً ، يلبس الجبة والقفطان والطربوش ، تارة يسميه بعضهم الأستاذ رجب أو الشيخ رجب ، وطوراً يدعو البعض الآخر رجب أفندى ، ومنهم من يطلقون عليه وهم متحIRON اسم الشيخ رجب أفندى ، أما العامة من معارفه فلا يعرفونه إلا بعم رجب أفندى ، وإذا سأله عن اسمه وعما يحب أن ينادوه به نظر إليك بحيرة ولم يستطع أن يجيب ، كأنه لا يعرف حقيقة هذا الاسم ، له جسم نحيف بقامة متوسطة ، ووجه شاحب مخطط بتجاعيد الهرم المبكر ينم عن دعة واستسلام ولحية صغيرة كثيراً ما ينزع شعيراتها بلا قصد أثناء تعمقه فى التفكير . يبلغ من العمر الخامسة والثلاثين ويعيش وحده فى طابق صغير بجهة سيدنا الحسين ، نفور بطبيعته من المجتمع ، راغب فى الزهد وله ميل فطرى وغرام لا حد له بالتدين ، إذا دخلت مسكنه الصغير شعرت بوحشة تملأ نفسك يشعر بها المرء إذا اجتاز مكاناً خرباً مظلماً ، فإذا دنوت من باب حجرته الخصوصية وسمعته يرتل القرآن الكريم بأنغام حلوة هادئة بدأت تلك

الوحشة التي اعترتك تتبدد ، ووقفت صامتاً بخشوع تسمع آى القرآن الكريم يرددها ذلك المتعبد الصالح ، فإذا دخلت الحجرة وغمرتك ظلمتها وهذوؤها وهب عليك هوائها الرطب فميزت أساسها النظيف البسيط ، أيقنت أنك فى جامع من جوامع الضياع بعيد عن الزخرفة والفن . فى هذا المسكن يعيش رجب أفندى ممتعاً بعزلته وزهده . وبعد أن يحدثنا تيمور فى بداية الرواية عن اسم بطلها وصفته ومحل سكنه يستطرد لإكمال صفحات تقريره ، فيحدثنا عن نشأته وتربيته وطريقه تديره لمعيشته وقضائه لأوقات فراغه فيقول : « نشأ فى منزل عمه الشيخ أبى المحاسن بعد أن فقد أبويه وتعلم علومه الأولية فى إحدى المدارس الابتدائية الراقية حيث تركها قبل أن يتم دراسته فيها ، مفضلاً الانزواء فى ركن من أركان منزل عمه حسبه فيه أن يعيش عيشة المتصوفين والزهاد ، وكان معروفاً بين رفاقه فى المدرسة بنزعة الدينية المتطرفة فكانوا يعارضونه ويشاكسونه فى أمور الدين رغبة منهم فى إثارة غضبه ، فكان ينسى نفسه بالرغم منه ويخرج عن طبعه الهادئ ، فيهاجمهم بعناد ويعاقبهم بلا رحمة ، وكان الرفاق يخشون بطشه ، ولكنهم كانوا يضمرون له المحبة والاحترام . وكثيراً ما كان يختلى بأستاذ الديانة يحادثه محادثة الند للند فى تفسير الآيات القرآنية . . . وقد أراد عمه أن يزوجه إحدى بناته فرفض الزواج ، ووجد فى الرفض فرصة تعينه على الانفصال ، إذ شعر بحاجته القصوى إلى الهدوء الذى لا يجده فى منزل عمه ، وذهب من وقته إلى سيدنا الحسين حيث أجر طابقه الصغير . يمضى رجب أغلب أيام الأسبوع فى منزله لا يخرج منه ، وتقوم بخدمته امرأة عجوز تكاد تكون ضريرة فقدت إحدى عينيها وتشكو دائماً من أمراض تصيب العين الأخرى ، تشتغل بجمع القاذورات وتسمى « أم نبوية الزبالة » . . . إذا خرج رجب من ( مكان عبادته ) يذهب عادة إلى خان الخليلى عند صديقه الشيخ عبد الوهاب المكى بائع المباسم ( الأفمام ) والمسابح . . . » (١) . وبعد أن يقدم تيمور هذا التقرير الرسمى المفصل عن الشخصية ، يبدأ فى تقديم الحادثة التى أدت إلى جنون رجب وارتكابه للجريمة التى تتمثل فى اتصاله بالحاج « حلجيان » المحتال الذى يدعى القدرة على تحضير الأرواح .

وتقديم الشخصية بهذه الصورة التقريرية يفصل بينها وبين أحداث الرواية

ويعطيها وجودها الكامل والمستقل بحيث تبدو أحداث الرواية وكأنها مجرد مصادفة اعترضت طريق الشخصية التي كانت قادرة على أن تستمر في حياتها السابقة على هذه الصورة ، لولم يرد لها المؤلف المصير الذي ساقها إليه ، ولا يشعر القارئ بحتمية وقوع الأحداث ولا بضرورتها ، وقد أحس تيمور نفسه بالحاجز الذي يفصل بين التقرير الذي قدمه عن الشخصية وبين البداية الحقيقية لروايته ، وحاول الربط بينهما ، فقال في بداية الفصل الثاني : « عاش رجب على هذا المنوال حقبة من الدهر قرير العين بعزلته منعماً بإيمانه لا يكدره مكدر ، حتى وقع له حادث بسيط في نوعه كان له تأثير عظيم على مجرى حياته كلها » (١) . وبذلك جعل تيمور من الرواية كلها مجرد حادثة بسيطة عارضة وقعت لرجب أفندى بمحض المصادفة ، وكان يمكن لرجب أفندى أن يستمر في حياته الهادئة لولم يشأ المؤلف أن يقطع عليه استمرار حياته لينتهي به إلى الجنون والجريمة . والإحساس بالمصادفة في الحادثة التي وقعت لرجب أفندى يفقد الرواية العلاقة التي أراد تيمور أن يعقدها بينها وبين الظروف الاجتماعية ، فهو يريد في الرواية أن ينه إلى خطورة وقوع السذج والبسطاء أمثال رجب أفندى ضحية للدجالين المحتالين ( وهو موضوع من الموضوعات المفضلة عند تيمور وخصوصاً في إنتاجه الأول ) ، ولكن إحساسنا بعنصر المصادفة في الموضوع كله لا يجعل للظروف الاجتماعية أثراً حتمياً على رجب أفندى من ناحية ، ويضعف من إحساسنا بخطورتها من ناحية أخرى .

كما أن هذا التقرير المفصل الذي قدمه تيمور من بداية الرواية يفقد القارئ متعة الاستمرار في قراءتها ، فقد كشف المؤلف شخصيته وسلط عليها الضوء من البداية بحيث لا تكشف لنا الرواية عن جديد تضيفه إلى الشخصية ، وتظل الشخصية حبيسة هذا الإطار الذي قدمه المؤلف من بداية الرواية إلى نهايتها ، وحين تبدأ الرواية وأحداثها ، يركز المؤلف على الحادثة وحدها دون أن نحس بتغير خطير في الإطار العام لشخصية رجب أفندى ، إلا فيما يتصل بعلاقته بتحضير الأرواح ، أما باقي الصفات الأخرى التي يتصف بها فتظل ثابتة إلى النهاية .

ويبدو عيسى عبيد أكثر مهارة من تيمور في تقديمه للشخصية ، وإن كان يلتقي معه في الطابع العام ، فهو في بداية روايته يستغنى عن هذا التقرير المفصل



الذى يقدمه تيمور ، ويوحى لنا بأنه سيكتفى بترك الشخصية لنا لفهم صفاتها وطبيعتها من خلال نمو الحدث وتطور الموقف ، فيبدأ روايته هذه البداية المخالفة لبداية تيمور : « صورة من هذه يا ست لبيبة ؟ صورة ثريا بنت أخويه » .

ظل وديع نعوم واقفاً أمام الصورة المنجسة في إطار جميل معلق على الحائط يتأمل بإعجاب تقاطيع الفتاة ، ولبتت السيدة تحقق فيه ل ترى تأثير جمال ثريا في نفسه ، وكأنها أدركت أن الفتاة راقته ، فاستطردت تقول بغباوة لتزيد ولعه بها : « هادى صغار خالص . أجابته الست لبيبة ذلك بلهجتها السورية لتزيد ولعه بها ، وعلى شفيتها ابتسامة ذكية لتشجعه على الإفصاح عما يكنه ضميره » <sup>(١)</sup> .

بمثل هذه البداية المشجعة التى لا تلجأ إلى التقرير وإنما تلجأ إلى تقديم الموقف الذى يمهّد لعلاقة الحب بين وديع نعوم وبين ثريا بنت أخ الست لبيبة يبدأ عيسى عبيد روايته ، ولكنه لا يستمر بهذا الأسلوب بل يبدأ بعد صفحة واحدة في تقديم تقريره المفصل عن الشخصية والذى لا يفترق كثيراً عن تقرير تيمور فيقول : « عاش وديع نعوم يتيم الأب منذ الثانية من عمره فتولت والدته تربيته من سم الإبرة ، وكانت كثيرة الآمال لما يبدو لها من ذكائه واجتهاده <sup>(٢)</sup> في تحصيل العلم ، إلا أنه أصابها داء الفالج فشل يدها اليمنى وأرغمها على هجر حرفتها وقلبها منفطر من الحزن والأسى على طفلها ولم يبلغ بعد العاشرة ، وكان بجوارهم نجار إيطالى اختصاصى بصنع الحاجيات الدقيقة هزته الشفقة على الطفل ، فعرض على والدته أن يعلمه حرفته مقابل أجرة تزيد مع الأيام وقد جعلها كبيرة بادئ بدء ليغريها على القبول ؛ فقبلت الأم مرغمة لعلمها أن ابنها لا يمكنه أن يتوظف وهو فى مثل سنه ومعلوماته الضئيلة ، ولم تكن الجمعيات الخيرية منتشرة ومنظمة فى ذلك الحين لتتولى تربية الطفل والإنفاق على أمه » . ويستطرد عيسى عبيد فى تقريره ليحدثنا عن تقدم وديع نعوم فى صنعته وعن فرحة أمه به ، وحلمها بأن يصبح فى المستقبل قادراً على فتح ورشة خاصة به ، وموتها قبل أن يتحقق حلمها ، وعن جزع وديع نعوم على أمه وهى الإنسانية الوحيدة التى أحبته ، وتذكره لمنظر موتها ، ثم يتحدث عن

(١) ثريا ص ٩ .

(٢) هناك ارتباط واضح بين علاقة عيسى عبيد بأمه وعلاقة بطل روايته بأمه كما يبدو الارتباط بين

عدم قدرة تيمور على إتمام دراسته وبين فشل أبطال قصصه فى إكمال تعليمهم .

استقامته وسداجته وطهارة قلبه وأثر التربية الصالحة على أخلاقه ، وعن مسكنه في بيت الست ليبيّة ورعايتها له ورغبتها في أن تزوجه من ثريا لما رآته من دماثة أخلاقه وحسن سيرته ، ثم يحدثنا عن مزاجه النفسى وعدم ميله الفطرى إلى الملذات وعجزه عن التمتع بحياة الغزوبة ، واضطراب أعصابه حين يذهب إلى السينما ويشاهد شاباً يجالس فتاة ويسر في أذنيها « أنشودة الشباب الخالدة » ، وحبّه للعزلة وهروبه إلى الطبيعة ، وينتهى بإصابته بالنروستانيا ونصيحة الأطباء له بالزواج ليستطيع إيقاف عوارض المرض (١) . وعلى هذه الصورة ينتهى عيسى عبيد من تقريره المطول بعد أن أعد بطله إعداداً كاملاً للحب الجنونى الذى يريده له . وحين يحس عيسى عبيد بأن التقرير الذى يقدمه ليس كاملاً يكمله فى الصفحات الأخرى من الرواية فيقول مثلاً متحدثاً عن ثقافته : « وكان تعلم مبادئ هذه اللغة ( الفرنسية ) فى المدرسة فى طفولته إلا أنه نسيها لإهماله التكلم بها وليل وديع إلى العلم وطموحه لأن يكون شيئاً يذكر فى الهيئة الاجتماعية ، استطاع أن يتعلم قواعد اللغة على أستاذ أزهرى وتمكن بعد مضى عدة سنوات من إجادة الكتابة بها ، وأن يفهم بسهولة الكتب اللغوية العويصة التى ينحصر كل جلالها الفنى وجمالها الابتداعى فى مفرداتها الجوفاء الشاذة ، وقد دفعه مزاجه المرضى الشعرى إلى كتابة شذرات فى ساعات فراغه عبر فيها عما يجيش فى صدره من عواطف غامضة وألم منجس كامن من جراء إعراض هند محبوبته الوهمية . . . ولكن وديعاً فى عرف « ثريا » الفتاة المتعلمة التعليم العصرى يظل جاهلاً أُمياً لأنه لا يعرف اللغة الفرنسية » (٢) .

ويقدم المؤلف بنفس الصورة تقريراً عن شخصية ثريا ، ولكنه لا يفصل فيه كل هذا التفصيل (٣) ، ولعل ذلك راجع إلى ما سبق أن قدمناه من أنه لا يعتبرها البطل الرئيسى لروايته ، وأنه أحفظ بهذه المكانة لبطله وديع نعم ، وكان لحيرة المؤلف بين رغبته فى تقديم تاريخ كامل عن الشخصية يتناولها من كافة جوانبها ، وبين رغبته فى التركيز على الحادثة التى تدور حولها روايته ، وهدم توافر الرابطة الداخلية

( ١ ) الرواية ص ٥ - ١٠ .

( ٢ ) ثريا ص ٢٢ .

( ٣ ) راجع روايته ص ٣٧ وما بعدها .

التي تربط بين أحداث الرواية ، أن أصبحت نهاية الرواية مشكلة شديدة التعقيد عند تيمور وعيسى عبيد ، فمحاولة تقديم تاريخ كامل للشخصية يدفع بالمؤلف إلى الاستمرار في عرض الأحداث التي وقعت للبطل ، حتى تنتهى حياته بالنهاية الطبيعية وهي الموت الذى لا يصور ، والحالة هذه ، نهاية الرواية بل يمثل نهاية الوجود والفناء للشخصية . وقد انتهى تيمور من هذه المشكلة بالموت المعنوى لبطله الذى حكم عليه بالبقاء طيلة حياته فى مستشفى الأمراض العقلية ، بعد أن قتل أستاذه فى تحضير الأرواح الحاج حلجيان الذى استثار بخداعه ومكره هواجس رجب أفندى الدينية . أما عيسى عبيد فقد ترك روايته بلا نهاية وترك بطله معلقاً فى الفراغ ، فبعد أن أحب وديع نعوم « ثريا » حباً جنونياً ترفض الزواج منه لفقره ، ولأنها كانت تحلم بزواج غنى ، ورغم محاولاته المتعددة والمهستيرية لاكتساب رضاها لا ينجح فى مسعاه ، وتغير هي دينها وتتزوج من أحمد بك الثرى التركى المسلم ، ويتبرأ منها أهلها ، ولكن وديع نعوم يظل باقياً على حبها ، معتقداً بأنها ستعود إليه حين يطلقها زوجها ويلفظها ، ويذهب فى النهاية إلى الإسكندرية ليطمئن عليها ، ويتصور قصر زوجها ، ويكتشف أنها لا تزال قادرة لمهارتها على الاحتفاظ بزوجها فترة أخرى من الزمن ، وأدرك وديع نعوم أن أحمد بك ما زال يحبها ، وأنها لم تستسلم إليه استسلاماً يقضى بسرعة عن حبه ويخمد حواسه ، فنزل وديع من جدار السور مطمئناً مرتاحاً . . . إنه لن يطلقها قبل سنتين وسأكون غنياً فى هذه المدة فلن أدعها تشقى . . . ورجع إلى مصر وفتح له توأ ورشة كبيرة ، وأخذ يسعى بنشاط مدهش سعياً وراء الثروة»<sup>(١)</sup> . وعلى هذه الصورة يترك وديع نعوم بطله معلقاً بين علاقة حب لم تنته ، ويتركه على أمل فى المستقبل لا أحد يدرى هل سيتحقق أم لا ، وقد اعترض بعض الأدباء على هذه النهايات المعلقة فى إنتاج عيسى عبيد حتى وجد نفسه مضطراً إلى إشارة هذه المشكلة والرد عليها فى مقدمته فقال : « ونعى علينا بعضهم اقتضابنا القصص والنقص الذى يشعرون به أمام وقوفهم على تنمة الحوادث ، وقد فات هؤلاء ما شرحناه فى مقدمتنا الأولى . إن غايتنا تصوير قطعة من الحياة الإنسانية ، وقد نتبع فى قصص أو روايات مقبلة حياة الأشخاص الذين صورنا صفحة من حياتهم اقتداء بمشاهير

كتاب فرنسا»<sup>(١)</sup>. وعيسى عبيد لا يقنعنا بالرد الذى يرد به على معترضيه ، والذى يتمثل فى قوله بأنه يصور قطعة من الحياة الإنسانية ، لأننا مع تسليمنا بأن الرواى يصور قطعة من الحياة الإنسانية إلا أنه فى نفس الوقت لا يكتفى بهذا الموقف السلبي ، ولكنه يحاول التعبير عن إحساسه وهو يصور القطاع الذى اختار تصويره من الحياة ، كما يكشف عيسى عبيد عن مصدر تورطه فى هذا الموقف الذى اتخذه من نهاياته ، والذى لجأ إليه لكى يقلد مشاهير كتاب فرنسا تقليداً غير واع تماماً .

\* \* \*

ويكشف موقف عيسى عبيد وتيمور من الشخصيات الثانوية بعدهم وعدم تعاطفهم مع الشخصيات من ناحية ، كما يكشف من ناحية أخرى أسلوبهم التقريرى فى رسم هذه الشخصيات التى تقدم لنا فى الغالب دفعة واحدة وبصورة مباشرة . كما أن تيمور لا يعنى شخصية واحدة من الشخصيات التى وردت فى كتابه رجب أفندى من التشويه المادى والمعنوى ، فنبوية خادمة رجب أفندى ، وهى الشخصية الوحيدة التى ظلت وفية له بعد أن انتقل إلى مستشفى الأمراض العقلية ، يشوه المؤلف صورتها المادية إلى أبعد حد ، فيصفها بأنها عجوز تكاد تكون ضريرة فقدت إحدى عينيها ، وتشكو دائماً من أمراض تصيب العين الأخرى تشتغل بجمع القاذورات وتسمى أم نبوية الزبالة<sup>(٢)</sup> . أما الشيخ عبد الحى الأزهرى الذى قام بدور الواسطة بين رجب أفندى والحاج حلجيان فيقدمه المؤلف فى صورة تجمع بين التشويهيين المادى والمعنوى فيقول : « والشيخ عبد الحى أزهرى فشل فى دراسته مصاب بلوثة الفلسفة الروحانية والبحث عما وراء الطبيعة ، فلاح من أبناء الريف له جسم ضيئل ، إذا سار أمامك خلته هيكلًا عظيمًا مرتدياً ملابس الأحياء ، تنبت فى وجهه لحية جرداء كما تنبت الحشائش البرية فى الصحراء »<sup>(٣)</sup> . أما الحاج حلجيان فيكتفى بالنسبة له بالتشويه المعنوى فيقول عنه : « والأستاذ الروحانى السالف الذكر رجل أرمنى يدعى أنه أسلم رسمياً منذ سنين فى المحكمة الشرعية ، وأدى فريضة الحج ثلاثة أعوام متواليات . نشأ فى البيئة

(١) ص ٧ من المقدمة .

(٢) الرواية ص ٧ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٢ .

المصرية الصحيحة فاكسب لهجتها وتطبع بعوائدها ، اتخذ له مكتباً كمكتب الحمامة في طابق صغير بحى السيدة زينب ، زينه من الخارج بياطرة كبيرة مكتوب عليها بأحرف الثلث والرقعة « الحاج أحمد حلجيان سمسار للعقارات وأطيان وقومسيونجى لكافة بضائع أوربا . وكان فى الأصل سمساراً للعقارات والأطيان ، ووسيطاً لجلب كافة أنواع البضائع ، ولكنه فشل فى مهنته ، واشتغل فى تحضير الأرواح إذ وجدها صناعة رائجة لا تتطلب منه مجهوداً شاقاً » (١) ، وبرغم أنه أكثر تعاطفاً مع الشيخ عبد الوهاب المكى منه مع بقية شخصياته الثانوية إلا أنه لا يعفيه أيضاً من بشاعة المنظر ، فيقول عنه : « يروى عن نفسه أن جده كان شريفاً من أشرف الحجاز . يمتاز بشعره الكث وحاجبيه المهدلين ، وهو مع بشاعة منظره دائم التلطف والابتسام ، حلو المحضر مؤانس كريم الأخلاق » (٢) . وعيسى عبيد أكثر شفقة على شخصياته الثانوية من تيمور ، ولكنه دائم النقد والتعليق على سلوكها وتصرفاتها .

وإذا كان كل من تيمور وعيسى عبيد لم ينجح بصورة عامة فى بناء رواية متكاملة من الناحية الفنية ، واقتصر فى إبراز الشخصية المصرية على المظهر السطحي ، وذلك لاختياره نماذج فردية شاذة لا تعبر عن طابع الشخصية المصرية ومشاكلها ، فإن كلا منهما قد نجح فى تصوير الكثير من المواقف الجزئية التى قدمها فى رواياته ، ويكشف تصويره لهذه الصور الجزئية عن تنبه واضح ووعى عميق وإدراك للعوامل المؤثرة فى السلوك البشرى . فتيمور يقدم لنا تعبيراً دقيقاً عن الصراع الذى دار فى نفس رجب أفندى بين رغبته الدفينه فى الذهاب إلى الحاج حلجيان ومقاومته لهذه الرغبة ، ومحاولته الهرب منها بالانكباب على كتاب كان يؤلفه فيقول : « وأمسك القلم وعصر مخه وبدأ يكتب ما يأتى : الذات الإلهية محجوبة عن الأبصار ، كائنة فى كل زمان ومكان فى الهيولى منذ الأزل وفى النهاية إلى الأبد . الذات الإلهية . . . » توقف عن الكتابة وجعل يقضم القلم بأسنانه ثم بدأ يطلق العنان لخيالاته فإذا به يتاجى نفسه قائلاً : وهل حقاً يريد أبى أن أحادثه ولماذا ياترى . . لا أدرى لذلك من سبب مطلقاً . . . ربما كان راغباً فى شىء . .

(١) رجب أفندى ص ١٢ .

(٢) الرواية ص ٩ .

يشتهى شيئاً . . . من يدري ؟ . . ثم نظر إلى الصفحة وبدأ يتمم ما كتب فأخرج القلم من بين أسنانه وقد كاد يحطمه وشرع يكتب « الذات الإلهية المفروض على الإنسان تبجيلها ليس لها كيان ولا جسم ولا رسم ولا وصف ولكنها الكل في الكل ، تفخر الأرض والسماء بنورها وحكمتها وشرعها و . . . وأدخل القلم ثانياً بين أسنانه ورجع إلى قضمه وهو يناجي نفسه قائلاً : « وهل من الضروري أن يكلمنى أبى وأكلمه . . . أتهم الأرواح بمن على الأرض . . ؟ ولم تهتم . . ؟ . . ألم أشاهد الذبابة الزرقاء تحوم حول طول اليوم . ولما سألت عنها الشيخ المكي أخبرني بأنها روح من أرواح موتاى . . . روح أمى أو روح أبى مثلاً . . . من يدري . ربما كانت روح أبى » . ثم وضع القلم بهدوء وأقفل كراساته وكتبه بصمت كأنه لم يفعل شيئاً وقال لنفسه مستسلماً بكتابته « إن أفكارى اليوم مضطربة من تأثير هذا الحلم الملعون .

وفتح الخزانة ، وجعل يبحث فيها عن شيء كان يفكر فيه ويريد الحصول عليه . فلما عثر عليه تنفس الصعداء ، وقال هذه المسبحة متروكة من زمن طويل هنا ، إنها مفككة وغير صالحة للاستعمال . أليس من المستحسن إصلاحها عند الشيخ عبد الوهاب المكي ؟ وقام وقد صحت نيته على الخروج <sup>(١)</sup> . وبرغم ما يبدو على عرض تيمور من رتابة وسذاجة فإنه نجح فى تصوير الصراع الذى دار فى نفس رجب أفندى وهزيمته فى هذا الصراع . ويتميز تحليل عيسى عبيد لهذه المواقف الجزئية بحساسية أعمق وحيوية أكبر مما يقدمه تيمور وتظهر هذه الحيوية على سبيل المثال فى عرضه للمقابلة الأولى بين « ثريا » و « وديع نعيم » : « بعد ساعة كان وديع نعيم يقرع باب الست لبية وقلبه يخفق خفقاناً شديداً ، فتحت له الباب فتاة تبدو للرائى فى السادسة عشر مع أنها تجاوزت العشرين ، خضب الورد خدودها الناصعة الممتلئة ، ونفخت دماء الشباب القانية الذكية شفيتها الدقيقتين ، وكانتا عند الابتسام تفتران عن أسنان حادة منظمة بيضاء ، يشبهها العرب بالدر المنضد المتلألئ ، وتساقطت جدائلها اللولبية السوداء بتيه وشغف على منابت عنقها ، واسترسل بعض منها بخلاعة ولطف حتى منكبيها ، وكان يضمها ثوب أبيض رقيق يشف عن صدرها الناضج وتقاطيع جسمها المتماوجة ، وهو يهوى

إلى منتصف ساقها حيث تجمع لحم الأبطش الشهي الطرى وكاد يتفجر من الجوارب النامة ؛ فعرف فيها وديع ثريا ، ولم يكن يتوقع أنها ستفتح له بنفسها ولذلك وقف مضطرباً بما كان يراه فى سيمائها من عظمة وطهارة وجاذبية ولطف ملائكى ، وكان يبدو فى عينيها لمعان غريب لم يشاهده وديع قط من فتاة أخرى ، لمعان جذاب ساحر يخفق مختلفاً فى الحدقتين الضاحكتين المداعبتين ، وطالما خدع الشبان بذلك اللمعان الكاذب ، وتوهموا أن عاطفة وجدانية ، لا وجود لها فى الحقيقة ، تتقد وراء العينين الساحرتين فكأنهما سراب خداع يعطى صورة كاذبة للحب وإذ وقع نظر الشاب على تلك الحدقتين النديتين العميقتين خيل إليه أن نظراتها تقول له : إني أحبك . تسربت فى عروق وديع القوة السحرية المنبعثة من نظراتها فاخترج وعرفته رعشة ثملة غريبة وكان يغمغم فى أعماق نفسه رداً بلا شك على ما ساوره من الارتباب : « ولم لا تحبنى كما أحببتها ؟ أليس من القلب للقلب رسول » . أما الفتاة فلما رآته واقفاً جامداً عند الباب لا يتقدم قالت له بالإفريقية وعلى شفيتها ابتسامة متكلفة مغتصبة أتفضل أدخل يا مسيو . . . أتفضل . - مرسى مدموازيل . . . » (١) .

وبرغم الدقة التى التزمها تيمور وعيسى عبيد فى عرض هذه المواقف الجزئية وتحليلها ، مما جعل طابع روايتيهما يختلف اختلافاً كبيراً عن طابع روايات التسلية والترفيه الذى ينفر من التحليل ومن الوقفة الطويلة أمام المواقف الجزئية ، إلا أن هذا التحليل الدقيق كان يفقد الكثير من أهميته وذلك لسببين :

أما السبب الأول فيرتبط بضعف البناء الروائى الذى سبق أن أشرنا إليه ، بحيث تبدو الكثير من التفاصيل غير موضوعة فى خدمة الرواية نفسها ، ولكن المؤلف يقدمها إما لحاجة فى نفسه أولرغبته فى إرضاء قرائه ، ويربط تيمور بين تقديمه للصور المفزعة فى قصة رجب أفندى وقصة المحكوم عليه بالإعدام وبين رغبته فى إرضاء قرائه ، وكأنه ما زال مشدوداً إلى قراء رواية التسلية والترفيه ، متأثراً بمزاجهم الذى يرغب فى العنيف والمثير ، فيقول فى تعليق له على القصتين : « والقصتان من نوع واحد تقريباً ، اجتهدت أن أصور فيهما صوراً من الفزع والرغبة ، وأن أحلل شخصيتين من الشخصيات المريضة ، فأرجو أن أكون بعملى

هذا قد وقفت إلى إرضاء قرائي الكرام»<sup>(١)</sup> . وإرضاء لقرائه الكرام فرض تيمور الكثير من صور الرعب على روايته ، وتوصل إلى ذلك بجميع الوسائل ، فلجأ إلى الأحلام المفزعة أكثر من مرة<sup>(٢)</sup> . وبالحق في الصور الواقعية التي جعل منها أسطورة من أساطير الرعب دون أدنى تبرير<sup>(٣)</sup> . وبعد أن يسمع رجب أفندى بالحاج حلجيان لأول مرة يذهب إلى بيته ، ويفاجئنا المؤلف بهذه الصورة المربعة « وكان قد وصل إلى باب منزله فصعد درجات السلم في ظلام دامس لأن الشمس كانت قد غربت ، ف شعر بخفقان في قلبه وداخله رعب شديد ، وخيل إليه أن أحداً يتبعه فالتفت بذعر ولم يجد غير الظلام ، ولكنه شعر بارتجاف في مفاصله وأحس من نفسه رغبة شديدة في الصراخ مستنجداً ، وكان يجري قافزاً على درج السلم فبلغ طابقه وهو يلهث من التعب ، إذ لم يكن متعوداً على حياة الحركة والنشاط ، وأشعل المصباح بسرعة بيد مرتجفة وقلب مضطرب ، وهو يتمم مستعيذاً بالله من الشيطان الرجيم ، وأضاء المصباح ردهته بضوء ضئيل اطمأن له قلبه في بادئ الأمر ، ولكن سرعان ما عاوده خوفه واضطرابه إذ كان النور الضعيف المنبثق من المصباح لا ينير له إلا جزءاً صغيراً من الطريق الذي يسير فيه ، فضلاً عن أن هذا النور الضئيل يرسم من عادته على الجدران وعلى أرض المكان خطوطاً ودوائر تشبه الأشباح . وسار رجب قاصداً غرفته وجعل يستعيد بالله من الشيطان بصوت عالٍ إرهاباً لمن في الحجرة من جن وإنس ، ولكن الصوت لم ينقطع ، وكان يشبه حشجة الأموات »<sup>(٤)</sup> ويستمر تيمور مستطرداً في تقديمه لهذه الصور المربعة ، لينتهي في النهاية إلى أن كل سبب هذا الرعب هو خادمة رجب أفندى أم نبوية النائمة في حجرته . ولا تخلو رواية عيسى عبيد من تقديم صور لهذه التصرفات المستيرية ، ولكنها تبدو أكثر طبيعية في روايته منها عند تيمور ، فبطله مصاب بالنورستانيا ، ومن الطبيعي أن ينتظر منه القارئ أمثال هذه التصرفات .

أما السبب الثاني الذي يفقد هذه المواقف الجزئية الكثير من تأثيرها ، فيتمثل في الأسلوب التقريرى المباشر الذى لجأ إليه المؤلفان والذي جعل الرواية معرضة لسيطرة جو من الرتابة ، ينتج عنه أننا نجد أنفسنا دائماً في مواجهة المؤلف الذى

(٣) الرواية ص ٤٧ وما بعدها .

(٤) المرجع السابق ص ١٣ - ١٤ .

(١) رجب أفندى ص ١١١ .

(٢) الرواية ص ٢٤ - ٢٥ ، ص ٩١ .



يسيطر طابع شخصيته على مواقف الرواية من بدايتها إلى نهايتها ، فالأسلوب لا يختلف في درجة توتره ونبضه باختلاف مواقف الرواية ، ولكنه يخضع لطبيعة المؤلف ودرجة توتره هو . والمؤلف حاضر باستمرار يصور المواقف من خلال عدسته هو ولا يصورها من خلال رؤية الشخصية لها أو تأثيرها فيها ، وحين تنفعل الشخصية أو تتحدث فإنها تنفعل بدرجة انفعال المؤلف وتحدث بلسانه ، وهو لا يضعنا مع الموقف في لحظة حضور ولكنه يصوره وكأنه أصبح في الماضي البعيد ، كما يفرض المؤلف تعليقاته واستنتاجاته على المواقف ، وليس غريباً بعد ذلك أن يفقد الحوار أهميته كعنصر من عناصر التعبير في هذه الروايات ، لأن المؤلف لا يلجأ إليه إلا قليلاً وفي المواقف النادرة التي يلجأ إليه فيها ، لا يشعر القارئ باختلاف مستوى الحوار عن مستوى السرد ، وإن تميز حوار عيسى عبيد في بعض المواقف بحيوية نسبية ، واستغل المؤلف فيه معرفته اللهجة السورية ، ولكنه كان دائماً قصير النفس في حوار له لا يستمر فيه أكثر من عدة جمل .

ويذكرنا أسلوب تيمور بحيادية الأسلوب العلمي وهدوئه وجفافه ، أما أسلوب عيسى عبيد فهو أسلوب عالم حساس من علماء النفس لا يريد أن يترك موقفاً من المواقف دون أن يشبعه تحليلاً وتفسيراً وتعليقاً ، ويظهر قاموس علم النفس ومصطلحاته بوضوح في كتاباته فيقول مثلاً متحدثاً عن حياة وديع نعوم : « فلعدم ميله الفطري إلى الملذات لم يكن يلهو بحياة العزوبة المطلقة الحرة بل كانت وحدته المؤلمة الكثيرة تولد له حزناً حقيقياً يثقل صدره ، وكان كلما ذهب إلى دور التمثيل أو معاهد السينما وشاهد هناك شاباً يجالس فتاة ويسر في أذنيها « أنشودة الشباب الخالدة » يحس بغيرة حقيقية تسرى ملتبة في عروقه لتمتع غيره دونه بنعمة الحب . وينتابه ضغط شديد في قسم من الرأس يسبب له اضطراب ( ؟ ) في خواصه العاقلة ، فيسرع إلى ترك المكان ، لئلا تدفعه غيرته الحمقاء إلى إتيان عمل جنوني » (١) . ويستخدم نفس المصطلحات في موضع آخر فيقول : « وكذلك تمس بالإنسان ظروف تخرجه عن حد البخل المتناهي إلى درجة الإنفاق الجنوني ، ويرجع السبب دائماً إلى تأثر الجهاز العصبي بانفعالات قوية » (٢) . ويقول في

(١) ثريا ص ١٤ - ١٥ .

(٢) الرواية ص ١٩ - ٢٠ .

موضع ثالث : « ولكن وديع نعيم كان بعيداً عما تخيلته الفتاة فما كان يحبها ذلك الحب الإحساسى الذى يسمم العواطف بالكراهة ويدفع الإنسان إلى الجريمة ، لم يكن حبه تلك العاطفة المجرمة الصاخبة التى أعز أمانيتها احتضار المحبوبة شقاء وآلاماً ، كان يحبها حباً إحساسياً حقيقياً يصقل النفس ويهذب الوجدان »<sup>(١)</sup> . وكان عيسى عبيد يستغل تعليقاته لعرض آرائه فى المرأة والحياة ، بل إنه كان يتحول بهذه التعليقات لجعلها أشبه بمناقشة علمية ، كما فعل فى حديثه عن مشكلة الانتحار فى قوله : « آخذنا » جوته « لقتله فرتر ، ولكن الحقيقة أن الانتحار أو الجنون هما بلا محالة النتيجة الطبيعية للمزاج الضعيف الإحساسى المرضى المستسلم لسلطان الأحزان ، فالجنون أو الانتحار ينتظران وديع المسكين الشقى إن لم يتمكن بقوة إرادة قاهرة أن يتغلب على قلبه وأن يضع حداً لآلامه ، وإن أعراض المرض العقلى الذى يهدده أخذت فعلاً تبدو شيئاً فشيئاً وتتجلى على حركاته وسيمائه »<sup>(٢)</sup> ويناقش فى موضع آخر مشكلة الاختلاط بين الرجل والمرأة فيقول : « فإن التخالط الجنسى بين الرجل والمرأة على ما فيه من العيوب يساعد على فهم الحياة وحقيقة الرجل وأمياله الغامضة الخفية ، ويقضى عادة على سذاجتها وملكة خيالها التى تزين الحب للفتاة وتطليه بالألوان الزاهية الخلافة . كانت ثريا ككل الفتيات العصريات مالكة زمام عواطفها تسيرها كما تشاء أغراضها ، وطالما كانت تتباهى بأن الفتاة العصرية هى التى تخدع الشاب بتظاهرها له بالحب الكاذب ، قبل أن تتركه يخدعها بتكلفه الغرام والهيام »<sup>(٣)</sup> . وتعطى هذه التعليقات الفرصة لعيسى عبيد للكشف عن آرائه وأحاسيسه بصورة مباشرة ، وتبين منها رفضه لسلوك أحمد بك الثرى التركى الذى دفع ثريا لتغيير دينها ، كما نحس منها بكراهية عيسى عبيد للمرأة وتعاطفه مع الرجل ، وهو موقف يشترك معه فيه أبناء جيله جميعاً .

وقد انتقلت اللغة نقلة كبيرة على يد تيمور وعيسى عبيد ، فقد أصبح جمال اللغة لا ينبع من قيمة غير قدرتها على التعبير . وتخلصت من طلاء الزينة ، وأخذت الملاحظة تشق طريقها للتعبير عن أحاسيس الإنسان وعواطفه المداخلية ، وإذا كانت

(١) الرواية ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٥١ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٨ .

لغة تيمور أكثر سلامة من لغة عيسى عبيد ، فإن الأخير كان أقدر على المغامرة من الأول ، ولذلك لم تخل لغته من ظهور آثار المحاولة الشاقة عليها ، ومن أخطاء في التركيب اللغوى أو النحوى ، واللجوء الاضطرارى إلى الكلمات الأجنبية ومن أمثلة ذلك قوله : « وكلفته السيدة أن يعمل لها « لا فامانو » فأنجز الشاب طلبها ، ورفض أن يتناول أقل أجرة على عمله » (١) ، وقوله : « ولما كانت هذه العوارض آخذة بالظهور والنمو يوماً عن يوم عرض نفسه على أحد الأطباء » (٢) . وقوله : « وكانتا عند الابتسام شفتاهما تفتران عن أسنان حادة منظمة بيضاء يسميها العرب بالدر النضيد المتلألئ » . وقوله : « وأخذت تداعب بأصابعها عقد الكهرمان ذا الحبات ، الزاين جيدها النقى المتدلى على نهديها ، فتمثل وديع لدى هذا المنظر البديع » (٣) ، وقوله : « قال ذلك وقام يرتدى هندامه » (٤) . . . إلخ .

\* \* \*

وبعد سنوات ست من ظهور رجب أفندى ، قدم محمود تيمور محاولته الثانية التى ظهرت فى فترة ما بين الحربين ، وهى روايته « الأطلال » التى يصفها مؤلفها بأنها رواية قصصية مصرية ، ويبدو أن تيمور كان قد فقد اهتمامه بالبيئة الشعبية ، بعد أن بعد العهد بينه وبين حماسه لها الذى كان نتيجة لثورة سنة ١٩١٩ ، وهو لذلك يدير أحداث روايته الجديدة فى قصور الأرستقراطية التركية ، ويختار شخصياته من هذه البيئة ، والرواية من الناحية الفنية لا تضيف جديداً على رواية رجب أفندى ، فهى تدور على تاريخ حياة شخصية من شخصيات تيمور الشاذة المريضة . وتعرض الرواية على لسان بطلها الذى يحدثنا عن مراحل حياته المختلفة فى طفولته وصباه وشبابه ، فيبدأ بوصف البيت الذى تربى فيه بالصورة العامة التقليدية التى تشترك فيها بيوت أغنياء هذا العصر ثم يحدثنا عن نشأته ، وكيف أنه كان يعيش يتيماً بلا أب ولا أم فى بيت أخيه حمادة الذى كان يرهبه ويخشاه لقسوته ، وكانت زوجة أخيه التى تعيش بلا ذرية تحبه وتتخذ ابناً وتغدق عليه من حنانها وعطفها ، ما أنساه يتمه . ويكمل صورة هذه البيئة بالحديث عن خدم القصر

(١) الرواية ص ١٣ .

(٢) ص ١٥ .

(٣) ص ٢٠ .

(٤) ص ٣٢ .

(٥) ص ٥٢ .

ويسرف في الحديث عنهم ، ثم ينتقل إلى الحديث عن صباه وعن تفاهة أستاذه الذى كان يعدده للدخول إلى المدرسة ، ثم ينتقل ليحدثنا عن جو المدرسة ونوادير أساتذته وأصدقائه ، وفي المدرسة يعجب بالضابط محي الدين أفندى ، ويدعوه الضابط إلى بيته ، وهناك يلتقى بابنة الضباط فتحية التى تعلق بها ، وأصبحت تمثل فى الرواية حبه الأول الطاهر ، وفي بيت أخيه تجمعهم الظروف بإجلال هانم التركية وحفيدتها «تهانى» الصبية اللعوب المتكبرة التى تمثل علاقته بها الحب الشهورى الجسدى ، ويموت محي الدين أفندى ضابط المدرسة ووالد فتحية التى تعيش مع جدتها الضريرة ، وتصبح الجدة وحفيدتها موضع عطف ورعاية زوج أخيه ، وتتحول زيارتهما إلى شبه إقامة دائمة فى بيت أخيه ، حيث تتعرض فتحية لفقرها لسخرية تهانى كلما جمعتها المصادفة . وتكبر تهانى ثم تحتال على أخيه وتزوجه وتشعر الزوجة الأولى بالصدمة ، ولكنها تتحمل صابرة ، وتقوم علاقة غير شرعية بين بطل الرواية وفتحية مع فشل مستمر فى الدراسة ، ويحاول الفتى الزواج من فتحية فيقف أخوه فى وجهه ، ويطرد فتحية وجدتها من البيت ويزوجها من أحد خفراء عزبته وهى حامل فى ابن غير شرعى ، وينهار الفتى ويغشى المواخير مع رفاق السوء ، وتكبر رغبته فى الانتقام من أخيه ، فيحاول أن يمارس العلاقة الجنسية مع زوجة أخيه تهانى ، وبعد عدة مغامرات ينجح فى تحقيق هدفه ، وتقوم علاقة سادية شاذة سرية بينه وبين زوجة أخيه ، ويشتد انغماسه فى هذه العلاقة فيفكر فى قتل أخيه ، ولكن الأخ يموت فيشعر بالذنب ويكره تهانى وحياة الفسوق ، ويذهب إلى العزبة للبحث عن فتحية ، فيعرف من جدتها أنها ماتت ، فيصحب فتحى ابنه من فتحية عازماً على أن يحيا حياة جديدة كلها جد ونشاط .

والرواية من الناحية الفنية أضعف من رواية رجب أفندى ، وإن تشابهت معها فى أن كلا منهما تستعرض حياة شخصية شاذة ، وإذا كان تيمور يشير فى رواية « رجب أفندى » إلى خطورة الاستسلام للدجالين ، فإنه فى رواية الأطلال يكتفى بمجرد تقديم شخصية شاذة ، وهو فى عرضه لروايته يتعرض للحديث عن كثير من التفاصيل التى قد تكون طريفة فى حد ذاتها ، ولكنها لا تخدم روايته ، ولا يستطيع القارئ فهم هدف تيمور من روايته ، ولا تبين المحور الذى تدور حوله . فالرواية لها أكثر من محور ومن موضوع لا نكاد نتبين طريقنا بينها ، ونشعر بالحيرة

ونحن نسأل أنفسنا : هل يقصد تيمور إبراز أثر سوء التربية على النشء ، أم يشير إلى أثر رفاق السوء ؟ وهل نشأت كراهية البطل لأخيه من سوء التربية أم من محبته لزوجة أخيه الأولى التي كانت بالنسبة له كأمه . . . إلخ ؟ وفي غمار كل هذه الحيرة ، لا نكاد نجد محوراً يركز عليه تيمور ، ولا موضوعاً رئيسياً لاهتمامه ، ويزيد من حيرتنا أن كل هذه الموضوعات التي عرضها تيمور لا تصلح تبريراً كافياً لهذا الشذوذ العجيب الذي فرضه على شخصيته .

والظاهر أن تيمور الذي حاول في روايته رجب أفندى إرضاء قرائه بالمواقف المفزعة الرهيبة ، قد لجأ هذه المرة إلى الإثارة الجنسية المتعمدة بصورة واضحة ، واستغل العلاقة غير الشرعية بين البطل وزوجة أخيه تهانى في ذلك أسوأ استغلال ، فالبطل يذهب إلى تهانى في ثياب امرأة ، وتهانى لا يشبع جوعها الجنسي إلا إذا ضربت وعذبت وسال الدم منها ومن البطل ، والشخصيات في الرواية تتحرك وتتصرف وتتحدث حسب رغبة المؤلف الخاصة ، بصرف النظر عن طبيعة الشخصية ومستواها ، وقد زاد الحالة سوءاً أن الرواية قدمت إلينا على لسان البطل ، فكان ينبغي أن تعرض أحداثها من زوايا البطل نفسه ، لا من وجهة نظر المؤلف الذي يجعل تصرفات البطل في طفولته وصباه وشبابه على نفس المستوى من الإدراك والوعي ويحس القارئ أن الذي يعرض الرواية هو تيمور نفسه لا البطل ، وأن أسلوب المتكلم ليس إلا مجرد مظهر يفيد الرواية بقدر ما يعرضها للاضطراب .

### ٣

#### دور طاهر لاشين في الرواية التحليلية :

تمثل رواية طاهر لاشين « حواء بلا آدم » مرحلة أكثر تطوراً من الناحية الفنية إذا قيست بمحاولات تيمور وعيسى عبيد ، فقد تحولت الرواية على يديه بعد أن كانت مجرد عرض لمجموعة من الصور والمواقف في حياة شخصية من الشخصيات الشاذة في أغلب الأحيان لكي تتيح للمؤلف فرصة طيبة يستعرض فيها مقدرته على التحليل ، لتصبح تعبيراً عن موقف وإحساس معين للكاتب إزاء الواقع الذي يعيش فيه ، وكان لتحديد موقف طاهر لاشين من الواقع أن روايته أصبحت أكثر

تماسكاً من الناحية الفنية ، ووجدت الرواية محوراً الذى تدور عليه أحداثها .  
والرابطة التى تربط بين جزئياتها . وقد تنبه يحيى حتى وهو فى مجال المقارنة بين  
قصص تيمور و طاهر لاشين القصيرة ، إلى ما يمتاز به طاهر لاشين من إتقان  
الحبكة القصصية ، فقال : « فمن السهل أن تفرق تيمور عن محمود طاهر ، فالأول  
يمتاز بمبالغته فى وصف دقائق المنظر الذى يصفه دون أن تجمع هذه الأوصاف  
مهارة أو حبكة قصصية ، وكثيراً ما يفشل فى الإتيان بالمحاورات على طبيعتها ،  
وكما تكون بين الأشخاص الذين يصفهم ، والسبب فى ذلك أنه يفكر تفكيراً  
عريباً ، ثم يترجمه إلى العامية ، ومن هنا كانت على معظم أحاديثه مسحة  
من التكلف . . ويمتاز محمود (على) طاهر بأن الحبكة القصصية تكون  
فى الغالب متقنة فقسته واضحة الأطراف . . . يفسدها بعض الأحيان زيادات  
لا لزوم لها ، ثم هى مجموعة الحوادث تسير بك من فكرة إلى فكرة فى ذوق أدنى ،  
أوربى . ويمتاز أيضاً - وهو شئ عظيم الأهمية - بوجود روح الدعابة الجذابة  
واضحة فى معظم قصصه » (١) .

وملاحظة يحيى حتى ، وإن كانت خاصة بالمقارنة بين تيمور و طاهر لاشين  
فى مجال القصة القصيرة ، تنطبق أيضاً على إنتاجهما الروائى فى هذه الفترة .  
وفى الوقت الذى تشير فيه عناوين روايات عيسى عبيد وتيمور ، إلى اسم الشخصية  
التي تقوم بدور البطولة فى الرواية ، يشير عنوان رواية طاهر لاشين إلى شخصية  
فى وضع معين وخاص ، هو موقف « حواء بلا آدم » .

وإذا كان طاهر لاشين لا يقتصر على مجرد تسجيل الواقع والوقوف منه موقفاً  
سلبياً ، ويحاول فى روايته التعبير عن إحساسه بهذا الواقع مما جعل لروايته محوراً  
الذى تدور حوله ، وجعل حبكة أكثر إتقاناً ، فمن حقنا أن نتساءل من البداية  
عن موقف طاهر لاشين من الواقع ، أو عن الإحساس الذى يحاول التعبير عنه  
فى روايته .

يكشف طاهر لاشين فى « حواء بلا آدم » عن إحساسه بآس المثقفين من

(١) من مقال له نشر فى صحيفة كوكب الشرق سنة ١٩٢٧ ونشر مع مجموعة أخرى فى كتاب  
« خطوات فى النقد » . راجع ص ١٢ من الكتاب .

أبناء الطبقة الوسطى الفقيرة الذين يحاولون شق طريقهم في الحياة يكفاحهم وعرقهم والذين يغفلون في صرايحهم لإثبات وجودهم حتى عن أنفسهم ، ولكنهم برغم كفاحهم الشاق يعجزون عن النجاح في الحياة التي لا تمنحهم تعويضاً عن جهدهم إلا العذاب واليأس ، وهم في معركتهم مع الحياة ممزقون بين رغبتهم في التخلص من العادات والتقاليد التي تشدهم إلى بيئتهم الأولى ، وبين رغبتهم في تحقيق طموحهم والانتقال إلى حياة أرحب ، تقف الطبقة الأرستقراطية حائلاً بينهم وبينها . والطبقة الأرستقراطية تضع العراقيل في طريق نمو المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى ، ولا تعترف لهم بحقوقهم في الحياة ، وإن كانت تتظاهر أحياناً بالعطف على بعض أفرادها ، طالما اقتصر دورهم على الوقوف موقف التابع . وفي خطاب أرسلته « حواء » بطلة الرواية إلى زميلة لها تحدثها عن ألمها من حرمانها من بعثتها إلى الخارج ، وتفضيل فتاة أخرى عليها لا لشيء إلا لأنها غنية ، يضع طاهر لاشين النقط فوق الحروف ، ويتحدث عن المشكلة في صراحة لا بما يكشف عن مأساة حواء وحدها ، ولكن بما يعبر عن صرخة أبناء الطبقة الوسطى من المثقفين عموماً ، وألمهم من الظلم الواقع عليهم والحرمان الذي يتعرضون له . تقول حواء في رسالتها : « عزيزتى . . . لقد كان لخطابك صدى عميق في نفسى بعد تلك المهزلة التي قدر لى أن أفصح بها حياتى العملية ، والتي أحسست فيها لأول مرة في حياتى بمس لكرامتى وشعرت منها بخيبة أمل فظيعة . . . نعم . . . وفي الحق أن ثورتى الآن ليست ذاتية ولكن على الفوضى المنظمة المحبوكة الأطراف ، من النفاق والتواطؤ الدنى بين الطبائع البشرية التي أنا وأنت غريبتان عنها . . . غريبتان عن تلك الأوساط التي حكمت علينا الأقدار بلامستها وملابستها ، وطبعاً هذه الغربة جعلتنى حائرة فوجدت منفذاً في ثورتى التي بلغت أمرها ، والتي كنت أنكر نفسى لو لم تحدث حيال هذا التواطؤ وأمام هذا الهجوم الصامت الناعم الهادئ الخبيث كسير الأفعى ، وهذا العداء لا يرى . ولكن يشعر به خصوصاً من كان مثلى ومثلك ، فهو يدل تماماً وبوضوح على البغضاء الكامنة بين الطبقات . . . قولى لى . . . لماذا اختاروا سنية بدلى ؟ وبماذا فضلوها على ؟ .. لا غرو في ذلك حين أكتب إليك أنت ولكن يجب أن نفهم الموقف لنفهم عقلية الأوساط التي سنعمل معها .

إنهم فضلوها يا عزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا . طبقة

لها الحول والطول والأمر النافذ ، ويجب أن يشب أبناءها بالحق أو بالباطل ليكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضاً . أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحفظ بمستوانا ، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها وكلما تقدمنا بجهودنا أخرونا .

عزيزتى . قد نذبح وتسلخ جلودنا في مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة ولكن لن نكون معصوبي الأعين كالبهائم . نسمع ونرى ، وفي هذا تسلية وعزاء» (١) .

وعلى هذا المستوى من الوعي يعالج طاهر لاشين مشكلة المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى الفقيرة وما يقف في طريقها من عقبات ، قد تنتهى بها إلى اليأس أو الموت ، وهو ، فيما يعرف ، أول من عبر عن هذه المشكلة بمثل هذا العمق في عمل روائى كامل . وهى المشكلة التى امتدت بصورتها عند طاهر لاشين في أعمال الروائى الكبير نجيب محفوظ مثل بداية ونهاية ، وتمثلها أصدق تمثيل شخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية . وتشترك « حواء بلا آدم » مع رواية بداية ونهاية فى أكثر من وجه شبه ، مما سيتضح فى تحليلنا لها (٢) .

وقد انعكس إحساس طاهر لاشين العميق على مفهومه لمعنى الارتباط بالواقع فى العمل الفنى ، فلم يعد معناه تسجيل المظاهر الخارجية للواقع والتشبث بالأسماء ، ذات الطابع الشعبى ، أو بسرد أسماء الأماكن كما كان يفعل تيمور ، ولكنه تطور ليصبح محاولة للتعمق فى الإحساس به وإدراكه ، انعكس على فنه فأصبح أكثر تماسكاً وترابطاً .

والواقع أن الباحث يجد نفسه فى حيرة حين يلمس الفارق فى درجة الوعي بين طاهر لاشين وبين رفيقيه تيمور وعيسى عبيد ، وما نشأ عنه من نضج فنى ملموس فى روايته حواء بلا آدم إذا قيست بثريا أو برجى أفندى . ولا يجد الباحث وسيلة للتخلص من هذه الحيرة سوى أن يقدم مجموعة من الاحتمالات قد تلقى ضوءاً على المشكلة ، ولكنها لا تقدم حلاً نهائياً لها .

(١) حواء بلا آدم ص ٤٥ - ٤٧ .

(٢) سألت الأديب الكبير نجيب محفوظ عن مدى تأثير رواية « حواء بلا آدم » عليه فأجاب بأنه لا يتذكر شيئاً عن ذلك ، وربما يرجع السبب فى التشابه إلى كونهما أبناء جيل متقارب يعيش نفس المشاكل ، كما أن موضوع الطبقة الوسطى ومثقفها كان موضوع حياتهم بالذات .



وقد يرجع السبب في تفوق طاهر لاشين على زميله ، إلى أنه كتب روايته في زمن متأخر نسبياً<sup>(١)</sup> ، وبعد أن تكشف الأمل الذي صاحب ثورة سنة ١٩١٩ عن خيبة عميقة . ومما يؤيد هذا الاحتمال أن رواية حواء بلا آدم ظهرت بعد الفترة القياسية التي حكم فيها صدقي وداس فيها الدستور ، وأخضع البلاد لفترة من الحكم الإرهابي القاسي .

ولكن هذا السبب وحده ليس كافياً ، وذلك لأن رواية « الأطلال » لتيمنور ظهرت في نفس الفترة ، وهي كما سبق أن قدمنا لا تكشف عن الوعي والنضج الذي تكشف عنه رواية حواء بلا آدم . وفي هذا ما يدفعنا إلى تجاوز الظروف العامة ، ومحاولة البحث عن سرتفوق طاهر لاشين في ظروفه الخاصة .

لم يكن طاهر لاشين مثل تيمنور غير مضطر إلى مجابهة تجربة الكفاح من أجل لقمة العيش ، والذي كان لظروفه الصحية يكتفى كما سبق أن قدمنا بالحديث عن الواقع وهو خلف جدران حجرة مغلقة . ولم يكن كعيسى عبيد الذي انحصرت تجربته داخل مجال ضيق وخاص . ولكنه كان بحكم عمله كمهندس للتنظيم يتعرض للاحتكاك المستمر بغيره من البشر ، وكانت أسرته كما يشير إلى ذلك يحيى حتى قد تنازلت عن أرستقراطيتها ، وفقدت الصلة بأصولها التركية والشركسية وتمحورت تمصراً كاملاً ، كما كان طاهر لاشين يخضع تجاربه الروائية والقصصية لدراسة طويلة صابرة على مستوى الواقع ، يصورها يحيى حتى بقوله : « وقد أتاحت له وظيفته أن يجوس خلال الأحياء الشعبية ، ويخالط أولاد البلد وصغار التجار وأصحاب القهاوى ، واطلع على أحوالهم ومشاكلهم ونوازعهم ومآثمهم وأفراحهم ، وكان إذا اختار حادثة أو مشكلة فكر فيها كثيراً ، وقلبها على جميع جوانبها ، ورتبها ونسقها على مهل ، ثم يصوغها سهلة مقتصدة على مسامع أصدقائه ، ثم يجلس في مكتبها في صبر واستغراق ، ثم صار حين اشتد عوده لا يقرأ ما يكتب على أحد ، وكان صاحب نكتة بارعة يتنبه لمفارقات الحياة ويضحك لها ، لذلك كانت الدعابة من أهم مميزات أسلوبه ، فإذا استثنينا بعض قصص له اعتمد فيها على الخيال وحده فإنه كان لا يكتب إلا عن خبرة وتجربة ، وقد رأيت في يوم يهرب من عمله ليقضى نهاره في المحكمة الشرعية ليجد الجو الصادق لقصة يكتبها وتدور

وقائعها في تلك المحكمة ، تلك القصة هي « بيت الطاعة » في مجموعة « سخرية الناي » (١) .

وقد يكون لثقافة طاهر لاشين أثرها في عمق وعيه ونضجه الفني ، وقد سبق أن قدمنا أنه تأثر تأثراً شديداً بتشارلز ديكنز الذي قدم تصويراً دقيقاً للمجتمع الإنجليزي في عصره ، حتى ليقال إن بعض رواياته كانت هي السبب في تغيير بعض المواد في التشريع الإنجليزي .

ومهما تكن الأسباب التي أدت إلى عمق إحساس طاهر لاشين ونضجه الفني ، فإن آثار ذلك واضحة في روايته إلى حد كبير .

ومن مظاهر هذا النضج أن طاهر لاشين حين يقدم لنا شخصية حواء ، لا يقدمها لنا كشخصية شاذة أو غريبة أو طريفة ، وإنما يقدمها لنا كشخصية سوية ، تناضل لتشق طريقها في الحياة ، وإذا كانت حياتها قد انتهت بكارثة ، فإن هذه الكارثة لم تقع بمجرد المصادفة ، ولم تنشأ عن عيب فردي يميز حواء على الآخرين ، بل كان وقوعها نتيجة حتمية للظروف الاجتماعية المحيطة بها وللأحداث التي وقعت لها ، وانعكاس هذه الظروف والأحداث على نفسياتها ، ثم إن طاهر لاشين لا يقدم لنا شخصية حواء لذاتها ، ولكنه يحاول أن يكشف عن مشكلة مثقفي الطبقة الوسطى من خلالها ، وهي في الوقت الذي يحتفظ لها المؤلف فيه بملامحها الفردية الخاصة ، يجعل من حياتها تعبيراً عن إحساسه بالمشكلة العامة للطبقة التي تنتمي إليها . فشخصية حواء كما يصورها طاهر لاشين شخصية حائرة ممزقة بين طبقتين ؛ الطبقة الفقيرة التي نشأت فيها ، والتي تحاول أن تشدها إليها بعالمها الأسطوري الغيبي ، وبخرافاتها وتقاليدها البالية ؛ والطبقة الأرستقراطية التي تتمتع بكل الامتيازات ، والتي تطمح حواء إلى الوصول بكفاحها وثقافتها إلى مستواها .

وقد أفلح طاهر لاشين في الكشف عن إحساسه ، وفي تصويره موقف مثقفي طبقته من خلال تصويره لشخصية حواء ، وكان طبيعياً أن تكون الأحداث والمواقف التي يقدمها في روايته مهدفة لبلوغ هذه الغاية ، ومتبلورة حول هذا الهدف . فحواء نشأت في أسرة فقيرة ممزقة مع جدتها ، وحياة الجدة تمثل أصدق تمثيل

تمزق الأسرة والحياة الغيبية الخرافية التي نشأت فيها حواء . ويتلخص تاريخ الجدة في أنها تزوجت من رجل سكير لم يعن بجمالها ، ولم يأبه بإخلاصها له ، ومضى يطيل السهر فتنتظره ويعود مخموراً فتحتمله ، ويغلظ القول فتتغاضى ، ويححف بحقوقها فكأنما حقوقها كاملة ، وكان أول الأمر موظفاً صغيراً ، ولكنه كان لا يؤمن بأن الخط المستقيم هو أقرب بعد بين نقطتين ، وكان يعرف تعاريج الحياة ، ويجيد خلق الظروف واغتنام الفرص ، فسار في هذه ، واستفاد من هذه حتى علا ، بيد أنه كان طموحاً لا يقر ، ولا يبالي أى السبل يسلك ما دامت تؤدي به إلى الهدف ، وتحقيقاً لهذا الطموح ترك زوجته وتزوج بنت رجل له جاه ولقب ، فاتتها سن الزواج ، بحجة أن زوجته هذه لم تلد له إلا إناثاً ، وترك زوجته ( جدة حواء ) مع ثلاث فتيات . تزوجت الأولى وطلقت وماتت بعد الطلاق بقليل ، وكبرت الاثنتان ، فأما الوسطى فتعيش مع زوجها المهندس عيشة تنقل في الأقاليم لا تراها إلا في الأحلام والأعياد ، وأما الصغرى فأودت بها الحمى على غير انتظار ، وكانت قد خلفت حواء ولم تتجاوز العاشرة فاحتضنتها الجدة ، بعد أن تزوج أبوها ، وأغدقت عليها كل ما في المرأة من أمومة ، وتناساها الأب بعد حين فسخت عليها جهد ما كانت تصيب من ريع وإن كان قليلاً حتى تخرجت من المدرسة السنية<sup>(١)</sup> . وفي هذه الحياة التي يحوم عليها ظل المأساة والجهل والفراغ ، كان طبيعياً أن تجد الخرافة أفضل مجال تعيش فيه وتفرخ ، والجدة التي تلفت أعصابها وتحملت الهجر واليأس والموت والوحدة كان طبيعياً أن تعيش هذا النوع من الحياة التي يصفها المؤلف فيقول : « تلك حياة قوامها العاطفة ، العقل فيها راكد والعقل يأبى الركود ، فإذا حاول أن يرضى الفطرة لم يستطع إلا العمل التافه من التشبث بالتفاؤل والتشاؤم وإقامته الوزن للأحلام ، ومن ثم الاتصال بالجن والشياطين تتخذ لهم الأسماء وتسبغ عليهم الملل والنحل والألقاب ويباعون السيادة فيخضع العقل السليم لهؤلاء الأسياد الذين اخترعهم .

وقد قنعت الجدة من كل هؤلاء الأسياد بعفريت صغير من عفاريت السودان اسمه سرور ، ففي ساعة مناسبة أو غير مناسبة ، وفي مكان مناسب أو غير مناسب ، يحدث ما يدهش ويخيف ويخجل ويضحك ، إما بهذا الترتيب ذاته أو بترتيب

سواه . . . يحدث أن تنتابها أوجاع في مفاصلها واسترخاء في جسدها فتستسلم للوجوم وتختلج عيناها ثم تتحرك شفتاها بصوت الولد الصغير . وهذا سرور قد تقمصها ، وقد يكون فرحاً فيطلب الحلوى ، أو ساخطاً فيعلن عن سبب سخطه (١) . ويعيش مع الجدة عالمها الخرافي ، ويقوم بدور الوسيط بين عالم الجدة وبين المسيطرين على العالم الخرافي في الخارج « الحاج إمام » أحد أقربائها الذي تنفق عليه الجدة ، وليس لديه ما يعمله إلا تلبية كل مطالب ، « سرور » ، وتسلية الجدة بأقاصيصه الدينية الخرافية . وتشاركهم عالمهم نجية الخادمة السعيدة بحياتها ، والتي تدور أحلامها على الزواج من ابن الجزار ، ويمسك بخيوط هذا العالم الخرافي ويتربع على قمته الشيخ مصطفى التونسي ، وهو صاحب محل تجارة لبيع كافة أدوات السحر ، مما يجمع القلوب ويفرقها ، ويقطع الرزق ويوصله ، ويثبت القلوب ويشتها حسب الطلب (٢) .

وما كان عجيباً - على حد تعبير المؤلف - « لو أن « حواء » نشأت قعيدة بيت يلفها إحساس الأنوثة في أرخص معانيها ، لا ترى لحياتها رمزاً إلا جسدها تحبوه وتجلوه ، استعداداً لزيجة بهيجة موفقة أو غير موفقة ، وما كان عجيباً لو أن الشباب والفراغ معاً دفعا بها إلى الشارع ، وأن الجهل والسذاجة معاً استدراجها من الشارع إلى الهاوية ولكن العجب والإعجاب معاً أن تنشأ حواء في هذا الجو لا يتعدى البخور أنفها ولا تتخطى التائم رضاءها الساخر فهي تألف ما حولها ثم تأنف منه وتقف شخصيتها في هذا المحيط صلبة باسقة (٣) » وتتمرد حواء على عالمها الذي يشدها إليه وتحاول التخلص من واقعها الكثيب ، وتستمد من بؤس هذا الواقع دافعاً يدفعها إلى التخلص منه ، فتتفوق في دراستها تفوقاً ملحوظاً ، وتصطدم بالواقع لأول مرة حين تحرم من بعثتها ، وتفضل عليها فتاة أخرى من طبقة أعلى من طبقتها ، ولكنها لا تستسلم للصدمة ، وتحاول تحقيق وجودها في الظروف المتاحة لها ، فتتضم لجمعية خيرية وتصبح عضواً بارزاً من أعضائها ، وتمهد لها الجمعية السبيل إلى الاتصال المباشر بالطبقة الأرستقراطية ، وذلك حين تعجب « فريدة هانم » حرم اللواء نظم باشا بخطبة من خطب حواء في الجمعية ، فتتعرف

(٢) الرواية ص ١٩ .

(١) حواء بلا آدم ص ٣٤ - ٣٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٤٢ - ٤٣ .

عليها وتدعوها إلى الركوب معها في سيارتها ، فلبت حواء الدعوة ، وسر الباشا وازداد وجهه المنتفخ توهجاً وانتفاخاً ، وهرول إلى السيارة بجسمانه الضخم وخطواته القصيرة ، وفتح الباب وانحنى على قدر ما سمح له كرشه ، ثم جلس قبالة السيدتين ، وجعل يرد التحيات التي كانت تلقى إلى حواء بأبهة عسكرية كأنما هو المقصود بالذات «<sup>(١)</sup>» . وأرادت فريدة هانم الاحتفاظ بحواء كتابعة في قصرها ، ومهدت لها السبيل بأن دعته إلى تدريس الموسيقى لابنتها الصغيرة مقابل أجر معين ، وقبلت حواء العرض ، وبدأت تتعلق بهذه الطبقة الأرستقراطية التي خالطتها وأحست بتفوقها الجوهري عليها ، دون أن تدرك أنها ليست في هذا القصر إلا مجرد مدرسة وتابعة تؤجر على عملها ، وإن أحداً في البيت لا ينظر إليها كسيدة تنتمي إلى هذه الطبقة وترقى لمستواها .

ويمثل « رمزي » ابن الباشا الذي يصغر حواء بأعوام عديدة الرمز الذي لجأ إليه المؤلف ليكشف تعلق حواء بهذه الطبقة ، والمؤلف بارع في اختيار الأسماء التي تكشف عن دور الأبطال في الرواية ، فقد سمى بطلته « حواء » ليكشف لنا عن تمثيلها لأبناء جنسها من مثقفات عصرها ، وسمى الفتاة التي اختطف منها بعثتها سنية ليرمز بذلك إلى أنها كانت من طبقة أسمى من طبقتها ، وسمى زوجة الباشا فريدة ليكشف عن إحساسها بالتميز وسمى ابن الباشا « رمزي » لأنه رمز لمحاولة حواء التخلص من طبقتها والانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية . وتتعلق حواء برمزي دون أن تحس بأنه وإن كان يعجب بثقاقتها وكفاحها ، فإنه لم ينظر إليها إطلاقاً كحبيبة أو زوجة . وبحرمان امرأة في الثانية والثلاثين عاشت شبابها كله في حرمان وكفاح قاس ، ولم تدع لنفسها فرصة للتنفس ، تندفع حواء في تعلقها برمزي ويتحول هذا التعلق إلى حب عنيف جارف قاس يكتسح أمامه كل شيء ، لا يبالي بفارق السن أو الطبقة ويدمر منطق حواء وثقاقتها ، ويجرف أمامه ماضيها وحاضرها ومستقبلها جميعاً .

ويصور لنا المؤلف في براعة تفتح بواكير هذا الحب في قلب حواء في شكل مناجاة صامته بين وجدان الجدة ووجدان حواء : « قال وجدان الجدة : لست أدري يا ابنتي ما تعانين ؟ وعبثاً تخفين عني غمتك بابتسامتك وكلماتك ، فهي ابتسامات

خالية من ذلك البريق الذى ينعكس على عيني . . وكلمات ليس فيها الحرارة التى اتخذ منها نشاطاً لشيخوختي . فأجابها وجدان حواء : كلا لست مريضة . بل نعم قد أكون . لست أدري إني حائرة وأشعر بأنى لست ملك نفسي ، لا أعرف لماذا يفرح قلبي ولماذا يحزن ، ومم يفرق تفكيرى وبم يطمئن<sup>(١)</sup> . ويتحطم الهدوء النفسى الذى كانت تعيش فيه حواء ويسيطر القلق والحيرة على حياتها . « وكان يلذ لها أن تنام وقت الظهيرة كلما سنحت الفرصة ، وهى اليوم أشد ما تكون حاجة إلى الراحة ، فقد لزمها فى الليالى الماضية نوم غير مريح تشرف فيه على مروج لا عهد لها بها فتبهرها ، وما تكاد تطمئن إليها حتى تهب العواصف وتنقلب المروج أغواراً وأنجاداً وعرة مربدة الجو تتجاوب فيها همهمة بالغة الرهبة ، وهى تسير فى طريق تتعرج أمامها كالأفاعى ، وتقلق تحت خطواتها حتى لينخلع قلبها فتستيقظ ملؤها الفزع ، ويتتابها أرق لا تستطيع فيه التفكير بجلاء ، وها هى الآن لم تم ، والهواجس تصدع رأسها ، فقالت وقد بلغ بها الملل أشده « أعصابى متعبة . أنا أنهكت أعصابى بالعمل وها هى ذى النتيجة . يجب أن أضع حداً لذلك ، أفلا أقل من أن أنعم بالنوم ؟ . . أى كارثة تكون لو استبدت فى الأرق وتمادت فى الأحلام المزعجة . لن أذهب إلى بيت الباشا » - وكأن قوة خفية تحدثها فى عزمها هذا - فأعادته فى ضجر وإصرار . نعم لن أذهب . وانساب تفكيرها فجأة فى شأن مالا تزال مدينة به من ثمن المنزل ، وكرهت ذلك فطردت الخاطر عنها<sup>(٢)</sup> . ويبلغ الصراع فى نفس حواء ذروته ، فتتنكر لقيمها ومثلها العليا وكفاحها ، وتنظر إلى عملها فى المدرسة والمشغل على أنه سخافة كبيرة ، وتحاول العناية بجمالها وإبراز أنوثتها . ولم تكن حواء من السذاجة بالقدر الذى لا تدرك فيه الفوارق الطبقيّة بينها وبين رمزى ، ولكنها بلهفتها على آخر فرصة لها تتشبث برمزى ، وتحاول أن تتغلب على كل عقبة تعترض طريقها إليه . وفى موقف رائع يصور طاهر لاشين التناقض بين الطبقتين ، ومحاولة حواء التغلب على هذا التناقض . فقد سحب رمزى حواء مرة وهى خارجة من قصر والده ، وتلهفت حواء بكل ما فى حبها من أمل ويأس على أن يصحبها رمزى إلى بيتها ، حيث تجلس إليه فى خلوة هادئة ، وبقدر

(١) حواء بلا آدم ص ٥٦ .

(٢) الرواية ص ٥٦ - ٥٧ .

لهفتها على هذه الزيارة كانت خشيتها ورعبها منها . كانت تخشى أن يتعرف رمزى على الصورة الواقعية للبيئة التى تعيش فيها ، فىرى جدتها فى مظهرها البائس ، أو يشاهد الحاج إمام فى قميصه وسرواله يتوضأ فى صحن الدار ، أو تكون نجية قد أهملت تنظيف حجرة الاستقبال ووصلا إلى البيت ، ووصل رمزى إلى حجرة الاستقبال فى سلام ، دون أن يحدث ما كانت حواء تخشاه ، ولكن هذا العالم الذى كانت تحاول أن تخفيه عن رمزى ، تفجر فى لحظة أمام عينيه عارياً وقاسياً ورهيباً ، حين رن فى الصمت صوت الخادمة نجية وهى تسأل ، عما إذا كانت ستشترى الغازوزة بقرش أو بنصف القرش<sup>(١)</sup> ، وانتصبت جدران غير منظورة تفصل بين حواء ورمزى ، وحاول رمزى أن ينقذ الموقف ، ولكن الكلمات تحشرجت فى حلق حواء ، وامتقع لونها ، وأظلم الجو فى عينيها ، وحاولت أن تتخلص من الموقف بالعزف على البيانو ، ولكن عزفها كان أشبه بعزف طفلة مرتبكة ، وأجهزت نجية على بقبة الآمال التى علقتها حواء على هذا اللقاء ، حين دخلت تقدم الغازوزة ببقباها وثديها البارزين وجسمها الرجراج وشعرها المنفوش ، فلم يستطع رمزى إلا أن ابتسم ابتسامة واضحة ، وأسر إلى حواء استعداداه لأن يقدم هذه المخلوقة إلى أول معرض تقيمه وزارة الزراعة ، فوافقته حواء على أن تلك الخادمة بقرة آدمية حقاً . . . وضحكت لتسره ولتخفى خجلها<sup>(٢)</sup> - وتظل حواء متشبثة برمزى ، حتى تنهار آمالها بخطبة رمزى لفتاة غنية من طبقته ، وتتحطم القشرة البراقة التى كانت تغلف شخصيته ، ليصبح إقطاعياً كاملاً مثل أبيه ، وتمرض حواء وتفقد توازنها وإرادتها ، وينتهر عالمها القديم فرصة ضعفها فيشدها إليه ويخضعها لسحر الشيخ مصطفى وبخوره ، حتى تحتقر حواء نفسها وتنهار مقاومتها وتتحرر فتاة الطبقة الوسطى المثقفة التى عاشت حياتها على حافة عالمين لا تستطيع الانتماء إلى أى منهما . وفى الوقت الذى تعيش فيه البيئة الفقيرة مرتاحة بجهلها وقناعتها ، والطبقة الأرستقراطية سعيدة بامتيازها ، وفى الوقت الذى كان فيه رمزى ينعم بعروسه « وبينما كانت الجدة تداعب « سرورا » فى أحلامها وبينما كان الحاج يصمم على أن يطلب من حواء ثمن قفطان جديد له بمناسبة شفائها ، وبينما كانت

(١) حواء بلا آدم ص ٨٢ .

(٢) الرواية ص ٨٣ .

نجية تعانق طيف ابن الجزار ، كانت حواء مستلقية على سريرها في هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وفي أذنيها صوت المغنيات ينشدن لرمزى وعروسه أنشودة الزفاف» (١) .

وتمثل النهاية التي تنتهى بها رواية حواء بلا آدم النهاية الطبيعية التي تساعد على إبراز الإحساس الذى أراد طاهر لاشين أن يصوره ، والرواية حين تنتهى بموت البطلة لا تعنى بالنسبة لطاهر لاشين التخلص منها ، كما حدث بالنسبة لتيমور ، ولكنها تعنى بالنسبة لطاهر لاشين اكتمال إحساسه الذى يتمثل فى عجز المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى الفقيرة عن تحقيق وجودهم ، فى المرحلة الانتقالية التي كان يمر بها المجتمع ، وتحملهم وحدهم عبء محاولة خلق مجتمع جديد لا يقبع فى سعادة خرافية غيبية يستقر البؤس فى أعماقها ، كما أنه ليس مجتمع الأغنياء الإقطاعيين الذين يتمتعون بحكم الوراثة بالسعادة والراحة أيضاً ، ولكنه المجتمع الذى تقاس فيه قيمة المرء بكفاحه وجهده ، ويمنح فيه الأفراد المتفوقون فرصة متكافئة للكشف عن قدراتهم . وكان انتحار حواء دليلاً واضحاً على ما أحسه طاهر لاشين من عجز المثقفين عن النجاح فى مهمتهم ، وأن المجتمع الجديد لم تشرق شمس بعد ، وأن العقبات التي توضع فى طريق المثقفين أقوى من قدرتهم على التغلب عليها . وليس غريباً بعد ذلك كله أن تكون رواية « حواء بلا آدم » آخر صرخة أطلقها طاهر لاشين ، وكسر بعدها قلمه وعاش عشرين عاماً لا يسمع أحد صوته .

وهكذا أفلح طاهر لاشين فى تقديم رواية متماسكة البناء مترابطة ، تتطور أحداثها ومواقفها ، لتكشف عن انفعال محدد ، ولم تعد الشخصية عنده معلقة فى الفراغ . بل أصبح لها ثقلها الواقعى والأرض التي ترتكز عليها ، وأصبحت البيئة الخارجية بظروفها عنصراً رئيسياً يتفاعل مع الشخصية ويؤثر عليها . ولم تعد مظاهر البيئة جامدة وحيادية عند طاهر لاشين كلما كانت عند تيمور وعيسى عبيد ، ولكن طاهر لاشين بث فيها الحياة ووضعها فى خدمة روايته وفى الكشف عن طبيعة الشخصية التي يصورها ، وإذا كان تيمور يكتب مثلاً بتقديم صورة تقليدية للبيت الذى عاشت فيه شخصيته ويقف عند هذا الحد ، فقد جعل طاهر لاشين من بيت حواء رمزاً كاشفاً لموقف بطلته فى الكثير من المواقف . فهو حين يصف



لنا البيت لأول مرة يقول : « هو بيت لا يلفت النظر يقوم في شارع ثانوى من حى الحلمية . بل لعله يلفت النظر بكونه أصغر بيوت تلك الناحية العامرة بالكثير من القصور ذات الحدائق والعمد والسلام العريضة الملتوية . قال الحاج إمام إن حواء اشترت نصفه الثانى بمبلغ ثلثمائة جنيه فإذا فرضنا حسن الظن بالحاج وفرضنا كذلك تساوى النصفين صار من السهل إيجاد فكرة عن البيت » (١) .

وطاهر لاشين حين يقدم لنا بيت حواء على هذه الصورة ، يوحى إلينا بالتشابه بين موقف حواء وبين بيتها فهذا البيت المتواضع الذى يزاحم قصور الأرستقراطيين فى حى الحلمية يقف نفس موقف حواء فى طموحها للتخلص من وضعها ، والانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية ، ويتحول هذا البيت نفسه إلى عدو رهيب يهدد علاقتها برمزي ، حين تحاول دعوته إلى زيارتها ، وكما تعيش حواء فى بيت جدتها فى عزلة عن جدتها وعن عالمها ، فإن حجرتها نفسها كانت أشبه بعالم معزول عن حجرات البيت الأخرى : « فغرفة الجدة بسيطة الأثاث وكل ما فيها عجوز مثلها ، سرير فى الركن الأيسر رفيع القوائم ، وكانت القوائم سوداء ثم ابيضت فى مواضع عدة ، ووهنت مفاصلها فهى ترتعش لأقل حركة . . . وكنبة فى الصدر تحت النافذة تضرع إلى الجالس ضراعة المرهق وتثن به أنين الموجه . . . إلخ » (٢) .

وإذا كانت حجرة الجدة باهتة متداعية كحياتها فإن حجرة حواء كانت « مشرقة بهيجة تمتد الشمس فيها على البساط ، وتنعكس على المرايا فتفيض على الغرفة البهاء . وحواء قد عنيت منذ توظيفها بأن تكون غرقها أنيقة مستكملة الأثاث . . » (٣) .

وبرغم أن طاهر لاشين تقدم بالرواية هذه الخطوة الكبيرة فإن عمله مع ذلك لم يخل من المظاهر التى تربط بينه وبين أعمال تيمور وعيسى عبيد . ومن هذه المظاهر التقرير ، فبرغم أن طاهر لاشين ابتعد غاية جهده عن الأسلوب المباشر ، واستغل الرسائل والأحلام والخطب التى تلقى فى الاجتماعات حتى لا يتدخل بصورة مباشرة ويفرض نفسه على شخصياته ، وكان بارعاً فى استخدام الحوار فلم ينظر إليه على أنه وسيلة من وسائل نقل الخبر إلى القارئ ، ولكنه حاول

(١) حواء بلا آدم ص ٢٧ .

(٢) الرواية ص ٢٨ .

(٣) حواء بلا آدم ص ٥٩ .

به أن يكشف طابع الشخصية ونفسيته ومشاكلها ، ومن صور حوار البارة محاولة إبراز التناقض الذى يبدو أحياناً بين حديث الشخصية وبين عالمها النفسى الداخلى الذى يذهب بالشخصية بعيداً عن موضوع حديثها ، ومن أمثلة ذلك تقديمه للحوار بين رمزي وحواء ، وهما فى الطريق إلى بيتها : « وكانت حواء تشترك فى الحديث بأقصر العبارات وعقلها فى تفكير آخر . . . ماذا عساها تصنع حين يصلان البيت وسيصلانه بعد دقائق ؟ أترك الفرصة الذهبية تفلت بهذه السرعة ؟ كلا . . . كلا . . . سوف تدعوه إلى دارها ، وتلح إذا اقتضى الحال . . . وتصورى أن فيه قرى لو جمعت كل ما عند أهلها لا يتجاوز جنباً واحداً .

. . . هذا بؤس .

ومرت فى خاطرها مقارنة بين البيتين وبين الأهلين ، ولأول مرة فى حياتها ، تبينت أن جدتها يجب أن تكون أحسن مما هى عليه مظهراً ، والحاج إمام . أواه . . لو دخلا وكان بقميصه وسرواله يتوضأ فى صحن الدار . . . تجديش فى الدنيا أعجب من كون الغلابة ما يناموش فى أوده مبينة بالطوب أو الدبش إلا إذا ماتوا . . . ملاحظة مدهشة .

وكادت تعدل عما اعتزمت ، ولكن قلبها تشبث بالفرصة السانحة سوف تجلس إليه على انفراد يتحدثان بكامل الحرية . أترى غرفة الاستقبال نظيفة مرتبة . . إنها لم تدخلها منذ أيام ونجية لا يعتمد عليها . . على كل حال سوف يجلسان معاً وتعزف له على البيانو .

. . . وكل ما طلبته أن ينقص لهم الإيجار عشرين فى المية .

. . نسبة معقولة .

بهذا تستطيع أن تقترب من قلبه فتسبره . . أى فرحة جنونية ستعثرها إذا ما وجدت فيه مكاناً ، وخطر لها كذلك أن هذا اللقاء ليس وليد المصادفة ، بل تدبير من الفتى تعمده ، وأنه كان يرقب خروجها ، وربما كان يتمنى هذا الظرف من زمن طويل ، وأنه ينتظر منها إبداء سبب لإطالة الوقت فيجيبه على الفور ، بل ربما اقترح من ناحيته سبباً . على أى حال إذا جد فى الأمر خيار فسوف تفضل

الذهاب إلى المنزل فقويت ثقته في العثور على ضالتها وأدركها لذلك الخاطر مثل مس الكهرباء مثل نشوة الخمر حتى لقد بذلت جهداً في أن تقول - بديع من غير شك ، ولكن الباشا أدري ، ووصلا إلى المنزل وقبل رمزي دعوتها « (١) .

وفي حديث بين الجدة والحاج إمام يكشف المؤلف عن انشغال كل شخصية بمشاكلها وبالعالم الداخلي ورغبتها في تحويل مجرى الحديث إلى مجال اهتمامها فيقول : « قالت فاطمة هانم وهي تعد القهوة :

- اعمل معروف يا حاج . . . شد حيلك معانا الأيام دى  
- الأعمار بيد الله يا ست هانم ( وأخرج علبة النشوق فأصاب منها وأكب في جلسته ) كان سيدنا على كرم الله وجهه . أطلع الله على غيبه فعلم أن أبو لؤلؤة المجوسى سيقنتله في يوم كذا . . .

فقالت فاطمة هانم وهي تضع اللفافة تحت وسائد السرير : - ما قلتش للشيخ مصطفى على الحلم .

- أى نعم . . . قلت له على الحلم . وشرحته شرح وافي .

- وقال لك إيه .

- زى سبق ما قلت لك . . . الشمعة عز والنور فرج .

- ما هى المسألة مش مسألة شمعة وبس يا حاج . وشرعت تقص له الحلم

بتفاصيله « (٢) .

وإذا كان طاهر لاشين يحاول - كما قدمنا - البعد عن التقرير إلى الأسلوب التصويرى ، ووفق في محاولته إلى حد كبير ، فإن روايته مع ذلك لم تتخلص من مظاهر الأسلوب التقريرى والتدخل المباشر من المؤلف .

فهو لتركيز جهده في الرواية على شخصية حواء وحدها لم يستطع أن يفصل بين الرواية وبين دراسة الشخصية مثله في ذلك مثل تيمور وعيسى عبيد ، فخصص الفصل الأول والثانى من الرواية لتقديم دراسة تفصيلية لبيئة حواء العامة ثم انتقل إلى بيئتها الخاصة في أسرتها فتحدث عن تاريخ جدتها وعن أمها وأبيها وعن تعليمها وبيئتها . . إلخ كل ذلك بصورة مباشرة بحيث تبدأ روايته بداية حقيقية من الفصل

( ١ ) حواء بلا آدم ص ٧٤ - ٧٧ .

( ٢ ) الرواية ص ٣٦ - ٣٨ .

الثالث ويعد الفصل الأول والثاني مجرد تمهيد لروايته ، وفي أول الفصل الثالث يوحى لنا طاهر لاشين بأنه لم يفعل شيئاً في الفصل الأول والثاني إلا مجرد تصوير للجو الذى نشأت فيه حواء فيقول : « في هذا الجو نشأت حواء وكان خليقاً بها أن تكيف نفسها لهذا المحيط . . . إلخ » .

وإذا كان طاهر قد ابتعد بعد ذلك عن التقرير في رسمه لشخصية حواء فإنه كان يحاول أحياناً أن يستغلها للنطق بأفكاره ، فالخطاب الذى أرسلته حواء إلى زميلتها بعد فقدانها للبعثة يوشك أن يعبر عن صرخات المؤلف الخاصة . كما أنه ينتهز فرصة خطبة حواء في المشغل ليعالج فيها مشاكل التعليم في عصره كما يتصورها (١) .

ولا يتسم موقف طاهر لاشين في تقديمه للشخصيات الثانوية بنفس العناية ، فهو لتركيزه على الشخصية الرئيسية يقدم الشخصيات الثانوية دفعة واحدة وبأسلوب مباشر ، فيتحدث عن تاريخ الجدة كله ماضيها وحاضرها وأسلوب معيشتها واضطراب أعصابها في عدة صفحات متتالية ، وينتـهى بعد ذلك من أمرها (٢) ، كما يمنح نفسه الحق في التعليق على سلوك الشخصيات الثانوية والحكم عليها بصورة لا تكشف عن تعاطفه معها ، فيقول عن رمزي ابن الباشا : « ومن ثم لم يخل من سفسطة الطبقة التى هو منها ، فهو يجلس في غرفة الاستقبال الفخمة في منزله الفخم ، ويتكلم برخاء عن فقر الفلاحين ، ويظهر علمه بجهلهم ، وحسن نيته حيال سوء حالهم . . . ويأسف لذكر وأنثى من البهائم يعملان النهار في حقل واحد ، ويبيتان الليل تحت سقف واحد ، ثم يعتذر بوالده عن أى إصلاح في ضيعتهم ، فإذا بحواء مشفقة عليه لا على الفلاحين » (٣) .

أما الظاهرة الثانية التى لم يتخلص منها طاهر لاشين فهي أنه لم يستطع في بعض الأحيان أن يبدو موضوعياً في رؤيته للواقع ، وأن هذه الرواية كانت تبدو ذاتية بل مغرقة في الذاتية إلى حد كبير ، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الظاهرة التى تميز طاهر لاشين تتمثل في إدراكه للمفارقة وتنبهه للمتناقضات ، والإسراف في

(١) راجع الخطاب في الرواية ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) راجع الرواية ص ٢٨ - ٣٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ - ٦٧ .

تتبع المتناقضات والمفارقات يؤدي إلى مبالغة الكاتب في تصويره لكى يبرز النقيض في مواجهة نقيضه ، وتصبح زاوية الرؤية والحالة هذه حادة فاقعة الألوان . ولم تؤثر مبالغة طاهر لاشين تأثيراً كبيراً في تصويره لشخصية حواء . ومن مظاهر تأثيرها أن المؤلف جعل محاولة حواء للتخلص من بيئتها وكفاحها في حياتها أعجوبة من الأعاجيب ، وفي ذلك ما يوحى بأنها مجرد ظاهرة فردية مما يضر بهدفه من روايته ، كما أنه في عرضه لانتحار حواء في نهاية الرواية يلبس حواء ثوب العروس ويهيئها للزفاف ، ليضعنا أمام التناقض الصارخ بين عروس رمزي التي تزف إلى السعادة ، وبين « حواء » التي تزف إلى القبر .

أما فيما يتصل بتصوير الشخصيات الثانوية وتصوير بعض مظاهر البيئة الخارجية ، فإن المبالغة تتضخم ، حتى لتصبح الشخصيات والمناظر دمي في يدى ساحر يتصرف فيها وفي ملامحها كما يريد ، وتصبح أشبه بكاريكاتير في يد فنان فوضوى يكاد يغير كل ملامحها . وقد تنبه حسن محمود في مقدمته للرواية إلى هذه الظاهرة ، وربطها بتأثر المؤلف بشارلز ديكنز في قوله : « يقوم فن الأستاذ طاهر لاشين على الفكاهة أولاً ، وهو يعتبر في طليعة كتابنا الفكاهيين ، وفيه كل الصفات التي نراها في عظماء كتاب الفكاهة ، وفيه كل نقائصهم ، ولو أردنا تشبيهه بكاتب من كتاب الأدب الأوربي لقلنا إنه أقرب إلى « ديكنز » الكاتب الإنجليزي الفكاهي العظيم . . على أن فنه لا يخلو من النقائص التي تكون أبداً ملازمة للكتاب الفكاهيين . أعنى الميل إلى المبالغة ، وإلى الألوان القوية التي تظهر شدة التناقض ، ولكن الأستاذ طاهر لاشين يشعر بهذه المعايير ولا يستطيع التخلص منها فيخفيها في أكثر قصصه بمهارة ، بحيث تنسجم ولا تظهر إلا للعين الفاحصة » (١) .

وفي بداية الرواية نلتقى بأصدق مثل على الصورة التي يمكن أن تتحول بها الشخصيات ومظاهر البيئة عند طاهر لاشين إلى أعجوبة من الأعاجيب : « السلام عليكم يا درش - وكان الحاج إمام يتوقع أن يسمع الرد غطيظاً وثيداً ، ولكنه لم يسمع ، فمد عنقه كثير الخطوط المتقاطعة في عرض القفى والمتوازية في طول القصبة الهوائية فنفذت عمامته من فرجة تباعد ما بين أنياب الأفعى يمينا ، ومخالب

الضبع شمالاً وظهر السلحفاة من أسفل ، وأظافر الوطواط من أعلى ، فلم يفلح جهد عينه اليسرى في اختراق العتمة المتكاثفة ، أما العين المجاورة فلم يكن لها جهد تبذله ، وأنقذت أذناه الموقف بأن سمع همهمة فهمها فقال « حرماً » وأخرج عمامته ، ولولا احتكاك كتفه « بدم الأخوين » احتكاكاً أدركته منه ومضة هلع لقلنا إنه خرج إلى النور ، وجلس على معقد في سلام . . . . وبعد أن يقدم طاهر لاشين هذا اللغز للقارئ ، يعترف بأن معرفة كنه ذلك المكان في حاجة إلى ذكاء غير عادي وخاصة حين يزيد المشكلة تعقيداً فيضيف إلى ذلك خرزاً مختلف الألوان ، وأصدافاً متجددة اللمعان كانت تتدلى حول الفرجة السالفة الذكر ، وأن ستاراً من عشب كشعر العجوز كانت منتشر الذوائب تبين وتختفي وراءه ثمار عجيبة لها أسماء أعجب ، يعلو هذا وهذا سمكة هائلة اتخذت من الهواء محيطاً تسبح فيه . . . إذ زدنا ذلك زدنا الذكاء غير العادي تشككاً وارتباكاً - وبعد أن يصل طاهر لاشين إلى كل هذا التعقيد ، وإلى هذا الحد من إرباك قارئه ، يبدأ في حل هذا اللغز المعقد فيقول : « على أن الأمر أهون من أن تدوم له الظنون طويلاً ، فما دم الأخوين إلا حجر ألقيت عليه هذه التهمة لمجرد احمرار لونه . وما هذا إلا محل تجارة « الشيخ مصطفى التونسي » لبيع كافة أدوات السحر » (١) .

هذا ، وإن طاهر لاشين وإن لم يتخلص من عيوب مرحلته تماماً ، فإن عمله كان خطوة قوية في تطور الرواية العربية بالقياس إلى عصره ، ويكشف عن موهبة عظيمة كان الأمل فيها كبيراً إذا تابعت كفاحها في الطريق الشاق ، ولكنه استسلم لليأس ، وانقطع إنتاجه كما انقطع إنتاج عيسى عبيد من قبل ، ولم يتابع الإنتاج إلا تيمور الذي واصل طريقه ، يقدم إنتاجه المتنوع في القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، وتأثر إنتاجه بعد الحرب الثانية بظروف العصر وتطور شخصيته مما لا محل هنا لتفصيله ، وفي نفس المرحلة كان مجموعة من الأدباء يشقون طريقهم في مجال آخر من مجالات الرواية الفنية سميناه برواية الترجمة الذاتية ، مما ستعرض له في الفصل التالي .

## الفصل الثالث

### رواية الترجمة الذاتية

١

الظروف التى أحاطت بممثلها وأثرها على نفسياتهم وتفكيرهم وأدبهم :

فى الوقت الذى كان فيه رواد الرواية « التحليلية » يضعون اللبنة الأولى فى ميدان الرواية الفنية ، وتتجهون بجهودهم إلى محاولة إبراز الشخصية المصرية ، كانت جماعة أخرى من الأدباء تطور الترجمة الذاتية ، وتستغلها للمساهمة فى ميدان الرواية ، وتتجه بمحاولاتها إلى تحرير الفرد المصرى ، وإبراز وجوده المتميز واستقلاله الذاتى . وأشهر أفراد هذه الجماعة ممن ساهموا فى ميدان الرواية : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والأستاذ عباس محمود العقاد ، والأستاذ إبراهيم المازنى ، والأستاذ توفيق الحكيم .

وقد خضعت هذه الجماعة من الأدباء وتأثرت بالظروف العامة التى أثرت فى عيسى عبيد ، وتيمور ، وطاهر لاشين ، والتى تتمثل - كما سبق أن أشرنا - فى طغيان السياسة على الأدب ، وفى ضعف استجابة جمهور القراء إلى الأعمال الأدبية الجادة ، وفى طبيعة التأثير بالثقافة الأوروبية وآثاره فى فترة ما بين الحربين . ولكن تأثرهم بهذه العوامل يختلف نسبياً فى مداه وحدته عن تأثر زملائهم وذلك لعدة أسباب منها :

أنهم جميعاً « باستثناء توفيق الحكيم » أكبر سناً من زملائهم ، ويظهر التقارب فى سنة ميلادهم إلى درجة قد تبدو غريبة ومتعمدة ، فثلاثة منهم وهم : عباس العقاد ، وطه حسين ، والمازنى يشتركون فى نفس السنة التى استقبلوا فيها الدنيا وهى عام ١٨٨٩ ، وسبقهم هيكل إلى استقبال الحياة بعام واحد ، ولا يتخلف عن ركبهم إلا توفيق الحكيم الذى يصغرهم بتسع سنوات كاملة .

أما الظاهرة الثانية التى تميزهم عن زملائهم ، فتتمثل فى أنهم كانوا أكثر

انتماء إلى الطبقة الوسطى المصرية من حيث الأصل أو النشأة. وفي الوقت الذى كان فيه طاهر لاشين وتيمور يرجعان بأصولهما إلى العناصر التركية والشركسية ، وكان عيسى عبيد مهاجراً سورياً ، نجد طه حسين ينتمى إلى عنصر مصرى أصيل ، أقرب إلى الطبقة الوسطى الفقيرة ، فأبوه موظف صغير فى شركة السكر ، يثقل كاهله عدد وفير من الأبناء<sup>(١)</sup> . وعباس العقاد يتشابه مع طه حسين فى نفس الظروف ، ولا يختلف هيكل عنهما إلا فى الثراء النسبى الذى كانت تتمتع به أسرته ، وإذا كان توفيق الحكيم يختلف عن زملائه فى أن أمه كانت سيدة تركية فإن والده كان مصرياً أصيلاً تتهمه زوجته بأنه عمدة وفلاح لم يتعلم المدنية والتحضر إلا على يديها وبفضلها<sup>(٢)</sup> ، وبرغم أن المازنى تحدث فى كتابه « رحلة الحجاز »<sup>(٣)</sup> عن أبيه وأمه حديثاً يظهر منه أنه يرجع فى أصله إلى شبه الجزيرة العربية ، فإنه يبدو أن أسرته كانت قد عاشت فى مصر حتى تأقلمت ، كما أن الانتماء إلى بقعة أو أخرى من الوطن العربى لا ينشأ عنه خلافات جذرية وعميقة كالتى توجد بين العربى والتركى ، والمازنى يبدو فى إنتاجه أكثر تعبيراً عن الروح المصرية من المصريين أنفسهم . واختلاف كتابنا عن زملائهم فى الأصل أو النشأة ، لا يهمنا فى حقيقته إلا بما نتج عنه من أنهم جميعاً لم يتمتعوا بالامتيازات التى كانت تتمتع بها الأرستقراطية التركية ، ولم يتوافر لديهم المال والفراغ ، بل كان عليهم لكى يشقوا طريقهم فى الحياة أن يعتمدوا على سواعدهم وكفاحهم الفردى ، وأن ينتزعوا لقمة العيش من أنياب الحياة ، ويصلوا إلى المجد والشهرة والمكانة الممتازة ، برغم كل العراقيل والمصاعب التى تعترض طريقهم . وأصبح تغيير القيم والأفكار التى يعيش فيها مجتمعهم لا يمثل بالنسبة لهم مجرد هواية أو رغبة ، بل أصبح قضية حياتهم الأساسية ، لأن تحطيم القيم التى يعيش عليها مجتمعهم ، يتيح لهم الفرصة لخلق مجتمع جديد يمنحهم فرصة أكبر لتحقيق وجودهم وآمالهم .

كما أنهم يختلفون عن زملائهم فى أنهم جميعاً ، باستثناء المازنى ، عاشوا طفولتهم وفترة من صباهم فى قلب الريف المصرى ، بعكس زملائهم الذين عاشوا

(١) الأدب العربى المعاصر . شوق ضيف ص ٢٤٢ .

(٢) عودة الروح ص ٢ - ١٠ - ١٢ .

(٣) أدب المازنى . نعمات فؤاد ص ٣٦ .



في المدينة ، فطه حسين عاش طفولته وصباه في قرية من صعيد مصر على مقربة من مدينة مغاغة (١) ، وعاش العقاد طفولته وصباه في أسوان في أقصى الجنوب ، وعاش هيكل في قرية « كفر غنام » بمديرية الدقهلية ، وبرغم أن توفيق الحكيم ولد في الإسكندرية ، فإن الفترة الأولى من حياته ارتبطت ببلدة « الدلنجات » التابعة لمديرية البحيرة (٢) ، والمازني هو الوحيد من بين زملائه الذي ولد وعاش في القاهرة ، ولكن الفرق واضح بين والده الذي كان ما يزال محتفظاً بطبيعته الريفية برغم حياته في المدينة ، فهو أزهرى ، مزواج ، له ولع خاص بالتركيات له زوجتان دائمتان ، والدة المازني ووالدة « خيرى » وهو أخوه الأكبر الذي عمل محامياً محل والده ، وكان شديد الاعتقاد في الخرافات حتى ليجمع شعره بعد قصه خشية السحر (٣) . فرق كبير بين هذا الأب وبين والد تيمور الذي منح أولاده محبة العلم والأدب ووفر لهما المال والفراغ ، وفرق كبير بين « خيرى » وبين محمد تيمور الذي مهد لأخيه سبيل الاتصال بالثقافة الغربية ، وقاد خطاه إلى طريق الأدب الجديد . ونشأ عن هذا الاختلاف بينهم وبين زملائهم في السن ، أنهم لم يتخصصوا في الرواية أو القصة القصيرة ، لأنهم حين بدأت موهبتهم الأدبية في التفتح ، لم تكن الرواية أو القصة القصيرة فناً أدبياً معترفاً به من كبار المثقفين ، بل كان الشعر العربي هو الفن الأدبي المسيطر ، ولذلك اتجهت جهودهم إلى هذا الميدان ، إما كمنشئين يحاولون بإنتاجهم زحزة الأباطرة القدماء مثل شوقي وحافظ عن عروشهم ، أو كمنقاد يمهدون بنقدتهم الطريق لأدبهم ، أو كباحثين يشككون في القديم المسيطر ، ليتيحوا الفرصة للجدید الناشئ ، وشغلوا أيضاً بتقديم الثقافة والأدب الغربيين وتحليلهما وتلخيصهما وتقديمهما إلى القراء ، كما أنهم عاشوا فترة طويلة من حياتهم قبل اندلاع الثورة القومية في سنة ١٩١٩ ، ولذلك كانوا في نظرهم إليها أقل حماساً وتفاؤلاً وأكثر واقعية ، وحين فشلت هذه الثورة في تحقيق أغراضها كاملة ، لم ينتهوا إلى اليأس والخيبة كما انتهى زملاؤهم ، ولكنهم تابعوا طريقهم برغم إحساسهم بطغيان السياسة على الأدب ، كما أنهم بحكم ظروفهم

(١) الأدب العربي المعاصر . شوقي ضيف ص ٢٤٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٥٣ .

(٣) أدب المازني . نعمات فؤاد ص ٣٤ .

ورغبتهم في تحقيق وجودهم ، وارتباطهم ارتباطاً أكبر بمشاكل بلادهم لم يأنفوا من العمل السياسى ، أو يرفضوه كما فعل زملاؤهم ، بل شاركوا في السياسة مشاركة إيجابية تحولت ببعضهم مثل حسين هيكل عن عمله الأساسى كأديب ، وشغلت جانباً كبيراً من وقته وجهده . ولم يقف منهم موقف الرفض الكامل للسياسة إلا « توفيق الحكيم » مع إحساسه بالمركز المتواضع الذى يحتله الأديب المتجه إلى الأدب الخالص ، إذا قورن بالمركز الممتاز الذى يتمتع به الأديب الذى يجمع بين الأدب والسياسة ، وهو يعبر عن إحساسه الشديد بالمرارة وهو يتحدث عن هذه الظاهرة فيقول : « كلمة النجاح غريبة على أذنى الآن ، أنا أستطيع أن أنجح فى شيء ؟ . . إن اسمى مقيد منذ زمن بجداول المحامين فى بلادى ، إني فى عرف القانون محام ولكن أى محام ؟ . . لقد كانت فجيرة لأبى المسكين أيام أن كان يسمع ويرى أنى أنسى صفتى كمحام ، وأنحشر فى زمرة الممثلين أو أولئك الذين يسمونهم عندنا « المشخصاتية » ، والحق أنهم فى مصر ليسوا من الطوائف المحترمة ، لقد كان ملحن روائقى « كامل الخلعى » يجلس معى على قارعة الطريق « يدندن » ويلحن وهو عارى القدمين ، إلا من « قبقاب » خشبى تلك كانت بدايتى الفنية والأدبية . . . فى عين الوقت الذى كان غيرى يبدأ حياته الأدبية بالكتابة السياسية فيظفر سريعاً بالشهرة والاحترام ، ولو أنى فعلت ذلك لرضى عنى أهلى بعض الرضا . فالفرق شاسع فى مصر ، بين خدمة رجال السياسة وخدمة رجال « التشخيص » وهأنذا لم أظفر بشهرة ولا ذكر ، بينما لمعت أسماء أولئك الذين اختاروا الطريق الآخر المحترم . . فسهل عليهم أيضاً بعدئذ كما رأيت أن ينتقلوا منه إلى الأدب محتفظين بأثواب التجلة ومظاهر التقدير ، أما أنا الذى اخترت الفن من البداية صرفاً صريحاً ، فلا أستطيع أن أنتقل إلى شيء غير الانحطاط الاجتماعى ، ولقد خشى والدى المتفجع أن يجرفنى التيار عن حياة القضاء التى عاشها بشرف ، فأشار عليه المخلصون أن يقصينى عن مصر فترة من الزمان . . فأرسلنى كما ترى إلى هنا لعل أسلو الفن وأنصرف إلى ما يتمناه لى من حياة قانونية قضائية محترمة . فماذا أنا قائل له الآن ؟ . . « (١) » . وإذا كان كتابنا لم يقفوا موقفاً سلبياً من المشكلة السياسية ، وحاولوا مواجهتها بدلا من الهروب منها ، فقد كانوا أيضاً أكثر تأثراً بالواقع المتخلف

لمجتمعهم ، واهتزت نفسياتهم بتأثير الحضارة والثقافة الغربية اهتزازاً أعنف وأعمق وأكثر حدة من زملائهم .

فهم بحكم نشأتهم في القرية عاشوا في أحضان التخلف الاجتماعي والبؤس والفقر ، بل كان بعضهم كالدكتور طه حسين ضحية مباشرة لهذا التخلف الاجتماعي ، وليس أقسى على نفسه وعلى أنفسنا من إحساسنا بأنه فقد بصره نتيجة لهذا التخلف الاجتماعي . كما أنهم خضعوا في نشأتهم الأولى للتربية والثقافة التقليديتين ، وعاشوا بقية حياتهم وهم يرغبون في التخلص من آثار بيئتهم الأولى في نفوسهم ، وبقدر ما عانوا في طفولتهم وصباهم وشبابهم من آثار تخلف مجتمعهم اشتدت رغبتهم في التخلص من هذا التخلف الاجتماعي وتغييره ، وكانوا لذلك أكثر إحساساً بالتناقض بين ظاهر مجتمعهم الذي يحاول أن يلحق بالحضارة الأوروبية المتقدمة ، وبين واقعهم المشدود بألف قيد إلى العادات والتقاليد القديمة . وعن الصراع الذي يدور بين الماضي المتخلف والواقع الذي يندفع للتقدم حتى في مظاهر الحياة المادية يتحدث المازني بلهجته الساخرة عن بيته الذي يعيش فيه فيقول : « وأنايب الماء في البيت والأحواض قائمة في مكانها ، ولكن « الزير » لا بد منه ولا غنى عنه ، والكوز يجب أن يكون له بلابل ، والأباريق والطشوت أنواع ، وإن كان لا يستعملها أحد ، والقوارير لا يأخذها إحصاء وهي أشكال . . . منها القصير والطويل والمديد العنق والضخم البطن والمضلع والمستدير . . . إلخ . . . ولا أدري ما حاجة البيت إليها ، ولكن الذي أدريه أن كل زجاجة دواء تفرغ تغسل وتنظف وتحفظ وترص مع أخواتها ، وعددها يزداد على الأيام حتى لأحسبني سأحتاج إلى غرفة خاصة بها أعرضها فيها ، والبيت مضاء بالكهرباء ، ولكن المصابيح والمسارج مدخرة كأن من الممكن أن نرتد في حياتنا إلى عصر الزيت أو الغاز ، ولسنا نعجن أو نخبز لأننا كغيرنا نشترى الخبز من الخباز ، ولكن البيت غاص بالمعاجن كبيرها وصغيرها والألواح التي تتخذ للتقريص والمحاور . أما آنية الأكل فمعرض كامل من أيام آدم إلى عصرنا الحاضر ، فيه الجفان والقصاع والملاعق الخشبية والصحان من النحاس والصاج والخزف على أشكال شتى وصور متعددة والطواجن والبراني والبرم كل ذلك إلى جانب الأواني الحديثة . . . » (١)

وإذا كانت الروابط التي تشد أديابنا إلى عالمهم القديم لم تزل حية ملموسة في مظاهر الحياة المادية ، فمن الطبيعي أن تكون هذه الروابط أكثر عمقاً وتغلغلا في المجالات النفسية والعاطفية وأن يتوغل الصراع بين القديم والجديد إلى نفوسهم ، ويصور عبد الرحمن شكرى أثر البيئة الغيبية التي عاش فيها طفولته وعجزه عن التخلص من آثارها ، حتى بعد أن كبر واشتد عوده ، وأصبح من كبار شعراء جيله الذين يدعون إلى التجديد فيقول : « لقد كنت في صغرى شديد الاعتقاد بالخرافات ، وكنت ألتمس العجائز من النساء أسمع قصصهن الخرافية حتى صارت هذه القصص تملأ كل ناحية من نواحي عقلي ، وحتى صارت عالماً كبيراً ملؤه السحر والعفاريت ، وحتى صارت العفاريت حولي تحل حيث أكون ، وأذكر أني رأيت مرة عفريتاً على سطح منزلنا ، وكان أسود الجسم شخصه مثل شخص الإنسان ، ولكن جسمه يعلوه الشعر الكثيف ولا أدري أكان عفريتاً ، أم كان من مخلوقات الخيال ، أم من ظلال الثياب التي كانت معلقة على الحائط لتجف ولما حدثت العجائز بأمر هذا العفريت جعلن يعلقن على جسدى التائم ويرقنين بالرقا . . ثم أتى على بعد ذلك دور التعبد إذ كنت كثير الصلوات كثير الأوراد أكثر من قراءة كتب المتعبدين ، فكنت أقرأ فيها عن العبد الصالح والعبد الفاسق وعن عقاب الله الفظيع ، وكانت هذه الكتب تشرح لي عقاب الله ، بالغاً من الفظاعة حداً لا يطاق ، فكنت أقوم من النوم مذعوراً حينما كنت أحلم بذلك العقاب ، وكنت أقرأ في تلك الكتب عن كرامات الأولياء ، وعن إحياء الموتي وإماتة الأحياء ، وإزالة العمى عن أعين أهل العمى وإزالة البصر عن أعين أهل البصر ولم يمنعني هذا التعبد الشديد من مواجهة الشهوات ، بل كانت كثرة مواجهة الشهوات ، بقدر شدة التعبد ، فلم يمنعني تخويف تلك الكتب وإرهابها من اللذات بل كان يفزعني من عواقبها في الآخرة ، وقد كنت أحسب من فزعي أن كل كلمة أقولها وكل عمل أعمله جريمة كبيرة ، فكنت أبكي وأنتحب خشية عقاب الله ، حتى إذا قضيت حاجة أعصابي المهيجة من البكاء والانتحاب رجعت إلى مواقعه الشهوات من غير أن يعوقني عنها الفرع من عواقبها ، وقد بلغ بي الفرع من عقاب الله أني كنت يخيّل لي وأنا نائم أن فوق الفراش عقارب وثعابين بعثها الله لعقابي ، وأحياناً يخيّل

لى أن هذا الفراش كله جمرات من نار فأتنبه مذعوراً صارخاً . . . »<sup>(١)</sup> . ويستمر شكرى فى الحديث عن أثر تربيته فى نفسيته ، والصراع بين رغبته فى الانطلاق إلى الحياة وبين شعوره بالذنب الذى تولد عن هذه التربية ، وتمزقه فى الصراع الذى يدور فى داخله بين رواسب الماضى وبين متطلبات ذاته الملحة ، حتى يعترف فى النهاية بأنه ما زال يعانى من ازدواج الشخصية الذى يصاب به الكثير من المثقفين فى بلادنا حتى اليوم ، فهم برغم ثقافتهم النظرية والفكرية لا تزال عواطفهم مشدودة إلى عالمهم الذى تربوا فيه فى طفولتهم وصباهم ، وشكرى يعترف فى النهاية بأنه برغم ثقافته ما زال يؤمن بالسحر .

وكان لطبيعة اتصالهم بالثقافة الأوربية أثره فى زيادة حدة الصراع بين القديم والجديد فى نفوسهم ، فهم لم يجدوا فى الثقافة العربية ما يملأ فراغ نفوسهم ، واعتبروها جزءاً من عالمهم الذى يرغبون فى التخلص منه . واهتموا منها بأفراد معدودين يتميزون بطابعهم الذاتى المتفرد من أمثال ابن الرومى وأبى العلاء والمتنبى ، أو بثورتهم على التقاليد مثل أبى نواس وحمامد عجرد وبشار ومن لف لفهم ، ومهد لهم لطفى السيد وقاسم أمين وفتحى زغلول السبيل إلى الاتصال بالثقافة الغربية ، وارتبطوا معهم بصلات عميقة وطيدة . وفى الثقافة الغربية وجدوا ضالتهم المنشودة وما يملأ عليهم فراغ نفوسهم ، فأقبلوا عليها إقبال المتلهف الظمان ، ولم يتعلقوا بأدبها وحده لكنهم تعلقوا بكل فروعها حتى علومها ، ويصور توفيق الحكيم لهفته على الإحاطة بكل فروع هذه الثقافة فيقول : « لم أترك شيئاً فى تاريخ النشاط الذهنى لم أطلع عليه لقد غرقت فى آداب الأمم كلها وفلسفتها وفنونها ، لم أكن أسمح لنفسى بأن أجهل فرعاً من فروع المعرفة لأنى كنت أعتقد أن الأديب فى عصرنا الحاضر يجب أن يكون « موسوعياً » حتى العلوم أردت أن ألم إماماً بأهم نتائجها ، ففى الهندسة حاولت فهم هندسة « نيومان » المعارضة لهندسة « إقليدس » التقليدية ، والرياضة أردت فهم مراميها العليا فى مؤلفات الرياضى « هنرى بونكاريه » والطبيعة والفلك بدأتها بإسحق نيوتن حتى بلغت نظرية « أينشتاين »<sup>(٢)</sup> . ولم تكن حمى الاطلاع على الفن والأدب الغربيين أقل قوة وعنفاً ، ويصف توفيق الحكيم جانباً

(١) الاعترافات ص ٢١ - ٢٥ .

(٢) زهرة العمر ص ١١٨ .

من جوانبها فيقول : « إني لا أترك الآن أسبوعاً واحداً دون أن أذهب إلى قاعة كونسير « بليل » أو إلى كونسير « كولون » أو « باديلو » . بل أحضر حفلتين أحياناً في يوم واحد ، ولقد حضرت في الأسبوع الماضي ثلاث حفلات موسيقية في يومى السبت والأحد . . » (١)

والعقاد يحدد الفرق بين شعراء جيله وشعراء الجيل الذى سبقه ، فى تميز شعراء جيله بالاطلاع الواسع على الأدب والشعر الغربيين : « الجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى قراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطلليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . . . » (٢) . وكانت الثقافة الغربية التى اندفعوا إلى تقليدها ثقافة جديدة عليهم فى كل فرع من فروعها ، وتضعهم فى مواجهة عالم غريب عن واقعهم ، وتكشف عن حضارة ومجتمعات أكثر تطوراً من حضارتهم ، وكان طبيعياً أن يجتاحهم هذه الحضارة وأن تفقدهم اترانهم فى مواجهتها ، وأصبحوا أشبه بمن يعيش فى دوامة من الأحلام والألوان والأضواء الباهرة ، لا يدرون ما يأخذون من هذه الحضارة وما يدعون ، ويتأثرون تأثراً مباشراً وعميقاً بكل ما يقع فى أيديهم من أعمال ، ويعبر توفيق الحكيم عن الحيرة التى انتابته وهو يواجه المذاهب الفنية والأدبية الغربية فيقول : « لست أدري أمن سوء حظى أو من حسنه أنى أعيش الآن وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها « المودرنزم » فكان لزاماً على أن أتأثر بها ، ولكنى فى الوقت نفسه شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها فأنا موزع الآن كما ترى بين « الكلاسيك » والمودرن ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم لأن هذا القديم جديد على فأنا مع أولئك وهؤلاء » (٣) . وعن العالم

(١) زهرة العمر ص ٢٩ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١١٣ .

(٣) زهرة العمر ص ٢٧ .

الرحب الفسيح الذى وجد توفيق الحكيم نفسه فيه وعدم قدرته على مواجهته وتحمله يقول : « لقد كان العامان الأخيران من عهد باريس رازحين تحت أثقال هذا المرض الموهن ، لقد فتحت أمامى المطالعات دنيوات لا قبل لى بها ، وعوالم لا حدود لها ، وقد حدث ذلك فجأة ، أو على الأقل فى سرعة لم يتحملها ذهنى فصار مثل ذبابة أطلقت فى أجواء الفضاء الهائل وهى التى ما هامت إلا فى الحجرة الضيقة ، وما عرفت النور إلا من خلال النافذة الزجاجية المغلقة » (١) . وعن أثر رواية واحدة من الأدب الأوروبى فى نفسية المازنى يقول العقاد : « أما الجانب الذى أوحى به المطالعة فأحسبه راجعاً على الأرجح إلى كتائين من القصص الروسى أحدها قصة « سانين » لمؤلفها « ارتزيباشف » والآخر قصة « الآباء والأبناء » لتورجنيف ، وكلتاها تخلق الاستخفاف على الأقل حين قراءتها لمن لا عهد له بالاستخفاف ، ولست أنسى هزة وجدانه بأفاعيل « سانين » بطل القصة الأولى ، مع إنكاره لتلك الحيوانية اللجوج التى مثله بها مؤلف القصة ، وقد بلغ من رضاه عنها أنه ترجمها باسم « ابن الطبيعة » ، وأنه كان يردد بعض لوازم « سانين » فى كلامه بعد قراءتها بسنوات » (٢) . وعن سيطرة الثقافة الغربية على نفسية المازنى وعلى إنتاجه وطمسها لمعالم واقعة يقول المازنى : « كانت الكتب تعدينى وتسحرنى ، فأنظر إلى الناس بعيون أصحابها لا بعينى ، وأحسها بقلبيهم لا بقلبي ، وأتصور حياتى وأقيسها على ما يروقنى من صور الحياة فى هذه الكتب وأنتحل آمال أصحابها ومخاوفهم وغماتهم ومثلهم العليا ، وصور الكمال عندهم ، وأوحى ذلك كله لنفسى ثم أزعمنى ندهم وقريعهم ، فأزهى وأتكبر وأغتر ، لأننى أرى نفسى كما رسمها خيالى الذى استمد من هذه الكتب لا كما هى فى الواقع ، وكنت أفعل نفس الشيء أو أتركه بوحى هذه الكتب » (٣) .

وبوحى من الثقافة الغربية وباندفاعهم إليها على هذه الصورة ، واتخاذهم منها مثلاً أعلى ، أصبح تفكيرهم مرتكزاً على تصور لمجتمع مثالى لا يستمد قيمه من الواقع ، ولكنه يستمدّها من الحضارة الغربية ، التى أصبح مجتمعهم بالقياس إليها

(١) نفس المرجع ص ١١٨ .

(٢) من مقالة له عن المازنى فى نهاية ديوانه بعد الأعاصير ص ١١٦ - ١٤٧ .

(٣) قصة حياة ص ١٢٧ .

مرفوضاً متخلفاً ، فقياساً على المرأة الغربية مثلاً كانت المرأة الشرقية متخلفة مرفوضة معوقة للفكر والفن ، وقياساً على الأدب والفن والفكر الغربي كان الفكر العربي والفن العربي مرفوضاً في ماضيه وحاضره . ولم تقف المشكلة عند هذا الحد ، بل كان عليهم أيضاً أن يواجهوا المعركة داخل نفوسهم ، لأن الأفكار التي استمدوها من الحضارة الغربية كانت نتيجة حضارة متطورة مرت بمراحل وظروف خاصة بها ، أما بالنسبة إليهم فقد كانت هذه الأفكار مستمدة من حضارة غير حضارتهم لم تستطع بعد التوغل داخل نفوسهم ، والتأثير في عواطفهم المشدودة بألف قيد إلى واقعهم وتراثهم .

وكان النتائج الطبيعي للصراع بين أفكارهم المثالية المستمدة من الثقافة الغربية ، وبين عواطفهم المرتبطة بواقعهم وتراثهم ، أنهم وجدوا أنفسهم ضحية للحيرة الشديدة والألم العميق والتمزق ، ومما ضاعف من حيرتهم وتمزقهم وقوع الحرب العالمية الأولى التي وضعت ثقتهم في الحضارة الغربية نفسها موضع الشك ، ووضعتهن إزاء تناقض جديد يتمثل في أن الحضارة الغربية التي كانوا يعتقدون في تفوقها ويأملون في الوصول إلى مستواها ، كانت تسمح لأبنائها بخوض مثل هذه الحرب الوحشية وقتل بعضهم البعض . ويقول العقاد عن ألم هذا الجيل من الأدباء وحيرته بين المثل الأعلى الذي استمدته من ثقافته والواقع الذي لا يتفاعل ولا يستجيب مع هذا المثال : « نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم فهم يشعرون شعور الرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعنا الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاء الرياء والتحرر من القيود الصناعية ، هذا من جهة الأغراض والاتساق ، وأما من جهة الروح والهوى فلا يعسر على البصير أن يلمح مسحة القطوب للحياة . . . وينغرس هذا القطوب حتى في الابتسامة المستكرهة التي تتردد أحياناً بين شفثيه . . . وإذا كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها كما قلنا - لقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع والتوحد أحياناً ، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماضي عتيق ومستقبل مريب . . وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو



كائن فغشيتهم الغاشية»<sup>(١)</sup> والعقاد يلمس في حديثه حقيقة الأزمة التي تعرض لها هذا الجيل من الأدباء والتي نبعت من ثقافتهم التي جعلتهم يتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وتسبق تصوراتهم واقعهم بأجيال ، فأصبحت المسافة بعيدة بين هذه التصورات « ما يجب أن يكون » وبين الواقع الموجود بالفعل .

ويصور لنا العقاد زيادة حدة الحيرة والتمزق في نفوسهم بعد وقوع الحرب العالمية الأولى فيقول : « هذه الفترة - فترة الحرب العالمية على التقريب - كانت في حياة المازني نقطة تحول ومحنة عقل وسريرة وإخال أنها شملتنا جميعاً بهذه المحنة الأليمة ، فنفضها شكرى عنه بقصائده العابسة ، في ديوانيه الثالث والرابع ، ونفضتها عنى بقصيدتي التي نظمها على نمط الملاحم وسميتها بترجمة شيطان ، وراضها المازني كما راضته فاستراح إليها غاية ما استطاع من راحة وعالجها يومئذ ولم يزل يعالجها بعد ذلك بترعة الاستخفاف وقلة الاكتراث »<sup>(٢)</sup> . ولا تقل الصورة التي يصف بها المازني عصره في تعبيرها عن الحيرة والقلق والألم عن الصورة التي يقدمها العقاد إن لم تفقها ، يقول المازني : « إننا نعيش في عصر تفكير عميق وعهد قلق عظيم ، واضطراب كبير وشك مخيف . . عصر تعتصر فيه العقول ويستنفد في حيرته مجهود القلب ، وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية ، وصارت حياتنا محيطاً زاهر العباب يضطرب بنا متنه في عشي ليالينا المتجاوبة بصيحات الشك والظماً إلى المعرفة والحنين إلى النور »<sup>(٣)</sup> . وتمتد مساحة الصورة التي يقدمها عبد الرحمن شكرى لشباب جيله وتكثر تفاصيلها ، حتى لتصبح أقرب إلى الوثيقة التي تكشف شباب هذا الجيل وحيرته وتمزقه ، وذلك حين يقول : « الشاب المصرى في حالتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منهما في نفسه عميق مثل الأبد ، والسبب في ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعى شدة الأمل وشدة اليأس ، وما زلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة ، والشباب المصرى يكثر من إساءة الظن وهي صفة اشتهر بها المصريون ، والسبب في سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التي مرت بها مصر ، فإنها أبقت هذا الإرث

(١) من مقدمة العقاد لديوان المازني ج ١ ص ك وما بعدها .

(٢) من مقالة عن المازني ملحقة بديوانه بعد الأعاصير ص ١٤٥ .

(٣) الديوان في الأدب والنقد ج ٢ ص ٢٩ .

في نفوس الأفراد ، لأن الاستبداد يبعث سوء الظن ، والشاب المصرى ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطماع والأمانى ، يمضى أيامه في الأحلام بدل أن يمضيها في مزاولة الأعمال ، وكذلك الخوف فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة متقطعة مبتورة ، شجاعة تستحى من نفسها ، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها ، وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى ، وهو ليس عنده شئ من الاعتماد على النفس ، وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى في ضحكته ويضحك في بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضجر قليل الصبر - مثل صاحب الاعتراف - تحز في نفسه قيود القدر المحتوم فيجتهد في أن يصرفها عنه فلا يقدر فيزداد حزناً ويأساً ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم ، وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره يترك ما يعنيه لما لا يعنيه ، لا يعرف أى أفكاره ، وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غارق بين لجنتين ، أو مثل كرة في أرجل المقادير ، فإلى أين تقذف به المقادير ؟ » (١) .

\* \* \*

ولا يدخل في نطاق عملنا تتبع آثار هذا التمزق والحيرة في نفسيات أدبائنا وإنتاجهم برغم طرافة مثل هذا البحث ، ولكننا سنكتفى بالإشارة إلى ظاهرتين هامتين تتصلان اتصالاً مباشراً بإنتاجهم ، ولا يستطيع الباحث في إنتاجهم الروائى إغفالهما . أما الظاهرة الأولى فتظهر في عجزهم عن الانتماء لهذا الواقع ورفضهم لقيمه ومثله وعدم قدرتهم على التعاطف معه ، وقد نشأ رفضهم لهذا الواقع - كما سبق أن قدمنا - لأنهم نظروا إليه على ضوء أفكارهم وقيمهم المثالية التى استمدوها من الحضارة الغربية ، غير أننا يجب أن نضع في اعتبارنا أن رفضهم هذا لم يكن رفضاً نهائياً ولا مطلقاً ، لأنهم كانوا عاجزين عن التخلص من آثار هذا الواقع في نفوسهم بحكم تربيتهن وبيئتهن واستمرار حياتهم على أرض هذا الواقع ، ولذلك كان هذا الرفض رفضاً فكرياً وذهنياً في جوهره لم يصل إلى أعماق نفسياتهم ، وضاعف من قدرتهن على عدم التعاطف مع هذا الواقع عجز الواقع نفسه نتيجة لظروفه والمرحلة الحضارية التى كان يمر بها عن الاستجابة الكاملة لأفكارهم وتصوراتهم التى

استمدوها من الحضارة الغربية ، ونستطيع أن نتصور مدى قسوة هذا الواقع وتخلفه بالنسبة لهم ، حين ندرك أن هؤلاء الأدباء الذين قرأوا الكثير عن تحرر المرأة الغربية وثقافتها ، كانوا يبحثون عبثاً عن مثل هذه المرأة في واقعهم ، وحين يلتقون بنموذج فردى مثل « مى » التى اكتسبت الكثير من تحررها من كونها لبنانية أولاً ومسيحية ثانياً ، يصبح وجودها بالنسبة إليهم أقرب إلى الأسطورة ويتنافس كبار أدبائنا على التقرب منها واكتساب ودها . وقد بلغ من إحساسهم بعجز الواقع عن التلاؤم مع أفكارهم والاستجابة لها ، أن توفيق الحكيم يعلن لصديقه الفرنسى أن الناس فى مصر لا يفهمون الثقافة الحقيقية ولا يحسونها ، وأن المثقفين ثقافة حقيقية فى مصر لا يتجاوز عددهم عدد أصابع اليدين<sup>(١)</sup> . ويبلغ بتوفيق الحكيم عدم قدرته على الانتماء لواقعه أن يعلن فى صراحة بأنه أقرب إلى أن يكون مواطناً أوروبياً منه إلى كونه مواطناً مصرياً فيقول : « إننى أعيش فى الظاهر كما يعيش الناس فى هذه البلاد « مصر » أما فى الباطن فما زالت لى آلهتى وعقائدى ومثلى العليا ، كل آلامى مرجعها هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة . . آه إنك لن تقدر آلام من يعيش فى غير عصره ، فأنت أوروبى يعيش فى أوروبا . . . لقد كنا فى وطن ثقافى واحد ، لقد كانت تظللنا أنا والفرنسى والروسى والألماني والمجرى والإنجليزى سماء واحدة هى سماء الحضارة فى هذا القرن . . . ثم إني فوق ذلك كنت أعيش . أعيش الحياتين . بل حياة واحدة . إذ لم تكن لى حاجة إلى حياة ظاهرة وحياة باطنة<sup>(٢)</sup> . . . وهذا الانتماء الثقافى الكامل لأوروبا الذى يعبر عنه توفيق الحكيم هو الذى يفسر لنا سر المعارك التى كانت تدور بين أدبائنا ويتعصب فيها فريق منهم للثقافة الفرنسية ، ويتعصب فريق آخر للثقافة الإنجليزية ، فينقسمون فى تعصبهم إلى « لاتينيين وسكسونيين » ، كما تفسر لنا أيضاً محاولة الدكتور طه حسين ربط ثقافتنا بثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط فى بحثه عن « مستقبل الثقافة فى مصر » .

وبوطنه الثقافى يتشبث توفيق الحكيم بكل جوارحه فيتحدث عن مفارقتة لباريس وعودته إلى وطنه على هذه الصورة : « بعد بضع ساعات أكون قد فارقت

(١) زهرة العمر ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٩ - ١٣٠ .

« باريس » المحبوبة . . . أسافر هذا المساء بقطار الساعة التاسعة ، وغداً ٢٥ مايو تكون الباخرة قد أقلعت حاملة جثمانى . وإن سئلت عن الروح قل روحه فى قاعة « كونسير بليل »<sup>(١)</sup> . ويتوسل إلى صديقه أندريه ألا يقطع عنه رسائله لأنها تحمل إليه فى صحرائه نسيم أوربا : « رسائلك يا أندريه . على الأقل رسائلك تحمل إلى فى صحرائى نسيم أوربا العظيمة . . . أودعكم وأودع فيكم باريس الفن والفكر »<sup>(٢)</sup> . ويتحدث عن وقع رسالة من رسائل صديقه على نفسه فيقول : « . . . وإذا علقى الذى كاد يخبو بأفيون الشرق يضىء من جديد وصحوت لحظة أفكر وأتأمل ، وانتهى بى الأمر إلى أن النور يأتينى من الشاطى الآخر . . . آه الشاطى الآخر المائج بأضواء الحياة الفكرية »<sup>(٣)</sup> . ويصف عظمة باريس وروعها فيقول : « باريس هى فترينة العالم . . . نعم . . . هى الواجهة البلورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا »<sup>(٤)</sup> . وإذا كان توفيق الحكيم لا يسأم من ترديد تعلقه بأوربا وعظمة فنا وثقافتها ، فإنه فى الوقت نفسه لا يمل من تسجيل احتجاجه على واقعه ورفضه له . وفى مقارنة له بين ميدان « الساعة » فى طنطا وميدان « الكونكورد » فى باريس يكشف عن مدى اشمئزازه من هذا الواقع وسخريته منه فيقول : « أندريه . . . أوجب أن تعلم أن نافذة حجرى تشرف على ميدان « الساعة » . ولكى تعرف أهمية هذا الميدان يكفى أن أخبرك أنه فى طنطا بمثابة ميدان « الكونكورد » فى باريس . . . ومع ذلك فإنه ليخجلنى أن أصف لك ما تقع عليه عينى وسط هذا الميدان . لست أعنى البشاعة الفنية التى تقوم عليها تلك الساعة الكبيرة . فمما لا ريب فيه أنه لم يرد فى خاطر أحد أن يقيم فى ذلك المكان شيئاً فنياً على الإطلاق بشعاً كان أو غير بشع إنما الذى أعنيه هو انعدام كل ذوق وزوال كل لياقة ، . . . فقد أنشأوا وسط الخضرة المغروسة فى قلب الميدان بناء ظاهراً وهيكلًا بارزاً ، يكاد يشمخ على غيره من المباني . بجلال موقعه . . . أتدرى ما هذا البناء ؟ إنه ليس أثراً تاريخياً ، ولا نصباً تذكاريًا ، ولا معبدًا فنيًا : إنه مرحاض عمومى . . . »<sup>(٥)</sup> . ويتحدث عن الحياة الفكرية فى مصر فيقول : « كل ما عندى أنى أعيش فى جو فكرى - إن كان فى مصر ما يجوز

(٢) المرجع السابق . نفس الصفحة .

(٤) المرجع نفسه ص ٥٤ .

(١) زهرة العمر ص ٥٣ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٩ .

(٥) زهرة العمر ص ١٦٧ .

أن يسمى بالجو الفكري - لا يستطيع أن يعيش فيه مثلى ، وأصدقاء الماضي لا يصلحون لي اليوم فحديثهم ونكاتهم وطريقة قتلهم للوقت لما يزهد في الجلوس إليهم ، وإن شئت وصفاً دقيقاً لي فهو يتلخص في كلمة واحدة : الوحدة . الوحدة في أكمل وأقصى معانيها «<sup>(١)</sup> . ويعود إلى تقديم نفس الصورة الكثيبة عن حياته في مصر فيصفها بقوله : « أهى شىء غير إطراق طويل ، وابتسامة حزينة ، كلها رافة ورثاء لكل ما يقع أمامي هنا ، ويأس قاتل وتحرق دائم ، وأيام تجرى كالدموع الباردة »<sup>(٢)</sup> . ويتحدث عن يأسه من تغير الواقع الكثيب في بلاده فيقول : « تعبت من كل شىء ومن كل إنسان ، ويشت أن بلداً كمصر يصبح في يوم قريب ذا حياة فكرية . لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر . لا يشغل عقلى الساعة شىء واحد ، ولا يلذ لي إلا أمر واحد ، تحطيم كل شىء هام ، وأبدأ بمستقبلي »<sup>(٣)</sup> .

وتقودنا الظاهرة الأولى التي نشأت عن اتصالهم بالثقافة الغربية ، وعجز مجتمعهم عن الاستجابة لأفكارهم التي استمدوها من هذه الثقافة ، إلى الظاهرة الثانية التي يتصف بها أدباء هذا الجيل والتي تتمثل في الإحساس المفرط بالذات . وقد نشأ هذا الشعور عما سبق أن أشار إليه العقاد من أن الثقافة نقلت هؤلاء الأدباء أجيالاً عديدة بعد جيلهم ، ولما كان المثقفون الذين يتجاوبون معهم قلة نادرة ، فليس من الغريب أن يحسوا إحساساً حاداً بتفوقهم وتميزهم ، وأن يدفعهم هذا التفوق إلى الاستعلاء على غيرهم من مواطنيهم ، وتكشف النزعة الذاتية المفرطة عن نفسها في صورتين : أما الصورة الأولى فتتمثل في موقفهم من الحياة والإنسان ، فهم ينزعون إلى تصوير الحياة بصورة كثيبة ، ويكثرون من إساءة الظن بالإنسان وقيمه ومثله ، وينزعون إلى هدم هذه القيم والتشكيك فيها ، ويعبر العقاد عن اضطهاد الحياة للإنسان ووقوفها منه موقفاً عدائياً فيقول : « فكل ما في الأمر أن غاية الكون أكبر من غاية هذا الفرد أو ذاك الشعب ، ومتى تعارضت الغايتان ، ولا بد أن يتعارضا في حادثة من الحوادث ، فلا ظلم في توضحية الصغرى منهما لأجل الكبرى . . . . . وقد يأسف الإنسان لهذا القضاء أسفاً يقتل نفسه ويغمر على عقله ويشل حواسه وطبائعه ، فيقف حائراً لا يدري بما ينصح الذين يريد لهم الخير ، وقد يرى أن الخير والشر

سواء في أداء غاية الإنسان « (١) . والعقاد لا يعبر هنا عن إحساسه بالتعارض بين غاية الإنسان وغاية الحياة فحسب ولكنه يعبر عن حيرته إزاء القيم الإنسانية أيضاً وتحديد موقف المفكر من هذه القيم ، وشكرى يعبر عن سوء ظنه بالإنسان بصورة تكاد تكشف عن حالة مرضية فيقول : « على أنى لا أقول إن سوء الظن كاذب أبداً إذا كان في الكون حق ، فالحق ما يسيئ ظنك بالناس ، فإنهم خليقون بأن تسيئ بهم الظن ، ولكن ينبغي أن تسيئ ظنك بنفسك كما تسيئ الظن بالناس أليست نفسك من نفوس الناس ؟ ومن أجل ذلك كنت أحياناً أسيئ الظن بنفسى وأتهمها ، ثم أسيئ الظن بالشئ الذى جعلنى أتهمها بسوء الظن ، وهكذا لاحد ولا نهاية لسوء الظن . إننى أسيئ الظن بالناس لأن فى كل عمل يعملونه شيئاً من اللؤم والدناءة ، وقد بلغ بى سوء ظنى أنى ما رأيت اثنين يتساران إلا ظننت أنهما يذكرانى بسوء ، فأنا من الذين يصدق فيهم قول بشار ابن برد :

يروعه السرار بكل شئ مخافة أن يكون به السرار

وكذلك ما رأيت أحداً ينظر إلى إلا حسبت أنه يحدث نفسه عنى بسوء ، وإنى لأسيئ الظن الآن بمن يقرأ هذا الكتاب وأزعم أنه سيحدث نفسه عنى قائلاً ، لو لم يكن مظنة السوء لما خيل له أن الناس تسيئ به الظن . . . » (٢) والعقاد يتحدث فى شعره عن رأيه فى أخلاق البشر بعد تجربته فى الحياة فيقول :

ما وجدنا من البرية إلا خلقاً زائفاً وجهلاً مبيناً

حشرات لا تعرف الخير والش ر وفيها الهلاك للعارفين (٣)

وبتأثير هذا التصور للحياة والبشر يترك لنا المازنى أغرب صورة رثى بها شاعر عربى نفسه وأغرب وصية يتركها ميت ، فى رثائه لنفسه يقول :

مضى غير مأسوف عليه من الورى ففى همه فى العيش نظم القصائد

لقد كان كذاباً وكان منافقاً وكان لثيم الطبع نزر المحامد

وكان خبيث النفس كالناس كلهم جباناً ، قليل الخير ، جم الحقائق

وقد كان مجنوناً تضاحكه المنى وفى ريقها صم الصلال الشوارد

فعاش وما واساه فى العيش واحد ومات ولم يحفل به غير واحد (٤)

(٣) ديوانه ج ١ ص ٢٦ .

(٤) ديوانه ج ٢ ص ٣١٩ .

(١) مجمع الأحياء ص ٣ .

(٢) الاعترافات ص ٧٢ - ٧٣ .

أما أمنياته التي يتمناها للبشر بعد موته فلا تقل غرابة عن الصفات التي أضفها على نفسه :

|                                |                                           |
|--------------------------------|-------------------------------------------|
| سترخى على هذى الحياة الستائر   | وتطفأ أنوار ويقفر سامر                    |
| فهل راق هذا العيش قصة عيشتي    | وماذا يبالي من طوته المقابر . . ؟         |
| تركت لهم من قبل موتى وصية      | نظير التي أوصت بها لى المقادر             |
| وهبت لأعدائي إذا كان لى عدى    | همومى وما منه أنا الدهر ناثر              |
| وأوصيت للمحسوب بالسهد والضنى   | وبالدمع لا يرقى ولا هو هامر               |
| وبالجدرى فى وجهه ليزينه        | وبالعرج المرذول والله قادر                |
| وبالضعف والإملاق واليأس والجوى | وبالسقم حتى تتقيه النواظر                 |
| وللشيب بالأوجاع فى كل مفصل     | وبالثكل فى الأبناء والجد عاثر             |
| وللناس ألوان الشقاء وإننى      | إذا مت لا آسى على من يخامر <sup>(١)</sup> |

ويكشف عن إحساس أدبائنا المفرط بالذاتية صورة أخرى فى تعبيرهم عن إحساسهم الدائم بالغرابة ورغبتهم فى الظهور بمظهر متفرد ، وشعورهم بالوحدة والقلق ، ورغبتهم فى العزلة ويأسهم وشكواهم من عجزهم عن تحقيق آمالهم ، ويعبر توفيق الحكيم عن رغبته فى التفرد والتميز على الآخرين فيقول فى رسالة له إلى صديقه : « ثم هنالك شىء آخر إخالك لم تلتفت إليه هو طبيعتى التى تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع ، هرباً من الوقوع فى الابتذال ، وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب ، ففى اللبس لا أرتدى كما يرتدى الآخرون ، ولا أدخن لأن التدخين عادة عامة ، وربما دخنت لو انقطع الناس عن التدخين . لا أهدى إلى حبيبتى الأزهار الجميلة ولا العطور اللطيفة . بل أهدى إليها ببغاء فى قفص ، ولا أكتب إليها مباشرة عن الحب بل أتبع طرقاً لا يتبعها عقلاء الناس ، وتسألنى بعد ذلك لماذا أحب « المودرنزم » ؟ أليس لأنه أقرب الفنون إلى الخروج على المتبع المألوف ؟ . . الواقع أنى وجدت فى هؤلاء لا فقط مأواى ومعقلى بل وجدت كل طبيعتى وما تنطوى عليه من حمق وجنون . لقد وجدت على الأقل سنداً وأساساً لرغبتى المحرقة فى الخروج على ما أسميه المنطق العام »<sup>(٢)</sup> . ويجعل من

(١) نقلاً عن أدب المازنى نعمات فؤاد ص ١٠٧

(٢) زهرة العمر ص. ٣٤ - ٣٥ .

إحساس الإنسان بالوحدة مصدراً من مصادر تفوقه فيقول : « ويخيل إلى لحظة أنى ذلك الشخص الذى عناه إبسن بقوله : الرجل القوى هو الرجل الوحيد »<sup>(١)</sup> . وقد تأثر كتابنا كثيراً بفلسفة القوة التى يشير إليها توفيق الحكيم ، وخاصة العقاد الذى كتب كتاباً كاملاً تأثر فيه « بكتاب نيتشه » هكذا قال زرادشت ، وهو كتاب « مجمع الأحياء » ، وفيه يدعو كل كائن حى إلى التصرف حسب طبيعته وإلى إطلاق العنان لقواه الكامنة وطاقته ، دون التقيد بما هو خير أو شر فيقول فى مقدمة كتابه : « وأختم هذه المقدمة كما ختمت الرسالة قائلاً ، اسمعوا صوت الطبيعة ، اسمعوه همساً قبل أن تضطركم إلى سماعه زمجرة ووعيداً ، ليسمعه كل حى على شاكلته ، يسمعه الشرير فيتمادى فى الشر ، وتسمعه الأمة فتقضى على ذلك الشرير ، وتسمعه الإنسانية فتحنى على الأمة التى تفرط فى حقوق الحياة ، أو تمسخ عناصرها الباقية فى الأمم إثارةً لمنافعها المحدودة ، وما دام هذا الصوت مسموع النداء ، فالعالم الإنسانى محدود البقاء . . . »<sup>(٢)</sup> . ويؤكد العقاد فكرته هذه ويوضحها فى خاتمة رسالته فيقول : « أما وقد شاهدتم أيها الملاء كيف أن الموت ينقلكم من طور إلى طور أكمل ، ومن هيئة أجمل ، فاعلموا - كملككم الله - أن الكمال غايتكم فى الحياة وليس البقاء ، فلا تخافوا الموت بل خافوا النقص ، فهو أعدى لكم من الموت ، ولا تسمعوا صوت الحياة بل اسمعوا صوت الطبيعة فهى أبر بكم من الحياة ، فما كادت تلفظ الكلمة الأخيرة حتى وثب الأسد على الثور ، وقبض النمر على الإيل ، وعدا الثعلب وراء الأرنب ، ووجأ الذئب عنق الشاة ، والتهم الهر الفأر ، وجذب الإنسان سلاحه يضرب ذات اليمين وذات اليسار والقدر يضحك والحياة تصرخ وكلهم على رؤوسهم يصيحون : اسمعوا صوت الطبيعة . اسمعوا صوت الطبيعة »<sup>(٣)</sup> . ولن نسترسل فى حديثنا عن مظاهر النزعة الذاتية ، كما تبدو فى تعبير كتابنا عن أنفسهم وأفكارهم فما أردنا بحديثنا عن عدم قدرتهم على الانتماء لمجتمعهم ، ونزعته الذاتية سوى أن نبين تأثير هاتين الظاهرتين

(١) زهرة العمر ص ١٤ .

(٢) مجمع الأحياء ص ١٥ .

(٣) عقدنا مقارنة أكثر تفصيلاً بين نيتشه فى كتاب « هكذا قال زرادشت » وبين كتاب العقاد

« مجمع الأحياء » فى الفصل الأخير من رسالة الماجستير .



في أدبهم بصورة عامة ، وفي مساهمتهم في ميدان الرواية بصورة خاصة .  
 أما تأثير هاتين الظاهرتين في أدبهم بصورة عامة فيظهر في الطابع الفكري  
 الذي يسود هذا الأدب بصورة عامة ، بحيث يبدو على كتابنا أنهم كانوا أقرب  
 في إنتاجهم إلى الباحثين في الأدب منهم إلى المنشئين ، ويرجع ذلك إلى أنهم  
 نظروا إلى واقعهم من أعلى وعلى ضوء الأفكار التي استمدوها من ثقافتهم الغربية ،  
 كما أن أفكارهم كانت وليدة حضارة غير حضارتهم وواقع مر بمراحل عديدة من  
 التطور لم يمر بها مجتمعهم ، بحيث كان واقعهم عاجزاً عن الاستجابة الكاملة  
 لهذه الأفكار ، كما أصبحوا هم عاجزين عن ممارسة أفكارهم على مستوى الواقع  
 والحس ، وظلت أفكارهم لذلك في مستوى النظرية ، ولم يستطيعوا ممارستها كتجارب  
 واقعية ، بالإضافة إلى أن إيمانهم بأفكارهم نفسها كان إيماناً نظرياً فكرياً لم يتغلغل  
 بعد إلى أعماقهم التي لم تتخلص بصورة نهائية من تقاليد واقعها وموروثاته .  
 ويتنبه هيكل لهذه الظاهرة وهو يتحدث عن أسباب تخلف الشعر فيقول : « وإلى  
 أن تحدث هذه الثورة ، سيظل الشعر في جموده ، وستظل الأوزان الشعرية واقفة  
 وقوف الموسيقى والغناء ، وسبيل هذه الثورة أن تظماً النفوس لحرية الإحساس  
 والعاطفة ، كما ظمئت من قبل لحرية التفكير والتعبير عنه »<sup>(١)</sup> . ونتيجة لذلك  
 نجح أدباؤنا في دعوتهم إلى التخلص من آثار الماضي ، وإلى أن يعبر الأدب  
 عن ذات صاحبه أولاً ثم عن مجتمعه ثانياً ، ونجحت دعوتهم نجاحاً كبيراً في  
 زعزعة أركان التبعية المطلقة للأدب القديم ، سواء أكان ذلك بالهجوم عليه هجوماً  
 مباشراً ، أو بإخضاعه للمناهج الحديثة في البحث والتحليل والنقد ، ولكنهم في  
 الوقت نفسه عجزوا عن تقديم البديل الحقيقي لهذا الأدب . كما أفلحوا في عرض  
 الأدب والفكر الغربيين وتلخيصهما وتقديمهما . وإذا كان توفيق الحكيم يمثل من  
 بين أدبائنا المتخصصين الوحيد في الأدب الإنشائي ، فإن الباحث يستطيع أن  
 يلمح طابعاً فكرياً واضحاً على أغلب أعماله ، بحيث أصبح من المألوف وصف  
 كثير من النقاد لمسرحياته بأنها « مسرحيات فكرية » أو « ذهنية » .

أما أثر الظاهرتين السابقتين في الإنتاج الروائي لأدبائنا فيتمثل في أنهم لم  
 يهتموا اهتماماً كبيراً به فالكثير منهم لم يترك لنا إلا عملاً واحداً أو عملين رغم وفرة

إنتاجهم ، وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم له ، وعدم قدرتهم على التعاطف معه ، كما أن رواياتهم التي تركوها كانت تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشاكلهم الذاتية ، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية . وسيقتصر عملنا في هذا الفصل على تحليل محاولة كل كاتب منهم على حدة ، مشيرين إلى الخطوات التي سارتها هذه المحاولات ، وهي في طريقها للتخلص من آثار الترجمة الذاتية لتصبح عملاً روائياً متكاملًا .

## ٢

## الأيام وطه حسين :

في كتاب « الأيام » للدكتور طه حسين يلتقي الباحث من الناحية الفنية بأولى المحاولات ، التي تقرب بين الترجمة الذاتية وبين الفن الروائي<sup>(١)</sup> .

والواقع أن الباحث في الرواية يجد صعوبة شديدة وهو يواجه كتاب الأيام وذلك لسببين : الأول منهما هو أن مؤلف الكتاب لم يقدمه إلينا على أنه رواية ، والباحث يشعر والحالة هذه أنه يظلم الكتاب وصاحبه ، لو اكتفى بأن يطبق مقاييس الرواية الفنية على الكتاب ، ثم نفص يده بعد ذلك من الأمر كله .

أما الصعوبة الأخرى التي يواجهها الباحث وهو يتعرض بالدراسة لكتاب الأيام فتتمثل في الحيرة التي تواجهه وهو يحاول تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه

كتاب « الأيام » . فهو لا يستطيع أن ينظر إليه على ضوء المفهوم الذي يوحى به عنوانه ، فيعتبره مجرد سجل لبعض الأحداث البارزة والمؤثرة التي عاشها الكاتب « أيام » حياته ، دون هدف أو رابط ، وإلا لأصبح الكتاب والحالة هذه أشبه بيوميات المؤرخين من أمثال « الجبرتي » . كما يعترف المؤلف نفسه بأنه لا يقف موقف الحياد في كتابه ، ولكنه يختار الأحداث التي يوردها في كتابه ، ويخضع في اختياره لأهداف واعتبارات خاصة صرح ببعضها ، وأمسك عن التصريح

(١) تسبق رواية « زينب » لهيكل كتاب « الأيام » من الناحية التاريخية ، ولكننا سنؤخر الحديث عنها لأنها تبدو من وجهة نظرنا أكثر التصاقاً بالرواية الفنية من كتاب « الأيام » كما أن كتاب الأيام أقرب منها كثيراً إلى فن الترجمة الذاتية .



ببعضها الآخر ، ومن الاعتبارات التى أشار إليها المؤلف ما جاء على لسانه وهو يوجه الحديث إلى ابنته فى الفصل الأخير من كتابه حيث يقول : « نعم يا ابنتى . . . لقد عرفت أباك فى هذا الطور من حياته / وإنى لأعرف أن فى قلبك رقة وليناً . وإنى أخشى لو حدثتك بما عرفت من أمر أبيك حينئذ ، أن يملكك الإشفاق وتأخذك الرأفة ، فتجهشين بالبكاء ، لقد رأيتك ذات يوم جالسة على حجر أبيك وهو يقص عليك قصة (أوديب ملكا) ، وقد خرج من قصره بعد أن فقأ عينيه لا يدرى كيف يسير / وأقبلت ابنته « أنتيجون » فقادته وأرشدته . رأيتك ذلك اليوم تسمعين هذه القصة مبتهجة من أولها ، ثم أخذ لونك يتغير قليلاً قليلاً ، وأخذت جبهتك السمحة تربد شيئاً فشيئاً ، وما هى إلا أن أجهشت بالبكاء ، وانكبت على أبيك لثماً وتقبيلاً ، ، وأقبلت أمك فانتزعتك من بين ذراعيه ، وما زالت بك حتى هدأ روعك ، وفهمت أمك وفهم أبوك وفهمت أنا أيضاً ، أنك إنما بكيت لأنك رأيت أوديب الملك كأبيك مكفوفاً لا يبصر ، ولا يستطيع أن يهتدى وحده ، فبكيت لأبيك كما بكيت « لأوديب » .

نعم . . . وإنى لأعرف أن فيك عبث الأطفال وميلهم إلى اللهو والضحك ، وشيئاً من قسوتهم ، وإنى لأخشى يا ابنتى إن حدثتك بما كان عليه أبوك فى بعض أطوار صباه أن تضحكى منه قاسية لاهية ، وما أحب أن يضحك طفل من أبيه ، وما أحب أن يلهو به أو يقسو عليه . ومع ذلك فقد عرفت أباك فى طور من أطوار حياته ، أستطيع أن أحدثك به دون أن أثير فى نفسك حزناً ، ودون أن أغريك بالضحك واللهو «<sup>(١)</sup> . والمؤلف يشير فى حديثه لابنته إلى أنه لا يستطيع أن يصرح بكل الأحداث التى وقعت له فى حياته ، وذلك لأنه لا يريد أن يكون موضع سخريتها من ناحية ولا موضع شفقها من ناحية أخرى . وإذا أدركنا أن المؤلف لا يتوجه بكتابه إلى ابنته وحدها ، وإنما يتوجه به إلى المجتمع بأسره ، فى الوقت الذى يحس فيه بأن هذا المجتمع ما زال أشبه فى وعيه وسذاجته عاطفته بالأطفال منه بالكبار الناضجين ، لأدركنا أنه كان يخشى فى كتابه أن يصبح موضع عطف أحد أو سخريته ، وأنه لذلك سيكون حريصاً على ألا يظهر بمظهر الضعف فى مجتمع لم يعترف بعد بالضعف الإنسانى ، ولم يقدره حق قدره . وعنصر الاختيار ينفى

عن الكتاب كونه مجرد يوميات أو مذكرات ، كما أن خشية المؤلف من الصراحة الكاملة ينفي عن الكتاب كونه مجرد مجموعة من الاعترافات .

ونحن لا نستطيع أن نعتبر كتاب الأيام مجرد ترجمة ذاتية للمؤلف ونقف عند هذا الحد ، وذلك لأن الترجمة الذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في مرحلة زمنية محددة ، وتحفظ بالترتيب الزمني للأحداث كما وقعت لصاحبها ، ولا يقتصر المؤلف فيها على سرد الأحداث ولكنه يقف منها موقف الدارس المحلل ، كما أن الرابطة التي تربط بين أحداثها مجرد رابطة سطحية تتمثل في وقوع الأحداث لشخصية بعينها في زمن محدد ، وذلك بعكس الرواية التي لا تكفي فيها الرابطة الخارجية وحدها ، ولكنها تفترض وجود رابطة داخلية بين الأحداث وتتمثل في إحساس المؤلف الذي تتطور أحداث الرواية لإبرازه ، والقارئ لكتاب الأيام يشعر بأنه لا يفتقر لرابطة داخلية تربط بين أحداثه وذلك مع إحساسه بأن هذه الرابطة لا تكفي لتجعل من كتاب « الأيام » رواية فنية كاملة مما سنفصله فيما بعد .

ومما يزيد من صعوبة تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه كتاب « الأيام » أن الحدود التي يضعها الباحث للتفريق بين اليوميات والاعترافات ، والترجمة الذاتية وبين الرواية ليست حدوداً فاصلة ولا نهائية ، فالكاتب الروائي يمكنه أن يستغل أى نوع من هذه الأنواع في تأليف رواية ناضجة ، وذلك إذا أخضعها للاختيار ، وحقق الرابطة الداخلية بين أجزائها ، وابتعد عن الأسلوب التقريرى في سردها .

\* \* \*

وقبل أن نبدأ في تحديد مدى اقتراب كتاب الأيام أو ابتعاده عن فن الرواية يشعر الباحث بأنه مطالب بمحاولة تحديد الدوافع التي دفعت الدكتور طه حسين إلى تأليف كتابه ، لعلها تساعد ، على اتخاذ موقف أكثر وضوحاً في دراسته له .

ابتداء من الوقت الذي أخذ فيه إدراك أديبنا يتفتح على الحياة من حوله أخذ يحس بأنه يعيش حياة بائسة ، يسيطر عليها طابع بارز هو طابع الحرمان ، وكان العامل المباشر الذي جعل من الحرمان اللون البارز الذي يلون حياته يتمثل في جهل بيئته وفقرها . هذه البيئة التي تعيش حياة غيبية لا تعترف بالعلم الحديث ، ولا تستطيع أن تمنح الطفل الحنان الذي يربط حياته ، ولا الطبيب الذي يعالجه ، ولا التربية الصالحة التي تشفى جراح نفسه ، ولا التعليم الصالح الذي يثبت أقدامه في الحياة .



ونتيجة لجهل هذه البيئة حرم أدينا من بصره ، وفقد أخته التي كانت كالزهرة المفتحة في أسرته ، وبتأثير قدر غامض فقد أخاه ، ثم فقد حنان الأم التي كانت مشغولة برعاية عدد كبير من الأبناء ، ولم يكن موضع أمل أبيه ولا فخره ، ثم خاض تجربته الأولى في مجال التعليم في « الكتاب » الذي كشف له من حقائق الحياة القاسية أكثر من العلم الذي تعلمه منه ، وكانت تجربته في الأزهر أكثر قسوة من تجربته في الكتاب ، ولم يكن في قريته من مصدر للثقافة العامة إلا علماء الدين ثم مدعو العلم ثم الدجالون والسحرة ، واستطاع أدينا أن ينفذ من هذه الأبواب المغلقة في وجهه ، وأن يجد في الجامعة أولاً وفي باريس بعد ذلك ما يرضى طموحه العلمي ، ويساعد على إثبات وجوده ، والتقى في « باريس » بالسيدة التي منحته بعض العزاء وعوضته عن الحرمان الذي لقيه في بيئته ، والتي يعتبرها صاحبة الفضل الأول في تغير حياته والمكانة التي وصل إليها : « كذلك كان يعيش أبوك جاداً مبتسماً للحياة وللدرس ، محروماً لا يكاد يشعر بالحرمان . حتى إذا انقضت السنة ، وعاد إلى أبويه يسألانه كيف يأكل ؟ وكيف يعيش ؟ أخذ ينظم لهما الأكاذيب ، كما تعود أن ينظم لك القصص ، فيحدثهما بحياة كلها رغد ونعيم ، وما كان يدفعه إلى هذا الكذب حب الكذب ، إنما كان يرفق بهذين الشيخين ويكره أن ينبتهما بما هو فيه من حرمان . وكان يرفق بأخيه الأزهرى ، ويكره أن يعلم أبواه أنه يستأثر دونه بقليل من اللبن ، كذلك كانت حياة أبيك في الثالثة عشرة من عمره ، فإذا سألتني كيف انتهى إلى حيث هو الآن ؟ وكيف استطاع أن يهيئ لك ولأخيك ما أنتما فيه من حياة راضية ، وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثير من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة ، وأن يثير في نفوس ناس آخرين ما يثير من رضاً عنه وإكرام له وتشجيع ؟ - إن سألت كيف انتقل من تلك الحال إلى هذه الحال فلست أستطيع أن أجيبك . . وإنما هناك شخص آخر هو الذي يستطيع هذا الجواب ، فسله ينبئك . أتعرفينه ؟ انظرى إليه هو هذا الملك القائم الذي يحنو على سريرك إذا أمسيت لتستقبلي الليل في هدوء ونوم لذيذ ، ويحنو على سريرك إذا أصبحت لتستقبلي النهار في سرور وابتهاج ، ألسنت مدينة لهذا الملك بما أنت فيه من هدوء الليل وبهجة النهار ؟

لقد حنا يا ابنتي هذا الملك على أبيك ، فبدله من البؤس نعيماً ، ومن اليأس

أملاً ، ومن الفقر غني ، ومن الشقاء سعادة وصفواً ، ليس دين أبيك لهذا الملك بأقل من دينك فلتعاونوا يا ابنتي على أداء هذا الدين ، وما أنتما ببالغين من ذلك بعض ما تريدان»<sup>(١)</sup>. وفي حديث طه حسين عن زوجته يبدو مستريحاً إلى النجاح الذي استطاع تحقيقه في حياته ، وهو معتر بهذا النجاح الذي يرضى بعض الناس ويسخط آخري .

وفي فترة شبابه لم يكن أديبنا يفكر في كتابة رواية ، فمثل هذا العمل لم يكن من الأعمال التي يشغل بها كبار الأدباء أنفسهم ، وخاصة أن الإنتاج الروائي كان يهدف إلى تسلية القراء والترفيه عنهم كما سبق أن قدمنا ، وقد أشار المؤلف نفسه إلى قيمة هذا الإنتاج في قوله وهو يتحدث عن ثقافة أبناء جيله : « وفي الإجازات قرءوا كتب قاسم أمين ، وكثيراً من آراء الأستاذ الإمام ، وكانوا يقرءون هذه القصص الكثيرة التي كانت تترجم لتلهية القراء ، والتي كانوا يفتنون بما كانوا يجدون فيها من صور للحياة تخالف ما عرفوا في ريفهم ومدنهم »<sup>(٢)</sup> .

وكان إنتاج الدكتور طه في المراحل الأولى يدور حول محورين : يتصل الأول منهما بالأدب العربي ، ويتعرض فيه بالدراسة والبحث لكبار المفكرين والأدباء العرب من أمثال « ابن خلدون » وأبي العلاء ويتصل الثاني منهما بمحاولته تقديم الثقافة الأوربية لمواطنيه مع تركيز اهتمامه على الفكر والأدب اليونانيين من ناحية ، وعلى المسرحيات والقصة الفرنسية من ناحية أخرى .

وكان كتابه في « الشعر الجاهلي » يمثل أول صدام حقيقي للمؤلف ببيئته ، وأول تمرد من جانبه على موروثاتها ، وعقائدها ومسلماها ، ومحاولة جذرية لتحقيق الحرية للتفكير الذاتي المستقل ، وكان طبيعياً أن تواجه البيئة كتابه بصلاية شديدة جعلته يحس بأن جهل هذه البيئة الذي كان سبباً في حرمانه في طفولته ، يوشك من جديد أن يكون سبباً في حرمانه في شبابه ورجولته ، وليس غريباً بعد ذلك أن نعتبر كتاب « الأيام » رد فعل من جانب المؤلف على الثورة والضحجة التي أحاطت بكتابه الشعر الجاهلي ، وخاصة وقد ظهر كتاب الشعر الجاهلي سنة ١٩٢٦ ، وظهر كتاب الأيام في سنة ١٩٢٩ وكان ينشر قبل ظهوره مسلسلاً في أعداد مجلة

(١) الأيام ج ١ ص ١٤٥ - ١٤٧ .

(٢) الأيام ج ٢ ص ٢٠٣ .



الهلل (١) . كما أنه ليس من قبيل المصادفة أن يبدأ المؤلف كتابه بموقف طه حسين الطفل وهو يتحسس عالمه ويحاول اكتشافه ، وأن ينتهى الجزء الأول من الأيام - موضوع دراستنا - بالتعبير عن يأسه وعجزه ، وكرهيته لجمود البيئة كما يتمثل فى أول درس له فى الأزهر . هذا الدرس الذى ذهب إليه ونفسه مليئة بالشوق والأمانى الغامضة التى أثارها فى نفسه أن الأستاذ الذى كان سيحضر عليه هذا الدرس كان مشهوراً ومعروفاً فى قريته ، وأن والده كان معجباً إعجاباً شديداً به ، وفخوراً بالتعرف عليه حين كان الأستاذ يعمل قاضياً ببلدة الصبي ، وكان من الطبيعى أن يتجه الصبي إلى الدرس ونفسه مملوءة بمشاعر عميقة من الإجلال والحب ، وكانت نتيجة الدرس الأول صدمة قوضت كل آماله ، وملأت نفسه بالمرارة واليأس : « ولبت الصبي دقائق لا يميز مما يقول الشيخ حرفاً ، حتى إذا تعودت أذناه صوت الشيخ وصدى المكان سمع وتبين وفهم ، وقد أقسم لى أنه احتقر العلم منذ ذلك اليوم ، سمع الشيخ يقول : « ولو قال لها أنت طلاق ، أو أنت طلام ، أو أنت طلال ، أو أنت طلاة ، وقع الطلاق ولا عبرة بتغيير اللفظ » ، يقول ذلك متغنياً به ، مرتلاً له ترتيلاً ، بصوت لا يخلو من حشجة ولكن صاحبه يحتال أن يجعله عذبا ، ثم يختم هذا الغناء بهذه الكلمة التى أعادها طول الدرس ، فاهم يا أدع ، وأخذ الصبي يسأل نفسه عن الأدع ما هو ؟ حتى إذا انصرف عن الدرس سأل أخاه ما الأدع فقهره أخوه وقال الأدع هو الجدع فى لغة الشيخ » (٢) .

وكان الإحساس بالظلم الذى واجهه « طه حسين » نتيجة للضجة والثورة التى واجهت بها البيئة كتابه « الشعر الجاهلى » هو الذى أعاد إلى ذاكرته صور الحرمان والظلم التى تعرض لها فى طفولته وصباه نتيجة لجهل بيئته هذا الجهل الذى يواجهه من جديد فى رجولته ، وكان كتاب الأيام تعبيراً عن حرمانه فى طفولته وصباه من ناحية ، واحتجاجاً على جهل بيئته من ناحية أخرى ، ويتحكم فى هذا التعبير كبرياء المؤلف والأديب الذى انتصر على حرمانه ورغبته فى أن يظل قوياً وصلباً فى مواجهة بيئته .

وحين يعبر طه حسين عن حرمانه فى طفولته وصباه ، ويختار الصور والمواقف

(١) الأدب العربى المعاصر . شوفى ضيف ص ٢٤٦ .

(٢) الأيام ج ١ ص ١٣٨ - ١٣٩ .

التي تبرز هذا الحرمان تحس بأنه أصبح أقرب ما يكون إلى الروائي ، وحين تفقد هذه الصور والمواقف الرابطه الداخلية التي تربط بينها ، ويتبع المؤلف في عرضها الترتيب التاريخي لوقوعها ويقف منها موقف المحلل والمعلق يصبح كتاب الأيام أقرب إلى الترجمة الذاتية منه إلى الرواية ، وحين يترك طه حسين شخصية الصبي ليحاول استكمال صورة البيئة التي يتحدث عنها في مختلف جوانبها يصبح الكتاب أقرب إلى البحث الاجتماعي في مظاهر تخلف البيئة وجهلها ، ونحن نلتقي لذلك في كتاب الأيام بطه حسين الروائي وطه حسين كاتب الترجمة الذاتية ، وطه حسين الباحث ، ولا يمكننا تحليل كتابه تحليلاً صادقاً إذا أغفلنا أي عنصر من هذه العناصر الثلاثة .

\* \* \*

ويبدو تأثر المؤلف بهذه العناصر جميعاً في الطريقة التي عرض بها كتابه ، وفي تناوله للحدث والشخصية ، ثم في الأسلوب الذي اختاره للتعبير .

والقارئ الذي يتوقع من كتاب الأيام أن يكون عرضاً لصور من طفولة طه حسين وصباه يتصور أن يتبع المؤلف أسلوب المتكلم في عرضه لكتابه ، ولكنه يفاجأ بأن المؤلف قد استخدم في عرضه لكتابه ضمير الغائب ، وهو ما يخدم أغراض المؤلف بصورة أفضل ، فلو أن الكاتب التزم بأسلوب المتكلم ، لكان لزاماً عليه أن يعرض لصوره ومواقفه من زاوية الصبي وحده ، وأن يلون هذه الصور والمواقف باللون الذي يتلاءم مع التطور النفسي والعقلي للطفل ، وهو في هذه الحالة لا يستطيع أن يقف من هذه المواقف موقف المعلق والمحلل والمفسر ، كما أنه لا يستطيع أيضاً أن يبعد عن الصبي ويهمله ليتحدث عن بيئته ، ويحلل مظاهر تخلفها ، ولكنه سيرتبط بالحضور الدائم المستمر للصبي ، ولن يتمكن إلا من عرض الأحداث التي كانت ذات أثر مباشر في نفسه . ولكن لجوءه لضمير الغائب يعفيه من كل هذه القيود ويعطيه مزيداً من الحرية فيستطيع والحالة هذه أن يصور المواقف من خلال إحساس الصبي ، وأن يعلق عليها هو من وجهة نظره ، وأن يترك الصبي أحياناً ليتحدث عن البيئة كما يحلو له . بالإضافة إلى أن ضمير الغائب يعطيه الفرصة للفصل بين وجوده وبين هذه الذكريات المرة التي يريد أن يؤكد انتصاره عليها ، والتي لا يريد لابنته ولا لأبناء الناس جميعاً أن يتعرضوا لها « أليس الأمر



كما أقول ؟ أأست ترين أن أباك خير الرجال وأكرمهم ؟ أأست ترين أنه قد كان كذلك خير الأطفال وأنبههم ؟ أأست مقتنعة أنه كان يعيش كما تعيشين أو خيراً مما تعيشين ؟ أأست تحبين أن تعيشي الآن كما كان يعيش أبوك حين كان في الثامنة من عمره ؟ ومع ذلك فإن أباك يبذل من الجهد ما يملك ، ويتكلف من المشقة ما يطيق وما لا يطيق ، ليجنبك حياته حين كان صبياً<sup>(١)</sup> . وليجنب طه حسين أبناء الآخرين الحرمان الذي تعرض له ، ترجم كتاباً في علم النفس التربوى من تأليف « لوبون » ونذر حياته للقضاء على الجهل ، وليجعل من العلم ضرورة حيوية لحياة الإنسان مثلها في ذلك مثل الماء والهواء . ويلاحظ أن المؤلف كان يفصل فصلاً كاملاً بين نفسه وبين الصبي في المواقف الحساسة والمؤثرة ، بل كان يفصل بين وجوده كأب وبين وجوده ككاتب ومؤلف ، فيقول في حديثه المشار إليه لابنته « وفهمت أمك وفهم أبوك وفهمت أنا أيضاً » ، برغم الحقيقة الواضحة المتمثلة في أن الأب هو الذى يروى الحادثة وأن الفصل بينه وبين المتكلم لا تفسير له إلا رغبة الكاتب في الاستعلاء على الموقف بأسره ، ومن مظاهر الفصل بين شخصية المؤلف وبين شخصيات الكتاب إشارته إلى والد الصبي بلفظة « الشيخ » ، التى قد تكشف عن رغبته في الفصل بين والده وبين بعض المواقف التى قد تسئ إلى أبيه في كتابه ، أو تعبيراً عن الحواجز التى تفصل الأبناء عن آبائهم فى بيئتنا الريفية . وينعكس موقف طه حسين كروائى ، وكاتب ترجمة ذاتية وباحث ، على تقديمه للأحداث فى كتابه فهو حين يلجأ إلى تقديم المواقف التى تكشف عن مشاعر الصبي وانفعالاته ، دون تدخل مباشر منه فى تقديم الأحداث ، يصبح أقرب إلى موقف الروائى الذى تكشف صوره عن الدقة والروعة ، ونحن نلتقى بهذه الصور الرائعة فى أول كتابه ، حيث نلتقى بالطفل فى محاولاته للتعرف على الزمان والمكان فى عالمه الصغير المحدود ، معتمداً فى إدراك العالم المادى على الحس واللمس وعاجزاً عن استخدام الرؤية ، ونلتقى بالصور الأولى لحرمانه وإهماله « حين تدعوه أخته إلى الدخول فيأبى ، فتخرج فتشده من ثوبه فيمتنع عليها ، فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمامة ، وتعدو به إلى حيث تنيمه على الأرض ، وتضع رأسه على فخذ أمه ، ثم تعمد هذه إلى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد الأخرى ،

وتقطر فيهما سائلاً يؤذيه ، ولا يجدى عليه خيراً ، وهو يألم ولكنه لا يشكو ولا يبكي لأنه كأن يكره أن يكون كأخته الصغيرة شكاء بكاء»<sup>(١)</sup> . وملتقى بمثل هذه الصور حين يقدم لنا المؤلف الموقف الذى أثر في إقبال الطفل على الطعام ، وطريقة تناوله له طيلة حياته « وكان يأكل كما يأكل الناس ، ولكن لأمر ما خطر له خاطر غريب .. ما الذى يقع لو أنه أخذ اللقمة بـ بكلتا يديه بدل أن يأخذها كعادته بيد واحدة ، وما الذى يمنعه من هذه التجربة ؟ لا شيء ، وإذاً فقد أخذ اللقمة بـ بكلتا يديه وغمسها من الطبق المشترك ، ثم رفعها إلى فمه ، فأما إخوته فأغرقوا في الضحك ، وأما أمه فأجهشت بالبكاء ، وأما أبوه فقال في هدوء حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني .. وأما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته »<sup>(٢)</sup> . [ومن هذه الصور التي تشدنا إلى كتاب الأيام تصويره الرائع لموت أخته وأخيه ،<sup>(٣)</sup> . ولكن هذه الصور وحدها لا تكفى لكى تجعل من كتاب الأيام رواية ، وذلك لأنها على الرغم من الرابطة العامة التي تربط بينها ، والتي تتمثل في دلالتها على الحرمان الذى تعرض له الصبي في مراحل حياته ، فإنها تبدو برغم ذلك أشبه بالمواقف المنفصلة التي لا يتحكم في ظهورها النمو الداخلى للعمل الفنى ، بقدر ما يتحكم فيها رغبة المؤلف نفسه في عرض أبرز الأحداث وأخطرها على نفسية الصبي في شتى مجالات بيئته ، ولذلك فإن الرابطة التي تربط بين الصور والمواقف في الكتاب تظل رابطة خارجية ، مما يقرب بين الكتاب وبين فن الترجمة الذاتية ، كما يتبع المؤلف في تقديمها التسلسل الزمنى ويقسمها على مراحل حياة الصبي ، بحيث يمكن أن نعتبر الفصل الأول من الكتاب معبراً عن مرحلة الطفولة وكذلك الفصل الثانى ، وفى الفصل الثالث ينتقل المؤلف إلى مرحلة الصبا ويحدثنا عن وضع الصبي بين أفراد أسرته ، وعلاقاته ذات الطبيعة الخاصة التي تربط بينه وبين أفرادها ، ثم ينتقل إلى مراحل تعليمه ويتحدث عن الثقافة العامة التي كانت متاحة لأمثاله ... إلخ . كما أن المؤلف حين يعرض لنا حادثة أو موقفاً من المواقف لا يقف من هذا العرض موقفاً سلبياً ، ولكنه يقدم لنا النتيجة التي ينبغى أن نستخلصها منها ، فهو على سبيل المثال وفى أول الفصل

(١) الأيام ج ١ ص ٥ - ٦ .

(٢) الأيام ج ١ ص ١٨ - ١٩ .

(٣) الكتاب ص ١١٤ - ١٢٨ .

الذى تحدث فيه عن حادثة الطعام التى تركت أثرها فى الصبي ، يقدم لنا الموقف بقوله : « كان فى أول أمره طلعة لا يحفل بما يلقى من الأمر فى سبيل أن يستكشف مالا يعلم . . . » (١) ، وبعد أن يحدثنا عن مظاهر هذا الفصول ، يقدم لنا الحادثة التى كان من شأنها أن تخنق هذا الفصول وتحد من انطلاقه ، ومن المظاهر التى تربط بين الكتاب وبين فن الترجمة الذاتية ، أن القارئ لا يشعر بالرضى الكامل فى نهاية الكتاب ، بل يحس برغبة فى تتبع حياة الصبي فى المراحل التالية من حياته ، ونهاية الجزء الأول من كتاب الأيام لا تعبر والحالة هذه عن اكتمال إحساس الكاتب ، بقدر ما تعبر عن مجرد رغبته فى التوقف عند هذا الحد ، وقد أحس المؤلف بالنهاية المتعسفة لكتابه ، وبررها فى الفصل الأخير الذى توجه فيه بالحديث إلى ابنته ، بأنه لا يرغب فى مزيد من الحديث عن هذه المرحلة من حياته خشية أن يصبح موضوعاً للشفقة أو السخرية ، وإن كان سيتابع الحديث عن مرحلة أخرى من حياته حين يبلغ الثالثة عشرة ويرسل إلى القاهرة ليختلف إلى دروس الأزهر .

أما طبيعته كباحث فتظهر حين يهمل الصبي ليستكمل الحديث عن موضوع يراه ضرورياً ، وليس أهم بالنسبة له من موضوع العلم والثقافة فبعد أن يعرض علينا صوراً من حياة الصبي فى « الكتاب » ، يبدأ فى مجموعة من الفصول فى استعراض جميع مظاهر الثقافة فى قريته ، والمؤلف يشعر باستقلال هذه الفصول وبعدها عن حياة الصبي ، وإن كانت مرتبطة برغبة المؤلف فى الحملة على الجهل والجهلاء . وتمثل هذه الفصول بحثاً مستقلاً ، يبدو المؤلف بقوله : « للعلم فى القرى ومدن الأقاليم جلال ليس له مثله فى العاصمة ، ولا فى بيئاتها العلمية المختلفة ، وليس فى هذا شئ من العجب ولا الغرابة » ، وإنما هو قانون العرض والطلب ، يجرى على العلم كما يجرى على غيره مما يباع ويشترى ، فبينما يروح العلماء ويغدون فى القاهرة لا يحفل بهم أحد . . . ترى علماء الريف وأشياخ القرى ، ومدن الأقاليم يغدون ويروحون فى جلال ومهابة ، ويقولون فيستمع لهم الناس مع شئ من الإكبار مؤثر جذاب . . . » (٢) وبعد هذه المقدمة التمهيدية يدخل المؤلف على موضوع بحثه فيقسم مظاهر الثقافة فى القرية إلى ثلاثة أقسام . العلم ، ثم السلوك الصوفى ، ويتحدث فى النهاية عن

مظاهر النزعة الأسطورية التي تتمثل في السحر والإيمان بالغيبيات ، وهو يستعرض في كل قسم من هذه الأقسام النماذج البشرية التي تمثله ، فيقسم علماء الدين إلى علماء على قدر من العلم ، وعلماء ليس لهم من صفة العلم إلا الادعاء ، وفي القسم الأول يقدم لنا أربعة نماذج يمثل كل واحد منهم مذهباً من المذاهب الأربعة . ثم ينتقل إلى مدعى العلم الذين فشلوا في حياتهم العملية ومنهم النحمار والخياط وعن جهلهم وتأثيرهم الكبير في الجماهير . وينتقل بعد ذلك إلى الفقهاء وتتمثل صلتهم الوحيدة بالعلم في حفظهم للقرآن ، ومن العلماء ننتقل إلى شيوخ الطريق في فصل يبدوه بقوله : « شيوخ الطريق ، وما شيوخ الطريق ، . . كانوا منبئين في أقطار الأرض ، لا تكاد تخلو منهم المدينة أسبوعاً . . . »<sup>(١)</sup> . وبعد أن يتحدث عن المنافسات التي كانت تدور بينهم ، والتي تذكرنا بالصراع الذي يدور بين الأحزاب السياسية / ينتقل في فصل آخر إلى الحديث عن السحر وعن مظاهر النزعة الغيبية الأخرى التي كانت تدفع والده إلى حملة على قراءة عدية « يس » كلما واجهته مشكلة ، وكانت عدية يس تقسم من حيث المكانة إلى ثلاث مراتب « صغرى و وسطى و كبرى » تقرأ كل واحدة منها حسب أهمية المشكلة ، ويختلف الأجر الذي يتناوله الصبي على قراءتها حسب اختلاف رتبها ، وبرغم أن النماذج البشرية التي يقدمها المؤلف في بحثه هذا لا تخلو من كثير من الحيوية والدلالة ، فإن وجود الصبي يكاد يختفي في مثل هذه الفصول ، ولا يذكره المؤلف إلا نادراً ، مثل ربطه بين حديثه عن السحر وبين ممارسة الصبي له . كما تظهر طبيعة طه حسين كباحث في استغراقه في تحليل الموقف الذي يقدمه ، والاستسلام لكل المواقف الأخرى التي يثيرها الموقف في عقله ، فهو على سبيل المثال حين يحدثنا عن موقف الصبي على مائدة الطعام والذي سبقت الإشارة إليه ، ينتقل منه ليحدثنا عن تأثيره فيه ، وكيف حمّله على الرزانة ، وجعل له إرادة قوية ، وحمّله على أن يحرم على نفسه كل الألوان التي تؤكل بالملاعق ثم يربط بين هذه الحادثة وبين حوادث وقعت للشاعر أبي العلاء ، ويستطرد في ذكر هذه الحوادث ، ثم ينتقل إلى الحديث عن المحرمات الأخرى التي فرضها على نفسه . . . إلخ . بحيث لا ننتهي من هذه الحادثة إلا وقد أصبحنا على وشك الانتهاء من فصل طويل . /

وقد أثر موقف طه حسين من كتابه الذي جمع فيه بين الروائي وكاتب الترجمة والباحث على اختياره لشخصياته ورسمه لها . فهو لا يقتصر على الشخصيات التي تساهم في إبراز الحرمان الذي عاشه بطل كتابه كشخصية سيدنا أو الشيخ الأزهرى الذى ألقى عليه أول درس من دروسه فى الأزهر ، كما أنه لا يقتصر أيضاً على الشخصيات التى أثرت فى حياة الصبي بصورة عامة مثل أبيه وأمه وإخوته ، بل إنه يتجاوز هذه الحدود بتقديم عدد كبير من الشخصيات لا تؤثر فى حياة الصبي إلا بصورة غير مباشرة ، وقد لا تؤثر عليها مطلقاً ، وذلك لأنه كان مشغولاً بمحاولة الكشف عن جهل البيئة فى مختلف قطاعاتها ، إلى جانب محاولته الكشف عن الحرمان الذى تعرض له الصبي ، وهذا ما يفسر استعراضه لعدد كبير من شخصيات العلماء ومدعى العلم فى بلدة الصي ، والذين يفقدون الرابطة المباشرة بينهم وبين الصبي من ناحية وبينهم وبين الكتاب من ناحية أخرى .

وإذا كان هدف المؤلف من تقديم شخصياته يتمثل فى رغبته فى إبراز حرمان بطل كتابه ، وفى استعراض مظاهر جهل بيئته ، فقد دفعه ذلك إلى اتخاذ موقف موحد من هذه الشخصيات وهو عدم التعاطف معها وإهمالها ، ويظهر عدم تعاطفه مع شخصياته فى قسوته عليها ، واقتصاره فى رسمه لها على تصويرها من جانب واحد هو جانبها السيئ غالباً ، ولم يعف من قسوته حتى شخصيات أقرب المقربين إليه مثل شخصية والده الذى يتحدث عنه بطل الكتاب فيقول : « وما هى إلا أيام حتى سم<sup>ل</sup> لقب الشيخ وكره أن يدعى به ، وأحس أن الحياة مملوءة بالظلم والكذب وأن الإنسان يظلمه حتى أبوه ، وأن الأبوة والأمومة لا تعصم الأب والأم من الكذب والعبث والخداع . ثم لم يلبث هذا الشعور أن استحال إلى ازدراء للقب الشيخ ، وإحساس بما كان يملأ نفس أبيه وأمه من الغرور والعجب ، ثم لم يلبث أن نسي هذا كله فيما نسي من أشياء »<sup>(١)</sup> . وإذا كنا قد تعودنا أن نسمع عن الحنان والحب الذى يبذله الجد لأحفاده ، فإن صورة الجد فى كتاب الأيام تبدو قاسية إلى حد كبير : « كان جده هذا ثقيل الظل بغيضاً إليه ، وكان يقضى فى البيت فصل الشتاء من كل سنة ، وكان قد صلح ونسك حين اضطرت الحياة إلى الصلاح والنسك ، فكان يصلى الخمس لأوقاتها ، ولم يكن لسانه يفتر عن ذكر الله ،

فى ساعة متأخرة بعد أن يصلى العشاء ، وقرأ ألواناً من الأوراد والأدعية ، وكان صاحبنا ينام فى حجرة مجاورة لهذا الشيخ ، فكان يسمعه وهو يتلو ، وكان يحفظ ما يتلو ، حتى حفظ من هذه الأوراد والأدعية شيئاً كثيراً<sup>(١)</sup> . ولا نكاد نحس بتعاطف المؤلف مع شخصياته الثانوية ، إلا فى حديثه عن أخته الصغيرة التى كانت زهرة الأسرة المفتحة ثم انتزعها الموت بسبب جهل البيئة أيضاً ، كما نلمح نفس التعاطف فى حديثه عن موت أخيه ، والشخصية الوحيدة من الأحياء التى يتعاطف معها المؤلف ، هى شخصية المفتش الزراعى الذى قدم من القاهرة وكان يمثل ثقافة أكثر تطوراً ونموً وانطلاقاً من ثقافة البيئة ، فهو « مطربش » يتكلم الفرنسية ، متخرج فى مدرسة الفنون والصنائع ، وكان خفيف الظل جذاباً ، وكان بالإضافة إلى ثقافته العصرية يحفظ القرآن ويجيد القراءات ، ولعل السر فى تعاطف المؤلف معه أنه كان الحلقة الأولى التى ربطت بين الصبي وبين الثقافة العصرية ، التى اتجه إليها بعد ذلك ، والتى ساعدته على التخلص من جهل بيئته الأولى . ولم يقتصر عدم تعاطف المؤلف مع شخصياته على قسوته فى الحكم عليها ولكنه يعرض بعض الشخصيات لسخريته الحادة العنيفة ، وهذه السخرية لا تحول الشخصيات إلى « كاريكاتير » ضاحك ، وتقف عند هذا الحد ، ولكنها تكشف فى الوقت نفسه عن كراهية المؤلف لشخصياته وحقده عليها ونفوره منها ، ومن أكثر شخصيات الكتاب تعرضاً لهذه السخرية شخصية سيدنا صاحب الكتاب الذى يقدم لنا المؤلف صورة من سلوكه ، فيقول : « وكان منظر سيدنا عجباً فى طريقه إلى الكتاب وإلى البيت صباحاً ومساءً ، كان شحماً بادناً ، وكانت دفيته تزيد فى ضخامته ، وكان كما قدمنا يسط ذراعيه على كتفى رفيقيه ، وكانوا ثلاثتهم يمشون وإنهم ليضربون الأرض بأقدامهم ضرباً . وكان سيدنا يتخير من تلاميذه لهذه المهمة أنجبهم وأحسنهم صوتاً . ذلك أنه كان يحب الغناء ، وكان يتخير الطريق لهذا الدرس ، فكان يغنى ويأخذ رفيقيه بمصاحبته حيناً ، والاستماع له حيناً آخر ، أو يأخذ واحداً منهما بالغناء على أن يصاحبه هو والرفيق الآخر . وكان سيدنا لا يغنى بصوته ولسانه وحدهما ، وإنما يغنى برأسه وبدنه أيضاً فكان رأسه يهبط ويصعد ، وكان رأسه يلتفت يميناً وشمالاً ، وكان سيدنا يغنى

بيديه أيضاً ، فكان يوقع الأنغام على صدر رفيقيه بأصابعه وكان سيدنا يعجبه « الدور » أحياناً ، ويرى أن المشى لا يلائمه فيقف حتى يتمه . وأبدع من هذا كله أن سيدنا كان يرى صوته جميلاً . وما يظن صاحبنا أن الله خلق صوتاً أقبح من صوته . وما قرأ صاحبنا قوله عز وجل : « إن أنكر الأصوات لصوت الحمير » إلا ذكر سيدنا وهو يوقع أبياتاً من « البردة » في طريقه إلى الجامع منطلقاً لصلاة الظهر ، أو في طريقه إلى البيت منصرفاً من الكتاب <sup>(١)</sup> .

ويرجع إهمال المؤلف لشخصياته الثانوية إلى أنه لرغبته في إظهار جهل البيئة - كما سبق أن قدمنا - حشد في كتابه عدداً وافراً من الشخصيات يتصل بعضها بالصبي وحياته اتصالاً مباشراً وبعضها الآخر لا يتصل به إلا بصورة غير مباشرة . وليس من الطبيعي لذلك أن يكون المؤلف قادراً على تصوير هذا العدد الوفير من الشخصيات والكشف عن جميع جوانبها ، كما أنه لا يستطيع أن يحتفظ لها بالوجود المستمر من أول الكتاب إلى نهايته ، ولذلك فإنه يعتمد غالباً إلى تقديم هذه الشخصيات دفعة واحدة ، وبصورة مباشرة في صفحة أو صفحتين أو عدة أسطر ، ثم ينساها بعد ذلك ولا يعود إليها مرة أخرى ، وتظهر الشخصيات الثانوية لذلك في كتاب الأيام ، وكأنها تمر في شريط طويل ممتد ، لا تكاد تقف أمامنا لحظة حتى تختفي نهائياً بعد ذلك . وترتب على هذه الظاهرة أن بعض الشخصيات التي كان من حق المؤلف أن يقف عندها وقفة أطول لتأثيرها الكبير في الصبي وحياته مثل أم الصبي وإخوته لا تحظى بمثل ما هي جديرة به من الاهتمام ، في الوقت الذي تحتل فيه شخصيات أخرى لا ترتبط بالصبي ارتباطاً كبيراً كشخصيات نماذج العلماء مكانة كبيرة .

والشخصية الوحيدة التي تتمتع بالوجود الكامل والمستمر وتحظى في الوقت نفسه بعطف المؤلف واهتمامه هي شخصية « الصبي » ، ومن الطبيعي ألا تتعرض هذه الشخصية لسخرية المؤلف أو قسوته ، وأن تكون موضع عطفه وتقديره في مقاومتها الرائعة للبيئة الظالمة التي تضع العقبات والعراقيل في طريقها ، وتحقيقاً لهذا الهدف كان على المؤلف أن يختار من المواقف ما يحمل القارئ على تقدير كفاح هذا الصبي . وموقف الصبي من بيئته يذكرنا بموقف الجزار والضحية ، فالبيئة متهمة

فى كل مظهر من مظاهرها ، والصبى يقف وحيداً حزيناً يخوض معركته دون سند خارجى ، وبرغم ما يبدو على مثل هذه الصورة من تطرف ، فإنها صالحة لخدمة أغراض المؤلف ومحقة لأهدافه . غير أن إخضاع شخصية الصبى لأغراض المؤلف الذاتية ترك آثاراً واضحة لا نجد مفراً من الإشارة إليها على طريقة المؤلف فى رسمه لشخصيته منها :

✦ إن المؤلف يمنح الصبى أحياناً الحرية الكاملة فى التصرف ، فنجده يحاول التعرف على الوجود بوسائله المحدودة ، ويحاول إدراك عالمه على طريقته ، وفى مثل هذه المواقف يصل المؤلف إلى قمة تأثيره وروعته ، ولكنه فى بعض المواقف الأخرى يفرض شخصية الأديب الكاملة النضج والوعى على تصوير الموقف ، فيتدخل فى تحليله وتفسيره وربطه بغيره من الظواهر ، كما يؤثر فيه أحياناً موقفه كباحث فيهمل الصبى نسبياً ليتحدث عن مظاهر الجهل المتعددة فى بيئته . أما الأثر الثانى الذى ترتب على إخضاع الصبى لأغراض المؤلف فيتمثل فى إحساسه بأن الصبى يمثل مرحلة من حياته هو شخصياً ، ولذلك فهو حريص على استغلال حياته فى الاحتجاج على بيئته من ناحية ، وهو من ناحية أخرى حريص على ألا يجعل من حياته موضعاً لسخرية الآخرين أو شفقتهم ، ولذلك لجأ إلى أن لا يمس مسأ حقيقياً بعض المناطق الحساسة والشديدة الأهمية فى حياة مثل هذا الصبى وشبابه كموقفه من المرأة ، كما خفف إلى حد كبير بعضها الآخر كما صنع فى تصويره للرعب الذى حدث للطفل من العفاريت والشياطين ، والذى يحس كل ريبى منا بأن صورة هذا الرعب كما قدمها المؤلف أخف بكثير من حقيقتها .

\* \* \*

وكان طبيعياً نتيجة لما سبق أن قدمناه أن يتأرجح أسلوب المؤلف بين التصوير وهو طابع الأسلوب الروائى ، وبين التقرير وهو طابع المقال ، ولا يهتم المؤلف بالحوار كثيراً لأنه قلما يلجأ إليه ، وفى الحالات النادرة التى يلجأ فيها إليه يخضعه لطابع أسلوبه المميز ، بحيث لا يبدو الفارق واضحاً بين أسلوب السرد والحوار ، ويسيطر على جو « الكتاب » كله طابع أسلوب المؤلف الذى لا يظهر فى كتاب الأيام وحده ، ولكنه يظهر فى أغلب كتبه الأخرى ، والذى يتميز بالأصالة ،



والتأثر بأعمال الأئمة من كتاب العرب القدامى ، وخاصة الجاحظ ، ولأسلوب المؤلف موسيقاه الخاصة ، واعتماد على الترادف والتكرار ، وتمسك باستخدام المفعول المطلق والحال ، ولكنه بخصائصه هذه التي تحملنا على الإعجاب به يبدو أحياناً أقرب إلى التعميم ، في الوقت الذي يتطلب فيه الأسلوب الروائي أكبر قدر من الدقة والتخصيص .

\* \* \*

لا يمثل كتاب الأيام المحاولة الوحيدة التي ساهم بها الدكتور طه حسين في ميدان الرواية في فترة ما بين الحربين ، فقد قدم لنا المؤلف في نفس الفترة محاولته الثانية<sup>(١)</sup> في كتابه « أديب » ، ليكون حلقة الاتصال التي تربط بين الأيام في جزأها الأول والثاني ، وبين الأيام في جزئها الثالث الذي ظهر منذ فترة قريبة . والنظرة السطحية لكتاب « أديب » قد تحملنا على الفصل بينه وبين الأعمال الروائية التي تأثرت بالترجمة الذاتية وهي موضوع دراستنا في هذا الفصل ، واعتباره أقرب إلى الرواية التحليلية التي عالجناها في الفصل الثاني من هذا الباب ، وذلك لأنه كما يظهر للوهلة الأولى يبدو أشبه بتحليل شخصية من الشخصيات الشاذة التي كان تيمور مولعاً بتحليلها .

ولكن النظرة المتعمقة تحملنا على تغيير رأينا وذلك لأننا نلمس شخصية طه حسين وحياته في الكتاب بصورة أكبر مما نلمس شخصية الأديب الذي يتحدث عنه وتظهر الرابطة بين المؤلف وبين الكتاب حتى في الإهداء الذي يقول فيه : « أخى العزيز . وددت لو أسميك ولكنك تعلم لماذا لا أسميك ، وحسب الذين ينظرون في هذا الكتاب أن يعلموا أنك كنت أول المعزين لي حين أخرجني الجور من الجامعة ، وأول المهنيين لي حين ردني العدل إليها . وكنت بين ذلك أصدق الناس لي ودّاً في السر والجهر وأحسنهم عندي بلاء في الشدة واللين ، فتقبل مني هذا العمل الضئيل تحية خالصة لإخائك الصادق » . وإشارة المؤلف في إهدائه إلى الجامعة ليست من قبيل المصادفة ، ولكنها تكشف لنا في الواقع عن مجال هذا الكتاب وموضوعه .

(١) صدرت لطفه حسين في الفترة التي ندرسها رواية ثالثة هي « دعاء الكروان » التي ظهرت في سبتمبر سنة ١٩٣٤ ، ولم نتعرض لها بالدراسة لأنها تخرج عن إطار رواية الترجمة الذاتية من ناحية ، ولأنها توشك أن تنتمى فنياً لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية من ناحية أخرى .

وإذا كان طه حسين قد حدثنا في الجزء الأول من « الأيام » عن حياته في القرية وتعليمه في « الكتاب » ووعده في نهاية هذا الجزء بالحديث عن حياته في القاهرة والأزهر ، وحقق وعده هذا في الجزء الثاني من الأيام فيما بعد ، فإنه في « أديب » يحدثنا عن حياته في الجامعة التي انتهت بسفره في بعثته إلى باريس ، والكتاب لذلك ليس تحليلاً لشخصية شاذة ولكنه في الواقع تصوير لمرحلة من مراحل حياة المؤلف نفسه . وحتى يستطيع المؤلف الوصول إلى هدفه ، يجعل الشخصية الأولى في الكتاب شخصية « أديب » ، لحياته ومشكلته ارتباط وثيق بالجامعة ، ثم يجعل من نفسه الشخصية الثانية التي تلتقي بشخصية الأديب في الجامعة ، ليتيح له هذا الاختيار تصوير فترة من حياته هو .

والباحث يلمس في اختيار شخصيات الكتاب ، والمجال الذي تدور فيه أحداثه ، وأسلوب معالجته ، الوجود المستمر والبارز لشخصية المؤلف ، في الوقت الذي تتضاءل فيه الشخصية الرئيسية ويبدو دورها باهتاً .

فالمؤلف يقسم الجزء الأول من كتابه قسمة عادلة بينه وبين شخصية الأديب فيتحدث في القسم الأول منه الذي يبدو عليه طابع المقال أو المحاضرة عن الصفات المميزة للأديب ، وعن الدوافع التي تدفعه إلى الكتابة ليصل بنا إلى أن « حقيقة الأمر أنه يكتب لأنه أديب لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب ، يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة ، كما يأكل ويشرب ويدخن لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين »<sup>(١)</sup> . ثم يربط بين شخصية بطل الكتاب وبين طبيعة الأديب كما سبق أن حددها فيقول : « إذا كان هذا كله صحيحاً ، وأكبر الظن أنه صحيح ، فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أديباً . فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلاً أضنته علة الأدب واستأثرت بقلبه ولبه ونفسه كصاحبي هذا . كان لا يحس شيئاً ولا يشعر بشيء ولا يقرأ شيئاً ، ولا يرى شيئاً ، ولا يسمع شيئاً ، إلا فكر في الصورة الكلامية ، أو بعبارة أدق في الصورة الأدبية التي يظهر فيها ما أحس ، وما شعر ، وما قرأ ، وما رأى ، وما سمع ، وكان يجد مشقة شديدة في إخفاء تفكيره هذا على الناس ، فكثيراً ما كان يقول لأصحابه إذا رأى شيئاً أسخطه أو أرضاه ما أخلق هذا الشيء أن ينشئ صورة

أدبية ممتعة للسخط والرضا . . . »<sup>(١)</sup> . وينتزه المؤلف هذه الفرصة التي بدأها في الحديث عن صاحبه ، ليقدم لنا بأسلوب تقريرى مباشر كل الصفات المادية والمعنوية لبطله لينتهى من تصوير شخصيته دفعة واحدة ، وليصبح بعد ذلك حراً فى اختيار المواقف التى تصور مرحلة من حياته هو . وتحقيقاً لهذا الهدف يتحدث المؤلف فى أول لقاء بينه وبين صاحبه عن الجامعة ، وعن اختلاف نظره ونظرة صاحبه إليها . فهو متلهف حريص على كل محاضرة وصاحبه ينظر إلى الأمر كله نظرة استخفاف ، وأسلوب المؤلف مفروض على حديثه وحديث صاحبه وكأنه وجهان لعملة واحدة . وهو يقدم لنا مناقشة من المناقشات التى تمثل وجهة نظر كل منهما فى الجامعة فيقول : « فلما ألح على فى ذلك سألته : وإذا كنت ترى هذا الرأى فما اختلافك إلى الجامعة ؟ وما استماعك للمحاضرات ، وما تهو يشك علينا بصوتك العالى ، وحديثك الذى لا ينقطع فضحك وقال : « الجامعة » شىء جديد أحب أن أراه ، وقد سئمت القهوة ، ولو لم يكن فى الجامعة إلا أنت وأصحابك هؤلاء الذين تتفتح عقولهم للعلم الحديث فيتلقون ما يسمعون فى كلف ونهم ، مصدرهما الجهل العميق ، لكان هذا كافياً لأن أختلف إلى الجامعة وأستمع إلى المحاضرات . . . »<sup>(٢)</sup> . وتنتهى المناقشة بدعوة يوجهها الأديب للمؤلف لزيارة بيته ، وفى الطريق إلى البيت يصف المؤلف إحساسه بالطريق واعتماده فى التفرقة بين أحياء القاهرة المختلفة على الحس والحركة والصوت ، بصورة يشعر معها القارئ أنه يقرأ فصلاً من الجزء الثانى من الأيام ، وحين يصل الرفيقان إلى البيت ، ينقلنا المؤلف فى فصل طويل إلى جو الجزء الأول من الأيام حين يفترض الأديب أنه سيذهب يوماً لزيارة طه حسين فى المدينة الإقليمية التى يعيش فيها أهله ، ويذهب فى افتراضه بعيداً لكى يقدم لنا جو القرية التى يعيش فيها هو ، وجو المدينة التى تعيش فيها أسرة طه حسين . وهو فى تقديمه لهذه الصورة لا يتحدث بطريقة هو ، ولا بالصورة الطبيعية لتوارد مثل هذه الصور على مخيلته ، ولكنه ينظم حديثه ويقسمه ، ويستخدم أسلوب المؤلف ومصطلحاته ، بحيث لا يشعر القارئ بالشخصية التى تتحدث ، ولكنه يجد نفسه من جديد وجهاً لوجه فى

(١) أديب ص ٥ - ٦ .

(٢) الرواية ص ١٣ .

مواجهة المؤلف نفسه ، وذكرياته الخاصة وأسلوبه المتميز .

وليس من التعسف بعد ذلك أن نقرر أن رواية أديب ، وإن اختلفت من حيث المظهر عن كتاب « الأيام » ، فإنها في جوهرها يمكن أن تعد الجزء الثالث منه ، فهي تقدم لنا صوراً من حياة طه حسين قبل أن تقدم لنا تحليلاً لشخصية الأديب ، ولهذا السبب فنحن لا نجد للرواية محوراً تدور عليه أحداثها ، ولا إحساساً خاصاً يربط بين جزئياتها ، كما تضعف الحركة فيها إلى حد كبير وذلك لأن المؤلف اختار لعرضها وسيلة من وسيلتين : إما أسلوب المناقشات بينه وبين صاحبه الأديب ، وهي مناقشات يسيطر عليها المؤلف سيطرة كاملة ويوجهها لأهدافه الخاصة ويطبّعها بطابعه ، وإما أسلوب الرسائل التي يرسلها الأديب لرفيقه . وهي رسائل لا تخلو أيضاً مما يكشف عن طبيعة مرسلها ، كما أنها تكمله للمناقشات التي كانت تدور بينهما . وهي مدموغة أيضاً بطابع شخصية المؤلف وأسلوبه ، فصديقه يرسل إليه رسالة من فرنسا لا نستطيع أن نفرق بينها وبين الأسلوب الذي يتبعه المؤلف في السرد أو المناقشة أو في أى كتاب آخر من كتبه ، يقول فيها : « أحسست كأني أسمع صوتاً يناديني من بعيد ، وكأني أدنو من هذا الصوت ، أو كأنه يدنو مني شيئاً فشيئاً ، واستمر الحس لحظة ، لست أدري أطالت أم قصرت ، ولكنني وجدتني قد قربت من الصوت أوقد قرب الصوت مني ، فإذا هو بين يدي ، وإذا أنا أسمع طرقاتاً على الباب ، وإذا أنا أصبح دهشاً أو كالدهش بلغتي العربية الشعبية . مين . . . وإذا الباب يفتح ، وإذا شخص يدخل خفيفاً رشيقاً سريع الكلام ، وإذا هو يقول في صوت امرأة : لقد أشفقت عليك ، ولقد حسبت أنك لا تفيق ، وإذا هو يسرع إلى النافذة فيجذب عنها الأستار ويفتحها ويأذن للشمس بالدخول ، وأنا دهش ذاهل ، أدعو نفسي وأجمعها فتجتمع لي وأنظر وأشعر فإذا أنا في غرفة الفندق التي آويت إليها أمس ، حين تقدم الليل ، وإذا الخادم قد أقبلت تحمل إلى طعام الإفطار ، وإذا النهار قد تقدم حتى بلغ النصف أو كاد يبلغه »<sup>(١)</sup> .

وكان لسيطرة المؤلف ، وشخصيته ، والأسلوب الذي عرض به روايته ، أننا لا نلمس في الرواية مشكلة الأديب التي انتهت به إلى الجنون ثم الموت ، ولكننا

نسمع أخبارها فقط ، ولو ترك المؤلف لشخصيته حرية الحركة والحديث والتصرف  
لأمكننا أن نحس بصورة أكبر بمبررات شذوذه وتطور هذا الشذوذ ، ثم  
وصوله إلى مرحلته النهائية وهى الجنون ثم الموت ، ولكننا نعجز عن الإحساس  
العميق بذلك كله لأن شخصية « الأديب » لا تظهر فى الرواية من خلال الحركة  
والموقف ، وإنما تقدم لنا من خلال مناقشة ، أو فى صورة رسالة . وهى تحتفظ  
لذلك بكل وعيها وإدراكها وتفكيرها ، وذلك لأن المؤلف نفسه هو الذى يتكلم  
بلسانها ويكتب بوعيه وإدراكه رسائلها حتى آخر لحظة من لحظات حياتها ، ولأن  
الرواية لا تدور حول محور معين ولكنها تقدم مجموعة من الصور التى لا تجمعها  
رابطة قوية ، فإن الوسيلة الباقية للمؤلف للتخلص من شخصيته تصبح إنهاء حياتها  
وجودها ، وهى النهاية التى لجأ إليها المؤلف .

\* \* \*

ورواية « أديب » وإن كانت لا تقدم لنا تطوراً كبيراً من الناحية الفنية فإنها  
تكشف لنا عن رغبة المؤلف فى الخروج من إطار الذاتية المغلقة ليصبح أكثر  
اقترباً من الواقع وتعاطفاً معه ، وخاصة بعد أن اعترف به المجتمع أديباً كبيراً ،  
وعמידاً لكلية الآداب ، مما أعطاه فرصة أكبر لكى يشعر بآلام الآخرين التى  
تتصل وترتبط بآلامه الذاتية ، وحمله على الانضمام لحزب الوفد الذى كان يمثل  
الأغلبية ، وهو يحدثنا عن بذرة هذا التحول ودوافعه فى الجزء الثانى من كتاب  
الأيام فيقول : « وفى مكتب مدير الجريدة ظفر الفتى بشيء طالما تمناه ، وهو أن  
يتصل ببيئة الطرايش بعد أن سمى بيئة العمائم ، ولكنه اتصل من بيئة الطرايش  
بأرقاها منزلة وأكثرها ثراء ، وكان هو فقيراً متوسط الحال فى أسرته ، سيء  
الحال جداً إذا أقام فى القاهرة ، فأتاح له ذلك أن يفكر فيما يكون بين الأغنياء  
المترفين والفقراء البائسين »<sup>(١)</sup> . وبتأثير هذا التحول قدم لنا الدكتور طه فى مجال  
الرواية وفى فترة تخرج عن مجال بحثنا عمليين تخلصا من آثار الترجمة الذاتية ،  
وكان فيهما أكثر تعاطفاً مع الواقع وهما « دعاء الكروان »<sup>(٢)</sup> و « شجرة البؤس » .

(١) الأيام ج ٢ ص ٢٠٠ .

(٢) تنتمى « دعاء الكروان » زمنياً إلى مجال بحثنا ، وإن كانت تنتمى فنياً إلى مرحلة ما بعد الحرب

## زينب وهيكل :

تعد رواية « زينب » هيكل خطوة أكثر تقدماً من الناحية الفنية على كتاب الأيام للدكتور طه حسين ، في مجال الروايات التي أخذت شكل ترجمة ذاتية ، برغم أنها تسبقها في الظهور ، وإن كان مما يجدر بنا ذكره أنها حين طبعت لأول مرة (١) في كتاب لم يجرؤ مؤلفها على أن يضع عليها اسمه ، كما أنه لم يطلق عليها لفظ رواية ، ولكنه نشرها على اعتبار أنها « مناظر وأخلاق ريفية » بقلم « مصرى فلاح » . ويمكن تلخيص الدوافع التي دفعت هيكل إلى اتخاذ هذا الموقف فيما يذكره هو من أنه خشى أن تجنى صفة الكاتب على مهنته كمحام ، في وقت كانت الأعمال الروائية فيه مقصورة على مجال التسلية والترفيه ، ولا تحظى باهتمام كبار المثقفين واحترامهم . أو فيما يؤكد يحيى حتى من أن خطوة عمل هيكل تتمثل في احتفائه وهو يصور حاضر الناس في زمانه بعاطفة الحب والتغنى بها ، فهذا الحديث عن الحب ، لا تأليف القصة ، هو الذى يعاب عليه . . . فأراد هيكل أن يجنب سيرته الخاصة فضول الناس ، وأن لا يخرج المحامى الناشئ الذى يعيش في الريف عن العرف المألوف بالجمهور بما ينبغي كتامه ، يكفيه أنه منحاز لحزب لا ترضى عنه الأمة كل الرضى » (٢) . كما أن رفضه لتسميتها بالرواية يكشف عن إحساسه بأنه كان يقدم عملاً أكثر جدية وأصالة من روايات التسلية والترفيه السائدة في عصره (٣) . ولم يجرؤ هيكل على وضع اسمه على روايته إلا في سنة ١٩٢٩ ، وهي نفس السنة التي قدم فيها طه حسين كتاب الأيام ، وبعد أن أصبحت البيئة أكثر استعداداً نسبياً لتقبل مثل هذا العمل الجاد والاعتراف به .

(١) في سنة ١٩١٤ .

(٢) فجر القصة المصرية ص ٤٣ - ٤٤ .

(٣) تسمية رواية زينب « بمناظر وأخلاق ريفية أقرب إلى التعبير الأصح عن مضمونها وفنيها ،

راجع « الروائي والأرض » ، د . عبد المحسن طه بدر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة

١٩٧١ ، ص ٤٥ وما بعدها .

وقبل أن نستطرد إلى تحليل رواية هيكل التى تمثل البداية الأولى والأصيلة للرواية الفنية ، نشعر أنه من الضرورى أن نحدد المنابع التى نبع منها هذا العمل والتى يمكن تلخيصها فى منبعين :

✓ أما المنبع الأول فيتمثل فى إحساس هيكل بالواقع المصرى وعلاقته به ، وهو يكشف فى تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصرى ، وتعلق به ، وليس ذلك غريباً على هيكل فهو من طلائع أبناء الطبقة الوسطى المصرية ، « الذين نادوا بأن تكون مصر للمصريين » ، لا للأرستقراطية التركية ولا لغيرها من العناصر الدخيلة ، ويكشف عن اعتزازه بمصريته وتمسكه بها وصفه لمؤلف روايته بالفلاح ، وهى اللفظة التى كانت تعبر بها الأرستقراطية التركية عن احتقارها للمصريين . وقد نمى إحساسه بواقعه واعتزازه بمصريته علاقته الوثيقة بلطفى السيد ، التى يتحدث يحيى حتى عن مداها وشدة تأثيرها فيه فيقول : « يحوطه فى الغربة كما فى الوطن ظل لطفى السيد وإيحائه المتصل ، فحين يروى هيكل فى مذكراته وصوله لباريس سنة ١٩٠٩ نراه يقطع السرد ليخبرنا بنبأ عظيم لا نجنى منه ثمرة ولا نجد له صلة بما مضى أو لحق من كلام ، إذ يقول : ( ومن المصادفات أن لطفى بك ذهب يصطاف بفرنسا ذلك العام ، فلما وصلت أنا « باريس » ذهبت إليه بفندق « بدفورد » الذى كان نازلاً به ، على مقربة من كنيسة « المادلين » ومن ميدان « الكونكورد » . نغمة فرح مبينة شأن المريد يلتقى قطبه على غير انتظار بعد فراق » ، تأمل حرصه على تسجيل عنوان الفندق بالتمام والكمال ، بل إن هيكل تغافل عن منشئه فى الريف ووصفه له فى قصة زينب خير وصف ، وينسب فيما بعد إلى لطفى السيد كل الفضل فى خبرته ، فهو يقول عن عودته لمصر أواخر سنة ١٩١١ : « أتيج لى أثناء مقامى فى مصر فى هذه الإجازة الدراسية أن أشهد من حياة ريفنا المصرى أكثر مما شهدت من قبل . كان لطفى بك السيد عضواً بمجلس مديرية الدقهلية ، وقد فكر فى زيارة مدن المديرية وقراها ليرى حال التعليم الأولى بها ، ويقترح ما يراه لإصلاحه وللقيام بهذه المهمة ترك القاهرة وأقام « بريقين » وكنت مقيماً إذ ذاك بكفر غنام ، فطلب إلى أن أصحبه فى جولاته بهذه القرى ، فكنا نلتقى كل صباح بأقرب القرى ، على الطريق الذى نسير منه إلى ما يريد لطفى ( بك ) أن يراه من كتاتيب القرى الأخرى ، وكان كل واحد منا يمتطى

جواده ، فسير من بكرة الصباح ولا نعود إلا في المساء . بل في منتصف الليل في بعض الأحيان ، ولبثنا كذلك قرابة أسبوعين ، وأشهد أن قد حز في نفسى ما رأيت من حال ريفنا»<sup>(١)</sup> .

وزاد من حماس هيكل لوطنه وتمسكه به حماس الشباب من ناحية وغربة هيكل من ناحية أخرى ، وكان في الغربة ينظر إلى واقع بلاده من خلال حنينه وتشوقه ولطفته حتى ليجعل من هذا الحنين السبب المباشر في كتابته لرواية « زينب » فيقول : « ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة لم ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفاً ، ولا رأت هي نور الوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ثم وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت في مصر وما تقع عيني هناك على مثله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لاذعة لا تخلو من حنان»<sup>(٢)</sup> . ويبالغ هيكل في حماسه لوطنه والتعبير عن حبه له ، مما يضمنى على هذا الحب طابعاً رومانسياً بلغ من حدته أن المؤلف يذكر لنا أنه حين كان يبدأ الكتابة في الصباح المبكر - وهى ساعته المفضلة - كان يقفل أستار نوافذه ، فتحجب ضوء النهار ، ويضيء مصابيح الكهرباء كأنما يريد أن ينقطع عن حياة باريس ليرى في وحدته وانقطاعه حياة مصر مرسومة في ذاكرته وخياله . كما يذكر لنا أيضاً أنه حين كان يزور سويسرا ، كان إذا بهره منظر من مناظرها الساحرة ، أسرع إلى كراسه « زينب » ونسى إلى جانبها منظر الجبل والبحيرة والأشجار ، واستعاد مناظر ريفنا المصرى ومجال خضرته الناضرة ، فإذا بهره بهذا الريف المرتسم في خياله لا تقل عن بهره بمناظر سويسرا<sup>(٣)</sup> ، وهذا الحب والحنين إلى الوطن لا يعنى أن هيكل كان راضياً عن واقع الناس في بلاده ، وما يخيم على حياتهم من جهل وتأخر بل من الضرورى أن تنبه إلى أن نزعة الحب هذه كانت متجهة إلى « مصر » كوطن ، ولكنها لا تتجه إلى البشر الذين يعيشون على أرض هذا الوطن، والذين يحس هيكل كغيره من أدباء جيله بحاجتهم الشديدة إلى التطور والتعلم ، وهو يكشف في إهدائه عن تعلق شديد بوطنه في الوقت

(١) فجر القصة المصرية . حاشية ٣٨ - ٣٩ .

(٢) نقلا عن المرجع السابق ص ٤٠ .

(٣) فجر القصة المصرية . ص ٤٠ - ٤١ .



الذى يعبر فيه عن يأسه من حياته فيقول : « إلى مصر » إلى هذه الطبيعة المتشابهة للذيذة ، إليك يا مصر ولأختي أهدي هذه الرواية من أجلك ككتبها، وكانت عزائي عن الألم ، ولأكتبها عشت ولولاها لقضيت على حياة ما أغناني عنها . فهل أنت تقبلين الهدية الضئيلة من ابن معذب عيشه مملوء بالهموم ولكنه يحبه حباً فيك » . وفي محبة هيكل لوطنه ، ورغبته في إصلاح حال أبنائه يتمثل المنبع الأول الذى استمد منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية .

أما المنبع الثانى فيتصل بتأثره بالثقافة الغربية عامة والفرنسية منها بصورة خاصة وهو يعترف بفضل الأدب الفرنسى عليه فيقول : « وكنت مولعاً يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع ، فلم أكن أعرف منه إلا قليلاً يوم غادرت مصر وبضاعتي من الفرنسية لا تتجاوز الكلمات عدداً ، فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت سلاسة وسهولة وسبيلاً ، ورأيت مع هذا كله قصيداً ودقة في التعبير والوصف ، وبساطة في العبارة لا توافى إلا الذين يحبون ما يريدون التعبير عنه أكثر من حبههم ألفاظ عباراتهم ، واختلط في نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى إلى وطنى العظيم » (١) ، ولما كان هدف هيكل الأول من زيارته لباريس هو دراسة « الاقتصاد السياسى » فإننا نميل إلى أنه بحكم دراسته ، ومزاجه كان أميل إلى التأثر فى الميدان الروائى بأعمال الكلاسيكيين الكبار الذين مهدوا للرومانسية من أمثال « جان جاك روسو » ، لما تحفل به أعمالهم من ارتباط بالسياسة ، ومحاولات للإصلاح الاجتماعى ، كما كان أكثر تعلقاً بالرومانسيين ، لما تحفل به أعمالهم من سيطرة النزعة الذاتية ، وتمرد على المجتمع ، وتعلق بالطبيعة وبالشرق الغامض الساحر . والذى يحملنا على هذا الظن أن هيكل كان أكثر عناية بكاتب ومفكر مثل « روسو » عن غيره من الكتاب ، وحمله تعلقه به على أن يكتب عنه وعن آرائه كتاباً من جزأين ، كما يؤمن هيكل إيماناً عميقاً بضرورة اتصال الأدب بالعلم والفلسفة فيقول : « وعندى أن الأدب فن جميل ، غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة من حق وجميل بوساطة الكلام ، والأديب هو الذى يؤدى هذه الرسالة . . . ما هى وسائل عرفان ما فى الحياة من حق وجميل ؟ . . . ما نحسب هذا محلاً لإثارة أى خلاف ، فوسائل هذا العرفان العلم والفلسفة . . . ولذلك كان لا مفر لمن يريد أن

يكون أدبياً أصيلاً غير زائف من أن يقف على آداب لغته هو وقوفاً صحيحاً ، وأن يحيط ما استطاع بعلوم عصره وفلسفته وآدابه في اللغات المختلفة»<sup>(١)</sup> . وقد أوشك هيكل في موضع آخر على أن يجعل من الفن مجرد خادم للعلم والفلسفة تقتصر وظيفته على نقل حقائقهما للقارئ كما يتمثل في قوله : « وقد حدث طبيعة الفن القصصي هذه ببعضهم إلى القول بأن الأدب إنما يعبر عن أنصاف الحقائق ، على حين تعبر العلوم ، وتعبر الفلسفة والحكمة عن الحقائق عريانة واضحة في جميع جوانبها»<sup>(٢)</sup> . ويبدو هيكل في آرائه أكثر تأثراً بعاطفية الرومانسيين منه بسوداوية الواقعيين الفرنسيين فيقول : « أين منا من سما للكمال بعاطفته فبكى للمذنب ذنوبه ، ورأى فيه أخاً أحق برحمة الله ، لم يجترح في الحياة إثماً ، وأين منا من اهتزت كل أعصابه من الألم أمام مآسى القدر يفجع بها الأبرياء كل يوم ، فثار على القدر ثورة الجبابرة . . . وسنظل معشر الكتاب قاصرين دون التعبير عما يجول بخواطرنا ، حتى تنحل القيود التي تربطنا ، وتتفتح أمامنا الميادين التي ما تزال مغلقة»<sup>(٣)</sup> . وفي إشارات هيكل لأعمال الكتاب الرومانسيين والواقعيين يهتم بالرومانسيين اهتماماً أكبر ويقدمهم ، فيقول على سبيل المثال : « لم يذكر كاتب في النقد الحديث ، أن كتاباً من كتب الرسائل قد أثر في سيرة الجماعات تأثير قصة من القصص ، في حين يذكر كثير من هؤلاء الكتاب ما كان لقصة إميل في التربية لروسو ، ولرواية فرتر الخالدة لجيته ، ولبعض روايات فلوير وزولا وفرانس وبول بورجيه وغيرهم من بالغ الأثر»<sup>(٤)</sup> . ومن الطبيعي أن يزيد تعلق هيكل بكاتب مثل روسو من رغبته في الإصلاح ، وأن يزيد تعلقه بالكتاب الرومانسيين من محبته لريف وطنه من ناحية ، ومن إحساسه بألمه من ناحية أخرى . وقد تأثر هيكل في روايته بكل هذه الاعتبارات وحاول التوفيق بينها ، ونجح في أول عمل روائي قدم إلينا في مجال الرواية الفنية في بعض ما أراد ولم يوفق في بعضه الآخر .

\* \* \*

(٢) نفس المرجع ص ٨١ .

(٤) نفس المرجع ص ٧٥ .

(١) ثورة الأدب ص ٢٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٤ .

كان من الطبيعي لكى يستطيع « هيكل » التعبير عن حبه لوطنه أن تدور روايته فى « الريف » الذى يعبر عن حقيقة الشخصية المصرية وأصالتها ، ولكى يعبر عن مشكلته الذاتية كان لابد له من اختيار « الحب » موضوعاً لروايته ، شأنه فى ذلك شأن الكثيرين من شبان جيله / الذين اتخذوا من الحرمان والحيرة اللذين يسودان علاقتهم بالمرأة رمزاً للحرمان والحيرة اللذين يسيطران على علاقتهم بمجتمعهم بصورة عامة ، وقد سبق أن أشرنا فى الفصل الأول من هذا الباب ، إلى ما ذكره هيكل من أن وضع المرأة المتخلف فى مجتمعنا هو المسئول الأول عن تخلف الأدب القصصى والروائى ، وعن توقف الكتاب عن الإنتاج فى هذا المجال بعد المحاولة الأولى . وكان لمحاولة « هيكل » فى روايته تحقيق أكثر من هدف أثره فى أن روايته تدور على أكثر من محور ؛ أما المحور الأول فيدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين ، وعجزه عن تحقيق أمله فى علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلاً فى شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذى يعبر فى الرواية عن شخصية المؤلف نفسه / ويدور المحور الثانى على بؤس الحياة فى الريف الذى ينشأ عن إنكار المجتمع الريفى لحاجات القلب البشرى ووقوفه موقفاً متصلياً من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته . أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه وإعجابه الكبير بجمال ريف بلاده . وينجح « هيكل » فى روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل ، ويعجز المؤلف عن التوفيق بينها جميعاً .

وأكثر هذه الموضوعات استقلالاً عن الرواية هو وصف « هيكل » للطبيعة ، وذلك لأن هيكل المتأثر بموقف الرومانسيين منها وبتعلقه ببلاده ، كان حريصاً على وصف الريف وصفاً مستوعباً شاملاً ، وعلى أن يكون وصفه للريف جميلاً وشاعرياً ، ولما كان جو الرواية فى أغلبه حزيناً بائساً ، فإن وصف الطبيعة فى رواية هيكل لا يتلاءم مع الطابع العام لروايته ، ولا يمهّد الجو لشخصياته وأحداثه بل إنه على العكس يبدو متنافراً مع جو الرواية وأحداثها ، حتى إنه ل يبدو أشبه « بديكور » بهيج لمسرحية محزنة ، ولا نكاد نحس بجمال الطبيعة كما يصورها هيكل إلا إذا نظرنا لوصفه للريف مفصولاً عن جو روايته ، كما أن رغبته المستمرة

في التعبير عن جمال الطبيعة تحتفظ لها بصورة ثابتة لا تتغير على طول الرواية ، ولذلك كان دورها في الرواية مقتصرًا على دور العزاء الذي تقدمه للشخصيات حينما يلجأون إليها فيجسدون في شموخها وعظمتها عزاء عن بؤسهم ، ويبدو المؤلف أكثر حرصاً على الطبيعة منه على جو روايته ، فالشخصيات الحزينة البائسة حين تعيش مع الطبيعة تتنازل عن بؤسها وآلامها ، وهذه النظرة وإن كانت تتفق مع تصور المؤلف نفسه ورغبته فإنها لا تمثل الصدق الفني . يقول هيكل عن السعادة التي يشعر بها الفلاحون مع الطبيعة : « في هاته الليالي الساهرة . هاته الليالي البديعة يمج في جوها نسيم الصيف البليل وتتلأأ في سمائها الكواكب اللامعة ، يقوم جماعة من الفلاحين فيعتاضون بها عما يناله المترفون من أسفارهم إلى أجمل بقاع الأرض ، وعن دثرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلوهم بحراسته . وفي جوف الظلمة الأمين يرسلون بآمالهم وأمانهم ويحمل هواؤها الحلو أغانيهم على جناحه ويملأ بها بين السموات والأرض . في هاته الليالي تجد الكواكب من بنيات الفلاحين مسرح آمالهن ، وتجد القوة المتفوقة منهن السبيل إلى الظهور حيث تسبق الآخرين وتضطرمهم بذلك للإسراع وراءها ، حتى هذه الطوائف الفقيرة أحوج الناس إلى التعاون تعمل المنافسة في نفوسهم ، وتسوقهم بذلك للجد والعمل ، ولكنها الطبيعة تريد أن تستعبد الإنسان وتستغله لتزيد الكون حركة وسيراً » (١) .

والمؤلف في هذا الموقف وأمثاله يفرض تصوره للطبيعة على شخصيات أبطاله وواقعهم وهو يكشف في الاسم الأول الذي أعطاه لروايته عن الموضوعات الثلاثة التي يحاول معالجتها في روايته ، فهي إلى جانب تصويرها لحيرته وضياعه كما يتمثل في شخصية حامد ، تقدم لنا مناظر ، وأخلاق ريفية ، ويفترق النقاد في حكمهم على موقف هيكل من الطبيعة فبعضهم كالـ دكتور على الراعي يحكم على وصف هيكل لها بأنه : « جامد وشكلي وحافل بالأفكار » (٢) . وبعضهم الآخر كالـ أستاذ يحيى حقي يتحمس له ويدافع عنه ضد من يتهمه من النقاد فيقول : « وهذه النغمة الشاعرية تجدها أيضاً في وصف الطبيعة فكل مظاهرها في القرية جميل حتى نهار الصيف المحرق لا يعد شيئاً ثقيلاً إذا قيس إلى صفاء ليليه ورقة نسيمها . . . قد ألح

(١) زينب ص ٧ - ٨ .

(٢) مجلة المجلة . العدد ٥٦ . سبتمبر ١٩٦١ .



هيكل إلحاحاً شديداً في التغنى بجمال الليل في الصيف . وقد عاب بعض النقاد على هيكل أنه دس وصف الطبيعة بين أحداث القصة دساً مفتعلاً . . . . . وهي تهمة باطلة ، فليست الطبيعة في قصة هيكل عنصراً ثانوياً ، كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها كما يريد لها بعض المذاهب الحديثة في النقد ، بل هي عنصر قائم بذاته ، يلعب فيها الدور الأول ، هو الذي يتناول القصة كلها - أشخاصها وحوادثها - في قبضة يده . . . . . إن مرد هذه النغمة الشاعرية هو كما رأيت أن هيكل كتبها في الغربية ، وفي قلبه حنين للوطن <sup>(١)</sup> . وبرغم الخلاف بين النقاد في مدى أهمية وصف هيكل لطبيعة الريف وقيمتها ، فإنهم يلتقون في أن هذا الوصف لا يرتبط ارتباطاً كبيراً بأحداث الرواية ، وأنه يحتفظ بوجهه المستقل عن أى عنصر آخر من عناصرها .

وفي تحليلنا للشخصيتين الرئيسيتين في الرواية ، وهما شخصية حامد ، وزينب سنيين إلى أى مدى يلتقى العنصران الآخران ، وهما ضياغ : « حامد » وقلقه من ناحية ، ومأساة زينب من ناحية أخرى .

\* \* \*

ينبع قلق « حامد » في الرواية من عجزه عن تحقيق عاطفة الحب التي تهفو إليها نفسه ، وذلك لما تكنه النفس المصرية للحب من الاستهزاء على حد تعبير المؤلف : « تلك النفس القاسية التي تنظر لكل جمال في الوجود ساخرة ، لأنها لا تفهم منه شيئاً ، وتحسب أن الحياة الجد هي التي يقضيها صاحبها بين العمل والتسييح ، وكأن الوجود لم يكن إلا ( طاحون ) تقطع فيه أعمارنا لاهئين لغوباً ونصباً ، مغمضين أعيننا عن كل حسن . . . » <sup>(٢)</sup> ، وحامد يمثل في الرواية شخصية المؤلف ، ويلتقى معه في أنه ابن مالك ثرى ، يعيش فترة كبيرة من حياته في المدينة لإكمال تعليمه ، ويتردد على القرية حيث تعيش أسرته في إجازاته ، وهو يحاول تحقيق لهفته إلى الحب من خلال علاقته بابنة عمه « عزيزة » المخطوبة له من صغره ، والتي تحتل صورتها عالم خياله وأحلامه : « وطالت به هذه الآمال التي تجئ إلى رؤوس الشبان في أول شبابهم ، وراح في أحلام لذيدة

(١) فجر القصة المصرية ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢) زينب ص ١١٩ .

صور لنفسه فيها كل ما يشاء ، ورتب الحياة التي سيكون فيها مع عزيزة دائماً جنباً إلى جنب . ولكن التقاليد تحول بينه وبين « عزيزة » ، وتمنع علاقتهما من أن تأخذ أى صورة إيجابية بحيث تظل العلاقة بينهما جميلة ما دامت في مستوى الحلم ، فإذا التقيا على مستوى الواقع جعلت التقاليد من لقاتهما واقعاً كريهاً ، فعزيزة تأتى بين أهلها لزيارة أسرة « حامد » في قرية ، وبالرغم من مظهر سلوكها المتحرر الذى لا يمنعها من ركوب حصان في طرقات القرية ، إلا أن لقاء « حامد » لها بين أهلها يجعل من اللقاء جحياً ، فهو يذهب أول مرة لزيارتها ، فيحس من حديث أهلها بالضيق والاختناق فيهرب إلى الطبيعة ، ويتمنى أن تأتى عزيزة للقاءه هناك <sup>(١)</sup> . وفي اليوم التالى تتكرر نفس المأساة : « ذهب ذلك اليوم الثانى ووجد الأشخاص هم هم ، لم يزد عليهم أحد ، ويحكون حكاياتهم على طريقة الأمس .. أما هو فأحس في ذلك اليوم كأن نفسه تثور ، وحواسه كلها تأخذها الرعدة حتى لكادت تبدو عليه علائم القلق ، فلم يتمهل أن انصرف بحجة أكثر وهنا من حجته بالأمس ، وخرج هائماً إلى المزارع يسير على غير انتظام فيتمهل أحياناً ، حتى ليكاد يقف في سيره ، ثم يسرع ، ثم يتمهل ، وكأنه يريد أن يرجع على أعقابهِ <sup>(٢)</sup> ومن الطبيعى أن تكون الوسيلة الوحيدة الباقية أمام « حامد » ليتصل بحبيبته عزيزة ، هى تبادل الرسائل معها ، وسيطر تفكير المؤلف نفسه على هذه الرسائل التى يعالج فيها الحبيبان مشكلة المرأة ، وذلك برغم ما يبدو على تصرفاتهما من سذاجة ، وفي خطاب من هذه الخطابات تعلن عزيزة لحامد عن زواجها من زوج فرضه عليها أهلها ، ويستسلم الحبيبان للأمر الواقع بلا مقاومة على الإطلاق ، وكما حالت التقاليد بين حامد وبين عزيزة ، فقد حالت بينه وبين زينب ، الفتاة الريفية الجميلة التى تمثل الطبيعة فى جمالها وحيويتها ، والعلاقة بين حامد وزينب هى الرابطة التى تربط بين قصتين منفصلتين فى الرواية تلتقيان فترة من الزمن ، ثم تنفصلان لتسير كل قصة منهما فى طريقها .

وعلاقة حامد بزینب لا تكشف لنا عن قسوة التقاليد أو البيئة ، وذلك لأن

(١) زينب ص ١١٥ .

(٢) زينب ص ١١٦ .

زينب العاملة الفقيرة لا تتأبى على حامد ، بل إنها تكن له أعظم التقدير « وفي لحظة غطت عيونها النجل سحابة من الدمع تم عما عراها من الحزن وتعبر عن عظيم تقديرها لحامد »<sup>(١)</sup> . وحامد نفسه لا يجد مانعاً من مقابلة « زينب » ولا من تقبيلها أمام غيرها من العاملات . والمؤلف هو وحده الذى فصل بين زينب وحامد لرغبته فى إبراز قسوة التقاليد من ناحية ، ووعيه هو بالفرق الطبقي بينهما ، وهو وعى لا يظهر فى تصرفات حامد مع زينب ، وإن كان يظهر فى تعليقات المؤلف نفسه . وتنتهى علاقة زينب بحامد بزواجها ، ولا يلبث حامد أن يهجر أهله والقرية ثم يختفى ، ويرسل إلى والده رسالة يخبره فيها عن أسباب ضياعه وهربه<sup>(٢)</sup> . والذى يحير الباحث فى شخصية حامد ، هو التناقض الواضح الذى يبدو بين سلوكه وعواطفه من ناحية وبين أفكاره من ناحية أخرى ، وتبدو لذلك تصرفاته فى الرواية مناقضة لتفكيره ، وغير مبررة أحياناً تبريراً كافياً ، وذلك لأن المؤلف استغله كما استغل غيره من شخصيات الرواية للتعبير عن تصرفاته وأفكاره الخاصة ، سواء أكان ذلك عن طريق الشخصية نفسها أم بتدخل المؤلف تدخلاً مباشراً وهو يعلق على الأحداث . فالمؤلف وهو يحاول فى روايته إبراز أهمية العلاقة بين الرجل والمرأة ، وتلهف « حامد » على الحب يفرض تعصبه الشخصى ضد المرأة على الرواية ، فيصفها بأنها شيطان رجم وحبالة منصوبة<sup>(٣)</sup> ، وحين يتحدث « حامد » عن شباب مصر فهو لا يتحدث عن تصوره هو كبطل من أبطال الرواية ولكنه يتحدث برأى المؤلف فيقول : « وإن هم إلا أبناء مصر يولدون لتبين عليهم مظاهر الرجولية من سن الخامسة فإذا بلغوا أيام الرجولية الصحيحة أحسوا بالتعب من طول ما حملوا هذا المظهر ، وسقطت منهم صفاته وإن بقى عليهم لباسه »<sup>(٤)</sup> . وحين يناقش حامد فكرة الزواج مع أصدقائه فهو لا يناقش بمستواه هو ، ولكنه يناقش بمستوى المؤلف ووعيه فيقول : « العيش عندنا شقاء ومرارة ولكن ذلك لفساد تربيتنا ، هل تحسب الشباب الذى يشغل نفسه بكبير الأمر وهو فى السادسة عشرة من عمره إلا عجوز فى العشرين ، فإذا ما جاءت زوجته طفلة لا تعرف من الوجود إلا حيطان دارها ، لم يكن بينهما

(٢) الرواية ص ٢٣١ وما بعدها .

(٤) الرواية ص ١٢١ .

(١) زينب ص ٣٦ .

(٣) الرواية ص ٢٢٢ .

من الصلة إلا ما يقضى به الحديث « تناكحوا تناسلوا » . . . (١) . وبرغم أن محور أزمة حامد يتمثل في قسوة التقاليد ، فإن المؤلف يعلن بصورة تقريرية في الرواية عن ثورته الشخصية العنيفة فيقول : « إذا ما دامت السعادة أقصى ما يأمل الفرد في الحياة ، وما دام قد وصلها ، وما دام هو الذى يتمتع ببقائها ويتألم إذا حرم منها وغيره ليس له شئ من ذلك كله ، فما أجدره أن يحتفظ بكل ذرة من الهناء يصل إليها برغم أى إنسان » (٢) .

واستغلال المؤلف لأقوال شخصياته وفرضه لآرائه وتصوراته على هذه الشخصيات هو ما جعله يتورط فيما لاحظته يحيى حتى ، من دفعه « حامد » إلى الاعتراف بخطاياهم إلى شيخ طريقة من الطرق ، وهى ظاهرة مسيحية من تأثير الغرب عليه (٣) ، وهو الذى يدفعنا إلى الإحساس بالتناقض بين تصرفات البطل وسلوكه في الرواية وبين الصورة التى أراد هيكلا أن يصوره بها . كما يبرر لنا تحكم المؤلف الكامل في هذه التصرفات وإخضاعها لرغباته .

— وإذا كان المؤلف قد حاول بتقديمه لقصة « حامد » أن يعبر عن قلقه وضياعه فإنه حاول بتقديمه لقصة « زينب » تحقيق هدفه من تصوير « أخلاق الريفيين » . ولما كانت المشكلة الأولى التى تحتل تفكير المؤلف هى مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة ، فقد نبعت مأساة « زينب » من نفس المنبع الذى نبعت منه مأساة « حامد » واستطاع المؤلف بذلك أن يربط بين محورى قصته أحياناً ، ولكنه بعد أن تزوجت « زينب » وانقطعت بذلك العلاقة التى تربطها « بحامد » فقدت الرواية الصلة التى تربط بين محوريها ، وأصبحت أقرب إلى قصتين منفصلتين .

وشخصية « زينب » كما رسمها المؤلف تكشف بصورة أكثر خطورة عن تصورات المؤلف وأهدافه وإن كانت لا تقنع القارئ بواقع سلوكها ومنطقيته . فالمؤلف الذى يؤمن بأهمية العلاقة الحرة بين الرجل والمرأة يبلور مأساة « زينب » في فقدانها الحب ، وهى لذلك لا تكاد تتأثر بالبؤس المادى والمعنوى الذى يحيط بحياة الريفيين ، بل يجعل منها المؤلف زهرة متفتحة ، وكأنها لوحة من لوحات

(١) الرواية ص ١٦٣ وما بعدها .

(٢) الرواية ص ١٧٩ .

(٣) فجر القصة ص ٥٠ .



الطبيعة الريفية التي كان المؤلف مولعاً بوصفها ، وليست بشراً يتأثر بالظروف المحيطة بالريف في بلادنا . فزَيْنَب تحفة رائعة صنعتها الطبيعة . وقد أبدعت الطبيعة في زينب وأعطتها بذلك تاجاً معترفاً به من كل صوحيحاتها « . . . ها هي زينب في تلك السن ترنو إليها الطبيعة وما عليها بعين العاشق فتغض طرفها حياء وترفع جفونها قليلاً قليلاً ، لترى مبلغ دلتها على ذلك الهائم ، ثم تخفضها من جديد ، وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سروراً ، وأضاف إلى جمالها جمالاً ورقة ، فزاد الوجود غراماً بها ، وزادها تعلقاً ووجداً ، وهكذا كلما اجتلى أحدهما من صاحبه نظرة ذهبت منه إلى أعماق النفس ، فانطبع الكل في قلب الفتاة وتوجت الفتاة حياة الوجود المحيط بها فهل قنع كل منهما بنصيبه »<sup>(١)</sup> . وهذه الزهرة المفتحة لا ينقصها شيء إلا أن تجد نفساً أخرى تقاسمها سعادتها . . . « ذلك كل حلمها وأملها وإن لم تستعجل به الزمان ولا خطر ببالها أن في طاقة الحوادث أن تمنع تحقيقه »<sup>(٢)</sup> .

وليس لنا أن نتوقع والحالة هذه أن يتأثر جمال زينب « أو حيويتها بعملها أجيرة في حقل من الحقول ، ولا أن تتشقق قدميها أو تفقد يديها نعومتها ، فالمؤلف يريد بها بهذا الجمال وهذه الحيوية ليرز عنف مأساتها ، التي تتمثل في حرمان هذه الزهرة المفتحة من الحب ، متأثراً في ذلك بإحساسه بجمال الريف الذي لا يريد تشويبه ، ومتأثراً بنظرة كبار الرومانسيين الغربيين في تصورهم للجمال الذي ينشأ حراً منطلقاً متوثباً في أحضان الطبيعة بعيداً عن جو المدينة الخانق . كما أن هذا التصور يساعد المؤلف نفسه في إبراز الحرمان الذي تعرض له « حامد » حين حالت التقاليد البالية بينه وبين هذا الجمال . وتصور المؤلف الذي فرضه على شخصية زينب أضعف من تأثرها بظروف بيئتها الحقيقية بحيث لم يعد المؤلف قادراً على تصوير بؤس الريف إلا بصورة تقريرية مباشرة ، كما يتأثر تصويره لهذا البؤس عموماً بنظرته الرومانسية إلى الريف التي تجعله يحسد الفلاحين على قناعتهم وبساطتهم ، ويصبح تحقق أسى معانى الاشتراكية متمثلاً في نظر هيكلك حين يشترك العمال معاً في تناول طعامهم »<sup>(٣)</sup> . والمؤلف حريص على الربط بين زينب وبين الطبيعة في الكثير من مواقفها بالرواية ، وحين يقول « إبراهيم »

(٢) زينب ص ١١ .

(١) زينب ص ١٠ .

(٣) الرواية ص ٥٤ .

لزينب لأول مرة أحبك يتحول الكون إلى عرس كبير « كل ما في الأرض والسماء من سعادة ، لا يبلغ ذرة مما يفيض عنها هاته الساعة . إن القمر والموجودات كلها في عرس كبير ، وذلك النسيم العذب السارى في الجو يحمل معه الهناء ، هل تستطيع زينب أن تتكلم الآن ، وهل يسعفها لسانها - كلا كلا . لقد غلب عليها الفرح فهي واجمة حيرى ، ثابتة في مكانها ترنو لإبراهيم ولكل ما حولها ، ثم بحركة لم تفهمها ارتمت نحوه مسلمة نفسها بين يديه ملقية برأسها على كتفيه ، فضمها هو إليه وراح ذاهلاً بتلك النشوة التي يوحى بها جسمها » (١) .

ولفصل المؤلف بين شخصية زينب وبين ظروفها الحقيقية ، وإخضاعها لتصوراته الخاصة ، أصبح الكثير من مواقفها في الرواية غير مقنع ، فهي تتمتع بقدر كبير من الحرية لا يتوافر لأمثالها ، فترتمى في أحضان حبیبها إبراهيم ، كما ترتمى في أحضان « حامد » ابن صاحب العزبة وعلى مشهد من فتيات القرية ، وتصبح صورتها أقرب إلى صورة الفتاة الغربية التي استمدتها المؤلف من ثقافته ، وتصورها للحب وتمسكها به غريب على فتاة في مثل بيئتها وظروفها ، فهي تحب إبراهيم العامل الفقير ، وترفض حسناً الشاب الغنى حلم كل فتاة في القرية ، والمؤلف نفسه لا يجد تفسيراً مقبولاً لهذا الموقف ويشاركنا في التعجب منه فيقول : « وما أجدر حسناً في الحقيقة بحبها - أليس هو ذلك الفتى الطيب النفس ، الجاد في عمله ، الممدوح بين إخوانه ، المحبوب من كل الناس ، لما هو عليه من جمال العشرة وما يلوح عليه من مخايل الشهامة ، وإنة بقامته المتوسطة ولونه الشديد السمرة ، وعيونه الحادة الغائرة لأشبه الناس بشجعان الزمن القديم ، عترة وأبى زيد ، بل إن من يراه ومن يرى تشيعه للهلالية حتى لتحمله ربابة الشاعر للجنون بهؤلاء الغزاة الأبطال ، ولتمنى رجوع عهدهم عهد العزة والتجوال ، تحت حمى السيف ، وتفضيله ذلك على ما مهر فيه بالوراثة عن آبائه وأجداده من الحرث والزرع والسقى ، وتعهد الأرض ، ليظنه من أبناء أولئك الغابرين ، أجدر به أن يغزو ويفتح ، ولكن وا أسفاه ، لقد قضى عليه بالأسر والأشغال الشاقة ، وما تلك المهنة التي يعيش فيها ملايين من بنى وطنه إلا أشغال شاقة ، أخرى بها الأسير المستعبد من الحر العزيز » (٢) ومن الغريب

أن « زينب » فتاة القرية ترفض هذا الزوج الذى يعيش بأحلام فارس وتفضل عليه إبراهيم الأجير فى الوقت الذى لا يبذل فيه حامد وعزيزة المثقفان أى جهد حقيقى فى مقاومة التقاليد ، وتصر زينب على التعلق بحبيبها ولا تفلح المعاملة الطيبة التى عاملها بها زوجها فى تحويل مشاعرهما ، وتموت على حبها وهى توصى أمها بألا تزوج واحدة من أخواتها برغم إرادتها<sup>(١)</sup> . «وينبه يحيى حتى إلى ما فى مظاهر سلوك زينب من غرابة وبعد عن بيئتنا فيقول : « زينب فتاة بواسة حضانة ، لم تفهم حامد بطبيعة الحال وإن مال قلبها إليه ، وإنما هى تحب إبراهيم رئيس العمال أشد الحب ، ولا تستطيع هى الأخرى أن تجهر بهذا الحب ، فيزوجها أهلها لرجل طيب ابن حلال فتودى له حقوق الزوجية ، بصبر وأمانة ، ويجند إبراهيم للخدمة بالجيش ويسافر للسودان ، ويترك منديله لزينب ، فتراها تصاب من جوى الحب بالسل وتموت - كغادة الكاميليا - والدماء تنزف من فمها فتمسحها بمنديل إبراهيم . . . »<sup>(٢)</sup> .

وعلى هذه الصورة تأثر هيكل فى رواية « زينب » بحياته الخاصة وثقافته بصورة مباشرة وغير مباشرة ، أما تأثره المباشر ، فيظهر فى شخصية حامد التى تعبر عن حياة المؤلف ، وأما تأثره بصورة غير مباشرة فيظهر فى شخصية « زينب » التى تعد انعكاساً مباشراً لثقافته ، وهو وإن أفلح فى عمله فى تغيير اتجاه الرواية المصرية بتقديم المحاولة الأولى فى ميدان الرواية الفنية فإن عمله لا يخلو من الآثار التى تميز أعمال الرواد والتى تتمثل فى أن اللقاء الكامل لا يحدث بين موضوعات روايته ، مما يجعل بناء الرواية غير متناسك ، كما أن الشخصيات لا تعبر عن واقعها بقدر ما تعد انعكاساً مباشراً لشخصية المؤلف نفسه وثقافته ، كما يصر المؤلف على التعبير عن آرائه فى الرواية بصورة مباشرة ، وعلى التدخل بين القارئ وبين أحداث الرواية ، إلى غير ذلك من المظاهر التى يصبح إصرار الباحث على استعراضها وتتبعها بطولة مفتعلة فى غير موضعها كما يقول يحيى حتى « ما أرخصها براعة لمن يمتشق القلم لتفنيد هذه الحكاية ، الباب مفتوح أمامه على مصراعيه ليقول ما يشاء فى الرومانسية ، وحلولها المفتعلة ، وانتقالاتها بغير تمهيد ، وميع عواطف البطلين ، وتكرار الوصف ، والتأثر بفلسفات مسيحية لا نعرفها ، ومجيئها بصور

لا يألفها أدبنا وقصصنا» (١) .

ولا يستطيع الباحث أن ينتهى من رواية « زينب » قبل أن يتعرض لظاهرة مميزة لأسلوب هيكل ، وهى موقفه من العامية . وفى تحليلنا لهذه الظاهرة ، ينبغى لنا أن نفرق بين استخدام للعامية فى الحوار واستخدامه لها فى السر . والباحث لا يستطيع أن يعد هيكل أول من أثار هذه المشكلة فى أدبنا الروائى ، وذلك لما سبق أن قدمناه فى الباب الأول - من أن بعض من قدموا روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية فى كتاباتهم ، ولكن الفارق بينهم وبين هيكل يتمثل فى الدوافع التى حملتهم على استخدام العامية ، فمؤلفوا روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية <sup>(١)</sup> تسهلاً على قرائهم ، أما هيكل فكانت الضرورة الفنية هى التى حملته على استخدامها ، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التعبير . والذى يحملنا على هذا الظن ، هو تنبه المؤلف نفسه لما فى الإسراف فى استخدام العامية من خطر على اللغة والأدب ، وإعاقة لتطوره حين يقول : « ولقد أشرت فى هذا التقديم إلى ما بذل لهذه الغاية من جهود عاقت سير الحركة الأدبية وأفسدت اتجاهها ، وليس موضع تفصيل هذه الجهود هنا . ويكفى أن أذكر ما كان من سعى متصل لجعل اللغة الدارجة لغة الكتابة ، وما كان من محاولة قطع كل نسب بين الحاضر والماضى . . . » (٢) . وإذا كانت الضرورة الفنية تبرر ما لجأ إليه هيكل من استخدام العامية فى الحوار ، ليكون حوار أقرب إلى الواقعية فى التعبير عن شخصيات أبطاله من الفلاحين ، فإن قضية استخدام العامية فى السر تبدو أكثر تعقيداً وأشد حاجة إلى التفسير .

ويظهر أن ما دفع هيكل إلى استخدام العامية فى سرده يرجع إلى عدم قدرة قاموسه العربى الفصيح على تقديم الكلمة المناسبة له نظراً لضعف ثقافته العربية وخاصة فى أول حياته ، كما يرجع أيضاً إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعانى والأفكار التى استمدتها من ثقافته الغربية إلى مجتمعه . وتظهر الجهود الشاقة التى يبذلها هيكل فى بحثه عن اللفظ المعبر والأسلوب السليم فى الكثير من محاولاته التى قد لا يصل فيها إلى التوفيق الكامل . فهو فى قوله مثلاً : « فلم ينس إبراهيم أن ينبهم إلى أن هذه الجهة « أغلت » من سابقتها ، وتستحق لذلك

(١) فجر القصة ص ٥١ .

(٢) ثرة الأدب ص ١٤ .

عناية أكبر ، وأنذرهم بأنه سيدقق في مراقبتهم ، ومن وجد شيئاً وراءه أوره شغله»<sup>(١)</sup> فهو يحس بأن لفظه «أغلت» والتعبير العامي «يوريهم شغلهم» الذى أعربه ، أقوى دلالة على ما يريده من أى بديل آخر له . وهو حين يستعمل التعبير الشعبى المشهور «ساعة الحظ ما تتعوضش»<sup>(٢)</sup> فهو يشعر بعجزه عن إيجاد بديل فصيح له يؤدى نفس الدلالة ، ولكنه حين يقول مثلاً : «ولقد غطى على أصوات المتكلمين فلا يميزها ميمز صوت «الدربةكة» أمسكها بيد من يتقن النقر عليها»<sup>(٣)</sup> . فإن صعوبة مثل هذا التعبير ترجع إلى عجز المؤلف عن الإحساس باللغة ، وهو ما يفسر أيضاً الأخطاء النحوية المتناثرة فى الرواية . ولا ينفى هذا أن «هيكل» أول من مهد الطريق لمن بعده لاستخدام العامية كضرورة فنية وفتح بذلك أبواب مشكلة العامية والفصحى فى الحوار ، التى ما تزال معركة مفتوحة ومشكلة حية بالنسبة لأدبائنا ومفكرينا حتى اليوم ، وما زال أنصار استخدامها يحتجون بالضرورة الفنية ، ويقف معارضوها مع السلامة اللغوية .

\* \* \*

وإذا كان «هيكل» برواية زينب يقف موقف الرائد الأول للرواية ، فقد شغلته السياسة بعد ذلك بما كان يبدو له أكثر أهمية من عمل كاتب الرواية ، ولم يعد إلى الرواية مرة أخرى إلا بعد مضى ما يزيد على أربعين عاماً على كتابته لرواية زينب ، حين قدم لنا روايته الثانية والأخيرة «هكذا خلقت» . وإذا كان لرواية زينب أهمية كبيرة بالنسبة لعصرها ، فإن الرواية الثانية وبالنسبة لعصرها أيضاً لم يكن لها نفس الأهمية ، لأن الرواية العربية كانت قد سارت خطوات كبيرة فى طريق النضج والاكتمال .

(١) زينب ص ٤ .

(٢) الرواية ص ٣٤ .

(٣) الرواية ص ٣٤ .

### إبراهيم الكاتب والمازنى :

فى رواية « إبراهيم الكاتب » للمازنى نلتقى بمحاولة أكثر قرباً فى مظهرها من الرواية الفنية من محاولتى زميليه هيكمل وطه حسين فى زينب والأيام ، فهو لا يعبر عن حرمانه واحتجاجه على مجتمعه بصورة عامة كما فعل طه حسين ، كما أنه لا يجمع بين محاولة التعبير عن ضياعه وفلسفته فى نفس الوقت الذى يحاول فيه التعبير عن تعلقه بريف بلاده ، كما فعل هيكمل . ولكن المشكلة فى إبراهيم الكاتب تصبح أكثر تبلوراً وتحديداً ، فهى تنصب على التعبير عن علاقة المازنى - ممثلاً فى بطله - بالمرأة . وتحاول التعبير عن ضياعه وقلقه من هذه الزاوية وحدها . والمازنى يبدو أقدر من زملائه على مواجهة وضع المرأة فى المجتمع المصرى ، وأكثر رغبة فى التخلص من الإحراج الذى كان يشعر به الروائيون حين يقيسون وضع المرأة المصرية بوضع المرأة الغربية . وفى الوقت الذى كان فيه هيكمل يحتمل وضع المرأة المتخلف مسئولية ضعف الرواية العربية ، كان المازنى يرفض الوقوع ضحية لهذا الإحراج بل يحاول رفض التسليم بأن وضع المرأة المصرية يمثل عائقاً بالنسبة للروائيين ، فيقول فى مقدمة روايته : « وليس هذا مقالا ، ولكنها هو مقدمة وتصدير ، ومع ذلك لا أرى بداً من أن أعلن هنا مخالفتى لزملاء وإخوان أجلمهم ، يذهبون إلى أن الحياة المصرية لا تعين على نشوء الرواية المصرية وترقيتها ، بحيث يسعها أن تتخذ لها مكاناً إلى جانب الرواية الغربية ، فإن هذا رأى مرجعه فى الحقيقة إلى الظن بأن الرواية ينبغى أن تكون على نسق الرواية الغربية ، وهذا خطأ فإن لكل أمة خصائص حياتها ، والرواية الغربية ليست نسقاً واحداً حتى فى الأمة الواحدة ، ولكل أمة فنّها الذى ينشأ فيها بالتطور الطبيعى . . . وبديهي أنه ليس من الضرورى أن تقع حوادث الرواية فى الطرق أو المنتديات ، أو المحافل العامة حتى يصح القول بأن الحجاب الذى لا يزال - إلى حد ما - مضرراً على المرأة المصرية ، عقبة فى سبيل التأليف الروائى ، وعلى أن الحجاب يفنى ويزول ، وهو فى طبقات دون أخرى ، وفى المدن دون الريف على الأغلب ، ولا يعنى باستمداد عناصر التأليف



الروائي من الحياة المصرية إلا من لا يصلح لذلك ، وإلا من يريد أن يزيّف ، ما يقتبس من الغرب ، وصحيح أن الحب الذى تنتجه الحياة المصرية الحافلة بالتقاليد المختلطة ، ضرب آخر يختلف عند التحليل عن الحب الذى تؤدى إليه الحياة الغربية ، ولكن من الذى قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربى أولاً تكون . ثم من الذى زعم أن كل رواية يجب أن تدور على هذه العاطفة وحدها ، وأن يكون الحب قوامها وقطب الرحى فيها؟ أليس فى الدنيا من عمل غير الحب أو مسعى غير فوز المرأة برجل أو رجل بامرأة؟ إن هذا القصر «هستيريا» لا أكثر ولا أقل» ~~والمازنى~~ يكشف فى حديثه عن علاقة وضع المرأة المتخلف بالرواية عن ذكاء حاد ، ويطلب بأن تستمد الرواية عناصرها من الحياة المصرية لأن لكل بيئة فيها الذى ينبع من ظروفها ، كما يطلب بأن لا تقف الرواية عند عاطفة الحب وحدها ، فالحياة الإنسانية خصبة متنوعة ، والحب وإن كان عنصراً من عناصرها ، فإنه ليس بحال من الأحوال العنصر الوحيد فيها الذى يصلح موضوعاً لرواية فنية .

والباحث الذى يلمس مثل هذا الوعى من المازنى يتوقع سلفاً أن يقدم لنا المازنى فى «إبراهيم الكاتب» رواية جيدة من الناحية الفنية ، ولكنه حين يلتقى بروايته يحس بأن هذا الوعى كان مجرد وعى نظرى لا يظهر كثيراً فى مجال التطبيق العملى ، ويرجع ذلك إلى ظروف المازنى الخاصة التى تركت آثارها فى قيمة روايته من الناحية الفنية

من هذه الظروف عجز المازنى عن الخروج من أزمته الذاتية الخاصة التى جعلته طيلة حياته محيراً متوتراً ، حساساً ، لا يجد سبيلاً إلى الاستقرار . فقد عانى المازنى ما عاناه شباب جيله من الأدباء من إحساس بالمرارة والألم والحيرة والشك والقلق وغيرها من المظاهر ، التى تكشف عن النزعة الذاتية المفرطة ، وعن عجز عن التلاؤم مع الواقع ، ولكن المازنى يختلف عن غيره من شباب جيله فى أنه ظل طيلة حياته واقعاً تحت سيطرة هذا الإحساس . وذلك لأنه كان يتميز عن شباب جيله بحساسية حادة مفرطة ، تكشف عنها إصابته بالنورستانيا فى شبابه ، ولذلك فإن المازنى لم يغفر للحياة قط الطفولة الشقية التى عاشها ، والتى تنتزع الحياة من يد

الطفل وتحمله المسئولية وتهدهه بالجوع<sup>(١)</sup> ، ولم يغفر لوالده نزعته الدينية المتطرفة ، وإهماله لأسرته ، وولعه بحب التركيات ، وانشغاله بزوجاته عن رعاية أبنائه ، كما أنه لا يغفر له إهماله لأمه فهو « لم يسمع ولم ير قط في حياته أى مظهر من مظاهر الحب بين أمه وأبيه »<sup>(٢)</sup> . ولا ينسى المازنى فقره الذى سببه إهمال أخيه ، وتبديده للثروة التى تركها والده ، وإحساسه بالألم الشديد الذى تسببه الحاجة والفقر : « فعرفت فى التاسعة من عمرى ، وهى سن غضة جداً أن هناك واجبات تؤدى لذاتها ، وحقوقاً تقضى لأنها حقوق لا لأن فيها متعة ولذة ، وأحسست منذ صغرى أن شأنى غير شأن الناس ، وأنى فقير وإن كنت مستور الحال فأرهق ذلك إحساسى حتى صار ينحى بمثل حد المبراة على قلبى فيحزه ويقطعه ، ففزعت شيئاً فشيئاً إلى الانقباض عن الناس والخوض معهم فيما يخوضون فيه مما يستدعى نفقة أو تكلفة »<sup>(٣)</sup> . كما أن بيته الذى كان يقع قرب المقابر جعل صور الموت والفناء تلح على ذهنه باستمرار ، وتترك بصماتها الواضحة على أفكاره . ولم ينس المازنى الدور البطولى الذى قامت به أمه فى حياته حيث ناضلت بجانبه فى الوقت الذى تخلت عنه فيه الحياة ، وخدعه ووقف فى طريقه الآخرون جميعاً وبينهم أخوه الأكبر . وظلت حساسية المازنى الشديدة. وضعف أعصابه تطارده فى مراحل حياته المختلفة ، فكانت السبب فى طرده من مدرسة الطب ، وذلك حين أصيب بإغماء عندما واجه المشرحة لأول مرة ، كما ظلت ذكريات طفولته تطارده ، وخاصة إحساسه العنيف بالموت والفناء بعد أن تعرض لموت زوجته الأولى ، وابنتيه اللتين كان يتعلق بهما تعلقاً كبيراً ، وضاعف من حساسية المازنى وحدتها قصره وضعف بنيته ثم إصابته بالعرج الذى تضخم إحساسه به إلى حد حمله على الحديث عنه فى كتاباته بمناسبة وغير مناسبة فهو يقول مثلاً : « وقد اتفق لى يوماً أن خرجت بالسيارة وحدى إلى آخر مصر الجديدة ، فأوصدت أبواب السيارة ، وذهبت أتمشى إلى الحدائق الممتدة إلى حدود الصحراء ، وكنت مطرقاً أنظر إلى الأرض ، وأنا أخطو ، وكان بالى إلى الفرق بين وقع قدم رجلى السليمة ورجلى المهيضة ، وإلى مسافة الزمن التى يستغرقها الخطو بكل منها ، وأيهما أثقل وأبطأ فيما أحس وأرى . . . »

(٢) قصة حياة ص ٣٢ - ٣٣ .

(١) قصة حياة ص ٣ - ٤ .

(٣) قصة حياة ص ٤ .



وبعد ذلك يستطرد المازنى إلى حكاية طويلة لاصلة بينها وبين ساقه المهيضة أو السليمة ، ويستنتج من حكايته أنه لا يصلح للحب<sup>(١)</sup> ، وتروى السيدة نعمات فؤاد حكاية على لسان صديقه العقاد وقعت فى مقهى « سولت » وتكشف عن مدى الألم الذى كانت تسببه له عاهته فتقول : « وكان من عادة الصديقين المازنى والعقاد أن يرتادا هذا المقهى ، وكان المازنى يخلو له أن يروق للنساء ويحسن رأيهن فيه . وكانت تباع الحلوى بالمقهى فتاة أجنبية فأخذ المازنى يتودد إليها ويتعمد رسمها حين تمر به ليستنطقها ويغريها بالحديث ، وكان بالمقهى فى ذلك الوقت إبراهيم ( بك ) زكى ، وكان ثرياً يملك سيارة فى وقت لم تكن السيارات فيه شائعة . . . وكان ممشوق القد فلا عجب أن تستجيب بائعة الحلوى إلى من له مثل هذه الصفات وتلبى طلبه إلى الرقص ، وكان حاضراً بالمجلس الأستاذ إبراهيم الدسوقي . . . ولاحظ تأثر المازنى لإعراض الفتاة عنه وميلها إلى صاحبه ، فقال للمازنى مازحاً : « هو يرقص معها ؛ وأنت إحجل لها » ، فوقعت الكلمة من نفس المازنى وقع السهام ، وغام وجهه واكفهر وظل من كربه ساعة لا يستطيع أن ينطق بحرف »<sup>(٢)</sup> . وهذه الحساسية الحادة المفرطة المتوترة دائماً ، طبعت سلوك المازنى بطابعها ، وتركت أثرها فى سلوكه وتفكيره .

فقد ظل المازنى محصوراً فى إطار همومه الذاتية لا تمتد نظرتة وإحساسه إلى أبعد من ألمه الذاتى وحده ، ولا يستطيع أن ينظر إلى الآخرين نظرة موضوعية ، ولعل فى هذا ما يفسر لنا أن أغلب أدب المازنى ظل يدور حول ذاته وتجاربه الخاصة ولا يتسع نطاقه ليمتد إلى تجارب الآخرين .

كما ظل المازنى حائراً لا يستطيع تحمل المسؤولية أو الارتباط بها ، ولا يستطيع التمسك بفكرة أو عقيدة ، ويرفض أى التزام معللاً ذلك برغبته فى الحرية ، الحرية المطلقة التى لا تعرف قيداً ، وتمسك بالمصلحة الذاتية وحدها ، « لقد تركت وظائف الحكومة لأنى لا أطيق القيود ، فكيف أقيد نفسى بقيود الحزبية الثقيلة . إنى اليوم حر أكتب ما أشاء ، وأقول للمحسن أحسنت وللمسيئ أسأت فدعنى بالله من هذه القيود ومن تلك المظاهر »<sup>(٣)</sup> .

(٢) أدب المازنى ص ٦٨ .

(١) قصة حياة ص ١١٩ - ١٢٠ .

(٣) أدب المازنى ص ١٢٤ .

وقد حاول المازنى التخلص من أزمته الذاتية عن طريق التظاهر بالاستهتار بالحياة وبالقيم ، فسخر من الحياة ومن الآخرين ومن نفسه ، ولكن هذه السخرية الضاحكة لم تكن إلا مجرد ستار شفاف لا يخفى ألمه الحقيقى ، وإن حاول بها تخفيف حدة هذا الألم وشدة وطأته ، وحين تلح عليه خواطر الفناء والموت يتغلب عليها بهذه الصورة : « وأحياناً أغالب هذا الخاطر بالتهكم والسخرية أركب بهما نفسى والناس والحياة وكل ما فيها وتستغرقنى العاطفة الفنية فأذهل وأهنأ لأن بالى خلا من التنغيص »<sup>(١)</sup> . وسخرية المازنى والحالة هذه ليس معناها رفض الحياة والاستهتار بها فهو دائب الحديث عن تمسكه بها فيقول : « وأعود إلى السؤال الذى بدأت به هذا الفصل فأقول إنى لم أسأم الحياة ولم أزهد فيها ولا فترت عنها بل أنا طالب لها وأقوى رغبة فيها مما كنت فى أى عهد مضى »<sup>(٢)</sup> . ويصل فى تعلقه بالحياة إلى حد غريب لا يعزیه فيه إلا أن يشهد مصرع الحياة بأسرها فيقول : « ثم صرت لا يعزینى على أن غیری لا محالة ذاهب إلى حيث أذهب وأن المآل واحد ، ولا يقنعنى إلا أن أصور لنفسى فناء العالم كله ، بل العوالم أجمع حتى هذا لم يعد فيه مقنع فكنت أشتى أن أكون آخر من فى الدنيا لأشهد مصرعها بعينى وأطمئن ، وربما غالطت نفسى فرعمت لها أن هذه شهوة فنية ، ولكنى لا أصدق كلا لا أصدق »<sup>(٣)</sup> . ثم إن هذا الاستهتار الظاهرى كان يخفى ضراوة شديدة إذا اتصل أمره بشخص المازنى أو أدبه ، وحين اتهمه صديقه عبد الرحمن شكرى بترجمة قصائد من الشعر الإنجليزى ونسبتها إلى نفسه تظاهر المازنى بالاستهتار بالتهمة والتقليل من شأنها مع اعترافه بها ، ولكنه أسر غضبه على صديقه فى نفسه ، ولم يكفه بعد ذلك أن انهال فى الجزء الأول من « الديوان » على شعره بالتجريح القاسى ، ولكنه وصل إلى حد اتهامه بالجنون . كما أن تظاهر المازنى بالاستهتار بالآخرين كان يخفى فى نفس الوقت تعلقاً شديداً بهم مبعثه حاجته الشديدة إلى الحماية وعدم ثقته بنفسه ، ولم يكن رفضه للمرأة والحب إلا مظهرأ لتعلقه الشديد بهما ، وإدعاؤه بأنه فارس جوال فى هذا الميدان لا يمثل إلا تغطية لعجزه عجزاً حقيقياً عن أن يكون محط إعجاب امرأة .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٤ .

(١) قصة حياة ص ١٢٤ .

(٣) قصة حياة ص ١٣٦ .

وليس أدل على إحساس المازنى بالضعف والحاجة إلى الحماية مع تظاهره بالقوة والتماسك من موقفه من المرأة . وبرغم أن المازنى يعلن صراحة عن رفضه للحب ويتظاهر بالفروسية فيقول : « ولا أحتاج بعد هذا أن أقول أنى لا أومن بالحب الأفلاطونى ولا بالوفاء ، ولست أعنى أنى أستهنجنهما أو أعيينهما ، فليس الأمر أمر استهنجان أو عيب ، وإنما أعنى أنهما لا يوجدان مع الصحة والسلامة ، وإذا كان من الممكن أن يشبع الجائع بالنظر إلى الطعام فى أطباقه على السفرة ، وأن يحيا المرء بأن يأكل بعينه أو خياله فإنه يكون من الممكن أيضاً إرضاء عاطفة الحب عند الرجل السليم المعافى بالنظر إلى المرأة والاستماع إلى حديثها ، والتمتع بابتسامتها ، ورشاقة وقفها أو حسن جلستها ، والذي يقنع من المرأة بذلك يكون أحوج إلى الطبيب المداوى منه إلى المرأة » (١) . وبرغم أن المازنى لا يسأم من تكرار تلك الأفكار والإصرار عليها ، فإن الباحث يكشف وراء ذلك كله حاجة ملحة تنقب عن المرأة التى تملأ الفراغ الذى تركته أمه ، والتى يتحدث عن ضخامة دورها فى حياته فيقول : « وقد كان فى حياتى امرأة دلت الأستاذ توفيق « الحكيم » عليها ، فقد كانت أمى وأبى وصديقى ، وليس هذا لأنه لم يكن لى أب ، ولكنه أثر أن يموت فى حادثى فصارت أمى هى الأب والأم ، ثم صارت على الأيام هى الصديق والروح الملهم ، فقد استنفدت أمى عاطفة الحب والإجلال ، فلم تبقى لى حباً أستطيع أن أفيضه على إنسان آخر » (٢) . ولا أدل على سعى المازنى الدائب المستمر وراء الحب والاستقرار المنزل من أنه كان الوحيد من شباب جيله الذى تزوج مرتين . كما أن تظاهره بالفروسية يكشف عن إحساسه بالعجز والضعف وعدم الثقة بالنفس الذى يريد أن يستتره عن الآخرين ، فقد علمته قسوة الكفاح ومرارة الصبر على طول الحرمان أن يجفف عبراته - كما يقول - وأن يبكى بقلبه ، دون عينه ، وأن يستتر ضعفه عن الناس فلا يبدو لهم إلا بصفحة وجه يقرءون فيها آيات الرضا والاستبشار والثقة . والفضل فى ذلك لأمى » (٣) . وتكشف علاقته بصديقه العقاد عن حاجته الدائمة إلى الحماية برغم مظهر القوة الذى يتظاهر به ، فقد كان يذهب إلى مكتبة

(١) أدب المازنى ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٢) قصة حياة ص ٧ .

(٣) أدب المازنى ص ٤٦ .

الأنجلو ويسأل صاحبها قبل الشراء عن الكتب التي اشتراها العقاد فيشتريها ، كما بلغ من اشتهاره بحب العقاد ومسايرته له أن ذهب أحدهم وكان يكره المازني إلى العقاد وقال له مازحاً : « يا أخى حاول تموت عشان يقلدك » (١).

\* \* \*

وقد كان لحساسية المازني الحادة أثرها في مدى تأثره بالثقافة الغربية ، فالمازني الحائر كان أكثر ضعفاً في مواجهة هذه الثقافة ، وكانت نفسيته أكثر تعرضاً للهزات تحت وطأة تأثيرها ، ولم يكن المازني في تأثره بهذه الثقافة ينشد مظاهر الجودة الفنية فيها ، ولكنه كان يبحث فيها عن حل لمشاكله الذاتية ، وقد سبق أن أشرنا في بداية هذا الفصل إلى ما ذكره العقاد من تأثر وجدان المازني بأفاعيل بطل رواية « سانين » التي ترجمها المازني باسم « ابن الطبيعة » . ونعيد هنا ذكر ما أورده المازني عن مدى تأثير هذه الثقافة فيه : « كانت الكتب تعديني وتسحرنى فأنظر إلى الدنيا بعيون أصحابها لا بعيني ، وأحسها بقلوبهم لا بقلبي ، وأتصور حياتي وأقيسها على ما يروقني من صور الحياة في هذه الكتب ، وأنتحل آمال أصحابها ومخاوفهم وهماتهم وعزيماتهم ومثلهم العليا وصور الكمال عندهم ، وأوحى ذلك كله إلى نفسي ثم أزعمني ندهم وقريعهم فأزهى وأتكبر وأغتر لأنني أرى نفسي كما رسمها خيالي الذي استمد من هذه الكتب لا كما هي في الواقع ، وكنت أفعل الشيء وأتركه بوحى هذه الكتب » (٢).

والمازني لذلك حين يحكم على أثر أدبي لا يحكم عليه من وجهة نظر فنية ، ولكنه يبدأ بالحكم على سلوك الأبطال ومدى انفعاله الشخصي بهذا السلوك ، وتتضح الظاهرة من الحكم الذي يسوقه وهو في معرض المقارنة بين روايتين قرأهما فيقول : « قرأت قصة « هسبيا » لشارلز كنجزلي ، وكان صديق العقاد هو الذي دفع بها إلي ، وأوصاني وأنا أقرأها أن أحضر إلى ذهني قصة « تاييس » لأناتول فرانس ففعلت ، ورأيت كما رأى أن من الممكن أن يقول المرء إن القصة الإنجليزية هي التي أوحى إلى الأديب الفرنسي بموضوع « تاييس » وأنا أفضل القصة الإنجليزية . . . وكل ما أريد أن أقوله إن في « هسبيا » على ما أذكر رجلاً عجيب الأطوار ، غريب الفلسفة ، يكون في زورق أو سفينة ، فما أدري الآن ، فيروح

يتفلسف على ضعف دلالة الحس على وجود المحسوس حتى ينتهى إلى إمكان القول بأنه غير موجود على الرغم من إحساسه بنفسه ، وشعوره بوجوده . . . وقد راقنى هذا الرجل يومئذ وأعجبته فلسفته ، وإن كانت تؤول إلى لا شيء . وبعد كل هذه السنين لا يزال منطق يدور في نفسى <sup>(١)</sup> . وواضح أن المازنى يصدر في تفضيله للرواية الإنجليزية على رواية أناتول فرانس الشهيرة عن مجرد إعجابه بفلسفة البطل وسلوكه ، دون أى اعتبار للقيمة الفنية لكل منهما . وفي نقده للمنفلوطى وقصصه يركز المازنى على السخرية من شخصية المنفلوطى ، ولا يهتم اهتماماً كبيراً بإنتاجه من الناحية الفنية ، فيتهم عليه وعلى أبويه الكريمين ويصفه بأنه « ندابة » ويصف أبطاله بالتخنث والنعومة ، ويهاجم تأثير قصصه الضار في الشبان فيقول : « وأذكر على سبيل التمثيل لتأثير هذه القصص المنحوسة ، أنى أعرف رجلاً بلغ من استيلاء « سنكلر » وضروب احتياله على نفسه وهواه في صدر أيامه أن ظل سنين وليس له غاية يطلبها ، سوى أن يكون على رأس فرقة من البوليس السرى يطارد المجرمين ، ذلك لأن هذه القصص الكاذبة الصور المستحيلة الوقائع تحدث الاضطراب في نضوج الإحساسات الطبيعية في نفوس الشبان وأخصها الحب بتنبيهها مركز التوليد قبل الأوان ، وقبل أن يكون الباعث على الحب هو النضوج الجنسى في الفرد » <sup>(٢)</sup> .

وقد كان من أثر نظرة المازنى الذاتية إلى الأعمال الروائية والمسرحية ، أنه لم يتأثر كثيراً بقيمها الفنية ، ، ويظهر هذا في مترجماته التى لا يكشف اختياره لها عن ذوق فنى مرهف ، فهو يترجم جريمة اللورد سافيل عن أوسكار وايلد ، كما يترجم رواية بوليسية هى « حكم المقصلة » لروفاثيل ساباتينى ، ويترجم لكاتب من كتاب المغامرات العاطفية هو السير ريدر هاجرد رواية « ألن كوترمين » ، كما يترجم مسرحية الشاردة عن جلزورذى ، ومدرسة الوشايات عن شريدان بالإضافة إلى رواية « سانين » التى ترجمها بعنوان ابن الطبيعة <sup>(٣)</sup> . كما أن المازنى لا يحترم الأصل الذى يترجم عنه فهو أحياناً يسطو على العمل ويدعيه لنفسه مثل مسرحية الشاردة التى ادعاها لنفسه باسم « بيت الطاعة » ، ويسطو على صفحات

(١) قصة حياة ص ٩٠

(٢) راجع الديوان فى الأدب والنقد ج ٢ ص ٣ - ٢٢ .

(٣) راجع أدب المازنى ، فصل بعنوان المازنى المترجم ص ١٧٩ وما بعدها .

كاملة من رواية « سائين » ويضمنها روايته إبراهيم الكاتب ، ولا يجد المازنى ما يدفع به التهمة عن نفسه إلا أن هذه الصفحات قد علفت بذهنه كاملة أثناء ترجمته للرواية<sup>(١)</sup>، وهو دفاع من الصعوبة تقبله . كما أن المازنى يتصرف كما يشاء فى مترجماته بالزيادة والنقصان .

\* \* \*

أما أثر حساسية المازنى فى أدبه فيتمثل فى ارتباط هذا الإنتاج بحياته بحيث يدور أغلبه فى نطاق تجاربه الذاتية المحدودة ، ويحرص المازنى على الربط بين إنتاجه وحياته ربطاً يظهر حتى فى عناوين كتبه ؛ « حصاد الهشيم ، قبض الريح ، خيوط العنكبوت ، فى الطريق ، من النافذة ، على الماشى . . . إلخ » . أما أثر توافر هذه الحساسية وتوترها الدائم الذى لم يعط المازنى الفرصة للتفكير والتأمل العميق ، فيظهر فى أن أغلب أدبه الإنشائى ، كان عبارة عن صور حية نابضة جزئية يعرضها المازنى ويحللها ، ولكنها تفقد الدلالة التى تجعل منها عملاً فنياً كاملاً ، ومن الطبيعى بعد ذلك كله ألا نتوقع من رواية « إبراهيم الكاتب » أن تكون رواية مكتملة الشروط من الناحية الفنية ، وذلك لأن الارتباط بين شخصية المازنى والرواية يبرز بوضوح بحيث تتحول الرواية إلى مجرد دفاع عن المازنى وتبرير لسلوكه وعرض لأفكاره ، كما تكشف الرواية عن قدرة على تقديم الصور الجزئية الحية ، التى يعجز عن تحقيق الرابطة بينها لتصبح بناءً متماسكاً .

والمازنى على طريقته يحاول فى بداية الرواية الفصل بين شخصيته وبين شخصية بطل روايته وهو يتحدث عن الدوافع التى دفعته إلى تأليف روايته ، فيذكر لنا أنه قابل صحفية نمسوية وتوثقت العلاقة بينه وبينها ، فأطلعت على صفحته من حياتها الحافلة بالكروب والآلام « ولما كنت معها فى موقف يتقاضانى أن أجازيها بثاً بيث وأن أقول بشجوى كما قالت بشجوها فقد ركبني عفريتى الذى استراح إلى كفى واطمأن إلى قضاء الله فى معه ، فقصصت عليها حكاية هذه الرواية ، كما كنت أنوى أن أكتبها وزعمت أن هذه حياتى ، ولما كانت حياتى مستمرة ، فقد احتجت وأنا أسرد عليها هذا التاريخ المبتدع أن أجعل الختام باباً مفتوحاً »<sup>(٢)</sup> . فالمازنى

(١) أدب المازنى ص ١٨٩ - ١٩٢ .

(٢) مقدمة الرواية ص ٧ .

على طريقته الساخرة يحاول إقناع قارئه بأن روايته مجرد حكاية فرضت عليه الظروف اختراعها ، ويبرر التشابه بينها وبين الترجمة الذاتية في النهاية المفتوحة ، بأنها حكيت باعتبارها حياة المؤلف نفسه .

ومما يزيد المشكلة تعقيداً أن المازنى حاول التفريق بين شخصيته وشخصية بطل روايته في مقدمته فقال : « ولست أحتاج أن أقول إنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية ، فما تعجبني سيرته ولا مزاجه ولا التفاتاته ذهنه ، وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته ، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها ، ولو كان صديقاً لجفوته ونبوت به ، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال ، وأنا ألقاها بغير احتفال ، وهو يعبس للدنيا وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتى ، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى - كالعرق - وهو مغرم بالتفلسف وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءاً يستحق المراثية ، وهو وعز متكبر ، وأنا سمح متواضع ، وهو عنيد وأنا ريفس سلس ، وهو نفور وأنا عطوف ، وفى نفسه مرارة ، وأنا مغتبط بالحياة راض عنها ، قانع بها ، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه ، ولذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدر ، وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان ، ولست مثله أومن بالتثليث فى الحب والكراهة ، ولم أمرض قط بالنيمونيا . . . إلخ ، فليس بيننا من تشابه سوى أن كلينا قصير قمى ، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج ، فليته كان هو المصاب ، وأنا الناجى المعافى . . . إلخ » (١) .

وقد بذل الباحثون جهوداً كبيرة لإثبات العلاقة بين إبراهيم المازنى وإبراهيم الكاتب بطل روايته (٢) . والمسألة أوضح من أن تحتاج إلى كل هذا الجهد . فالمازنى لم يفعل فى مقدمته أكثر من محاولة من محاولاته للبحث بقارئه يفرق فيها بين صورتين لشخصيته ؛ تمثل الأولى منها صورته الظاهرية كما يحب أن يبدو بها للآخرين ، وتمثل الثانية الصورة التى يمثلها إبراهيم الكاتب ، صورة أعماقه الدفينة . ولا أدل على ذلك من أن صورة البطل فى الرواية تجمع بين الصورتين المتناقضتين كما سنشير إلى ذلك فيما بعد . كما تظهر محاولة المازنى للتلاعب بقارئه فى بعض أجزاء الصورة التى رسمها لنفسه فهو يحس السرور يقطر من أطراف

(١) ص ٧ - ٨ من المقدمة .

(٢) راجع أدب المازنى . نعمات فؤاد ص ٦٢ وما بعدها .

أصابه كالعرق ، ولا نعرف أحداً يعبر عن إحساسه بالسرور على هذه الصورة التى قد توحى بالصورة المعاكسة ، ثم إن بطل المازنى يلتقى بحياة المازنى نفسه فى جميع تفاصيل حياته التى وردت فى الرواية ، ولو كان المازنى لا يرغب فى الحديث عن شخصيته ، لما أورد كل هذا التشابه بينه وبين بطله حتى فى الاسم والمهنة ، وأخيراً فإن شخصية المازنى هى الشخصية الوحيدة التى يستطيع أن يتحدث عنها لأنه يجد نفسه مهتماً بها طائعاً أو كارهاً ، كما جاء فى إهداء روايته الذى يقول فيه : « إلى التى لها أحيا ، وفى سبيلها أسعى ، وبها وحدها أعنى طائعاً أو كارهاً إلى نفسى » . وإذا كنا قد أكدنا العلاقة التى تربط بين شخصية المازنى وبين بطل روايته فما ذلك إلا لنشير إلى كونها لم تتخلص من آثار الترجمة الذاتية ، فى بناء عقدها ، ورسم شخصياتها .

\* \* \*

لا يقدم لنا المازنى فى روايته بناءً فنياً متكاملًا تدور فيه الأحداث حول محور واحد ، وتؤدى إلى نهاية منطقية ، ولكنه يقدم لنا ثلاث لوحات منفصلة ، تصور كل لوحة منها علاقة حب بين بطل الرواية وبين فتاة من فتيات الثلاث وهن « ماري ، وشوشو ، وليلى » ، والرابطة الوحيدة التى تربط بين اللوحات الثلاث الكبيرة هى شخصية بطل الرواية ، وفى حديث المازنى عن الطريقة التى كتب بها روايته ما يكشف عن محاولة التلفيق التى قام بها ليربط بين أجزائها . يقول المازنى : « ولما خطر لى أن أجود على القراء بهذه الرواية ، لم أبدأ من حيث يبدؤون هم الآن ، أعنى أن الموضع الذى افتتحت منه القصة ، لم يكن هو مستهلها الأخير ، وهذا - فيما أظن - بيان كاف ، فإذا لم يكن كذلك فلنحاول مرة أخرى . أول ما كتبت من هذه الرواية ما صار فيما بعد الفصل الأول من القسم الثالث ، وبعد أن قطعت مرحلة غير قصيرة ، كففت وانقطعت ، ثم عدت فتناولت الحكاية ولكن من ذيلها . أعنى أنى كتبت الفصل الأخير وثبتت بالذى قبله ، فالذى هو أسبق وهكذا ظللت أكتب راجعاً أو من الشمال إلى اليمين ، حتى اتصل القديم بالجديد ، ثم بدا لى أن فاتحة الكلام ينبغى أن ترد إلى الوراء قليلاً ، فبدأت ما يعد الآن القسم الأول ، ورحت أكتب فى أوقات متباعدة حتى لا سبيل إلى تذكر الترتيب الذى وردت به هذه الفصول ، وقد أثبتت لى هذه الطريقة فى التأليف أن من الميسور أن يكون



تأليف الكتاب متقطعاً ، ولكن الكاتب لابد له أن يعيش في خلال ذلك ، وأظن أن معنى هذا واضح . . . ولو حاولت أن أضع كتاباً آخر على هذه الطريقة الفذة ، لكان الأرجح ألا أفرغ منه أبداً ، وأحسب أن هذا هو السبب في أن روايتي هذه بدئت في سنة ١٩٢٥ ، وأنها تنشر لأول مرة في منتصف سنة ١٩٣١ (١) ولو تتبعنا قليلاً هذا الأسلوب الذي كتب به المازني روايته لأدركنا أنه بدأ في كتابة قصته مع « ليلي » ، ثم كتب الفصل الأخير وهو عبارة عن تأملات فكرية للبطل قد توضح بعض ما غمض من شخصيته ، ويمكن في الوقت نفسه اعتبارها نهاية لرواية لا تريد بطبيعتها أن تنتهي كما يشير إلى ذلك المازني نفسه ، وبعد أن انتهى المازني من كتابة حكاية ليلي أحس بضرورة الحديث عن علاقته بشوشو فبدأ يكتب عنها . وقد كان ممكناً أن يكتفي المازني بالحكاية الأولى لو أنه استطاع أن يشير إلى حكايته مع « شوشو » ثم مع « ماري » عن طريق تأملات البطل وذكرياته ، ولكنه لم يتنبه لهذا الأسلوب واقتصر على عرض كل لوحة من لوحاته مفصولة عن اللوحة الأخرى .

وقد عانى المازني وبذل جهداً كبيراً ليحاول الربط بين أجزاء روايته المتفرقة ، واضطر في سبيل ذلك إلى التدخل المباشر بين القارئ وبين الحدث . فهو في أثناء حكايته لقصة بطله مع شوشو يحس بأن الأوان قد آن ليحدثنا عن حكاية ماري فيتدخل على هذه الصورة : « قبل أن نتقدم خطوة أخرى في هذا التاريخ أو في هذه الفترة من حياة صاحبنا إبراهيم ، نكر راجعين بالقارئ بضعة أسابيع لنجلو ما عساه يكون مشكلاً مما أسلفنا قصة في الفصل السابق ، وهي أوبة تردنا إلى أيام عشرة قضاها في مستشفى لا حاجة بنا إلى ذكر اسمه إذ كنا لن نعود إليه مرة ثانية ، وكانت طلبتنا عنده قد زایلته ، وكان كبير الأطباء صديقاً لإبراهيم فأوصى به الخدم والمرضات وأطلق له الحرية في استقبال الزوار . . . » (٢) ، ويستمر المؤلف بعد ذلك في حكاية قصته مع ماري التي كانت ممرضة في هذا المستشفى ، وبعد أن ينتهي منها ينبه القارئ إلى أنه سيعود من جديد إلى حكاية شوشو فيقول : « رجع بنا الحديث إلى الريف » (٣) .

(٢) إبراهيم الكاتب ص ٣٣ .

(١) المقدمة من ١٠ - ١١ .

(٣) الرواية ص ٤٠ .

كما يكشف أسلوب المازنى فى كتابة روايته عن أن موهبته تقف عند حد عرض الصورة الجزئية الحية ، ولكنه لا يملك الخيال الواسع الذى يربط به بين هذه الجزئيات جميعاً ، وقد ضاعف من عجز المازنى عن الربط بين جزئيات روايته أنه نظر إلى أزمة بطله نظرة فردية ، وعزله عزلاً كاملاً عن الظروف المحيطة به ، واحتفظ له من أجل ذلك بصورة ثابتة من أول الرواية إلى نهايتها مما سنفصل الحديث عنه فيما بعد ، ومثل هذا التصوير للشخصية يؤدي إلى نتيجة خطيرة يشعر بها القارئ وهى أن رواية « إبراهيم الكاتب » من أكثر روايات هذه الفترة بعداً عن البيئة المحيطة وتأثراً بها ، وما دامت أزمة البطل فى الرواية مجرد أزمة ذاتية مفصولة عن محيطه ، فليس من الغريب أن يحس القارئ بأن البطل يمكن أن يعيش فى أى بيئة من البيئات ، ولذلك تفقد رواية المازنى الرابطة الحقيقية التى تربطها بالبيئة وفى ذلك ما يخالف ما سبق أن أشرنا إليه من مطالبة المازنى فى مقدمته بروايات تنبع من ظروفنا وبيئتنا .

ثم إن هذا التصوير يؤدي إلى انفصال الحدث عن الشخصية ، ويصبح دور جزئيات الرواية باهتاً لأنها لا تغير فى شخصية البطل ولا تنمىها ، ولعل فى هذا ما يفسر لنا محاولة المازنى الربط بين أجزاء روايته عن طريق آيات الكتاب المقدس التى أوردها فى أول كل فصل من فصوله والتى يشير بها إلى مضمون هذا الفصل . كما أنه يبرر لنا من ناحية أخرى عدم تورع المازنى عن تضمين روايته لصفحات من رواية ابن الطبيعة « لسانين » التى ترجمها بنفسه<sup>(١)</sup> ، مع اختلاف طبيعة البيئة والشخصية فى كل من الروایتين . كما يبرر لنا من ناحية أخرى ما ذكره الدكتور على الراعى من وجود صفحات كاملة من كتب المؤلف الأخرى مضمنة فى روايته<sup>(٢)</sup> .

ورواية المازنى لذلك تقدم لنا ، فى جانب من جوانبها ، مجموعة من الصور الجزئية الحية ، التى لا يساهم الكثير منها فى تطوير أجزاء روايته ، والكثير منها صور ضاحكة تخفف من جمود الحركة فى الرواية ، وتوقظ انتباه القارئ ، وتكشف عن موهبة المازنى وحيويته وحساسيته ، وقد استغل فيها شخصياته الثانوية

(١) راجع تفاصيل هذا الاقتباس فى كتاب أدب المازنى . نعمات فؤاد ص ١٨٨ وما بعدها .

(٢) مجلة المجلة . العدد الخامس والخمسون أغسطس سنة ١٩٦١ ص ٢٢ .

استغلالاً طيباً ، وهي تمثل أكبر قدر من لوحاته التي قدمها عن الريف مثل ؛ مغامراته مع البقرة ومع الكلاب ، وتقديمه لمواقف البطل مع شخصيات كثيرة منها الخادمة الزنجية ، وأحمد الميت ، والشيخ على . . . إلى آخره ، وأكثر هذه الصور برغم إحساس القارئ بما فيها من براعة وحيوية حتى إنها تمثل الجانب الحى الرائع فى رواية إبراهيم الكاتب ، فإنها أكثر أجزاء الرواية انفصالاً عنها وتنافراً مع جوها العام الذى يصور ضياع البطل وحيرته ، وأما الجانب الآخر الذى تقدمه الرواية فيتمثل إما فى تقارير مكونة من مجموعة من الصفات العامة يقدم بها المؤلف شخصياته إلى القارئ لعجزه عن الكشف عن طبيعتها من خلال سلوكها وحديثها ، وإما فى استعراض المازنى لمعلوماته ، وهو استعراض جمع فيه المازنى الكثير من الآراء المتناثرة فى كتبه المختلفة ، وخاصة آراءه فى المرأة ، ومنها أن المرأة فى نظره أداة لبقاء النوع<sup>(١)</sup> وأنها شديدة التعلق بالرجل المرح<sup>(٢)</sup> ، وأنها تعجز عن الشعور بالآلام العامة<sup>(٣)</sup> ، ولا ترى الطبيعة والحياة إلا من خلال الرجل . . . إلخ<sup>(٤)</sup> . وهذه الآراء وإن كانت تعبر عن جانب من تفكير المازنى ، فإنها كثيراً ما تكون مفروضة على جو الرواية ومخالفة أحياناً لمنطق الأحداث فيها . وإذا كان المازنى لم يقدم لنا فى « إبراهيم الكاتب » بناء متماسكاً ، ولكنه اتجه إلى محاولة تقديم شخصية بطله إلى القارئ ، وتحليل هذه الشخصية ، فإلى أى مدى نجح المازنى فى هذه المحاولة ؟ . .

\* \* \*

شخصية « إبراهيم » كما يريد المؤلف أن يصورها شخصية ضائعة ممزقة ، ويكشف عن هذه الصورة ما جاء على لسان البطل فى الفصل الأخير من الرواية : وكتب إبراهيم بعد ذلك يصف ليلته تلك : « هى ليلة حالكة متراكبة الظلمة ، وفى الصدر ضيق فأين عن صحرائى أعدى ؟ صحرائى التى لا يلقط فيها الطير حباً ، ولا يجاوب فى خرابها قلب قلباً ، ولا يغيرها صيف أو شتاء ، ولا يدوم عليها إلا العفاء ؟ كذلك كانت قديماً ، وكذلك أبقاها الله لى . . . وهبت الريح بى كالمجنونة . فعدت وكأنى أمشى على ماء لجى . يعلو ويهبط . وسفت الرمال فى وجهى حيثما

(٢) ص ٢٥ .

(١) الرواية ص ٢٤ وما بعدها .

(٤) ص ٧٨ .

(٣) ص ٦٧ - ٦٨ .

أدركته ، كأنما أرادت الحياة أن ترجمنى ، وتسابقت زمازمها إلى أذنى فوقفت مكانى لا أرىعه . وقلت لنفسى : « ماذا يصنع العود النابت فى الخلاء ، هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء يلين أو يتقصف . . . ؟ » . . . أما لو كنت أنا الحياة لتناولت كفاى ما أخرجت من طينة الأرض المحدودة ، ودككته وحطمته ثم ذررت لهذه الرياح فهمست فى أذنى الرياح : « ما الحسن وما القبح ؟ وما الحزن وما السرور ، وما الخير والشر ، وما الإحساس والعقل ؟ والخصب والجذب ، والصحة والسقم واليأس والأمل ؟ والبكاء والضحك ؟ » . فرفعت رأسى حائراً ، وأدريت عيني واجماً . ثم أطرقت مفحماً ثم نهضت أمشى<sup>(١)</sup> . فالبطل يشبه نفسه بعود نابت فى الخلاء ، يعيش فى صحراء تهب فيها الرياح العاصفة ، وهو فى صحرائه لا يجد إنساناً ولا قيمة تجعله يتماسك فى وجه هذه الرياح ، ولا يجد لنفسه مصيراً إلا أن يلين أو يتقصف . ويكمل الدكتور على الراعى صورة البطل فيقول : « إن إبراهيم شخصية سائلة ، لا تهوى الحواجز ولا تهفو إلى القيود ، وهى لهذا كالزئبق لا يقر له قرار ولا تقضى فى أمر<sup>(٢)</sup> . وكان المازنى جديراً بأن يوفق تماماً فى تحليل شخصية بطله داخل هذا الإطار ، لولا ما يحس به من الصلة المباشرة بينه وبين بطله ، وهو لا يمنح نفسه فرصة أن يبتعد بعداً كافياً يستطيع منه أن ينظر إلى الشخصية نظرة موضوعية ، وخاصة وأن نظرة المازنى إلى الحياة والناس هى نفسها نظرة بطله ، ولذلك لم يستطع المازنى أن يفصل نفسه عن البطل ، وأصبح كمؤلف مشغولاً لا بتفسير سلوك بطله ، بقدر ما شغل نفسه بالدفاع عن البطل وعرض أفكاره وآرائه . وكان من أثر هذا الارتباط المباشر بين المؤلف والبطل مجموعة من الآثار البارزة على طريقة المؤلف فى رسم هذه الشخصية منها :

أن المازنى ضخم من شخصيته بحيث أصبحت شخصيته شبحاً ضخماً ، يغطى على شخصيات الرواية الأخرى ، التى أصبح دور بعضها باهتاً ، ودور بعضها الآخر خارجاً كل الخروج عن مجال الرواية .

والمازنى الذى لا يستطيع إدراك الصلة بين الفرد وبيئته وبينه وبين الآخرين ، يحتفظ لبطله بصورة ثابتة لا تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها ، فهو بنفس الصورة

(١) إبراهيم الكاتب ص ٣٠٥ - ٣٠٦ .

(٢) مجلة المجلة . العدد ٥٥ ص ١٨ .

من المقدمة حتى الفصل الأخير . وهو في محاولته الدفاع عن بطله يلتقي بجانب كبير من التبعة على الظروف الخارجية ، ولا يتنبه إلى أن العيب الحقيقي يكمن في بطله ، ويتمثل في سلبيته التي تدفعه إلى الهرب من أى ارتباط . وبرغم شكوى البطل من عجزه عن الالتقاء بالمرأة المناسبة وشكواه من العوائق التي تضعها الحياة في طريقه : « وكأن الله شاء أن تكون حياة إبراهيم كلها حرباً ومشاكل ، فما طلب امرأة أو اشتتت نفسه شيئاً إلا اكتظ طريقه بالعوائق ، حتى زوجته الأولى كان اقترانه بها على رغم أنف أمها ، حتى ماري . آه مسكينة ماري . لقد نسيها . غرقت في الأقيانوس الذي أزخره حب شوشو . . . » (١) . برغم هذه الشكوى فإننا نحس أن بطل المازني محظوظ ، وأن أزمته لا تنبع من الظروف الخارجية وإنما تنبع من داخل نفسه ، وتتمثل في سلبيته التي تدفعه دائماً إلى الهرب . ولو كان المؤلف قادراً على الاعتراف بسلبية بطله لأراحنا واستراح ، ولكنه حاول جهده الدفاع عن موقف البطل وإلقاء التبعة على ظروفه ، ويتكرر موقفه هذا في علاقة البطل بفتياته الثلاث . فهو بعد أن ماتت زوجته وتركت له ابناً ، يبحث عن المرأة التي تملأ فراغ نفسه ، وفي المستشفى يلتقي بماري وهي فتاة سورية الأصل ، تعلمت في مدرسة من مدارس الراهبات ، ثم تزوجت شاباً إيطالياً جاء بها إلى الإسكندرية ، ولبثت معه ثلاث سنين قضى بعدها ، وخلف لها طفلاً ، فزاوت الحياكة أولاً ثم التمريض وها هي ذى إلى جانبه » (٢) . ويصف لنا المؤلف طبيعة العلاقة بينهما فيقول : « خلق إبراهيم عطوفاً أليفاً سريع الإحساس بالجمال . ليس أقوى على نفسه من عواطف الأدب والحب ، وخلقت ماري سمحة رضية الطباع ، حساسة كالوتر المشدود ، وشاءت المقادير أن يتشابها فيما وقع لهما فهو فقد زوجته ، وهي فقدت زوجها ، وكل من الفقيد خلف وراءه طفلاً ، وفي كلتا النفسين ذلك الحنين المخنوق الذي خلفه موت الفقيد ، ولم تجد الحياة بما يطفئه أو يسكن لاجعه ، وكان إبراهيم على حياته لا يكاد يألف إنساناً إلا فتح له قلبه ويرسل معه نفسه على سجيته ، وقل أن يتبسط لأول وهلة ، ولكنه كان صاحب فكاهة وعبث ، وما عرفته امرأة قط إلا أعجبها ما فيه من الدعابة ، والفكاهة من أقصر الطرق إلى قلوب .

(١) الرواية ص ١٢٦ .

(٢) الرواية ص ٣٥ - ٣٦ .

النساء ، فلم تمض إلا خمسة أيام حتى كان إبراهيم قد علق بمارى ، ومارى قد شغفت بإبراهيم ، وحتى صارت المستثنى فردوس عاشقين» (١) . ولكن إبراهيم بعد أن خرج من المستشفى يهرب من حبيبته فجأة ، ولا يجد المؤلف ما يبرر به هذا الموقف من البطل إلا تخيله وتوهمه بأنها لا تصلح زوجة ولا تقنع بمرتبة الخلية . وحين يحاول تجديد علاقته بها بعد أن انتهت علاقته بشوشو وليلى يهرب من جديد ، دون أن يتبادل معها كلمة لمجرد أنه رآها وهي نائمة . وتبدو علاقته بشوشو أكثر غرابة ، فهي تمثل في نظره الشابة المرححة المنطلقة التي تتفجر حيوية ، وهي طبيعية في سلوكها وزينتها كالريف الذى نشأت فيه ، وتنشأ بينهما علاقة رائعة ، وتبدو كل الظروف مواتية فهي قريبته ، وتحبه ويشجع زوج أختها . الذى تعيش معه . هذه العلاقة ، وعندما يصطدم « إبراهيم » بأول عقبة وهي اعتراض أختها الكبرى التى لا ترغب فى أن تزوج شوشو قبل أختها سميحة التى تكبرها ، يهرب من الموقف كله دون أن يبذل أى جهد فى سبيل حبه ، وبرغم أن شوشو تزوجت بعد ذلك من شخص لا تحبه وقبل أن تتزوج أختها سميحة . والمؤلف هنا يبرر موقف بطله ولا يجد وسيلة سوى مهاجمة شوشو التى هى مثل غيرها من الفتيات المصريات لا تحب رجلا بعينه وإنما تتعلق بالجنس كله .

أما ليلي التى التقى بها فى أسوان فهي سيدة مهذبة ذكية مجربة توثقت علاقتها بإبراهيم حتى أوشكت أن تنجب منه ولداً ، ولكنها قررت فى النهاية أن تضحى بحبها وتترك إبراهيم « لحبيبته » شوشو بعد أن تركت له رسالة تهم نفسها فيها بالخداع على طريقة القصص الرومانسى .

وما قلل من قدرة المازنى على تصوير بطله ، أسلوبه التقريرى الذى اتبعه فى تقديمه ، فهو يكتفى بتقديم تقارير عن شخصيته ، وهذه التقارير مكونة من مجموعة من الصفات العامة التى تتناقض من تقرير إلى تقرير ، فهو بعد أن قدم تقريره الأول عن بطله فى مقدمة الرواية يعود بعد عدة صفحات إلى تقديم تقرير آخر يعدل فيه بعض الصفات التى وردت فى التقرير الأول ، وقد يتناقض مع بعضها الآخر ، فيقول : « ولم يكن صاحبنا قد بلغ سن الفلسفة ، أو إن شئت فقل سن التبلد والحزم ، أو ما تحب غيرهما ، وإن كان بطبعه لا طياشاً ولا قليل

التؤدة ، وكان من ذلك الطراز من الناس الذى نستطيع أن نقول إن الله وهبه كل شىء إلا القدرة على الانتفاع بالحياة والتوفيق فى الدنيا ، وإن يكن أشبه بالنساء فى المرونة وسرعة التكيف ، وكان عظيم الاعتداد بنفسه شديد الاعتماد عليها ، ولكن من غير أن يشوب ذلك الكبرياء والنقم على الناس ، وفيه أنفة كثيراً ما تبلغ حد البلاهة ، وقد غلب عليه الكاتب ، وصار لقباً وعلماً عليه كما حدث لعبد الحميد قبله بقرون طويلات المدد ، ولم تكن ميزته الابتكار أو العمق . بل إنه ما من فكرة يتناولها إلا وسعه أن يجلوها فى أحسن معرض ، وإذا لم تكن مما ابتكر ، استطاع أن يضيف إليها ويزيد عليها ما ليس دونها ، على أن أبرز مزاياه كانت أن أسلوبه صورة لنفسه الحية الحساسة المتوقدة . وكان دأبه أن يدور بعينه فى نفسه ليطالع على ما فيها ، وأن يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيا بكل ما وراءها ، ولكنه قلما رأى شيئاً إلا من خلالها ، وكان على قوة طبعه شديد الحياء كثير الحذر ولا سيما مع النساء اللواتى لم يألف من مجالسهن إلا العائلية ، ولم يكن احترامه لهن كبيراً وإن كان على ذلك لا يحتقرهن ، وعنده أن المرأة أداة لبقاء النوع ، وأن جمالها ليس إلا شركاً تنصبه الحياة ، ويحسن كثيراً أن يجتنب ، وأن الرجل أجمل من المرأة على العموم ، لأن جمال الرجل الجميل لا يستمد أكثر فتنته - كجمال المرأة - من الغريزة النوعية ، وكان سلوكه إزاء المرأة مظهراً لرأيه فيها - ونعنى به أنه كان يعدها مخلوقاً جديراً بالعطف والمداعبة فى غير ضعف ، وبدون أن يمنع ذلك من أن تحكمها دائماً وتلزمها طاعتك « (١) . ونحن لو قارنا هذا التقرير بالتقرير الأول الذى قدمه المازنى عن شخصية إبراهيم الكاتب ، والذى يفرق فيه بين شخصيته هو وشخصية البطل لأدركنا أن التقرير الثانى أقرب إلى الصورة التى قدمها المازنى لنفسه ، منه إلى الصورة التى قدمها لبطل روايته ، حتى فى التفاصيل التى تتعلق بطابع تفكيره وأسلوبه ، وهكذا تتغير ملامح صورة البطل من تقرير إلى تقرير ، مما يضئ كثيراً من الغموض والتناقض على شخصيته ، ويضعف من هذا الغموض أن المازنى استغل بطله لاستعراض آرائه ومعلوماته وفرض عليه هذه الآراء بمناسبة وغير مناسبة ، وكثيراً ما تكون هذه الآراء مفروضة على جو الرواية ودخيلة على الموقف الذى يصوره المازنى مما يجمد حركة الأبطال فى الكثير من المواقف الحساسة

التي كانت بطبيعتها في حاجة إلى السلوك والحركة . ولا مانع عند المازني من أن يناقش البطل « شوشو » الفتاة الممتلئة بالحياة والإثارة عن « نيتشه » ، ولا مانع عنده ، أيضاً من أن يقف البطل متحدثاً حديثاً غامضاً عن فلسفة الكون فتندفع إليه « شوشو » وتتعلق به بدلاً من أن تترك له المكان .

\* \* \*

ويقف البطل من شخصياته الثانوية موقفاً مشابهاً لموقفه من البطل الرئيسي ، وذلك في أسلوبه التقريرى العام في عرضها ، غير أنه يحسن من البداية أن يفرق بين نوعين من الشخصيات الثانوية التي تعرض لها المازني :

أما النوع الأول فيتمثل في الشخصيات التي تتصل اتصالاً مباشراً بالبطل وموضوع الرواية مثل شوشو ومارى وليلى ، وقد عالج المازني هذا النوع من الشخصيات بجدية ولكنه عالجها بالأسلوب التقريرى الذى عالج به شخصية البطل ، وتظهر أبرز مميزات هذا الأسلوب في شخصية شوشو التي سنكتفى بالحديث عنها ، فهو في الصفحة الأولى من روايته يقدم لنا تقريراً مفصلاً عن الصفات المادية والمعنوية لشخصيتها ، ولا يكتفى . في تقريره بهذا ولكنه يقارن بين شوشو وبين غيرها من نساء الدنيا جميعاً ، ثم يقارن بين صورتها في الرواية وصورتها في فترات حياتها الأخرى : « ويعرف من يعرفها أن لها أحياناً تبدو فيها كالظمأى إلى مجهول أو كالتى تعتلج في صدرها خواطر وإحساسات هي أغمض من أن تتولى الكشف عنها عبارة أو أوجع من أن ترفه عنها دمعة . ولم تكن كذلك الآن في هذه الفترة التي زحرت فيها تيارات حياتها والتي نخصها بالذكر »<sup>(١)</sup> . ولا يكتفى المازني بهذه الصورة العامة في تقديم شخصية شوشو ، ولكنه حين يعلق على تصرفاتها سواء على لسانه أو لسان بطله ، فإنه يصفها بصفات عامة غامضة لا تساعد على إبراز الشخصية أو تحديدها ، يقول إبراهيم الكاتب معلقاً على علاقته بفتيات الرواية الثلاث « حين أذكر مارى أحس سطوة القوة وصيال العزم وعتو الجبروت ، وأتصور شوشو فأحس وقار التجربة وسمت العلم وأبهة الشيخوخة وحنو الأبوة ، وأكون مع ليلي فأراني كأني أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب »<sup>(٢)</sup> .

(١) إبراهيم الكاتب ص ١٦

(٢) الرواية ص ٢٢٦ .



والمأزنى في تقديمه للشخصيات الثانوية قد يندفع أحياناً وراء صورة شاعرية أعجبتة أثناء قراءته لكتاب من الكتب فيلصقها بشخصيته دون اعتبار لطبيعتها أو لظروفها ، فشوشو الفتاة الريفية التي تحطمت علاقة البطل بها نتيجة للتقاليد البالية تكاد تشبه كواكب السينما في صورتها وسلوكها فهي : « سوداء العينين عميقتهما ، ذهبية الشعر ترسله أمواجاً على كتفيها ، بيضاء مشرقة ، حمراء الخدين ، قرمزية الشفتين لينتهما ، عينها نار ، ولحظها حب ، وصوتها تغريد ، رقيقة كأنها النسيم ، جليلة كأنها ملكة ، ذائبة حيناً ، متدللة متجبرة أحياناً ، ساخرة طوراً ، وطوراً ساذجة غريرة ، جميلة في كل حال »<sup>(١)</sup> . وهي تحس بالطبيعة على هذه الصورة « وكانت الأشجار ترى في ضوء القمر من نافذة غرفتها ، وكان ضوء القمر ينفذ إلى الأوراق الخضراء ، ويومض في صفحاتها ، وكأنه قطرات لامعة من الفضة . . . وودت شوشو في هذه الساعة لو أنها كانت عصفوراً يذهب حيث يشاء ، ويحلق في الجو ويسبح في الفضاء ويبصر وهو ناشر جناحيه كل ما بين الأرض والسماء ، عصفوراً ينحدر على شعاع من نور الشمس أو خيط من ضوء القمر . . . »<sup>(٢)</sup> وحين تتصرف « شوشو » فإنها تسلك سلوك ممثلات السينما في حديثها وحركتها : « ونهضت ورفعت أطراف كتفيها ، وعيناها إلى صدرها ، ثم هوت بيديها إلى ركبتيها ، ووضعتهما عليهما ، وانحنى إليه ، وحدقت في وجهه باسمه ، وهمت بالكلام ، ولكن هيئته صدتها ، فأسرعت إلى مكانها بجانبه وجذبت من كتفه وقالت : مالك ؟ قل لي . . فقال وهو منحني إلى الأرض : لا شيء اطمئني . . . كل شيء . . كل ماذا ؟ فنهض ومضى إلى النافذة ، ويداه في جيبي معطفه ، وجعل ينظر من خلال الزجاج دون أن يرى شيئاً ، ولحقت به ووقفت إلى يساره هنية ، فلما لم يلتفت إليها طوقته بذراعيها وقالت وهي تجذبه إليها جذبة بعد كل كلمة إبراهيم . ! ابن خالتي . ! . تكلم ! لست أفهم ! »<sup>(٣)</sup> ، وفي موقف آخر تتصرف على هذه الصورة : « فتناولت كفيه في كفيها وجذبتهم إليها وفي عينيها نور البشر وحول وجهها كالهالة وقالت وأمالت رأسها إلى كتفه اليسرى »<sup>(٤)</sup> وعلى هذه الصورة ينساق المؤلف وراء المشاهد والصور المؤثرة دون إدراك حقيقى

(١) إبراهيم الكاتب ص ٢٥ .

(٣) الرواية ص ٣١ - ٣٢ .

(٢) الرواية ص ٨٥ .

(٤) الرواية ص ٤٢ - ٤٣ .

للعلاقة بينها وبين طبيعة الشخصيات التي يصورها .

أما النوع الثانى من الشخصيات الثانوية فيتمثل فى الشخصيات التى لا تربطها بالبطل أو الرواية علاقات مباشرة والتى استغلها المازنى فى تقديم صورته الضاحكة الساخرة ، وهذا النوع من الشخصيات هو أكثر الشخصيات حيوية وإثارة فى الكتاب وذلك لأن المازنى لا يعطى تقارير عن هذه الشخصيات ولا يضع أقواله على لسانها ، والمازنى يعرض هذه الشخصيات فى صورة « كاريكاتير » ساخر ، وبرغم أن هذه السخرية خالية من الهدف ، بحيث تصبح مجرد رغبة من المؤلف فى تشويه هذه الشخصيات مادياً ومعنوياً فإنها مع ذلك أكثر تعبيراً عن موهبة المازنى وحيويته فى عرض الصور الجزئية ، وأول شخصية من هذه الشخصيات نلتقى بها فى الكتاب هى شخصية أحمد الميت الذى يقدم لنا المؤلف صورته المادية فى قوله : « وثانيهما أى ثانى الحمارين - يخطو وادعاً ، ورأسه مدلى وعينه مسترخيتان ، وليس على ظهره سوى لبدة عتيقة استقر عليها الراكب ولصق بها حتى لا تكاد رجلاه تتحركان » . ثم هو يسخر بعد ذلك من تفكيره لأنه يصر على أنه ميت رغم أنه حى يرزق ، ويصر أيضاً على رواية حكايات عن أفندينا إسماعيل ولا يكتفى بإسماعيل الأول ، ولكنه يتحدث عن إسماعيل الثانى والثالث<sup>(١)</sup> ، ولا تتمثل قسوة المازنى وسخريته من شخصياته الثانوية كما تتمثل فى تصويره لشخصية الخادمة الزنجية ، وهى الشخصية الثانية من الشخصيات الثانوية التى نلتقى بها فى كتابه والتى يقول عنها : « وما كاد يفتح الباب المؤدى إلى الجناح الذى أفرد له ، حتى طالعه زنجية لامعة الجلد ، منتفخة الأوداج ، كأنما حشيت أشداقها قطناً ، براقة الأسنان ، واسعة العينين حمراؤهما ، وقد غرز رأسها المعصوب بين كتفها غرزاً ، واتصل بها بلا واسطة ، أما صدرها فعريض جداً وأما خصرها - إذا جاز أن يسمى هذا خصرًا - فهضيم جداً ، حتى كأن ما نقص فى هذا زيد فى ذلك ، ويلى الخصر ردفان ثقيلان تحتها ساقان قصيرتان كالقمعين ، فكأنها زير ، عليه أبريق مقلوب فوقه كرة ذات ثقب ، والمرء بأيسر مجهود من الخيال يستطيع أن يتصورها مفككة »<sup>(٢)</sup> .

(١) إبراهيم الكاتب ص ١٦ - ١٩ .

(٢) الرواية ص ٢٢ .

وفي أسلوب المازنى تنعكس نفس المظاهر التى انطبعت بها روايته ، فهو فى صوره الجزئية التى لا يعمد فيها إلى التقرير ، فنان حساس بدقائق الصورة يتميز أسلوبه بالحساسية والحيوية والإثارة ، وتعمّد الجمل الاعتراضية التى تفجأ القارئ وتثير انتباهه ، ولكنه حين يعمد إلى التقرير وفرض آرائه واستعراض معلوماته يصبح أسلوبه أقرب إلى أسلوب كاتب المقال فى جفافه وتعميماته ، ونفس السمات التى تظهر فى أسلوبه تظهر فى حوار ، والمازنى لا ينفر من الحوار ، ولكنه يتخذه أداة فعالة للكشف عن سلوك الشخصية وطبيعتها ، وهو يوفق فى الحوار فى صوره الجزئية الحية ، ولكنه حين يفرض آراءه على الموقف يفقد حوار حيويته وفاعليته .

وقد حل المازنى قضية الصراع بين الفصحى والعامية حلاً طيباً مازال يتبعه الكثير من كبار كتابنا كنجيب محفوظ ، ووازن فيه قدر استطاعته بين حاجة الفن وطبيعة اللغة ، ولا نجد وسيلة لتقدير جهوده فى هذه الناحية أفضل من الحديث الذى قدمه بنفسه فى مقدمة روايته والذى يقول فيه : « وقد تحرّيت فى الحوار أن أتقى العامية ما استطعت ما خلا مواضيع قليلة ، رأيت أن العربية تجيء فيها نابية قلقة ، وقد حملنى على ذلك أن العامية هى لغة الحوار عندنا مستوى فى ذلك المتعلم والأمرى ، وإن كانت لغة المتعلم بالعربية أشبه وإليها أقرب ، فإذا تحرّينا الواقع كان لابد أن يكون كل حوار باللغة العامية مع تفاوت ضئيل تبعاً لمراكز المتكلمين وحظوظهم من التعليم أو الجهل ، والحوار يشغل جانباً ليس بالقليل ، فكأن العامية ستخذ أداة للكتابة ، وهى فى رأى لا تصلح لهذا لكثرة ما ينقصها من عناصر التعبير ، من التعليم أو الجهل ، والحوار يشغل جانباً ليس بالقليل ، فكأن العامية ستخذ أداة للكتابة ، وهى فى رأى لا تصلح لهذا لكثرة ما ينقصها من عناصر التعبير ، ولحاجتها الشديدة إلى الضبط والإحكام ، ولأنها لم تستوف بعد أوضاعها . والملاحظ والطبيعى أيضاً أن لغة الكلام ترقى مع انتشار التعليم ، وتقرب شيئاً فشيئاً من اللغة العربية ، فاتخاذ العامية أداة للحوار عكس للآية ، ثم إن العربية أداة ثابتة على كثرة ما يطرأ عليها من التطور ، وهى تتسع وتلين ، وتزداد صقلا على الأيام ، والعامية لا ثبات لها ، وهى تندمج فى العربية بعد أن استقت منها وانفصلت عنها ، ثم إن محاكاة الواقع بالمعنى الحرفى لا معنى لها ، لأن الأدب فن وليس مجرد نقل ومحاكاة . . . ومن هنا آثرت للحوار أن يكون باللغة العربية حيثما بدا لى أن إثارها

لا يستكره في السماع ، وقصرت العامية على مواقف قليلة ، رأيتها تكون فيها أقوى في التصوير وأضوأ في التعبير»<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

ولم يساهم المازني إلا بهذه الرواية في حدود الفترة التي يدور عليها بحثنا ، وإن كان قد قدم لنا بعد ذلك ما يمكن اعتباره الجزء الثاني من هذه الرواية في روايته « إبراهيم الثاني »<sup>(٢)</sup> وهي لا تقدم لنا جديداً فيما يتصل بتطور الرواية الفنية عما قدمه في إبراهيم الكاتب ، فموضوعها هو نفس الموضوع ، وتدور أحداثها حول علاقة البطل بالمرأة وتحليل هذه العلاقة ، وتقديم المزيد من آرائه وأفكاره ، غير أنه مما يلفت النظر في هذه الرواية أن المازني التزم فيها الحوار الفصيح ، مما يكشف عن تغيير جوهري في أسلوب المؤلف ، لعل مصدره ظهور البواكير الأولى لفكرة القومية العربية في البيئة المصرية ، وتأثر مفكرينا بها ، والتي عبر المازني عن ضرورة الإيمان بها في مقال نشره بمجلة الرسالة سنة ١٩٣٥<sup>(٣)</sup> .



### سارة والعقاد :

في « سارة » للعقاد تصبح الصلة بين الرواية وبين الترجمة الذاتية أبعد وأكثر خفاء ، وكان من حقنا أن نسعد بهذه الظاهرة لو كانت بعض ملامح الترجمة الذاتية قد ضحت بمكانها ، لتحقيق الرواية نجاحاً أكبر من المحاولات التي سبقتها من الناحية الفنية . ولكن ملامح الترجمة الذاتية تبهت في سارة لنجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام نزعة العقاد العقلية المنطقية ، وقدرته الخارقة على التحليل والتعليل . وقبل أن نتناول رواية العقاد بالتحليل ، نشعر بضرورة الإشارة إلى ظاهرتين تميزان شخصيته ، وتتصل الأولى منهما بطابع شخصيته ، وتتصل الثانية بطابع تفكيره .

(١) إبراهيم الكاتب ص ٨ - ٩ .

(٢) صدرت سنة ١٩٤٣ .

(٣) أعادت مجلة الآداب البيروتية نشر هذا المقال في عددها الصادر في ديسمبر سنة ١٩٦٠

والعقاد كغيره من شباب جيله من الأدباء تعرض للقلق والألم والشك ، وهى السمات التى تجمع بينهم جميعاً ، ولكن وسيلته للخروج من أزمتة الذاتية تختلف عن الوسيلة التى لجأ إليها كل منهم . وإذا كان المازنى قد حاول الخروج من أزمتة بالسخرية من نفسه ومن الآخرين ، فإن وسيلة العقاد للخروج من هذه الأزمة تتمثل فى اعتزازه الشديد بذاته ، واستعلائه على الآخرين .

وحياة العقاد وظروفه الشخصية تعطيه التبرير الكامل لهذا الموقف الذى اتخذه ، فهو أكثر أدبائنا الكبار عصامية - إن صح التعبير - ، وقصة كفاحه وصلابته ما زالت تثير فينا حتى الآن الإعجاب والدهشة ، وإذا صح أن موهبة كاتب من الكتاب تستطيع وحدها أن تدفعه من القاع إلى القمة ، فإن العقاد هو أصدق مثال لهذا النوع من الكتاب .

وقد نشأ العقاد فى أسوان البعيدة عن مصادر الثقافة التى تتركز فى بيئتنا فى المدن الكبرى وخاصة فى القاهرة ، ولم تكن هناك وسيلة تصل أديبنا بالثقافة إلا بعض أساتذته فى المدرسة الابتدائية ، أو التقائه ببعض السائحين من الأجانب ، وهى وسائل بدائية محدودة القيمة بطبيعتها . ولم تساعد العقاد ظروفه على السير فى مراحل التعليم ، وترك الدراسة بعد المرحلة الابتدائية ، كما أن أسرته كانت عاجزة عن توفير الفراغ والمال مما يعوضه عن التعليم المنظم الذى فقده . ولكن العقاد لم يستسلم لهذه الظروف ، واعتمد على كفاحه الفردى وحده ، ليصبح بعد ذلك من أكبر مثقفى عصره ، إن لم يكن أكبرهم ، وحتى يصبح مستشاراً لأدباء جيله فيما يقرءون وما يدعون . وساعد على اعتزاز العقاد بنفسه وحدة كبريائه ، قامته العملاقة وصلابة عوده ، إذا قيس مثلاً بصديقه المازنى فى قصر قامته وضعف بنيته .

وليس غريباً بعد ذلك أن يتضخم إحساس العقاد بالدور الذى يستطيع الفرد العبقري أن يقوم به ، مهما كانت الظروف التى تعترض طريقه ، وأن تكون الإرادة القوية مصدر اعتزازه بالرجولة حتى فى الشعر والأدب ، فهو يقول فى مقدمته لديوان عبد الرحمن شكرى : « فى هذه الصفحات نظرة المتدبر وسجدة العابد ولحمة العاشق . . . وفيها إلى جنب ذلك من روح الرجولة ما يكظم تلك الأهواء ويخفف من غلوائها فلا تنطق إلا بما ينبغى من التجميل والثبات »<sup>(١)</sup> . وفى القصيدة

التي نفص بها العقاد عن نفسه أزمة الحرب العالمية - كما يقول - وهي قصيدة « ترجمة شيطان » لا يختار للتعبير عن أزمته إلا شخصية « إبليس » رمز الكبرياء ، وفي كتابه مجمع الأحياء يقول على لسان الثعلب الذي يوجه حديثه إلى غيره من الكائنات : « أنتم تمقتون الكبرياء ومن لم يمقتها منكم مقتموه ، وهذا وأيم الله من ظلم الضعفاء لأن الكبرياء والإدلال بالقدرة ميزة القادر على العاجز ، والقوى على الضعيف »<sup>(١)</sup> . ومن الطبيعي بعد ذلك أن يكون « نيتشه » الداعى إلى فلسفة القوة والإنسان المتفوق ذا أثر كبير في العقاد ظهر واضحاً في كتابه « مجمع الأحياء » كما سبق أن قدمنا .

أما الظاهرة الثانية التي تتصل بأسلوب العقاد في التفكير ، فتظهر في نزعة العقلية المنطقية الحادة التي ترتبط بالظاهرة الأولى وتفسرها ، فالعقاد الذي يريد أن يخضع الظروف لإرادته يحاول أيضاً أن يخضعها لتفكيره ومنطقه الخاصين ، ويريد أن يكون منطق في صلابة إرادته وقوتها ، وميل العقاد إلى المنطق والفلسفة ظاهرة واضحة في حياة العقاد الثقافية منذ بدايتها ، وهو في حديثه عن ثقافة زميله المازنى وشكرى ، لا يجد فارقاً بينه وبينهما إلا في زيادة ميله إلى الفكريات والتأملات : « فمن عجيب التوفيق أن يكون شكرى من الإسكندرية وأن يكون المازنى من القاهرة ، وأن أكون أنا من أسوان ، ثم نلتقى على قدر واتفاق فيما قرأناه وفيما يجب أن نقرأه ، مع اختلاف في حواشى الموضوعات من غير اختلاف على جوهرها ، وكل ما هنالك زيادة عند بعضنا في إثارة القصة ، أو زيادة في إثارة الشعر ، أو زيادة في الفكريات والتأملات »<sup>(٢)</sup> . وحين يلتقى الاستعلاء والكبرياء الذاتيين بالنزعة الفكرية الواضحة ، تصبح بدايات الكاتب ومنابع تفكيره مستمدة من منطق هو ، لا من طبيعة الواقع الحى الذى لا يستطيع أحد أن يفرض عليه نظاماً شاملاً يجمع كل جزئياته ، والعقاد يحدثنا بنفسه عن طبيعة نظره إلى الحياة فيقول : « وقد يحسن هنا أن ألم بأسلوب النظر الذى أميل إليه بالفطرة وأثره على سواه بعد التجربة فأقول في إيجاز : إننى أنظر إلى الدنيا نظرة فيها من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل ، وإن الحياة والزمان والعالم من

(١) مجمع الأحياء ص ٢٨ .

(٢) مراجعات في الأدب والفنون ص ١٤٣ .



الأوائل التي لا أول لها إلى الأواخر التي لا خاتمة لها ، كلها عندى جملة واحدة متماسكة ، ليست المظاهر الفردية فيها إلا أجزاء عارضة تنال قيمتها بقدر ما تحتويه من ذلك الكل العظيم » ✱ وأسلوب النظر الذى يميل إليه العقاد كما حدده بنفسه أقرب إلى نظرة الفيلسوف منه إلى نظرة الفنان أو الأديب ، فنظرة العقاد التي تميل إلى إغفال التفاصيل لا تلتقى مع نظرة الروائى الذى لا يستطيع أن يصل إلى المعانى الشاملة إلا من خلال الجزئيات والتفاصيل .

وقد أثر أسلوب تفكير العقاد وموقفه الذاتى فى تقديم النماذج البشرية التي تعرض لها فى أدبه فهو لا يهتم كثيراً بالبشر العاديين ، ولكنه يركز اهتمامه على العباقرة والمتفوقين ، ويحاول تحليل نبوغهم وإنصافهم ، وهو يؤمن إيماناً كاملاً بقدرة العبقري على تغيير مصيره ومصير عالمه ، ولا يهتم كثيراً بتأثير الظروف المحيطة به فى سلوكه وتصرفاته وتطور شخصيته ، وعلاقة العبقري ببيئته من وجهة نظر العقاد لا تقوم على التفاعل بينه وبينها ، ولكنها علاقة من جانب واحد ، ولا يهتم العقاد فى تصوييره للعبقري بالجانب العادى والبشرى والخاص ، ولكنه يهتم بصفاته الكاملة والمثالية والعامة ، وهو يقتصر لذلك على لوحة واحدة فى تصوير الشخصية ، ولا يهتم بمظاهر الضعف التي لا تخلو منها شخصية إنسانية مهما بلغت عظمتها ، وهو يكشف عن المنهج الذى نهجه فى تقديم عبقرياته فى مقدمته لكتاب عبقرية الصديق ، وفى معرض مناقشته للأستاذ أحمد أمين ، فيقول : « قال زميلنا الفاضل الأستاذ أحمد أمين فى نقده لكتاب الدكتور هيكمل ( باشا ) فى « الصديق » وكتابى فى « عبقرية عمر » :

« بقيت مسألة هامة كثيراً ما اختلفت وجهة نظر الكتاب فيها ، وهى أن العظيم مهما عظم له خطآت ، وإلا ما كان إنساناً والعصمة لله وحده ، فهل واجب المترجم أن يعرض لكل ذلك فى تفصيل ، فيذكر كل ما له ويشيد بذكره ، ويذكر كل خطآته وينقدها ، ويعلم بذلك درساً فى نواحى مجده ، ودرساً آخر فى مواضع خطئه ، أو واجبه فقط تجلية نواحى العظمة والتأويل والدفاع الدائم عن نواحى الخطأ ؟ أنا أرى أن رأى الأول أوجب ، متأسياً بأبى بكر وعمر نفسيهما ، والمؤلفان الفاضلان إلى رأى الثانى أميل » . والواقع أننا إلى رأى الثانى أميل كما

قال زميلنا الأستاذ ، ولكنه الميل الذى نحده بما قدمناه من حدود ، ونحتج له بما بيناه من أسباب ، ويخيل إلينا أن الأستاذ نفسه يستطيع هذا الميل حين قال فى صدر مقاله عن الكتابين : « إن الأوربيين قد وجدوا من علمائهم من يشيد بعظائهم ويستقصى نواحي مجدهم ، بل لقد دعتهم العصبية أحياناً أن يتزيدوا فى نواحي هذه العظمة ، ويعملوا الخيال فى تبرير العيب وتكميل النقص تحميساً للنفس وإثارة لطلب الكمال . أما نحن فقد كان بيننا وبين عظمائنا سدوداً وحواجز حالت بين شبابنا وجمهورنا وبين الاستفادة منهم . . . » . فهذه السدود كثيرة فى الشرق ، كثيرة فى العصر الحاضر حيث كان ، وهى التى تجيز لنا بل تفرض علينا أن نوفى العظماء حقهم من التوقير ، وأن نصورهم كما خلقهم الله ، ثم لا علينا أن نرفع الصورة حيث شئنا بعد الصدق فى التصوير « (١) . والعقاد يعترف فى دفاعه عن نفسه بأنه يرفع من صورة العظماء إلى حيث شاء وأنه يتجاوز عن أخطائهم ، أو بمعنى آخر عن جوانب الضعف فى نفوسهم ، ويقتصر فى تصويرهم على الجانب المثالى ، وهو بذلك يتلاءم مع نزعة المنطقية التجريدية ، ومع إيمانه المطلق بالعبرية والتفوق . والعقاد لذلك قلق من اتجاهات الحضارة الحديثة التى يحس بأنها تظلم العبرى وتهدم مكانته ، فهو يفترض أولاً أن الناس أساءوا فهم المنازعات التى شجرت بين رجال العلم ورجال الدين منذ النهضة العلمية الحديثة ، فوقر فى أذهان بعضهم أن العلم الحديث قد ألغى ما قبله من جهود المصلحين وطلاب المعرفة الإلهية والدينية ، كما خلط آخرون بين رجال الدين المخلصين وغير المخلصين ، وأخذوا المحسن بجريرة المسيء ، وهو يرى ضرورة تقدير عمل هؤلاء المصلحين لأن حاجة البشر لهم أكبر من حاجتهم للعلم : « فهذه حاجة ذهنية وتلك حاجة حيوية أو روحية لا تغنى فيها علوم العلماء » (٢) .

والعقاد قلق على مكانة العبرى من الأنظمة الديمقراطية التى سادت فى العصر الحديث أيضاً : « ثم جاءت الديمقراطية وأساء بعض الناس فهمها كما أساءوا فهم النزاع بين العلم والدين ، فظنوا أن حرية الصغير تجعله فى صف الكبير ، وأن المساواة القانونية تلغى الفوارق الطبيعية ، وأن الثورة على الرؤساء المستبدين معناها

(١) عبقرية الصديق ص ٧ - ٨ .

(٢) عبقرية الصديق ص ٦ من المقدمة .



الثورة على كل ذى مكانة من العظماء ، وهو وهم ظاهر البطلان ولكنه قد سرى مسراه فى الأذهان ، فكثرت التطاول على كل عظمة إنسانية ، وفشت بدعة الاستخفاف والزراية حتى أوشك التوقير لمن يستحق التوقير أن يعاب « (١) . والعقاد فى خشيته من الديمقراطية يؤمن بوجود فوارق طبيعية بين العبقري وغيره من البشر ، ولا يتمشى مع الفكرة السائدة فى عصرنا والتي ترى أن العبقري لا يختلف عن غيره من البشر فى النوع ولكنه يختلف عنهم فى درجة حساسيته ومداهها وعمقها . وطبيعى أن يكون العقاد أشد فزعا على مكانة العبقري من الشيوعية : « وهى قائمة على أن الأبطال صنائع المجتمع وليسوا بأصحاب الفضل عليه ، وأن تعظيم الأبطال الغابرين يصرف الناس عن عيوب النظم الاجتماعية التى أنشأت أولئك الأبطال فخدموها قاصدين مدبرين ، أو على غير قصد وعمد منهم وتدبير ، وأفرط الشيوعيون فى تلويث كل عظمة يؤدى توقيرها إلى نقض مذهبهم ومخالفة دعوتهم » (٢) .

وإذا كانت مكانة العبقرية قد تعرضت للظلم فى رأى العقاد من جميع المذاهب الحديثة ، فمن الطبيعى أن ينتدب العقاد نفسه لرد اعتبارها ومكانتها : « وتكاثر على هذا النحو أسباب الغضب من العظماء حتى صح عندنا أن العبقرية فى حاجة إلى ما يسمى « برد الاعتبار » فى لغة القانون ، فإن الإنسانية لا تعرف حقاً من الحقوق إن لم تعرف حق عظمائها ، وأن الإنسانية كلها ليست بشيء إن كانت العظمة الإنسانية فى قديمها وحديثها ليست بشيء » (٣) .

والعقاد لا يقتصر فى تصويره للعبقرية على تصويرها من جانب واحد هو الجانب المثلث ، ولكنه يبرر الأخطاء التى يقع فيها العبقري ، ويحولها بمنطقه إلى ظاهرة من ظواهر القوة ، كما يغفل تأثير البيئة ، وإن كان لا ينكر تأثير الوراثة ، وشخصية العبقري فى تصويره لا تتغير ولا تتطور ، بل تظل ثابتة فى كل مراحل حياتها ، وهو لذلك يبذل جهده فى اكتشاف صفة واحدة بارزة من صفات العبقري يسميها « مفتاح الشخصية » يخضع لها كل سلوك العبقري ، ويلتوى بأحداث حياته كلها ، ليدخلها داخل الإطار الضيق الذى فرضه عليها ، وفى أسلوب

(١) عبقرية الصديق ص ٦ - ٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٧ من المقدمة .

(٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

عرضه يفترض فروضاً خاصة ، ثم يعالجها بمنطقه الخاص ، ويرد على معارضين وهميين . وتظهر نزعة العقاد المنطقية باتجاهها إلى التجريد والتعميم ، وفرض أحكام الكاتب وتصورات ، والاعتماد على الشيء ونقيضه لا في تصويره للعبريات وحدها ، بل في كل موقف يحاول فيه التعبير عن عواطف البشر ومشاعرهم ، وكانت لذلك ذات أثر كبير في شعره .

★ وقد أثر تصور العقاد للشخصية بصورة عامة على طريقته في تصويرها في روايته « سارة » . وفي الوقت الذي كنا نتوقع فيه أن تكون الرواية تعبيراً عن تجربة حية من تجارب العقاد ، نحس فيها بخصب الواقع وتنوعه ، إذا بنا نجد أنفسنا تجاه عمل يخالف ما توقعناه يتجه فيه العقاد إلى تحليل طبيعة الأنثى ، بحيث يمكن أن نطلق عليه اسم « عبقرية الأنوثة » ، وتصبح نقطة الالتقاء بين شخصية العقاد وبين روايته ممثلة في التشابه بين أفكاره وأفكار بطل روايته ، وفي نزعته العقلية التي ترك طابعها على عرض العقاد للحدث وتصويره للشخصية .

\* \* \*

★ ومن أبرز الظواهر التي تميز رواية « سارة » أنها لا تقدم لنا أحداثاً متطورة ، تكشف عن إحساس معين للكاتب ، ولكن أحداثها تتجمد كلها لتلتقي في منطقة واحدة هي « الشك » الذي تبدأ به الرواية وإليه تنتهي . فنحن نجد أنفسنا في أول فصل من فصول الرواية في مواجهة بطل الرواية الذي يشك في مدى إخلاص حبيبته له ، وقد أدى هذا الشك إلى القطيعة بين الحبيين ، ونحن ننتهي من الفصل الأخير ، ولازلنا نواجه نفس المشكلة التي لم يخلص المؤلف قراءه ولا بطله منها : « أليس من الجائز أنها وفّت لك في أيام عشرتها واستحقت وفاءك لها ، وصيانتك إياها وغيرتك عليها ؟ أليس من الجائز أنها يثست منك فزلت بعد الفراق » (١) . وهكذا ننتهي من الرواية ونحن لا ندري : هل خانت سارة حبيبها أم بقيت وفية له ؟ وهل خانت بعد القطيعة أو قبلها ؟ وهل كان من حقه أن يشك فيها أم لا ؟ وما يزيد المشكلة تعقيداً أن المبررات التي لجأ إليها البطل لتبرير شكه قبل القطيعة وبعدها لا تستند على أساس قوى من الواقع الملموس ، وإنما ترجع إلى تصورات

البطل وأوهامه ، فقد بدأ شكه في حبيبته من مجرد تصور ، وحاول إثبات شكه قبل القطيعة ، فلم يجد سنداً إلا في بعض عبارات الغرام التي يرددها ابن سارة الطفل . ويستخدم الأساليب البوليسية في محاولته فلا يجد دليلاً ملموساً . وبعد القطيعة يكتشف الرقيب الذي كلفه بمتابعة سارة أنها ركبت في إحدى العربات مع شخص غريب عليها ، فيتأكد من خيانتها ، ولكنه يعود إلى الشك من جديد في هذه الخيانة ، وهل حدثت قبل القطيعة أم بعدها ، وقد أدى دوران الرواية حول نقطة واحدة هي « الشك » الذي يقوم على مجرد تصورات البطل إلى جمود الحركة في الرواية .

ومما يضاعف من هذا الجمود ، أن العقاد لم يعرض للمشكلة من خلال سلوك الأبطال وحركاتهم ، وذكرياتهم ، والتداعي الحر لهذه الذكريات ولكنه يعرضها في شكل مجموعة من القضايا المنطقية المنفصلة ، يناقش في كل فصل من فصول الرواية قضية منها ، ولا يلجأ إلى سلوك الأبطال وتصرفاتهم إلا باعتبارها أدلة على القضية المنطقية التي يقدمها ، فهو يناقش في الفصل الأول خوف البطل من عبور شارع الذكريات ومبررات هذا الخوف ، وفي بداية الفصل يعرض لقضيته فيقول : « مضت خمسة أشهر قبل أن يجرؤ على عبور الشارع مشياً على قدميه ، وليس الشارع مقفراً أو مخيفاً لأنه محاط بالعمار مزدحم في جوانبه بالسابلة والسكان ، وليس هو بالبعيد عن طريقه لأنه يوشك أن يحتاج إليه في ذهابه وإيابه إلى حيث يقيم في ضاحية المدينة » . وبعد أن ينتهي العقاد من عرض القضية وتنبية القارئ إلى أن أسباب خوفه من عبور الشارع لا تكمن في الأسباب الظاهرية ، بل لها مبررات أعمق يبدأ في عرض هذه المبررات : « ولكنه كان شارعاً يلتقيان فيه حين ذهابهما إلى الصور المتحركة ، ثم يلتقيان فيه عند خروجهما منها » (١) . ولما كان المبرر الذي قدمه المؤلف للخوف من الشارع يبدو عادياً ، فإنه ينبه إلى أهمية « الصور المتحركة » في علاقتهما فيقول : « وهكذا كانت دار الصور المتحركة عندهما شيئاً أكثر من ملهى الفراغ وموعد اللقاء ، كانت محور حياتهما الغرامية ، وهل كانت لهما من حياة في ذلك الحين غير الحياة الغرامية ؟ وكانت ملتقى الذكريات والعواطف ووسيلة التقارب فيما يشعران به

وما يلاحظانه من أحوال المحبين والمحبات ، وكانت ذخيرة من المناظر التي يقترن كل منظر منها بكلمة ، أو بخاطرة أو بمناقشة ، أو بأمنية يملكان تحقيقها ، أو بأمنية يكتفيان منها بالحلم والخيال « (١) . ولا ينسى العقاد أن يضرب بعض الأمثلة على ما كان يدور بين البطلين في دار السينما فيقول : « وكان من عاداتها أن تقارن بينها وبين بطلة الرواية وتسأله في ذلك أسئلة ذكية خبيثة لا تسهل المغالطة في جوابها ، إلا على سبيل المزاح أو المداعبة » (٢) . ولا تقتصر أهمية الشارع في علاقتهما على كونه مقراً لدار الصور المتحركة ، ولكنه كان أيضاً مجالا لرياضتهما : « وإذا خرجا للرياضة بعد الفراغ من الصور المتحركة ، فكثيراً ما كانت تمد يدها إلى مفكرته في جيبه ، فتكتب فيها كلمة تناسب رواية الليلة ، أو تناسب الرياضة التي خرجا لها إن كانت لها مناسبة ملحوظة ، فكتبت مرة وقد شهدا رواية المرأة المترجلة « هل أعجبتك رواية المرأة المترجلة ؟ أما أنا فساكون لك امرأتك فقط » . وكتبت مرة أخرى وقد شهدا رواية المحتالة « أرجو ألا ترى المرأة المحتالة إلا في السينما ، أما في الحياة فحسبك المخلصة فلانة » . وربما مضت سنة أو سنتان وهي تذكر كل كلمة قالها في التعليق عليها أو انتقادها » (٣) . وبعد أن يعرض العقاد للقضية والمبررات التي يستند إليها في حكمه ينطق بهذا الحكم فيقول : « فلما وقعت الجفوة بينهما ، وانقطع طريقهما إلى تلك الدار كانت كل خطوة في تلك الطريق كأنما تثقل النفس بآكام فوق آكام من الذكريات والآلام ، وكانت كل زاوية من الزوايا كأنما تحقن فيها رصداً من الشياطين الثائرة ، والعقبان الكاسرة وكان اجتناب تلك الطريق أسلم الأمور وأهون المحذورات » (٤) .

وفي فصل بعنوان « الشكوك » يبدأ العقاد في عرض قضيته المنطقية بنفس الأسلوب فيقول : « من النادر جداً أن يتواعد محبان على اللقاء بعد فراق طويل ، ثم لا يسرعان إلى موعد اللقاء بلهفة شديدة واشتياق عظيم ، إن لم يكن حباً وحنيناً أو رغبة في المتعة والسرور فعلى الأقل من قبيل الفضول والاستطلاع . . . فإذا حدث غير ذلك واجتهد أحد العاشقين أو كلاهما في اجتناب الموعد المنتظر بعد طول العزلة والجفاء ، فلا بد أن يكون بينهما شبح قائم من الآلام والأكدار يغطي على جميع

(١) سارة ص ٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٤ .

(٣) سارة ص ٥ .

(٤) نفس المرجع ص ٧ - ٨ .

المشوقات والمرغبات ويعكس الفضول والاستطلاع فيستحيل إلى صمم ونفور <sup>(١)</sup> .  
وبعد أن يعرض العقاد لقضيته يبدأ في مناقشتها ، وتبين من مناقشته أن نفور  
البطل من لقاء حبيبته مصدره « الشك » الذى ينبع من طبيعة عقل البطل وذكائه  
والذى يضاعفه ذكاء « سارة » ومهارتها ، بالإضافة إلى أن العاشق بطبيعته أكثر  
ميلاً إلى الشك ، كما أن الغدر فى الحب غير مستحيل

وتقديم الرواية على هذه الصورة يعكس الآية ، فالمفروض فى الرواى أن  
يقف من الأحداث موقفاً حيادياً ، وأن يتركها توحى للقارئ بما يريد ، لا أن  
يفرض وجوده الكامل عليها ، فيحيلها إلى مجموعة من القضايا المنطقية ، ويجعل منها  
مجرد أمثلة تضرب للاستشهاد على قضاياها مما يقرب منهجه من منهج الفيلسوف . وليس  
غريباً بعد ذلك أن نقرر أن البناء الفنى فى رواية سارة غير متماسك . بحيث يبدو  
كل فصل منها مفصلاً عن الآخر ، والعقاد يبدأ روايته من نهايتها ، ولكنه  
لا يعرض لأحداثها فى صورة ذكريات لبطله ، ولذلك فليس هناك تبرير فنى  
واضح لهذه البداية ، وقد أحس العقاد نفسه بهذه الظاهرة ، وحاول تبريرها فى  
بداية فصل من فصول روايته فقال : « ترتيب الحوادث أن تنتهى ثم نكر  
راجعين للسؤال عن بدايتها ، وسبيل التواريخ أن تنطوى السير وتنصرم الدول  
ثم نتقصى مناشئها وأسباب ظهورها ، فنحن لا نحيد عن مجرى الزمان حين نعرف  
الساعة كيف تلاقت سارة وهمام بعد أن عرفنا منذ برهة كيف كانت القطيعة  
وكيف كان اللقاء الأخير » <sup>(٢)</sup> . وتبرير العقاد لعدم اتفاق روايته مع التسلسل  
الزمنى لأحداثها تبرير منطقي يكشف عن منطق العقاد الصارم لا عن حيلة فنية .  
وواضح أن أسلوب معالجة العقاد لروايته قريب جداً من أسلوبه فى عبقرياته ،  
وذلك حين يختار صفة مسيطرة للعبقرى ثم يختار من أحداث حياته بلا ترتيب  
أكثرها دلالة على هذه الصفة ، وقد أشار الدكتور على الراعى فى مقال له عن  
سارة إلى بعض ما قدمناه فقال : « من أجل هذا لا تجد قصة نامية متطورة فى  
« سارة » تسندها عواطف مشبوبة ، وشخصيات قوية ، ولحظات كشف مفاجئة ،  
وأفكاراً وآراء مترجمة إلى مواقف وتصرفات ، بل نجد موقفاً واحداً يواجه فيه الجسد الحى

(١) المرجع السابق ص ٢٤

(٢) الرواية ص ١٢٢ .

العقل الصاحي ، ونسمع تعليقات هذا العقل المتصلة عن عملية كبرى يجريها على مائدة التشريح ، فكأن الحب « حالة » وكأن هذه الحالة قد ثبتت بالدبابيس وسلطت عليها أضواء طبية لا ظلال لها ، تسطع تحتها المكتشفات والحقائق دون عائق ، فتسمح بمراقبة تصرفات موضوع العملية ، وهو هنا المرأة الفائضة الحيوية قد أمسكت بها يد التحليل والتدقيق ، وأخذت تشرح لنا - نحن جمهور القراء - ما غمض وما ظهر من سلوكها وأفكارها ودقائق حياتها ، ويزيد من إحساسنا بهذا التجريد الذي يتعرض له موضوع « سارة » أن قصة الطراد الذي يدور بين البطلين ، تدور فيما يكاد يكون عزلة تامة عن المجتمع الذي تجري فيه حوادث القصة » (١).

★ وقد حاول العقاد التخلص من طابع الجمود الذي يسيطر على روايته ، وحاول التخفيف منه مستعيناً في ذلك بالعنصر البوليسي الذي سماه في روايته « بالرقابة » وخصص له ثلاثة فصول كاملة سماها « الرقابة » ، وكيف الرقابة ، ومضحكات الرقابة » ، وفيها يختار البطل صديقه « أمين » ليقوم بدور الرقيب على حركات « سارة » وسكناتها ، ولكن القارئ يشعر بأن هذه الرقابة لا ضرورة لها في الرواية ولا تساهم في تطوير أحداثها ، فالقطيعة حدثت بين « همام » وسارة قبل أن تبدأ الرقابة ، وحين ينتهي الرقيب من مهمته ، لا يكتشف شيئاً ذا بال ، وحين يعود إلى مهمته مرة ثانية ، لا يكتشف إلا أن سارة قد ركبت عربة مع أحد الأشخاص ، وهو وإن كان قد أقنع همام لذلك بخيانة سارة ، فإنه لم يخلصه من الشك ، كما أن هذا الاكتشاف لا يقنع القارئ بخيانتها . واستغرق المؤلف كل هذه الفصول في الحديث عن نوادر أمين ومضحكاته وتحليل شخصيته التي وإن كانت طريفة في حد ذاتها فإنها مفروضة على الرواية ، وأحداثها لإبعاد الملل عن القارئ . وتظهر خطورة نزعة العقاد العقلية على الشخصيات بصورة أكبر من تأثيرها على الأحداث .

\* \* \*

الخُصِيَا والشخصية الوحيدة التي يهتم العقاد بتقديم تحليل كامل لها هي « سارة » ، ويقتصر دور « همام » على القيام بدور المحلل والمكتشف لهذه الشخصية ، وهو



نفس الدور الذى يقوم به المؤلف . وهى كما يقدمها لنا المؤلف وكما يراها « همام » ليست شخصية متفردة بظروفها وملامحها الخاصة ، ولكنها تعبير عن نموذج لنوع من النساء تسيطر غريزة الأنوثة على كل تصرفاته وحركاته . ولأنها تعبير عن نموذج ، فإن المؤلف يشير إليها فى جانب كبير من روايته بضمير الغائب المؤنث الذى يرمز إلى جنسها كما يشير إلى « همام » بضمير الغائب المذكر ، ولا يجد العقاد ضرورة لذكر اسمها إلا بعد أن يقطع شوطاً طويلاً من روايته ولمجرد تيسير الكلام عنها كما يقول : « أم إن صاحبنا - وليكن اسمه هماماً ، وليكن اسمها منذ الآن « سارة » لتيسير الكلام عنهما » (١) .

ولأن العقاد لا يعمد إلى إبراز طبيعة الشخصية من خلال تصرفاتها وسلوكها ، فإنه يقدم لنا شخصية « سارة » دفعة واحدة وبشكل عام ونهائى فى فصلين من فصول روايته بعنوان « من هى ؟ » و « وجوه » . ويصرح لنا بأنه يرى من الضرورى أن يوضح للقارئ طبيعة هذه الشخصية ، لأن ما قدمه عنها فى الفصول السابقة ليس إلا مجرد إشارات يراها غير كافية : « من هى سارة ؟ من هى الفتاة التى مشينا معها هذا الشوط ولا نعرفها ، والتى رأينا منها خطوطاً ولم نر صورة ، والتى قرأنا عنها كلمات كثيرة ، ولكنها كلمات بينها كثير من الفواصل ، وحروفاً كثيرة ولكنها حروف يعوزها الإعجام ، هى شئ يعرف ولا يعرف ، وليس بالنافع أن نصفها كما يراها همام فى أيام صفوه وهيامه ، أو أن نصفها كما يراها فى أيام نفوره واشمئزازه ، أو نصفها كما يراها وهو على القرب سائم ، أو كما يراها وهو على البعد مشوق ، ولكننا قد نصفها مزيجاً من جميع هؤلاء ، فنخلص من وصفها إلى صورة تشبه « سارة » التى خلقها الله ، وتشبه « سارة » التى يذكرها همام بعد زوال الغاشية ، وانقضاء سنوات » (٢) . والعقاد هنا يشير إلى أن الصورة التى سيقدمها « لسارة » مفصلة تماماً عن جو الرواية وعن أحاسيس بطلها ، وأنه سيلتزم فى تقديم الصورة بأكبر قدر ممكن من الموضوعية ، أو بمعنى آخر بأكبر قدر ممكن من التعميم .

وقد لجأ العقاد فى تقديمه لشخصية « سارة » إلى أسلوبه المفضل ، وهو اختيار

(١) سارة ص ٥٣ .

(٢) الرواية ص ٩٥ - ٩٦ .

صفة عامة موحدة تسيطر على كل صغيرة وكبيرة في تصرفات الشخصية ، وكان مفتاحه لشخصية « سارة » هو غريزة الأنوثة على حد تعبيره : « حزمة من أعصاب تسمى امرأة وهيئات أن تسمى شيئاً غير امرأة ، استغرقها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة ولعلها أنثى ونصف أنثى ، لأنها أكثر من امرأة واحدة في فضائل الجنس وعبوبه لا لأنها أضعف من امرأة واحدة . ولقد ينجح إلى الإنسان في أحيان أن يتمم مخلوقاً ببضعة من مخلوق ، وأن يسوى تكويناً بتكوين ، ويمزج عنصراً من الأبدان بعنصر ، فامرأة يتممها رجل ، وآدمي يتممه حيوان ، وطلعة فتاة يتممها قوام قتي ، وأبوة أخرى أن تنتقل إلى أمومة وأشباه ذلك من أخيلة المزج والتركيب ، أما هذه المخلوقة فلو انتقل منها عصب إلى تكوين ليث غضنفر لبقى هناك عصب أنثى بين جميع ما حوله من ألواح وأمشاج ولو بقى ألف سنة ، ولو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة توشك أن تغطي على جميع تلك الأجسام » (١) .

وإذا كانت سارة تمثل غريزة الأنوثة بهذه الصورة المطلقة ، فليس لنا أن نتوقع من المؤلف أن يربط بين شخصيتها وظروف بيئتها ، فالبينة لا دور لها ولا تأثير في مثل هذه الشخصية التي ولدت أنثى ، وتعيش أنثى ، وستموت أنثى ، وهي لا تتأثر في ذلك بظروف مجتمعتها ، أو ظروف تربيتها ، كما أننا لا نلمس في شخصيتها أى توتر أو قلق أو ألم ، برغم طابع حياتها الذى يبدو في الرواية ممزقاً ، ذلك لأنها تصدر في كل تصرفاتها عن هذه الغريزة المسيطرة عليها ، ونحن لا نتعاطف معها في أزمته ، لأننا لا نشعر معها بهذه الأزمة وكل دورنا مقتصر على فهمها ، وطبيعى أن شخصية « سارة » لا تتطور في الرواية ولا تتغير ، لأنها مجرد تعبير عن قيمة مطلقة مجردة خارجة عن حدود الزمن والمكان ، وطبيعة الأنوثة فيها غريزية موروثية ، ويبلغ بالمؤلف إصراره على إخضاع حياة « سارة » لهذه الصفة الواحدة التي تسيطر على تصرفاتها ، أنه يقدم لنا حكاية غريبة نخبرنا فيها بأن سارة وهي في العاشرة من عمرها ذهبت إلى الكاهن لتعترف ، ولم تجد لديها ما تقوله له إلا ادعاءها كذباً بأنها قد مارست الخطيئة ، وذلك لأن جواذب الجسد شغلتها قبل أن تعرف معناها وتسمع باسمها (٢) .

وما دامت سارة تعبر عن غريزة الأنوثة فلا بد أن ترتبط صفاتها المادية والمعنوية



بها ، فهى : « جميلة ، جميلة لا مرء ، ليست أجمل من رأى همام فى حياته ، ولا أجمل من رأى أيام فتنته وشغفه ، ولكنها جميلة جمالاً لا يختلط بغيره فى ملامح النساء ، فلو عمدت إلى ألف امرأة هى منهن لنظمتهن واحدة واحدة فى مراتب الجمال المؤلف ونحيت سارة عن الصف وحدها . وإن كنت لا تنكر ولا تبالى أن تنكر - أنها تأتى بعد مئات ، لونها كلون الشهد المصق يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والحمراء والصفراء فى مسحة واحدة ، وعيناها نجلاوان وطفوان تخفيان الأسرار ، ولا تخفيان التزعات ، فهما خطفة الصقر ودعة الحمامة ، وفمها فم الرضيع لولا ثنايا تحجل العقد النضيد فى تناسق وانتظام ولها ذقن كطرف الكمثرى الصغيرة . . . فلو تكفل بها معهد من معاهد التجميل الحديث لخفف شيئاً من قوامها الرдах بين الربة والطويل قبل أن يبرزها فى معرض من معارض الرشاقة ، ولو تكفل بها قهرمان القصر عند كسرى أو عبد الحميد ، ما ضاره أن يزيد فيها حيث ينقص زميله الحديث قبل أن يزفها إلى الشاهنشاه » (١) .

وفى شخصية سارة كل التنوع الذى يرضى رغبات الرجل وغرائزه لأنها : « كانت من ذوات الملامح والوجوه اللواتى لا يطاق لعنك بمنظر واحد . فى محضرين متتالين ، تراها مرة فأنت مع طفلة لاهية ، تفتح عينيها البريثتين فى دهشة الطفولة وسذاجة الفطرة بغير كلفة ولا رياء ، وتراها بعد حين وقد تراها فى يومها فأنت مع عجوز ماكرة ، أفنت حياتها فى مراس كيد النساء ودهاء الرجال ، وتضحك ضحكة فتعرض لك وجهاً لا يصلح لغير الشهوات ، وضحكة أخرى - وقد تكون على إثر الأولى - فذاك عقل يضحك ولب يسخر ، كما تسخر عقول الفلاسفة وألباب الشيوخ المحنكين » . وقد سألتها همام مرة وهو يناقش معها ظاهرة التنوع فى شخصيتها عن سر ذلك فأجابته ضاحكة : « احمد ربك . عندك من سارة المظلومة حريم كامل فلا تشكر نفسك على الوفاء » .

وتتحكم غريزة الأنوثة فى كل مقاييس سارة وقيمها : « وعاشت بعد ذلك تنظر إلى خطايا الأديان نظرة المرأة الوثنية التى نشأت قبل أن ينشأ الأنبياء . . . لها فراسة نفاذة فى كل ما بين الجنسين من علاقة لو حصلت بالتعليم والتلقين لاستغرقت أعماراً إلى جانب عمرها فى القراءة . . . وهى وثنية فى مقاييس الأخلاق كما هى

وثنية في الدين» (١) .

ومما يزيد في طابع التعميم الذى يسيطر على شخصية سارة أننا كما سبق أن قدمنا لا نراها تتحرك وتنفعل وتحس وتتألم ، ولكن المؤلف يقف بيننا وبينها دائماً ، فهو الذى يقدم الشخصية ، وهو الذى يحللها ، وهو الذى يضرب الأمثلة على سلوكها ، بحيث يقل دور الفعل في الرواية إلى حد كبير ، وتتحول إلى مجموعة من القضايا والمناقشات ، التى تصل أحياناً إلى درجة كبيرة من التوفيق ، وإن كان المؤلف يعرضها معلقاً عليها ومفسراً للغامض من جوانبها : « سأله مرة وقد لمحت منه اهتماماً بالروايات التى تظهر فيها إحدى المثلثات » إذا سمحت لك هذه المثلة بقبلة أقبالها منها ؟ فعلم أن الجواب الجدد عن السؤال غير سليم العواقب وعمد إلى العبث والمراوغة فقال :

— وهل من الأدب أن أرفض قبلة من سيدة .

قالت : دعنا من حديث الأدب فما عن هذا أسأل ، أنا أسألك عن دخيلة نفسك ، أسألك عن رغبتك ، فهل ترحب بهذه القبلة إذا وجدتها ؟ وعاد ثانية إلى المراوغة وطفق يقول : أما إن كنت أمثل معها على الستار الأبيض فأنت تعلمين أن القبلة لا غنى عنها . . . تلك واجبات الفن يا صديقتى ، ولا تتم الفنون إلا ببعض التضحية .

قالت : أو تضحية هى ؟

قال : نعم . كل قبلة غير قبلة المرأة التى يحبها الرجل هى تضحية ، بل هى إن شئت سخرة .

فرضيت وهى تعلم أنه يغالط ويراوغ فى الجواب ، وأحبت أن تشعر أنه لا يقبل تلك المثلة الجميلة إذا أتيح له أن يقبلها . . . وهى تعلم أنه لا يقول صدقاً ولا يعمد إلى الصراحة» (٢) .

والعقاد موفق طالما أن الأمر لا يتعدى حدود المناقشة والتحليل ، ولكنه حين يعمد إلى تقديم نماذج من سلوك الأبطال وتصرفاتهم فإن القارئ لا يستطيع أن يمنع نفسه من الإحساس بمدى التناقض بين تفكير الأبطال وسلوكهم ، فتفكير سارة وهمام يكشف عن ذكاء شديد ومستوى عقلى متفوق ، ولكن همام الأديب

★

الذكى المثقف حين يتصرف ويعمل يصبح أقرب إلى البسطاء السذج من الناس بل من أكثرهم بساطة . فهو حين يشك في حبيته يذهب إلى « دار الصور المتحركة » ليسأل عنها وعن سلوكها عامل المرطبات ، ويلج في أسئلته إلحاحاً غريباً ، ويشك في حبيته لمجرد تصورات وهمية ، وحين يريد التأكد من هذا الشك لا يجد وسيلة سوى الرقابة ، ويتفق مع حبيته على « موعد » وفي الميعاد المضروب يفر من البيت ، ثم يعود ليسأل الخادم بلهفة عن الحبيبة ، وهل حضرت في مواعدها أم لم تحضر .

\* \* \*

ومن تكرار القول أن نقول إن العقاد يتبع في روايته أسلوب المحلل النفسى الذى يحكم على الظاهرة والسلوك قبل تقديمهما ، ويعلق عليهما ويقدم استنتاجاته والقوانين التى تتحكم فى سلوك أبطاله ، وحتى الصراع الذى يدور فى نفس الأبطال يتحول إلى مناقشة منظمة تدور بين طرفين : « وهنا دارت فى سريرة هذا الرجل - هذا الرجل الواحد - مناقشة عنيفة طويلة كأعنف ما تدور المناقشة بين رجلين مختلفين كلاهما مصر على عزمه ، وكلاهما يحاول جهده أن يخدع الآخر ويستميله إلى رأيه ، وكلاهما يبذل كل ما هو قادر عليه فى هذا الحوار من أساليب الإقناع والإغراء » (١) . والعقاد بذلك ينظم حتى لحظات التوتر العنيف التى تتشابك فيها العواطف والانفعالات بصورة لا تسمح بفرض مثل هذا النظام عليها . والعقاد يسيطر بأسلوبه الخاص على كل شئ ، ولذلك فأسلوبه لا يتغير ولا يتأثر بتغير مواقف الرواية والأبطال ، وكذلك حوارهم ، ومن أجل ذلك فهو لا يواجه مشكلة الحوار وطبيعته كما واجهها المازنى . وذلك لأن الحوار عند العقاد ليس إلا مجرد وسيلة لتقديم مناقشة من المناقشات ، ولم يكرر العقاد تجربته فى ميدان الرواية ، وإن ظل يتابع تقديم « عبقرياته » التى يجد فيها مجالا أوسع للكشف عن قدراته وموهبته .

## عودة الروح وتوفيق الحكيم :

في « عودة الروح » لتوفيق الحكيم نلتقى بأنجح المحاولات التي استغلت الترجمة الذاتية ، لتقدم لنا رواية فنية حققت قدراً كبيراً من النجاح . وحين تختفي ملامح الترجمة الذاتية في « عودة الروح » فإنها لا تختفي لتفسح المجال لنزعة عقلية متطرفة ، كما لمسنا في رواية « سارة » ، ولكنها تترك مكانها لتبرز لنا ملامح الرواية الفنية وتثبت وجودها . وقبل أن نتحدث عن النجاح الذي حققه توفيق الحكيم في روايته ، فإن من حقنا أن نتساءل عن السبب الذي جعله يستطيع أن يحقق هذا القدر من النجاح الذي عبرت عنه روايته .

يبدو أن « توفيق الحكيم » كان الوحيد من بين زملائه الذي تبلورت أزمته الذاتية وقلقه وألمه حول الفن ، وكانت مشكلته الكبيرة هي الوسيلة التي يستطيع بها أن يكون فناً كبيراً ، وقد سيطرت هذه المشكلة لا على تفكيره وحياته فحسب ولكنها امتدت حتى إلى مظهره الخارجي فهو يصر في « بارييس » على أن يرتدى لباس الفنان ، ويتخذ مظهره رمزاً لرغبته المتلهفة وحرصه على الانتماء إلى هذه الفئة . يقول في خطاب له إلى صديقه « أندريه » « البارييس » : « لن أنسى سخريتك بي وبخيالي وميولي في أول عهود تلاقينا . لقد جعلت تجرد صديقك الشرقى من كل صفة طيبة حتى صفة الفنان التي كان المسكين يعتز بها ويلبس لها لبوسها من معطف أسود وقبعة عريضة سوداء . . . لم تترك له أملاً واحداً يعيش به وبعد أن هدمته بلا رحمة قلت له ذات مرة « والآن اذهب وألق بنفسك في نهر السين إذ لا قيمة لمثلك ولا فائدة ترجى منك في الحياة » (١) ، ولا تسيطر رغبة توفيق الحكيم الملحة على مظهره الخارجي وحده ، ولكنها تمثل القيمة الكبرى التي يصدر عنها في كل أحكامه ومقاييسه ، والتي ترتد إليها كل رغباته الأخرى وتنبع منها . وأقصى انتصار له على الحياة يتمثل في تحقيق هذا الطموح : « لطالما قاومت وكافحت في سبيل التجرد من

كل ما يشغلنى عن الفن . . . وهأنذا اليوم قد انتصرت . نعم لقد انتصرت . . . فأننا الآن للفن وحده ، ولا أرجو إلا أن يكون هو أيضاً لى قبل أن ألفظ النفس الأخير » (١) .

وتوفيق الحكيم مشبع بهذه الرغبة ، حتى إنه يعتبر أن التفكير فى إلحاقه بوظيفة من الوظائف ليس إلا ضرباً من الجنون : « وتسلمت بعدئذ نقوداً للسفر وخطاباً يوضح ( والده ) لى فيه إمكان شغلى وظيفه بالنيابة العمومية المختلطة ، عندئذ شعرت بما يشعر به ملاك فى السحب وهو يهوى إلى الأرض ، أنا ؟ أنا الذى يعيش فى سماء الفن يفكرون له فى وظيفة من الوظائف . . . هؤلاء الناس قد جنوا من غير شك . . . كيف خطر ببالهم أن يوظفوا ملكاً من ملائكة السماء » (٢) . وحين يتحدث عن المرأة والحب فليس ذلك إلا لأنه يريد أن يكون عظيم العواطف كسائر عظماء الرجال ، « آه . . . لو كان القدر أعطانى هذه المنحة لحظة واحدة ، وجعلنى أجد أحداً يحببنى حقيقة مرة واحدة ، أنا الذى اعتقدت طويلاً أن عظماء الرجال هم عظماء العواطف » (٣) ؛ وتوفيق الحكيم مستعد للتخلى عن أى عاطفة أو علاقة إنسانية إذا كانت ستعوقه عن تحقيق غايته وطموحه ، فهو يقص علينا قصة شاعر هرم بائس تعرف عليه « فى باريس » ، فعرض عليه أن يقوده إلى المتاحف وآثار الفن ، على أن يتكفل توفيق الحكيم أثناء ذلك بنفقات غذائه وعشائه وتبغته وشرابه ، وفتح الشاعر لتوفيق الحكيم جميع الأبواب المغلقة التى تقف فى طريق تذوقه لهذه الفنون ، وحين انتهى توفيق الحكيم من استغلال شاعره أحسن استغلال تخلى عنه « وجاءت اللحظة التى شعرت فيها بوجوب السير بمفردى . . . وكانت بوادرها ذلك اليوم الذى أدركت فيه أن محادثات ذلك الشاعر لم يعد فيها جديد يثير اهتمامى أو التفاتى ، وقد شعر المسكين بذلك فكف عن الحديث فى الفن . وندرت مقابلاتنا ، واقتصر الكلام فى أثنائها على التافه من أمور الدنيا . إلى أن انقطعت ، وانصرف كل إلى شأنه » (٤) . ولم يقتصر توفيق الحكيم على فصم علاقته بالشاعر ، ولكنه يصرح بأنه عامله فى يوم من الأيام معاملة الشحاذين .

وينبع تعلق توفيق الحكيم بباريس حتى ليعتبرها وطنه الحقيقى ، كما أشرنا إلى ذلك فى بداية هذا الفصل ، إلى كونها بلد الفن والموسيقى والفكر والأدب ،

(٢) زهرة العمر ص ١٥٣ .

(٤) زهرة العمر ص ٤٨ .

(١) نفس المرجع ص ١٠ - ١١ .

(٣) المرجع السابق ص ٣٩ .



والمرآة البلورية التي تعكس ثقافة العالم بأسره ، كما يرجع رفضه لوطنه ومواطنيه في مصر إلى كونها تحتقر الفنون « والمشخصاتية » ، والتي يهرب فيها رجال القضاء من الأديب كما يهرب السليم من الأجرب ، والتي يجلس فيها « كامل الخلعي » ملحن روايات توفيق الحكيم يلحن وهو يلبس « القبقاب » على الرصيف ، والتي تدفع إلى نفسه اليأس من أن يصبح الفنان الكبير المحترم المكانة العظيم الشهرة كما كان يرجو ويطمح . ومن أجل الفن والأدب عجز توفيق الحكيم عن الحصول على الدكتوراه في القانون ، ولأجلهما ضحى بوظيفته في السلك القضائي ليتفرغ لمعبوده . ومن أجل ذلك كان توفيق الحكيم الوحيد من بين أدبائنا في جيله الذي تفرغ لتقديم إنتاج أدبي خالص ، تركز بصورة خاصة في مجال المسرحية ، ولم يصرفه عن ذلك عمل آخر مهما كان براقاً مغرياً .

وإذا كان توفيق الحكيم قد ركز كل طموحه على الفن والأدب فليس معنى ذلك أنه تخلص من قلقه وحيرته وألمه ، ولكنه ركزها جميعاً حول نفس الهدف ، وكان قلقه الفني كبيراً ومؤلاً يحدثنا هو عن بعض مظاهره فيقول : « لقد فتحت أمامي المطالعات دنيوات لا قبل لي بها ، وعوالم لا حدود لها . وقد حدث ذلك فجأة أو على الأقل في سرعة لم يحتملها ذهني ، فصار مثل ذبابة أطلقت في أجواز الفضاء الهائل ، وهي التي ما هامت إلا في جو الحجرة الضيقة ، وما عرفت النور إلا من خلال النافذة الزجاجية المغلقة . على أن هناك فرقاً بيني وبينك لا يجوز أن تنساه . فرق جعل مرضى أثقل وطأة وأشد فتكاً . ذلك أني كنت أعتبر الفكر حرفة وغاية . وكنت أدع المتصلين بي يفهمون عني ذلك ، وكنت أعلن فقط لا حي لشئون الفكر والفن ، بل اشتغالي الكلي بهما . أما أنت فقد كنت تعمل عملاً حقيقياً ترتزق منه وتأخذه على سبيل الجد ، وما كانت المطالعات عندك إلا هواية . . . لقد أضعت وقتي كله في باريس منحنيّاً على مكتب أقرأ وأقرأ حتى قرأت كل شيء . لم أترك شيئاً من تاريخ النشاط الذهني لم أطلع عليه . لقد غرقت في آداب الأمم كلها وفلسفتها وفنونها . لم أكن أسمح لنفسي بأن أجهل فرعاً من فروع المعرفة لأنني كنت أعتقد أن الأديب في عصرنا يجب أن يكون « موسوعياً » لذلك بذلت جهدي في أن أحيط بأبرز ما أنتجت العبقريّة الإنسانية حتى العلوم ، أردت أن ألم إماماً بأهم نتائجها . . . أما قراءتي في القصص التمثيلي فهي أعجب شيء فعلته . لقد

قرأت كما أخبرتك ذات مرة « المكتبة المسرحية » برمتها ، فأنا كنت أراسلها من مصر قبل نزوحى إلى فرنسا ، وأعرف عنوانها فى « الجران بولفار » . وكانت هى أول حانوت دخلت إليه إذ دخلت باريس . فجعلت أختلف إليها أياماً طويلة أطلع كتبها صفّاً صفّاً . وانطلق آخر النهار بما أستطيع شراءه مدارة لصاحب الحانوت ... أجل يا « أندريه » فعلت هذا ، وبعد ذلك كله انكبت أكتب وأكتب مخطوطات كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرأه منها يا أندريه لا يوازى جزءاً من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك وانتهيت إلى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عين . ولعل ما قرأته أنت هو أنكب وأقبح ما سودت به وجه ورق . إنها سهول من الصحارى والرمال تصور لنا سراباً بعيداً لن نبلغه أبداً . سهول من الأساليب المختلفة كلها السهل الممتنع . . . ولشد ما توهمنا أن الأسلوب الخاص معناه التجديد ، وأن التجديد معناه الإغراب وبهذا الوهم كتبت حماقات كنت أحسبها شعراً . ونزعت إلى الإغراب خشية التقليد ، فإذا بى أقع دون أن أشعر فى محاكاة « الدادايزم » و « السور يالزم » و « الكوبزم » الأدبى ، وإذا ما كنت أظنه استيحاء مبتكراً فى وضع الشعر على طريقة « بيكاسو » وما تيسر فى التصوير الحديث ليس إلا صدى باهتاً لطريقة « جان كوكتو » ونزعات مارسيل شوب ، واتجاهات « ماكس جاكوب » ، وضعت فى هذا الأسلوب قطعاً كثيرة أهمها : النفس ، والقبلة وأبو الهول إلخ . . . مزقتها طبعاً قبل أن أفكر فى إطلاعك عليها . . . وغير ذلك كم كتبت ومزقت . . . لقد كنت أظن أكتب أحياناً عشر ساعات فى اليوم بدون انقطاع دون أن أذكر الجوع أو أفطن إلى أوقات الطعام . ولقد أنفقت شهوراً فى وضع قصة تمثيلية قرأتها لصديقى مسيو هاب وقد كان قبل الحرب ممثلاً مهماً كما تعلم فى أشهر مسارح باريس . قرأناها فى يوم بأكمله بحدائق « اللوكسمبرج » وكان مصيرها الإلقاء فى أول مرحاض عام بشارع مدسيس . . . ولكنى لم أقنط مع كل ذلك لقد استمرت الحمى بعدئذ سنتين كاملتين قاسيت فيهما كثيراً . . . لقد كان القلق مستحوذاً على إلى درجة مروعة . لأننى كنت أظن أن فى الأدب مستقبلى . . . حتى الحب ، حتى ( فينوس ) ضحيتها من أجل ( أبو لون ) . لقد كنت أصالح « إيما » يوماً لأخاصمها شهراً . ولقد كانت تشاء الظروف أن أقابلها فى المصعد وجهاً لوجه ، وتسنع فرصة الصفاء واللقاء ، ولكنى كنت أقول لنفسى : علام الصلح وأنا لم أزل

مع الفن في خصام ، وأعود إلى أوراقى أنكب عليها انكباً غير حافل بغضب « آلهة الحب » معفراً جيبني عند أقدام « إله الشعر والفن » وإذا بهذا الإله القاسى يهزأ في النهاية بتعبي وكدى ، ويبسم لى قائلاً بلسان المسيو « هاب » : « نعم . نعم لديك موهبة الحوار لكن » . . . . فيلقى بهذه الكلمة الصغيرة بذرة الشك في أعماق نفسى . . . ، لقد كان المسيو هاب يعيب على شيئاً واحداً : كتابتى بالفرنسية مباشرة . ولكن ذلك لم يفت في عضدى ، ووضعنى هذا القول وأمثاله في جحيم المعركة من جديد ، فاندفعت أعمل سنة كاملة أخرى كتبت في نهايتها صفحات تقرب من الخمسمائة لم أطلعك عليها . . . ولكن بعض الأصدقاء حملوها إلى ناقد فرنسى معروف ، لم يرفى ولم يعرفنى يستطيع أن يصدقنى الرأى ، فأبدى رأيه في خطاب طويل ، فيه تحليل دقيق . ختمه بالعبارة المعهودة : أفكار كثيرة ، وموهبة في الحوار . ولكن . . . آه لهذه الـ « لكن » . . . لطالما مزقت وقتى وجهدى وقلبي . . . لقد تبين لى بعد طول الجرى والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذى لا يجد ما يقول . إن الذى عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز . . . ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق في كلمات بسيطة . . لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس <sup>(١)</sup> في هذه الصفحات من كتاب « زهرة العمر » يكشف توفيق الحكيم كل مظاهر القلق والتوتر التى انتابته وهو يشق الطريق جاهداً إلى مستقبله الفنى والعقبات التى اعترضته وهو في طريقه إلى هذا « المعبود » الذى ضحى من أجله بكل شيء . وقد تمثلت حيرته في أولى مظاهرها فيما يأخذ وما يدع من هذه الثقافة الغربية ، التى كشفت له عن عالم غريب كل ما فيه جديد ورائع وفاتن ، حتى انتهى من حيرته إلى أن الأديب في عصره يجب عليه أن يكون « موسوعياً » وعليه أن يلم حتى بآخر الأبحاث التى تدور حول العلوم البحتة . ولم تكن حيرته إزاء الفنون المختلفة بأقل من حيرته إزاء الثقافة بصورة عامة ، فهو مجنون بالموسيقى حتى ليتمنى أن يصبح موسيقياً ، وحتى ليعتقد أن موهبته الحقيقية تجد مجالها الطبيعى فيها : « آه يا أندريه . لماذا لم أتعلم في صغرى الموسيقى ؟ إني خلقت لأعيش كل حياتى في عالم الأصوات وحده » <sup>(٢)</sup> . وهو مفتون بالنحت والتصوير بقدر ما هو مفتون بالأدب ، ولعل السبب

(٢) نفس المرجع ص ١٠٥ .

(١) زهرة العمر ص ١١٨ - ١٢٥ .



فى استقرار توفيق الحكيم على فن الأدب يرجع إلى أنه كان الفن الوحيد الذى يجد صاحبه مجالا فى مصر .

وهو حائر بعد ذلك فى الفن الأدبى الذى يختاره لنفسه ، فهو يحاول الشعر والرواية ، ويستقر أخيراً على المسرحية التى يفضلها على الرواية فىقول : « ولعلك تستطيع تعليل إثارى للقصة التمثيلية فهى كما ترى ألزم وأقرب إلى دقة البناء من القصة المروية »<sup>(١)</sup> . ولعل تفضيله لهذا الفن يرجع إلى أنه سبق أن مارس الكتابة فيه قبل أن يسافر إلى فرنسا ، ومثلت له فرقة « عكاشة » مجموعة من المسرحيات على مسرح الأزبكية منها : « المرأة الجديدة » و « العريس » و « خاتم سليمان » . ثم هو حائر بعد ذلك كله فى اختيار المذهب الذى يقلده ويتأثر به ، بين الكلاسيكية والرومانسية ، والواقعية ، والمذاهب الحديثة التى ظهرت بعد الحرب العالمية ، وفى محاولة اكتشاف شخصيته وأسلوبه الخاص بين كل هذه التيارات التى تتنازع وتجادبه .

ويبدو أن الأسباب التى زادت من حيرة توفيق الحكيم وقلقه ترجع أولاً إلى فصله بين قضية الفن وقضية الحياة فصلاً كبيراً ، فقد تصور أنه قادر بعد أن حبس نفسه فى المكتبات ومتاحف الفن والمسارح على أن يصبح فناناً عظيماً ، وبعد أن أعلن رفضه لواقعه فى بلاده ، عزل نفسه فى أوربا فى هذه الدوائر الضيقة المغلقة ، ولم يلمس ، سواء أكان ذلك فى وطنه أم فى أوربا ، الواقع الحى ، الخصب ، وحرم نفسه حتى من الحب . والثقافة النظرية وإن كانت لازمة للفنان إلى أكبر حد ممكن ، لكنها لا تغنيه عن تجربة الواقع الحى ، وإن كانت تساعد على تعميق إحساسه بهذا الواقع . ولذلك ظل توفيق الحكيم يشكو من جذب عواطفه وظل يعيش فى تصورات عن الواقع ولا يعيش الواقع نفسه ، وظلت طبيعته طبيعة مفكر يعيش داخل إطار أفكاره ، ويتحدث إلينا توفيق الحكيم عن هذه الظاهرة التى تسيطر على تفكيره فىقول : « صدقت يا أندريه فى قولك إنى أصلح أن أكون رياضياً ، وأن أفكرى وتصرفاتى تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية ، هذا صحيح ولا أدري كيف اهتديت إلى ذلك ، أنا مع الأسف كذلك ، وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحى أو فنى أحاول إنشائه ، إن إسقاطى الحياة والعواطف كما

هى وكما يراها ويحسها دهماء الناس ، وركونى إلى الطريقة الرياضية فى تصريف أفكارى وتأملاتى لمصيبة كبرى . وإليك دليل آخر فى قطعة « الحلم » التى أرسلتها إليك . إنك ولا شك لا تجد فيها أى صورة تنطبق على الحياة وعواطف الحياة ، ولكنك قد وجدت ما متمشية مع العقل والمنطق الذى تقتضيه فروض خاصة أنشأتها أنا فى البداية . تلك هى الرياضة . فرض وعقل ومنطق « (١) » .

ومن أجل ذلك ظلت قضية الفن عند توفيق الحكيم قضية بناء وأسلوب لا قضية إحساس وعاطفة ، وهو يصدر فى كل أحكامه على الفن من هذه الزاوية ، فهو كما سبق أن قدمنا ، يفضل المسرحية على الرواية لأن بناءها أكثر تماسكاً . ويرجع عنايته بالحوار إلى السبب نفسه : « إن حياتى مفككة كالقصة المفككة أو الهيكل المزعزع الأركان أنا الذى لا يحب فى الفن غير قوة البناء وما يتبعه من قوة التركيز ، وهذا سر عنايتى بالحوار التمثيلى فى الأدب . إني مهندس أدبى . هذا كل شئ . من ذلك الطراز الذى يشيد معبداً عالياً : أعمدة متناسقة ولا شئ غير ذلك » (٢) . وهو يفضل القصة الفرنسية على الإنجليزية والروسية لأن القصة الروسية وإن كانت تتميز بالتحليل والعمق ، لكن القصة الفرنسية تمثل أدب الشكل فى جماله الساحر ، أدب المحادثات اللبقة النبيلة . أدب التفكير الرائق الهادئ (٣) والعناصر التى يرجع إليها توفيق الحكيم إعجابه بالرواية الفرنسية هى نفسها نفس العناصر التى تميز أدبه وتشكل فى نفس الوقت مصدر تفوقه وضعفه أيضاً . وقد وجد توفيق الحكيم فى المسرحية ما يحقق قدراته الثلاث ، قدرة البناء الفنى الأكثر تماسكاً ، والاعتماد على الحوار ، كما أنها فى الوقت نفسه استخدمت كوعاء استغله كثير من المؤلفين الغربيين للتعبير عن أفكارهم . وهم يلجأون فى ذلك إلى اختيار أسطورة من أساطير الآداب القديمة وخاصة الأدب اليونانى ، ويحاولون تفسيرها تفسيراً جديداً على ضوء أفكارهم الحديثة ، وهم فى ذلك ينفرون من رسم الواقع لأنهم يجدونه عاجزاً عن كشف أفكارهم والتعبير عنها ، أو يحسون بالعجز عن التعبير عن أفكارهم من خلاله ، لأن الأسطورة بماضيها السحيق قد اكتسبت قوة جديدة وبعداً ثالثاً أو رابعاً يجعلها أقدر على رسم التفكير النظرى الفلسفى العميق . والأسطورة متحللة من الخطوط

(٢) نفس المرجع ص ٦٢ .

(١) زهرة العمر ص ٣٦ .

(٣) نفس المرجع ص ٧٥ وما بعدها .

الكثيرة التى تتشابه فى الواقع فهى مصفاة نقية وحولها هالة من إحياء معين قوى ، لذلك كانت عندهم أليق من الواقع وأسلس قياداً منه للتعبير عن أفكار تشوشها التفاصيل ، وتغمض من نقاطها الخطوط الجانبية الكثيرة الملتفة حول الواقع . وقد اتخذ توفيق الحكيم هذا الموقف فى الكثير من مسرحياته ، والنقاد الذين يعجبون بمسرحياته يستمدون إعجابهم من أفكاره وقدرته الرائعة على إدارة الحوار ، أما النقاد الذين يهاجمونه فيأخذون نفس الموقف الذى كان يأخذه منه أصدقاؤه ونقادهم الفرنسيون ، فهم يعترفون ببراعته فى الحوار وبأفكاره ، ولكنهم يأخذون عليه طابع التجريد والعجز عن الملاءمة بين فكرته والواقع ، أى واقع الشخصيات فى مسرحياته .

\* \* \*

A وبرغم أن الحديث الذى قدمناه عن شخصية توفيق الحكيم وطبيعة أدبه يناقض ظاهرياً ما نلمسه فى رواية « عودة الروح » من حس واقعى ، إلا أن النظرة المتعمقة تكشف للباحث عن مميزات أدب توفيق الحكيم مخفية خلف هذا الستار من الواقعية وأول ما نلاحظه على « عودة الروح » أن توفيق الحكيم اختار تجربة حياته الخاصة ميداناً لروايته ، ولم يستطع فى أعماله الأخرى التى اتخذت شكل رواية فى الفترة المحددة لبحثنا مثل « يوميات نائب فى الأرياف » و « عصفور من الشرق » أن يتعدى نطاق الأحداث التى وقعت له هو شخصياً ، بحيث تمثل عودة الروح ، وعصفور من الشرق ، ويوميات نائب فى الأرياف ، سلسلة متصلة الحلقات يستعرض فيها مراحل حياته ، ويتحدث فى الأولى عن حياته الدراسية فى القاهرة قبل أن يسافر إلى باريس ، ويتحدث فى الثانية عن حياته فى أوربا ، كما يتحدث فى الثالثة عن حياته بعد عودته واشتغاله وكيلاً للنيابة ، ولن نتوقف كثيراً لمحاولة إثبات ما قدمناه ، فإن الكثير من الظروف التى عاش فيها محسن بطل « عودة الروح » تنطبق على ظروف المؤلف نفسه ، كما أن بطل كتابه « عصفور من الشرق » هو نفس بطل « عودة الروح » ، كما تنطبق شخصية محسن فى عصفور من الشرق على شخصية توفيق الحكيم كما تظهر فى كتابه « زهرة العمر » ، حيث يشتركان فى كل شئ فى طريقة سلوكهما وآرائهما ، والشخصيات التى أثرت فى حياتهما ، والحببية التى أحباها كل منهما والهدية التى اختارها كل منهما لحبيبته ، بل إن بعض المواقف والآراء



تكاد تتشابه بنصها في الكتابين. ومعنى هذا أن توفيق الحكيم كان عاجزاً في إنتاجه الروائي عن تجاوز إطار تجربته الذاتية ، والامتداد بإحساسه إلى حياة الآخرين وتجاربهم . ولكن توفيق الحكيم الأديب الذى وهب حياته للأدب ، والذى يدرك أهمية البناء والتصميم فى العمل الأدبى ، لم يقف عند حد تقديم صور من حياته وتحليلها كما فعل بعض زملائه ، ولم يكتف بأن يقدم للقارئ إحساساً عاماً يربط بين هذه الصور ، ولكنه أراد استغلال تجربته الذاتية لتقديم بناء فنى كامل متماسك . وسنركز تحليلنا فى البداية على عودة الروح ، لنرى إلى أى حد وفق «توفيق الحكيم» فى محاولته ثم نشير إلى عمليه الآخرين «عصفور من الشرق» و «يوميات نائب فى الأرياف» ، إذا كان فيهما ما يمكن اعتباره خطوة أكثر تقدماً

\* \* \*

لو اقتصر توفيق الحكيم على الأحداث التى قدمها فى روايته ، دون أن يحاول التدخل لإعطائها تفسيراً معيناً ، لأصبحت رواية عودة الروح مجرد مجموعة من الصور لحياة أسرة ريفية فى قلب القاهرة بما تحفل به هذه الحياة من صور ضاحكة وأخرى بائسة ، ولأصبح محور روايته ممثلاً فى علاقة الحب الساذجة التى ربطت بين أفراد هذه الأسرة جميعاً وبين ابنة الجيران . هذه العلاقة التى انتهت بفشلهم جميعاً وتزوج الحبيبة بجار غنى هو «مصطفى» . ولأصبحت رواية «عودة الروح» رواية عادية لا تفرق عن مثيلاتها . وتوفيق الحكيم ليس أديباً عادياً ولا ساذجاً إلى هذا الحد ، فهو يريد لروايته دلالة أعمق وبناء أكثر تماسكاً ، فجعل من حياة هذه الأسرة محاولة لتفسير حياة شعب بأسره وتاريخه . وكان طبيعياً أن يختار أبطال روايته من الريف الذى يمثل الروح الحقيقية للشعب وأصالته ، ولم يعد محسن وعبد وسليم يعبرون عن أنفسهم بقدر ما يعبرون عن شعبهم بأسره ، ولم يستطع توفيق الحكيم أن يعبر عن روح الشعب ، من خلال واقعه ، وذلك لأنه لا يرى فى هذا الواقع إلا تخلفاً وتأخراً وتناحراً وضياًعاً ، ولذلك لجأ توفيق الحكيم إلى أسلوبه المفضل وهو التجاوز عن هذا الواقع ومظهره السطحي الذى لا يكشف عن أصالة هذا الشعب ، وحاول تفسيره بفرض تصور من تصورات عليه ، وقد استمد توفيق الحكيم تصوره من أسطورة من أساطير التاريخ المصرى القديم هى أسطورة

إيزيس وأوزوريس ، واستمد من هذه الأسطورة تفسيراً لتاريخ شعبنا بأسره . ويعتمد المؤلف في تفسيره على تصويره بأن مصر التي يظهر عليها التفكك والانقسام هي نفسها التي تخفى قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم أشاتها المبعثرة ويوجهها إلى الهدف الحقيقي لتقوم بالمعجزة كما حدث في ثورة ١٩١٩ . وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات إلا إذا توحدت جهودها في العمل المشترك ، ووجدت الزعيم الذي يوحد جهودها في سبيل هذا الهدف . ولو استطاع توفيق الحكيم أن يقنعنا بتفسيره دون أن يتدخل تدخلا مباشراً بيننا وبين الأحداث التي يقدمها في روايته لبلغت روايته قمة الروعة . ولكن المؤلف يعجز عن إبراز فكرته بصورة غير مباشرة خلال الأحداث التي يقدمها ، ولا يجد وسيلة سوى أن يفرض علينا فكرته فرضاً في الكثير من الأحيان ، ويعمد في ذلك إلى أكثر من أسلوب ، فيشير في أول كل جزء من روايته إلى عدة مقطوعات من كتاب الموتى توحى بالمعنى الذي يريده فيقول في بداية الجزء الأول « عندما يصير الزمن إلى خلود . سوف نراك من جديد . لأنك صائر إلى هناك حيث الكل في واحد » . وفي تقديمه للجزء الثاني يقول : « انهض يا أوزوريس ، أنا ولدك حوريس . جئت أعيد إليك الحياة . لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي » .

وللتعبير عن فكرته يوحد توفيق الحكيم بين سلوك الأبطال توحيداً غريباً وذلك تعبيراً عن فكرته في الوحدة الحقيقية التي تربط بينهم جميعاً ، وإن اختلفت شخصياتهم ، فهم حين يمرضون يمرضون معاً ، وفي نفس الوقت ، وبنفس المرض ، وينامون جميعاً في حجرة واحدة مع خادمتهم مبروك ، وحين يأكلون يأكلون معاً ، وطعامهم لا يكاد يختلف في أصنافه ويضعون ملابسهم في دولاب واحد وحين يحبون يحبون نفس الفتاة ، وحين يفشلون في الحب يفشلون جميعاً ويشتركون في الثورة معاً وينقلون إلى مستشفى السجن معاً ، حيث يلتقي بهم الطبيب الذي زارهم أول الرواية ليشاهدهم على نفس الصورة ، وتنتهي الرواية بنفس الدهشة التي انتابت الطبيب عندما شاهدتهم في أول الرواية ، ومن غريب المصادفات أن الطبيب الذي استوقفه حامد بك في الردهة والذي يعرفه منذ كان طبيباً بالأرياف في نواحي دمنهور البحيرة كان هو نفس الطبيب الذي عاد « الشعب » في منزلهم بشارع سلامة أيام أن أصابتهم كلهم جملة الحمى الأسبانيولى . يومئذ دهش الطبيب لمنظرهم وهم مجتمعون



كلهم جميعاً في حجرة واحدة صفت فيها الأسرة الواحد تلو الآخر ، كأنهم في عنبر ثكنة أو مستشفى ، حتى إنه لم يتمالك هذا الطبيب وقتئذ أن صاح بهم - لا . . . دا مش بيت . . . دا مستشفى . . . وهو الذى ابتسم مستغرباً انضمام مبروك الخادم إليهم على طرايزة الأكل المنقلبة سريراً . وتساءل يومها دهشاً عما حدا بهم إلى هذا الحشر في حجرة واحدة قائلاً في نفسه : « أتراهم فلاحين من أهل الأرياف اعتادوا المبيت هم ومواشيهم في قاعة واحدة . كان حامد بك والد محسن قد استفسر منه عن سبب وجوده بهذا المكان ، فعلم أنه الآن طبيب بالمستشفى . فانتهر الفرصة وأوصاه خيراً بابنه وإخوته . ودخل الطبيب العنبر فوقع نظره على « الشعب » راقدين الواحد تلو الآخر . . . وتبين السحن والوجوه فاذا هو يذكرهم ويذكر عنبر منزلهم : فوقف دهشاً لحظة . . . ثم صاح بهم مبتسماً : هو أنتم ؟ . . . وبرده هنا كمان جنب بعضكم الواحد جنب أخوه » (١) .

وهذا الإصرار من المؤلف على محاولة تفسير الأحداث تفسيراً يتلاءم مع تصوره لا يقتصر على محاولة تنظيم سلوك الشخصيات وتوحيده ، مما سنتحدث عنه فيما بعد ، ولكنه يحاول أيضاً فرض فكرته على تصوراتهم وإنطاقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم ، ومن أغرب الأمثلة التى يقدمها المؤلف على ذلك منظر غريب توهم المؤلف وقوعه في الريف ثم تعليقه على المنظر ، يقول المؤلف وهو يصف منظرًا شاهده « محسن » في دار أحد الفلاحين : « فدخل متردداً وجعل ينظر إلى المكان فرأى رحبة صغيرة مغطى نصفها بسقف من حطب القطن والأذرة الجاف ، ثم قاعة صغيرة ، وكان باب القاعة مفتوحاً كذلك . . . فالتى محسن عينيه على ما بها فالتى منظرًا لن ينساه . رأى أن تلك القاعة إنما هى قاعة النوم لأصحاب الدار . . . إذ بها فرن وفوق الفرن حصير وأغطية . إلا أنه رأى كذلك في ركن منها بقرة أمامها حمل برسيم ، وبين رجليها الخلفتين عجل رضيع جميل يشب إلى ضرعها ، غير أن ما أدهش « محسن » أنه شاهد بجانب هذا العجل طفلاً رضيعاً أيضاً لعله ابن صاحب الدار وهو يزاحم العجل ويدافعه على ضرع البقرة ، والبقرة ساكنة هادئة لا تمنع هذا ولا ذاك ، وكأنها لا تفضل أحدهما على الآخر ، كأنما العجل والطفل كلاهما ولداها . . . ما أجمله منظر وما أروع معناه . . . » وإذا كان المنظر الذى اختاره

توفيق الحكيم يبدو مفتعلاً ، فإن تعليق المؤلف عليه يبدو أكثر افتعلاً ، وهو يرى أنه لا بد من تدخله هو لتفسير المنظر لقرائه فيقول : « أعجب محسن بهذا المنظر ، وأحس إحساسات عميقة غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الإحساس العميق شيئاً ، والإحساس هو علم الملائكة » كما أن المنطق / علم الآدميين ، لذلك إذا أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه كان يعجب في نفسه لذلك الاتحاد العام بين مخلوقين وصل بينهما الطهر والبراءة » (١) .

والمؤلف يكاد يضيق بعقل محسن وعدم قدرته على تفسير المواقف بما يرضى رغبة المؤلف وحاجته فيقول : « كل ذلك وإن جهله محسن بعقله الناشئ . . . عقل طالب الكفاءة . . . فإنه كان يدركه بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم ، ألم يقل « دستوفسكي » : « إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة بدون أن يعلم » (٢) . ولذلك فهو حريص على أن يذكر محسن وهو في الريف بدروس التاريخ القديم ، فإذا عجز محسن على التذكر فإن المؤلف يشعر بضرورة التدخل لترجمة ما أحسه محسن عقلياً (٣) . وأغلب تفسير المؤلف لسلوك الفلاحين ومواقفهم في الرواية يبدو مفتعلاً ومشدوداً شداً إلى فكرة المؤلف فالفلاحون حين يحصدون المحصول يقومون بهذا العمل وهم ينشدون نشيداً وأى نشيد . وكأنهم يحتفلون بولادة الشمس كما كان يفعل أجدادهم « ونظر إليهم وكل يحمل ما حصد / يزيد به الكوم . . . فإذا هم ينظرون إلى المحصول المجموع باهتمام وحب وكأنما يقولون له لا يهم التعب والشقاء في سبيلك أيها المعبود » (٤) .

ويدور التصور الذي يريد توفيق الحكيم فرضه على الرواية على محاور ثلاث ؛ تعلقهم بالمعبود ، وسعادتهم في العمل كتلة متماسكة في سبيله ، وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطاً عميقاً ينبع من أعماق قلوبهم لا من عقولهم . ويصل توفيق الحكيم في فرض تصوراتهِ إلى درجة كبيرة من المبالغة ، فهو يصر على فكرة خاصة عن الفلاح لا يمل من تكرارها وهي أنه حين ينام مع ماشيته في قاعة واحدة فليس لذلك من تفسير سوى إحساسه بالوحدة بينه وبين غيره من الكائنات ، وهو يصر لذلك على أن الفلاح يقوم بهذا التصرف ، برغم اتساع داره ورحابتها ، يقول في التمهيد الذي يبدأ به روايته : « وخرج الطبيب دون أن ينتظر جواباً . . . وقد ارتسمت في مخيلته صورة

(٢) الرواية ج ٢ ص ٣٠ .

(١) عودة الروح ج ٢ ص ٢٩ - ٣٠ .

(٤) الرواية ج ٢ ص ٣٥ - ٣٦ .

(٣) الرواية ج ٢ ص ٣٠ .



الفلاحين . . . وطفق يقول في نفسه ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة ، وهو وحده الذى على الرغم من ربح داره لابد أن ينام هو وامراته وعجله في حجرة واحدة» (١) ، ويعود إلى تكرار نفس الفكرة في الجزء الثاني من روايته فيقول : « لكن أليس فلاحو مصر الآن يمجدون الحيوان بقلوبهم ، ولا يأنفون العيش معه في مسكن واحد ، والنوم معه في قاعة واحدة . . أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر ما برحت مصر ؟ وأنها ورثت على مر الأجيال عاطفة الاتحاد دون أن تعلم » (٢) وهو كما سبق أن قدمنا ينحتم روايته بنفس هذه الصورة والفكرة التي بدأها بها .

والمؤلف الذى يحس بعدم كفاية كل ما قدمه يريد أن ينتهى من شرح فكرته بشكل كامل ونهائي ، ولذلك يدعو والد محسن مفتش الرى الإنجليزى وعالمًا من علماء الآثار الفرنسيين مرا على « عزبته » بمحض المصادفة ، وكل الحديث الذى دار بينهما محصور في دائرة مناقشة أفكار المؤلف ، وطبيعى أن يكون عالم الآثار الفرنسى الذى درس تاريخ مصر القديم هو الذى يمثل وجهة نظر المؤلف ، وهو يرى أن مصر أفضل من فرنسا ، لأن فرنسا لم يسعدها الحظ بأن تكون يوماً موطناً للآلهة ... ويرى أن الشعب المصرى شعب عريق في الحضارة لا كشعوب أوربا الوصولية . . ويتحدث عن « جلالية » الفلاحين الزرقاء باعتبارها دلالة الذوق المرفه لأن الفلاحين جعلوا لون لباسهم كلون سمائهم . . ويرى أن الفلاحين المصريين أعلم من الأوربيين وبالأخص لأنهم ينامون مع البهائم في حجرة واحدة . . ويرى أن الفلاح المصرى ورث رواسب الحضارة التي تحقق المعجزات في اللحظة الحاسمة وأن سره يكمن في القلب « أسمع هذه الأصوات المجتمعة الخارجة من قلوب عدة ؟ ألا تخالها خارجة من قلب واحد . إني أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة في الكدح المشترك ، هذا أيضاً الفرق بيننا وبينهم ، إن اجتمع عمالنا على الألم أحسوا جراثيم الثورة والعصيان وعدم الرضا بما هم فيه ، وإن اجتمع فلاحوهم على الألم أحسوا السرور الخفي واللذة بالاتحاد في الألم . ما أعجبهم شعباً صناعياً غداً ! والقوة كامنة في هذا الشعب المسكين لا ينقصها إلا شيء واحد . هو المعبود « نعم ينقصه ذلك الرجل منه الذى تتمثل فيه كل عواطفه ، وأمانيه ويكون له رمز الغاية . . . عند ذاك لا تعجب

(١) عودة الروح ج ١ ص ١٦ .

(٢) الرواية ج ٢ ص ٣٢ .



لهذا الشعب المتعاسك المتجانس المستعذب والمستعد للتضحية إذا أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام» (١).

ومحاولات توفيق الحكيم للتعبير عن فكرته وفرضها على المواقف والأحداث في الرواية ، وإن كانت تكشف عن الجهد الكبير الذى يبذله المؤلف لربط الأحداث بمحور الرواية ودلالاتها ، فإنها تكشف فى الوقت نفسه عن أن الصلح بين الأحداث والمواقف من ناحية والرمز الذى توحى به الأحداث لا يتم بصورة طبيعية ، ويحتاج باستمرار إلى تدخل المؤلف المستمر لتحقيق التوازن بين الأحداث والدلالة ، بين المواقف العادية البسيطة الساذجة التى تحفل بها رواية عودة الروح ؛ مواقف زنوبة التى تصرف ميزانية البيت فى البحث عن عريس ، وتتوسل بالسحر والدجل وتلبى طلبات الشيخ الدجال الذى لا يطلب إلا طلبات غريبة مثل قلب هدهد يقيم ، وتعجز عن تقديم الطعام الملائم للأسرة فتقدم لهم « ورك وزه » فى ثلاثة أيام متتاليات ، ومحاولات سليم الضاحكة الفكاهية للفت نظر سنية بنت الجيران . . . إلخ ، وبين المعنى الكبير الذى يرغب المؤلف فى أن تكشف عنه هذه المواقف .

وعن عجز المؤلف عن تحقيق التوازن بين أحداث الرواية ودلالاتها يقول يحيى حقي : « ليس فى القصة توازن بين الباطن والظاهر ، فالباطن عظيم ، منه العنوان والاقتراس ، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة ، ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره ، كل هذا فى صفحتين والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ، ويكاد عقدها فى بعض الأحيان أن ينفرط لإهماله فى الطول » (٢) .

ولعل تفسير هذه الظاهرة يرجع إلى تصور المؤلف نفسه للتاريخ المصرى ، فهو يرى أن مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وأن هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وأن ما يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كبؤس الفلاح مثلاً ليس إلا غشاء سطحيًا يكشف عن جوهر حقيقى أصيل ورائع ، ونتيجة لذلك نجد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب فى صور واضحة وصريحة ، وذلك لأنه يعتقد أن هذه الروح كامنة ثابتة واضحة حتى فى العادى والبسيط من المواقف . وقد أدى نفس هذا التصور إلى ما نحس به من أن

(١) راجع هذه الآراء بالتفصيل فى الرواية ج ٢ ص ٤٠ - ٦٠ .

(٢) خطوات فى النقد ص ١٠١ .

الأحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور . فإذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فإننا نحس بأن المؤلف لم يمهد تمهيداً كافياً لوقوعها ، وأنها وقعت فجأة دون أن نحس ببوادر ظهورها . ولا يملك المؤلف إلا مشاركتنا الدهشة فهي في نظره أشبه بالمعجزة ، وهو الوحيد القادر على تفسير هذا الحدث المفاجئ لأنه هو والعالم الفرنسي يفهمان وحدهما قدرة الشعب على القيام بالمعجزات ، حسب تصورهما الخاص : « لقد صدق نظر الأثرى الفرنسي . أمة أتت في فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى أو معجزات . أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون ، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء بين رمال الجيزة ، لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد » . . . . « وكذلك مصر أيضاً . . . قد حبلت وحملت في بطنها مولوداً هائلاً . . . . . وها هي مصر التي نامت قروناً تنهض على أقدامها في يوم واحد . إنها كانت تنتظر - كما قال الفرنسي - تنتظر ابنها المعبود رمزاً لآلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد وبعث هذا المعبود من صلب الفلاح » . . . كذلك أوزوريس الذى نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن في صندوق ونفى مقطعاً إرباً في أعماق البحار » . . . « ولم يفهم أحد إذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت في قلوبهم جميعاً في لحظة واحدة . . . لأنهم كلهم أبناء مصر ، أبناء قلب واحد » (١) . ولم يفهم أحد غير توفيق الحكيم والأثرى الفرنسي سر هذه المعجزة التي تمثلت في ثورة سنة ١٩١٩ . وإذا كان مثل هذا التصور لثورة سنة ١٩١٩ يخدم أغراض المؤلف الخاصة فإنه لا يخدم الرواية من الناحية الفنية لأنه يقف حائلاً بين الأحداث وبين التطور ، ويدفعنا إلى الإحساس بأن نهاية الرواية كانت مفاجئة ، ولم يمهد لها المؤلف التمهيد الكافي .

ولم يتأثر توفيق الحكيم في عرضه لأحداث روايته برغبته في فرض تصوره على الواقع ، ولكنه تأثر أيضاً بموهبته كمؤلف مسرحي . ويظهر هذا الأثر في أن الإطار المكاني لروايته ضيق محدود وهي ظاهرة تفرضها احتياجات المسرح . وأحداث روايته لذلك محصورة بين البيت الذى تعيش فيه الأسرة وبيت الجيران والمقهى الذى يواجه البيتين . ونحن لذلك لا نكاد نرى من القاهرة إلا هذا الركن الضيق ، ولا يخرج



المؤلف عن هذا الإطار إلا نادراً وذلك حين يذهب بمحسن إلى الريف في الإجازة المدرسية ليستطيع استكمال فكرته وتوضيحها ، أو لضرورة ملحّة لا يستطيع تفاديها . بالإضافة إلى أنه يعتمد كثيراً جداً على الحوار في تصوير الحدث والكشف عن طبيعة الشخصيات .

وأخيراً فإن رواية توفيق الحكيم لا تخلو من بعض التأثير بمظاهر الترجمة الذاتية ، وإن كان ذلك لا يحدث إلا نادراً ، وتظهر أبرز مظاهر هذا التأثير في أن المؤلف يستطرد في بعض المواقف للحديث عن مواضيع قد تكون طريفة ومؤثرة بالنسبة لحياته هو ، ولكنها لا تؤثر كثيراً في روايته ، ومن أمثلة ذلك ما حدث في مقابلة محسن مع سنية حين سألته عن سر تعلمه الغناء ؟ فينتهز المؤلف الفرصة ليقطع الحوار ، ويخرج من الموقف ، ويتحدث بأسلوبه هو لا بأسلوب محسن عن ذكرياته وهو طفل مع الأسطى « شخلع » ، وكيف بدأت صلتها بأسرته ومصاحبته لها في الأفراح ، والنوادر والحكايات التي كانت تقصها عليه ، وبعد أن يقطع المؤلف شوطاً طويلاً من روايته في الحديث عن هذه الذكريات (١) يعود إلى الموقف وإلى محسن وسنية من جديد . وهذا الموضوع ، وإن كان طريفاً في ذاته ، وذا أثر كبير في المؤلف ، حمله على تخصيص كتاب مستقل له هو كتاب « أهل الفن » ، فإن صلته بالرواية تبدو ضعيفة خاصة أن المؤلف لا يعرضه من خلال محسن وهو في موقفه مع « سنية » ، ولكنه يتركهما ليحكى الحكاية بأسلوبه الخاص ثم يعود إليهما من جديد حين ينتهى من روايتها .

\* \* \*

وتتأثر شخصيات عودة الروح بنفس الاعتبارات التي أثرت في أحداثه ، بحيث تصبح مظاهر سلوكهم العادية والساخرة التي تحفل بها الرواية ذات معنى عميق وجوهري لا يكتشفه إلا المؤلف ، وإذا كان هذا السلوك غير قادر بطبيعته على الكشف عن أفكار المؤلف فهو يحس بأن من واجبه أن يتدخل ، ليفسر هذا المعنى الذى يختفى خلف هذا المظهر البسيط العادى ، ولا بد والحالة هذه أن تعبر الشخصيات بسلوكها العادى والبسيط عن الوحدة ، والقلب الكبير ، والتعلق

(١) عودة الروح ص ١٤٣ - ١٧٣ . وقد خصص المؤلف لعرضها ثلاثة من فصول روايته .

بالمعبود . فهم حين يمرضون يمرضون في وقت واحد / وبنفس المرض وينامون على أسرة متشابهة ومعهم مبروك الخادم ، وليس في حجرهم أثاث إلا خزانة ثياب لا باب لها تختلط فيها ملابسهم جميعاً ، وحين يبدى الطبيب دهشته من نومهم جميعاً في حجرة واحدة مع اتساع البيت . ، يجيبونه : « مبسوطين كده » ، ذلك لأنهم جميعاً من أبناء الفلاحين الذين ينامون هم وأبنائهم ومواسيهم في حجرة واحدة برغم اتساع دورهم ، وحين يسأل محسن عمته زنوبة عن أعمامه يسميهم : « الشعب » ، ليرمز إلى ما يريد المؤلف ، وتظل هذه الصفة لاصقة بهم على طول الرواية ، وحين يشتري محسن بدلة جديدة فإنه يحس بالخجل ، لأن في ذلك خروجاً عن الجماعة وتعبيراً عن ثرائه وفقر أعمامه . بل كان محسن يخجل من ثرائه منذ كان طفلاً ، وذلك لأنه يريد أن يظل قريباً من مستوى زملائه من التلاميذ الفقراء . وهم سعداء جميعاً بهذه الحياة المشتركة برغم ما تحفل به من مظاهر البؤس ، وهم لا يأكلون إلا معاً وإذا ضحكوا ضحكوا معاً ، ويظلون على سعادتهم وتماسكهم ، طالما أنهم يعيشون في وحدة متماسكة ، ويشترون في تحمل الألم ، وحين يترك « محسن » أعمامه ويذهب إلى ضيعة أبيه « العطيني بك » لا يجد سعادة في الطعام الشهى والحياة الناعمة ، ويحن إلى حياته بين أعمامه لأنه لا يحب أن يتمتع وحده بهذه المباهج ، ولأنه وحيد مع أمه التركية التي تحتقر الفلاحين ، ومع أبيه الذي يقع تحت تأثيرها ، برغم أنه لا يخرج عن كونه واحداً من الفلاحين . وفي أول مقابلة بينه وبين والديه يكشف المؤلف عن شعور محسن نحوهما خلال هذا الموقف الذي يقول فيه « وجعل الفتى محسن عندئذ يجيل النظر فيما حوله من طناقس غالية ورياش فاخرة ، ونقل بصره في أدب إلى والدته ونظر إلى ما عليها من ملابس ثمينة . وكانت والدته في تلك الأثناء تنظر إليه هي الأخرى فما لبثت أن قالت :

— لبسك مش عاجبنى يا محسن .

فغمغم الفتى بكلمات مبهمة واستمرت الأم تقول :

— أنت ما طلعتش زى أبداً .

وهنا تنحنح أبوه وقال :

— ولا زى .

فالتفتت الزوجة إلى زوجها وقالت في تهكم :

- من إمتى يا حضرة العمدة . الفلاح . أنت تنكر أنى أنا الى مدنتك وعلمتك الأبهة .

فأجاب الزوج متقهقراً :

- الله ! وأنا قلت حاجة ؟ طبعاً أنت يا هانم تركية بنت أترك .

فسكتت قليلاً ثم انصرفت إلى محسن :

- صحيح شئ غريب . محسن ما طلعتش زى . . . من صغره كان يبكى

ويصرخ نهار ما نبعت له العربية الملاكى على باب المدرسة . فاكرك ؟

فأجاب أبوه وهو يشد جواربه الحريرية الغالية :

- فلاح . . تقولى له إيه .

فأطرق محسن لدى سماعه هذه الكلمة . وقد أحس عاطفة كالازدراء لا يدرى

لنفسه أم لغيره .

وأبطال الرواية يستمرون على وحدتهم وتماسكهم ، إلا حين ينظر أحدهم إلى الأمور نظرة خاصة وأنانية وذاتية ، ولذلك تظل زنوبة العمة العانس المشغولة بالبحث عن زوج أكثر أبطال الرواية شقاء ، وبعداً عن المشاركة الحقيقية مع بقية أفراد الأسرة ، أما العم الأكبر « حنى » الساذج الطيب القلب الذى لا يفكر فى نفسه أبداً ، فهو الوحيد الذى يجد سعادته على طول الرواية ، وهو لا يمارس أى حق من حقوقه على غيره ، وأكثر أفراد الأسرة تهاوناً فى حق نفسه برغم أنه كبير الأسرة الذى ينفق عليها .

وكانت الحادثة الوحيدة التى هددت تماسك الأسرة ووحدتها هى حبهم جميعاً وفى وقت واحد لسنية ابنة الجيران ، والحب فى الرواية ليس علاقة عادية ولكنه رمز للتعلق بالمعبود ، وحين نظر كل منهم إلى حبه على ضوء مصلحته الذاتية وحدها أصبحت الأسرة معرضة للانقسام ، والمؤلف يرتب مجموعة من المصادفات ليمنح كل فرد من الأسرة فرصة الارتباط بالمعبود ، وبرغم اختلاف نظرة كل منهم إليه ، فإن شعورهم جميعاً بكراهية حياتهم المشتركة يتولد فى نفوسهم بعد الالتقاء بالحبيب ، فمحسن ينظر إلى سنية نظرة عبادة خالصة لأنه أكبرهم قلباً ، ولكنه يشعر بعد ذلك برغبته فى العزلة : « ولأول مرة أحس محسن بسوء تلك المعيشة : خمسة أشخاص



يعيشون في حجرة واحدة ، ولأول مرة أحس محسن بالحنق على تلك المعيشة المشتركة التي كانت دائما منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع . . . له ولأعمامه ولبروك الخادم أى ( للشعب ) حسب كلمتهم المتعارف عليها « (١) » .

وعبده العصبى الذى يرتبط شعوره بسنية باللون الأخضر ، وهو لون فستانها ، يحس بنفس الإحساس : « واتجه أخيراً إلى غرفة النوم العمومية فوجدتها خالية ، فأدار ظهره بسرعة يريد الخروج منها ، وقد ضاق صدره سأمًا وأحاط بقلبه الحار المتحمس الهائج غلاف من برد السكون والوحدة . . . وقد تمثلت في مخيلته صورة تلك الأسرة المخصوصة أحدها بجانب الآخر في غرفة النوم ، فنظر إليها وقد أحس سأمًا غريبًا لأول مرة . أحس إحساس محسن تمامًا عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى ، أحس بالاشمئزاز إذ يعيشون خمسة في حجرة واحدة . غير أن محسن لاحظ ذلك لأنه يطلب الانفراد والوحدة كى يطلق لخياله العنان ، ولكن عبده على العكس اشمأز لأنه شعر فجأة أن هذا الاتصال الوثيق بين خمسة يعيشون في حجرة واحدة إنما هو اتصال كاذب . . . وها هو ذا في وقت ما ، يحس الوحدة والسأم ولا يجد من يتحدث إليه ويفهم لغته « (٢) » .

ونفس الشعور يحس به « سليم » الضابط الموقوف الذى لا يرى من سنية إلا جسدها : « وحاول حنى الاستيضاح منه غير أن حضرة الضابط لم يجب بعد ذلك ، بل نظر إلى غرفة النوم والأسرة الأربعة المصفوفة أحدها بجانب الآخر نظرة احتقار ، وأحس لأول مرة غرابة هذه المعيشة ، ودهش كيف استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة من رفاقه في حجرة واحدة ، غير أن إحساسه هذا كان مصدره الترفع والتعالى على رفاقه « (٣) » . وإذا كان جهم لسنية قد فرق بينهم فترة من الوقت حين نظر كل منهم إلى الأمر من زاويته الخاصة ، فإن الفشل المشترك قد جمع بينهم جميعاً لكى يتألموا في سبيل المعبود ، وطبيعى أن يكون محسن وهو أكبرهم قلباً أكثرهم ألمًا ، لدرجة أنه استطاع بألمه الكبير أن يغير نظرة سليم إلى الأمر كله تغييراً تاماً : « العجيب أن سليم انقلب شخصاً آخر ، وكأن قلب محسن الكبير فيه من النار المقدسة ما يكفى لملء قلب سليم وتكملة الناقص من قلب عبده ، إن سليم بطبعه

(١) عودة الروح ج ١ ص ١٠٦ . (٢) الرواية ج ١ ص ١٩٩ .

(٣) الرواية ج ١ ص ٢١٥ .

لم يكن قادراً على إحساسات كهذه ، وإن ما كان بينه وبين سنية لا يستلزم كل هذا ، ولا شك أنه لو كان وحده في بلد كبورسعيد وحدث له ما حدث ، لما أفرد له كل هذا الاهتمام . . . أهى إذن العدوى ؟ أم الوهم . . . أم الإلهام ؟ أليس أن القلب مصدر قوى هائلة وأن قلباً واحداً كبيراً يكفي لإلهام قلوب شتى « (١) . وما لبث الألم في سبيل المعبود أن صهرهم جميعاً في بوتقته ودفعهم إلى بذل نفوسهم في سبيل المعبود الأكبر « مصر » حيث اجتمعوا جميعاً في مستشفى السجن على نفس الصورة التي كانوا عليها في بداية الرواية . وعلى هذه الصورة حاول توفيق الحكيم أن يجعل من العادى والبسيط والساذج في حياة شخصياته تعبيراً عن خصائص شعب بأسره ، وكان لابد له لتحقيق هدفه من إخضاع حركاتهم وتصرفاتهم وانفعالاتهم لهذا التشابه في موقفهم من الأحداث وانفعالاتهم نحوها ، وبقدر ما كان موقف المؤلف صالحاً لإبراز فكرته وتصوره فإن مثل هذا الموقف ترك كثيراً من الآثار البارزة في تصويره لشخصياته منها :

إن الباحث أحياناً يشعر بالتناقض بين سلوك الشخصيات وبين التفسير الذى يضيفه المؤلف على هذا السلوك ، فالكثير من المواقف التى قدمها توفيق الحكيم في روايته مواقف ضاحكة أقرب إلى المواقف الكوميديّة ، وتظهر فيها براعة توفيق الحكيم ككاتب كوميديا من الطراز الأول ، ويمتد هذا الطابع الكوميدي إلى أكثر مواقف الرواية جدية . وفي الوقت الذى يوحى لنا المؤلف فيه بأن الشخصية ترمز إلى معنى من أقدس المعانى نحس بأنها ليست إلا مجرد شخصية عادية لا يبعث سلوكها فينا إلا الابتسام . فشخصية « سنية » التى يرتفع بها المؤلف في نظر محسن إلى مرتبة إيزيس في مثل هذا الموقف : « لأول مرة فطن إلى أن شعرها مقصوص على أحدث طراز ، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجى غاية في البياض يعلوه رأس جميل مستدير الشعر غاية في السواد ، يلعب لمعاناً أخاذاً كأنه قمر من الأبنوس ، وخطرت لمحسن صورة يراها دائماً في الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى القديم صورة يحبها كثيراً . وطالما قضى شطراً من حصص التاريخ يطيل النظر إليها ، وهو سابع في الأحلام لا ينزله منها إلى الأرض إلا صوت المدرس وقد بدأ في شرح الدرس تلك صورة امرأة شعرها مقصوص أيضاً . . . وأسود لامع كذلك . . . ومستدير كالقمر

الأبنوس : إيزيس » (١) . وسنية التي ترتفع في هذه الصورة إلى مرتبة إيزيس والتي ينظر إليها الأبطال على أنها رمز لتعلقهم بالمعبود قبل اكتشافهم للمعبود الحقيقي « مصر » ، لا تظهر على طول الرواية إلا في صور عادية بسيطة أغلبها لا يخلو من طابع كوميدي .

كما أن المؤلف الذي ينظر إلى ثورة سنة ١٩١٩ وكأنها معجزة ، يحتفظ لأبطاله بصورة ثابتة لا تتطور من بداية الرواية إلى نهايتها ، ونحن لا نحس بأن اشتراكهم في الثورة كان نتيجة طبيعية لنمو أو تطور في شخصياتهم يعبرون عنه في النهاية باشتراكهم فيها ، ولذلك فإن دورهم في الثورة كان باهتاً لم يستغرق من المؤلف إلا عدة صفحات في نهاية روايته . وذلك طبيعي لأنه لا يريد أكثر من أن يقول إنهم أهل لأن يثوروا ثورة عظيمة . بالإضافة إلى أن المؤلف الحريص على فكرته كان يجد نفسه مضطراً إلى تقديم شخصيات ثانوية لا دور لها إلا توضيح هذه الفكرة مثل شخصية السائح الفرنسي .

وأخيراً فإن اعتماد المؤلف على الحوار باعتباره الوسيلة الرئيسية للتعبير ، وعدم استغلاله لوسائل التعبير الأخرى في الرواية استغلالاً كافياً ، اضطره إلى التدخل أحيانا للكشف عن طابع الشخصية وتاريخها بصورة تقريرية ، كما حدث في تقديمه لشخصية زنوبة (٢) .

وكان لاعتماد توفيق الحكيم على الحوار بصورة رئيسية في تقديمه لأحداث روايته وفي تصويره لشخصياته ، أثره في الحيوية التي يتميز بها أسلوب عرضه الذي يبعد عن التقرير إلا نادراً ، وتتجلى مهارته في الحوار في أنه لا يستغله لفرض أفكاره على الشخصية ولكنه يكشف به عن مستواها النفسي والعقل والشعوري ، ولذلك لم يتردد توفيق الحكيم لحظة في استخدام اللهجة العامية في حواراته التي يراها أكثر قدرة على تحقيق أغراضه وتمشياً مع نظرته إلى اللغة كوسيلة للتعبير بصرف النظر عن أية قيم جمالية قد تصطدم مع هذا الهدف ، وبنفس الدافع أيضاً لم يتردد المؤلف في استخدام بعض الألفاظ العامية في السرد حين تفرض عليه الضرورة استخدامها . وكان أقسى هجوم وجه إلى رواية توفيق الحكيم وقت ظهورها موجهاً إلى أسلوبه ، وقد بلغ

(١) عودة الروح ج ١ ص ١٤١ .

(٢) الرواية ج ١ ص ٢٢ وما بعدها .



من قسوة الهجوم أن اضطر توفيق الحكيم إلى سحب روايته من السوق <sup>(١)</sup> . ومن الغريب أن المازنى الذى سبق له واستخدم العامية فى حوارهِ وقف منه نفس الموقف المتعنت الذى يحدثنا عنه يحيى حتى يقول : « كتب الأستاذ « عودة الروح » بالأسلوب الوحيد الذى يليق بها ، أسلوب سهل غير معقد صادق ، ينقل الحديث بروحه ، ويصف ويتكلم ليفهمه القراء الذين كتبت عنهم ولهم هذه القصة ، ولكن هذا لم يرض الأستاذ المازنى فبدأ الحملة عليها فى البلاغ ناعياً غلطاتها النحوية وهفواتها الصوفية ، وضعف أسلوبها وركونها إلى العامية ، وطبعى أن يهتم الأستاذ المازنى بالأسلوب ، فالأسلوب هو حجة وجود بعض الكتاب . . . أما الفكرة فليست بذات بال . . . وما على الكاتب ذى الأسلوب الرصين إلا أن يلجأ إلى أحد مؤلفات جالسورثى مثلاً ثم ينقل ما به فكرة فكرة ، وخطوة خطوة ، فإذا انتهى أسبل على الكل ستاراً مصرى شفافاً وادعاه لنفسه . . . قال الكثيرون وسيقولون إن بها غلطات نحوية وصرفية ، أى كتابة فى مصر لا تخلو من الغلط . . . لم يدع الأستاذ الحكيم أنه نحوى أو صرفى ، أو أن قصته حجة فى الأسلوب ، وكل ما أراده هو أن يكون طبيعياً غير متصنع ولا متكلف . . . وأيهما يفضل الأستاذ المازنى أن تظل القصة على ما هى عليه أم « تتحفظ وتتقلظ » وتفقد روحها وتصبح مسخاً لا هو بالآدميين ملحق ولا هو على الحيوان محسوب . . . أما تشبيه الأستاذ حماد للعامية بأنها لغة أجنبية كالإنجليزية والصينية . . . فدفاع مضحك لأن العامية هى التى يفكر بها حضرة الكاتب <sup>(٢)</sup> . وقصة الهجوم الذى تعرضت له عودة الروح فى عصرها تكشف لنا عن كون قضية الأدب الأولى كانت ما تزال قضية الأسلوب ، وأن النقد والأدباء فى عصره لم يلتفتوا إلى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائى متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، بإطارها الضيق ، وبنائها المفكك ، وأسلوبها التقريرى ، إلى أفق آخر أوسع وأرحب .

\* \* \*

لا يستطيع الباحث أن ينظر إلى محاولات توفيق الحكيم الأخرى كما تتمثل

(١) خطوات فى النقد . يحيى حتى ص ٩٣

(٢) نفس المرجع ص ١٠٤ - ١٠٥ .

فى « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الأرياف » باعتبارها خطوة أكثر تطوراً من الناحية الفنية عن محاولته فى عودة الروح ، فالواقع أن « عودة الروح » تمثل قمة ما بلغه توفيق الحكيم من تطور ، إذا نظرنا للأمر من الزاوية التى تهمنى . وترجع أهمية « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الأرياف »<sup>(١)</sup> إلى أهمية الفكرة التى يقدمها توفيق الحكيم فى كل منهما . والفكرة الرئيسية فى عصفور من الشرق تقوم على الصراع بين مادية الغرب ومثالية الشرق ، فمحسن الفتى القادم من الشرق يلتقى فى باريس بالعامل الروسى إيفان الذى يرفض مادية الغرب الملحدة ويهفو إلى روحية الشرق « آه . . . النور . . . النور يشرق من بلاد الشمس ليغرب فى بلاد الغرب »<sup>(٢)</sup> وفى المحاورات التى تدور بين « إيفان » ومحسن يحاول المؤلف توضيح فكرته التى عبر عنها فى مقدمة إحدى طبعات روايته فى قوله : « فينبغى ألا يغيب عن ذهن القارئ اليوم ، أن الصورة التى تعكسها هذه القصة - التى ربما كانت أول قصة مصرية تناولت فى ذلك العهد الأفكار والاتجاهات العالمية - إنما هى صورة العالم بشرقه وغربه فى السنوات التى تلت الحرب الكبرى الأولى مباشرة فى ذلك الوقت كانت الدنيا تضطرب بأفكار جديدة ، كما كانت تتصادم فيها الاتجاهات والعقائد والتقاليد ، وكانت أفكار أوربا تنتقل بسرعة إلى الشرق القديم ، كما كان الشرق القديم يملأ رأس أوربا بصور غامضة أحياناً وبمثل روحية أحياناً أخرى ، كما كانت التجربة الاشتراكية الغامضة أيضاً لم تسفر بعد عن نتائجها ، ولم تستطيع أن تدخل الاطمئنان التام حتى على قلب ذلك العامل المقيم فى الغرب »<sup>(٣)</sup> ونحن لا يهمنى ضخامة فكرة توفيق الحكيم ولا خطورتها بالنسبة لعصره ، ولا يدخل فى عملنا تتبع هذه الفكرة ومناقشتها ، ولكن ما يهمنى هو أن المؤلف كان أقل توفيقاً من الناحية الفنية فى عرض فكرته منه فى عودة الروح ، ذلك لأنه فى عودة الروح حاول المزج بين فكرته وبين أحداث روايته . أما فى عصفور من الشرق فالفكرة تعيش مفصولة إلى درجة كبيرة عن أحداث الرواية ، ولذلك تدور الرواية على

(١) راجع دراسة أشمل عن الكتاب ومقارنة بينه وبين « عودة الروح » فى كتاب : « الروائى والأرض ،

ص ٧٥ وما بعدها

(٢) عصفور من الشرق ص ١٨٨ .

(٣) الرواية ص ٨ من المقدمة .

محورين منفصلين :

أما المحور الأول فيدور على قصة حب بين الفتى محسن القادم من الشرق وبين فتاة أوربية اسمها « إيمان » والعلاقة بين البطلين تدور على أحداث واقعية حدثت للمؤلف نفسه ، وأشار إليها في كتابه « زهرة العمر » ، وفيها نلتقى بمحسن الذي ينظر إلى المرأة نظرة مثالية تبلغ حد القداسة تذكرنا بنظرته إلى « سنية » المعبودة في عودة الروح ، وتدفعه مثاليته إلى معاملة إيمان بطريقة تبدو غريبة ومضحكة بالقياس إلى البيئة الأوربية ، وتجعل منه محل سخرية صديقه « أندريه » ، فهو يطارد حبيبته ، ولا يجرؤ على القرب منها ، ثم يهديها هدية غريبة « بيغاء في قفص » ، وكان طبيعياً ألا تستمر العلاقة بينهما ، وذلك لأن إيمان الأوربية لا تستطيع أن تفهم أساليبه الشرقية المعقدة .

أما المحور الثاني فيخصصه المؤلف لفكرته ومناقشتها عن طريق زيارات متقطعة ، يقوم فيها « محسن » بزيارة العامل الروسي « إيفان » الذي أشار إلى علاقته به أيضاً في كتابه « زهرة العمر » ، ويقتصر عملهما في هذه الزيارة على عرض فكرة المؤلف ومناقشة كافة جوانبها . ويحتفظ كل محور في الرواية باستقلاله التام عن المحور الآخر برغم ما يقوم به المؤلف أحياناً من محاولة إيجاد علاقة بين المحورين ، بالإيحاء إلى القارئ بأن تصرفات « محسن » تمثل حضارة الشرق ، كما أن سلوك « إيمان » يكشف حضارة الغرب وماديته . ولكن مثل هذه المحاولة لا تحقق الصلة بين محوري الرواية ، ولذلك تبدو الرواية أقل تماسكاً من الناحية الفنية من رواية عودة الروح وتبدو الفكرة مفروضة على الأحداث ، والمواقف ، ومفصولة عنها ، كما تبدو شخصية إيفان مجرد وسيلة يلجأ إليها المؤلف لعرض فكرته .

وتبدو يوميات نائب في الأرياف أقرب من الناحية الفنية إلى عصفور من الشرق منها إلى عودة الروح ، وترجع أهميتها وقيمتها إلى كونها تعرض لنا في صور حية واقع الانفصال الكامل التام بين الفلاح في الريف ، وبين الجهاز الحاكم بقانونه المستورد من الخارج ، والبعيد بنصوصه الجامدة التي تطبق في حرفية وآلية عن الإحساس بالواقع وحقيقة مشاكله ، ومن أجل ذلك يصبح الفلاح عاجزاً عن تقبله أو فهمه ، متمسكاً بقانونه الخاص الذي وضعته القرية لنفسها ، ولا يحدث الانفصال نتيجة لعجز الفلاح عن فهم هذا القانون وتقبله فحسب ، ولكنه ينشأ أيضاً نتيجة لفساد

رجال الإدارة ، وحرصهم على المظهر الشكلي للقانون ، دون إحساس بروحه ، وخضوعهم للسلطة التنفيذية في اضطهادها للفلاح وتزيفها لإرادته ، ونظرتهم للأمر بعد ذلك كله على ضوء مصلحتهم الذاتية وحدها .

وقد استغل توفيق الحكيم ببراعة ، الفرصة التي أتاحت له حين عمل بالقضاء وكيلاً للنائب العام في الريف ، ليقدّم لنا هذه الصور الحية من واقع حياته في هذه البيئة ، واستغل أسلوب اليوميات في عرضها ، ولكنه لم يكن من السذاجة بحيث يقتصر على الوقوف موقفاً حيادياً في عرضه ليوميّاته ، ولكنه جعل من هذه اليوميات هدفاً للتعبير عن فكرته التي أشرنا إليها ، ولما كانت فكرته هذه عامة غير محددة لا تصلح محوراً لرواية فنية متماسكة البناء ، فإنه يقدم لنا قصة الفتاة « ريم » وربط بينها وبين شخصية غريبة هي شخصية الشيخ عصفور ، ولكن حكاية « ريم » لم تربط بين أجزاء كتابه ربطاً كاملاً ، وكانت أشبه بالحكاية المنفصلة ، وأقرب إلى صورة من الصور العديدة التي قدمها في الكتاب ، ولم يتخلص الكتاب لذلك تخلصاً تاماً من طابع اليوميات في استطراده إلى موضوعات متفرقة يحكى فيها الكاتب همومه الخاصة وكثرة أعماله ، أو إلى موضوع يبدو له شديد الأهمية ، وظلت الرابطة التي تربط أجزاء كتابه عامة غير محددة ، كما ظل الكتاب بلا نهاية ، مستعداً لتقبل صور أخرى ويوميّات جديدة . ولم يقدم لنا توفيق الحكيم في الفترة المحددة لبحثنا سوى هذه الأعمال ، وإن كان قد قدم بعد ذلك رواية أخرى هي رواية « الرباط المقدس » التي يحاول فيها التعبير عن الصراع الذي يدور في نفس الفنان بين ضرورة عزله وتفرغه لفنه ، وبين رغبته في التمتع بالحياة ومباهاجها .

\* \* \*

## ٧

### تقييم عام للمحاولات الأولى في الرواية الفنية :

وإذا كانت الرواية التعليمية وروايات التسلية والترفيه قد مهدتا السبيل أمام ظهور الرواية الفنية بتقديمها الفن الروائي إلى بيئتنا ، ومحاولة اكتساب عدد كبير من

القراء إلى ميدان هذا الفن ، فإن المحاولات الأولى للرواية الفنية التي تعرضنا لها بالدراسة في هذه الرسالة - انتقلت بالرواية نقلة جديدة ، كانت أهم مظاهرها الانتقال بالرواية إلى أرض الواقع من ناحية ، وتعبيرها عن إحساس الروائي بالواقع من ناحية أخرى . وبرغم الصعوبات التي اعترضت طريق الرواد الأوائل في هذا المجال ، فجعلتهم يقتصرون في بداية الأمر ؛ إما على محاولة تحليل ظاهرة منفصلة من ظواهر الواقع ، ممثلة في شخصية من الشخصيات الشاذة لا يستطيعون من خلالها التعبير عن إحساس محدد متبلور ؛ أو يحاولون الاقتصار على التعبير عن حياتهم الخاصة ، ومشاكلهم الذاتية ، والوقوف عند هذا الحد ، دون أن يفتح إحساسهم على الواقع بصورة أكثر عمقاً وشمولاً ، مما أدى إلى كثير من مظاهر الاضطراب الفني في إنتاجهم تعرضنا لها بالدراسة والتحليل . فإننا نحس في رواية حواء بلا آدم من ناحية ورواية عودة الروح لتوفيق الحكيم من ناحية أخرى علامات تشير إلى طريق المستقبل ، فظاهر لاشين لا يقتصر في روايته على تقديم شخصية شاذة ، ولكنه يختار شخصية عادية تنبع مأساتها من الظروف الاجتماعية التي أحاطت بها ، وروايته لذلك تكشف عن محاولة أصيلة للاقترب من الواقع والإحساس الصادق المتبلور به ، كما حاول توفيق الحكيم ألا يقف عند حياته الخاصة وترجمته الذاتية ، ولكنه أراد أن يجعل من حياته الخاصة رمزاً لحياة شعب بأسره والصفات التي تميزه ، وفي كلتا المحاولتين نلمح محاولة جادة للارتباط بالواقع وتفسيره جعلت روايتهما أكثر نضجاً من الناحية الفنية . وليس غريباً بعد ذلك أن نقرر أن الرواد الأوائل للرواية الفنية قد شقوا الطريق ومهدوه ، وثبتوا عليه العلامات التي تشير إلى طريق المستقبل . بل إن منهم من حاول كالدكتور طه حسين أن يظل رائداً في ميدان الرواية فقدم « دعاء الكروان » التي تخلص فيها من آثار الترجمة الذاتية وقدم قصة « الأجيال » التي تعرض لنا تطورات حياة أكثر من جيل في أسرة واحدة ، والتي يعترف نجيب محفوظ بأنه تأثر باتجاهها لا بأسلوب عرضها في ثلاثيته المشهورة . وكانت الصعوبات والأشواك التي اعترضت طريق الرواد الأوائل ، ومحاولتهم انتزاع هذه الأشواك ، هو ما دفع جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ليصبحوا نسبياً أكثر إحساساً بالواقع وتفهماً له وقرباً منه ، وكان هذا الإحساس عاطفياً ورومانسياً في بدايته ، فشهد بذلك لظهور الرواية التاريخية من جديد ، غير أننا يجب أن نشير إلى أن الرواية

التاريخية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية التاريخية كما ظهرت عند جرجى زيدان والتي كانت تهدف إلى مجرد تعليم التاريخ ، كما تختلف أيضاً عن الرواية التاريخية التي التقينا بها في روايات التسلية والترفيه والتي كانت تستغل التاريخ لمجرد تقديم حكاية مسلية ، ذلك لأنها كانت تعبيراً عن حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي وبطولاته ، ويستلهم من هذا التاريخ المعاني التي تدفع إلى طريق المستقبل . وانقسمت الرواية التاريخية إلى شعبتين : تستلهم إحداها التاريخ الفرعوني ويمثلها محفوظ وعادل كامل في بواكير إنتاجهما مثل « رادوبيس » و « كفاح طيبة » و « ملك من شعاع » ، أما الشعبة الثانية فتستلهم التاريخ العرني والإسلامي ، وتكشف باتجاهها عن بداية خروج مجتمعا من إطار فكرة القومية المصرية الضيقة ليلتقي بالأقاليم العربية الأخرى على مستوى القومية العربية . ويمثل الشعبة الثانية كتاب من أمثال فريد أبو حديد وأحمد باكير ، وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم ، وإن كان ممثلو الشعبة الثانية لا يجدون ما يمنعهم أحياناً من استلهم التاريخ الفرعوني .

وبعد أن هدأ الحماس العاطفي ، أصبح اتجاه كتابنا يعود إلى الارتباط بالواقع ومحاولة فهمه ، وأكبر كتابنا تعبيراً عن هذا الاتجاه هو نجيب محفوظ الذي بدأ في أول إنتاجه تحليل هذا الواقع على ضوء فروض استمدتها من علم النفس ثم استقلت محاولته بعد ذلك ، وانطلقت متحررة من القيود ، لتقدم لنا صورة من هذا الواقع بكل تفاصيله ومشاكله وآلامه . ولم تخل كثير من المحاولات الروائية التي قدمت في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، من محاولات كثيرة تعتمد على تسطيح هذا الواقع ، واستغلاله للإثارة المتعمدة ، وخاصة الإثارة الجنسية ، كما حاولت بعض المحاولات الأخرى استغلاله كوسيلة للدعاية لأفكار أجنبية مستوردة . والأمل كبير في تأثير إنتاجنا الروائي بالمرحلة الحاضرة التي تحاول فيها بلادنا أن تعبر عن شخصيتها المستقلة الرائدة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، متحررة من القيود التي تشدها إلى الماضي ، معترزة به في نفس الوقت ومستفيدة منه ، ومتخلصة من عقد النقص التي كنا نشعر بها في موقفنا من الحضارة الغربية . والتي تتيح لأدبائنا تقديم إنتاج يتميز بطابعه الخاص ، ويتخلص من التبعية ، ويجد مكانه بين الآداب العالمية .

## الختاتمة

على هذه الصورة ينتهى بحثنا ، ويمكننا تلخيص أهم نتائجها ، وتجميع خيوطه فى ظاهرتين بارزتين هما :

أولاً : إن تطور الرواية العربية فى مصر تأثر إلى حد كبير بمحاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية ، وترددهم فى هذه المحاولات بين التأثر بترائهم العربى القديم ، وبين التأثر بالحضارة الغربية المتفوقة .

وحين أغلق مجتمعنا أبوابه على نفسه ، وانقطعت الصلات التى تربطه بحضارته العربية من ناحية وبالحضارة الغربية من ناحية أخرى ، خمدت شعلة الفكر والأدب بصورة عامة ، والفن الروائى بصورة خاصة فى أدبنا الرسمى ، وإن أثبتت الفنون الروائية وجودها فى الأدب الشعبى ، وكان من سوء حظنا أن الأدب الشعبى ظل فناً غير معترف بشرعيته إلى عهد قريب .

وحين كشفت الحملة الفرنسية للمصريين عن واقعهم الحضارى المتخلف ، ولفتت أنظارهم إلى المستوى المتفوق للحضارة الغربية ، بدأ مجتمعنا فى التأثر المادى والعلمى بهذه الحضارة ، وأخذ المثقفون المصريون فى دعوة مواطنيهم إلى الاستفادة من علوم الغرب وتعلمها ، مما كان له أثره على ظهور الرواية التعليمية ، التى لا تكشف عن قدرة فنية ، ولا تعبر عن إحساس مؤلفها بالواقع ، بقدر ما تعبر عن دعوته إلى تعلم علوم الغرب ، أو عن رغبته فى نقد وإصلاح عيوبنا الاجتماعية .

وكان لرد الفعل الذى حدث فى مجتمعنا ضد الحضارة الغربية وطابعها الاستعمارى العدوانى ، قبيل عهد الاحتلال الإنجليزى وبعده ، أثره فى عودة مجتمعنا بعنف إلى محاولة بعث التراث القديم ، بهدف البحث فيه عن وسيلة لمواجهة تيار الحضارة الأوربية الجارف . وقد تركت محاولة بعث التراث العربى القديم أثرها الواضح على الشعر باعتباره أكثر فنوننا الأدبية أصالة وعراقة ، ولكنها لم تترك أثراً ملموساً على فن الرواية ، وذلك لأن هذا الفن لم يثبت وجوده بقوة فى أدبنا الرسمى فى الماضى ، كما أن أحداً فى هذه الفترة لم ينظر إلى الأدب الشعبى باعتباره أدباً .

وخلال الجو للمهاجرين الشوام الذين كانوا بحكم ظروفهم أكثر تعاطفاً مع الثقافة الأوربية فأخذوا يترجمون الروايات الغربية التي تهدف إلى التسلية والترفيه ، وتعتمد على المغامرة الغرامية أو البوليسية ، وتتجه إلى إرضاء ذوق القراء بأى ثمن . ثم عمدوا هم ومن سار على منوالهم إلى تقليد هذه الروايات وتأليف روايات شبيهة بها . وما لبثت فكرة القومية المصرية أن ربطت بين المفكرين والأدباء المصريين وبين الواقع ، ودفعتهم إلى التأثر بالثقافة والأدب الغربيين ، مما ساعد على ظهور الرواية الفنية التي ترتبط بالواقع من ناحية ، وتتأثر بالروايات الأوربية الجادة من ناحية أخرى . ولكن الاندفاع إلى التأثر بالثقافة الأوربية كان اندفاعاً عنيفاً ، فقدت فيه الشخصية المصرية طابعها واستقلالها ، كما فقدتهما من قبل في الاندفاع إلى التأثر بالتراث العربى القديم ، مما ترك آثاراً بارزة على الرواية في مراحل تطورها .

أما الظاهرة الثانية التي تلخص نتائج بحثنا ، فتتمثل في أن تغير اتجاه الرواية لم يكن مجرد تغير سطحي ظاهرى ، ولكنه انعكس على خصائصها ومقوماتها الفنية . فكانت الرواية التعليمية أقرب في جوهرها إلى المقالة . وكانت في بدايتها أقرب إلى المقالة التي تتناول موضوعاً علمياً . ثم تحولت لتصبح مجموعة من الصور الاجتماعية ، وهى لا تغبر عن إحساس الأديب بواقعه ولكنها تنقل إلينا أفكاره وآراءه . ولم تحاول رواية التسلية والترفيه أن تواجه الواقع ، ولكنها حاولت الهروب منه ، إما إلى الماضى وإما إلى بيئات أجنبية . وهى لا تعتمد على إدراك العلاقات ولا تؤمن بالسببية . وإنما ينحصر جهدها في تقديم مجموعة من الأحداث الغريبة العجيبة والمسلية ، والشخصية الإنسانية فيها ليست إلا أداة لتقديم الغريب والمدهش وغير الواقعى ، وليست مقصودة لذاتها ، وتظهر في صورة مثالية موحدة تمثل الخير المطلق أو الشر المطلق .

أما الرواية الفنية فحاولت قدر جهدها مواجهة الواقع والتعبير عن إحساس الأديب الخاص به ، ولكن المعوقات الكثيرة التي اعترضت طريقها ، جعلتها تنتهى إما إلى محاولة تقديم صور من حياة شخصية مريضة وتحليلها ، وقطع الصلة بينها وبين بيئتها ، مما أدى إلى فقد الرواية لمحورها ودلالاتها ، وإما إلى محاولة التعبير عن حياة الأديب الخاصة في صورة يظهر فيها الأديب وقد دفعه ألمه الذاتى إلى عدم



التعاطف مع الواقع ، مما يؤدي إلى ضياع ملامح الواقع أو الهجوم عليه ، أو إلغائه ، وكان من أثر ذلك أيضاً فقد الرواية لمحورها ودلالاتها في كثير من الأحيان ، بكل ما ينتج عن ذلك من مظاهر الضعف الفني ، وقد قدم لنا توفيق الحكيم في عودة الروح وطاهر لاشين في حواء بلا آدم محاولتين تحقق فيهما جانب كبير من النجاح الفني ، وإن كانتا لا تخلوان من بعض مظاهر الضعف التي تربطهما ببيئتهما .

وأخيراً فإن هذا البحث قد يتضمن ما يشير إلى طريق المستقبل ، الذي نأمل أن يتحقق فيه الطابع المستقل لشخصيتنا وأدبنا ، مما يعطى الفن الروائي مجالاً رحباً ومفتوحاً ، ونجاحاً فنياً أكبر مما حققه روادنا الكبار ، في طريقهم الصعب الشاق الحافل بالعقبات والأشواك .



## المراجع والملحقات

- ( أ ) المراجع العامة .
- ( ب ) فهرس الروايات .
- ( ج ) فهرس الكتاب .

## المراجع العامة<sup>(١)</sup>

### ١ - المراجع العربية

إبراهيم المازنى :

( أ ) خيوط العنكبوت ، القاهرة سنة ١٩٣٥

( ب ) قصة حياة ، القاهرة سنة ١٩٦١

( ح ) ديوانه ، ج ١ ، القاهرة سنة ١٩١٣

( د ) الديوان فى الأدب والنقد بالاشتراك مع عباس العقاد ح ٢ ، القاهرة سنة

١٩٢١

أحمد أمين : زعماء الإصلاح ، القاهرة سنة ١٩٤٨

أحمد عبيد : ذكرى الشاعرين ، جزءان ، دمشق سنة ١٩٣٢ - ١٩٣٣  
توفيق الحكيم :

( أ ) : زهرة العمر ، ط ٤ ، القاهرة سنة ١٩٥٥

( ب ) أهل الفن ، القاهرة ، سنة ١٩٣٤

جاك تاجر : حركة الترجمة الأدبية فى مصر ، القاهرة سنة ١٩٤٦

جرجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ، القاهرة سنة ١٩١٤

سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ط ٢ ، القاهرة سنة ١٩٥٥

سهيل إدريس : القصة فى لبنان ، القاهرة سنة ١٩٥٧

شوقى ضيف :

( أ ) المقامة ، القاهرة ١٩٥٤

( ب ) الأدب العربى المعاصر ، القاهرة سنة ١٩٥٧

طه حسين : حافظ وشوقى ، القاهرة سنة ١٩٣٣

عباس محمود العقاد :

---

(١) لن نذكر هنا من المراجع العامة إلا ما لجأنا إليه بصورة مباشرة فى صلب الكتاب ، أو كان موضوعه يرتبط ارتباطاً مباشراً بالرواية .

- ( أ ) ساعات بين الكتب ج ١ ، القاهرة سنة ١٩٤٥  
 ( ب ) مراجعات في الأدب والفنون ، القاهرة سنة ١٩٢٦  
 ( ح ) شعراء مصر وبيئاتهم ، القاهرة سنة ١٩٣٧  
 ( د ) ديوان بعد الأعاصير ، القاهرة سنة ١٩٥٠  
 ( هـ ) مجمع الأحياء ، القاهرة سنة ١٩٢٠  
 ( و ) عبقرية الصديق ، القاهرة سنة ١٩٤٩

عبد الرحمن شكرى :

- ( أ ) الاعترافات ، الإسكندرية سنة ١٩١٦  
 ( ب ) ديوانه ، ج ٢ ، الإسكندرية سنة ١٩١٣

عبد الحميد يونس :

- ( أ ) الهلالية ، القاهرة سنة ١٩٥٦

- ( ب ) الظاهر بيبرس ، القاهرة سنة ١٩٦٠

عبد القادر حسين أمين : القصص في الأدب العراقي الحديث ، بيروت سنة ١٩٦١  
 عبد المحسن طه بدر : تطور الشعر العربي الحديث ، (رسالة ماجستير . مخطوطة)  
 فان تيغم : الرومانطيقية ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت سنة ١٩٥٦

فتحى الإبيارى ؛ تيمور وفن الأقصوصة ، القاهرة سنة ١٩٦١

فيليب دى طرازى : تاريخ الصحافة العربية ، ٤ أجزاء ، بيروت سنة ١٩١٣ - ١٩٣٣

كامل حجاج : بلاغة العرب ، جزآن ، القاهرة سنة ١٩٠٥ - ١٩٢٢

لطيفة الزيات : حركة الترجمة الأدبية في مصر (١٨٨٢ - ١٩٢٥) ، (رسالة  
 دكتوراه مخطوطة)

لويس شيخو : الآداب العربية في القرن التاسع عشر جزآن ، بيروت ، سنة  
 ١٩٢٤ - ١٩٢٦

م . ف . جويار : الأدب المقارن ، ترجمة محمد غلاب ، القاهرة سنة ١٩٥٦

محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، القاهرة سنة ١٩٤٨

محمد غنيمى هلال :

- ( أ ) الرومانتيكية ، القاهرة سنة ١٩٥٦

- ( ب ) الأدب المقارن ، القاهرة سنة ١٩٦١

محمد يوسف نجم :

( ١ ) القصة فى الأدب العربى الحديث ( فى لبنان ) ، القاهرة سنة ١٩٥٢

( ب ) فن القصة ، بيروت سنة ١٩٥٦

محمود تيمور : فن القصص ، القاهرة سنة ١٩٤٥

محمود حامد شوكت : الفن القصصى ، القاهرة سنة ١٩٥٦

نعمات فؤاد : أدب المازنى ، القاهرة سنة ١٩٥٤

يحيى حتى : ( ١ ) فجر القصة المصرية ، القاهرة سنة ١٩٦٠

( ب ) خطوات فى النقد ، القاهرة سنة ١٩٦١

## ٢ - المراجع الأجنبية

- Brokelmann, C. : Geschichte der Arabischen, Litteratur sup. 3. Leiden, 1942.
- Burgum. B.E. : The novel and world's dilemma. New York. 1947.
- Forster. E.M. : Aspects of the novel. London. 1947.
- Fox. R. : The novel and the people. 1937.
- Gibb. H.. A.. R. : Islamic society and the West. London. 1950.
- James. H. : The Art of fiction. New York. 1948.
- Kettle. A. : An Introduction to the English Novel. 2 v., London. 1953.
- Lane. E.. W. : The manners and customs of the modern Egyptians. London. 1954.
- Liddel. R. : A treatise on the novel. London. 1947.
- Lubbock. P. : The Craft of fiction. New York. 1957.
- Muir. E. : The structure of the novel. London. 1954.
- O Conner. W.. V. : Forms of modern fiction. Minnesota. 1948.
- Peyne. H. : The contemporary French novel. New York. 1955.
- Pritchett. V.. S. : The living novel. London. 1946.
- Read. H. : The novel. since 1939. London.. 1946.
- Stephen. L. : English literature and society. London. 1946.
- Vivan. F. : Creative technique in fiction. 1946.
- Watt. I. : The rise of the novel. California. 1957.

## ٣ - دوريات عربية وأجنبية

|                                      |                                                              |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| الآداب                               | : السنة السادسة ، القاهرة سنة ١٩١٥                           |
| الآداب البيروتية                     | : السنة الثامنة ، سنة ١٩٦١ أعداد ٦ ، ٩ ، ١٢                  |
| السفور                               | : السنة الأولى ، القاهرة سنة ١٩١٦                            |
| الراوى                               | : السنة الأولى ، القاهرة سنة ١٨٨٨                            |
| الضياء                               | : السنة الرابعة ، القاهرة سنة ١٩٠١ - ١٩٠٢                    |
| الفتاة                               | : السنة الأولى ، القاهرة سنة ١٨٩٣                            |
| فتاة الشرق                           | : السنوات الأولى والثانية والثالثة ، القاهرة سنة ١٩٠٧ - ١٩١٠ |
| الفلاح                               | : السنة الأولى ، القاهرة سنة ١٨٨٦                            |
| اللطائف المصورة                      | : السنة الثالثة والرابعة ، القاهرة سنة ١٨٨٨ - ١٨٨٩           |
| مسامرات الشعب                        | : السنة الأولى والثانية ، القاهرة سنة ١٩٠٤ - ١٩٠٦            |
| مسامرات شهرزاد                       | : السنة الأولى ، القاهرة سنة ١٩٣٢                            |
| فهارس دار الكتب ومكتبة جامعة القاهرة |                                                              |

Annales de L institut d'Etudes orientales d'alger, T.. 3. 1937.

The Cambridge history of English literature, V.. 35. p. 12.

La Grande Encyclopide, V. 26.



# فهرس للروايات العربية التى ظهرت فى مصر

(١٨٧٠ - ١٩٣٨) (١)

## ١ - الرواية التعليمية

رفاعة الطهطاوى :

- ١ - تخلص الإبريز فى تلخيص باريز ، القاهرة سنة ١٨٣٤ ، ط سنة ١٩٥٨
- ٢ - وقائع تليماك ، بيروت سنة ١٨٦٧ ، ط سنة ١٨٨٥
- على مبارك : علم الدين ، ٣ أجزاء ، ٣ مجلدات ، القاهرة سنة ١٨٨٣
- جرجى زيدان :

- ١ - المملوك الشارد سنة ١٨٩١
- ٢ - جهاد المحبين ، ط ٢ سنة ١٨٩٣
- ٣ - استبداد الممالك ، ط ٢ سنة ١٨٩٣
- ٤ - أسير المتمهدى سنة ١٨٩٢
- ٥ - فتاة غسان سنة ١٨٩٨
- ٦ - أرمانوسة المصرية سنة ١٨٩٩
- ٧ - عذراء قریش سنة ١٨٩٩
- ٨ - ١٧ رمضان سنة ١٨٩٩
- ٩ - غادة كربلاء سنة ١٩٠١
- ١٠ - الحجاج بن يوسف ، سنة ١٩٠٢ ، ط سنة ١٩٠٩
- ١١ - فتح الأندلس سنة ١٩٠٤
- ١٢ - شارل وعبد الرحمن سنة ١٩٠٤
- ١٣ - أبو مسلم الخراسانى سنة ١٩٠٥

---

(١) يرتب هذا الفهرس حسب نوع الرواية ، وحسب تاريخ ظهور أول عمل للمؤلف . وفى حالة رجوعنا فى الكتاب إلى طبعة أخرى غير الطبعة الأولى سنشير إليها ، وإذا كانت الرواية مطبوعة فى مكان غير مدينة القاهرة فسنشير إلى مكان الطبع .

١٤- العباسة سنة ١٩٠٦ ، ط سنة ١٩١١

١٥- الأمين والمأمون سنة ١٩٠٧

١٦- عروس فرغانة سنة ١٩٠٨

١٧- أحمد بن طولون سنة ١٩٠٩

١٨- عبد الرحمن الناصر سنة ١٩٠٩

١٩- الانقلاب العثماني سنة ١٩١١

٢٠- فتاة القيروان سنة ١٩١٢

٢١- صلاح الدين ومكائد الحشاشين سنة ١٩١٣

٢٢- شجرة الدر سنة ١٩١٤

٢٣- محمد على سنة ١٩٠٧

ر . ج ؟ ؟ : الدمع المدرار في المصائب والمضار سنة ١٨٩٨

نسيب بك : خفايا مصر ، ٣ أجزاء ، ١٩٠١

فرح أنطون :

١- فتح العرب لبيت المقدس سنة ١٩٠٣ ، ط سنة ١٩١٩

٢- الدين والعلم والمال سنة ١٩٠٣

٣- الوحش ، الوحش ، الوحش ، سنة ١٩٠٣

محمد حلمي زين الدين : مضار الزار القاهرة سنة ١٩٠٣

ن . ي ؟ ؟ : تقهقر الشياطين سنة ١٩٠٥

محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام سنة ١٩٠٥ - ١٩٠٦ ، ط . الرابعة ؟

حافظ إبراهيم : ليالى سطيح سنة ١٩٠٦ ط . ١٩٥٩

١ . ب : عشق مصطفى كامل وأسماء عشيقاته سنة ١٩٠٨

طنطاوى الجوهري : أين الإنسان سنة ١٩١٣

سيد إسماعيل : أربعة يهتدون إلى الله سنة ١٩٢٣

عبد الحلیم العسكرى : سعاد سنة ١٩٢٧

محمد رضوان : قضية مصر الكبرى بين أبى الهول والأسد البريطانى سنة ١٩٢٨

المسيو ثيوبلد : زهرة الغابة سنة ١٩٢٨

## ٢ - رواية التسلية والترفيه

( ١٨٧٠ - ١٨٨٠ م )

- ١ - نخلة صالح : قصة فؤاد ورفقه محبوبته سنة ١٨٧٢  
 ٢ - حسنى حسين : إسعاد الأسعاد بما حصل لشابور العواد سنة ١٨٧٥  
 ٣ - محمد عبد الفتاح المصرى : نجاح السيد غندور وخيانة الأسطى كركور سنة ١٨٧٨

١٨٨٠ - ١٨٩٠

- ٤ - سعيد البستاني : ذات الخدر ، الإسكندرية سنة ١٨٨٤  
 ٥ - شاكر شقير : هند الغانية سنة ١٨٨٧  
 الزوجة المضطهدة ، ط ٢ مسامرات الشعب سنة ١٩٠٥  
 غرائب الاتفاق ، ط ٢ مسامرات الشعب سنة ١٩٠٥  
 فريد وسعيد ، ط ٢ مسامرات الشعب سنة ١٩٠٥

- ٦ - نقولا بسترى : فؤاد ، الإسكندرية سنة ١٨٨٧  
 ٧ - محمد التميمى : حديث ليلى ، أو الدر النظيم سنة ١٨٨٨  
 ٨ - أحمد صراف الصغير : ظبية ألبان ، الإسكندرية سنة ١٨٩٠  
 ٩ - حبيب فارس : أمس ، الإسكندرية سنة ١٨٩٠

١٨٩٢

- ١٠ - إبراهيم رمزى : المعتمد بن عباد ، الإسكندرية  
 ١١ - محمد أحمد الدمياطى : ثمرات الأفكار

١٨٩٤

- ١٢ - حنا النقاش : عواقب الغرور ، الإسكندرية

١٣ - مرقص فهمى

: المرأة فى الشرق

١٨٩٥

١٤ - سليم شاكر

: التوأمين اليتيمين

١٥ - ؟؟ [ مجهول ]

: آفة المرء الهوى

١٨٩٧

١٦ - أحمد سعيد بغدادى

: غادة جبل أناصيا ، الإسكندرية

١٧ - أحمد شوقى

: عذراء الهند ، أو تمدن الفراعنة ، الإسكندرية

: لا دياس ، أو آخر الفراعنة ، الإسكندرية

سنة ١٨٩٨

: دل وتيمان ، أو أول الفراعنة ، الإسكندرية

سنة ١٨٩٩

: ورقة الآس أو النضيرة بنت الضيزن ،

مسامرات سنة ١٩٠٥

: مظالم الآباء ، الإسكندرية

: سر مملكة ، ط ٢

١٨ - خليل كامل

١٩ - سليم سر كيس

قصة جوزفين ، نيويورك سنة ١٩٠١

: الغادة الأوروبية فى الشرق

٢٠ - عبد الله الطاهر

: مقاتل مصر

٢١ - محمد العبادى

: المهندس المصرى

٢٢ - ميخائيل فرج

١٨٩٨

: اليتيم : ( ١ - حياة شاب مصرى ) ، ط ٢

٢٣ - أحمد حافظ عوض

مسامرات سنة ١٩٠٥

( ب - الحال والمآل ) ، ط ٢ مسامرات

سنة ١٩٠٥

فسحة الأمل ، مسامرات ١٩٠٥ ، ط ٢

سنة ١٩٣١

- ٢٤ - راغب دميان : عجائب الحدّثان  
١٨٩٩
- ٢٥ - أحمد فهمى : آيات العبر  
٢٦ - أيوب أفندى : بهمن شاه  
٢٧ - زينب فواز : حسن العواقب أو غادة الزاهرة  
الملك كورش ملك الفرس سنة ١٩٠٥ ط ٢  
سنة ١٩٢٦
- ٢٨ - عبد الرحمن إسماعيل : غادة الأندلس  
٢٩ - محمود خليل : غرام الأحبة في صدق المحبة  
١٩٠٠
- ٣٠ - أحمد لطفى : ذل الغرام  
٣١ - حسن « باشا » حسنى : مدهشات القدر  
٣٢ - حسين رشدى : حسان العربى  
٣٣ - خليل خياط : هانيبال الفنيقي  
٣٤ - محمد حلیم جرانة : جذيمة والزباء  
٣٥ - ناشد عبد الملك قلّدس : كشف القناع عن غرائب الخداع  
٣٦ - نجيب حداد : حلم الملوك  
٣٧ - نقولا ميخائيل عطية : شهداء البورصة  
١٩٠١
- ٣٨ - محمود حسيب : خفايا مصر [ سبق تصنيفها في نوع آخر ]  
٣٩ - نقولا حداد (١) :

عين بعين

كله نصيب سنة ١٩٠١

الصديق المجهول سنة ١٩٠٤

(١) التفريق بين المؤلف والمترجم في أعمال نقولا حداد عمل بالغ الصعوبة ، وخاصة وهو يزعم أنه يؤلف بعض أعماله ثم يدعى أنها مترجمة حتى يحقق لها الزواج ، ولذلك فهذا الفهرس يقدم عينة من أعماله التي نرجح أنها مؤلفة ، وهو لذلك يفتقر إلى الدقة .

- أسرار مصر سنة ١٩٠٦  
الحقبة الزرقاء سنة ١٩٠٦  
حواء الجديدة أو ايفون مونار سنة ١٩٠٦  
أسيرة الحب ، نيويورك سنة ١٩٠٧  
عهد الجاسوسية سنة ١٩١١  
آدم الجديد سنة ١٩١٤  
فاتنة الإمبراطور سنة ١٩٢٢  
فرعون العرب عند الترك ، هذبها ونشرها  
باسم جمعية إخوان العهد سنة ١٩٢٣  
العالم الجديد أو العجائب والغرائب الأمريكية  
سنة ١٩٢٤  
نبية لبنان أو ملك فينيقية الجديد سنة ١٩٢٥  
وداعاً أيها الشرق سنة ١٩٢٦  
حركات السيدات في الانتخابات ١٩٢٧  
من عرابي إلى زغلول سنة ١٩٢٨  
المقدس ( الكتاب الأول ) سنة ١٩٣٠  
دولة السيدات في مملكة الرجال سنة ١٩٤٩  
ليت الشباب يعود سنة ١٩٥٠  
: زغلول مصر ( د . ت . )  
: زغلولات مصر ( د . ت . )

١٩٠٢

- : شهداء الإخلاص  
: أسرار القصور  
: الفتى الريفي ، ط ٢ مسامرات سنة ١٩٠٥  
الفتاة الريفية سنة ١٩٠٣ ، ط ٢ مسامرات  
سنة ١٩٠٥  
الكتز المصري سنة ١٩٢٣

- ٤٠ - أحمد أنور  
٤١ - الأمير أرسلان  
٤٢ - محمود خيرت

١٩٠٣

- ٤٣ - إبراهيم أنور : ثمرات الثبات  
 ٤٤ - أحمد رفعت : الحسناء الوفية  
 ٤٥ - حسين عفيفي : الفتى الطائش  
 ٤٦ - خليل فهمي : القصاص العادل ، الإسكندرية  
 ٤٧ - السيد محمد الزعبلأوى : اليتيمتان أو الإنتقام بعد عشرين عام  
 ٤٨ - عبد المسيح الأنطاكي : اليهودية العجيبة أو فتاه إسرائيل  
 شهيد الجلجلة سنة ١٩٠٤  
 بطرس الأكبر ( د . ت . )

- ٤٩ - عزيز فهمي : غادة فينيس  
 ٥٠ - عوض واصف : إسكندر ودارجا  
 عذراء اليابان سنة ١٩٠٦  
 ٥١ - محمد حلمي زين الدين : مضار الزار  
 ٥٢ - محمد مسعود : زهرة الشادى  
 : غادة الأهرام ١٩٠٥ ط ٢ سنة ١٩٣٣  
 ٥٣ - منصور رفعت : الأخ الغادر  
 ٥٤ - نجيب جاويش : مغاور الجن  
 ٥٥ - يوسف هندی : قناة السويس ؟ ؟  
 ٥٦ - ؟ ؟ ( المؤلف مجهول ) : لا أتزوج ولو شنقوني .  
 ١٩٠٤

- ٥٧ - عبد العزيز صبرى : ما قدر كان ، الإسكندرية  
 ٥٨ - لبيبة هاشم : قلب الرجل  
 : شيرين أو فتاة الشرق سنة ١٩٠٧  
 : لا زارين سنة ١٩٤٠  
 : مجنون ليلي ، الإسكندرية  
 ١٩٠٥  
 ٦٠ - حسن رياض : الفتاة اليابانية

- ٦١ - حنا صاورة : زنبقة القرية
- ٦٢ - خليل « بك سعادة : أسرار الثورة الروسية
- الشركسية الحسنة سنة ١٩٠٨ :
- ٦٣ - زكريا نامق : السائح الأزهرى
- الفتاة الشركسية فى حروب الدولة العلية
- سنة ١٩١٦
- ٦٤ - صالح القاضى جودت : متاعب الهوى
- ٦٥ - عبد القادر حمزه : عظة التاريخ
- ٦٦ - كامل فهمى : السلطان العادل مع ولى عهده
- ٦٧ - محمد أحمد ، سيد رشوان : الحب الطاهر
- ٦٨ - محمد الهراوى : الطبيب المصرى
- ٦٩ - مصطفى إبراهيم : شهداء الآباء
- ٧٠ - مصطفى صبرى : غانية الجزائر
- ٧١ - يعقوب صروف : فتاة مصر ، ط ٢ ، سنة ١٩٢٢
- أميرة لبنان سنة ١٩٠٧
- فتاة الفيوم سنة ١٩٠٧
- ١٩٠٦
- ٧٢ - عبد الحليم دولار : دنشواى
- ٧٣ - محمد كامل حلمى : الحياة شقاء
- ٧٤ - محمود طاهر حقى : عذراء دنشواى
- غادة حمانا
- ١٩٠٧
- ٧٥ - محمد عبد الحى : الغزال الشارد
- ١٩٠٨
- ٧٦ - سعادة « بك مورلى : لصوص دمشق ، وسرور أغا ، ١٠ أجزاء ،
- ٥ مجلدات
- الانتقام الهائل أو أسرار الآستانة ، ٤ أجزاء



في مجلدين ، سنة ١٩٠٩

: الموت ولا ثلم العرض ، سنة ١٩٠٩

: فتاة نابلس ، طنطا سنة ١٩١٠

: فتاة البوسفور ، طنطا سنة ١٩١١

: فتاة أرضروم ، طنطا سنة ١٩١١

١٩٠٩

: محاسن العصر

: الغرام والسياسة أو نابليون

: الجهاد في نيل المراد

١٩١٠

: مصرع الظالمين

: ضحية الواجب سنة ١٩١١

: أحسن القصص ، جزءان

: شهداء الوفاء أو فتاة النعمان بن المنذر ،

الإسكندرية

: [ مترجم ]

: الجنون فنون

: حورية

: دار العجائب

: فكرية هانم

: مناجاة الأرواح

١٩١١

: صبر العذارى

: على سفح الجبل

: الحب الطاهر ، طنطا سنة ١٩١٢

: الدنيا والآخرة

: الشريف المنتحر

٧٧ - حسن توفيق

٧٨ - عبد الرؤوف إبراهيم

٧٩ - نقولا بسيور

٨٠ - توفيق سعيد الرافعي

٨١ - صالح حمدي

٨٢ - محمود جعفر إسماعيل

٨٣ - نقولا رزق الله

٨٤ - إسكندر شلفون

٨٥ - إسماعيل عبد المنعم

٨٦ - رمزي تادرس

٨٧ - كامل فرج

١٩١٣

٨٨ - أمين الغريب : فى زوايا القصور

٨٩ - طنطاوى الجوهري : أين الإنسان

١٩١٤

٩٠ - حسن خطاب الوكيل : عبرة من التاريخ أو أيام الرشيد

٩١ - فهم وصنى : الزواج

١٩١٥

٩٢ - أمين الريحاني : خارج الحريم ، نيويورك ، ط ٢ القاهرة

سنة ١٩٢٢

١٩١٦

٩٣ - محمود سعيد : حبائل الشيطان

١٩١٧

٩٤ - مصطفى الصياد : جريحة الفؤاد ، أو عاقبة الزواج القهرى

١٩١٨

٩٥ - أحمد حافظ القرضاوى : نفثات محزون فى الحب الطاهر

٩٦ - توفيق مصطفى فهمى : حياة بائس

١٩١٩

٩٧ - على النحاس : جنابات الغرام

٩٨ - محمد على رزق : دولت

: فكرية هانم سنة ١٩٢١

١٩٢٠

٩٩ - زكى واصف : زفرات الحب

١٠٠ - عبد الحميد عزت : مذكرات الشباب

١٠١ - محمد هاشم : المرشد الأمين

١٩٢١

١٠٢ - عبده حسن قشقوش : نهاية الغرام أو فى سبيل الحب الطاهر

١٠٣ - محمد زكريا واصف : زفرات الحب

- ١٠٤ - محمد يوسف المدرك : العفة والفاقة أو من الكوخ إلى القصر  
: الرجل الوحشى أو الحادث الغريب  
سنة ١٩٢٨
- ١٠٥ - نجيب المندراوى : مقتل ملكة أو مارى دى مديس  
١٩٢٢
- ١٠٦ - أحمد يوسف : بين الأطلال  
١٠٧ - أحمد حنى : البائعة الحسنة  
: الأرمينية الحسنة سنة ١٩٢٥  
: الإنسان والشيطان سنة ١٩٢٦  
: دموع العذارى سنة ١٩٢٢
- ١٠٨ - حسين سعودى : نكبات العائلات سنة ١٩٢٣  
: أسرار الهوانم سنة ١٩٢٦  
: شقاء العروسين أو عذراء شبرا  
: خواطر منتحر  
: قوت الفاتنات أو آلام العاشقين  
: مذكرات بغى
- ١٠٩ - حسين شاكر :  
١١٠ - زكريا إبراهيم :  
١١١ - محمد رأفت جمالى :  
١١٢ - محمد عبد الوهاب صالح : نظرات القاهرة  
١٩٢٣
- ١١٣ - سيد إسماعيل : أربعة يهتدون إلى الله  
١١٤ - عبد الحميد جلال : الشقيقتين اليتيمتين  
١١٥ - عبد العزيز الخانجي : الجرح الدامى  
١١٦ - محمد عبد القادر السنجرى : على فراش الموت  
: عذاب الشهداء أو فى سبيل الحرية  
: قاتل أبويه .
- ١١٧ - محمود محمد الصيرفى : الهوى العذرى أو الوفاء فى الحب  
مملكة الغرام ١٩٢٦  
: مذكرات لقيط
- ١١٨ - بنى مرقص الميرى :

١١٩ - يوسف زيدان : انتصار المحبين

١٩٢٤

١٢٠ - أحمد محمد عنایت : محكمة الضمير

١٢١ - أمين حافظ شرف : الثائرة

١٢٢ - محمد زكى شعيب : مثنوى الحبيبين أو العذارى

١٢٣ - محمد عبدالقادر سراج الدين : الشهداء أو القلوب الدامية ( جزءان )

١٢٤ - محمد فريد أبو حديد : صحائف من حياة أومذكرات المرحوم محمد

ابنة المملوك ( جزءان ) ١٩٣١

١٩٢٥

١٢٥ - عباس حلمي محمد : الحب

سكينة أو على مسرح الخيانة ١٩٢٦

١٢٦ - فؤاد بنحيت : القلب الموزع

١٢٧ - محمد خليل راشد : الحقيقة والخيال

١٩٢٦

١٢٨ - أحمد العاصي : غادة لبنان

١٢٩ - أحمد عبد المنعم : الشريد

قطيع الخيال

١٣٠ - أحمد أبو الخير : الأميرة المصرية

المملوك المفقود

١٣١ - أسعد حنا : باسمه أو محمد فى هوان

١٣٢ - إسكندر عبد المسيح : القصد المطلوب فى حياة أبينا يعقوب

١٣٣ - على أحمد الشاهد : زبيدة

١٣٤ - على إمام عطية : مذكرات عامل أو فى بقاع القاهرة

١٣٥ - على كامل الديب : الدموع

١٣٦ - فريد حبش : فظائع الثوب الأسود

النفس الحائرة

١٣٧ - محمد كامل الدهميس : خبايا القلوب

- ١٣٨ - محمود كامل فريد : إقبال هانم أو مسارح العشاق  
تحت الرايتين  
مداعبات الملاح في التلاهي والمراح  
الأسرار ( د . ت )  
السلطان المتلاهي هارون بن طليون ( د . ت )
- ١٣٩ - يوسف أبو حجاج : مذكرات فتوة  
١٤٠ - يوسف جريس : كنوز سليمان  
١٩٢٧
- ١٤١ - أحمد رفعت عبد العظيم : شهيدة شهر العسل  
١٤٢ - إسحق عبد السميع : رحلة الإقدام أو اليهودى المتجول  
١٤٣ - زينب محمد : مذكرات وصيفة مصرية  
وضعها في قالب روائى ؛ محمد كامل ،  
ومحمد الهيدى ، ٧ أجزاء ، ٧ مجلدات :
- : باريس وملاهيها  
: عاشق أخته  
: ضحايا الأقدار  
: آخرة الملاهي  
: الفضيلة سر السعادة  
: إلى رحمة الله يا زعيم الشرق  
: عواطف الآباء
- ١٤٤ - عبد الرحمن عامر : مذكرات منتحر  
١٤٥ - عبد الرحمن هلالى : العاطفة الثائرة أو الحب الخالص  
: فتاة التربة أو خيانة الحب سنة ١٩٣٠
- ١٤٦ - عبده الشامى : اليهودى المتجول  
١٤٧ - على حسين : الشيخ الطالح  
١٤٨ - على حسنين على : الشيخ الصالح  
١٤٩ - لبيب أبو ستيت : الأبرياء

- ١٥٠ - محمد صادق عنبر : قليل من كثير  
 ١٥١ - محمد عبد العزيز الصدر : اعترافات مومس  
 : الجبن والجبناء ( د . ت . )  
 ١٥٢ - محمود أباطة : الغريمان  
 ١٥٣ - وديع أبو فاضل : المتولى الصالح  
 ١٥٤ - يوسف صبرى : جريمة الملازم  
 : على مذبح الشهوات أو ضحايا التمدن  
 : سكرة الحب أو على روحى أنا الجانى  
 : نفرت أو عشيقة فرعون سنة ١٩٢٨  
 : السيف والنار فى فتح السودان ( د . ت )  
 : على أجنحة الخيال أو بين ألسنة النيران  
 ( د . ت )

١٩٢٨

- ١٥٥ - رسلان عبد الغنى : الأقدار  
 : يوم فى صحبة إبليس  
 ١٥٦ - عبد المنعم على مرسى : الضحايا  
 ١٥٧ - محمد صفوت : الضحايا  
 ١٥٨ - محمود بدوى : شجرة الدم  
 ١٥٩ - نعمة طعمة إبراهيم : الأميرة أو الفتاة الصغيرة

١٩٢٩

- ١٦٠ - توفيق بكر شاهين : الشجاعة والإقدام  
 ١٦١ - جرجس قلادة : الضحايا  
 ١٦٢ - سامى الجربدى : خمسة فى سيارة  
 ١٦٣ - محمد شكرى : مكارم الأخلاق  
 ١٦٤ - محمد على رضا الزواوى : اعترافات قاتل

١٩٣٠

- ١٦٥ - محمد أمين حسونة : مصر الحرة أو أشبال الثورة

١٩٣١

- ١٦٦ - حسن رشاد : فاجعة فوق كتر  
 : مخاطرات الشباب سنة ١٩٣٣  
 : الأميرة الهندية سنة ١٩٣٥  
 : فاطمة أو الفتاة المعذبة : ١٦٧ - السعيد على  
 : الشفق الدامي : ١٦٨ - سلامة خاطر  
 : جلفدان هانم أو عثرات القدر : ١٦٩ - سيد جعفر  
 : دولت أو الوفاء الأبدى : ١٧٠ - عيسى محمد عيسى  
 : عائده أو على مسرح الحب  
 : غرام الشقى سنة ١٩٣٢  
 : نانيت أو المركز الطامع سنة ١٩٣٢  
 : الغانية الحسناء أو بين طيبة وممفيس سنة

١٩٣٣

- : ذات الثوب الأبيض سنة ١٩٣٣  
 : مملكة الحب أو أحلام العاشقين سنة ١٩٣٣  
 : الشيطان أو القبر الخفى ( د . ت . )  
 : قلب المرأة أو شهيدة الحب والحرب  
 : ( د . ت . )  
 : شهيدة شهر العسل : ١٧١ - فيليب فرحات  
 : قصة سيف : ١٧٢ - محمد محفوظ  
 : السفور والحجاب : ١٧٣ - مصطفى أحمد الرفاعي  
 : فتاة القرية أو خيانة الحب : ١٧٤ - معروف الأرنؤوطي  
 : سيد قریش :  
 : السفور والحجاب : ١٧٥ - مصطفى أحمد الرفاعي  
 : الابنة الحائرة : ١٧٦ - نظمي لوقا  
 ١٩٣٢  
 : شهداء المروءة أو من غصون ثورة سنة ١٩١٩ : ١٧٧ - أحمد رشاد سلامة

- ١٧٨ - حبيب جاماتى : شهداء المروءة  
 ١٧٩ - حسن أحمد أبو الذهب : صور من الحياة  
 ١٨٠ - حسين شوقي : - صديق رينان  
 ١٨١ - منيرة طلعت : : الغفلة  
 : المغفرة  
 : تحت راية فيصل سنة ١٩٣٤

١٩٣٣

- ١٨٢ - عبد العزيز الساسى : من الأعماق  
 ١٨٣ - عبد اللطيف أبو السعود : العفاف  
 ١٨٤ - عدلى عبده : ضحايا مظالم الآباء ، الفيوم  
 ١٨٥ - محمد عبد الحلیم لطفى : الزوال  
 ١٨٦ - محمد على إبراهيم : العصاة الحمراء  
 ١٨٧ - مهدى أحمد خليل : هادمة الخدر

١٩٣٤

- ١٨٨ - عبد الباسط أحمد البنا : ضياء  
 ١٨٩ - محمد زكى صالح : إيزيس  
 ١٩٠ - محمد فتحى أبو الفضل : إني هارب من مشهر

١٩٣٥

- ١٩١ - أحمد خيرى سعيد : الدسائس والدماء  
 ١٩٢ - جميلة العلايلى : الطائر الحائر  
 ١٩٣ - السيد مصلح : بين نيران الهوى  
 ١٩٤ - عبد الجواد أحمد فرج : سندوب أورابية الغرام  
 ١٩٥ - محمد طاهر الجبلاوى : الرواية الضائعة  
 ١٩٦ - محمد نجيب مروة : ثمرات الأسعار

١٩٣٦

- ١٩٧ - إبراهيم رمزى : باب القمر  
 : باب الشمس سنة ١٩٣٧



- ١٩٨ - إبراهيم عبده : حياة ثانية  
 ١٩٩ - أبو طويلة : تحت الناموسية  
 ٢٠٠ - أحمد رامى : سمير اميس  
 ٢٠١ - عزت إبراهيم : وحى الرمال  
 ٢٠٢ - محمد البنا : قسوة الأقدار  
 ٢٠٣ - محمد عبد المعطى عفيفى : الثورة  
 ٢٠٤ - محمود محسن : سونيا  
 ١٩٣٧  
 ٢٠٥ - إسماعيل مظهر : الحب الأول أو قيصر وكليوباترا  
 ٢٠٦ - حسن كامل : الروح الشارد  
 ٢٠٧ - سيد خفاجى : بشينة شهيدة الوفاء  
 ٢٠٨ - كامل بركات : بدايتى  
 ٢٠٩ - محمد الجندى : رسول العواطف  
 ٢١٠ - نقولا يوسف : إلهام  
 ١٩٣٨  
 ٢١١ - إبراهيم وهبة : فى أحضان الرذيلة  
 ٢١٢ - أمين يوسف بده : الوفاء  
 ٢١٣ - حسين عفيف : الزنبقة  
 سهير أو التمثال :  
 ٢١٤ - سليم عبده : سمير اميس  
 ٢١٥ - عبد الملك قلدى : كشف القناع عن غرائب الخداع  
 ٢١٦ - فكرى أباطة : التليفون  
 ٢١٧ - كريم ثابت : ضحايا الحرية  
 ٢١٨ - محمد جمال الدين : جمال  
 ٢١٩ - محمد فهمى عبد الحميد : أشواك الورد  
 ٢٢٠ - مصطفى محمد إبراهيم : جنة رضوان  
 : الدرس القاسى

## روايات بدون تاريخ

|                   |                                    |
|-------------------|------------------------------------|
| سيد محمود كساب    | : الغمدة والكشافة في معسكر الأهرام |
| سيف الدين الجوهري | : بنت عمى                          |
| طانيوس عبده       | : غرام واحتيال                     |
| عز الدين مكيوى    | : عاهرة ، الإسكندرية               |
| على توفيق         | : عاقبة الأمانة                    |
| على لطفى          | : ذل الغرام                        |
| كاظم أحمد إسماعيل | : سمير الطالب                      |
|                   | : الطفيلون                         |
| محمد خيرى         | : شجاعة الربان أو العائلة المهجورة |
| محمد على أحمد     | : الزهرة الذابلة                   |
|                   | : اليتيمة                          |

### ٣ - الرواية الفنية

- ١ - محمد حسين هيكل : زينب ( مناظر وأخلاق ريفية - بقلم مصرى فلاح )  
١٩١٤ نشرها باسمه سنة ١٩٢٩
- ٢ - عيسى عبيد : ثريا سنة ١٩٢٢
- ٣ - محمود تيمور :  
( أ ) رجب أفندى - سنة ١٩٢٨  
( ب ) الأطلال - سنة ١٩٣٤
- ٤ - طه حسين :  
( أ ) الأيام ج ١ سنة ١٩٢٩ ط سنة ١٩٤٧  
( ب ) دعاء الكروان - سنة ١٩٣٤  
( ح ) أديب - سنة ١٩٣٥
- ٥ - إبراهيم المازنى ؛ إبراهيم الكاتب - سنة ١٩٣١
- ٦ - توفيق الحكيم :  
( أ ) عودة الروح - سنة ١٩٣٣ ط ٤ سنة ١٩٥٧  
( ب ) يوميات نائب فى الأرياف سنة ١٩٣٧ ط ٦ الهلال سنة ١٩٥٥  
( ح ) عصفور من الشرق - سنة ١٩٣٨ ط ٥ الهلال سنة ١٩٥٧
- ٧ - طاهر لاشين : حواء بلا آدم - سنة ١٩٣٤
- ٨ - عباس العقاد : سارة - سنة ١٩٣٨



# فهرس الكتاب

## تطور الرواية العربية الحديثة

في مصر ( ١٨٧٠ م - ١٩٣٨ م )

صفحة

|    |                                |
|----|--------------------------------|
| ٥  | مقدمة الطبعة الثالثة . . . . . |
| ١١ | المقدمة . . . . .              |
| ١٧ | التمهيد . . . . .              |

## الباب الأول

### الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه

( ١٨٧٠ م - ١٩١٩ م )

### الفصل الأول

### الرواية التعليمية

٥٧ - ١٢٠

٥٧

أولا : التيار التعليمي الخالص :

- ١ - التيار التعليمي الخالص في القرن التاسع عشر :  
رحلة خارج المجتمع . رفاعة رافع الطهطاوى ونشأة الرواية التعليمية . ضعف الجانب الروائي في تخليص الإبريز . سيطرة الجانب التعليمي . قيمة الكتاب الفكرية . وقائع تلياك وأثرها على نشأة الرواية التعليمية . الهدف من تعريب الرواية . على مبارك ورفاعة ، تشابه ولقاء . كتاب علم الدين ، هدفه ، موضوعاته .

ضعف العنصر الروائي وبرز الهدف التعليمي .

٧٢ ٢ - التيار التعليمي الخالص في بداية القرن العشرين . . .

طابع إصلاحى اجتماعى مميز . حديث عيسى بن هشام  
للمويلحى وارتباطه بالتراث العربى . الهدف من الكتاب .  
مظاهر التطور فى الاتجاه التعليمي . ظهور العنصر الروائي ،  
ليالى سطيح . اتفاق الهدف والدافع . اختلاف المعالجة .  
الكتاب أقرب إلى المقامة والمقالة . ضعف العنصر الروائي .  
مقارنة بين موضوعات الكتاب وشعر حافظ .

٨٩ ٣ - فرح أنطون وتقديم الفكر الغربى : . . . . .

رحلة إلى مدن وهمية . إشارة إلى ظروف المهاجرين الشوام .  
فرح أنطون وولائه الكامل للحضارة الغربية والفكر الاشتراكي  
الدين والعلم والمال . الوحش الوحش الوحش . امتداد التيار  
التعليمي الخالص . ضعف التيار . نموذج من التعليم السياسى :  
قضية مصر بين أبى الهول والأسد البريطاني

٩٤ ثانياً : تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه : . . . . .

١ - العوامل المؤثرة :

المهاجرون الشوام ودوافعهم لتقديم هذا النوع من  
الروايات . الصحافة وأثرها . مقارنة . جرجى زيدان ممثله  
الكبير . فهمه للعلاقة بين التاريخ وفن الرواية . الفرق بين  
رواياته التاريخية والغربية . ضعف الإحساس القومى وعدم  
تبلوره . دوافع جرجى زيدان لتعليم التاريخ .

٩٩ ٢ - روايات جرجى زيدان بين التعليم والتسلية : . . . . .

اختيار الموضوع . اختيار العنوان . العلاقة بين الرواية  
والمراجع التاريخية . العنصر الروائي واعتماده على الإثارة .  
العقدة ومصدرها . تشابه العقدة . تحكم التاريخ فى العقدة ،  
ونهاية الرواية ، وتسلسل الأحداث . تشابه الشخصيات .

أسلوبه في اختيارها . الشخصيات مثالية وتجريدية . تقديم الشخصية دفعة واحدة . ضعف عنصر الحوار . رواية جهاد المحبين لا تضيف جديداً لفن جرجي زيدان .

١١٢

٣ - امتداد التيار : . . . . .  
التقليد المباشر لجرجي زيدان : نسيب بك وخفايا مصر .  
فرح أنطون وأورشليم الجديدة . التأثير بجرجي زيدان : الدمع  
المدرار في المصائب والمضار ومناقشة مشاكل الكنيسة ،  
المناظرة السياسية بين عشيقات مصطفى كامل وسعاد .

## الفصل الثاني

### رواية التسلية والترفيه

١٢١ - ١٨٩

١٢١

١ - ظروف نشأتها : . . . . .  
( أ ) أهدافها وممثلوها : . . . . .

مقارنة بينها وبين الرواية التعليمية من حيث : الهدف ،  
جمهور القراء ، موقف كبار المثقفين . أغلبية ممثليها من  
المهاجرين الشوام . ظروفهم السياسية والاجتماعية والثقافية .

١٢٥

( ب ) الصحافة وأثرها : . . . . .

سيطرة المهاجرين الشوام على الصحف والمجلات . الرغبة  
في اجتذاب أنصاف المتعلمين من القراء . النشاط الروائي  
وظهوره في صحف المهاجرين ومجلاتهم . خضوع الإنتاج  
الروائي المقدم للإثارة والتسلية .

١٢٧

( ج ) الترجمة وأثرها : . . . . .

الهدف من الترجمة التسلية . ضعف ثقافة المترجمين  
 وإهمالهم . غلبة عناصر الإثارة والحب والمغامرة على الإنتاج  
 المترجم . ضعف القيمة الفنية للمترجمات . التشويه الكامل

للمروايات المترجمة . لغة الترجمة .

١٤١

٢ - العوامل المؤثرة :

الولاء الكامل للرواية الغربية المترجمة وغير الفنية -  
سعيد البستاني واعترافه بالتفوق المطلق للرواية الغربية . محمود  
خيرت يتحدث عن نفس الظاهرة . الخضوع لذوق أنصاف  
المعلمين من القراء . الخوف من الاصطدام بالبيئة .

١٤٦

٣ - الأحداث وتطورها :

الهروب من البيئة المصرية إلى بيئات أخرى . أسباب  
الهروب . صور من الهروب . العجز عن تصوير البيئات  
الأخرى . تشابه الأحداث في البيئات المختلفة . فرض  
المعلومات والوعظ على الأحداث . صور من فرض المعلومات  
والوعظ على الأحداث .

١٥٢

٤ - العقدة :

تأثرها بالروايات المترجمة والأدب الشعبي . صور من  
التأثر بالأدب الشعبي . تراكم الأحداث وتفككها . تعليقات  
المؤلف ، واستخدام الشعر . القدر والمصادفة . صور من التأثر  
بالروايات الغربية . التشابه بين النوعين .

١٥٩

٥ - رسم الشخصيات :

أغلب الشخصيات غير مصرية . صور الهروب من  
معالجة شخصيات مصرية إسلامية . اختيار الشخصيات  
الخير والشريرة وسيلة الكاتب للتعبير عن عواطفه . اختيار  
الشخصية كوسيلة لفرض المعلومات . الشخصيات تقدم  
بصورة مثالية تجريدية متشابهة . مقارنة بين شخصيات رواية  
التسلية والترفيه وتقديم الشخصية في الشعر العربي القديم .  
جمود الشخصية وسطحياتها .

١٦٧

٦ - السرد والحوار :



أسلوب السرد تقريرى . الصور الكلاسيكية . التعميم .  
تشابه الأسلوب . الخلاف بين الأساليب لغوى بحث . فرض  
أسلوب المؤلف . فرض الشعر . الهرب من الحوار ، وصور  
من هذا الهروب .

١٧٤

٧ - امتداد تيار التسلية والترفيه :  
بقاء هذا النوع من الرواية حتى عصرنا الحاضر - واعتماده  
على أنصاف المثقفين من الكتاب وأنصاف المتعلمين من القراء .  
علاقته بالإذاعة والسينما . مظاهر تغيره فى فترة البحث ، وصور  
من هذا التغير .

١٨٤

٨ - المنفلوطى ودوره :  
هل هو مترجم أم مؤلف ؟ خلقه للرواية المترجمة خلقاً  
جديداً يتلاءم مع ذوق عصره . الإغراق العاطفى فى رواياته .  
الأسلوب الخطابى . تشويه الأصل . الخطب العاطفية  
والاجتماعية والوطنية . البعد عن الأسلوب الروائى . تجاهل  
الزمان ، المكان ، وطابع الشخصية .

### الباب الثانى

الرواية الفنية ( ١٩٢٠ - ١٩٣٨ )

١٩٠ - ٢١٦

### الفصل الأول

طبيعة الرواية الفنية وعوامل ظهورها

١٩٣

أولاً : عوامل ظهور الرواية الفنية فى الغرب :  
تغير صورة البناء الاجتماعى . التحول من المجتمع  
الإقطاعى إلى مجتمع الطبقة الوسطى . أثر ذلك فى اتجاه التفكير  
وأسلوبه . الطبقة الوسطى سند للأدب والفن . مقارنة بين  
خصائص الرواية الفنية وغير الفنية فى : الوظيفة ، الحدث ،

بناء العقدة ، رسم الشخصية . بواكير الرواية الفنية وخصائصها .  
وسمات الرواية الفنية .

ثانياً : عوامل ظهورها في مصر : . . . . . ٢٠٥

ظهور الطبقة الوسطى ونمو الشعور القومي . ثورة سنة  
١٩١٩ القومية . الرواية الفنية ترتبط بالتغير الاجتماعي وتعبّر  
عنه . ظروف نشأة الطبقة الوسطى في مصر وعوامل تكوينها .  
موقف الروائيين من الثقافة الغربية والتراث العربي . رواد  
وعقبات .

## الفصل الثاني الرواية التحليلية

٢١٧ - ٢٨٢

٢١٧

### ١ - الظروف التي أحاطت بممثلها :

مبررات دراسة عيسى عبيد وتيمور وظاهر لاشين . ثورة  
سنة ١٩١٩ ومحاولة إثبات الشخصية المصرية . الاتجاه إلى  
الارتباط بالواقع . رد الفعل ضد روايات التسلية والترفيه .  
المعوقات : استمرار ضغط المشكلة السياسية ، ضعف الطبقة  
الوسطى ، وضع المرأة ، موقف الناشرين وأصحاب الصحف ،  
اتجاه الترجمة لإرضاء حاجة السوق . عزلة الروائيين عن البيئة  
والجمهور . موقف الروائيين من الثقافة الغربية يضاعف عزلتهم  
ويأسهم . أثر عزلتهم على أدبهم .

٢٣٩

### ٢ - دور تيمور وعيسى عبيد في الرواية التحليلية :

محاولة إبراز الشخصية المصرية والتعبير عن الواقع  
المصري . شعبية البيئة والأبطال . سطحية تصوير البيئة  
وجمودها . التركيز على شخصية واحدة شاذة . التحول في

تصوير الشخصية من المثالية والتجريد إلى الواقعية . مظاهر الإخفاق في رسم الشخصية : الاستعلاء عليها ، فرض الشذوذ ، التقرير وتقديم الشخصية دفعة واحدة . الشخصيات الثانوية . الصور الجزئية . ضعف دور الحوار . الأسلوب .

٢٦٥

٣ - دور طاهر لاشين في الرواية التحليلية :

ترابط الرواية وظهور موقف المؤلف . حواء بلا آدم تكشف يأس الطبقة الوسطى والصراع الطبقي . أسباب تفوق طاهر لاشين على زميله . الشخصية تصور لتعبير عن موقف المؤلف . النهاية تعبير عن اكتمال إحساس الكاتب . البيئة حية معبرة . طابع المرحلة في الرواية : التقرير ، المبالغة . يأس لاشين وتوقفه عن الإنتاج .

### الفصل الثالث

#### رواية الترجمة الذاتية

٢٨٣ - ٤٠٢

٢٨٣

١ - الظروف التي أحاطت بممثليها وأثرها على نفسياتهم وتفكيرهم وأدبهم :

تأثرهم بالظروف العامة التي أثرت على ممثلي الرواية التحليلية . مقارنة بين ظروفهم وظروف ممثلي الرواية التحليلية : السن ، انتمائهم إلى الطبقة الوسطى المصرية ، نشأتهم الريفية باستثناء المازني . عدم تخصصهم باستثناء الحكيم . محاولتهم تغيير قيم مجتمعهم . حدة الصراع بين القديم والجديد في نفوسهم . رفض الثقافة العربية والاندفاع إلى الثقافة الغربية وآثاره . ظاهرة عجزهم عن الانتماء إلى الواقع وآثارها . ظاهرة إحساسهم المفرط بالذاتية وآثاره . الطابع الفكري في أدبهم ثمرة للظاهرتين ، أسباب الطابع الفكري في أدبهم .

صفحة

٣٠٢

٢ - الأيام وطه حسين :

صعوبة تحديد النوع الأدبي للأيام . دوافع المؤلف إلى تأليف الكتاب . عناصر ثلاثة في الأيام : ترجمة ذاتية ، رواية ، بحث . أثر هذه العناصر على : طريقة العرض ، تناول الحدث ، تصوير الشخصية ، أسلوب التعبير . رواية أديب امتداد لكتاب الأيام ومحاولة للخروج من الترجمة الذاتية .

٣٢٢

٣ - زينب وهيكल :

زينب بداية للرواية الفنية . منابع الرواية . دوافع المؤلف إلى تأليفها . علاقة الحب رمز لعلاقة جيله بمجتمعه . محاور ثلاثة في الرواية . علاقة هيكل بطبيعة الريف المصرى وأثرها في الرواية . تحليل شخصية حامد باعتباره انعكاساً مباشراً لشخصية المؤلف ، وزينب باعتبارها انعكاساً غير مباشر لشخصيته ونتائجه الفنية . موقفه من العامة في الحوار والسرد . تحول قضية العامة والفصحى عنده إلى مشكلة أدبية .

٣٣٨

٤ - إبراهيم الكاتب والمازنى :

وعى المازنى بالرواية ( نظرياً ) بالنسبة لطف وهيكل وقصوره في التطبيق . قلق المازنى وحرمانه وعلاقته بالمرأة . ظروف المازنى الخاصة التي جعلت منه كاتباً ذاتياً وأثرت في أدبه . حساسية المازنى الحادة أضعفت تمثله للثقافة وجعلت أدبه مرتبطاً بتجاربه الذاتية . علاقة المازنى ببطل روايته ساهمت في ضعف تصويره الفني له . الرواية ثلاث لوحات منفصلة . عجز المازنى عن الربط بين الصور الجزئية في روايته وأسباب ذلك ونتائجه . الأسلوب التقريرى وأثره على تصوير الشخصيات . النزعة الكوميديّة الساخرة وأثرها في تصوير الشخصيات الثانوية . موقف المازنى من مشكلة العامة والفصحى .

٥ - سارة والعقاد :

شخصية العقاد وطابعه الفكرى . نظرة العقاد للشخصية الإنسانية وأثره فى رواية سارة . تجمد الأحداث والشخصية والحركة فى سارة . أسلوب معالجة العقاد للرواية ، الأنوثة مفتاح شخصية سارة . نزعة العقاد للتعميم فى تصوير الشخصيات . ظاهرة التناقض بين تفكير الأبطال وسلوكهم . ظاهرة التحليل النفسى المنظم فى أسلوب الرواية .

٣٧٦

٦ - عودة الروح وتوفيق الحكيم :

شخصية الحكيم وطبيعة أدبه . عجز الحكيم روائياً عن تجاوز تجاربه الذاتية : عودة الروح أنجح محاولة استغلت الترجمة الذاتية . تحليل الرواية : الأسرة رمز الشعب فى الرواية ، تجاوز الحكيم عن الواقع ، توحيده لسلوك أبطاله ، وتعليقات مفتعلة . تدخل الحكيم لتحقيق التوازن بين الأحداث ودلالاتها ، تصورات الحكيم الفكرية لم تخدم الرواية من الناحية الفنية ، التناقض بين السلوك الكوميدى للشخصيات وتفسير المؤلف الجدى لهذا السلوك . شخصيات الرواية غير متطورة . الحكيم يتدخل أحياناً فى تقديم شخصياته بسبب اعتماده على الحوار كثيراً . أثر الحوار فى الرواية : حيوية أسلوب العرض ، الكشف عن المستوى النفسى والعقلى والشعورى للشخصيات . استخدامه للعامة فى الحوار والسرد أحياناً . عودة الروح قمة التطور الروائى للحكيم . تحليل عصفور من الشرق ويوميات نائب فى الأرياف .

٤٠٠

٧ - تقييم عام للمحاولات الأولى فى الرواية الفنية :

المحاولات الأولى للرواية الفنية أدت إلى : نقل الرواية إلى أرض الواقع ، تعبير الروائى عن الإحساس بالواقع . صعوبات واجهت الرواد أدت إلى : تحليل ظاهرة واقعية

منفصلة ، خلق الشخصيات الشاذة ، التعبير عن حياة  
الكاتب الخاصة ومشاكله الذاتية . علامات تشير إلى طريق  
المستقبل للرواية العربية في حواء بلا آدم وعودة الروح .  
مقاومة الرواد للصعوبات دفعت جيل ما بعد الحرب العالمية  
الثانية إلى : كتابة الرواية التاريخية من جديد لتعبر عن  
إحساس قومي . الرواية التاريخية الجديدة نوعان : فرعونية ،  
وعربية إسلامية . عودة كتاب ما بعد الحرب الثانية إلى  
الارتباط بالواقع روائياً .

|           |                                                          |
|-----------|----------------------------------------------------------|
| ٤٠٣       | خاتمة                                                    |
| ٤٣٢ - ٤٠٧ | المراجع والملحقات                                        |
|           | ( ١ ) المراجع العامة :                                   |
| ٤٠٨       | ١ - المراجع العربية                                      |
| ٤١١       | ٢ - المراجع الأجنبية                                     |
| ٤١٢       | ٣ - دوريات عربية وأجنبية                                 |
| ٤٣١ - ٤١٣ | ( ب ) فهرس للروايات التي ظهرت في مصر ( ١٨٧٠ م - ١٩٣٨ م ) |
| ٤١٣       | ١ - الرواية التعليمية ✓                                  |
| ٤١٥       | ٢ - رواية التسلية والترفيه ✓                             |
| ٤٣١       | ٣ - الرواية الفنية ✓                                     |
| ٤٤٢ - ٤٣٣ | ( ج ) فهرس الكتاب                                        |

بسم الله الرحمن الرحيم

قام بإعداد هذه النسخة pdf

وفهرستها ورفعها :

د محمد أحمد محمد عاصم

نسألكم الدعاء