

جامعة دمشق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

١٥



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٠٠٨٣٠

الواقعية

في أدب يوسف إدريس

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير
من جامعة دمشق



١٤

أعدّها الطالب
الرشيد بوشعير

بإشراف الأستاذ الدكتور
أحمد سليمان الأحمد

١٠٠٢٨١٨

العام للدراسي

١٩٧٩ - ١٩٨٠

* المقدمة *

هناك ظاهرة ملحوظة في النقد العربي الحديث ، وهي قلة الاهتمام بالتنظير للنثر القصصي والمسرحي ، وعدم محاولة تمييز تياراتها واتجاهاتها أو مذاهبيها ، على نحو ما نرى في النقد الغربي . * وربما كان هذا عائدا إلى حداثة هذين الفئتين في الأدب العربي ، وإذا قارناهما بفن عريق كفن الشعر . وسهما يمكن من أمر ، فإنه قد آن الأوان للغز والتمييز في هذين الفئتين اللذين تطورا إلى حد يتطلب مواكبة جديدة من الدراسات النقدية التنظيرية الكفيلة بإيضاح معالم مذاهبيهما .

هذه الفكرة كانت تلح علي في الآونة الأخيرة إلحاحا شديدا ، إلى درجة أنني لم أجد مندوحة عن ترجمتها إلى عمل أساهم به في التعمير عنها ، فكان هذا البحث الذي أعده مجرد محاولة متواضعة من دارس لا يزال في بداية الطريق الشائك الطويل . وكل ما أصبو إليه هو أن يلتفت بعض نقادنا المختصين من ذوي الاطلاع الواسع والخبرات الكافية إلى هذه الفكرة ، فيقدموا لنا دراسات أكثر جدية وغنى في هذا المجال .

وهذه المحاولة المتواضعة تتناول واحدا من كتابنا العرب المعاصرين ، وتهدف إلى النظر في إنتاجه القصصي - سواء أكان قصة أم رواية - والمسرحي بغية تصنيف ذلك الإنتاج وفرزه ووضع في إطاره المعين .

وبما أن الواقعية تعتبر من أكبر المذاهب العالمية التي استقطبت عددا لا يحصى من الكتاب ، إن لم نقل أكبرها على الإطلاق - وربما كان ذلك عائدا إلى طبيعة الرواية الواقعية التي لا يستطيع أحد أن يتجرد عنها مهما حاول أن يفعل - فلنني اخترت هذا المذهب الكبير ، كي أتبع اتجاهاته وعلامحه في آثار الدكتور يوسف إدريس . والدكتور يوسف إدريس بالذات ، لأنه كـ

* هذا لا ينفي وجود بعض المحاولات الجزئية التي لم تتخذ طابع الشمولية .

من الذين أثروا هذا المذهب في النثر القصصي والمسرحي المعاصر ، وحاولوا أن يلتزموا بمبادئه الجمالية لفترة طويلة ، وأن يتنفسوا في أجواءه .
ولذا كان ما ذكرت حتى الآن ييلور أهم الدوافع الموضوعية التي وجهتني إلى اختيار موضوع هذا البحث ، فإن هناك دوافع أخرى ذاتية تتحلل في رغبتني في " قراءة " شخصية إدريس . وهي رغبة أخذت أحس بها منذ أن قرأت عن مقاومة إدريس وانخراطه في سلك جيش التحرير الوطني في الجزائر - كمنظور أثناء مقاومة الاستعمار الفرنسي ، كما تتحلل في شغفي بقراءة الفسيفساء القصصي والمسرحي ، سواء في الأدب العربي أو في الآداب الأجنبية .
والدراسات التي تتناول موضوع هذا البحث نادرة ، إذ لا تكاد نجد سوى الأطروحة التي قدمتها " نادية روهوف فرج " عن " يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث " (١) - إذا استثنينا بعض المقالات الموجزة المنشورة في الصحف والدوريات - لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة " كولومبيا " الأمريكية ، وهي أطروحة تقع في حوالي مائة وستين صفحة من القطع الصغير الحجم ، لم يكن نصيب إدريس منها سوى سبعين صفحة (من ص ٩٣ - ١٦٣) ، ولا تتناول هذه الصفحات القليلة كل إنتاج إدريس المسرحي ، وإنما تكاد تقتصر على مسرحية رئيسية هي " الغرافير " ، أما سائر الصفحات الأخرى فقد خصصت للخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية وما إلى ذلك . وهذه الدراسة ، كما نرى ، قاصرة مبتسرة ، لا ترقى إلى مستوى الدراسة الأكاديمية الجادة .

هذا ، وربما كانت أهم مشكلة اعترضتني أثناء إنجازي لهذا البحث هي قلة المراجع التي تتعلق بالمذهب الواقعي في الأدب العربي ، فقد واجهتني مدة أسئلة تدور كلها حول نشأة هذا المذهب في البيئة العربية ، أو انتقاله

(١) فرج ، نادية روهوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . دار

إلى هذه البيئة وتطوره ، وتحديد الظروف التي ساعدت على تنبئه : فمجل تلك الأسئلة التي تدور حول هذه النقطة كانت تمثل بالنسبة اليّ عقبة كأداء ، لم أدللها إلا بالاجتهاد الذي قد يكون هزيبا ، وقد ينطوي على كثير من الخطأ ، ولكنه يظل اجتهادا على أية حال .

وقد جاء هذا البحث في ثلاثة أبواب رئيسية ، تعرضت في الباب الأول منها — وهو يتكون من ستة فصول — الى مصطلح " الواقعية " ، وعوامل نشأتها وتطورها في البيئة الأوروبية ، وأهم اتجاهاتها ، والميزات الجمالية أو الفكرية لتلك الاتجاهات ، ثم ختمت هذا الباب بنظرة سريعة على الواقعية في العالم العربي ، مركزا على مصر باعتبارها التربة التي نبت فيها إدريس ، موضوع بحثي ، ومتخذا من تلك النظرة السريعة مدخلا إلى واقعية هذا الكاتب . ويجدر بي أن أشير الى أن هذا الباب قد يحتاج إلى مجلدات لاستيعاب مواضيعه وإعطائها حقها من الدراسة ، فمعدرة ان كنت قد كتبت مادة هذا الباب في هذه الكمية من الصفحات التي تعتبر قليلة بالنظر إلى المواضيع التي وردت فيه .

أما الباب الثاني — الذي يتألف من أربعة فصول — فقد كرسه للمعنى عن حياة إدريس وإنتاجه في القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، ومناهج الواقعية الأساسية (الاشتراكية والنقدية والطبيعية) التي تميز في هذا الإنتاج .

أما الباب الثالث والأخير — الذي يحتوي على ثلاثة فصول — فقد تناولت فيه طرق الأناء الفني ، والميزات الجمالية لأدب إدريس ، سواء أكان قصة أو رواية أم مسرحية .

* * *

هذا ، ويجب أن أنوه بفضل أستاذي الكريم الدكتور أحمد سليمان الأحمد الذي أشرف على هذا البحث ، والذي أفادني كثيرا بنصائحه واقتراحاته القيمة . . . وإن وجد القارئ خطأ أو نقصا في هذا البحث فليعتبر ذلك ناتجا عن سوء انتقائي بطلب النصائح والاقتراحات .

ولا يغوتني أن أوجه جزيل شكرى وامتناني إلى كل من الدكتور هزيمة
مريدن ، والدكتور عبد الكريم الأشر ، والدكتور إبراهيم كيلاني ، على مناقشاتهم
التي أنارت لي بعض الجوانب التي كانت غامضة في هذا البحث قبل أن يتيسر
أستاذى الدكتور الأحمد .
وأسأل الله التوفيق والعون الدائم .

« الحساب الأول »

« نظرة عامة على الوثائق »

الفصل الأول

مصطلح الواقعية

=====

إن مصطلح " الواقعية " من المصطلحات المطاطة والغضاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف مبادئ النشاط الإنساني من جهة ، وباختلاف اتجاهات النقاد والأدباء ، ومنظري الأدب من جهة أخرى ، ففي الفلسفة نجد الاسمين الظاهراتيين (Phénoménologistes) الذين ينكرون وجود المعاني والمفاهيم المجردة الكلية يعتبرون هذا المصطلح مجرد اسم مثل سائر الأسماء ، وعلى العكس من ذلك نجد المثاليين الذين يعتبرونه دالاً على واقعية الأفكار المجردة ووجودها بالفعل (١) .

وفي السياسة يعني مصطلح " الواقعية " القبول بالأمر الواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة . فالواقعية هنا مرادفة للسلبية والاستسلام ، وقد يمتدحها بعضهم مرادفة للروية الموضوعية الإيجابية كما فعل الدكتور محمد النويهى (٢) . أما في الأدب فإن هذا المصطلح يقصد به أحياناً ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويراً فوتوغرافياً حرفياً ، وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله ، ويقصد به أحياناً أخرى الحيادية أو الموضوعية الصائبة التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي إلى أعماله الأدبية (٣) .

-
- (١) الشفعة ، خلدون : يدخل إلى مصطلح الواقعية . الموقف الأدبي . عدد أول إبريل . دمشق ١٩٧٨ . ص ١١ .
 - (٢) النويهى ، محمد : الواقعية لاتعني التشاؤم . الآداب . عدد يناير . بيروت ٧١ . ص ٧٩ - ٨٠ .
 - (٣) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر . القاهرة . ص ٨٢ .

ويرى بعضهم أن الواقعية هي تلك التي لا تهتم إلا بمشكلات المجتمع وحياة الشعب، بينما يرى آخرون أن الواقعية تتسع لكل الآثار الأدبية تقريبا كما يذهب " روجي جارودي " في كتابه " واقعية بلاضفاف " (١)، أو " أرنولد كيتل " في كتابه " مدخل إلى الرواية الإنجليزية " (٢).

ويرى الدكتور محمد مندور أن مصطلح " الواقعية " محدود في الغرب " لم ينزل به الاضطراب، ولم يبح حدوده المعني الاشتقاقي " (٣) الاصلبي الذي يعود إلى لفظة " الواقع "، على العكس ما عندنا نحن العرب. والحقيقة أن هناك اضطرابا كبيرا في مفهوم هذا المصطلح، ليس فقط عند العرب، ولكن عند الغربيين أيضا، فليس من شك في أن مفهوم " الواقعية " في نظريتهم " ايميل زولا " أو " فلوير " يختلف تماما عن مفهومها عند " جوركي " أو " فيشر " أو " جون لوكاتش " .

ويكمن القول بأن بذور المذهب الواقعي قديمة جدا، تلاحظ في طبائع البشر الذين ينقسمون إلى مثاليين وواقعيين بطبيعتهم، فالمثاليون لا يحبون الانغماس في الواقع ويحلون إلى التحليق بخيالهم في عوالم أسطورية، أو يوثرون الانسياق وراء الأمانى الوهمية التي قد تصبح في نظرهم حقيقة ملموسة. وعلى حد تعبير الدكتور محمد مندور فإن " رغبات النفس قد تبلسغ أحيانا من القوة بحيث تختلط بالواقع، فلا يستطيع صاحبها أن يميز بينهما وبين الحياة " (٤) أما الواقعيون فإنهم يتأزرون بالحدز وشدة الانتباه إلى

-
- (١) جارودي، روجي : واقعية بلاضفاف . ترجمة حلم طوسون . دار الكتاب العربي . القاهرة .
(٢) كيتل ، أرنولد : مدخل إلى الرواية الإنجليزية . ترجمة هاني الراهب . مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ٧٧ هـ ٣٥ وما بعدها .
(٣) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ٨٣ .
(٤) مندور ، محمد : في الأدب والنقد . دار نهضة مصر . ط ٥ . القاهرة ٤٩ . ص ١٤١ .

الحياة المحيطة بهم ورويتها مجردة كما هي في الواقع من غير تزييف . وهذا يعتبر مفهوما آخر لمصطلح الواقعية يضاف إلى بعض المفاهيم التي أشرنا إليها . وإذا كانت بذور الواقعية ملاحظة في طبائع البشر منذ القديم فإنها بالتالي ملاحظة بالضرورة في الأدب باعتباره تعبيرا عن طبائع الناس ونفسياتهم وعاكسا لها .

لقد ظهرت بذور الواقعية عند كثير من أدباء الإغريق ، من أمثال " هوميروس " الذي نجد سمات واقعية طموسة في ملحنيته " الإلياذة " و " الأوديسسة " ، منها سمة الأسلوب المثل للأشياء بجميع أبعادها وجوانبها وأجزائها ، بحيث تبدو تلك الجوانب منظورة ، واضحة ، محددة ، لا لبس فيها ولا غموض ، فالأشياء عند " هوميروس " كلها معرضة لضوء الأسلوب المباشر الذي يعطينا كل أبعادها من أول لحظة . ومنها أيضا عدم التورع عن مزج الحوادث التي تسو على الحياة اليومية المألوفة ، بالحوادث التي يمكن اعتبارهها مبتدلة إلى حد بعيد (١) . إن " هوميروس " يقدم لنا المآسي التي يتعرض لها " أوديسسوس " أو " باثروكل " ، أو " أخيل " أو " أجاسنون " بجانب الأحداث البسيطة المادية التي تجري في البيوت .

ومن أدباء الإغريق الذين نجد في أشعارهم الدرامية عناصر واقعية أكثر وضوحا من تلك التي نجدها لدى " هوميروس " نذكر " يوريبيديس " الذي خطا بالمأساة خطوات كبيرة نحو الواقعية ، تتجلى في استخدام اللغة السهلة التي تقرب من مستوى اللغة اليومية ، كما تتجلى في تناوله لقضايا إنسانية محضة ، بعيدة عن القضايا الإلهية وعلاقة البشر بالقدر كما هو الأمر عند

(١) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . الهيئة المصرية

العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص ٢٧٥ -

" سوفوكليس " و " إسخيلوس " . فقد اختار " يوريبيدس " عاطفة الحب لتكون محورا لمسرحياته ، وبرع في تحليل نفسية شخصياته الإنسانية ، وخاصة شخصية المرأة ، و " بهذا صار قريبا إلى قلوب الأوروبيين أكثر من سواه " حسب ما يسرى الدكتور عمر الدسوقي (١) ، ولهذا أيضا شن عليه " أريستوفان " حملة شعواء في مسرحيته " الضفادع " واعتبره خارجا على أوضاع الشعر وتقاليد . (٢)

وتعتبر كوميديات أريستوفان أيضا من الآثار الأدبية القديمة التي نجد فيها أصول الواقعية واضحة للغاية ، ليس لما لفن الكوميديا من صلة وثيقة بالواقع فحسب ولكن للمواضيع وللطريقة الانتقادية الساخرة التي كان أريستوفان يتناول بها مواضيع وأشخاص المجتمع اليوناني آنذاك .

وفي الأدب الروماني نرى ملامح الواقعية تبدو خاصة عند الكاتب الكوميدي " بلوتس " الذي ترك لنا مسرحيات قليلة ، لعل أهمها " جرة الذهب " التي انتقد فيها صفة مذمومة عند بعض الناس ، وهي صفة البخل ، وذلك بأسلوب واقعي أخاذ ، حتى أن بعض الدارسين — وهو الدكتور محمد الصادق عفيفي — يعتقد أن " مولير " تأثر بهذه المسرحية حين كتب مسرحيته الشهيرة " البخيل " (٣) .

ويرى بعض الدارسين أن هناك بذورا واقعية جمة في أدب العصور الوسطى ويولون أهمية كبرى لفوارق الأسلوب والأنواع الأدبية ، وميلاد الأسلوب المتوسط الذي يختلف عن أسلوب التراجيديا اليونانية الفخم . (٤)

(١) الدسوقي ، عمر : المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها) . دار الفكر العربي - القاهرة ، ١٩٢٠ . ط ٥ . ص ٩٠ .

(٢) أريستوفان : الضفادع . ترجمة أمين سلامة . دار الفكر العربي . القاهرة ٦٦ . ص ٨٤ - ١١٩ .

(٣) عفيفي ، محمد الصادق : نموذج البخيل ، دار الفكر ط ٢ . القاهرة ٧١ . ص ٨٥ - ٨٩ .

(٤) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٢٧٩ .

والحقيقة أن هذه البذور الواقعية لم تكن في فن المسرح ، وإنما كانت في فن القصص إلى حد ما . فالمسرح لم يكن يتخذ مواضعه من الحياة في القرون الوسطى ، بل كان يتخذها من القصص الديني الذي ورد في الأناجيل وحتى الكوميديا — كما يؤكد الدكتور مندور — فإنها كانت تهدف إلى الإضحاك فحسب ، وليس إلى نقد الأوضاع الاجتماعية . (١)

أما فن القصص في ذلك العصر فإنه يحتوى — إلى حد ما — على عناصر واقعية رغم ما يبدو لنا لأول وهلة من بعده الشديد عن الواقع وتصويره . فحين نكف رموز " الكوميديا الإلهية " (٢) للشاعر الإيطالي " دانتي " نرى لوحة رائعة لتصور العصور الوسطى للحياة والشباب والمعاق وسائر المعتقدات ، بالإضافة إلى ذلك النقد المر لبعض مظاهر المجتمع ، كمهاجمة " كنيسة روما وفضح نفاق الرهبان وجشعهم ووضع أحد الباباوات في الجحيم ، واختيار الفردوس مقرا لواحد من تلامذة ابن رشد ، كان قد دفع حياته ضحية تعنت الكنيسة " (٣) .

وإذا كانت التراجيديات الكلاسيكية في القرن السابع عشر لم تعكس لنا مظاهر واقعية من الحياة ، بسبب التزامها بمحاكاة الآداب الإغريقية والرومانية القديمة وعزوفها عن محاكاة الواقع ، وبسبب مفالاتها في التقيد بتلك القوانين الصارمة* التي وضعها أرسطو لهذا الفن ، وخاصة قانون الوحدات الثلاث :

- (١) مندور ، محمد : في الأرب والنقد . ص ١٤٨ - ١٤٩ .
- (٢) ألجيري ، دانتي : الكوميديا الإلهية ، ترجمة حسن عثمان . دار المعارف بصر ١٩٦٤ .
- (٣) الخطيب ، حسام : الأرب الأوروبي (تطوره ونشأة مذاهبه) - دمشق ١٩٧٢ . ص ٦٧ .

* يحسن أن نذكر هنا محاكمة الشاعر الفرنسي " كورني " واتهامه بالخروج على قواعد أرسطو في مسرحية " السيد " (انظر الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما " للدكتور مندور . دار نهضة مصر . القاهرة . ص ٢٥) .

وحدة الموضوع ، والزمان ، والمكان . أقول : إذا كانت التراجيديا الكلاسيكية كذلك ، فإن الكوميديا على العكس من ذلك كانت غير بعيدة عن الواقع وأخلاق الناس يومئذ . ويكفي أن نذكر الكاتب السزحي الفذ "موليير" الذي خلف لنا مسرحيات عدة (١) ينتقد فيها مظاهر سيئة من أخلاق المجتمع الفرنسي ، كما فعل في "البخيل" حيث انتقد الطبقة البورجوازية الناشئة المتكاثرة على جمع المال والحرص عليه أكثر من الحرص على الأبناء والعلاقات الإنسانية الحميمة ، وكما فعل أيضا في "طرطوف" حيث انتقد رجال الدين المنافقين الذين لا يتورعون عن ارتكاب أشنع المعاصي ويتظاهرون بالتقوى واتباع تعاليم الديانة المسيحية . ثم إن "موليير" خرج على تقاليد المسرح الكلاسيكي الذي كان يعنى باللفظة والأشلوب عناية فائقة ، فكتب بعض المسرحيات نثرا خلافا للمسرح الكلاسيكي الذي كان فنا شعريا خالصا .

ثم جاء "فولتير" فدفع عجلة الواقعية إلى الأمام دفعة قوية هو الآخر ، وخاصة في قصته "كانديد" (٢) التي يسخر فيها سخيرة لاذعة من مبدأ التفاؤل المطلق الذي كان سائدا آنذاك في بعض الأوساط الثقافية ، وخاصة في ألمانيا . وحتى شكسبير الذي عاش في عصر النهضة في القرن السادس عشر ، والذي يعتبر عادة مهيدا للرومانتيكيين وضعا نثرا لهم (٣) ، نجد في مسرحياته هو الآخر

(١) Moliere : Œuvres Complètes . Garnier . Flammarion ,

Paris 1965 (T 1, 2)

(٢) فولتير : كانديد (أو التفاؤل) - ترجمة عادل زعيتر . دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٥٥ .

(٣) مندور ، محمد : مقدمة شاترتون لألفريد دي فيني . ترجمة حسن نديم الشركة التعاونية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) . القاهرة . القاهرة ص ١٢-١٣

كثيرا من العناصر الواقعية ، ففي " هملت " (١) نرى شكسبير يقترب من الواقع تماما حين يعرض ضحكا مبهرجا وسط مشهد من أعتى المشاهد التراجيدية ، وهو المشهد الذي يظهر فيه الأمير " هملت " في المقبرة حائرا متأملا أسرار الحياة المولمة الغامضة ، وذلك لأن الحياة الواقعية ليست طهارة خالصة ولا مأساة محضة ، بل تقوم على المولم والمضحك معا .

وفي " روميو وجوليت " (٢) تتمثل واقعية " شكسبير " في كشفه القناع عن ذلك الواقع الاجتماعي العنيف المتصلب الذي تتخاصم أسره ويرث أبنائه الأحقاد والإحن عن أجدادهم ، فالحب السامي الذي ينشأ بين " روميو " و " جوليت " يدمر حياتها بسبب انتعاشها إلى أسرتين متعاديتين منذ القديم ، لا يرى الواحد من الأسرة الثاني من الأسرة الأخرى حتى تشتعل بينهما نار البغضاء والاشمزاز . (٣)

و " فيكتور هيغو " الذي يعتبر زعيما للرومانتيكيين وواضع أسس مذهبهم وقوانينه (٤) ما كنا نبحث كثيرا كي نجد ملاح واقعية في بعض قصصه ، وخاصة في روايته الذائفة الضيت " البؤساء " . إذ أن تصوير المجتمع القاسي الذي لا يرحم فيه الفقراء والبؤساء من أمثال المسكينة " فانتين " ، وسي " الحسبظ " جان فالجان " ، والهنيت البائسة " كوزيت " التي لعبت بها الممن وصروف الدهر ، وألقها في يد أسرة " تينارديه " القاسية الفاقدة للإنسانية

-
- (١) شكسبير ، ولدم : هملت . ترجمة خليل مطران . دار المعارف بمصر . ط ٥ . القاهرة ٧١ . ص ١١٧ - ١٢١ .
- (٢) شكسبير ، ولدم : روميو وجوليت . ترجمة رياض عبود . دار مارون عبود ط ١ . ١٩٧٩ .
- (٣) شكسبير ، ولدم : روميو وجوليت . ص ٩ وما بعدها .
- (٤) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ٧٧ - ٧٨ .

والشفقة، التي اتخذتها وسيلة لإيلاء أمها العريضة الوحيدة وابتزاز دربهاتها، كما اتخذتها خادما تقوم بالأعمال الشاقة، وتتلقى الضرب المبرح (١)، وتصوير "كومونة باريس" ونضال الجمهوريين (٢). كل ذلك يمتد إلى الواقعية بصفة قوية، حتى أن الشاعر الفرنسي "لويس أراغون" ألف كتابا بعنوان "هيجو، شاعر واقعي" (٣).

وهكذا، فإننا نجد بذور الواقعية عند كثير من الأدباء الذين يعتبرون - في عرف النقاد عادة - بعديين كل البعد عن الواقعية.

ومهما يكن من أمر، فإن أخشى ما نخشاه أن يفهم من عرضنا لبذور الواقعية على هذا النحو أننا ندين بذهب "روجي جارودي" الذي ألمحنا إليه آنفا... إننا لانريد أن نجعل الواقعية بلا حدود أو "بلا ضفاف" فندخل كل الآثار الأدبية أو أغلبها في إطار هذا التيار الذي لم تتبلور مبادئه وميزاته لتكون نسقا عاما إلا في العصور الحديثة. إن ما عرضناه إلى حد الآن هو ما يمكن تسميته بالإرهاصات الواقعية التي تستقي من آثار الأدباء ابتداء من عصر اليونانيين حتى مطلع القرن التاسع عشر، وهو القرن الذي تم فيه التبشير بالواقعية وقدمت فيه نماذجها الأساسية.

ويذكر الناقد الفرنسي "فان تيجم" أن معنى لفظة "الواقعية" باعتبارها مصطلحا أدبيا لم يتحدد إلا من خلال الخصومة الجادة التي نشبت بين "شامفلوري" وبعض نقاد الفنون التشكيلية (٤) وذلك حين نشر "شامفلوري" مجموعة من مقالات أدبية أطلق عليها اسم "الواقعية"، ثم أصدر بمساعدة أحد أصدقائه مجلة أطلق عليها نفس الاسم عام ١٨٤٣.

- (١) هيجو أفكتور : البوسا . ترجمة مجموعة من الأساتذة . المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع . ط ١١٠ . بيروت ٦٦ . ص ٧٣-٨٨
- (٢) هيجو . فكتور : البوسا . ص ٣٥٥ - ٤٠٧ .
- (٣) هذا الكتاب لم أستطع قراءته للأسف وإنما وصف لي مضمونه .
- (٤) فان تيجم ، فيليب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . ترجمة فريد أنطونيوس . منشورات هويدات . ط ٣ . بيروت ٧٥ . ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

الفصل الثاني

عوامل نشأة الواقعية

يجب أن نشير باديء ذي بدء إلى أن المذاهب أو التيارات الأدبية لا يمكن أن تخلق من العدم على الإطلاق ، فلا بد من أرضية وجو ملائم لنشأة تيار أدبي ما . وإنه لمن السذاجة الاعتقاد بأن الكتاب أو النقاد يستطيعون أن يضعوا قواعد وأسس مذهب أدبي ما دون مراعاة لملايسات الحياة ولظروف العصر الفكرية والنفسية والاجتماعية والتاريخية . . . وعلى سبيل المثال فإننا لا نستطيع أن نتصور نشأة المذهب الرومانتيكي في معزل عن ذلك التيار الفلسفي الذي يمثلته " جان جاك روسو " بثورته على جميع القيود والأغلال التي تكبل عواطف الانسان وتكبح جماح شعوره واحساسه الطبيعي الفطري (١) ، وعن تلك الثورة الفرنسية ، وعن تلك الهزيمة التي مني بها " نابليون بوناپارت " ، وما ولدته في نفوس الشبيبة من يأس ومرارة وتحرد ويزم بالحياة آنذاك . ذلك أن شباب الجيل يعتقدون آمالا عريضة على قائدهم العظيم ، ولكن آمالهم تخيب فجأة ، ويتحطم طموحهم ، ولم يجدوا مندوحة عن اجترار الأمل على نحو جعل بعض النقاد يعتبرونه " مرض العصر " (٢) .

هذا بالإضافة إلى دور العوامل الاقتصادية والأدبية وغيرها ، ما يولف المناخ الضروري لظهور الرومانتيكية (٣) .
وإذا كانت الكلاسيكية في القرن السابع عشر تستوحي الآداب القديمة وتتميز بالنزعة الإنسانية العامة فتعرض الشخصيات التي لا تستقطب سلوك الناس

(١) أمين أحمد ، محمود زكي نجيب : قصة الفلسفة الحديثة ، مطبعة لجنة

التأليف والترجمة والنشر . ط ٥ . القاهرة ٦٧ .

ص ١٦٨ - ١٦٩ .

الأدب ومذاهبه . ص ٦٢ .

(٢) مندور ، محمد :

(٣) هلال ، غنيمي :

الرومانتيكية . دار الثقافة ، دار العودة . بيروت .
١٩٧٢ . ص ٣١ - ٥٠ .

الاجتماعي والأخلاقي في ذلك القرن ، ما يوهم بأن النقاد والشعراء هم الذين قصدوا إلى خلقها (١) ، فإن هناك في الحقيقة تربة خاصة وناخا معيناً ترعرعت فيه بذور هذا التيار ونبت ، وكان هذا المناخ عقلياً متعصباً لآراء أرسطو ومثلاً لما يسمى " بروح العصر " (٢) .

ونأتي إلى عوامل نشأة الواقعية فنحصرها فيما يلي :

أ) تطور النزعة النقدية في مجالات العلوم الطبيعية والاجتماعية والتاريخية وازدهار الفلسفة الوضعية والمادية ، ثم الوجودية . وكل هذا يعتبر رداً للفصل على الفلسفة المثالية التي كان يمثلها كثير من الفلاسفة من أمثال ديدرو ، وكانست ، وفخته ، وهيجل ، كما يعتبر موجهاً قوياً نحو الواقعية واقترب الفن من المجتمع أكثر من ذي قبل .

ويمثل النزعة الاجتماعية " سان سيمون " الذي تدور آراؤه حول صلات الإنسان بالآخرين ثم بالطبيعة والعالم المحيط به ، وهو يدعو إلى التضامن بين أفراد المجتمع والقضاء على الأنانية والأثرة الفردية ، وتنظيم المجتمع تنظيمياً يقوم على أساس المشاركة في الإنتاج بدلا من الاستغلال والتنافس الاقتصادي إلا أن " سان سيمون " لا يلغي الملكية كما سئى عند الماديين (٣)

١- أما الفلسفة الوضعية فمن أبرز أعلامها " أوغست كومت " (١٧٩٨ -

١٨٥٧) ، و " هيربرت سبنسر " ، و " جون ستيوارت مل " (١٨٠٦ - ١٨٧٢) ، وفكرتها الرئيسية أن المعرفة التي يجب أن يهتم بها هي معرفة الحقيقة الثميرة

(١) مندور ، محمد : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما . ص ١٤ .

(٢) ويليف رينيه ، أوستن وارين : نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي . مطبعة خالد الطرابيشي . ط ٣ . دمشق ١٩٧٢

ص ١٥٦ - ١٥٧ .

* فكر اجتماعي فرنسي (١٧٦٠ - ١٨٢٥)

(٣) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث . دار الثقافة - دار العودة بيروت ١٩٧٢ . ص ٢٢٨ .

التي يستفاد منها في الحياة الواقعية ، ولهذا فإن أقطاب هذه الفلسفة لم يتوانوا عن مهاجمة الفلسفة الميتافيزيقية واعتبروها عبثاً صيانياً (١) . ويرون أن السبيل إلى المعرفة اليقينية التي لا يتسرب إليها الشك هي تلك التي يتوصل إليها عن طريق التجربة العلمية .

وكان للفلسفة الوضعية أثر كبير على اتجاه بعض النقاد والأدباء إلى الواقعية اتجاهها هالفا فيه ، فقد تأثر " سانت بيغ " (١٨٠٤-١٨٦٩) بهذا الفلسفة فدعا إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث دقيقة لكل العلاقات والصلات التي تربطهم بأبائهم وأمهاتهم وأسرهم وبيئتهم وعصرهم ، وأصدقائهم ومعارفهم ، كما اهتم بدراسة نفسياتهم وأمزجتهم وخصائصهم العقلية ، وتكويناتهم الجسمية ، وذكرياتهم وما إلى ذلك . . إن " سانت بيغ " يرى أن الأدباء كالنباتات والحيوانات ، يشكلون فصائل متنوعة يجب أن يعنى بالسمات المشتركة بينهم . واختصاراً فإن " سانت بيغ " يطبق منهج العلوم الطبيعية على الأدباء (٢)

وتأثر بالفلسفة الوضعية ناقد آخر هو " هيپوليت تين " (١٨٢٨-١٨٩٣) الذي ارتأى أن الأدب هو نتاج مؤثرات أو عوامل اضطرارية حتمية . وهـذه المؤثرات أو العوامل هي العرق ، والزمان ، والمكان .

ويقصد " تين " بالعرق تلك الصفات أو العقومات النفسية والروحية والعقلية التي ورثها الأديب عن شعبه ، أما الزمان فيقصد به كل ما يحيط بالإنسان من أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية ، وأما المكان فهو البيئة الجغرافية والطبيعية المحيطة بالفرد ، من سهول ، وجبال ، ووديان ، وصحارى ، ومناخات .

تلك هي العوامل التي تخلق الأديب ، والتي تمكننا - في نظر تين - ليس فقط من فهم الآداب في العصر القديمة ، ولكنها تمكننا أيضاً من أن نتنبأ

(١) أمين ، أحمد - محمود ، زكي نجيب : قصة الفلسفة الحديثة . ص ٣٠٥

(٢) Lagarde et Michard: Les grands auteurs Français (19^{eme} Siécle).

Bordas, Paris 1959 . P 386

بما سوف تكون عليه الآداب في المستقبل . وقد طبق " تين " منهجه العلمي هذا على كثير من الظواهر الأدبية ، وخاصة في الأدب الانجليزي ، كما طبقها على " لافونتين " وغيره (١) .

ويبدو أن " تين " قد تأثر بالدراسات الأنثروبولوجية واللغوية خاصة ، أثناء القرن التاسع عشر ، إذا كانت هذه الدراسات متداخلة وغير منفصلة ، فاللغات الهندية والفارسية ، واليونانية القديمة والحديثة ، واللغات الجرمانية ، والإيطالية ، والسلافية - مثلا - كلها تنضوي تحت لواء فصيلة واحدة تسمى فصيلة اللغات " الهندية - الأوروبية " ، وكذلك الأمر بالنسبة لفصيلة اللغات " الحامية - السامية " التي تستقطب عددا من اللغات (٢) . ويرى الدارسون الأنثروبولوجيون أن الفصيلة الأولى تعتبر لغة جنس أو عرق واحد هو العرق الآري .

وهكذا يتضح لنا كيف خطا " تين " بالنقد الأدبي خطوة تجعله علما موضوعيا مثل العلوم الطبيعية ، فالناقد أصبح " يعاين ويشرح " . . . يفعل مثل عالم النبات الذي يدرس بنفس الاهتمام شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر ، وكذلك شجرة الفار وشجرة البتولة : إن هذا العلم هو نفسه نوع من علم النبات التطبيقي لا على النبات ، ولكن على المؤلفات الانسانية " (٣) .

وفي مجال الحديث عن أثر الفلسفة الوضعية على الأدب وتقريبه من الواقع الموضوعي يجب أن نشير إلى " إيميل زولا " الذي دعا في مذهبه الطبيعي إلى

Lagrade et Michard : Les grands Auteurs Français.

P.339-400

(١)

- (٢) الصالح ، صبحي : دراسات في فقه اللغة . دار العلم للملايين ط ٥ . بيروت ١٩٧٣ . ص ٤٣-٤٤ .
- (٣) كارلوني ، فيللو : النقد الأدبي . ترجمة كيمثي سالم . دارعويدات الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٣ . ص ٤٩ .

التجربة في القصة والرواية والمسرحية ، ورأى أن الكاتب يجب أن يدرس المجتمع دراسة دقيقة موضوعية ، وأن يسلك مسلك العلماء في مخابرهم والأطباء في تجاربهم ، على أن تكون دراسة الكاتب هذه متفقة مع النتائج والحقائق العلمية التي توصل العلم إلى اكتشافها والبرهنة على صحتها . (١)

وقد تأثر زولا خاصة بمنهج علماء الحياة والأطباء ، من أمثال "كلود برنار" (٢) في كتابه "مقدمة في دراسة الطب التجريبي" (٣) .

ولا نريد الآن أن نفضل القول في مذهب زولا وإنما نرجى ذلك إلى الفقرات المقبلة .

٢- أما الفلسفة المادية فقد كان لها أيضا أثر كبير في انتشار الواقعية . وتقوم هذه الفلسفة التي أسسها "ماركس" و"أنجلز" ثم طورها "لينين" فيما بعد ، على ما يلي :

I- الاعتقاد بأن هناك بنية دنيا وبنية عليا في الحياة الاجتماعية . والبنية الدنيا او التحتية هي المادة بكل مظاهرها الاقتصادية والإنتاجية ، أما البنية العليا أو الفوقية فهي كل ما يمثل الفكر والثقافة والتاريخ والقانون والنظم السياسية والفنون وما إلى ذلك . . .

وتعتبر البنية الدنيا في الفلسفة المادية القاعدة الواقعية التي تقوم على أساسها البنية العليا ، وتتأثر بها ، وتتشكل وفقا لقوانينها . وعلى سبيل المثال

(١) Lagarde et Michard : Les Grands Auteurs Français. (١)

P 483 - 484

(٢) مندور ، محمد : الأرب ومذاهبه . ص ٩٨ - ٩٩ . (٢)

(٣) Voir "Introduction à l'étude de la médecine expérimentale" par Claude BERNARD . Garnier Flammarion, Paris 1966. (٣)

فإن الفلاسفة الماديين يقيسون النظرة إلى الأخلاق بمعيار مادي بحت ، مادام الفكر غير مستقل عن البنية الدنيا ، فلأخلاق تفسر عندهم بالظروف الاقتصادية والإنتاجية التي يعيش في ظلها المجتمع ، وبالتالي فإنه لا وجود لتلك الأخلاق الثابتة المثالية التي طالما تحدث عنها الفلاسفة المثاليون . وكذلك الأمر بالنسبة للتاريخ الذي يفسر تفسيراً مادياً (١) .

وهكذا فإننا نلاحظ أن الماديين يقبلون جدلية " هيغل " رأساً على عقب ويمارضون رأيه في القيم والأفكار الأزلية الخالصة التي تسبق المادة بمفهومها الطبيعي والاقتصادي (٢) .

١- تتضارب المصطلح المادية الاقتصادية والاجتماعية وتشر ما يسمى في الفلسفة الماركسية " بصراع الطبقات " ، وليس تاريخ كل مجتمع منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا ، سوى تاريخ نضال بين الطبقات ، فالحر والعبد ، والنهيل والعامي ، والسيد الإقطاعي والفقير ، ورئيس الحرفة والصانع ، أي باختصار : المضطهضون والمضطهضون ، كانوا في تعارض دائم ، يخوضون غمار حرب مستمرة ، " حرب انتهت في كل مرة إما بانقلاب ثوري يشمل المجتمع بأسره ، ولما بدمار الطبقتين المتصارعتين معا " (٣) .

وفي رأي الماديين فإن سيطرة طبقة ما - مثل الطبقة الإقطاعية أو - البورجوازية ، أو البروليتاريا العالمية - يعني سيطرة مادتها الأيديولوجية

(١) عيد ، رجا : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٥ . ص ١٢٢-١٢٣ .

(٢) أمين أحمد ، محمود زكي نجيب : قصة الفلسفة الحديثة ، ص ٢٣٩-٢٤٠ .

(٣) ماركس كارل ، أنجلز فريدريك : الميثاق الشيوعي . دار دمشق للطباعة والنشر . ط ٤ . دمشق ١٩٧٢ . ص ٤٠ - ٤١ .

ومذاهبها الفكرية والثقافية والسياسية ، أو بتعبير آخر فإن لكل طبقة بنيتها —
الفوقية التي تلائمها ، ومن هنا فإن لكل طبقة فنها وأدبها الخاصين بها (١)

ويسلم ماركس بأن البنية العليا ، بعد أن تتكون نتيجة البنية الدنيا ، يمكن
أن تصبح في مستوى قوة المادة فتؤثر هي بدورها على النظم الاجتماعية والحياة
العامة ودعم فهم معينة أو العمل على إزاحتها ، وتعبير ماركس نفسه فإن "القوة
المادية لا تقلبها إلا قوة مادية ، ولكن النظرية تصبح بدورها قوة مادية منذ أن —
تتغلغل بين الجماهير" (٢) . وهذا ما يدل على أهمية الفكرة النظرية في صراع
الطبقات .

وقد كان للفلسفة المادية أثر كبير على النقد الأدبي بصفة عامة وعلى النقد
"الاعتقادي" بصفة خاصة . إن أن فريقا من النقاد — بعد اطلاعهم على أفكار
"ماركس" و"ماوتسي تونغ" و"لينين" وغيرهم من أعلام الفلسفة المادية —
أصبحوا يفسرون الأعمال الأدبية تفسيراً يعتمد على نوعية العلاقات الاقتصادية
المادية في العصر الذي أنتجت فيه ، بغض النظر عن حياة الكاتب السيكولوجية
وسيرته وعلاقاته الفردية ، رغم ما لهذه النواحي من أهمية كبرى في فهم النصوص
الأدبية وتقويمها تقويماً سليماً (٣) . ويكفي أن نذكر على سبيل المثال "جورج
لوكاتش" الذي لا يهمل في الأدب سوى التأكيد على "النظرة إلى العالم ، أو
العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب" (٤) . كما أن جل هؤلاء النقاد المتأثرين

(١) ماركس كارل ، انجلز فريدريك : البيان الشيوعي . ص ٨٤-٨٥ .

(٢) ماركس كارل : الأدب والفن في الاشتراكية . ترجمة
عبد النعم الحفني . دار مأمون للطباعة .

القاهرة ١٩٧٧ . ص ٦٧-٦٨ .

* نستعمل هذا المصطلح من الدكتور مندور . انظر كتابه "في الأدب والنقد"
ص ١٤ .

(٣) ويليك رينيه ، وارين أوستن نظرية الأدب . ص ٩٣-١١٨ .

(٤) المصدر نفسه . ص ١٨٠ .

بالفلسفة المادية أصبحوا يميلون الى الاهتمام بضمون الآثار الأدبية ويهملون النظر في أشكالها الفنية متناسين أن الدراسة الأدبية المستقيمة هي تلك التي " تقربان دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها " (١)

وقد بالغ هؤلاء النقاد مهالفة كبيرة في تأكيد التلازم بين الفنون والآداب وبين العلاقات الاجتماعية المادية أو البنية التحتية ، فراحوا يفسرون النصوص الأدبية على مر العصور بعمول مادية اقتصادية ، مثل ما فعلوا بنصوص شكسبير (٢)

ويجب أن نشير الى أن ماركس نفسه لم يكن مهالفا في تطبيق النظرية المادية على الأدب والفن والأفكار تطبيقا آليا ، فإننا نراه يفند ، في عدد من المناسبات ، ذلك الرأي الذي يربط تطور الإنتاج الفني والأدبي بتطور الإنتاج المادي أو الاقتصادي ربطا آليا حتميا ، ويؤكد على أن بعض فترات ازدهار الفن " لا توجد بينها علاقة ، بأي حال ، وبين التطور العام للمجتمع ، ولا توجد بينها علاقة ، بالتبعية ، وبين القاعدة المادية ، أو هيكل نظام المجتمع في شكل من أشكاله " (٣) .

ولم يقتصر الأمر عند تفسير الآثار الأدبية فحسب ، بل إنه تعدى إلى توجيه الأدباء والفنانين . وهذا التوجيه يقوم على اعتبار الأدب عاكسا للمجتمع ومشكلاته وقضاياها بشكل موضوعي ، فالعمل الأدبي الممتاز هو ذلك العمل الملزم الذي يصور العصر أو الواقع المعاش ، كما أنه ذلك العمل الذي يتخذ سلاحا لمستغل في الدفاع عن المذهب الشيوعي . أما الفن والأدب الذي يخرج عن

-
- (١) لوكاتش ، جورج : معيش الواقعية المعاصرة ، ترجمة الدكتور أمين الميوطي . دار المعارف . القاهرة . ١٩٧١ . ص ١٨ .
- (٢) سوتشكوف بوريس : المصائر التاريخية للواقعية . ترجمة محمد عيتاني أكرم الرافعي . دار الحقيقة . الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٤ . ص ١٥-١٦ .
- (٣) ماركس كارل : الأدب والفن في الاشتراكية . ص ٦٩-٧٠ .

هذا الخط ولا يتمشى مع ذلك المذهب فإنه يعتبر خاطئاً ومرفوضاً .
وتوجيه الأدب والفن يتم في المعسكر الشيوعي على يد منظري الفلسفة
الحادية من جهة ، وعلى يد نقاد الأدب والكتاب اليساريين من جهة ثانية . أما
عن المنظرين فقد وقفنا على بعض آراء "ماركس" ، ولا بأس أن نضيف شذرات من آراء
كل من "ماوتسي تونغ" و"لينين" .

يوكد "ماوتسي تونغ" في كثير من المناسبات على أن غرض الثقافة بصفة
عامة في الصين يجب أن يكون محصوراً في القضاء على الأمية ، وتعميم التعليم ،
وجعل الفن والأدب في خدمة الجماهير (١) . وصهرهما " في الآلة الشورية بكاملها
على اعتبارهما جزءاً موكباً منهما ، بحيث يعملان كسلاحين جبارين من أجل توحيد
الشعب وتثقيفه ، ومن أجل مهاجمة العدو وتدميره " . (٢)

وينحو "لينين" هو الآخر بالفن والأدب هذا النحو ، فيذهب الى أن -
الأدب لابد أن يصبح أداة حربية معارياً للعادات والتقاليد البورجوازية والفردية
الأدبية ، وينادي : " فليسقط الأدباء اللاعزبيون ، فليسقط الأدباء " الفوق
الناس " . . إن على الأدب أن يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة . .
على الأدب أن يصبح جزءاً لا يتجزأ من العمل الحزبي الاشتراكي الديمقراطي
الموحد والمنظم والمخطط " (٣) . وحتى الشرفائه لم يستثن من هذه الأحكام ،
بل إن "لينين" وأتباعه أخذوا يحاصرون كل شاعر لا يجعل فنه في خدمة الحزب
ومبادئه ، ويحاولون أحياناً أن يمنعوا أشعاره من التداول والنشر حسب ما يتضح
من خلال مذكرات " لينين " حول إحدى قصائد " ماياكوفسكي " (٤)

-
- (١) تسي تونغ ، ماو : في الأدب والفن . ترجمة الدكتور فواد أيوب .
دار دمشق للطباعة والنشر . ص ٢١١ .
- (٢) المصدر نفسه . ص ١٢٧ .
- (٣) لينين ، فلاديمير أليتش : في الأدب والفن . ترجمة يوسف حلاق . مطبعة
وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٢ . الجزء الأول .
ص ٥٢-٥٣ .
- (٤) لينين ، فلاديمير أليتش : في الأدب والفن . ص ٢٠١-٢٠٢ .

هذا فيما يتعلق بالنظرين ، أما النقاد والكتاب فإنهم أخذوا يعمتون بآراء قادة الحزب ويفسرونها ويناقشونها ويطبّقونها في ميدان الفن والأدب ، فحين انشفت الدولة السوفيتية بحركة التصنيع سنة ١٩٢٩ ، وطفقت تهتم " بمشروع السنوات الخمس " اضطر الأدباء والفنانون أن يزوروا المنشآت الاقتصادية والمرافق الصناعية كي يصفوها ، و" كان الأمر الرسمي لهؤلاء الكتاب جميعاً أن يجدوا مشروع السنوات الخمس في أشعارهم وأدبهم " (١) ، إذا صح ما ذكره بعض الدارسين .

ولعل بعض النقاد قد شنوا حملة شعواء على المدرسة الشكلية الروسية وعدوا أتباعها متحردين على القانون ، فنصبوا " محاكم التفتيش الأدبية التي أخذت تستقصي ملامح البورجوازية لدى الكتاب " (٢) ، بطريقة في غاية التعصب . والغريب في الأمر أن غوركي نفسه — الذي يعتبر ذا فضل كبير في وضع أسس الواقعية الاشتراكية — لم يسلم من رذات هذا التعصب (٣) .

وبعد ، فإن كل هذا يدل على مدى أثر الفلسفة السائدة في توجيه الأدب ، ويكفي أن نذكر أن مذهباً كاملاً من مذاهب الواقعية ، وهو مذهب " الواقعية الاشتراكية " — تمخض عن مبادئ هذه الفلسفة .

١٣ — وأما الفلسفة الوجودية فإننا لانستطيع أن ننكر أثرها هي الأخرى في توجيه النقد والأدب نحو الواقعية ، وفي نفس الوقت فإننا نتحدث عن أثرها — بتحفظ كبير ، وذلك لأن بعض أفكار هذه الفلسفة لا يتماشى مع المذاهب الواقعية .

-
- (١) عيد ، رجا . : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي . ص ١٢٦ — ١٢٧ .
(٢) فضل ، صلاح . : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٨٣ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٨٤ .

يرى بعض النقاد - من أمثال الأستاذ مفيد الشواشي - أن الوجودية كالرومانتيكية والرمزية والسوريالية - خلقت أدبا بعيدا كل البعد عن الواقع . بل إنهم يذهبون الى أنها أنتجت أدبا خادعا (١) ، أما البعض الآخر فخلافا لذلك يرون أن هذه الفلسفة أسهمت إلى حد ما في تثبيت الواقعية وشيوعها ، كما نجد عند الدكتور محمد غنيمي هلال على سبيل المثال (٢)

يقر الوجوديون ببدأ سطات المادة على الفكر إلى حد ما ، ولكنهم يختلفون عن الماركسيين في الأساس الفلسفي لذلك البدأ اختلافا جوهريا . فالوجوديون ينطلقون من الذات ويعطون القيمة كلها للإنسان الموجود ، ولا يؤمنون بفكرة الماديين الذين يعتبرون الإنسان انعكاسا للمادة ، على الرغم من تأثره بها .

ويعارض الوجوديون النزعة المثالية معارضة شديدة ، إذ أنهم يرفضون القول بأولية الماهية على الوجود ، ويؤكدون على أن الوجود يسبق الماهية . فالإنسان عندهم يختلف عن الكائنات أو الأشياء الأخرى التي تتحدد ماهيتها قبل وجودها . إننا إذا تأملنا شيئا - كالطاولة أو البيت أو السكين على سبيل المثال - ألغينا أن الصورة الذهنية لهذه الأشياء هي التي يستضيء بها الإنسان حين يريد أن يصنعها ، ولن يستطيع أن ينجزها من غير هذه الصورة المسبقة . وتسمى هذه الصورة المسبقة " بالجوهر " أو " الماهية " . وجوهر الطاولة أو البيت أو السكين هو مجموع الكيفيات التي تحدد بها وتترك من خلالها ، " كالطول ، والعرض ، والعمق ، والشكل ، واللون ، والفائدة " (٣) وما إلى ذلك .

-
- (١) الشواشي ، مفيد : الأدب ومذاهبه : من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ١٩٧٠ . ص ١٣٤ .
النقد الأدبي الحديث . ص ٣٢٨ - ٣٤٨ .
مقدمة الذباب لجان بول سارتر . ترجمة حسين كفي . منشورات دار الحياة . بيروت . ١٩٦٤ . ص ١٥ .
- (٢) هلال ، محمد غنيمي :
(٣) يوسف الحاج ، كمال :

وعند المثاليين يختلف الأمر ، فالإنسان في نظرهم يشبه الشيء المصنوع ، فالإله ، أثناء عملية الخلق ، يتصور الإنسان أولاً ويضع له تصميماً هندسياً ذهنياً ، أو مشروعاً مجرداً ، ثم يحقق ذلك التصميم أو المشروع عقلياً ، وبهذا يطابق الإنسان صورة مسبقة له ، أو جوهرها سابقاً على وجوده . (١)

إن الإنسان عند الوجوديين - وخاصة جان بول سارتر الذي بلور المذهب الوجودي في العصر الحديث ، ونفى بذوره التي تعود إلى الكاتب الدانيركسي كيركجارد والفيلسوفين الألمانين هيدجر ، وكارل ياسبرز (٢) - ليس مثل الأشياء تتكون ماهيته في ذهن الخالق أولاً ثم يوجد في الحياة بعد ذلك . . إن الإنسان عند الوجوديين كائن لا ماهية له . . إنه هو الذي يخلق ماهيته بنفسه ، يخلق خيره وشره ، وفضيلته وزيلته وسائر صفاته الإنسانية ، وذلك عن طريق إدراكه لذاته إدراكاً يستلزم الصيرورة المستمرة الدائمة ، وهو بإدراكه يختلف تماماً بصيرورته هذه عن صيرورة الكائنات الأخرى ، فصيرورة الحيوان حتمية قبلية لا تدخل فيها للإدراك ، و " تحول الثلج إلى سائل بالذوبان ، والحديد إلى سائل بصهره ، لا يكفي لنحهما صفة الوجود " (٣) مادام تحولاً غير ناتج عن الصيرورة الواعية الإرادية .

ويرى الوجوديون أن الإنسان حر في صيرورته الاختيارية ، بل إن الحرية هي قدره ، إذ قذف به إلى هذا العالم ليكون حراً في أفعاله ومواقفه وتشكيل ماهيته ، وبالتالي فهو محكوم عليه - على حد تعبير سارتر - أن يكون حراً . (٤)

-
- (١) يوسف ، الحاج كمال : مقدمة الذباب لجان بول سارتر ، ص ١٥ .
 - (٢) هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن . دار العودة ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٢ . ط ٥ . ص ٤٠٥ .
 - (٣) هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن . ص ٤٠٥ .
 - (٤) سارتر ، جان بول : الوجود والعدم : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي . منشورات دار الآداب - الطبعة الأولى . بيروت ١٩٦٦ . ص ٨٧٢ .

وفكرة الحرية عند الوجوديين أساسية في مذهبهم ، وتستلزم المسؤولية الكاملة بالطبع ، فالإنسان مسئول عن نتائج ما يختاره ، ليس مسئولا عن نفسه فحسب ، ولكنه مسئول عن الآخرين في الوقت نفسه (١) ، لأنه حين يختار لذاته يختار أيضا لمقبة الناس ، مادام يوهم الناس باختياره أن ما يفعله هو الخير بعينه فيقتدون به ، ويتعبير سارتر نفسه فإن ما يختاره الفرد هو خير له ، و" لا خير إذا لم يكن خيرا لجميع الناس " (٢) .

وإذا كان الإنسان حرا ومسئولا فحري به ألا يندم إطلاقا وألا يستمتع لتبكيك الضمير حين يتخذ موقفا ما أو يقوم بعمل ما ، شريطة أن يكون مقتنعا اقتناعا عقليا وألا يكون مدفوعا بعوامل اجتماعية خارجية أو اقتصادية أو غيرها من العوامل التي تحاول أن تمارس ضغطها على الإنسان وحرية .

وفي مسرحية " الذباب " لسارتر نجد تشبيها موقفا إلى حد بعيد فسي تجسيد هذه الفكرة الأخيرة . " فأوريست " يقتل أمه " كليتمند ستر " التي انتهزت فرصة غياب زوجها في حروب " طروادة " ، ودبرت مكيده لاغتياله بعد عودته ، كي تتزوج من عشيقها " إيجيست " .

ولما كان قتل الأم — مهما كان عدلا — يعتبر جريمة كبرى ومساسا بشريتها ، واستخفافا بها ، فإن الإله " جوبيتر " يسلط على " أوريست " الإبرينيات " أو " الفوريات " ، أو " الذباب " (عند سارتر) الذي يرمز إلى الندم ، كي ينهشه ويعذبه ويجعله يفكر عن ذنبه الشنيع . إلا أننا نرى " أوريست " يرفض الندم بشدة وإصرار ويتحدى الإله " جوبيتر " ويسخر منه ومن ذبابه ، لأنه لم يقتل أمه إلا عن اقتناع تام وحرية كاملة ، فعلام يتقبل الندم

إن ؟

(١) سارتر ، جان بول : الوجود والعدم ص ٨٧٤ - ٨٧٨

(٢) سارتر ، جان بول : الذباب ، ص ١٩ .

* هن ربات العقاب والقصاص في الأساطير اليونانية (انظر مقدمة " مأساة أوريست " أو " الصافحات " لإسخيلوس . ترجمة الدكتور لويس عوض .

دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٥-١٥) .

ولنستمع قليلا إلى " أوريست " وهو يحاور الإله " جوبيتر " ويحذر أخوته
" إليكترا " من الوقوع في براثن الندم :

" جوبيتر : لا أطلب منك شيئا ، يا بنيتي .

إليكترا : لاشي ؟ أحقا ما سمعت أيها الإله الصالح ، أيها الإله
المحبود ؟

جوبيتر : أو تقريبا لاشي . أسهل ما يمكن أن تعطيني : قليل ممن
الندم . .

أوريست : احذري ، يا إليكترا : إن هذا اللاشي سيجهنم على روحك
كالجبل . (١)

ويضي " أوريست " في عناده وعدم قبوله الندم فيتهمه " جوبيتر " بالجبن ،
وحينئذ يصرخ " أوريست " :

" إن أجبن القتلة من يشعر بالندم " (٢) .

وهذا التحدى للإله " جوبيتر " يقودنا إلى طرح السؤال التالي :

ما موقف الوجوديين من الإله ؟

إن الوجوديين — باستثناء كل من كارل ياسبرز " ، و " جابرييل مارسيل " (٣)

— يذهبون أحيانا — في استهزاء — إلى أن الإله كان موجودا ثم أدركه الهرم
فمات ، كما يرى " نيتشه " (٤) ، وأحيانا أخرى يفترضون وجوده ، ولكنهم يكابرون
ويعلمون تعمدهم عليه . وهم لا يكلفون أنفسهم مشقة البحث في وجوده أو عدم
وجوده ، مادام — في نظرهم — " أن لاشي " يتغير ، حتى في ظل الإيمان
به " (٥) . فعلى الإنسان إذن أن يكتفي بذاته وأن يتخلى عن أطماعه وآماله

(١) سارتر ، جان پول : الذهاب . ص ١٤٢ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٤٥ .

(٣) مقدمة " رجل الله " لجابرييل مارسيل . ترجمة
فؤاد كامل . الشركة التعاونية للطباعة والنشر

(سلسلة روائع المسرح العالمي) . القاهرة ص ١٥
(٤) نيتشه ، فريدريك : هكذا تكلم زرادشت . ترجمة فليكنس فارس . منشورات
المكتبة الأهلية — بيروت ١٩٣٨ — ص ٩٨ .

(٥) سارتر ، جان پول : الذهاب . ص ٦ .

في الإله الذي لم يفعل أي شيء من أجل سعادة البشر . . على الإنسان أن يحل مشكلاته بنفسه وألا يعتمد على أحد .

ويذهب " ألبركامي " - وهو من الوجوديين المتشائمين - إلى أن حياة الإنسان وجهوده عبث لا طائل من وراءه (١) ، وهو يرى أن على الإنسان أن يتقبل الحياة في صمت وكبرياء ، وتعود كما فعل " سيزيف " الذي قضت عليه الآلهة بعد موته - في الأساطير اليونانية - أن ينفق الدهر السرمدى دافعا صخرة من حضيض جبل إلى قمته ، وحين كان يبلغ بها قمة الجبل تعود فتتدحرج إلى السوي الحضيض كي يدفعها إلى القمة من جديد ، وهكذا دواليك . ومع كل هذا العمل الشاق الذي لا جدوى من تأديته فإن " سيزيف " لا يتأفف ولا يصرخ ولا يتألم فيثير شماتة الآلهة ، بل إنه يحافظ على كبرياءه وتعوده وسخطه وتحديه لها . (٢)

ويعتقد الوجوديون أن فلسفتهم - خلافا لاثهامات الماركسيين - واقعية ملتصقة بالحياة ومعبرة عنها ، وليست مفروضة عليها كما هو الأمر بالنسبة للنظرية الماركسية التي أصبحت جامدة - في نظر الوجوديين - تريد أن تفسر كل شيء حسب قواعدها ، وتريد أن تخضع البشر والأشياء لأفكارها السبقة . وهي بموقفها هذا تهمل التجربة المرنة وتتعمص لبادئها ، (فراكوزي - على حد تعبير سارتر - يريد أن يشق نفقا للمرور في بودايست ، وكانت الفكرة شيئا واقعا في رأس " راكوزي " ، لكن أرض بودايست إذا هزنت وتأبث على " راكوزي " لأنها لاتصلح لشق نفق السترو ، فإن الخطأ لا يمكن أن يكون في رأس " راكوزي " ولكن في الأرض نفسها . إنها تكون رجعية ومعادية

(١) كامبي ، ألبر : أسطورة سيزيف . ترجمة أنيس زكي حسن

دار مكتبة الحياة . بيروت . ص ٩-٣٨ .

(٢) كامبي ، ألبر : أسطورة سيزيف . ص ١٥٣-١٥٩ .

للشوة . " (١) . إن الماركسية - في رأى الوجوديين - تمتص الإنسان وطبيعته
الأشياء في الفكرة ، أما الوجودية فإنها " تبحث عنه أينما كان ، في عمله ، وفي
داره ، وفي الشارع " (٢) ، وهذا كله يعني أن الماركسية لم تعد تتكلم مع التاريخ .
ومن خلال هذه الآراء التي يؤمن بها سارتر يمكن أن نلاحظ باختصار
أن الفلسفة الوجودية منهج للتفكير والبحث والتفسير ، وليست معارف وقوانين
جامدة . وهذا يتفق مع مفهوم " برنكراندراسل " الذي يرى أن الفلسفة هي التفكير
في المسائل والقضايا التي لم يهتد إليها الإنسان بعد إلى تحديد معرفته فيها
تحديدا تاما ، وبالتالي فإن مهمة الفيلسوف ليست هي قلب الأنظمة القائمة أو تغيير
العالم الواقعي ، بل مهمته تنحصر قبل كل شيء في فهم هذا العالم (٣) . ومن
هنا نستطيع أن ندرك قول سارتر بأن " الفلسفة شيء لا وجود له " (٤) .
وعلى الرغم من اختلاف الوجودية - دوما نقصد فلسفة سارتر - عن
الماركسية فإنهما تلتقيان في عدة نقاط ، كرفض الأديان واعتبارها من قبيل
الأساطير الميتافيزيقية ، والإقرار بسلطان المادة ، ودعوة الإنسان إلى الاعتماد
على نفسه ، ومعاداة الفلسفة المثالية .

وبعدر بنا أن نعود مرة أخرى فنذكر بأن الوجودية لاتعني الفوضى
والتفسيخ والتحلل كما فهمت في بعض الأوساط خطأ " على نحو ما شوهد في
مقاهي وكهوف سان جرمان بباريس " (٥) ، كما أنها لاتعني العناية بالفرد

-
- (١) سارتر ، جان بول : نقد العقل الجدلي (الماركسية والوجودية)
ترجمة الدكتور عبد النعم الحفني . دار مأمون
للطباعة . ط ٢ . القاهرة ١٩٧٧ . ص ٣٩ .
- (٢) المصدر نفسه . ص ٤٩ .
- (٣) راسل ، هيرتواند : من أجل سعادة الانسان . ترجمة الدكتور
عبد الله شريط . الشركة الوطنية للنشر
والتوزيع . الجزائر . ص ١٣-١٧ .
- (٤) سارتر ، جان بول : نقد العقل الجدلي . ص ٧ .
- (٥) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ١٤٩ .

ورغباته وتحقيق ذاته متغافلة عن المجتمع وأهدافه العامة كما فهمها بعض النقاد (١) . بل على العكس من ذلك نجد هذه الفلسفة تدافع عن الفرد وتدعوه الى نبذ المعتقدات والأفكار والترسبات الماضية وضغوط المجتمع ، ولكنها في نفس الوقت تدعو إلى الجدية وتحمل المسئولية واتخاذ المواقف المشرفة من قضايا العصر ، والمشاركة الواعية الفعالة بين الفرد وطبقته أو أمته أو مجتمعه ، وبهذا تتحقق الغاية المشتركة بين الفرد والآخرين ، ويصبح التمرد ثورة مشروعاً لا تتنافى مع القيم الانسانية (٢) .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهنا هو أثر هذه الفلسفة على الأدب - والنقد ، وتوجيهها نحو الواقع . وهذا ما سنحاول توضيحه الآن بإيجاز . يرى الوجوديون أن الأدب - مادام حراً ، وسئلاً ، وجبراً على اتخاذ مواقف من قضايا المجتمع والعصر بصفته وجودياً - يجب أن يلتزم التزاماً أخلاقياً واجتماعياً أو وطنياً ، وأن يتخذ له هدفاً أساسياً في فنه . أي أنهم وضعوا " القيمة الفنية والجمالية للأدب في المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملزمة " (٣) .

ويعارض الوجوديون الأدب السلبي الذي يتجاهل مشكلات المجتمع والآخرين الذين ينظرون إليه على أنه كاتب ، " أي عليه أن يستجيب إلى بعض الطالب ، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية " (٤) . ويدعو الوجوديون الكتاب إلى الانطلاق دوماً من التربة والجو الاجتماعي القومي الذي يعيش فيه ،

-
- (١) الشواشي ، محمد مفيد : الأدب ومذاهبه . ص ١٤٢ .
 - (٢) هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن . ص ٤٠٧ .
 - (٣) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ١٤٥ .
 - (٤) سارتر ، جان بول : ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ١٩٦١

وليس معنى ذلك أنهم يدعونهم إلى عدم التوجه من خلال أبناء قومه إلى كل الناس بل يدعونهم إلى عدم التوجه " إلى كل الناس إلا من خلالهم " (١).

ويعني الوجوديون الفنون التشكيلية ، كالرسم ، والنحت ، من الالتزام ، كما يعفون أيضا الموسيقى والشعر . وذلك باعتبار هذه الفنون التي تتخذ الألوان والأشكال والألوان مادة لها ، خالية من الفكر أو المعنى أو المدلول ، لأن هذه الأمور لا ترسم أو توضع في لحن ، خلافا للنثر الذي تنحصر وظيفته في الإعراب عنها (٢).

وقد التزم الوجوديون - بصفتهم كتابا - بهذه المهادى النقدية المتصلة بفلسفتهم والمنسجمة معها في كتاباتهم ، ولم يحددوا عنها إلا قليلا . فنحن نجد " سارتر " يكتب عن الاحتلال الألماني لفرنسا وشاعته في ثلاثيته " دروب الحرية" (٣) ويكتب عن مجازر الفرنسيين واضطهادهم للشعب الجزائري في كتابه " عارنا في الجزائر " (٤) ، كما نراه يكتب عن التمييز العنصري في أمريكا بطريقة غاية في الاقتناع وياندفاع واقعي يماثل " وحشية الهجاء " وفضاظة الهجوم ، في هزل مقذع قائم (٥) على حد تعبير الدكتور لطفي فام ، وذلك في مسرحية " الموسى الفاضلة " التي ترفض في البداية أن تشهد زورا ضد زنجيين اتهاما باغتصابها حين كانت راكبة معها في القطار ، على الرغم من إغراءات أهل " توماس " - الشاب الأبيض الذي حلا له أن يقتل زنجيا ظلما وعدوانا مدعيا أنه يدافع عنها - الماليسية

-
- (١) سارتر ، جان بول : ما الأدب ؟ ص ٩٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٣ - ١٨ .
(٣) سارتر ، جان بول : دروب الحرية (ثلاثية) . ترجمة سهيل إدريس دار العلم للملايين . ط ١ . بيروت ١٩٦١ .
(٤) سارتر ، جان بول : عارنا في الجزائر ، ترجمة عايدة وسهيل إدريس دار الآداب . بيروت . ط ٢ ١٩٥٨ .
(٥) فام ، لطفي : المسرح الفرنسي المعاصر . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة . ص ١٥٦ .

وتهديداتهم ، ولكنها تستسلم وتستجيب لرغبتهم حين يأخذ " فراد " - وهو من أهالي المعجر المدافعين عنه - يقنعها بمعتقدات الجنس الأمريكي الأبيس ومآثره ، ويستثير شفقتها عليه . (١)

إن سارتر يكشف في هذه المسرحية عن إجرام المجتمع الأمريكي الذي فقد إنسانيته ، والذي يكبت الحريات ويخفق العدل ، وينظر إلى قيم حضارة هذا المجتمع بمنظاره الدقيق فيجدها " قائمة على لونين من الشهوة : شهوة الجنس .. وشهوة الدم " (٢) على حد تعبير الأستاذ أنور المعراوي .
وإذا كان سارتر قد اتخذ مواقف من قضايا إنسانية واجتماعية معاصرة ، فإن " ألبير كامو " هو الآخر تعتبر غالبية مؤلفاته أصداء لعدة مشكلات واقعية محلية وعالمية . فقد جند قلمه في فترة الاحتلال الألماني - مثل سارتر - لتحرير ثلاث مقالات لجريدة " كوما " كل أسبوع ، وهي الجريدة التي كانت تصدر سرا لعناوأتها للاستعمار النازي وتألبيها عليه . كما أن " ألبير كامو " هو الآخر كتب عن الاستعمار الفرنسي في الجزائر وصور الفقر الذي كانت تعاني منه منطقة القبائل الكبرى وقتئذ . (٣)

وقد أوجز " كامو " نفسه حياته الأدبية ونشاطه الفني في كلمته التي ألقاها في " ستوكهولم " - بمناسبة نيله جائزة نوبل عام ١٩٥٢ - بالعبارة التالية : " إنني لا أستطيع العيش بدون فني ، إلا أنني لم أضع قط هذا

(١) سارتر ، جان بول : البغي الفاضلة ، وموتى بلا قبور ، ترجمة الدكتور سهيل إدريس وجلال طرجي . دار الآداب . ط ٤ . بيروت ١٩٦٢ . ص -

٥٢-٥٧ .
(٢) المعراوي ، أنور : كلمات في الأدب . المكتبة العصرية . بيروت ١٩٦٦ . ص ١٤ .

(٣) Pingaud, Bernard: L'étranger de Camus.

Librairie Hachette. Paris 1971. P 7-8

الفن فوق كل اعتبار . فإذا كان الفن ضروريا بالنسبة إليّ ، فلأنه لا يفصلني عن أحد من الناس ، ولأنه يسمح لي أن أحييا ، كما أنا ، في مستوى الجميع^(١) .

* * *

وهكذا نكون قد وقفنا على أثر كل من النزعة التجريبية العلمية ، والاتجاهات الفكرية الفلسفية المتمثلة في الوضعية والمادية والوجودية ، في توجيه الأدب وجهة واقعية .

ب (ظهور الصراع الطبقي في المجتمعات الأوروبية :

لقد رافقت الحركة الفكرية الفلسفية حركة اجتماعية كبيرة النشاط ، كان لها هي الأخرى سلطانها الذي لفت أنظار الأدباء والكتاب إليه وفرض عليهم مسائله والواقعية . إن تطور النظام البورجوازي تطورا مدهشا في القرن التاسع عشر ، وأصبحت الطبقة العاملة ، التي أنيط بها هذا التطور المزدهر ، طبقة مستغلة مهضومة الحقوق ، ولم تحقق الثورة الفرنسية ما كان يعلقه عليها السواد الأعظم من أبناء الشعب من آمال ، إن نجد أن الطبقة البورجوازية التي أشعلت نار الثورة الكبرى لم تلبث أن تنكرت للطبقة البروليتارية التي كانت حليفها ، وخانتها خيانة فظيعة^(٢) حين انقلبت الى طبقة أرستوقراطية مستبدة وسيطرة بالقوة المالية التي جنحتها من الصناعة والتجارة . إن البورجوازية أخذت تصم آذانها عن المبادئ التي ناضلت من أجلها مثل صوت الحرية والإخاء والمساواة ، وتستعبد العمال " عن طريق مفهوم الأجر " ^(٣) .

-
- (١) كامي ، ألبيير : الغريب . ترجمة فوزي عطوي ، نديم مرعشلي . الشركة اللبنانية للكتاب . بيروت ١٩٦٧ . ص ٧ .
- (٢) سارتر ، جان بول : نقد العقل الجدلي . ص ٤٤ .
- (٣) الخطيب ، حسام : الأدب الأوروبي . ص ١٧٨ .

ولذا كان المذهب الرومانتيكي في جوهره بمثابة الثورة الانفعالية على النظام الرأسمالي وطبقة النبلاء ، فإن الواقعية تعتبر بمثابة الثورة المتأنسية النقادة والمحللة لتناقضات البورجوازية وجشعها كما تتجلى لنا في كتابات " بالزاك " وبعض كتابات " ديكنز " .

ج) الضيق بأحلام الرومانتيكيين الذين يتخذون الأدب وسيلة للتعبير عن مشاعرهم وخلجاتهم النفسية المحدودة بدلا من التعبير عن قضايا المجتمع الإنسانية الواسعة ، وهي القضايا الموضوعية التي تعتبر أسى وأشمل من التفني بأحزان الفرد وأفراحه التي لا يلبث معينها أن ينضب ، ويصبح المعتمد عليها في أدبه متصنعا يغلب عليه طابع التكرار والتكلف أو " الطرطشة " الفارغة على حد تعبير الدكتور مندور (١) .

إن النزعة الرومانتيكية أعقبتها موجة من التمرد على العاطفية في الأدب والدعوة إلى الموضوعية والتشدد في إخفاء المشاعر الذاتية . وقد اتضحت معالم هذه الموجة المرتدة الممارضة عند " شامفلوري " الذي يروج للاشخصية في الرواية ، ويرى " أن المثال الأعلى للروائي اللاشخصي هو أن يكون متقلبا بسيطا ، متغيرا متلونا ، ضحية وجلادا معا ، قاضيا ومتهما ، يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي ، وسيف الجندي ، وسحرث الفلاح ، وسذاجة الشعب ، وحقاقة البورجوازي الصغير " (٢) . ويرى " فلوير " هو الآخر أن التعبير عن العواطف الذاتية أمر مذموم ، ويهاجم غنائية " بايرون " بشدة ، ويحتقر الكتاب الذين يعرضون انفعالاتهم في أعمالهم الأدبية ، ويمتبرهم غير جديرين بلقب الفنان (٣) .

والجدير بالإشارة أن هذه الموجة الموضوعية ، وإن صح التعبير ، لم تجتجح النثر بفنونه المختلفة فحسب ، بل اجتاحت الشعر أيضا ، رغم اتصال الوثيق

(١) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ٦٤ .

(٢) فان تيفم ، فيليب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا . ص ٢٤٢ .

(٣) المرجع نفسه . ص ٢٤٥ .

بالنفس الفردية وما يحتلج فيها من أهواء ومشاعر . " فتيوفيل جوتيه " الذي يعد من أقطاب الاتجاه " البارناسي " طفق يدعو إلى تجريد الشعر من كل غاية ، ويستنكر بعنف اتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عما في نفس الشاعر ، ويرى أن الفن يجب أن يكون مستقلاً بذاته ، لا يقصد به أية فائدة مهما كانت نوعيتها (١) وأن أهم ما يجب أن يسمى إليه الفن الشعري الرفيع هو الجمال في ذاته ، أي خلق صور وأخيلة وإحساسات جميلة في حد ذاتها وموضوعية محايدة ، ليست خاصة بشخصية الشاعر (٢) .

وكذلك الأمر بالنسبة لكل من " بودلير " - في فترة من حياته - و" لوكونت دوليل " اللذين ذهبا إلى أن الشعر الجميل شكل منزه عن الضامين الأخلاقية والاجتماعية بعيد عن سويداء الشاعر وانفعالاته الذاتية (٣) .

وأغلب الظن أن هؤلاء الشعراء الذين يدعون إلى الموضوعية في فن الشعر متأثرون بفلسفة " كانت " الألماني ، الذي يمتدح أن الجمال المحض لا يوجد إلا في الأشكال المحضة التي يختفي فيها كل مضمون ، كالنقوش ، والزخارف ، والموسيقى غير المصحوبة بفناء (٤) .

ويمكننا أن نعد الشاعر والناقد الإنجليزي " إيوت " من مثلي النزعة الموضوعية في الشعر ، وهو صاحب نظرية " المعادل الموضوعي " التي مارستها تأثيراً كبيراً على النقاد والنقد الأدبي الحديث .

-
- (١) سولنيه ، ف . ل : الرومانتيكية في الأدب الفرنسي . ترجمة أحمد - دمشقية . منشورات دار عويدات . الطبعة الأولى . بيروت . ١٩٦٠ . ص ١١٣-١١٦ .
- (٢) هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن . ص ٣٩١ .
- (٣) ثان تيمم ، فيليب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ص ٢٥٧-٢٦٥ .
- (٤) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث . ص ٣٠٢ .

يرى " إلموت " أن الأذب ليس تعبيراً — حسب المفهوم الرومانتيكي — وإنما خلق ، ومعنى هذا أن الأذب يجب عليه أن يمتنع عن التفني بمواطنه بطريقة مباشرة فجة ، وأن يتجرد من هذه العواطف ويهرب منها ، ويتحرر من سلطان تجاربه الخاصة بخلق تجارب وصور وأحداث تعادل مشاعره وعواطفه موضوعياً . (١)

وهذا تصبح القدرة الفنية متمثلة في كبت خلجات الشاعر والانتقال من محيط الذاتية الى محيط الموضوعية التي تتطلب جهداً كبيراً وحدقاً في استخدام الأشكال الفنية الموروثة ، وفي خلق الأشكال الجديدة أيضاً .

د () الاستقلال الاقتصادي للأدباء : لقد كان الملوك والأمراء والحكام يحمون الأدباء ، ويعنون بالإنتاج الأدبي منذ القديم ، فالحاكم اليوناني " بيزيستراتوس " ألف لجنة وأغدق عليها المال كي تجمع ملحمتي هوميروس " الإلياذة " و " الأوديسة " وتدونها في القرن السادس قبل الميلاد (٢). والشعراء الدراسيون العظام " إسخيل " و " سوفوكل " و " يوربيد " كانوا يتسابقون ويتنافسون على نيل جوائز ملوك الإغريق (٣) ، و " ثرجيل " و " هوراس " و " أوثيد " كانوا يعتمدون على هبات " أوغسطس " و " مايسناس " ورعايتهما (٤). وكتب الأدب العربي القديمة كـ " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام الجمحي ، و " الشعراء والشعراء " لابن قتيبة ، و " الكامل " للمبرد ، وكتب الجاحظ و " الأغاني "

-
- (١) انظر " أبحاث نقدية ومقارنة " للدكتور حسام الخطيب . دار الفكر . دمشق ١٩٧٣ . ص ١١٥-١٣٧ .
- (٢) مندور ، محمد : الأدب وفنونه . دار نهضة مصر للطبع والنشر . ط ٢ . القاهرة . ص ٤٤ .
- (٣) عوض ، لويس : نصوص النقد الأدبي (اليونان) . دار المعارف بصر . القاهرة ١٩٦٥ . ج ١ . ص ٢٢١-٢٢٢ .
- (٤) ويليك ، روبنيه — وارين ، أوستن : نظرية الأدب . ص ١٢٥ .

لائي الفرج الأصفهاني ، و " العقد الفرید " لابن عبد ربه ، كلها ملوثة بحكايا الشعراء مع الخلفاء والأمراء والقادة ، ومدحهم لهم ، وارتزاقهم بشعرهم . وفي عصر النهضة كان كثير من الشعراء من أمثال " بترارك " يعتمدون على هيبات بلاطات الأمراء ، وكذلك الأمر بالنسبة لشعراء " التروبادور " الذين كانوا يعيشون في قصور الملوك ويتغنون بأشعارهم العاطفية .^(١) ونجد بعض النبلاء الأرستوقراطيين يحمون الأثباء ويقربونهم منهم في القرن التاسع عشر أيضا .^(٢)

ولكن الأوضاع أخذت تتغير ابتداءً من القرن التاسع عشر ، حين اتسعت دائرة القراء أكثر من ذي قبل ، وانحسرت ساحة الأئمة شيئا فشيئا ، وأخذت الصحافة اليومية ومرافق الطباعة والنشر في الازدهار والانتشار الطرد ، إضافة إلى نشاط السارح وما تتطلبه من نصوص تشميلية . . فكل هذا يمتيز من العوامل المهمة والفعالة التي أفسحت المجال أمام الأثباء كي يعتمدوا على أنفسهم في رزقهم ويستقلوا اقتصاديا ، ويستغنوا عن تحويل الأمراء والنبلاء .

وهكذا فان الكتابة أصبحت مهنة " رابحة " و " يعدد ولترسكوت ، ومارك توين أول كاتبين استطاعا أن يجعلا ثروة من مهنة الكتابة ، وقد بدأ هذه الثروة نتيجة لمغامرات تجارية واسعة " .^(٣)

وليس من شك في أن هذا الاستقلال الاقتصادي تبعه استقلال أدبي وفكري أيضا ، ذلك أن الملك أو الأمير أو القائد ، أو النبيل ، كان يعتبر مستمعا حصيفا لا يتطلب فقط التعلق لشخصه بل الاقتبال لطبقته أيضا " .^(٤)

-
- (١) هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن . ص ٢٨٢ .
 - (٢) ويليك ، رونيهيه - أوستين ، وارين ، نظرية الأدب . ص ١٢٦ .
 - (٣) الخطيب ، حسام : الأدب الأوربي . ص ١٧٨ .
 - (٤) ويليك ، رونيهيه - وارين أوستين : نظرية الأدب . ص ١٢٧ .

مقابل حمايته ورعايته المالية .

وليس من شك أيضا في أن الذين كانوا يرعون الأدباء كانوا يحولون بينهم وبين تناول القضايا الاجتماعية والإنسانية للطبقات الشعبية التي لم تحظ باهتمام الأدباء إلا بعد انفصال هؤلاء عن الأفراد وسيطرتهم . وإذن فإن استقلال الكتاب والشعراء الاقتصادي أتاح لهم أن يوسعوا نظرتهم التي أصبحت لاتشمل أشخاصا معينين ، بل تشمل أبناء الشعب بتجارهم ومشرديهم وعمالهم وفقراهم ومشكلاتهم الإنسانية والمحلية الواقعية .

* * *

وبعد ، فإن الذي يهتما الآن هو أن نحدد بعض الاتجاهات الواقعية التي نشأت وتبلورت تحت تأثير العوامل العامة التي ذكرناها .
إننا حين نعود إلى الكتب النقدية نجد النقاد يستعملون مصطلحات كثيرة للدلالة على اتجاهات واقعية متنوعة ، ذكر منها أحد الدارسين ، وهو خلدون الشمعة ، أربعة وعشرين مصطلحا ، من مثل " الواقعية النقدية " و " الواقعية المسترة " ، و " الواقعية الدينامية " ، و " الواقعية الخارجية " ، و " الواقعية الشكلية " ، و " الواقعية الساخرة " ، و " الواقعية الواطئة " ، و " الواقعية العالية " ، و " الواقعية السانجة " ، و " الواقعية اللدنة " ، و " الواقعية الموضوعية " ، و " الواقعية الاشتراكية " ، و " الواقعية الطبيعية " ، و " الواقعية الذاتية " ، و " الواقعية السوبرذاتية " . . . وغير ذلك (١)

ومهما يكن من أمر ، فإننا سوف نقتصر على تناول ثلاثة اتجاهات واقعية فحسب ، وذلك لاتفاق نقاد الأدب والنظرين له على تمييز هذه الاتجاهات أو المذاهب ووضوح ملاحظها إلى حد كبير ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإننا نتفادى التعرض للاتجاهات الواقعية الأخرى خشية الوقوع في متاهة يصعب علينا الخروج منها في هذه المجالة .

(١) الشمعة ، خلدون : مدخل إلى مصطلح الواقعية ، الموقف الأدبي ص ١٨ .

الفصل الثالث

الواقعية النقدية

إن الواقعية النقدية اهتمت بالنثر ، وخاصة الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى أن النثر ألتصق بالحياة الاجتماعية وقضاياها من الشعر ، تلك الحياة التي اتخذتها الواقعية ميدانا خصبا لها . ونستطيع أن نجمل أهم ميزات الواقعية النقدية فيما يلي :

(١) تمتاز بالنزعة التشاؤمية في رؤية الحياة والبشر المعاصرين . فالواقعيون الذين يمثلون هذا المذهب يصدرون في آرائهم عن فلسفة سوداوية إلى حد بعيد . إن الإنسان بالنسبة إليهم ذئب ضار لأخيه الإنسان ، أما ما يبدو عليه أحيانا من وداعة ، وما يتصف به من نبل وأخلاق سامية فقصور ظاهري لاغير ، ويريق خادع كالسراب ؛ أي أن الشجاعة وعدم الصلابة بالموت إلى حد التهور ، تعتبر في رأيهم يأسا وهروبا من الحياة ، و " الكرم في حقيقته أثره تأخذ مظهر المباهاة ، والسجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها واستمرارها ، وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية " . (١)

وقد انعكست هذه النزعة التشاؤمية في كتابات مثلي مذهب الواقعية النقدية التي تعج بالبخل والخسة ، والنفاق والخداع ، والوصولية ، والقسوة . ففي رواية " الأب غوريو " نجد " بالزك " يعلن على لسان اللص العتيق " فوتران " أن الانسان فاسد بالطبيعة ، شرير بالفطرة ، وبهذا فإن أعصاب المصلحين لن تفعل شيئا ما دام الإنسان هو هو ، سواء كان في أعلى السلم ، أو في أسفله " (٢) ، وينصح " فوتران " الشاب الطموح " راستنيك " بأن يعملو

(١) مندور ، محمد : الأثب ومذاهبه . ص ٨٥ .

(٢) بالزك ، أونوريه : الأب غوريو . منشورات عويدات . الطبعة الأولى

على عامة الشعب الذين يسميهم " القطيع الناطق " ، وأن يتخذ الغاية مبررة
للسيلة ، فيحتال على القانون وعلى القيم المثالية كي يكون متفوقا في الحياة .
وفي " الجريمة والعقاب " للكاتب الروسي " دوستويفسكي " هو " —————
" راسكولنيكوف " ، وهو طالب جامعي فقير وطموح ، بأن هناك فئتين مختلفتين
من الناس : فئة العاديين ، وفئة المتفوقين . أما الفئة الأولى ، فيسمى
" راسكولنيكوف " أنها عبارة عن " مواد " ، وأن وظيفتها الرئيسية هي
" التناسل " والخضوع والطاعة والاعتدال واحترام القوانين ، وأما الفئة الثانية فهي
فئة العظماء العباقر من أمثال " ليسورجوس ، وسولون ، ومحمد ، وناپليون " (١) الذين
يحق لهم أن يفعلوا ما يشاءون ، فيخالفوا القوانين المقدسة لدى الآخرين ،
ويريقوا الدماء ، مهما كانت بريئة ، ويدمروا من أجل تحقيق فكرة جديدة . . .
و " إذا وجب على أحدهم ، من أجل تحقيق فكرته ، أن يخطو فوق جثثة ،
أو فوق بركة دم ، فإنه يستطيع أن يصرم أمره على أن يخطو فوق الجثة وفوق
بركة الدم مرتاح الضمير ، وكل شيء رهن بضمون فكرته " (٢) .

ولما كان " راسكولنيكوف " يأمل أن يكون خارقا مثل " الإسكندر المقدوني "
أو " ناپليون " فإنه عزم على أن يلتصق الوسائل لبلوغ غايته ، وكان المال أول
وسيلة لابد أن يسطنعها ولا يستطيع أن يستغني عنها . ومن أين له بالمال
وهو المعوز الذي يتجرع آلام البؤس ؟

وكانت العجوز المراهبة " آليونا ايغانوفنا " التي سبق لراسكولنيكوف أن
رهن عندها بعض أمتته — حين ألحت الغافة عليه — واشتم رائحة المال
عندها هدفا لفضبه وحنقه الشديد . إن هذه العجوز — في رأيه — عبارة عن
" حشرة " تجمع المال من الربا وتكتره لمجرد إشباع رغبتها في الأكتناز ، وليس
من أجل غرض من أغراض الحياة ، لأنها وحيدة لا زوج لها ولا ابن ولا حفيد ،

(١) دوستويفسكي ، فيدور : الجريمة والعقاب . ترجمة الدكتور سامسي
الدروبي . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

ج = ١ = القاهرة ١٩٧٠ . ص ٤٩٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٤٩٦-٤٩٧ .

وإذن فإنها ليست جديرة بهذا الحال الذي تستحوذ عليه ، بينما هو الذي يطمح إلى أن يكون مثقوفا لا يجد ما يسد به ريقه ويرضي به كبرياءه بصفته شابا مثقفا لا يريد أن يعتمد على أمه وأخته الباشستون .

وإذا كان " ناپليون " لم يشفق إطلاقا حين أراق دماء الآلاف من البشر كي يحقق غرضه ، وحين نهب " طولون " وأقام مذبحه في باريس ، ودفع بنصف مليون رقبة إلى الموت في روسيا ، فلماذا لا ينقض راسكولنيكوف على عجوز جشمة مشل " آليونا ايغانوفا " ؟ .

بهذا المنطق نرى " راسكولنيكوف " يقدم على قتل هذه العجوز بطريقة في منتهى الفظاعة . إنه أخذ ساطورا وهوى به على جمجمتها في بيتها . ولم يقف عندهذا الحد ، بل إنه قتل أختها الطيبة " اليزابت " أيضا (١) .

وفي " عناقيد الغضب " لـ " جون شتاينبك " يرسل ملاك الأرض جراراتهم لحرث الأرض وهدم منازل الفلاحين الفقراء على برأى منهم ، لا لشيء إلا لأنهم لم يستطيعوا أن يسددوا ديونهم ويرضوا أسبادهم بمحاصيل وفيرة ، على الرغم من توسلات هؤلاء الفلاحين الذين يكادون أن يهلكوا جوعا في الأرض التسي استولى عليها أجدادهم وقاتلوا الهنود الحمر من أجلها وطردوهم منها ، وولدوا عليها ، وحرثوها ، وزرعوها ، ودفنوا آباءهم فيها . أقول : على الرغم من توسلاتهم فإن الجرارات الضخمة أخذت تقتحم الحقول كفيلان " فطساء" تشر الفبار ، ثم تدس خراطيمها كالأثقال في الأرض ، وتمضي تشق الإقليم في خطوط مستقيمة ، لا توقفها الأسوار ، ولا الأبنية ، ولا وديان الأنهار . . ولا تأبه بالتلال والوهاد والأسوار ، والمنازل ، ومجاري المياه " . (٢)

(١) دوستويفسكي ، فيدور : الجريمة والعقاب . ج ١ . ص ١٦١-١٨١

(٢) شتاينبك ، جون : عناقيد الغضب ، ترجمة سعد زهران . دار

المعارف . القاهرة ١٩٧١ . الجزء الأول -

وفي " الإخوة كارامازوف " يؤكد " إيغان " على أن " في قرارة كل إنسان وحشا ناعما ، وحشا ضاربا سعورا يلتذ بسماع صرخات ضحيته " (١) .
ويجب أن نشير إلى أن الواقعيين النقديين اتجهوا هذا الاتجاه العتاشم من جراء ما كانوا يرونه من فساد إجتماعي وأخلاقي في عصرهم .
(٢) ومن ميزات الواقعية النقدية أنها هجائية ناقمة على الأوضاع الاجتماعية والظروف التي نشأت فيها . وقد صب الأدباء الذين ينتمون إلى هذا المذهب جام غضبهم وانتقاداتهم خاصة على الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم الرومانتيكيون من قبل ، وذلك لأن هذه الطبقة كانت مهضومة الحقوق في عهد الرومانتيكيين ومضطهدة من قبل طبقة الإقطاعيين والنبلاء . ولكن هذه الطبقة الوسطى التي ساعد أدب الرومانتيكيين على صعودها وتمكنها من التغلب على خصومها لم تلبث أن أصبحت متكررة - كما أشرنا من قبل - لعداى العادل والمساواة والإخاء ، ومشكلة لطبقة أرستوقراطية طاغية جديدة ، وهذا ما جعل الواقعيين النقديين يناصبونها العداوة ويزيحون اللثام عن بشاعتها وآفاتهم وأمرضها التي استفحلت .

ولعل أخطر هذه الأمراض ذلك المرض الذى أصاب العلاقات الإنسانية الحميمة وأوشك أن يقضي عليها قضاء لا هوادة فيه . وقد اهتم الواقعيون النقديون بتصوير أعراض هذا المرض في إنتاجهم اهتماما كبيرا ، وخاصة " بالزك " - و " جي دي موباسان " و " دوستويفسكي " .

إن أعمال " دوستويفسكي " في جملتها تدور حول انتقاد الأوضاع الاجتماعية ووصف تلك الهوة المرعبة التي انحدر إليها الإنسان في ظل النظام

(١) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . ترجمة الدكتور سامي الدروبي . دار الكاتب العربي للطباعة

والنشر . القاهرة ١٩٦٩ . ج ٢ -

الأورستوقراطي البورجوازي ، فراسكولنيكوف كان جلادا ، ولكنه في نفس الوقت كان ضحية لتلك الأفكار العدمية التي انتشرت في الأوساط الاجتماعية البورجوازية ، وموداها أن العقل يستطيع أن يستوعب الجريمة ويبررها ويقوم بتنفيذها . وتحكيم العقل على هذا النحو هو الذي يهاجمه " دوستوفسكي " حين يعرض العناصر اللاعقلية التي تعمل عليها في إحباط مواهب العقل في نفسية " راسكولنيكوف " (١) . والشاب " ميشكين " الطبيب في رواية " الأبله " ، الذي أصيب بـ " الصرع " ، يمتاز بالعنوية الساحرة ، والصراحة الطفولية ، ويحب الأطفال ويتخذهم أصدقاء له بدلا من الكبار ، ويشفق على البائسين الذين تنكر لهم المجتمع إشفاقا كبيرا ، ولكن سلوكه هذا يعترف في نظر الآخرين ، الذين يعتقدون بـ " سادى " الأورستوقراطيين ويتخلقون بأخلاقهم ، سادجا أو مجنونا شادا . ولهذا فإنهم يسخرون منه ، ويستخفون بسلوكه وتصرفاته التي لا تناسب " حكمتهم " المزعومة . إن دوستوفسكي في " الأبله " ينتقد زيف الأورستوقراطيين وتكلفهم ، ويمارض مواضعاتهم المضللة ، وكباستهم المتحذلقه ببساطة الأمير " ميشكين " وإنسانيته العميقة . وإن كان الشاب الطبيب " لم يكن عبيطا ، بل ربما في وصفه بهذه الصفة أكبر سخرية استطاعها دوستوفسكي من عقلية البشر " (٢) ، ومن آراء المجتمع البورجوازي على وجه التحديد . فهذا المجتمع في نظر دوستوفسكي يتهم بالجنون كل من لم يضع أقنعتة وكل من لم يتبع سكتة المرسومة ، " إن المخترعين والعباقرة قد نظر إليهم المجتمع في جميع الأزمان تقريبا نظرتة الى أناس حمقى ، وذلك في بداية حياتهم (وإلى آخرها في كثير من الأحيان) " (٣) .

(١) هيس ، ريتشارد : دوستوفسكي (دراسة لرواياته المنظومة)

ترجمة عبد الحميد الحسن . وزارة الثقافة .

دمشق ١٩٧٦ . ص ٦١-٦٥ .

* وهو الداء الذي كان يعاني منه دوستوفسكي نفسه .

(٢) مندور ، محمد : نماذج بشرية . دار المعرفة . ط ٣ . القاهرة

١٩٦١ . ص ٢٩٠ .

(٣) دوستوفسكي ، فيدور : الأبله . ترجمة الدكتور سامي الدروبي . الهيئة

المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠

ج ٢ . ص ١٥ .

أما في رائعة دوستويفسكي " الإخوة كارامازوف " التي سوف نقف عندها قليلا فإننا نجد نقد الأوضاع الاجتماعية يحتل مرتبة عالية في هذه الرواية . وإذا سلمنا بأن دوستويفسكي يتناول قضايا ميتافيزيقية شاملة ، تصح الإنسان من حيث هو إنسان ، مثل قضية الشر في هذا العالم وتناقضها مع فكرة الإله الخير التي يضعها بعض النقاد في قمة المشكلات التي تطرح في " الإخوة كارامازوف " (١) ، ومثل قضية الطبيعة الإنسانية التي يصرح فيها الرحمن والشیطان ، فإننا نؤكد في نفس الوقت على أن هذه القضايا العامة ليست متعلقة في السماء وإنما تقف على أرض معينة بأقدام راسخة ، هي الأرض الروسية بترتيبها الخاصة ، وتتنفس جوا معيناً هو ذلك الجو الاجتماعي الذي استنشقه دوستويفسكي ثم أخذ يكشف لنا عن ذراته . إننا لسنا أمام " راسين " أو " كورني " اللذين يتناولان عناصر معينة من الطبيعة الإنسانية الخالدة ، كالحب والبغض ، والعقل والهوى ، والغيرة وما إلى ذلك من عواطف يشترك فيها جميع البشر في كل زمان ومكان . . بل إننا أمام عناصر إنسانية حية ، تعيش في المجتمع ، وتؤثر في علاقاته ، وتمكس ألوانه . فصحيح إذن أن دوستويفسكي في هذه الرواية يعالج قضايا عامة ، ولكن جذور هذه القضايا متغلغلة في أعماق المجتمع الذي يصوره .

تدور أحداث هذه الرواية حول عائلة " كارامازوف " . وكبير هذه الأسرة هو " فيدور فيتش كارامازوف " الغريب الأطوار . لقد تزوج " فيدور " مرتين ، فأنجب من قرينته الأولى ابنه " ديمتري " ثم انتحرت حين لم تطق العيش مع مثل هذا الزوج الوضيع الذي اكتشفت سجاياه الذميمة ، وأنجب من قرينته الثانية ابنيه " إيغان " و " أليوشا " ، ثم ماتت مريضة . وقد أنجب " فيدور "

(١) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . ترجمة الدكتور سامي الدروبي . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٩ . ج ١ . ص ١١

أبنا ثالثا غير شرعي من امرأة ملثثة العقل هو " سردياكوف " .
وكان هذا الأب يعامل أبنائه معاملة سيئة للغاية ، فلم يكن يهتم بتربيتهم
ولا بمعيشتهم على الرغم من أنه ورث عن زوجته الأولى ثروة معتبرة كانت سببا في
نشوب شجار عنيف بينه وبين ابنه " ديمتري " .
وقد اتجه الإخوة كارامازوف اتجاهات مختلفة في الحياة ، فانخرط " ديمتري "
في إحدى المدارس العسكرية ، والتحق " أليوشا " بأحد الأندية أملا في أن
يصبح راهبا . وعكف " إيغان " على الدراسة والاطالعة حتى استطاع أن يتقن
نفسه ويكتب مقالات في الجلات والصحف . أما " سردياكوف " فإنه أصبح
خادما في البيت .

كان " فيدور " شيخا متصليا ، ضعيفا الإيمان ، يقبل على لذات الحياة
بنهم ، ويجد متعة عجيبة في الكذب والتهرج ، ويملن رذائله على الملا ،
ويغفر بها . وهو يلتزم قاعدة في سلوكه " هي أن في كل امرأة شيئا خاصا
شائقا لا يمكن أن يوجد في امرأة أخرى " (١) ، وعليه أن يبحث عن هذا الشيء
ويوقف حياته في البحث عنه .

ومن سخرية الدهر أن يصطدم هذا الشيخ مع ابنه البكر " ديمتري " وينافسه
في حب امرأة لعوب تدعى " جروشكا " . وقد اكتسب الأبناء خلاسا سيئة من
أبيهم ، فديمتري يكره أباه كراهية شديدة ويهدده كل لحظة بالقتل وإذا لم
يعد إليه أموال أمه ويتخلى له عن عشيقته " جروشكا " . وقد ضربه مرة ضريبا
مبرحا كأن أن يودي به لولا تدخل " إيغان " ، وراح يصيح مهددا : " وإذا
أخطأت هذه المرة ، فسأعود مرة أخرى لأجهز عليه . . . " (٢)

وإيغان الفتى المثقف لمحد لا يعترف إلا بحب الحياة دون اكترات للدين
والاله . فالإنسان في رأيه دعتة الضرورة " فاخترع الله . وليس أغرب ما في الأمر

(١) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الأول -

(٢) فيدور دوستويفسكي : الإخوة كارامازوف . الجزء الأول ص ٢٤٦

ولا أبرزه أن الله لا وجود له في الواقع ، بل أن هذه الفكرة ، فكرة وجود الله بالضرورة ، قد أمكن أن تثبت في دماغ حيوان يبلغ ما يبلغه الإنسان من توحش وخبث وشر " (١) . وإذا كان إيغان غير مؤمن بفكرة الإله ، فإن هذا التفكيك أثر على سلوكه وعلى علاقاته بالآخرين تأثيرا كبيرا ، " فإذا لم يوجد الإله الذي لانهاية له - حسب رأى إيغان الذي كان يلحق آخاه سردياكوف مبادئ الحاد - فالفضيلة إذن باطل لا جدوى منه ولا داعي إليه " (٢) . وقد تجلى أثر هذا المنطق في تصرفات إيغان فرأيناه يمقت أباه هو الآخر بشدة ويتحاشى أن يقبله حين يعزم على السفر لفرض من أغراضه الدينية ، ويكتفي بأن يمد إليه يده مصادفا . وهو في سره يتمنى موت أبيه ويعلق على النزاع القائم بين أبيه وأخيه " ديمتري " قائلا : " فلتأكل السراطين بعضها بعضا " (٣) . وقد استغل " سردياكوف " كراهية أخويه لأبيهما فقتله في بيته ليلا ، واتهم ديمتري بدلا منه فنفي إلى " سيبيريا " . وهذا ما كان ينتظره " إيغان " ، لأنه يريد أن يستولي على " كاترين - إيغانوفنا " خطيبة أخيه ديمتري ، التي كان يحبها في صمت ، هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنه سوف يستفيد ماديا فيأخذ نصيبه من تركة أبيه المقتول . والشخص الوحيد الذي تتعاطف معه في هذه الأسرة هو " أليوشا " الذي يشار إليه أحيانا في الرواية " بالملك " ، والذي يُحب البشر ويقدر شقاءهم وآلامهم ، ويريد أن يمعتني بأهله ويصلح بينهم . واسم " أليوشا " مشتق في اللغة الروسية من " أليكسي " التي تعني " المعاون " (٤) ، مما يجعل

-
- | | |
|---|------------------------|
| الإخوة كارامازوف . الجزء الثاني ص ٦٠ : | (١) دوستويفسكي ، فيدور |
| الإخوة كارامازوف . الجزء الثالث ص ٢٧٣ : | (٢) دوستويفسكي ، فيدور |
| الإخوة كارامازوف . الجزء الأول ص ٤٤٩ : | (٣) دوستويفسكي ، فيدور |
| دوستويفسكي . ص ٣٤٢ . : | (٤) بيس ، ريتشارد |

الاسم مطابقا للمسمى ودالا عليه . ومع ذلك فإن النقاد يدينون حتى "أليوشا" ويمتبرونه من نوع أبيه وأخويه . وكل ما في الأمر - في رأيهم - أنه يختلف عنهم في الدرجة ، فهو في بداية السلم وهم ارتقوا إلى نهايته ، ولن تلبس "الحشرة" أن تعمل عملها في "الملاك" (١) . ويستأنس هؤلاء النقاد ، إلى رأيهم بعلاقة "أليوشا" بالفتاة "ليزا هو خلاكوفا" التي تشبه "جروشكا" المصوب ، ويتهاونون في منع وقوع تلك الكارثة التي حلت بالأسرة . فأليوشا كان يحدث نفسه "بوشك" حدوث أمر رهيب " (٢) ما ، ولكنه لم يتخذ احتياطات عقلية كفيلة بمنع ما حدث على الرغم من أن الأب "زوسيا الراهب" قد نصحه بأن يخرج "إلى العالم" الذي يحتاج إليه أفضل من المكوث في الدير . كما يستأنسون أيضا بحوقف "أليوشا" من موت أبيه : إن أنه "لم يذرف دعة واحدة ، ولم ينقش أو يكتب ، في حين نجده يوم مات الأب "زوسيا" يختبئ خلف ضريحه ويذرف الدموع الحرى في صمت " (٣) .

ومهما يكن من أمر ، فإننا نجد في هذه الأحداث العامة - التي لا يمكن أن تعطينا صورة كاملة عما تزخر به "الإخوة كارامازوف" من مواقف ومعاني عميقة - لوحة موجزة عن العلاقات الإنسانية المفقودة ، ليس بين الفرد والآخرين فحسب ، بل بين الأب وابنه ، وبين الأب وزوجته ، وبين الأخ وأخيه . وبالإضافة إلى هذه اللوحة نجد لوحات أخرى أشد فظاعة وأكثر قتامة في هذه الرواية ، من مثل لوحة الأتراك والشراكسة الذين غزوا بلاد بلغاريا فحرقوا

-
- (١) بييس ، ريتشارد : دوستويفسكي . ص ٣٥٥ .
(٢) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الثاني . ص ٣٥ .
(٣) إسمايل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب . دار المعسودة . بيروت ١٩٦٣ . ص ٢٤٤ .

القرى ، ونهبوا الديار ، وسعروا السجناء من آذانهم بالليل ليشنقوهم بالنهار ويحلوا بهم ، ولوحة الصبي الصغير الذي يقتل رميا بالرصاص على مرأى من أمه ، ولوحة الأب الذي أمسك بابنته التي لم تتجاوز سن السادسة وانهاال عليها بالسوط حتى كتم أنفاسها ، وهي تصرخ وتنادي بصوت مختنق : " ياها ، ياها ، ياها الحبيب " (١) ، وحين رفعت القضية إلى المحكمة أخذ محامي الأب الجلال يصيح : " أب أدب ابنته ، فما هذا إلا حادث مهتل شائع من حوادث الحياة العائلية " (٢) . ولوحة الطفل الذي سجن ثم جرد من ملابسه في يوم شديد القر ، وسلطت عليه كلاب ضاربة تعزق جسده على مرأى من أمه ، لا لشيء إلا لأنه أصاب كلبا من كلاب الصيد أثرا لدى أحد الجنرالات الأرستوقراطيين (٣) ولوحة المرأة التي تنجب أبناء غير شرعيين ثم تقتلهم (٤) . ولوحة المثلة التي تذب عنق زوجة عشيقها الشرعية (٥) . . إلى غير ذلك من اللوحات البشعة التي نخجل من ذكرها في هذا المقام ، والتي نجدها مهثوثة في " الإخوة كارامازوف " وفي غيرها من روايات دوستويفسكي .

ويذهب بعض الدارسين الى أن هذه الرواية يجب أن تفسر على ضوء حقائق علم النفس ، وخاصة " عقدة أوديب " التي تؤكد على كراهية الابن لأبيه وحبه لأمه ، ودافع التنافس الجنسي (٦) . فالمرأة اللعوب " جروشكا " تمثل الضميمة

-
- (١) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الثاني . ص ٧٤ .
 - (٢) الصفحة نفسها .
 - (٣) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الثاني . ص ٧٧ .
 - (٤) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف ، الجزء الثالث . ص ٥١٥ .
 - (٥) المصدر نفسه . ص ٥٣١ .
 - (٦) اسطاعيل عز الدين : التفسير النفسي للأدب . ص ٢٤٨ .

التي يتنافس عليها الأب "فيدور" وابنه "ديتري" الذي يعتبر شاركا في الجريمة ، أو يعتبر قاتلا معنوياً ، لأنه قصد قتل أبيه ، ولكنه صادف المجوز "جريجوري" فشق رأسه . (١)

وإذن فإن "جروشكا" - في رأي هؤلاء الدارسين - تجسيد لحقدهما (أي الأب وابنه) المتبادل ، أكثرها سبباً له . (٢) . والدليل على ذلك أن "ديتري" لا يحترق بنار الغيرة من "سامسونوف" حامي "جروشكا" الذي كان يغازلها ، على الرغم من علم ديتري بهذا ، وما السبب في وجود هذا الحقدهما ؟ إن السبب - في رأي هؤلاء النقاد - ذو جذور عميقة مرتبطة ، ولو بصورة غير مباشرة ، بألم ديتري . (٣)

والحقيقة أن هذه الرواية الغنية أكبر من عقدة أوديب . فالتنظر إليها على ضوء علم النفس وحده خطأ كبير لا يمكن السكوت عليه . فهؤلاء النقاد ينسبون أو يتناسون الخلفية الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية التي خلقت هذا الحقده وهذا الصراع بين الأب وأبنائه .

إن كراهية الأبناء لأبيهم - برأينا - ناتجة بالدرجة الأولى عن تلك المعاملة اللاإنسانية التي كان يعاملهم بها ، وذلك الحرمان الذين كانوا يعانون منه هم الذين حرروا من حنان الأمومة ، وكانوا ينتظرون أن يجدوا في معاملة أبيهم عوضاً عنه . ويكفي أن نذكر أن "فيدور" الأب لم يعبأ بإطلاقاً بميلاد ابنه "ديتري" - على سبيل المثال - وجهله تماماً وكأنه لم يوجد . ولولا الخادم المجوز "جريجوري" الذي أشفق عليه ورباه وأطعمه من فتات مائدة الأب حتى أصبح يافعاً لما قدر له حتى العيش ، ولولا عناية قليلة من

(١) دوستوفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف ، الجزء الثاني ، ص ٣٤٧ -

٠٣٧٦

(٢) بييس ، ريتشارد : دوستوفسكي ، ص ٣٨١ .

(٣) المرجع نفسه . ص ٣٨٣ .

خالتي "ديتري" وبعض أقاربه لما حظي حتى بالانتماء إلى تلك المدرسة العسكرية المتواضعة (١). إن ديتري كان يعيش في شباب مهلهلة، ويُسرى وهو "يتسكع في الفناء الخلفي حافي القدمين" (٢). والأدهى من هذا أن نجد الأب القصابي يحتال على ابنه ويحرمه من ميراث أمه. وما يقال في "ديتري" يقال في "إيثان" و"أليوشا" و"سمردياكوف" وخاصة هذا الأخير الذي لم يكن الأب "فيدور" ليعترف بأنه ابنه بالمرّة.

إن هذه العلاقات المضطربة أو الفريية بين أفراد أسرة "كارامازوف" عبارة عن صورة لفساد المجتمع واضطراب القيم والمعايير الإنسانية في ظل نظامه القائم. وقد استطاع "هيبوليت كيريلوفتش" مثل النياية أن يضع يده على هذه الحقيقة حين راج يوكند على أن صفات أفراد هذه الأسرة تعكس صفات المجتمع المعاصر آنذاك، وأن "فيدور" هو نموذج الأب الروسي، وأن "ديتري" هو نموذج الابن (٣).

وقد يبدو لأول وهلة أنه من المستحيل أن توجد عائلة مثل هذه العائلة التي لا وجود لها إلا في دماغ دوستويفسكي، ولكن التأمل يري أن الإخوة كارامازوف "من أقوى الصور ظهوراً، بل هم أحياء أكثر من الناس الذين يمشون في الحياة" (٤) على حد تعبير أحد النقاد المحدثين.

وإن فإن كل من ينكر على دوستويفسكي تلك اللوحات العظيمة التي عرضها في "الإخوة كارامازوف" أو في غيرها، يتكبد جادة الصواب. إنه لا يجب علينا أن نلوم الكاتب حين نقل إلينا تلك اللوحات الرهيبة، بل يجب علينا أن نلوم المجتمع الذي تنثله.

-
- (١) دوستويفسكي، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الأول . ص ٣٩-٤٤ .
(٢) دوستويفسكي، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الثالث . ص ٤١٦ .
(٣) دوستويفسكي، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الثالث . ص ٤٠٥-٤٦٧ .
(٤) محمود، حسن : دوستويفسكي . دار المعارف بمصر ١٩٥٦ - ص ١١٧ .

وإذا انتقلنا إلى الكاتب الروائي الفرنسي " أونوريه دي بالزك " نجده يكاد يكون الكاتب الوحيد في عصره الذي " أدرك أن مجتمعه سائر إلى الانهيار (١) إن " بالزك " ينفذ بحسه الدقيق إلى التناقضات التي تقوم عليها الحركة البورجوازية الفرنسية ، ويمثل الفنان الصادق الذي فتحت بصيرته على تلك " النتائج الصارمة المقلقة للثورة البورجوازية " (٢) فأبى أن يتفاضي عنها وأن يتملقها وجند قلبه لانتقادها على الرغم من أنه كان ينتمي إلى البورجوازيين الملكيين (٣) يهتم بالزك اهتماما فاعيا بالعلاقات الاقتصادية والعالية ، حتى أننا نجد في كل رواية من روايات " مهزلته الإنسانية " الدائن والمدين ، والفوائس الضخمة ، والعرايين الجشعين ، والمضاربات ، والتجار ، وما إلى ذلك ما يتصل بالناحية العالية (٤)

وما يذكر في هذا المجال أن " أنجلز " يؤكد على أنه تعلم الاقتصاد من بالزك أكثر مما تعلمه من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين (٥) ويهتم بالزك أكثر من ذلك بما تتركه هذه الناحية من آثار بليغة على المواطنين والأخلاق والمثل الإنسانية . وكأن بالزك يريد أن يحدد نوعيته

-
- (١) بالزك ، أونوريه ، حب وطلسم . ترجمة فريد أنطونيوس . دارالمقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر . دمشق . من (ب) من مقدمة المترجم .
- (٢) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ترجمة أسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ ص ٦٩ .
- (٣) الجابري ، شكيب : مقدمة " الناعقون " لبالزك . منشورات عويدات ط ١ . بيروت ٦٤ . ص ١٢ .
- (٤) المرجع نفسه . ص ٨
- (٥) لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية . ترجمة أمير إسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٢ . ص ٢٧٠ .

تفكير وقيم شخص ما بمعرفة ما يملكه هذا الشخص (١) . فضلا عن كل هذا فإن
بالزك يعتبر مؤرخا للعادات والتقاليد والألوان المحلية لمصره ، سواء في
الآرياف أو في المدن .

ولنبدا برواية " الأب غوريو " التي أشرنا إليها سابقا . نرى في هذه
الرواية جماعة من الفقراء الذين عضهم الدهر بأنياه القاسية ثم رمى بهم في
فندق حقير بحي متواضع من أحياء باريس .

ومن أبرز شخصيات هذه الجماعة نقابل العجوز المسكين " غوريو " الذي
ماتت زوجته وخلفت له فتاتين كان يحبهما حبا عظيما ، خلافا لما رأينا من
إهمال الأب " كارامازوف " لابنائه . كان الأب " غوريو " عاملا بسيطا ، ولكنه
كد وتاجر ، واقتصد حتى استطاع أن يمتلك مصنعا صغيرا لإنتاج المسواد
المجينية . وكان يدلل ابنتيه كثيرا ، ويلبي لهما جميع رغباتهما . وقدزوجهما
من رجلين ينتميان إلى الطبقة البورجوازية الأرستوقراطية بإذلا في سبيل ذلك
كل ثروته التي تعب في جمعها . ولكن صهره كانا يمنعان المال عن
زوجتيهما ، ما جعل الأب غوريو العجوز يضطر إلى الانفاق على نزوات ابنتيه
حتى بعد الزواج . وهذا ما أدى به إلى التقدير الشديد على نفسه . والنزول
في ذلك الفندق القذر ، فندق السيدة " فوكه " .

ولكن الفتاتين لم تقدرنا طيبة والدهما ، بل أنكرتا جميله وأبوته وفيه
حنانه ، ومنعتا عليه دخول بيتهما ، ولفظتاه كما تلفظ النواة ، فكان جزاؤه
أمر من جزاء " الطك لير " .

ونقابل في هذه الرواية أيضا اللص المعتيد الذي حنكته التجارب وعسرف
طبائع الناس ، وأسرار المجتمع ، ودخل السجن وفر منه متنكرا تحت هذا الاسم .
ونقابل الأنسة " تايفر " ، وهي فتاة بيتمة حرمها أبوها من الميراث مفضلا
عليها شقيقها التافه ، فاضطرت إلى السكن في هذا الفندق مع مربيتها .

(١) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ١٢٢ .

كما نقابل في هذا الفندق الشاب " راستنيك " الطموح ، وهو شاب فقير من مقاطعة " شارانت " ، قدم إلى باريس ليدرس الحقوق بأحد مجاهدها . ولكن حياة باريس تصرفه عن دراسة الحقوق ، وتزرع في نفسه طموحا ضخما للالتحاق بركب الطبقة العليا . لقد أخذ يقارن بينه وبين أترابه المتأنقين الذين ينعمون بالثروة والحسان الباريسيات ، فتأرلى وضعه ، وقرر أن يروي ظمأه إلى النجاح وأن يصبح مثلهم . ولكن أنى له بتحقيق أحلامه ؟ وما الوسائل التي يجب أن يصطنعها ؟ إن عالم باريس خضم مجهول المسالك ، غريب الآفاق ، فهل سيجد من يأخذ بيده ويبدله على خبايا هذا العالم المغري ؟ قلب " راستنيك " الأثر على وجوهه ، فانتهى إلى ضرورة التعرف على أصحاب النفوذ ، ورأى أن النساء يملكن باعا طويلا في هذا الضمار ، فعمز على الصعود بواسطتهن . وجرب حظه عن طريق " الفيكونتيس دي بوزيان " بفضل رسالة توصية من عمته " دي مرسياك " التي تربطها بهذه السيدة الأرستوقراطية علاقة قرابة واهية ، وأصبح يتردد على حفلاتها ويحظى بشي من الحفاوة ، ويتعرف على بعض الشخصيات " الراقية " والسيدات الجميلات .

وبعد ، فما الذى اكتشفه " راستنيك " في هذا العالم البورجوازي الأرستوقراطي ؟ انه اكتشف الرياء ، والخيانات الزوجية ، والانانية ، والجشع المادي الذي قتل كل الصفات الإنسانية النبيلة في ذلك المجتمع . لقد تعرف على السيدة " دي روستو " كما تعرف على أختها السيدة " دي نوسنجن " التي اتخذها عشيقه له ، وعلم أنها ابنتا العجوز " غوريو " الذى يجاوره فى الفندق ، وحينئذ صادق هذا الشيخ البائس وتعلق به ، ورعاه حين مرض . ولم يفعل هذا إكراما لعشيقته ، بل فعله رثاء له وشفقة خالصة عليه ، لما وجده منبوذا من ابنتيه القاسيتين . وقد بذل " راستنيك " جهدا كبيرا من أجل استدراج مطف السيدتين على أبيهما ، ولكنه أخفق ، ومات الشيخ المسكين من جراء المرض وهو يتحرق إلى رؤية ابنتيه .

إن " راستنيك " يخرج من تجربته هذه إنسانا آخر ، إنسانا مفتوح

العينين على حقيقة المجتمع الذي نخر السوس قلبه . فإنه كان يرفض الإصغاء إلى " فوتران " الذي طالما نصحه بأن ينضو عنه ثوب الطيبة الريفية ويتسلح بأسلحة العصر .

" هل تعلم كيف يستطيع الشاب أن يلعب وأن يتقدم في عصرنا هذا؟ يستطيع ذلك إما بالمعقرية ، وإما بالدهاء . ينحني الناس أمام المعقرية وهم يكرهونها ، ويحاولون ثلبها ، لأنها تأخذو ولا تشارك ، لكنهم يسجدون لها إن لم يستطيعوا أن يغمروها بالوحد . . . إن الثروة الضخمة تتطلب جرأة وإقداما ، وإن العامة تقول عن الذين ينجحون بسرعة وإنهم لصوي ، هذه هي الحياة ، والمهم فيها أن تبدو نظيفا وإن لم تكنه . . ." (١) . هذا ما كان يسمعه " راستنيك " من " فوتران " .

إن " راستنيك " كان يرفض تعاليم " فوتران " هذه . وقد أبى أن يفرر بالفتاة الميتة الأنسة " تايغر " ويوافق على قتل أخيها - في كيدة يتولى " فوتران " تدبيرها - كي يضطر أبوها إلى رعايتها ، ويتزوجها حينئذ " راستنيك " فيصبح غنيا . . . أقول : إن ضمير " راستنيك " كان يعلو على مثل هذه الخساسة ، وهذا الدهاء ، ولكنه الآن يتأمل نصائح " فوتران " السابقة ويريد أن يتبناها في الحياة ، وأنه سوف يتخلى عن ضميره ، لا حبا في الفنس أو الترف أو دخول المجتمع النورجوازي " الراقى " من أوسع أبوابه ، بل تحديا لهذه الهيئة الاجتماعية الضاربة . . . ولهذا فإننا نجد " راستنيك " يقبل أن يتناول طعام العشاء عند السيدة " دي نوسنجن " . وفي زهابه الى تلف العشيق العاقبة آخر عهده بالحياة الشريفة " (٢) على حد تعبير الدكتور محمد مندور .

(١) بالزاي ، أونوريه : الأب فوريو . ص ١١٦ .
(٢) مندور ، محمد : ناسج بشرية . دار المعرفة . ط ٣ . القاهرة
١٩٦١ . ص ٢٤١ .

وهكذا يكون بالزك قد صب جام غضبه على نظام عصره وفساد طبقته . وإن
العربيتين الفارغتين اللتين أرسلهما كل من السيد " دي روستو " والسيد " دي
نوسنجن " كي تشيحا جنازة صهرهما العجوز " غوريو " لهن أقوى سخرية
استطاعيا " بالزك " ، وأبلغ تعبير عن مدى بشاعة تلك الطبقة وموت القيم
الإنسانية فيها . وفي " أوجيني غرانده " نجد انفسنا أمام أسره ريفييه
تمهــش . في قرية " سومور " بفرنسا . ورب هذه الاسرة هو الـ "جرانده"
البخيل الذي يعبد الطل عبادة ، ويعرف كيف يضطاده اصطيادا . إن "جرانده"
يأخذ أخذ نمر وحية هوا . كان يعرف أن ينطح ، أن يربض ، أن يترصد
لمبا فريسته ، وأن ينقض عليها . . ثم يضطجع مطمئنا كالحية ، تهضم فسي
سكينه ، في برودة ، في انتظام " . (١)

كان جرانده صانع براميل ، يكدح طوال يومه ، ولكن الحظ واتاه فتزوج من
امرأة غنية ، واستطاع أن يستثمر مالها وأن يشتري أحسن حقول العنب بقرية
" سومور " ، تلك الحقول التي أخذت تدر عليه أموالا طائلة كل عام . ولم
يكن جرانده يشتري أي شيء من أجل معيشته ، فقد كان مزارعوه يحملون إليه
كل ما يكفيه من المؤونة الأسبوعية ، من مثل الدجاج والزبدة والبيض والخضضر
والفواكه ، والقمح الذي كان يطحنه في طاحونته . وقد كان " جرانده " يستغل
هو الـ المزارعين استغلالا فادحا ، كما كان يحرم أسرته الصغيرة التي تتألف
من زوجته وابنته " أوجيني " من كل لذات الحياة بشحه ، فقد كان يقتصر
حتى في شراء الشمع لإنارة البيت ، ويمنع إشعال النار في الردهة دون مراعاة
لقرصات البرد . (٢) ولم يكن يسمح لهما بزيارة أحد أو استقباله ودعوته إلى

(١) بالزك ، أونوريه : أوجيني غرانده . ترجمة فؤاد كنعان ، المنشور

العربية - لبنان . ص ١٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣١ .

الطعام . وكان "جرانده" . بالإضافة إلى كل هذا يعامل خادته "نانون" -
معاملة الرقيق تماما ، فقد كانت تشتغل في البيت من الصباح حتى المساء مقابل
طعامها وارتدائها للملابس التي يُتخلو عنها . (١)

وللاب "جرانده" أخ في باريس يرض بالإفلاس ، ويعجز عن تسديد
ديونه فينتحر ، ويخلف ابنه الوحيد "شارل" بلاعون في الحياة . وقد ترك المنتحر
وصية لأخيه جرانده بترجاه فيها أن يرأف بابنه اليتيم الذي شب في النعيم ،
واكتسب لين شباب باريس ، ولكن الأب جرانده لا يتأثر إطلاقا بكارثة أخيه
وانتحاره ، ولا يعبأ بوصيته . وحين تفتاحه زوجته في هذا الموضوع وتلفتت
انتباهه إلى ضرورة الحداد من أجل الفقيد ، يرفض ، وتوفيرا لثمن ثياب الحداد:
" يا صديقي الطيب . ينبغي أن نحد "

— حقا ، ياسيدي جرانده ، عدت لاتعرفين ماذا تهتدعين لانفاق المال .
الحداد في القلب وليس في الثياب .

— لكن الحداد على الأث لا مندوحة عنه . والكنيسة تأمرنا ب . . .

— اشترى لحدادك من لويسات السنة . وحسبي أنا شريطة سـوداء
تمطينيها . " (٢)

وبداها فإن البخيل جرانده لم يعر ابن أخيه الذي زاره في بيته أدنى
اهتمام ولا أعطاه أي شيء . إلا أن الفتاة "أوجيني" تقع في حب "شارل"
ويتفتان على الزواج سرا ، وتهديه كل ما ادخرته من عطايا أقاربها في أعيد
ميلادها كي يسافر إلى الهند ويشتغل ، معتمدا على نفسه ثم يعسود
فيتزوجها .

وعندما يسافر "شارل" تمكث "أوجيني" تجتر أحلامها على طريقته
كل الرفقيات اللواتي صور بالزك عواطفهن البريئة الصادقة ، وترفض كسبل

(١) بالزك ، أونوريه : أوجيني جرانده . ص ٣٤ .

(٢) بالزك ، أونوريه : أوجيني جرانده . ص ١٦٩ .

الطامعين في الزواج منها . ويموت العجوز " فرانده " والد " أوجيني " ، كما تموت أمها ، فتجد نفسها وحيدة حزينة ، لا أمل لها سوى عودة ابن عمها ومشاركتها في إنفاق الثروة الكبيرة التي ورثتها عن الراحلين . وفي هذه الأثناء تسع " أوجيني " بمودة ابن عمها إلى باريس بعد أن أصبح غنيا ، وتتلقى منه رسالة يعلن فيها تحلله من عهده ، لأن نظرت إلى الحياة تغيرت ، فهو يريد أن يتزوج فتاة تتحدر من الأسرة الملكية ، أسرة " شارل العاشر " ، ويريد أن يظهر تحت اسم آخر هو اسم " الكونت دوبرييه " ولنتركه يعبر بنفسه عن شعوره وآماله : " . . علي " ألا أخدعك ، فعندي الآن مشروع اقتران بلائم كل ما كنت من آراء في الزواج . فالحب في الزواج محض خرافة ، بل فيه يجب الإذعان لجميع السنن الاجتماعية ، وتوفير كل ما تواضع عليه الناس . وهذا ما تطلبه علي " خبرتي اليوم . . أنا اليوم ذو دخل قدره ثمانون ألفا ليرة . ومالي هذا يخولني صاهرة آل دوبرييه ، فابنتهم ، وهي صبية في التاسعة عشرة ، تحمل الي " بزواجها اسمها ، وتحصل لقباً ورتبة في حاشية جلالته ، ومكانة من أرفع المراتب . وإنني لأعترف لك ، بالهبة عني العزيزة ، أنني لا أحب البتة الأنسة دوبرييه . لكنني بتزوجها أضمن لأبنائي وضعاً اجتماعياً لا تحصى فوائده : فالنزعات الملكية تستعيد عزها يوماً بعد يوم ، بحيث أن ابني ، إذ يغدو بعد سنوات قلائل حائزاً للقب المركيز دوبرييه ولاقطاع بربع أربعين ألف ليرة ، يغدو في وسعه أن يحتل في الدولة المرتبة التي يشاء . . . " (١)

يتضح تماماً أن بالزك في روايته هذه يرح به التعطش إلى الانسجام وجمال العدالة والأخوة التي دافعت من أجلها البورجوازية ثم خانتها خيانة فظيمة حين جعلت همها الوحيد هو جمع الثروة والالتحاق بركب الأرستوقراطيين والنبلاء الذين كانت تجافيتهم وتناصبهم العدا . إن بالزك

(١) بالزك ، أونوريه : أوجيني فرانده . ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .

يحتج هنا بشدة على البورجوازيين في شخصيتي المعجوز "غراند" ، والفتى "شارل" . فكل منهما جمع ثروة بطرق غير شرعية على حساب الآخرين وعلى حساب القيم والمثل الأخلاقية . إن "غراند" أخذ مال زوجته واشترى به حقول العنب وعرق الفلاحين الذين كان يهضم حقوقهم ، وفي نفس الوقت كان يعامل تلك الزوجة وابنتها معاملة الرقيق . ويبلغ به الجشع ذروته حين أخذ يساوم ابنته "أوجيني" كي تتنازل عن ميراث أمها بعد موتها (١) ، هذا فضلا عن تنكره لأخيه المفلس وضربه بوضيعة عرض الحائط . أما "شارل" فقد "اشترى" بهاء صينيين وزنوجا ، وأطفالا وأعشاش سنونو ، وفنانسات ، واستنفد جميع وسائل الرها والحرام . ولم يكن يتوانى عن الذهاب إلى جزيرة القديس توما ليشتري ، بثمن بخس ، بضائع قرصنها القراصنة ، ثم يجلبها إلى الأسواق المحتاجة (٢) . إن المفاهيم الأخلاقية اختلت عنده إلى أقصى حد ، فنضب قلبه من دماء الإنسانية ، وأصبح جافا لا يتورع عن نكث عهد ابنة عمه البريئة من أجل المال والألقاب .

و "جي دي موباسان" هو الآخر يعرض في معظم كتاباته عنصر التوحش الذي كان يسيطر على مجمل العلاقات الاجتماعية والإنسانية ، وينتقد تكلف الطبقة البورجوازية الأرستوقراطية وزيف مواضعها .

إن "أوليفيه برتان" الرسام الذي ينتمي إلى طبقة اجتماعية متواضعة ، والذي أتاحت له الظروف - بفضل براعته في فنه - أن يتصل بالطبقة "الراقية" مثل "راستيناك" ، يأخذ على هذه الطبقة تكلفها حتى في الضحك : "كيف نضحك ، وإذا ضحكنا كان ضحكنا متكلفا ككل عمل نقوم به - إذا شئت أن تعرفي (يخاطب إحدى الدوقات) أين يضحكون حقا من أعماق أفئدتهم فاذهبي إلى المسارح الشعبية .. خالطي الجنود في حجراتهم ..

(١) بالزك ، أونوريه : أوجيني غراند . ص ٢٢٤ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٥٤ .

وأما صالوناتنا ففيها لا يضحكون . . فهم يتظاهرون بكل شيء حتى بالضحك . (١)

* * *

وبعد ، فإننا نستطيع أن نصل من خلال كل هذا إلى أن كلاً من " دوستوفسكي " و " بالزاك " و " جي دي موباسان " كانوا يرفضون الأوضاع الاجتماعية ، ويحللون الحياة في ظل النظام البورجوازي الأرستوقراطي ، ويكشفون عن مواطن الشذوذ في العلاقات والعواطف الانسانية والاجتماعية ، ويصـورون انحطاط العالم الروحي والأخلاقي للناس في عصرهم .

وما يقال في هؤلاء يقال أيضا في كل من " ستاندال " ، و " تشيخوف " و " تولستوي " وغيرهم من أقطاب الواقعية .

(٣) ومن السمات التي تتسم بها الواقعية النقدية أنها لا تدعو إلى فلسفة أو أيديولوجية معينة ، كما سنرى عند الواقعيين الاشتراكيين على سبيل المثال ، كما أنها لا تعطي حلولا للمشكلات التي تطرحها ، بل تكفي بعرضها وتحليلها (٢) . إنها تصف الداء ولا تعطي الدواء بتمبير آخر . إن الذي يمكن أن يجمع بين كتاب الواقعية النقدية في هذا المجال هو موقفهم الإجمالي من الظلم والاستغلال وفساد الصلات الإنسانية والاجتماعية ، ورفضهم للأقليات والشرور التي كانت تعاني منها مجتمعاتهم . إنهم متقاربون في منطلقاتهم الفكرية العامة من حيث رفضهم لنظام القنانة ، وهضم حقوق الآخرين وامتدنانهم

(١) موباسان ، جي : قوى كالموت ، ترجمة إبراهيم الحلو . (سلسلة

عيون الأدب العالمي عدد ٦) . دار اليقظة

العربية للتأليف والترجمة والنشر .

دمشق ١٩٥٣ . ص ٧٠ .

(٢) دوستوفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف . الجزء الأول . ص ١٢ .

ومن حيث ميلهم إلى الدفاع عن الحرية ، والمساواة ، والإخاء ، والتقدم (١) ، أما غير ذلك فإننا لانجدهم يشتركون في الدعوة إلى الأفكار أو المبادئ الممينة العملية المتفق على أسلوب تطبيقها في الحياة .

ويخطئ بعض النقاد فيعتقدون بأن هناك أهدافا مذهبية محددة ومعلومة الأركان (٢) . إن الواقعية النقدية في الحقيقة أقرب إلى المنهج الأدبي منها إلى الاتجاه الفكري الصريح في دعوتها ، والواضح في عقيدتها . هذا بغض النظر ، طبعا ، عن النزعة النقدية التي فصلنا فيها القول .

(٤) ما تستاز به الواقعية النقدية إضافة إلى ما سبق ، أنها تعتمد بالتمسك بالتمسك . وهذا خلافا لما يراه بعض النقاد من أن هذا المذهب لا يقدم نماذج أو أنماطا بل يقدم أفرادا (٣) . ويقصد بالتمسك عظمة تصوير الكاتب لشخصية تمثل فيها " مجموعة من الفضائل أو الرئائيل أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد ، أو متفرقة في مختلف الأشخاص (٤) " ، بطريقة تجعلها حية وكأنها من خلق الطبيعة .

وهناك أنواع كثيرة للنماذج الأدبية ، يذكر منها الدكتور محمد غنيمي هلال

مايلسي : (٥)

أ - النماذج الإنسانية العامة . وتتوخذ من طبائع البشر الثابتة فيهم ، مثل

(١) غروموف ، بي : الواقعية الاشتراكية (المنهج والأسلوب) . ترجمة

عدنان هذانات . دار ابن خلدون للطباعة

والنشر والتوزيع . ط ١ . بيروت ٠٧٥ . ص ٨ .

(٢) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٥٤ .

(٣) Khuri Musa : Literary Criticism . Damasous 1972.P 36

(٤) هلال ، غنيمي : الأدب المقارن . ص ٣٠٣ .

(٥) المرجع نفسه . ص ٣٠٣ - ٣٢٨ .

الحب ، والكراهية ، والغيرة وما إلى ذلك . والكاتب هنا يحاكي صفات كائنة في الإنسان من حيث هو إنسان ، ويجسد تلك الصفات في شخصية تستقطب خصائصها ، ومثال ذلك نموذج البخيل ، ونموذج الشخص الأثم الذي يكفر عن إثمته بالإخلاص في الحب ، وما إلى ذلك .

ب- النماذج البشرية التي يعتمد الكاتب في رسمها على الأساطير . فهو وإن يحاكي مادة موجودة من قبل . وهناك أمثلة جمة على هذا النوع ، كنموذج "أوديب" الذي حاكاه "سوفوكل" ، وجسد فيه البحث عن الحقيقة ، وصراع الإنسان مع القدر (١) . وتوفيق الحكيم في مسرحيته "الملك أوديب" ، الذي أراد أن يصبح أوديب سلماً على يده ، ولكنه أخفق حين جعله يحاول أن يقنع أمه "جوكاستا" بإمكانية استمرار العلاقة بينهما رغم أنه كان يعلم أنها أمه (٢) . وما يقال في "أوديب" يقال أيضاً في نموذج "بجماليون" الذي حاكاه "برتاردشو" في مسرحيته "بجماليون" التي عالج فيها قضية الصراع بين الرجل العالم العبقرى الذي يريد أن يخلق في السماء ، وبين المرأة التي تمتعت علمه وعبقريته وتشده إلى الأرض (٣) . وقد حاكاه توفيق الحكيم أيضاً في مسرحيته التي يصور فيها الصراع بين الأثني وبين الفنان الخالق ، أو الصراع بين الفن والحياة (٤)

ج- النماذج البشرية التي تؤخذ من مصادر دينية ، كالقرآن ، والتوراة ، والإنجيل مثل نموذج "يوسف وزليخة" ، ونموذج "الشیطان" .

-
- (١) انظر كتاب "من الأدب التمثيلي اليوناني" الذي يضم مسرحيات سوفوكل ، من ترجمة الدكتور طه حسين . دار العلم للملايين . بيروت . ط ٢ . ١٩٧٨ .
- (٢) الحكيم ، توفيق : الملك أوديب . المطبعة النموذجية . القاهرة . ١٩٤٩ . ص ١٦١-١٦٢ .
- (٣) عوض ، لويس : المسرح العالمي . دار المعارف بمصر . القاهرة . ١٩٦٤ . ص ٣٦٠ وما بعدها .
- (٤) الحكيم ، توفيق : بجماليون . المطبعة النموذجية . القاهرة . ١٩٤٢ .

د - النماذج ذات المصدر الفولكلوري ، مثل نموذج " شهريار " الذي وردت سيرته في " ألف ليلة وليلة " . وقد تناوله توفيق الحكيم في مسرحيته " شهرزاد " (١) التي يصور فيها نموذج الرجل الذي انسلخ عن إنسانيته ، كي يعيش من أجل البحث عن المعرفة . كما تناوله " عزيز أباظة " في مسرحيته " شهريار " (٢) . ومثل آخر نموذج " دون جوان " الذي نشأ في الفولكلور الأسباني أولاً ثم تناوله عدة كتاب من بينهم مولير (٣) . وكذلك نموذج " سيجفريد " في الفولكلور الألماني الذي عالج موضوعه الكاتب الفرنسي " جان جيرودو " (٤) .

هـ - النماذج البشرية المأخوذة من التاريخ ، من مثل شخصية " كليوباترا " ، و " يوليوس قيصر " ، و " هارون الرشيد " .
ومن الملاحظ أن الدكتور محمد غنيمي خلال حين يعدد أنواع النماذج البشرية في الأثب وصادرها ، يهمل ذكر النماذج المستقاة من الحياة الواقعية الخصبة ، أو من طبقة اجتماعية ما . ولعل هذا الإهمال يدل على أنه هو الآخر لا يعترف بوجود نماذج عند الواقعيين النقديين .
هذا ، ويجب أن نشير إلى أن النماذج البشرية في الأثب مقتصرة على الفن القصصي والدرامي . أما الشعر فإننا لانستطيع أن نتصور كيف يتمكن الشاعر

-
- (١) الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٣
(٢) أباظة ، عزيز : شهرها . مطبعة مصر . القاهرة ١٩٥٥ .
(٣) Meliere : Œuvres complètes . Don-Juan . P 375-408

- (٤) سيجفريد لجان جيرودو : سلسلة روائع المسرح العالمي . ترجمة الدكتور كمال فريد . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٣ .

في قصيدة واحدة تخضع لخصائص الشعر وقوانينه ، أن يصور نموذجاً بشرياً رغم ما يتطلبه هذا النموذج من إحاطة بأبعاده المختلفة التي ستعرض لها الآن ، ومع ذلك فإن الدكتور محمد الصادق عفيفي يؤكد - جارة لبعض النقار - على إمكانية استيعاب فن الشعر للنماذج البشرية . (١)

وبعد ، فإنه يجب علينا أن نذكر الآن كيفية خلق النموذج في الأدب ، أو الطريقة التي لابد أن تتبع كي تؤدي إلى تكوين نموذج فني نابض بالحياة . فإن النموذج شخصية بشرية أولاً وقبل كل شيء ، وهي موجودة على نحو ما ، سواء في الأساطير أو في التاريخ ، أو في الفولكلور ، أو الواقع . ولكن هذه الشخصية تنتظر الكاتب القدير الذي يبرزها إلى الوجود ويثبت فيها الحياة ، ويكسو هيكلها باللحم ، ويجري في عروقها الدم ، ويوضح معالمها ، أو بتعبير الكاتب المسرحي الإيطالي "بيرانديللو" : إنها " تبحث عن مؤلف " . (٢)

إنه من الضروري في النذجة الناجحة أن يحدد الكاتب أبعاد الشخصية التالية :

(أ) البعد الجسدي . وهو البعد الذي كان مهملًا في كل من الكلاسيكية القديمة ، والكلاسيكية الحديثة ، وذلك يرجع إلى أن الأدباء كانوا يعتمدون على الأساطير غالباً . والشخصية الأسطورية بطبيعتها مجردة وضبابية وعميدة عن التحديد والحياة ، وهذا خلافاً لعنصر القصة أو " الحدوتة " التي كانت تحظى بعناية كبيرة من الأدباء .

-
- (١) عفيفي ، محمد الصادق : نموذج الخيال . ص ٩ - ١٠ .
(٢) بيرانديللو ، لويجي :
ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة
محمد إسماعيل محمد . الشركة التعاونية
للطباعة والنشر . (سلسلة روائع المسرح
العالمي) . القاهرة .

أما في العصور الحديثة فإن الاهتمام أصبح منصبا على الشخصية دون غيرها من عناصر القصة أو المسرحية ، لأنها هي التي توجه الأحداث . وليس معنى هذا أن الأحداث لا تلعب دورا على الإطلاق ، بل إنها هي بدورها تساهم في تحديد أبعاد الشخصية ولورتها . (١)

ومن هنا فإننا نجد الواقعيين يرسمون صفات شخصياتهم الجسمية وملابسهم بدقة بالغة . إن بالزك عادة يعطينا صورة عن شخصياته قبل أن ينتقل إلى الحديث عن العلاقات التي تربط بينهم . فـ " فوتران " مثلا " عريش المنكبين ، بارز الصدر ، غليظ العضلات ، خشن اليدين ، وعلى وجهه سمة من الصلابة بالرغم من حسن معاشرته ومرونة حديثه " (٢) ، والاب " غوريو " الذي كان في العقد السادس ذو مدع مقلوب ، منتفخ ، متدل ، يضطره غالبا إلى مسحه (٣) . ويذكر بالزك السمة الجسدية البارزة في الشخصية من هين لآخر كمدع غوريو ، وأرنبة أنف الآتسة " دوبريون " . ولا يكتفي بالزك بهذا ، بل نراه يتغلغل حتى في الملابس الداخلية لشخصياته كما يقفل على سهيل المثال بالسيدة " فوكه " ذات التنورة " الداخلية المصنوعة من الصوف المشقول بالإبرة " (٤) . وهذا ما نجده عند " تولستوي " أيضا . ومن لا يذكر " بطرس بيزوخوف " ببطنه البارز وهيئته القبيحة ، والمعجوز " بولكونسكي " الغضوب الوجه (٥) ؟

-
- (١) مندور ، محط : الأثب وفنونه . دار النهضة للطبع والنشر ط ٢ . القاهرة . ص ١٠٥ .
- (٢) بالزك ، أونوريه : الأثب غوريو . ص ٢٩ .
- (٣) الصدر نفسه . ص ٣١
- (٤) الصدر نفسه . ص ٢٢
- (٥) تولستوي ، ليون : الحرب والسلام . ترجمة الدكتور سامي الدروسي منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٦

ب) البعد الفكري . إن التفكير عند الكتاب البارعين ليس مجردا عن الشخصية أو معلقا في السماء ، بل إنه يضرب بجذوره في أعماق هذه الشخصية الإنسانية التي تتحدد بعض سماتها من خلاله ، كطريقة التفكير التي تتجلى في الحوار ، والتعصب إلى فكرة معينة ، وأسلوب الدفاع عن تلك الفكرة وتبريرها ، وما إلى ذلك . وفي هذا المجال يؤكد " جورج لوكاتش " على أن أفلاطون في " مآدبته " يقدم لنا شخصيات تتنازع بصفاتها الفردية الخاصة في التفكير الذي أضفى على كل فرد صبغة معينة ، وحدده بسمة عميقة ، كأسلوب الفرد في معالجة المسألة و " فسي ما يتنازع كسلمة لاحتجاج إلى برهان ، وفي ما يقدم له البرهان ، وكيف يسوق البرهان ، ومستوى التجريد في أفكاره ، ومصدر أمثاله الحسية ، وما يهمل أو يقفز عنه " (١) . وهكذا فإننا نستطيع القول إن التفكير في عملية النمذجة يجب أن لا يتخذ هدفا في ذاته ، بل يجب أن يكون وسيلة من وسائل تحديد سمات النموذج الأدبي . إن دوستوفسكي لم يكن يهدف إلى التلذذ حين يعري جهاز النفس البشرية ، ويغوص في أعماق شخصياته ، ويدلل على دقائق أفكارهم محللا وإياها . أقول : إنه لم يكن يهدف إلى التلذذ وإنما إلى تحديد خصائص نماجه الفكرية والروحية بالإضافة إلى استبصار ظروفهم ومحيطهم الذي يتحركون فيه .

وما يعطينا صورة فريدة عن تفكير الشخص ونفسيته سلوكه العام في الحياة . إن السلوك - عادة - وليد التفكير ، وكلما كان هذا السلوك مختلفا عن سلوك الآخرين كلما ازدادنا شمورا بوجود الشخصية النموجية . إن " سلفان " الموظف الذي تتبعه " جورج ديهاميل " في عدة روايات له يقوم بمغامرة عجيبة وغامضة ، إذ بينما كان رئيسه منهما في النظر في بعض الأوراق حدثته نفسه

(١) لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية . ترجمة الدكتور نايف بلوز . منشورات وزارة الثقافة - دمشق . الطبعة الثانية . ص ٢٢ .

بأن يلمس شحمة أذنه الحمراء ، وأخذ يضع الخطط لتحقيق رغبته المضحكة ،
وحين واثته الفرصة والشجاعة نفذ ما عزم عليه ، فانزج ذلك الرئيس وطـرد
شرطرة . (١) إن هذا السلوك الشاذ من " سلقان " يجسد بدائية نفسيته
بطريقة أخاذة .

ولعله من نافذة القول أن نؤكد على أن الفكرة المجردة يجب أن تخضع خضوعاً
تاماً للشخصية ، وأن تصبح محركاً لهذه الشخصية ومولدة للجمانة والصراع
الحاد في داخلها . إن " إيفان كاليبايف " في مسرحية " العادلون " (٢) لا يبر
كأني يعمش أفكاره عن الحرية والعدالة بصدق ، فيندفع إلى الاغتيال ويرضى
بالسجن والموت من أجل هذه الأفكار .

ج (البعد الاجتماعي . إذا كانت الشخصية الأدبية محددة الأبعاد الجسدية
والفكرية والنفسية ، فإن هذا وحده لا يجعل منها نموذجاً نابضاً بالحياة . فلا بد
من تحديد الأبعاد الاجتماعية وتجسيد ملامح العصر والظروف المحلية في تلك
الشخصية . إن بالزك لا يكتفي برسم الغلام الفردية للشخصية ، بل يعكس فيها
بقوة كل العناصر الشائعة في طبقتها الفاسدة ، وبهذا يضمن بالزك تلازم البعد
الفردى مع البعد الاجتماعي ، فيصبح البعدان متلاحمين " لا ينقصان في -
أبطاله ، لأنهما كالنار والحرارة التي تشع منهما " (٣) ، على حد تعبير الدكتور
صلاح فضل ، وهذا ما يبدو لنا بكل وضوح عندما نتأمل شخصية المجوز " غراند " -
أو " شارل غراند " ، أو ابنتي الأب " غوريو " . وما يقال في شخصيات
بالزك يقال أيضاً في شخصيات " دوستويفسكي " من مثل " راسكولنيكوف " و " إيفان "
و " ديستري " .

(١) ديهايل ، جورج : دفاع عن الأثب . ترجمة الدكتور محمد مندور
الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة .
(انظر مقدمة المترجم . ص ٢٤) .

(٢) Camus, Albert : Les Justes. Editions Gallimard. Paris 1950 (٢)

(٣) فضل ، صلاح : : نهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ١٤٨ .

ولعل أبرز ما يميز النمذجة في الواقعية النقدية عن النمذجة فـي الكلاسيكية أن الأولى لا تخلق النماذج البشرية العامة إلا من خلال السمات الفردية والاجتماعية، بينما تقدم الثانية هذه النماذج مجردة عن تلك السمات . إن الأولى واقعية تنطلق من التفرد والمحلية إلى العمومية العالمية ، أما الثانية فمثالية تنطلق رأساً من السمات العمومية الخالدة في البشر . فنحن نجد "فيدر" (١) تجسد لنا الصراع بين عاطفتي الحب والانتقام ، فهي تحسب " هيپوليت " ابن زوجها الملوك من جهة ، وتريد أن تنتقم منه فتفسد ما بينه وبين أبيه حين لم يستجب لنزوتها من جهة أخرى . و " آندروماك " (٢) تجسد لنا الصراع بين عاطفتي الوفاء والامومة ، لأنها تعرض على وفاتها لزوجها الشهيد " هيكتور " فترفض الزواج من قاتله ، وتريد في نفس الوقت أن تحتفظ بابنها الذي يهددها قاتل زوجها بإلحاقه بأبيه إن لم ترضخ وتلبي رغبته . وفي مسرحية " السيد " (٣) " لكورني " نجد الصراع يجري في نفسية " شيمين " بين الحب والواجب ، فهي تحب خطيبها الذي قتل أباه في ظروف خاصة ، ولكنها تجنح إلى رفضه بسبب جريمته ، والانتقام لأبيها . وفي مسرحية " عطيل " (٤) " لشكسبير " نجد الاهتمام منصبا على عاطفة الفيرة وتصوير نتائجها وآثارها على " عطيل " وعلى " ديدمونة " زوجته . إن هذه المواطف التي نمذجها لنا كل من " راسين " و " كورني " و " شكسبير " عواطف معلقة ليس لها أرضية

(١) راسين ، جان : فيدر . ترجمة يوسف محمد رضا . دار الكتاب اللبناني .

بيروت ١٩٦٧ .

(٢) راسين ، جان : آندروماك . ترجمة الدكتور طه حسين . دار المعارف

بصر . القاهرة ١٩٦٨ .

(٣) Cerneilée . Le Cid . Librairie Larousse .

Paris 1970

(٤) شكسبير ، وليم : عطيل . ترجمة خليل مطران . دار المعارف بصر . القاهرة

١٩٦٢

اجتماعية وخلفية محلية أو سمات خصوصية فردية . إن الاهتمام بهذه السمات
وبتلك الأرضية أو الخلفية نجد عند الواقعيين النقديين من أمثال " بالزان " ،
و " ستندال " و " تشيكوف " و " دوستوفسكي " ، وليس عند " راسين " أو
" كورني " .

* * *

والسؤال الذي يهنا كثيرا أن نظرحه الآن هو ما إذا كانت النمذجة تتطلب
محاكاة الناس العاديين الذين نراهم يوميا ؟

إن مهمة الكاتب وواجبه ليس هو تصوير الحياة الواقعية اليومية على الإطلاق ،
لأن الحياة اليومية اضطرية وتافهة ، ولن يفيدنا نقلها نقلا حرفيا في شيء ،
إن ما فائدة تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا مادام هذا الواقع قائما أمامنا ، إن
ما فائدة تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا مادام هذا الواقع قائما أمامنا ، أو قائما
في كتب التاريخ والاجتماع ؟ . إن مهمة الكاتب وواجبه هو تصوير أعماق الحياة
التي لا يراها سوى الناقد البصيرة ، الدقيق الملاحظة .

ومن هنا فإننا نؤخذ أفلاطون الذي رأى في الفن محاكاة للطبيعة بطريقة
سطحية فجة . ورأي أفلاطون في الفن مرتبط بفهمه للعالم الذي يقسمه
إلى ثلاث دوائر رئيسية هي : عالم المثل ، وعالم الطبيعة ، أو العالم المحسوس ،
ثم الصور والظلال . ولما كان أفلاطون يعتقد بأن الحقيقة الخالصة تكمن في
عالم المثل ، وأنه لا يمكن لأحد أن يصل إليها مهما بلغ من قوة الإبداع ،
فإنه سدد هجومه على الفن عامة وعلى الشعر خاصة ، بدعوى أن الفنان أو الشاعر
يعيد عن الحقيقة ثلاث خطوات ، لأنه يحاكي الطبيعة بغيره أو بشعره ، والطبيعة
تعتبر بدورها - كما ذكرنا - محاكاة للحقيقة الموجودة في عالم المثل . وبهذا
يكون عمل الشاعر محاكاة للمحاكاة ، أو تقليداً للتقليد . (١)

(١) أفلاطون : الجمهورية (الكتاب العاشر) . ترجمة الدكتور لويس عوض .

دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٦ (انظر " نصوص النقد

الادبي " ، الجزء الأول) ص ٦٠-٦٥ .

وقد عارض أرسطو هذه الفكرة التي تنزل بمستوى الفن والأدب إلى هذا الدرك ، ورأى أن المحاكاة في الشعر لا تتم برسم الأشياء والأشخاص كما هم في الواقع مثلما ذهب أفلاطون ، " فمهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان يكون أحدهما يسروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيروdotus نظما ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) ، وإينما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع . " (١)

ونرى أن أقطاب الواقعية النقدية يحرصون على تحقيق فكرة أرسطو هذه تحقيقا متازا ، فيعمدون إلى استيعاب الملامح الجوهرية للإنسان والمصر والمجتمع بطريقة تبدو لأول وهلة بعيدة عن الواقع بعدا كبيرا ، ولكنها في حقيقتها العميقة أصدق تعبيرا من المواقف والشخصيات المبتذلة . ومن هنا فإننا نجد " دون كيهوته " على سبيل المثال ، من أقوى النماذج المقنعة في الآداب العالمية حتى ولو رأيناه يندفع نحو الطواحين الهوائية ليقاتلها باستماتة (٢) . ومن هنا أيضا نتقبل تلك اللوحات الفظيعة التي رسمها لنا " دوستوفسكي " ، كما نتقبسل شخصية العجوز " غرانده " . ويجب ألا نخلط بين التطرف عند الواقعيين — والتطرف عند الرومانتيكيين . فالتطرف عند هؤلاء يتخذ هدفا في حد ذاته ، أما التطرف عند أولئك فإنه يتخذ وسيلة لاستخراج " الأهيحق والأبعد في السمات

(١) أرسطو ، طاليس : فن الشعر . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٥٣ . ص ٢٦ .

(٢) ثريانتس ، سيجيل : دون كيهوته . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٦٥ . ج ١ . ص ٧٢ - ٧٦ .

الإنسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها * (١).

* * *

وقد يكون من نافل القول أن نذكر أن النماذج الحسية لا يتأتى خلقها إلا لذي خيال خصب ، وذي ملاحظة دقيقة ، وبصرفان في النفس الإنسانية والحياة الاجتماعية ، فهذه الصفات يستطيع الكاتب أن يبدع شخصيات حية ، وخاصة إذا كان يستطيع الخروج عن ذاتيته ليتقمص ذاتية شخصياته ، على نحو ما كان يفعل "بالزك" الذي يروي أنه كان يقول حين يستمع إلى أحاديث الناس وتسرفاتهم : "لمجرد استماعي إلى هؤلاء الناس يمكنني أن أحيي حياتهم فأشعر بأسألهم على ظهري وأخذيتهم المثقوبة في قدمي ، تسري في نفسي أمانيتهم وحاجاتهم أو بالأحرى تنتقل نفسي إلى نفوسهم فيتحقق إذ ذاك حلم اليقظان " .

ومن المعلوم أن الكاتب حين يصل إلى هذه الدرجة من الإحساس بحياة شخصيته وحركتها ولامحها الخاصة بها يترك لها حرية التصرف واستقلال التفكير ، في عمله الأدبي ، وإذنا ما حاول أن يسيطر عليها تمردت عليه . وهذا ما نراه عند بالزك الذي كانت جل شخصياته تجسيدا لقبح البورجوازية الأرستوقراطية والسخرية المرة منها ، على الرغم من أنه هو نفسه - أي بالزك - كان ذا نزعة بورجوازية ملكئة - كما ألقينا من قبل . وهذا ما جعل بعض النقاد يتهمونهم - خطأ - بالتناقض : (٢).

-
- | | | |
|-------------------|---|---|
| (١) لوكاتش ، جورج | : | دراسات في الواقعية . ص ٣٣ . |
| (٢) جبر ، جميل | : | مقدمة "أوجيني غرانده" لبالزك . ص ب . |
| (٣) فضل ، صلاح | : | منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ٧٧-٧٨ . |

الفصل الرابع

الواقعية الطبيعية =====

يرى بعض النقاد أن الواقعية الطبيعية امتداد للواقعية النقدية ، فالدكتور محمد مندور يذهب إلى أن " هذا المذهب الذي يتزعمه إيميل زولا يعتبر تطوراً طبيعياً للواقعية " (١) النقدية . وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور محمد غنيمي هلال الذي يفهم من سياق كلامه عن هذا المذهب أنه ^{يعتبره} مواصلة لتطور الواقعية النقدية . بل إن الدكتور هلال لا يكتفي بهذا وإنما يجزم بأنه " لا فرق بين الواقعيين والطبيعيين إلا في الهدأ الذي تسك به زولا في الانتهاء " فـ في القصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل " (٢) .

وربما كان التباس الأمر على هذين الناقدين وغيرها يعود إلى ما كان يدعيه زعيم الواقعية الطبيعية " إيميل زولا " من أن مذهبه حلقة من حلقات تطور الواقعية النقدية ، وشكل انتهت إليه هذه الأخيرة (٣) .

والحقيقة أن الطبيعية ليست امتداداً للنقدية إطلاقاً . إن لها منهجها وأسسها ، وخلفيتها التي تمتد على محاكاة أسلوب العلوم التجريبية والأبحاث المضوية والفسولوجية ، التي تأثرت بها بشكل مباشر ، كما أنها لا تختلف عن النقدية بعيزة واحدة فحسب ، بل تختلف عنها بعدة ميزات . ولا ندري لماذا تحسب الطبيعية على النقدية و " تؤخذ هذه الأخيرة بأخطائها وذنوبها " (٤) الكثيرة . وسوف نتضح لنا الهوية الواسعة بين المذهبين المذكورين من خلال استعراضنا لبعض ميزات الطبيعية :

-
- (١) مندور ، محمد : في الأدب والنقد . ص ١٣٥ . ثم انظر كتابه " الأدب ومذاهبه " . ص ٩٧ .
- (٢) هلال ، غنيمي : الأدب المقارن . ص ٣٩٤ .
- (٣) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٣٣ .
- (٤) المصدر نفسه . ص ١٩٩ .

(١) تصدر الطبيعية عن فلسفة في الحياة مؤداها أن الإنسان شقي شرير ، وأن سبب شره وشقاؤه يعود إلى الفرائز الطبيعية الدنيئة وإلى العيوب والمعاهات التي ورثها الناس عن أسلافهم ، واكتسبها من بيئتهم . (٢)

والفرق هنا بين النقيدين والطبيعيين ، أن أولئك يرون أن سبب السدأ والفساد يعود إلى المجتمع بالدرجة الأولى ، أما هؤلاء فيلحون على الأسباب البيولوجية الوراثية خاصة . ولهذا فإننا نجد كثيرا من الشخصيات التي تمثل كثيرا من الخير والاستقامة والطيبة في روايات الواقعيين النقيدين ، كشخصية الأمير "ميشكين" و" أليوشا " و" الأب غوريو " و" أوجيني " وهلم جرا ، بينما لا نجد عند الطبيعيين سوى حيوانات (٣) سلبية متوحشة ، لاتبالي بسفك الدماء ، ودوس المقدسات من أجل إشباع غرائزها كما سنرى بعد قليل أثناء عرضنا لبعض أعمال الطبيعيين . وإذا وجدنا بعض الشخصيات التي نشتم منها رائحة النبل أو الشهامة أو الطيبة ، في كتابات الطبيعيين فلا بد ألا ننسى أبدا بأن تلك الشخصيات قد وجدت لضرورة فنية معلومة ، وهي أن تكون وسيلة لإيضاح قتامة الشخصيات الشريرة ، أو أن تكون ضحية ، مادام الكاتب لا يستطيع أن يكشف عن شراسة القاتل إلا من خلال المقتول .

وتبدو لنا هذه النزعة المفرقة في التشاؤم في جل آثار الطبيعيين بشكل صاخر ، ففي " الوحش البشري " (٣) لإيميل زولا - الذي يعتبر

(١) الشواشي ، مفيد : الأذب ومذاهبه . ص ١٢٩ .

(٢) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ١٠١ .

(٣)

مؤسسا لهذا المذهب* نقابل " رويو " الزوج الذي يرتاب في علاقة زوجته " سيفرين " بحامها السابق " موران " الفني ، فيهددها بالقتل ، وتتكر في بداية الأمر ثم تقر بأنه يلاحقها ويضايقها باستمرار ، ولكنها ترفضه وتحترقه . وحينئذ يعزم " رويو " على قتله بمشاركتها مادامت تكرهه . ويشرع " رويو " في وضع مخطط الجريمة ، ثم ينفذه في القطار حيث يذبحه كالخروف . ويبدو لنا لأول وهلة أن الفيرة هي التي دفعت " رويو " إلى القتل ، ولكننا حين نتفلسل في قراءة الرواية نجد أن الدافع الحقيقي للم يكن الفيرة . إن " رويو " قتل إرضاء لشهوة القتل ، بدليل أنه يتأكد تماما من خيانة زوجته مع رجل آخر فيما بعد ، وهو " جاك " ، ولا يفعل أي شيء .

لقد استطاع " جاك " أن يقف على سر جريمة " رويو " وزوجته ، فاستفلسل ذلك وجر " سيفرين " إلى خيانة زوجها معه مقابل سكوتها وكتمانه . و " جاك " هذا هو نفسه فريسة للرغبة في سفك الدماء . تلك الرغبة الدفينة في أعماقه التي كان يبذل جهدا كبيرا في كبح جماحها دون جدوى . لقد اختلى " جاك " مرة

* هناك اختلاف بين النقاد حول المؤسسين الحقيقيين للواقعية الطبيعية ، فعلى سبيل المثال يرى الدكتور صلاح فضل أن زولا هو مؤسسها الأول (انظر كتابه " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " . ص ١٩٩) ، بينما يرى " إرنست فيشر " أن مؤسسها الحقيقي هو " فلوير " الذي فتح الطريق أمام الحركة الجديدة بروايته " مدام بوغاري " (انظر كتابه " ضرورة الفن " . ص ١٠٠) . ونرجح هذا الرأي الأخير إذا نظرنا إلى " فلوير " باعتباره كاتباً طبق مبادئ الطبيعية عن غير قصد منه ، أما إذا نظرنا إليه باعتباره منظرها فإن زولا أسبق منه ، فهو أول من استعمل كلمة " طبيعية " ليدل بها على هذا المذهب الأدبي كما يؤكد " فيشر " نفسه (انظر ص ١٠٠ من " ضرورة الفن ") .

بمشيقته " فلورا " فاضطرم صدره رغبة في قتلها ، فتركها وأخذ يركض على غير هدى هاربا برغبته المارمة (١) . وهو يعاني من داء هذه الرغبة منذ كان صغيرا ، فقد كان يخذ أنفاس فتاة تصفره بسنتين في إحدى العرات ، كما أنه غيب نصل مطواة في عنق فتاة كان يراها دوما في طريقها إلى المدرسة . (٢)

وثرى " فلورا " حين تكتشف علاقة " جاك " بزوجة " رويو " تأخذها الفيرة فتنتقم منه وتخرج القطار الذي كان يشتغل فيه عن سكوته ، ويموت من جراء ذلك عدد هائل من الناس الأبرياء . وهذه الجرائم والآثام الشنيعة التي ذكرناها تمتد غيضا من فيض سماجا في " الوحش البشري " .

وفي رواية أخرى لنزولا ، وهي " تيريز راكان " (٣) نجد أنفسنا أمام عائلة صغيرة حزينة ، تتألف من الأم " غدام راكان " وابنها " كميل " الذي يعاني من أمراض كثيرة منذ نعومة أظافره ، و " تيريز " ابنة أخيها التي حملها أبوها ، إليها وأوصاها برعايتها واعتبارها وديعة لديها . وكانت هذه الأسرة تعيش في الريف الفرنسي في هدوء ، وإذا بالابن " كميل " المدلل يحمل أمه على السفر إلى باريس ، لأنه ضاق بحياة الريف الراكدة ، الكثيبة ، وتطلع إلى أنوار الماصمة الفرنسية . وتنتقل هذه الأسرة إلى باريس نزولا عند رغبة كميل ، وتشعر الأم بتقدم السن فتزوج " كميل " من ابنة خاله ، كي تقضي أيامها الباقية في ظل سعادتهما . ولكن الذي يحدث هو أن " تيريز " تهوى صديقا لكميل كان يتردد على بيت العائلة أيام الخميس . وقد كان ذلك الصديق ، واسمه " لوران " ، يتعاطى فن الرسم فعرض على صديقه كميل أن يرسم له صورة لكي يتسنى له أن يرى عشيقته في غير أيام الخميس .

(١) Zola , Emile: La Bête Humaine . Garnier-Flammarion. (١)

(٢) المصدر نفسه . ص ٩٨ .

(٣) Zola, Emil: Thérèse Requin, Garnier-Flammarion. Paris 1973 (٣)

ويتفق " لوران " و " تيريز " على الزواج ، ويقتلان " كميل " المسكين بدفعا إلى لجة مياه نهر " السين " ، وذلك أثناء نزهة قاموا بها .
ويظل شبح " كميل " يطارد هـما - أي الخائنين - بعد ذلك حتى يجرعا السم معا بعد أن ربطت " تيريز " عدة علاقات مع رجال غرباء .
وقد تتبع زولا حياة أسرة تكتسب الجريمة خلفا عن سلفا ، وهي أسرة " روغون " ماكار " التي نجد فروعها في كثير من رواياته .

وفي مسرحية " الأشباح " (١) لـ " إبسن " النرويجي نلغي مسز " آلفنج " الأرملة تعيش في وحشة فاسية في قرية من قرى النرويج الساحلية ، وتتفق حياتها في سبيل إيهاام الناس وإقناعهم بأن زوجها " الكابتن آلفنج " عاش شريفا ومات شريفا .
ولكن وحشة هذه الأرملة تنتهي بقدوم ابنها الوحيد " أوزوالد آلفنج " من باريس حيث كان يدرس فن الرسم منذ عشرين سنة ، فتأنس به وتسركثيرا .
ويزورها في بيتها القس " ماندرز " - وهو صديق قديم لآل آلفنج - بعد غيبة طويلة ، ليسوي أمورا تتعلق بإشرافه على طجأ للائتام أنشأته باسم زوجها الراحل ، إحياء لذكراه المظرة ، وتخليدا لاسمه .

ويقبل " أوزوالد " على القس " ماندرز " فيرحب به ، ويدور بينهما حديث يكشف عن اختلاف آرائهما في الحياة ، فالشاب " أوزوالد " يستمرى حياة الحرية والفوضى التي يحياها الفنانون في باريس ، حيث يستطيع أن يتصل بالمرأة ، ويعيش معها من غير رباط شرعي ، والقس " ماندرز " يرى أن هذه الحياة بوهيمية فاسقة ، تخالف روح الدين والنظام ، ولا تناسب الرجل المحترم الشريف .

وحين يختلي القس بأم الشاب يعنفها كثيرا باسم الدين على ما آلت إليه حال ابنها ، ويضع مسئولية انحرافه على عاتقها وحدها ، لأنها لم تتول تربيتة وتنشئته في جو الأسرة ، وقصرت في واجبها كأم ، فلم تستطع أن تتحمل عبء

(١) إبسن ، هنريك : الأشباح . ترجمة عبد الحميد سرايا . مطبعة

الأثمة الذي يجب أن تقبله كل امرأة صالحة راضية ، وتخلت عن ابنها وهو في سن السابعة ، حين أرسلته ليتعلم في مدارس الغربية .
ويذكر القس " سز ألغنج " " بطايفها السي " وبنوينا وآنامها التي اقترفت في حق زوجها الراحل الطبيب الذكر المرحوم " الكابتن ألغنج " ، فهي تنسى أنها قد هربت منه يوما ما ، وأنها التجأت إلى " ماندرز " تصف له مدى تعاستها وبأسها ، وترجوه أن يؤوبها ، ولا ريب في أن هذا يعتبر تعردا على أقدم الروابط الإنسانية ، ولا يتفق مع تعاليم الكنيسة . . . وعندما تسمع " سز ألغنج " هذا الكلام المولم من القس تضطر إلى أن تقص عليه أخبار زوجها بالتفصيل ، فنعلم منها أن ذلك الزوج الذي قضت شطرا من عمرها في بناء أسطورة مكارم أخلاقه ومروءته ، كان في الحقيقة خليعا مستهترا بكل القيم ، وكان متهافتا على شهواته الرعناء ، غير مهال بمواطفتها - هي الزوجة التعميسة . وقد أصيب بمرض " السفلس " من جراء مخالطته النساء ، وقد مات بهذا الداء . أما الإبن الذي جاء القس يلومها من أجله ، ويحطها مسئولية انحرافه ، فإنها أرسلته إلى فرنسا في صفره لتبعده عن الجوالموهو الذي يعيشه أبوه في الخزل ، جو العريدة والفجور .

وفي نهاية المسرحية نكتشف أن الإبن الشاب مصاب هو الآخر بـ " السفلس " الذي انتقل إليه من أبيه عن طريق الوراثة ، كما نكتشف أنه أصبح ينسلك مسلك أبيه تماما ، فلا يتورع عن العبث بخادمة أمه التي حملت منه .
ولعله من المفيد أن نشير إلى أن " إبسن " لم يمتنع المذهب الطبيعي في فترة من حياته عن اقتناع ودراسة موضوعية نظرية كما هو الأمر بالنسبة " لزولا " ، بل أخذ يجاري الطبيعيين بسبب ظروف خاصة في حياته ، فقد " انجرف في تيار البوهيمية ووجد نفسه أبا لابن غير شرعي . وقد عرضه هذا للنقد والتجريح من الدوائر المحافظة على التقاليد ، كما دفعه إلى تصور هذه العلاقة الأثمة في عدد من مسرحياته " . (١) وكان " إبسن " يتجه إلى الطبيعة ليحتج على انتقادات

(١) متولي ، عبد الله عبد الحافظ : مقدمة " حورية البحر " لإبسن ، ترجمة محمود عزت موسى . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٣ ص ٤٤

الناس ، ويوحى إليهم بأنهم ليسوا أبرياء هم الآخرون ، وليسوا بأحسن منه . وهذا ما أدى به إلى أن يحيد عن خطه الفني في المسرح ، ذلك الخط الذي يمثل الاتجاه الفكري أو الذهني الذي ظهر في القرن الماضي في الآداب الغربية ، والذي كان " إبسن " رائدا له . (١)

وفي " الأستان كلينوف " للكاتبه الدانماركية " مدام كارين برامسون " نقابل أستاذا للفلسفة هو " الأستان كلينوف " المحاضر بالجامعة ، القسوي ، المشوه الخلقة ، المهدد بالصع ، والذي يكره البشر كراهية شديدة ، وخاصة المرأة ، كما نقابل " فورسبرج " صاحب الحانة الذي تدهورت حالته المادية ، وكسدت تجارة الخمر عنده ، فلم يجد طريقة لإنعاش تلك التجارة سوى ائتمته الوسيلة الطبية القلب " إليز " التي كان يعرضها على الزبائن ويفريهم —————
" بجمال عينيها " (٢) .

نجد هذه الفتاة المسكينة تضيق بهذا العمل الدنص فتقرر أن تضع حداً لحياتها بأن تلقي نفسها في اليم . وتصادف أن مر الأستان " كلينوف " — " إليز " لحظة همت بالانتحار ، فعرض عليها بأن تصبح قارئة له بدلا مما تريد الإقدام عليه ، فترددت ، ولكنها رأته أهون من الانتحار فتمتته .

وما لبث الأستان " كلينوف " أن أرغم " إليز " التي لم تكن تحبه على الزواج منه بطرقه الشيطانية ، ثم أخذها معه في رحلة إلى الأرياف ، وهي لا تكن له سوى الشفقة المزوجة بالأسى على حالته . وتحاول الفتاة أن تصبر ولكنها لم

(١) مندور ، محمد : مسرح توفيق الحكيم . دار نهضة مصر . القاهرة ط ٢ . ص ٢٨ .

(٢) برامسون ، مدام كارين : الأستان كلينوف . ترجمة صلاح الدين كامل ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (سلسلة رواة المسرح العالمي) . ص ٤٦ .

تستطع فكيفت لغتي آخر ، اسمه "فيديل" ، كان قد طلب يدها من
"كليوفا" طانا أنه لن يمانع ، وحين يعلم "كليوفا" يهددها بالانتحار
إن هي تركته ، ويقابلها "فيديل" مرة ثانية ويحثها على الفرار ، ولكن نفسها
لم تطاوعها أن تذهب دون علم "كليوفا" فتنتظر عودته إلى الفندق وترجأه
أن يرد لها حرمتها بمحض إرادته ، ولكنه يرفض بإصرار ، ويخرج سدسا من
مكتبه كي ينتحر ، وحينئذ تمسك "إليز" بالسدس وتطلق النار على نفسها .
وعندما يتأكد الأستاذ "كليوفا" من موتها يدمدم : " .. هي لي .. حصلت
عليها .. لقد ضحى الجمال بنفسه من أجلي .. أيها القدر .. قد عفوت
عنه " (١) .

ومن هذه الكلمات الأخيرة يتضح لنا تماما أن "كليوفا" لم يكن
يحب "إليز" ولكنه كان يحب نفسه . إنه يريد أن ينتقم من القدر الذي سلط
عليه دامة الخلق ، وضعف البصر ، في شخص "إليز" الجميلة .
إن "كليوفا" كان قاسيا وحادقا على البشر لأسباب عضوية بالدرجة
الأولى ، فدأته ومرضه يدفعانه دوما إلى الغظاظه والكراهية ، والكيد للآخرين .
وهو يفعل هذا عن وعي وعن طيب خاطر ، بدليل تلك الأفكار التي كان يلقيها
لطلبتة في محاضراته . فما يذكره في إحدى محاضراته : " أن غرور الإنسان
في تصوره أنه هو نفسه المسيطر على أفعاله ، هذا الغرور السخيف هو ما يخلق
النفوس البشرية ، ويفسد منطق قوانيننا الاجتماعية . إن تركيب مخ الإنسان
وتركيب المخ فقط ، هو ما يفسر دفة أفعالنا . بناء على ذلك ، لا يوجد شيء
اسمه جريمة . فكرة العقاب خطأ من أساسها . لماذا لا يعاقب الرجل لأنفسه
ذو شعر أسود أو أشقر ؟ المنكب الذي يمتص دم بعوضة لا يرتكب ثمة جريمة ..
كل ذلك من نظم الطبيعة " (٢) .

(١) برامسون ، مدام كارين : الأستاذ كليوفا . ص ١٥٢ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٣ - ١٢٤ .

وليس من شك في أن هذا هولب الطبيعة كما يراه زولا ، ومدام كارين
برامسون ، وغيرها من أقطاب هذا المذهب الأدبي .
(٢) ولما كان الإنسان عبدا لغرائزه وشهواته في رأى الطبيعيين ، فإنه
ليس حرا في تصرفاته وسلوكه في الحياة الاجتماعية . وإن الإنسان عند الطبيعيين
متأثر وليس موثرا . . . إنه خاضع لجبرية قدرية لا فكاك منها إطلاقا . وإن "جسك"
ليس مسئولا عن كل الجرائم التي ارتكبها ، بل المسئول هو التركيب الفسيولوجي
الطبيعي لجسده . وهذا ما صرح به " كلينوف " كما رأينا منذ قليل . و"فريز"
و " لوران " يقدمها زولا باعتبارها كائنين بيولوجيين من غرائز وأعصاب ودما ،
" فتريز " تنزع فريزيا نحو " لوران " الذي رأت فيه نموذجا للرجولة المادية
التي يفتقرها زوجها " كميل " . ويجب ألا ننخدع فنظن أن الحب هو الذي
كان يكمن وراء تصرفاتها ، وإنما الغرائز ليس إلا . وزولا نفسه ينه إلى هذا في
إحدى رسائله إلى الناقد الفرنسي الشهير " سانت بيتر " ، ويرفض أن يسمي
تلك العلاقة التي ربطت بينهما لفترة قصيرة علاقة حب بمعنى الكلمة في القاموس
الفرنسي أو الإيطالي (١) كما يجب ألا نعتبر عذابها بعد الجريمة ناتجا عن
يقظة الضمير (٢) ، بل ناتجا عن ذلك الفتور الذي أصاب علاقتهما بعد إرضاء
رغبة الفريزة والشعور بأن كلا منهما أصبح طمعا للآخر ، فلو كان الأمر راجعا
إلى الضمير لما وجدناهما يستمران في إيلاء العجوز السكنينة أم كميل التي عقد
لسانها الشلل ولم تستطع أن تبلغ عنها .

ومن البدهي فإن الطبيعيين يتكبدون جادة الصواب حين يتسكون بهذه
الآراء الحتمية التي تلغي الأخلاق والمثل والقيم الإنسانية الفاضلة ، فإذا كان
الإنسان مخلوقا بيولوجيا فريزيا ميكانيكيا ، فكل شيء مباح وإن ، ولا مكان للإرادة
الإنسانية ولا للمقل .

Zola, Emile: Thérèse Raquin , P 50

Furst, Lilian.R And Skrine Peter.N: Naturalism. New Fetter
Lan .London 1971 .P43

(١)

(٢)

وقد حاول زولا أن يدافع عن الطبيعية فزعم أن هذا المذهب يصلح الأخلاق لا يفسدها ، لأن مهمة الكاتب الطبيعي تتمثل في وصف الظواهر النفسية والاجتماعية ، والوقوف على قوانينها لكي يتمكن الإنسان من السيطرة عليها ، أي أن الكاتب يصبح مثل " العالم في معمله ، والطبيب في تجاربه" (١) ، يدرس الظواهر ويجري عليها تجاربه ، شريطة ألا تناقض نتيجة تلك التجارب الحقائق والقوانين التي انتهى إليها العلم (٢) . ومن هنا فإننا نرى زولا يدعى النقاد والقراء الذين استنكروا الجرائم الوحشية التي وردت في روايته " الحانة" (٣) قائلاً : " لقد أردت أن أصور الانحطاط المشؤم لمعاكلة من العمال في محيط ضواحيننا الموهوبة" (٤)

وأياً ما يكون الأمر ، فإن الحياة الإنسانية أغنى وأوسع من أن تفسرها نظرية متطرفة كمنظرة الطبيعيين الذين يردون التفكير والسلوك والمواقف الإنسانية إلى الحتمية البيولوجية الفريزية ، ويقحمون العلم وتجاربه على الحياة الأدبية بطريقة غاية في التعسف .

(٣) ومن ميزات الواقعية الطبيعية أنها تنزع نزعة فوتوغرافية وثائقية في وصف الأشياء والحياة . وهذا ناتج عن المبالغة في الدعوة إلى الموضوعية التي فهمها الطبيعيون على أنها نسخ الموجودات كما تنسخ آلة التصوير . ويرى

-
- (١) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث . ص ٣٣٠ .
(٢) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث . ص ٣٣٠ .
(٣) زولا ، إيميل : الحانة . ترجمة بهيج شعبان . منشورات عويدات . بيروت . ط ١ . ١٩٦٩ .
(٤) المصدر نفسه . ص ٥ .

الطبيعيون أن هذا النسخ هو العدل كل العدل في الفن ؛ إن يقول " فلوبيير " في إحدى رسائله إلى الكاتبة الفرنسية " جورج صاند " : " إنني لا أريد حبا أو كراهية ، لاشفقة ولا غضا . . ألم يئن الأوان بعد ليحل العدل مكانه في ميدان الفن ؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون " . (١) وقد طبق فلوبيير مفهومه هذا أحسن تطبيق في روايته " مدام بوٲقاري " . (٢)

وقد كان لهذه النزعة آثار سيئة على كتابات الطبيعيين ، فالأوصاف عندهم أصبحت منفصلة عن مصائر الشخصيات التي يقدمونها انفصالا يكاد يكون تاما ، على عكس ما نجده عند الواقعيين النقديين . إن الوصف عند النقديين لا يتخذ غاية في حد ذاته ، بل يتخذ وسيلة للإيحاء بالحالة النفسية للشخصيات ، فنحن عندما نقرأ وصفاً بالزك لفرفة الطعام في فندق السيدة " فوكه " : " كانت غرفة الطعام هذه مفضحة كلها بالخشب ، ومطلية بلون لم يعد معروفا اليوم لتراكم الغبار عليه . هناك خزانات مطبخ لزجة عليها زجاجات كامدة اللون ، وأكداس - صحون خزفية ، وفي إحدى الزوايا صندوق ذات أدراج منورة تحفظ فيها فوط الضيوف ، وهناك بعض قطع أثاث بطل استعمالها في عصرنا هذا فكأنهبا أنقاض حضارة بائدة ، فترى ، مثلا ، ميزانا للجو يخرج منه أرنب كلما هطل المطر ، ونقوشا شنيعة تذهب بالشهية محاطة بأطر من خشب أسود مطلي ، تتخلله خطوط كانت مذهبة ، وساعة حائط إطارها من صوف مرصع بنحاس ، ومقلى ذات لون أخضر ، ومناديل زيتية يمتزج عليها الغبار بالزيت ، وطاولة طويلة مغطاة مغطاة بمشمع قدر تستطيع أن تكتب اسمك عليه بإصبعك . . " (٣) . أقول : إننا

-
- (١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ١٠٠ .
- (٢) فلوبيير ، جوستاف : مدام بوٲقاري . ترجمة الدكتور محمد مندور . روايات الهلال . عدد ٣٤ . دار الهلال - القاهرة ١٩٧٧ .
- (٣) بالزك ، أونوريه : الأب غوريو . ص ٢١-٢٢ .

عندما نقرأ هذا الوصف المفصل نستطيع أن نحزر تلك الحياة السيئة التي يحياها سكان الفندق من أمثال المجوز " غوريو " و " راستنيك " ، والاتسمة " تايفر " ، وغيرهم ممن قلب لهم الدهر ظهر المجن . وهذا ما يقال في وصف بيت " غرانده " الريفي الذي نستوحى من خلاله تلك العزلة وذلك الشطف الذي كانت تعاني منه الأسرة (١) ، وكل هذا يدل على مدى براعة النقاد في الربط بين البيئة والأشياء وبين الشخصيات . ويجب ألا ننخدع بما يراه " آلان روب جريمه " من أن مثل هذا الاهتمام المتناهي بوصف الأشياء والجزئيات عند بالزك أو غيره من النقاد كان محاولة " لإقناع القارئ بوجود موضوعي " (٢) فحسب ، بل إنه يهدف بالدرجة الأولى إلى إنشاء تلك العلاقة الحميمة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات .

أما الطبيعيون فإنهم يفصلون بين الشخصيات وبين ما يحيط بهم من أشياء ومناظر طبيعية ومظاهر عمرانية وحضارية . فعلى سبيل المثال نجد " موباسان " يقدم لنا وصفا دقيقا لأحد معارض الفنون التشكيلية في باريس ، فيتناول قاعة المرص ، والمشاهدين ، والغنانين وهيئتهم وسماتهم وأحاديثهم مع المعجبين ، ثم يأخذ في وصف بعض اللوحات وما تمثله من مناظر ، لوحدة لوحة . . . الخ (٣) ، فنحس من هذا الوصف كله أن هناك هوة واسعة بين المرص وبين الشخصيات التي توهم من الهوجوازيين المتحذلقين الذين يتظاهرون أمام الآخرين بحب الفنون من جهة ، وبين روعة الفن الذي تمثله تلك اللوحات المعروضة وبين تغاهة المتأملين فيها من كانوا يترددون على " صالون " الكونتيس دي غيروا "

-
- (١) بالزك ، أونوريه : أوجيني غرانده . ص ٢٦-٣٠ .
(٢) جريمه ، آلان روب : نحو رواية جديدة . ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى . دار المعارف بمصر . القاهرة . ص ١٢٩ .
(٣) موباسان ، جني : قوي كالموت . ص ١٢٢ - ١٢٤ .

وما يقال في هذا المعرض يقال أيضا في تلك المناظر الطبيعية والحدائق التي
شاهدها في " قوي كالموت " " لموپاسان " .
ومن الآثار السيئة التي تركتها النزعة الفوتوغرافية على أدب الطبيعيين على
وجه العموم ، أنها جمدت الحياة تجميدا ، ولم تتمكن من التفلفل في جوهرها
والتعبير عن حركتها الحيوية ، ولم تتمكن من رؤية التطور التاريخي رؤية سليمة .
ومن هنا فإنه يحق لنا أن نذهب مع " أرنست فيشر " الذي اعتبر الموضوعية عند
الطبيعيين موضوعية مزيفة خادعة ؛ لأنها " لم تستطع أن ترى تلك الظروف
(التي كانت تنسخها) هي صراع بين الماضي والمستقبل ، بل كانت ترى فيها
حاضرا ثابتا لا يتغير . لم تنظر إليها في حركتها وتحولها ، بل رأت فيها
لحظة ثابتة في الزمن " (١) .

إن حركة تطور التاريخ حلت محلها عند الطبيعيين تلك المناظر المستقلة
عن الإنسان ، أو تلك الأجزاء التي تشبه " الفسيقا " المكونة من قطع طونة مختلفة^(٢)
كما نجد عند كاتب مثل " فلوير " * على سبيل المثال - الذي رسم كثيرا من
المناظر والجزئيات الجامدة في روايته " سلامو " .^(٣) إن " فلوير " يصف جيش
قرطاجنة الذي هب لردع البرابرة المرتزقة الذين تردوا على الدولة وصفا بعييدا
كل البعد عن الحياة وحركتها ؛ " بدا لهم جيش قرطاجنة من منحرج التسلال ،
فعلى الجناحين وعلى مسافات متباعدة حملة العقاب ، وحرص الكتيبة ، بشكات أسلحتهم

(١) فيشر ، أرنست : ضرورة الفن . ص ١٠٤ .

(٢) سوتشكوف ، بوريس . المصائر التاريخية للواقعية . ص ١٣٤ .

* يعتبر " فيشر " رواية فلوير " مدام بوقاري " النموذج الكامل للطبيعية .

(انظر ص ١٠١ من " ضرورة الفن ") .

(٣) فلوير ، جوستاف : سلامو ، ترجمة بولس غانم . المؤسسة

المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر -

القاهرة .

وبعد ، فأين وصف هذا الجيش من وصف "تولستوي" للجيشوش
الروسية النسوية (١) أوحى وصف "هومبروس" لترين "آخيل" العظيم (٢)؟

إن أوصاف كل من "تولستوي" و "هومبروس" ، التي لا نستطيع أن
ننقلها في هذه العجالة ، رائعة الفنى بالحركة والتشيل والحياة ، فكل الحواس
تستمتع بهذه الأوصاف وتشارك في التخيل . إن الأذيين الكيرين لا يخاطبان
عيوننا فحسب ، بل يخاطبان آذاننا وأنوفنا وألسنتنا وملاسنا . كل ذلك أثناء
الحركة لا السكون .

وهذا يقودنا إلى التعرض لقضية هامة أثارها أحد النقاد الألمان ، وهو
" ليسنج " ، وهي قضية المقارنة بين قدرة الشعر على تصوير مشاهد معينة وبين
قدرة الفنون التشكيلية على تصوير نفس المشاهد .

إن " ليسنج " يرى أنه من الخير للشاعر أن يذكر دائما أن له لحظات
متتالية في الزمن ، بينما للفنانين التشكيليين والمصورين لحظة واحدة في المكان (٣)؟
وهذا ما يمتاز به الشعر عن فن الرسم أو النحت ، فالشاعر يستطيع أن يرصد
الحركات الممتدة في الزمان ، بينما لا يستطيع الفنان التشكيلي أن يرصد غير حركة
واحدة في المكان .

ويمكن لنا أن نقول إن النثر أيضا يجب أن يكون مثل الشعر حين يتناول
وصف الأمكنة والمشاهد ، كي لا يتطفل على مجالات ليست مجالاته ، وهذا ما نفتقده
في نثر الطبيعيين بصفة عامة . إن الطبيعيين يخرجون بالوصف عن نطاق اختصاصه
ليجعلوه تابعاً للفنون التشكيلية التي تجسد الحركة في المكان .

-
- (١) تولستوي ، ليون : الحرب والسلام . الجزء الأول ، ص ٦٨٧-٦٨٩ ،
٧٥٥-٧٥٧ .
- (٢) هومبروس : الإلياذة . ترجمة سليمان البستاني ، دار المعرفة
للطباعة والنشر ، بيروت . الجزء الثاني ، ص ٩١٦-٩٢٤ .
- (٣) مندور ، محمد : الأدب وفنونه . ص ٦٢ .

ومن الآثار السيئة التي تركتها النزعة الفوتوغرافية على الطبيعيين ، أنهمم أخفقوا إخفاقا ذريعا في تقديم نماذج بشرية مثل النماذج التي قدمها النقديون . وهذا أمر بدهي تماما ؛ ذلك أن النمذجة لا تقوم على نقل الجزئيات السطحية المباشرة في الحياة ، بل تقوم على الاصطفاة والانتقاء للعناصر التي تبرز أعماق الحياة ، وحركة التاريخ . إن الطبيعيين يهتمون بكل التفاصيل في الواقع ، سواء كانت هذه التفاصيل ذات دلالة أوليس لها دلالة على الإطلاق ؛ " حوار جوهري أو حدث حاسم ، وكذلك طنين نحلة أو دخول امرأة تبضع البيض يقطع ذلك الحوار أو الحدث ، كلها تعتبر على قدم المساواة من حيث الواقعية " (١) لدى الطبيعيين .

وإذا كان " فلوير " قد استطاع أن يقدم لنا بعض الشخصيات التي تشبه إلى حد ما نماذج النقديين ، كشخصية " إيفا " و " شارل بوثاري " فإن الكتاب الآخرين ، من أمثال إيسيل زولا ، يعجزون كل العجز عن تقديم نموذج واحد .

وهناك شيء آخر كان ناتجا عن الوصف التقريري للواقع عند الطبيعيين وهو الافتقار إلى ما الفن وشاعريته الخصبة . إن الطبيعيين ينقلون " الواقع " - حسب مفهومهم - بطريقة باردة جافة يغلب عليها طابع النثرية اليومية المبتذلة التي لا تمس العواطف الإنسانية الرقيقة . وليس من شك في أن هذا يتنافى مع طبيعة الفن الرفيع . ولهذا نرى بعض كبار النقاد ، من أمثال " إرنست ثيشر " ، يلحون على ضرورة " السحر " في الفن ، أو " الرومانتيكية " - ليس بمفهوم الكلمة المذهبي الخاص ، ولكن بمفهومها العام الذي يقصد به النزعة الخيالية الحية أو النزعة العاطفية التي تكسر حوة البرودة في العمل الأدبي الواقعي . ويرى هؤلاء النقاد أن هذه " الرومانتيكية " أو هذا " السحر " ليس دخيلا على الفن بل إنه

(١) ثيشر ، إرنست : صهوة الفن . ص ١٠٥ .

مهدد له ، نشأ في كنفه منذ القديم ، ثم أخذ ينفصل عنه بالتدرج ، ولا ينبغي له أن ينفصل تماما ، بل يجب أن يظل محافظا على تلك البقية ، " لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق " (١) . ومن هنا فإننا سوف نرى " غوركي " فيما بعد يحاول جاهدا أن يدخل عناصر من أحلام الرومانتيكيين في مذهب الواقعية الاشتراكية .

وقتي علينا أن نذكر أخيرا أن الطبيعية كانت - إلى حد ما - تمهيدا للاتجاهات اللاإنسانية ، أو اللامعقول في الأدب . إن هذه الرواية للواقع وللموجودات لدى الطبيعيين ، وهذا التسجيل الحر في للأشياء والموضوعات باعتبارها جامدة ثابتة لا تتحرك ، وهذا الخلط بين ما يجب أن يهتمل وما يجب أن ينتقى من الحياة . . . إن كل هذا " قد أدى إلى خلق إحساس بانعدام المعنى ، وإيجاد جو خائق من السلبية الداعية إلى اليأس " (٢) الذي نجده عند العبثيين واللاعقليين .

وإن " روكنتان " يرى الأشياء المحيطة به تعلن عن وجودها المستقل الموضوعي بعناد غريب ، فجذع الشجرة ، وخط الظل الصغير ، والمقعد الخشبي ، وزجاج النوافذ المبهني ، وغير ذلك من الأشياء تتحرر من أسائها ، وتصبح " وحشية ، عنيدة ، عملاقة " (٣) . ومعنى أن تتحرر الأشياء من أسائها أي أن تعدم علاقة من العلاقات التي يمكن أن تربطها بالإنسان . وهذا ما يؤدى إلى " تفتيت " العالم من جهة ، إلى " طمس " شخصية الإنسان من جهة أخرى . (٤)

(١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ١٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٥ .

(٣) سارتر ، جان بول : الغشيان . ترجمة الدكتور سهيل إدريس . دار الآداب - بيروت . ط ٢ . ١٩٦٤ . ص ١٧٨ .

(٤) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ١٠٨ .

وإذا كان الطبيعيون يضعون كل الأشياء في مستوى واحد من الأهمية فإن بعض الكتاب بالغوا في ذلك مبالغه كبيرة ، بحيث أنهم أصبحوا يهتمون " بلاشيء " (١) تقريبا ، على حد تعبير " روب جرييه " . . . " إنني أحب كثيرا أن ألتقط حبات الكستناء ، والخرق القديمة ، ولاسيما الأوراق . بلذني أن آخذها وأن أغلق عليها يدي ، وأوشك أن أحملها إلى فمي ، كما يفعل الأطفال . وكانت آني تدخل في ألوان بيضاء من الغضب حين كنت أرفع أطراف أوراق ثقيلة ضخمة ، ولكنها على الأرجح طمخة . . . إن الإنسان غالبا ما يجدفي الحقائق ، في الصيف أو مطلع الخريف ، قصاصات جرائد سلقتها الشمس ، فغدت جافة قابلة للكسر ، كالأوراق الميتة ، صفرة جدا . . . وفي الشتاء توجد أوراق أخرى وقد دقت وسحقت ولطخت ، فهي تعود إلى الأرض . . . " (٢)

إننا نجد كثيرا من أمثال هذه الاهتمامات عند سارتر في روايته " الغشيان " التي لا يتورع فيها عن كتابة صفحاتين أو أكثر في وصف جذع الشجرة أو قبض الباب ، أو علبه المصبرات الفارغة ، أو خط الظل .

وفي " الشاطي " . . . لأن روب جرييه نجد كل العناية منصبه على الوصف الدقيق للعالم الخارجي الموضوعي بكل جزئياته ، من مثل تتبع حركة موجة البحر وانكسارها على الشاطي ، الطويل المهجور ، ورغوتها اللبنية ، وأثر الأقدام على الرمل الصافي اللامع ، ووصف فراغ ذلك الأثر وشكله ورصد حركة طيور البحر وغير ذلك . (٣)

-
- (١) جرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة . ص ١٣١ .
(٢) سارتر ، جان بول : الغشيان . ص ١٩ .
(٣) جرييه ، آلان روب : الشاطي . نشرها الدكتور عبد الحميد إبراهيم بين دفتي كتابه " الأدب وتجربة العبث " .
(دراسة . . . نماذج) . دار الفكر الحديث للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٢ ص ١٥٢-١٥٨ .

إن " جريبه " في هذه القصة - إذ يحتفي بالكائنات الجامدة الموضوعية - مجرد العالم الخارجي من كل المعاني والعلاقات التي تربطه بالإنسان ، ويصور هذا الإنسان وجهها لوجه أمام العالم الرهيب المتجسد في الأشياء المستقلة بذاتها. إن الأطفال الثلاثة الذين يسيرون على " الشاطي " الكبير في صمت وقلق ، يرمزون إلى الإنسان الضعيف الذي تكتنفه الأشياء العملاقة القوية المبهمة التي تتحداه وترعبه .

ولم يقف الأمر عند الاهتمام بالأشياء المبهمة والموصوفات الخارجية ، بسبل تعداه إلى الأحداث الغريبة التي تفقد معانيها ، كما نرى في " القصر " (١) لفرانتس كافكا ، أو " في انتظار جودو " (٢) لصمويل بيكيت ، أو " البحث عن الزمن المفقود " (٣) لمارسيل بروست . إن كل هذه الأعمال الأدبية تمثل الإنسان الذي أصبح غريبا في سلوكه وتصرفاته ، غريبا عن الأشياء المحيطة به ، غريبا عن الآخرين ، لا يرى في الحياة أي معنى .

* * *

مهما يكن من أمر ، فإننا لانجزم بتأثر اللاإنسانيين أو العبثيين بمذهب الطبيعيين ، وذلك لأن أولئك مروا بتجربة قاسية بعد الحروب الدامية في العصر الحديث وما تركته من بأس على الأدياء ، فاتجهوا تحت تأثير هذه التجربة تلك

-
- (١) كافكا ، فرانتس : القصر . ترجمة الدكتور مصطفى ماهر . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- (٢) بيكيت ، صمويل : في انتظار جودو . ترجمة الدكتور فايز إسكندر . الهيئة العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ - (انظر مجلد " مسرح العبث ") .
- (٣) بروست ، مارسيل : البحث عن الزمن المفقود . ترجمة إلياس بديوى . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ .

الاتجاهات المغرقة في القنوط والتشاؤم . أما الطبيعيون فإنه سبق لنا أن -
تحدثنا عن العوامل التي وجهتهم في كتاباتهم ، وهي عوامل تتعلق خاصة بإزدهار
البحث في العلوم الطبيعية والطبية ، وإزدهار الفلسفة الوضعية . ومع ذلك فإننا
لا نستطيع أن نتغاضى عن ذلك الشبه الكبير بين جمود الحياة عند الطبيعيين
وجمودها عند العبثيين ، حسب ما رأينا ، وهو الشبه الذي ما كان له أن يبدو
قويا إلى هذه الدرجة لولا تمهيدات الطبيعيين التي تربطهم من هذه الناحية
بالعبثيين .

الفصل الخامس

الواقعية الاشتراكية

=====

ان هذا الاصطلاح تم استعماله في آداب الاتحاد السوفيتي في العشرينات من هذا القرن ، حسب ما يذكر " غروموف " ، وذلك " عندما كان يجري البحث عن اسم يعكس به الوليد الجديد " (١) ، وهو ذلك الفن الذي نتج عن الثورة الاشتراكية ليحبر عنها ويلائم مبادئها . وهناك اختلاف طفيف بين النقاد والمنظرين حول تعريف الواقعية الاشتراكية ، فالناقد " موسى كاجان " يراها عبارة عن " إعادة الخلق الصادق للحياة وفق معيار المثل الأعلى الاشتراكي " (٢) ، و " غروموف " يرى أنها " نهج " فني جديد يتخذ المبادئ " الماركسية اللينينية " أساسا فكريا فلسفيا له (٣) . أما " شولوخوف " فيرى أنها " نظرة للعالم ، ترفض مجرد تأمل الواقع والانسحاب منه ، وتدعو إلى النضال من أجل تقدم البشرية " (٤) . بينما يرى بعض النقاد الواقعية الاشتراكية عبارة عن

-
- (١) غروموف ، ي : الواقعية الاشتراكية . دار ابن خلدون للطباعة والنشر . ترجمة عدنان مدانات . ط ١ . بيروت . ٧٥ . ص ٣٧ .
- (٢) كاجان ، موسى : تشكل الفن الاشتراكي وتطوره . انظر " الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن " ترجمة محمد مستجير مصطفى . دار الثقافة الجديدة . ط ١ . القاهرة . ١٩٧٦ . ص ١٦٧ .
- (٣) غروموف ، ي : الواقعية الاشتراكية . ص ٥٢ .
- (٤) شولونوف ، ميخائيل : الخطاب الافتتاحي للمؤتمر الثاني لكتاب جمهورية روسيا الاشتراكية السوفيتية . انظر " الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن " . ص ٨٢ .

منهج فني يتمثل جوهره في الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فـي
تطوره الثوري ، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية * (١)

ولا نريد الآن أن نخوض في تعاريف الواقعية الاشتراكية أو نناقشها
ثم نفضل تعريضا على آخر أو نضع تعريضا شاملا لها في هذه العجالة ،
وإنما نترك قضية التعريف مكتفين بالمفهوم الذي سوف يتضح لنا من خلال تعرضنا
لأهم خصائص هذا المذهب الأدبي فيما بعد ، وحينئذ ، فإنه يمكن الاستغناء
عن أي تعريف .

وقد نشأت الواقعية الاشتراكية في فن الأدب قبل غيره من الفنون الأخرى ،
كالرسم والنحت ، والموسيقى ، والسينما . وذلك عائد بالدرجة الأولى إلى تلك
العلاقة الوثيقة بين الأدب وبين الفكر والفلسفة .

وإذا كانت المذاهب الأدبية * لا تنشأ بإرادة فنان فرد ولا باتفاق مجموعة
من الفنانين ، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة اجتماعية من
مراحل تطور المجتمع * (٢) ، حسب ما يؤكد الدكتور عبد المنعم تليمة ، وحسب
ما يؤكد غيره من النقاد الذين أشروا إلى آرائهم في صدر هذا البحث ،
فإن هناك سوألا يطرح ويستحق أن يجلب عنه ، وهو السؤال التالي :
هل نشأت الواقعية الاشتراكية بفعل الإرادة فشذت عن سائر المذاهب الأخرى
أم أنها استجابة عفوية للتطورات الروحية والفكرية والاجتماعية ؟ .

يجيب عن هذا السؤال بعض النقاد الاشتراكيين فيعتقدون بأن الواقعية
الاشتراكية نشأت بشكل طبيعي لا قسر فيه إطلاقا ، ويعتبرونها امتدادا للأدب

(١) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٩٠

(٢) تليمة ، عبد المنعم . مقدمة في نظرية الأدب . ص ٦٩ .

الروسي القديم ذي الجذور المتخلخلة في التربة الروحية والاجتماعية الروسية . ويستدل " غروموف " على النشأة الطبيعية للواقعية الاشتراكية بتأخر ظهور المثقفين والأدباء الاشتراكيين عن ظهور الآراء الشيوعية ، فقد مر أكثر من سبعين عام بين الفترة التي وضع فيها ماركس وأنجلز أسس الشيوعية العلمية والفترة التي ظهرت فيها مؤلفات ماكسيم غوركي (١) ، وهذا يعني أن الأدب الاشتراكي قد احتاج إلى وقت كي يختر في الروس ، وكفي يثق الكتاب ببادئ الثورة البروليتارية . ومن هنا نجد " جورج لوكاتش " يحاول جاهداً أن يربط بين " تولستوي " المنضوي تحت لواء الواقعية النقدية وبين " غوركي " مؤسس الواقعية الاشتراكية في كثير من الأحيان (٢) وكأنه يؤكد على أن الأدب الاشتراكي لم يكن منعزلاً في نشأته عن الأدب الروسي . وربما كان هذا هو الغرض الذي كان يرمي إليه " لينين " حين كتب مقالاته عن " تولستوي " أيضاً (٣) إلا أن نقادا آخرين يعترضون على الربط بين الأدب الروسي الأصيل الذي يشله تولستوي ، ودوستويفسكي ، وغوغول ، وتشيكوف ، وبين الأدب الاشتراكي الذي نجده عند أمثال غوركي ، وشولوخوف ، وسيمونوف ، وغيرهم من الكتاب الذين يعتبرون كتاباتهم " نتيجة ابتداء بيروقراطي ، فرض بشكل ميكانيكي على عملية الإبداع الحية كجسم غريب عليها " . (٤)

-
- (١) غروموف : الواقعية الاشتراكية . ص ٣٥ .
(٢) لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية . ص ١٤٩-١٩٧ .
(٣) لينين ، فلاديمير : مقالات حول تولستوي . دار التقدم . موسكو . ١٩٧٤ .
(٤) إيفاتشكو ، ألكسندر : أهم تطور في الفن المعاصر . انظر " الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن " . ص ٢١٣ .

والحقيقة أن في هذا الرأي الأخير مبالغه كبيرة وتعاملا ظاهرا ، فالواقعية الاشتراكية مهما ابتعدت عن تقاليد الواقعية النقدية الروسية فإنها سوف تظل محتفظة بالروية الواقعية إلى العالم حتى ولو اختلفت هذه الروية بين الذهبيين . ومع ذلك فإنه يجب علينا أن نذكر تلك الضغوط الخارجية التي تمارس ضد الكتاب ، وتلك التوجيهات التي تكبل الفنانين بأغلال ثقيلة ، وترفض كل فن لا يخضع مباشرة إلى مبادئ الحزب الشيوعي . إن " لينين " الذي راح ينادي بسقوط " الكتاب غير المتحيزين " (١) أدى إلى تعصب شديد الخطر على الأدب الاشتراكي الذي فقد روح الفن عند غالب الكتاب ، وخاصة أولئك المقلدين الذين جاءوا بعد غوركي وشولوخوف ، وسمونوف . وقد شعر بهذا الخطر بعض النقاد والأدباء الاشتراكيين من ذوي النزعات المعتدلة المرنة ، فانكبوا إلى إثبات أن الفن لا يسمع تلقى مثل تلك الأوامر التعسفة ، وأن الواقعية لا تعني الاستجابة لضغوط الحزب الشيوعي ، استجابة حرفية مباشرة . إن - " جورج لوكاتش " الناقد المجري الذي يعد فيلسوف الواقعية بحق ، يؤكد على " أن الأدب الذي أنتجته الواقعية الاشتراكية أدب يتميز بالجمود وضيق الأفق ، ويرجع هذا إلى أن الكتاب الواقعيين الاشتراكيين يميلون إلى المبالغة في تبسيط مشكلة الواقعية في الأدب ، لأنهم يغمضون أعينهم عن التناقضات القائمة فعلا في المجتمع الاشتراكي " (٢) . والناظر في كتابات الناقد الكبير " إرنست تيشير " يلاحظ أيضا أنه ليس متعصبا ضد الأشكال الفنية الأخرى التي تسمى عادة في المعسكر الاشتراكي " بالأشكال البورجوازية " ، فهو يدعو إلى فتح

-
- (١) لينين فلاديمير : التنظيم الحزبي والأدب الحزبي ، انظر " الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن " . ص ٢٣ .
- (٢) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ٨

الابواب لكل الأساليب والاستعارة منها ، والاستفادة من تجاربها (١) . بل إنسه ليذهب إلى أبعد من هذا فيحيد فكرة التعايش السلمي بين الاتجاهات الفنية في العالم ، وذلك لأننا " نعيش في نهاية الأمر في عالم واحد . وعالمنا يحتاج إلى الأدب الروسي حاجته إلى الأدب الأمريكي ، وإلى الموسيقى الروسية حاجته إلى الموسيقى الفرنسية والنمسية ، وإلى الأفلام اليابانية حاجته إلى الأفلام الإيطالية والإنجليزية والسوفيتية . " (٢)

إن الفنون الحقيقية لا يمكن أن تنبثق من الأوامر والقواعد إطلاقا . إن قواعد الملحمة والدراما اليونانيتين لم توجدا قبل " الإلياذة " و " الأوديسسة " . وتراجيديات (سوفوكل " و " إسخيل " و " يوربيد " . والمعلوم أن " شكسبير " استطاع أن يكشف عن عبقريته حين هدم تلك القوانين التي كبلت الفن المسرحي مدة طويلة من الزمن ، من مثل قانون وحدة الزمان ، والمكان ، والموضوع ، وعدم الخلط بين الأجناس الأدبية وما إلى ذلك .

وإذا سمحنا لأنفسنا بأن نجاري الناقد الاشتراكي " سيمون فريلمخ " الذي راح يلح على أن الواقعية الاشتراكية " لم تولد في مقالات المنظرين " وإنما في اللوحات والتماثيل والقصائد والكتابات والأفلام التي أنتجها الفن الشيوعي الجديد " (٣) فإننا لانستطيع أن ننكر بأن المنظرين والنقاد الماركسيين بلسه السياسيين وقادة الحزب الشيوعي هم الذين حاولوا أن يفرضوا قواعد معينة على الكتاب والفنانين ويلزمهم بمراعاتها في إنتاجهم . وهذا ما أدى إلى

(١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ١٤٨-١٤٩ .

(٢) المرجع نفسه . ص ٢٨٥ .

(٣) فريلمخ ، سيمون : الواقعية الاشتراكية في فن السينما . انظر " الواقعية

الاشتراكية في الأدب والفن " . ص ١٨٩ .

جمود الفن إلى حد ما ، لأن الفن لا يمكن أن يخطط له كما " يخطط للاقتران " . (١)

والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هو ما إذا كان هذا الحكم ينطبق على كل الكتاب والفنانين ؟ الحقيقة أن هناك بعض الكتاب يجب أن يستثنوا من هذا الحكم ، وذلك لأنهم يعتبرون من واضعي تلك القواعد في الفن الاشتراكي ، ولذا فإننا نخطئ لو حسبنا كاتباً مثل " ماكسيم غوركي " خاضعاً لآراء النقاد والقادة الماركسيين ونحن نعرف من خلال سيرته الذاتية أنه لم يكن من مؤسسي الواقعية الاشتراكية فحسب ، بل كان أيضاً شديد التعاطف مع العمال والفلاحين والبائسين المستغلين ، كثير التجارب والاحتكاك بالثائرين الاشتراكيين . (٢) إن " غوركي هو الشعب نفسه " (٣) على حد تعبير " غروموف " ، وهذا ما يبدو بكل وضوح لمن يعود إلى قراءة ما عاناه غوركي من التشرد والفقر والسجن (٤) . فغوركي لم يكن مجرد مطبق لقواعد تلى عليه من الخسارح ، وإنما كان مساهماً في وضع أسس وقواعد الفن الواقعي الاشتراكي . ثم لاننسى أن غوركي كان صديقاً حميماً للينين زعيم الحزب الشيوعي الماركسي ، كما يتضح لنا من خلال تلك الرسائل التي تبودلت بينهما (٥) . وما يقال في غوركي يقال

(١) تفار دوتشيسكي ، ألكسندر : القضية الرئيسية . المرجع نفسه . ص ٦٨ .

(٢) كاجان ، ~~موسسكي~~ : تشكل الفن الاشتراكي وتطوره . المرجع نفسه . ص ١٥٣ .

(٣) غروموف ، ي : الواقعية الاشتراكية . ص ٣٧ .

(٤) انظر مقدمة الدكتور فواد أيوب لترجمة رواية " الأم " لغوركي . ترجمة المقدم وسهيل أيوب . دار البيقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر . ط ٥ . بيروت ١٩٦٥ . ص ٢-٢٨ .

(٥) لينين ، فلاديمير : في الأدب والفن . الجزء الأول . ص ٣-٦٧ .

كذلك في الكاتب المسرحي الألماني الأصل "بيرتولد بريخت" الذي لم يتقيد بإملاءات المنظرين والسياسيين ، وكان يرى " أن الدولة تؤذي الأديب الذي يواليها ، عبر سحقها للأديب الذي يقف ضدها : فهي تضعه تحت وصايتها وتنتزع له أسنانه ، وتحرمه من كل موضوعية " . (١) ومع ذلك فإن أدب "بريخت" لم ينجح من بعض عيوب الواقعيين الاشتراكيين كما سنرى . وقد حطم "بريخت" قواعد المسرح الأرسطي ووضع جمالية المسرح الملحمي الذي أضفى محترماً من قبل كتاب المسرح الاشتراكي . (٢)

وبعد ، فإن الذي نوداه الآن هو الوقوف على أهم خصائص أدب الواقعية الاشتراكية التي يمكن أن نحصرها فيما يلي :

(١) النزعة التعليمية . وهي النزعة التي نجدتها واضحة في كل إنتاج الواقعيين الاشتراكيين تقريباً ، بما فيهم ماكسيم غوركي ، وبيرتولد بريخت اللذين يعتبران عملاقين بالقياس إلى سائر الأدباء الإشتراكيين ، سواء في روسيا أو في غيرها .

إننا حين نقرأ " الأم " لغوركي ، وهي الرواية النموذجية في الواقعية الاشتراكية ، التي أعجب بها فلاديمير لينين وأعجابها لاحدود له (٣) ، نجد الشخصيات لا تتعدى كونها أهواقا للآراء والمبادئ التي يعتنقها غوركي ، كما

-
- (١) بريخت ، بيرتولد : الفنون والثورة ، (ملاحظات حول العمل الأدبي)
ترجمة إبراهيم المرسي . دار ابن خلدون . الطبعة
الأولى . بيروت ١٩٧٥ . ص ٣٠ .
- (٢) مكايي ، عبد الغفار : المسرح الملحمي (سلسلة كتابك) . دار المعارف
القاهرة ١٩٧٧ . ص ٣٧ .
- (٣) لينين ، فلاديمير : عن الأدب والفن . انظر " الواقعية الاشتراكية في
الأدب والفن " . ص ٢٩ .

نجد هذه الشخصيات لا تهدف لغير نشر تعاليم الاشتراكية وتلقينها للمسال والفلاحين والطلبة والجنود . فهذه الأم " بيلاجيا نيلوفنا " تكبت عاطفة الأمومة كبتا عنيفا وتجنّد نفسها لتوعية العمال والفلاحين ، وتوزيع المنشورات في المعامل والأرياف خفية عن الأعين المبتوثة في كل ناحية . . وهذا " بافل " الشاب الذي ينظر في حياة زملائه العمال الذين " كانوا ينطلقون من بيوتات صغيرة غرباء اللون أشبه بالخنافس المدعورة ، ويستحثون الخطأ ، في الفجر البارد المظلم ، عبر الشارع غير المرصوف ، يمين شطر جدران المعمل الشاهقة التي تنتظرهم في طمأنينة باردة غير عابثة " (١) بالأمهم واستغلالهم من قبل أصحاب تلك المعامل استغلالا بشعا ، فيعاني معاناة طاغية تعتصر جسده وروحه ، وتدفعه إلى الانكباب على قراءة الكتب ، وعقد الاجتماعات السرية في بيته ، وإلقاء الخطب على العمال وتحريضهم على الثورة ، وحمل رايّتهم والسير بها في الشوارع حتى يلقي به في غياهب السجن . . وهذه " ساشا " تضحى بحبها " لبافل " - كما ضحى هو أيضا - على مذبح " القضية " التي اقتنعت بعذالتها ، وتهجر أباه الملاك ، وتتخذ عدوا لدودا لها ، وتبيري للمعمل السري فتكتب المقالات وتشارك في توزيعها على الشعب ، وتسجن هي الأخرى ، ولكنها لا تقلع عن عملها بعد خروجها . . وهذه " ناتاشا " التي طردها أبوها الغني بسبب نشاطها الذي يمس مصالحه توقف حياتها على خدمة الأفكار الاشتراكية ، وتعتاد أن تضي " سبعة فراسخ في الليل ، وحدها دون رفيق " (٢) . . وهذا " سافيلي " الشغيل الذي ظل يكدح عشرة أعوام ثم أصيب بدهاء السل وألقي به في الشارع فراح يتخذ من وضعه شاهدا على جريمة رؤسائه وقسوتهم ، ويخاطب الناس في أسى : " انظروا إليّ ههنا . . أموت في سن الثامنة والعشرين . . قبل عشر سنوات كنت أرفع على كتفي دون أدنى عناء ما ينيف عن المائتين من

(١) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٣٢ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٧٥ .

الكلوغرامات . وكنت أفكر أنني أستطيع بكل سهولة ، بتلك البنية المتينة التي أتبع بها ، أن أعيش حتى السبعين . . . والآن . . . إنها النهاية . لقد سرقتني رؤسائي . . . سرقوا مني أربعين سنة من حياتي . . . أربعين سنة * (١) وما يقال في " نيلوفنا " و " بافل " و " ساشا " يقال أيضا في " نيقولاي " و " صوفيا " و " ريجين " ، وغيرهم من الشخصيات التي يحسن القارئ إحساسا كبيرا أنها شخصيات دعائية غرضي غوركي منها تعليمي بالدرجة الأولى ، وكذلك الأمر بالنسبة للمواقف والأحداث التي يستغلها غوركي كلها لإقناع القارئ بمدى بشاعة الملاكين واستبدادهم بالعمال والفلاحين الذين حرّموا من كل شيء . ولهذا فإن زاوية الرؤية عند غوركي تبدو لنا حادة فاقمة الألوان ، كما أن الشخصيات تصبح غالبا دمي متشابهة في سرد تتصرف في ملامحها مثلما تريد . وذلك ما سنراه عند حديثنا عن النمذجة في الواقعية الاشتراكية .

والناظر في كتابات " بريخت " يجد أنه يميل هو الآخر إلى النزعة التعليمية في جل آثاره ، وإن لم نقل في كلها . وهو نفسه يقر بهذه النزعة حين نراه يصف بعض مسرحياته بأنها تعليمية تهدف إلى تلقين فكرة معينة كما فعل في " القرار " (٢) . وهذه النزعة هي التي تفسر لنا التجاه " بريخت " إلى الأسلوب الملحمي المبسط ، فتناوب الأدوار ، تارة بين الجمهور والممثلين ، وتارة بين الممثلين والجمهور (٣) ، والديكور المتواضع ، والاعتماد على المواضيع

-
- (١) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٢٧٦ .
(٢) بريخت ، هيرتولد : القرار (مسرحية تعليمية) . ترجمة محمد عيتاني . دار ابن خلدون . ط ١ . بيروت ١٩٧٧ .
(٣) بنجامان ، فالتر : بريخت . ترجمة أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ١ . بيروت ١٩٧٤ ص ٢٦

المأخوذة من حياة الشعب ومشكلاته اليومية ، وتحطيم الجدار الرابع فسي السرح ، كل هذا كان ناتجا عن الأهداف التعليمية . وإذا كان " بريخت " يتعالى بغيره عن المباشرة التي تفقده روحه المميزة ، ويعتمد طريقة الرموز السهلة ، فيؤكد على " أن أفضل تصوير للشخصية ، هو ذلك الذي يعطي ما يعطيه بوصفه أجزاء من كل ، بحيث يمكن استنباط كل الأجزاء الأخرى ، انطلاقا من هذه الأجزاء " (١) ، فإن هذا لا ينفي عنه الطابع التعليمي الذي أدى به إلى " أن يفرض منهاجا ثقافيا على المتفرج " (٢) وأن يحيل " شخصيات إلى مجرد أبواق " (٣) دعائية تردد مبادئ الماركسية .

والنزعة التعليمية لدى " بريخت " لا تقتصر على بواكير مسرحياته ، ولكنها تلا حظ بوضوح حتى في مسرحياته التي كتبها مؤخرا ، كما نجد في " دائرة الطباشير القوقازية " التي يعتبرها بعض النقاد " أروع " (٤) مؤلفات بريخت ، لا يمتازها في هذه المكانة سوى " الأم شجاعة " و " حياة جالدهو " .

وقد اعتمد بريخت - حسب ما يبدو - في هذه المسرحية على أسطورة صينية (٥) يشير إليها " بريخت " على لسان " المغني " الذي يسرد وقائعها ، وهي

-
- (١) بريخت ، بيرتولد : الفنون والثورة . ص ٤٤
(٢) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١١٣ .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) بدوي ، محمد الرحمن : مقدمة " دائرة الطباشير القوقازية " لبريخت . ترجمة المقدم . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) ص ١٨ .
(٥) بيرتولد ، بريخت : دائرة الطباشير القوقازية . ص ٣٩ .

أسطورة تشبه تلك القصة التي وردت في الكتب السأوية ، وهي قصة " سليمان الحكيم " الذي تحتكم إليه امرأتان تختصمان على طفل تدعي كل واحدة منهما أنه ابنها ، فيلجأ إلى حيلة بارعة بأن يأمر بشطر الطفل إلى نصفين كي تأخذ كل من المرأتين نصفاً ، وتأبى أم الطفل الحقيقية أن يقتل ، وتتنازل عنه تحت تأثير حنان الأمومة ، وحينئذ يحكم سليمان الحكيم لها .

أما في الأسطورة الصينية التي تناولها بريخت فإن الحاكم أو القاضى يأمر برسم دائرة بالطباشير بوضع الطفل داخلها ، ويطلب أن تشد الصبسي من ذراعه كل واحدة إلى ناحيتها ، ومن تستطيع جذبها إليها وإخراجه من جهتها تفوز به .

وصفة أحداث " دائرة الطباشير القوقازية " يتمثل في أن طفلة من الأمراء في إحدى مدن القوقاز يتفقون فيما بينهم ويطيحون بالحاكم ، ويستبيحون قصره وأملاكه ويبيثون الرعب في حاشيته وأقاربه الذين أخذوا يفرون زرافات ووحداً . وأثناء الفرار من وجه هؤلاء الأمراء الثائرين نسبت زوجة الحاكم ، الذي خلع وقطع رأسه ، أن تأخذ ابنها الرضيع " ميخائيل " ونجت بجلدها . وكان لامرأة الحاكم خادمة ذكية تدعى " جروشا " استطاعت أن تنتشل الطفل من المعمعة وتهرب به في الجبال الوعرة مجشمة نفسها ، في سبيل حمايته وإرضاعه وإخفاؤه عن أعين الشرطة الذين يطلبون دمه ، مشقة كبيرة ، وتلتجى إلى أخ لها يقطن المنطقة الشمالية من القوقاز .

وكان الصبي " ميخائيل " قد شب وأصبح بافعا حين تمكن الدوق الكبير من إخماد نار الثورة والقضاء على الأمراء ، وأعاد الأوضاع إلى نصابها ، وحينئذ جاءت الأم تبحث عن ابنها الذي استطاعت أن تقف على أخباره وتعمل على إعادته إليها .

ولما طالبت الأم بابنها وسعت لدى السلطان جي* به من الجبال الشمالية

ولكن " جروشا " أيت أن تتنازل عنه وادعت أنها أمه الحقيقية مادامت قد ربتته
وذاقت من أجله مر الحياة . وتختصم المرأتان وترضيان بأن يحكم في قضيتهم ما
" أزدك " الذي نصبه الدوق قاضيا مكافأة له على إخفائه في كوخه أثناء
أحداث الثورة الفاشلة . و " أزدك " هذا أصله كاتب عمومي غريب الأطوار ،
فريد في شخصيته ، يمتاز بالمكر والدهاء والتمرد ، كما يمتاز بالجبن والعطف
على المساكين والفقراء من أبناء طبقة . وقد التجأ القاضي " أزدك " إلى حيلة
الدائرة التي أشرنا إليها ، كي يبت في الأمر .

إن النزعة التعليمية في هذه المسرحية تبدو لنا خاصة في معنى ذلك
الحكم الذي أصدره " أزدك " ، وهو حكم في صالح " جروشا " وليس في صالح
والدة الطفل الحقيقية . وكأن بريخت يريد أن يؤكد على أن " الأقدار عكس
الشيء " هو الأحق به ^(١) على حد تعبير الدكتور عبد الرحمن بدوي ، أو يريد
أن يقتنعنا بأن القطعان يجب أن تكون من نصيب الرعاة الذين يمرحون بها ،
وأن العمال يجب أن يستفيد منها العمال قبل غيرهم ، وأن الأرض يجب أن
يتمتع بثمارها الفلاحون الذين يحبونها ويشقون أثلامها ويزرعون بذورها ،
ويتعهدونها بالرعي . وكل هذه من تعاليم الاشتراكية بالطبع . وإذا كانت
هذه التعاليم عادلة ومنطقية وسليمة في الحياة ، فليس من المفروض أن يجعل
الكاتب همه الأول والوحيد هو أن يبرهن على ذلك في أدبه بطريقة تقربه من
الدعائية .

والذي يجعلنا نتيقن من غرض " بريخت " التعليمي أنه كتب هذه
المسرحية أصلا ليحث بأحداثها الغثثين من المزارعين تنازعتا على واد غادرته
وأحداها هربا من الجيوش الألمانية الزاحفة على روسيا ، ثم عادت بعد اندحار

(١) بدوي ، عبد الرحمن : مقدمة " دائرة الطباشير القوقازية " . ص ١٩٠ .

تلك الجيوش لتجد وادبها . قد استولت عليه فئة من المزارعين ، كي تستفيد منه في تنفيذ مشروع الري يتطلب كمية كبيرة من المياه . وفضا للنزاع القائم بين هاتين الفئتين يمرض " المفني " حكاية " دائرة الطباشير القوقازية " بالطريقة الملحمية لتكون عبرة للفئة التي تخلت عن وادبها . ردحا من الزمن ثم جاءت تطالب به رغم أنها لن تستغله في أي مشروع .

والنزعة التعليمية لا تستشف من خلال هدف المسرحية فحسب ، بسلسل تستشف بوضوح أيضا من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات ، ومن خلال تعليق المفني . فإذا أخذنا الحوار الذي دار بين الخبير المكلف بدراسة مشروع الري ، والفلاحين المعارضين وجدنا معاني تتفق تماما مع مبادئ المذهب الماركسي :

الخبير : سواء هنا أو هناك ، لكم الحق في معرفة الدولة ، وأنتم تعرفون ذلك جيدا .

الفلاحة : يارفيقي الخبير ، نحن لسنا هاهنا في السوق . إنني لا أستطيع أن أنتزع منك " كاسكيتك " وأقدم لك بديلا عنها قائلة : " هذه أحسن " . . يمكن أن تكون الأخرى أفضل ، ولكنك تفضل التي لك .

سائحة شابة : إن الأرض يارفيقي ليست مثل " الكاسكيت " ، على كل حال في بلدنا .

الخبير : لا تحتدوا . . الأرض يجب أن نعدّها أداة نستخدمها في إنتاج شي مفيد " (١)

فالخبير يتحدث من خلال أرضية معينة ، هي الأرضية الماركسية التي تلج على نزع الملكية ، وإشاعتها للجميع .

(١) بريخت ، هيرتولد : دائرة الطباشير القوقازية . ص ٢٢-٢٣

وحيث يسأل " أزدك " المرأة " جروشا " - متحنا وإياها - عما إذا كان بإمكانها أن تتخلى عن الطفل - هي الفقيرة - مادامت تدعيه ، كي يعيش في رغب ولبين ، يخطر في القصر ، ويأتمر بأمر الجنود والخدم ، تلتزم الصمت ، ويتدخل " المغني " فبقراً ما يدور بخلدها في تلك اللحظة :

" المغني " : اسمعوا ما فكرت فيه وهي غاضبة ، ولكنها لم تفتح عنه .

(يغني) : إن مشى في الذهب

داس فوق الضعيف

واستباح الحرام

دون خوف الغلام

ما أشق احتمال

عبء قلب حجر

ما أشق النفوذ

ما أشق البطر

إن خوف المجاعة

دون خوف الجياع

إن خوف الظلام

دون خوف الضياء . . . (١)

فهي ترفض أن يكون غنيا ، لأن الغنى قد ارتبط باستغلال الآخرين ، وترفض أن يكون ذا جاه ونفوذ وسلطان ، كي لا يستغل مركزه في الاستبداد بالضعفاء والمظلومين .

(١) بيرتولد ، بريخت : دائرة الطباشير القوقازية . ص ٢٢٩-٢٣٠

وبعد ، فإننا نكتفي بإيراد الكلمات الأخيرة التي توجه بها " المغنسي " إلى المتنازعين من أجل الوادي لينهم إلى ضرورة الاعتبار بما رواه :

" وأنتم يامن سمعتم قصة دائرة الطباشير

احفظوا حكمة الأقدسين :

إن الأشياء ينهني أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام .

فالأولاد للأمهات اللواتي يرعينهم خير رعاية حتى يشبوا وترعرعوا ،

والعربات للسائقين حتى يكون السير جيدا ،

والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار" . (١)

وهذا يؤكد هدف بريخت التعليمي الذي كنا قد أشرنا إليه .

(٢) وقد كان للنزعة التعليمية آثار سيئة على أدب الواقعيين

الاشتراكية ، تتجلى في رواية " الأم " التي تعتبر نموذجا رائعا لما يجب أن يكون عليه الأدب الاشتراكي .

ولا نريد أن نستطرد في الحديث عن كل هذه الآثار التي أشرنا إلى

بعضها سابقا ، وإنما نريد أن نكتفي بإلقاء نظرة على عنصر من أهم العناصر الضرورية لنجاح العمل الأدبي ، وهو عنصر الشخصية .

يمكن القول بأن الواقعيين الاشتراكيين لم يستطيعوا أن يعطونا نماذج

بشرية تضاهي تلك التي نجدها عند الواقعيين النقديين ، من أمثال دوستويفسكي

وبالزك ، وتولستوي . فالناظر في رواية " الأم " - على سبيل المثال - يجد أن

غوركي قد اختار شخصيات روايته بصورة تسمح له باستعراض معلوماته عن

أساليب الاستغلال التي كان يمارسها البورجوازيون الأرستوقراطيون على

(١) بريخت ، هيرتولد : دائرة الطباشير القوقازية . ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

العمال والفلاحين المضطهدين من جهة ، وتتيح له الفرصة لمقاومة الأعداء والتشهير بالمذهب الشيوعي من جهة أخرى . وهذا مما جعل تلك الشخصيات تكاد تكون أبواقا لا تتحدث بلسانها الذاتي ، وإنما تتحدث بلسان غوركي بفض النظر عن مستوياتها العقلية والنفسية ، بحيث تتحول الرواية في أغلب الأحيان إلى نوع من الاستعراض تفقد فيه الأحداث والشخصيات حركتها المستقلة ، وتتحرك وتنطق وفق رغبات المؤلف في تحقيق الفكرة التي يؤمن بها . إن غوركي يقدم لنا شخصية المعجوز " بيلاجيا " على أنها أمة لا تحسن الكتابة والقراءة ، وتعترف بهذا هي نفسها فتؤكد على عجزها عن فهم مبادئ ابنها " بافل " (١) ولكننا نجدها بعد قليل تتحدث بلسان المرأة المثقفة النيرة التي تخوض في قضايا خطيرة للغاية ، وتضحى بأموستها من أجل الفكرة الشيوعية ، فنراها لا تحزن حين يرمى بابنها " بافل " في غياهب السجن وتعاور الرفيق الأوكراني قائلة : " هو الآن قايع في السجن . إنه لأمر مخيف . . . لكنه ليس مخيفا مثل—ه فيما مضى . لقد اختلفت الحياة ، ومخاوفي اختلفت أيضا . أنا الآن أخاف من أجل الجميع . ولقد اختلف قلبي أيضا لأن نفسي فتحت عين قلبي ، فهو ينظر إلى العالم ويحسن الكتابة والفرح في الوقت ذاته . . . أنا الآن أفهم حقيقتكم : مادام هناك أغنياء ، فإن عامة الشعب سيظلون عاجزين عن تحصيل أى شيء كان . . . فلا فرح ، ولا عدالة ، ولا أي شيء على الإطلاق " . (٢)

فواضح من كلام الأم ولهجتها أنها لم تتأثر بدخول ابنها الوحيد إلى السجن وتركها دون عائل في الحياة . ولا عجب في هذا ما دامت هذه الأم ليست حرة في عواطفها ، وما دام غوركي يريد لها أن تكون كذلك .

وحين عزمت " بيلاجيا " على تعلم القراءة بمفردها كانت تحجب النظر في

(١) غوركي ، ماكسيم : الأم ص ٨٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٨٠ .

أطلس علم الحيوان ، وتستغرق في تأمل رسوم المخلوقات التي كانت توحى إليها بأفكار فلسفية وإنسانية فوق مستوى إدراكها ، وتعبر عنها لنيقولاى إيثانوثيتش قائلة : " أفليست جميلة ، يانيقولاى . . ؟ كم يوجد من هذا الجمال الغالى ، في كل مكان خافيا عن عيوننا ، مارا بنا دون أن نراه ، إن الناس يضطربون أبدا دون أن يعرفوا شيئا على الإطلاق ، عاة عن رؤية الأشياء التي تستحق إعجابهم ، يحوزهم لذلك الزمن والرغبة أيضا . كم نستطيع أن نحصل من الفرح لو عرفنا عنى الأرض ، وكم من الأشياء الرائعة تعيش على سطحها ، وهذه الأشياء جميعا هي لسائر الناس ، وكل هو للجميع على حد سواء . " (١) وإن وعى العجوز " بيلاجيا " - كما يبدو من خلال هذا النص - لا يكتفى باحتواء الآراء التي كانت تسمعها تتردد على السنة الرفاق من أصدقاء ابنها ، ولكنه يتعدى إلى الساهمة في الابتكار ورؤية الأمور والأشياء رؤية مستقلة . وليس من شك في أن القارى يحس بقوة بأن غوركي هو الذى يتحدث لا الأم البسيطة في تفكيرها وإدراكها .

ونجد غوركي لا يتورع عن تجريد الأم العجوز من عاطفتها الدينية بالإضافة إلى تحميل شخصيتها فوق ما تحتمل ، فهو يصف في البداية مدى إيمانها وتردد ها على الكنيسة وانزعاجها من " رسين " حين يمارحها بتردد على الدين والكنيسة ، وضرورة تغيير الإله الذى أصبح - في رأيه - محاطا بالأكاذيب والافتراءات ، مستأجرا لخدمة أغراض الأتغيا (٢) ولكنه يحولها فيما بعد بكل سهولة ويسر إلى ملحدة لا تتردد في إعلان موافقتها على القتل والعنف من أجل " القضية " واتخاذها وسيلة تبرر الغاية ، وذلك حين اغتال أحد الرفاق

(١) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٣٩٢ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٠ - ١٢١ .

جاسوسا يعمل لصالح السلطة والأغنياء : " قل ما بدا لك أن تقول يا بافل ، فأنا أعلم أن قتل الإنسان خطيئة ، ولكني لا أعتبر أحدا مذنبا على الإطلاق وإني أرثي لأشعيا ، فقد كان رجلا متداعيا ضحلا . وعندما نظرت إليه اليوم تذكرت كيف هدد وتوعد . . . لكن ذلك لم يدفعني إلى الحقن عليه أو الفسح لموته . لقد رثيت له بكل بساطة ، وأنا الآن . . . إني لا أحس حتى الإشفاق^(١) وكما ثقيلت " بيلاجيا " فكرة القتل والعنف فإنها تتقبل أيضا فكرة الاستيلاء على الكنائس المليئة بالفضة والذهب " اللذين لا حاجة لله بهما " (٢) ، وتوزيع كل الأموال على الفقراء والبهائسين . فليس من شك في أنه من الصعب على " بيلاجيا " أن تهضم هذه الأفكار الخطيرة ، وهي العجوز الشديدة الإيمان ، دون أن تستنكر أو ترفض أو حتى تصارع بقايا الرواسب الدينية التي لا يمكن إخمادها بهذه السهولة .

وما يفعله غوركي بشخصية الأم يفعله أيضا بسائر الشخصيات الأخرى ، فيافل يقدم وكأنه نبتة في غير أرضها ، أو طائر في غير سريره ، لأنه لم يتأثر بالبيئة التي نشأ فيها إطلاقا ، ولم يأخذ أية صفة من صفات العمال الذين كانوا لا يبهتون بشيء اهتمامهم بشرب الخمرة وإطلاق العنان لمشاعرهم " مزمرين في وجوه بعضهم بوحشية حيوانية تنتهي دائما باصطدامات دامية " (٣) . إن الحانات بالنسبة إليهم هي المكان الوحيد الذي يجدون فيه " قطرات من السعادة " (٤)

(١) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٢٥٨ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٩٨ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٣٥ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٤٤ .

ولو أن غوركي تمهل قليلا لما وقع في الابتسار ولما جاءت شخصية
" بافل " متطورة تطورا غير طبيعي .

وغوركي يأبى إلا أن يجرد بافل من عواطفه الإنسانية كما جرد أمه من
عواطفها الدينية ، فيجعله قاسي القلب حين يموت أبوه ولا يذرف دموعه أو يأسى
لموته ، كما أنه يجعله يرفض الحب رفضا باتا ويحذر صديقه الأوكراني من
الزواج من زميلته " ناتاشا " التي يحبها خشية أن تخسرها " القضية " معا ،
هو وزوجته . (١)

ولم يقتصر غوركي على هذا ، وإنما ذهب إلى أبعد منه ، فأخذ يحرك
الشخصيات ويدفعها إلى العمل لا من أجل تحسين ظروفها السيئة فحسب ، ولكن
من أجل تطبيق الفكرة الشيوعية في جميع أنحاء العالم ، كما يتضح لنا من خلال
بعض مناقشات الأوكراني ويلاجيا : " . . . إن قلبا جديدا بعث إلى الحياة .
والإنسان يسير قدما إلى الأمام ، وهو يضيء كل شيء " بنور العقل ، وبصيص
وهو يدب في طريقه : يا شعوب جميع البلدان اتحدوا في عائلة واحدة ،
فترد القلوب على ندائه فتضم أصواتها إليه ، وتصبح قلبا واحدا كبيرا يشبه في
قوته ودوره ناقوسا من الفضة " (٢) . والرفيق الأوكراني هنا لا يتكلم مجرد كلام ، بل
إنه يعلن عن استعداد له للتضحية بكل شيء في سبيل انتشار الشيوعية في
العالم . انه مستعد أن ينتزع قلبه بيديه ، إذا اقتضى الأمر ، وأن يطأه
بقدمه ، على حد تعبير " بافل " (٣) .

والفلاحة التي تسكن في أعماق الريف المنعزل في روسيا هي الأخرى يجعلها
غوركي تستجيب للأفكار الشيوعية بسرعة فائقة حين تسمع أحاديث التوعية التي كانت

(١) غوركي ، ماكسيم : الأم ص ٩٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٤٥ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٢٥٤ .

" هيلاجيا " تبشها في الفلاحين ، وتنتبه إلى أنه لا جدوى من وراء زواج الفلاحين وتنازلهم :

" أقول لكم إن زواج الفلاحين عبث ، فهم لا يفعلون إلا ربط أيديهم ، في حين ينبغي لهم أن يعيشوا دون من يعترض سبيلهم ، يناضلون من أجل حياة أفضل . عندئذ يستطيعون الذهاب وراء الحقيقة باستقامة . . . (١) ، فمشل هذه الفكرة الصادرة عن فلاحه جاهلة تعتبر تدخلا سافرا من غوركي وإيملا لآرائه على الشخصية يتنافى مع مستواها العقلي والاجتماعي .

ونجد كثيرا من المواقف التي يتدخل فيها غوركي بشكل واضح : فمن هذه المواقف نذكر موقف مثل " بافل " ورفاقه المسجونين أمام القضاء بالمحكمة . إن القضاة كانوا ينعون كل واحد يتقدم للاستجواب من الحديث عن أي شيء خارج نطاق الأسئلة التي توجه إليه ، ولكن " بافل " حين يأتي دوره في الاستجواب يلقي خطبة رائعة عن العدالة والحرية وضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة وإبدالها بالعلاقات الاشتراكية ، ولم يقف عند هذا الحد ، بل أخذ يهاجم القضاة الذين يحاكمونه : " نحن ثوريون ، وسنبقى ثوريين مادام البعض لا يفعلون إلا إصدار الأوامر ، والبعض لا يفعلون إلا العمل والتنفيذ . نحن ضد ذلك المجتمع الذي أمرتم بالدفاع عن مصالحه : نحن أعداؤه اللد ، كما أننا أعداؤكم أيضا ، فليس من مصلحة ممكنة بيننا وإذن ما لم نتصرف في نضالنا . وإنما ، نحن العمال ، لعل يقين تام بالنصر . . . إن أسياؤكم ليسوا بأقوياء كما يحسبون ، فتلك الملكية الخاصة التي يضحون من أجل توسيعها وحمايتها بملابيين الحيوانات التي استعبدوها ، تلك القوة بالذات التي تعطيهم السلطة علينا ، تشير الشقاق فيما بينهم . . . (٢) وعلى هذا المنوال يتابع " بافل " خطابه دون أن يقطع أحد ،

(١) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٤٩٠-٤٩١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥٧٠ .

وكانه سحر قضائه ببيانه ، وما من ريب في أن غوركي نفسه هو الذي طاب له أن يلقي هذه الخطبة ، فلم يجد بدا من إرغام القضاة على السكوت واتخاذ " بافل " بوقا له ينفخ فيه أفكاره الخاصة .

والشخصيات عند الواقعيين الاشتراكيين غالباً ما تكون شريرة تماماً أو خيرة تماماً ، سوداء قاتمة ، أو بيضاء ناصعة . وهذا ناتج عن النظرة المثالية المطلقة التي تدفع الكاتب بالضرورة إلى إبراز جانب واحد فحسب من جوانب الشخصية الإنسيانية . وهم بهذا يعودون بالأدب إلى الكلاسيكية أو إلى " شكسبير " السذي وقع في هذا الخطأ في كثير من مسرحياته . إن " باجو " في مسرحية " عطيل " ويزرع شيطان كبير ، لا يتورع عن أن يحيك تلك المكيدة الشهيرة للقائد " عطيل " ويزرع في نفسه الشك القاتل في زوجته البريئة " ديدمونة " التي تضاهي الملائكة بنقاء طوبيتها . وكذلك الأمر بالنسبة لابنة " الملك لير " العاقبة .

ولا ريب في أن النقد الحديث يرفض مثل هذا التعميم أو هذه المثالية المطلقة التي تهت الشخصية وتفقد طايعها البشري . ولهذا فإننا لانتردد في رفض تقسيم الشخصيات في رواية " الأم " إلى شخصيات خيرة ، تناضل بضالاً ستميتا من أجل خير البشر ، وشخصيات شريرة لا هم لها سوى ابتزاز البشر المستضعفين وسحقهم . إن الدراسات الحديثة في علم النفس لا يمكن أن تقبل مثل هذا التقسيم الجائر ، لأن الإنسان ليس ملاكاً وليس شيطاناً ، إنه مركب من عناصر ودوافع خيرة وأخرى شريرة . . إنه معقد في أغوار نفسيته ، وليس بسيطاً إلى درجة إمكان تعريفه بمثل هذه الأحكام العامة التي تجمده .

والاقتصار على تقديم جانب واحد مثالي من الشخصية يسوق الكاتب إلى خطأ فادح في رسم النماذج البشرية ، وهو التغاضي عن رسم الملامح الفردية ، سواء كانت هذه الملامح مادية جسمية أم نفسية فكرية أو روحية .

والملاحظ أن غوركي نجح في تصوير الملامح الفردية المادية لشخصياته

إلى حد بعيد ، وخاصة شخصية الأم فتلك القامة الطويلة الضخمة إلى الأمام ،
وذلك الوجه " العريض البيضوي الشكل الذي جعلته السنون وحفرت فيه
عضونا كثيرة عميقة بتضواً بعينين سوداوين يطفح فيهما الذعر والكآبة
جميعاً " (١) ، وتلك الصفة التي بنعتها النقاد بصفة " الماهية " * ، ونقصد بها
تلك الندبة العميقة التي تعلو حاجب " هيلاجيا " الأيمن ، و " تجر الجفن إلى
العالي ، موحية بأن أذنها اليمنى ترتفع أيضاً عن مستوى الأذن اليسرى " (٢) .
وقد أشار غوركي إلى هذه الصفة في كثير من المرات .

وإذا كان غوركي قد نجح في رسم الأبعاد الجسمية لشخصياته ، فإنه فشل
إلى حد ما في رسم أبعادها النفسية والفكرية . وذلك عائد إلى أن كل شخصياً
تلك تكون متشابهة ، مادامت تصدر عن إيمان بفكرة واحدة تحركها ، وإن كل
الرفاق يتحولون إلى خلية ثورية واعية ، تحمل نفس الأفكار ، وتردد نفس
الأقوال ، وتحترق بنفس الانفعال . وإذا اعتقل " بافل " أو " نيقولاى " أو
" ريبين " فإن المؤمن بالفكرة " يتضاعفون كالسلك في النهر " (٣) ، ومن هنا
فإنه يمكن القول بأن البطل في " الأم " ليس " هيلاجيا " أو " بافل " فحسب ،
ولكنه جماعة متكئة ، تشترك في نفس الملامح الثورية . وهذا النوع من البطولة
نجد عند سائر الواقعيين الاشتراكيين الذين لم يكونوا يركزوا جهودهم على
شخصية واحدة ، ويعتبروا بقية الشخصيات ثانوية يقتصر دورها على إلقاء الأضواء
على الشخصية الرئيسية .

- (١) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٤٥ .
(*) يقصد بالصفات عادة تمييز الموصوف عن غيره ، فنحن عندما نصف الرجل
بالكرم نميزه عن البخيل ، ونحن نصفه بالضخامة نميزه عن النحيل ، أما صفة
الماهية فيقصد بها صفة ملازمة للموصوف وحده دون غيره . (انظر " الأدب
وفنونه " لمحمد مندور . ص ٣٠-٥١) .
(٢) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٤٥ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٥٥٩ .

وهذه البطولة الجماعية نجد لها شبيها عند "تولستوي" ، وخاصة في روايته "الحرب والسلام" التي نجد فيها عدة شخصيات بارزة يصعب علينا ترشيح شخصية واحدة منها للبطولة . والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هو ما إذا كان غوركي وغيره من كتاب الواقعية الاشتراكية قد تأثروا بتولستوي في نزعتهم نحو البطولة الجماعية أو الشمولية أم لا ؟ . . . إننا نعتقد بأن الواقعيين الاشتراكيين لم يرثوا هذه النزعة عن تولستوي ، ونرجح أن يكون ميلهم إلى البطولة الجماعية ناتجا عن رفضهم لما يسمونه "بالأدب البورجوازي" ، وعن إيمانهم بالأيديولوجية الماركسية التي تصب اهتمامها على الجماعة وليس على الفرد . وإذن فلا غرابة أن نرى بعض النقاد الماركسيين يؤكدون على أن تصوير الشعب كقوة تاريخية موجهة إنما هو سمة خاصة لكل فن الواقعية الاشتراكية الجديد" (١) .

ومهما يكن من أمر ، فإن الاتجاه نحو الأبيض والأسود في رسم الشخصية والتشابه في ملاحظاتها الفكرية قد أدى إلى احتفاظ هذه الشخصيات بطابعها من البداية ؛ أي أن هذه الشخصيات أصبحت مكتلة مسطحة ، وليست نامية أو معقدة بحيث لا يستطيع القارئ أن يكتشف طبيعتها دفعة واحدة ، وإنما يكتشفها بطريقة تدريجية ، مشوقة . إن الذي يجعلنا نتابع قراءة "الأم" ليس هو الشوق إلى اكتشاف طبيعة الشخصية وخبايا أعماقها النفسية والفكرية ، وإنما هو مصيرها فحسب . وليس من شك في أن هذا المصير غير كاف لجذب انتباه القارئ ، وشده إلى الرواية .

* * *

ومعد ، فإننا إذا حاولنا أن نتقص الأسباب الأخرى - غير النزعة

(١) سوتشكوف ، بويريس : المصائر التاريخية للواقعية . ص ٢٢٥ .

التعليمية - التي أدت بالواقعيين الاشتراكيين إلى الإخفاق في تقديم نماذج بشرية خالدة ، نلغي ما يسميه " جورج لوكاتش " بالنظور " يأتي على رأس هذه الأسباب .

إن " لوكاتش " يرى أن الأديباء غير الاشتراكيين ليس لهم منظور اجتماعي محدد إلى عصرهم ، ينطلقون منه ، كما هو الأمر بالنسبة للواقعيين الاشتراكيين ، فالتمييز الحاسم هو ذلك التمييز بين وجود منظور اشتراكي في الواقعية الاشتراكية وبين اجتنائه في الأدب البورجوازي المنحل ^(١) على حد تعبير لوكاتش .

ولكن هذا المنظور بكل بساطة لا يمكن اعتباره واقعا حيا ، مادامت الأفكار الشيوعية التي يستمد قوتها منها غير معاشة في الحياة ، أو مادامت عبارة عن إمكانية قد تتحقق في الواقع مستقبلا وقد لا تتحقق . ومن هنا وجدنا بمعنى النقاد يتحدثون عن " الضرورة الملحة ليس فقط لمعرفة واقعيين (الماضي والحاضر) ، بل وواقع ثالث هو " واقع المستقبل " ^(٢) ، وبدون هذا لا يمكن فهم الواقعية الاشتراكية - في رأي هؤلاء النقاد - فهما كاملا . ويقصدون بواقع المستقبل - بالطبع - الرؤية الحتمية الماركسية للتاريخ والمجتمع .

وإذا كان المنظور لدى الواقعيين الاشتراكيين يفتح عيونهم على سير حركة التاريخ والعلاقات الاجتماعية ، و " يفتح فصلا جديدا في أساسه ، مشرا بدرجة عالية ، في الإبداع الأدبي " ^(٣) فإنه يبعدهم عن الواقع الحقيقي المعاش

-
- (١) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ٧٥ .
(٢) غروموف ، ي . : الواقعية الاشتراكية . ص ٥٣ .
(٣) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١٢٧ .

ويضعهم في صف المثاليين . وقد استطاع " البيركامي " أن يتنبه إلى هذه المفارقة ، ويعبر عنها بدقة حين صرح بأن الواقعية الاشتراكية لا تصور شخصياتها " في الواقع الذي نعرفه ، وإنما في الواقع الذي سيأتي في المستقبل ، ومن الضروري لكي نعيد خلق ما هو موجود اليوم أن نصور ما سيأتي غدا . وبعبارة أخرى فإن موضوع الواقعية الاشتراكية هو بالتحديد ما ليس واقعيا بعد " (١) . ولا ريب في أن هذه " المثالية " في الواقعية الاشتراكية قد أفسدت عطية النمذجة وحالت دون إدراك الواقعيين الاشتراكيين للواقعيين النقديين في خلق نماذج بشرية . وهذا ما يراه " جورج لوكاتش " الذي يحاول أن يجد عذرا للواقعيين الاشتراكيين فيؤكد على أن " ترجمة الوعي الصحيح للواقع إلى شكل جمالي كاف ليس أسهل من ترجمة " وعي بورجوازي زائف " (٢) . إن " لوكاتش " ينتقد " كامبي " بشدة ، ويبدل مجهودا كبيرا في محاولة تفنيد رأيه في الواقعية الاشتراكية ، ويذهب إلى أن " كامبي " نفسه أخفق في تقديم نماذج بشرية حية ، وخاصة في " الطاعون " (٣) فلوكاتش لا يجد في شخصيات كل من " راجير " و " ريو " و " تارو " وغيرهم سوى ظلال " بلا اتجاه ، بلا واقع ، بلا تطور " (٤) ، وذلك بسبب " الافتقار إلى التطور " (٥) . ولكن الغريب في الأمر أن " لوكاتش " يتناسى أن وجود هذا المنظور نفسه - الذي يفتقر إليه " كامبي " - لدى الواقعيين الاشتراكيين

(١) من تصريح كامبي في السويد حين استلم جائزة نوبل سنة ١٩٥٧ . (انظر

" الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن " . ص ١٦١) .

(٢) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١٢٧ .

(٣) كامبي ، ألبيرو : الطاعون ، ترجمة الدكتورة كوثر عبد السلام البحيري .

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة .

(٤) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ٧٤ .

(٥) الصفحة نفسها .

يحرم الأرب الاشتراكي من النماذج الناجحة . وأحيانا يعترف " لوكاتش " بأنه مادام المذهب الشيوعي " ليس أكثر من تمن " (١) فإن " الشخصيات والأحداث ليست منقولة عن الحياة ، فهي مجردة ، غير محدودة ومهزوزة " (٢) .

وهذا الرأي قد ينطبق على شخصيات " الأم " التي يستثنىها " لوكاتش " ، لأنها تمثل " النموذجي في الاستثنائي " (٣) حسب اعتقاده . فهذه الشخصيات ليست أنماطا لظاهرة اجتماعية موجودة في الحاضر أو وجدت في الماضي ، وإنما هي عبارة عن ظلال لفكرة " مستقبلية " وإن صح التعبير ، أكثر منها واقعية .

وبناء على هذا فإن الأب " غراند " وحتى " دون كيهوته " - رغم أنهما يجسدان المبالغة في الاستثناء - أكثر تمتعا بالصفات النمطية أو النموذجية من " بيلاجيا " أو " بافل " .

* * *

ومهما يكن من شيء ، فإن النمذجة في الواقعية الاشتراكية تعتبر أحسن بكثير منها في الواقعية الطبيعية . فقد ظلت الشخصيات في الطبيعية في منأى تام عن المجتمع ، غارقة في شذونها وانحرافاتهما الحتمية التي لا مندوحة لها عن تلافيها ، بينما حاولت الواقعية الاشتراكية أن تربط الشخصيات ربطا قويا بالمجتمع .

ولو أن الواقعيين الاشتراكيين عرفوا كيف يتجنبون الدعوة الصريحة - في كثير من الأحيان - إلى المثل الماركسية ، وعملوا على انبثاق هذه المثل

(١) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١٢٥ .

(٢) المرجع نفسه . ص ١٢٥ .

(٣) لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية . ص ٦٦ .

انبثاقا طبيعيا من الحياة ، لما وقعوا في هذه الأخطاء الفنية في رسم النماذج الإنسانية التي كانوا في غنى عن ارتكابها .

* * *

(٣) والميزة الأخيرة التي نريد أن نقف عندها في الأخير هي التفاؤل الذي يلاحظ في الواقعية الاشتراكية بشكل واضح . وهذا يعكس ما رأينا عند الواقعيين النقديين والطبيعيين من قبل . إن الواقعيين الاشتراكيين يرفضون بشدة النزعة الفوتوغرافية التوثيقية عند الطبيعيين ، " فما الفنان بصحفي " عندهم . وقد أجرى الدكتور محمد مندور حديثا مع أحد كتاب الواقعية الاشتراكية ، وهو " سيمونوف " ، فوجه له سؤالا فيما معناه : لماذا يؤخذ على الكاتب الذي يصور شخصيات سلبية متخاذلة مادامت تلك الشخصيات موجودة في واقع الحياة اليومية بالفعل ؟ فأجاب " سيمونوف " بأن " كل فن اختيار ، واختيار الشخصيات السلبية المتخاذلة لتصويرها ينم عن ضعف وشيخوخة . فضلا عن ذلك فإن ما نسميه واقعا ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة ، فأبي شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده ، والذي فيه معلقة لأنفسنا ولمجتمعنا " (١) . وبالطبع فإننا نرفض مع سيمونوف بأن يكون الأدب عدسة آلة تصوير تنقل كل شيء ، ولكننا لانقبل منه أن يحث الأديب الاشتراكيين على تشويه الحقيقة الواقعية الموضوعية باسم حرية الاختيار . فإذا كنا نسلم بأن الفن اختيار ، فإننا نرفض بشدة أن يكون هذا الاختيار مقتصرًا على العناصر التفاضلية المثالية التي تخدعنا وتضلنا . وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن الواقعيين النقديين كانوا يختارون أيضا ، ولكن اختيارهم يختلف تماما عن اختيار

(١) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ٩٣ .

الواقعيين الاشتراكيين . إن أولئك ينطلقون في اختياريهم من العينات الواقعية في الزمن الحاضر ، أما هؤلاء فإنهم كثيرا ما ينطلقون من الزمن المستقبل ، كما رأينا سابقا ، أو ينطلقون مما يجب أن يكون ، وليس مما هو كائن . وكسل هذا بدعوى أن الكاتب يمتلك " صورة " عن الواقع في ذهنه ، يتصرف بها حسب ما يشاء ، فيما يرى " سيمونوف " .

ومهما يكن من أمر ، فإن الواقعيين الاشتراكيين ينظرون في أدبهم إلى الحياة نظرة متفائلة خلافا للنقديين والطبعيين . وذلك على الرغم من العقبسات الكاداة التي لاتزال تحول دون تحقيق النظرية الاشتراكية .

وهناك سؤال يمكن أن يخطر على ذهن الآن ، وهو ما إذا كان هذا التفاؤل ساذجا سطحيا مثل تفاؤل " كانديد " أم واعيا وعميقا ناتجا عن رؤية فكرية إلى الحياة ؟ الحقيقة أن من يتهم الاشتراكيين بالنظرة الساذجة إلى العالم وإلى الحياة بعيد عن جادة الصواب ، لأن الأمر عندهم " يتجاوز بكثير مسألة الخبز وصواريخ الفضاء ، ومسألة الرخاء والمهارة التكنولوجية ، فهي مسألة " معنى الحياة " - أو هو ليس معنى متافيزيقيا بل معنى إنسانيا " (١) على حد تعبير " فيشر " .

ولكننا من ناحية أخرى لا نريد أن نسلم بإلغاء ما بعد الحياة ، ولا نريد أن نعتبره غير جدير بأن يوضع في الحساب كما فعل الواقعيون الاشتراكيون ، والفلاسفة الماديون . فالإنسان ذو أبعاد داخلية ، وخارجية ، وفوقية أيضا . ويجب أن تراعى كل هذه الأبعاد أثناء التفكير في وضع خطة أو نهج لحياة الإنسان ، مادام هذا الإنسان معقدا إلى درجة أنه أصبح " مشكلة " (٢) من المشكلات

(١) فيشر ، ارنتست : ضرورة الفن . ص ٢٨٢

(٢) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الإنسان . دار مصر للطباعة (سلسلة

مشكلات فلسفية . عدد ٣) . القاهرة .

العويصة . فمن الخطأ أن ينظر إلى الكائن البشري من الخارج فحسب ، لأنه ليس ظاهرة طبيعية بسيطة مثل النمل أو النحل ، بل كائنا منفصلا عن الطبيعة يعمل ، ويتأمل ، ويأمل .

وإضافة إلى هذا فإن هناك ملاحظة نفسه ملغنة للنظر ، يحسن بنا أن نشير إليها ، وتتعلق بتقبل الآثار الأدبية التي تخلو من التفاؤل ، فالنقاد أو القراء — على وجه العموم لا الحصر — يميلون إلى الأدب المتشائم أكثر من ميلهم إلى الأدب المتفائل منذ القديم ، إنهم يخلدون تراجيديات " سوفوكل " و " إسخيل " و " يوربيد " و " شكسبير " ويضعونها فوق كوميدياتهم ، ويعجبون باللوحات الفنية ذات الألوان القاتمة أكثر من إعجابهم باللوحات ذات الألوان الفاقعة المشرقة . وقد يذهب قائل إلى أننا نقبل على الكوميديات أكثر من إقبالنا على التراجيديات . وهذا يبدو لنا سليما لأول وهلة ، ولكن الحقيقة أن تلك الكوميديات التي نقبل عليها أحيانا هي نفسها تنطوي على عناصر مأساوية مرة . إن " دون جوان " موليير مأساة عاتية في حقيقتها ، وكذلك " طرطوف " . وربما كان ميلنا إلى التراجيديا عائدا إلى عنصر الصراع السذي تمتاز به ، وهذا بعكس الأدب المتفائل الذي يكون فيه الصراع ضعيفا عادة .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهنا الآن هو أن نقف على سر تفاؤل الواقعيين الاشتراكيين : لماذا يتخذون من التفاؤل مبدأ في أدبهم ؟ إن السبب الرئيسي في تفاؤل الواقعيين الاشتراكيين هو إيمانهم بالفلسفة الماركسية التي غيرت نظرهم إلى التاريخ . لقد أكدت هذه الفلسفة أن هناك قوانين تاريخية محددة ، منطقية وحتمية في نفس الوقت ، توجه سير التاريخ ، يستطيع الإنسان بمعرفتها والاستناد عليها أن يصنع التاريخ بنفسه ويسيطر على مجراه . وليس من شك في أن هذه النظرة إلى التاريخ أحدثت " تغييرا هائلا في سيكولوجية

البشرية ، وبدأ الناس يشعرون بقوتهم ومضائهم ، لقد اكتسبوا حاسة تفساؤل تاريخي " (١) . وهذه الحاسة التفاولية في النظرة إلى التاريخ تكمن في كل النماذج الأدبية الاشتراكية التي لها وزنها في النقد الماركسي . ومن هنا وجدنا الدارسين والأدباء الاشتراكيين ينتقدون بشدة ما يسمونه " بمواضيع اليأس وعبث الوجود الفردي " (٢) .

إن الواقعيين الاشتراكيين يرفضون أدب اللا معقول أو أدب " الضياع " ، لأن هذا الأدب ينظر إلى التاريخ نظرة قاتمة تشاؤمية ، وبالتالي فإنه لا يعطي قيمة أو معنى للعمل ، لأن العمل بلا أمل جحيم لا يولد في النفس سوى الملل وعدم الاحترام ، " فكل عمل إنساني يقوم على افتراض سبق بوجود معنى كامن فيه ، على الأقل بالنسبة للذات المتلقية . والافتقار إلى معنى يجعل العمل موضع سخرية " (٣) مرة . وهذا ما يلقي ضوءاً كاشفاً على نفسية " سيزيف " الناقم الذي كان يدفع صخرته إلى القمة دون جدوى ، ويفسر لنا معنى أن يرفض " ميرسو " - بطل رواية " الغريب " لألبير كامو - الترقية في منصبه والانتقال إلى باريس ، حيث تتحسن ظروفه ، كما يفسر لنا تعاسة المساجين في " ذكريات من منزل الأموات " (٤) لدوستويفسكي .

(١) مستجير ، محمد مصطفى : مقدمة كتاب " الواقعية الاشتراكية في الأدب

والفن " . ص ١٢ .

(٢) غوركي ، ماكسيم : عن الواقعية الاشتراكية . انظر " الواقعية

الاشتراكية في الأدب والفن " . ص ٤٢ .

(٣) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ٤٢ .

(٤) دوستويفسكي ، فيدور : ذكريات من منزل الأموات . ترجمة الدكتور

الدروي . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
القاهرة .

ولما كان أدب الواقعيين الاشتراكيين يتمتع بالروية التاريخية المتفائلة
خلافا لأدب (الضياع) أو للأدب " البورجوازي " (١) - على حد تعبير فيشر ،
فإن بعض النقاد يتنبأون بعودة سيادة فن الملحمة الذي كان مزدهرا في العصر
القديمة ، عصر الطفولة العقلية للإنسان ، التي نجد الإغريق قد جسدوها ومثلوها
أحسن تمثيل . فالناقد الكبير " فيشر " يرى أنه من " الأرجح أن الملحمة
ستبعث من جديد إلى جانب الرواية . فالوظيفة الرئيسية للرواية هي تحليل
المجتمع ونقده ، على حين نجد أن الملحمة هي الشكل الأدبي الذي يؤكد
الواقع الاجتماعي " (٢) . وهذا ما يؤكد أحد النقاد العرب ، وهو الدكتور شكري
محمد عياد الذي يرى أن " الأدب الحديث في اتجاهه نحو الأسطورة " (٣) .

والحقيقة أن في هذه الآراء شيئا من التعميم والمبالغة . وذلك لأن العصر
الحديث لم يعد يتقبل فكرة الأسطورة والبطولة الخارقة للمادة التي نجدها في
خرافات القدماء ، " وإن عصر الأبطال قد ولى . وإن البطولة صارت مستحيلة حسب
التركيب المدني نفسه " (٤) . إننا لا نتردد في القول بأن نيران " برموتيفوس " البطل
الذي تحدى الآلهة في الأساطير اليونانية قد أخذت في قلوب البشر في العصر
الحديث .

وقد شعر الفنانون والأدباء بانحسار عهد الأساطير البطولية فأخذ بعضهم
يبنفون الإنسان من إنتاجهم بالمرّة . وهذا ما نجده في اتجاه السورباليين في

-
- (١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ٢٨٢
(٢) المرجع نفسه . ص ٢٨٩ .
(٣) عياد ، شكري محمد : البطل في الأدب والأساطير . القاهرة -
١٩٧١ . دار المعرفة . ص ١٦٨ .
(٤) غروموف . ص : الواقعية الاشتراكية . ص ٤٦ - ٤٧ .

فن النحت والرسم^(١) كما نجده عند كاتب مثل " كافكا " الذي لم يكن يطلّسّق أسماء على بعض شخصياته ، وكأنه يريد أن يؤكد على أنها لا تستحق حتى أن تسمى ؛ فهو في روايته " القصر " - على سبيل المثال - يبدأ حديثه على النحو التالي : " كان الوقت ليلاً عندما وصل " لله " . كانت القرية غارقة في ثلوج كثيفة . الخ " (٢) . ومن هنا نرى " آلان روب جرييه " يؤكد في إلحاح على " أن رواية الشخصيات الآن أصبحت طكا للماضي . . والمؤكد أن الحقبة الحالية هي حقبة الشخص المرقم " ، إذ لم يعد مصير العالم ، على الأقل بالنسبة لنا ، مرتبطاً بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر^(٣) .

ومع ذلك فإن الواقعيين الاشتراكيين يبعثون فكرة البطل الأسطوري إلى الحياة من جديد بدعوتهم إلى تشكيل البطل الإيجابي ذي الصفات المثالية التي لا تتجلى في أقواله فحسب ، و " إنما أيضاً في أفعاله ، وفي عطية تطوره " (٤) ، الأمر الذي أدى ببعض الدارسين إلى أن يطلقوا اسم " الواقعية البطولية " (٥) على الواقعية الاشتراكية أو الفن الاشتراكي بصفة عامة .

وحين نقارن بين البطل في الأدب الاشتراكي والبطل في الواقعية النقدية نجد أن البطل في هذه الأخيرة ليس بطلاً ، بل نموذجاً بشرياً ، قد يجوز أحياناً على بعض الملامح البطولية التي يكتسبها من خلال صراعه مع المجتمع الفاسد ، وثورته على أوضاعه القائمة ، أما البطل في الواقعية الاشتراكية فإنه بطل أكثر منه

(١) غروموف . ي : الواقعية الاشتراكية . ص ٤٩ .

(٢) كافكا ، فرانتس : القصر . ص ٢١ .

(٣) جرييه ، آلان روب : نجور رواية جديدة . ص ٣٦ .

(٤) غروموف . ي : الواقعية الاشتراكية . ص ١٨ .

(٥) المصدر نفسه . ص ٤٤ .

نموذج ، و "إيجابيته ليست إيجابية الثورة على الأوضاع القائمة ، وإنكارها ، أو على الأكثر محاولة تغييرها ، بل إيجابية البناء لمجتمع جديد . " (١) ولا نريد أن نقارن بين البطل في الواقعية الاشتراكية والبطل في الواقعية الطبيعية ، لسبب بسيط ودهي ، وهو أن هذه الأخيرة لم تعطنا نماذج كما أنها لم تعطينا أبطالا على الإطلاق . وكيف نطمح في ذلك مادام الأشخاص في الواقعية الطبيعية يبرزون تحت نير الفرائز البيولوجية الحتمية التي لا تترك لهم أي بصيص من الحرية في التصرف ؟!

وبعد ، فإن المتأمل في رواية " الأم " يلاحظ النزعة البطولية التي يتمتع بها كل الرفاق المناضلين بدءا من " بيلاجيا " و " بافل " حتى " صوفيا " وصبي المدرسة الذي جرح في جبهته أثناء إحدى المظاهرات . إن كل الرفاق أبطال شجعان ، يضحون بكل شيء من أجل القضية (٢) ولا يتورعون عن شتم رجال القضاء ، والقسم لهم بشرفهم بأنهم سوف يتابعون عملهم على الرغم من كل شيء : " أنا أقسم لكم بشرفي . . أينما أرسلتم بي ، فلسوف أتدبر أمر هربي بطريقة ما ، وأتابع العمل والنشاط دائما - طوال حياتي . . إني أقسم على ذلك ! " (٣) ، هكذا يصرخ " فيودور مازين " في وجه قضاة ، و " بيلاجيا " المعجوز في نهاية الرواية لا يبدو عليها أي خوف أو خور ، لقد استطاعت السلطات أن تسك بها وهي تحمل حقيبة مملوءة بالمناشير فأخذوا يعذبونها بشدة ويدقون في ظهرها ، ويلطمونها على كتفها ورأسها ، بينما هي لا تنبالي بكل ما يفعلونه بها قائلة لهم : " إنكم لا تتخرون إلا أسعار تيران حقدنا عليكم ، يا أيها المجانين ، وذلك سوف يسقط على رؤوسكم يوما ما " (٤) . ونهاية رواية " الأم " تؤكد لنا

(١) عباد ، شكري محمد : البطل في الأدب والأساطير . ص ١٦٨ .

(٢) غوركي ، ماكسيم : الأم . ص ٢٥٤ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٥٧٦ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٦٢١ .

النزعة التفاولية لدى الواقعيين الاشتراكيين . وإن القارىء قد يأسى لما حدث
لـ " بيلاجيا " كثيرا ، ولكنه لا يئأس إطلاقا ، فإذا كانت " بيلاجيا " قد ضبطت ،
وإذا كنا نخشى على مصيرها المجهول ، فإن هناك أعدادا وفيرة من الرفاق
الآخرين الذين يتكاثرون " كالسك في النهر " . وكلمة " بيلاجيا " نفسها تشير
إلى هذا . إنها تحذرهم ما سوف ينالهم يوما ما على يد بقية الرفاق .

وهذه النهاية تختلف تماما عن نهاية رواية " أوجيني جراند " أو " الوحش
البشري " على سبيل المثال . وإن النهاية في هاتين الروايتين تبعث على التشاؤم
أكثر ما تبعث على التفاؤل .

ومهما يكن من أمر ، فإننا نريد أن نخلص من هذا إلى أن النزعة التفاولية
كان لها أثر كبير على تشكيل " الأبطال " تشكيلا لانجد بدا من وصفه بأنه مبالغ
فيه إلى حد ما .

ونحب أن نذكر أخيرا أن هذا التفاؤل الإرادي - لا العفوي - قد استطاع
أن يقضي على عنصر يعتبر مهما في الأدب الحديث ، وهو العنصر النقدي . وذلك
برغم إلحاح بعض النقاد ، الذين نظروا نظرة عميقة إلى الواقعية الاشتراكية ،
على ضرورة هذا العنصر النقدي " فإرنست فيشر " - مثلا - يؤكد على أن
" الواقعية الاشتراكية الحقة هي أيضا واقعية انتقادية ، يزيد في غناها تقبل
الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرة الاجتماعية الإيجابية " . ولكن الندي
حدث بصفة عامة هو أن الواقعيين الاشتراكيين أهملوا هذا الجانب أو هذا العنصر
النقدي الذي يعيد النظر في الذات ويلفت الانتباه إلى النقائص التي لا يخلو منها
أي مذهب أيديولوجي . وكما كنا ننتظر من غوركي ألا يبالغ في تنزيه الرفاق الذين
ينتمي أغلبهم إلى الطبقة الشققة خاصة .

الفصل السادس

مدخل إلى واقعية يوسف إدريس

المذاهب الأدبية والعرب

هناك سؤال يمكن أن يتطرق إلى الأذهان في مجال الحديث عن الأدب العربي والمذاهب الأدبية كما عرفناها عند الغربيين ، وهذا السؤال هو : ألا توجد مذاهب أدبية واضحة المعالم في الأدب العربي ؟ الحقيقة أننا لانستطيع القول بوجود مذاهب في أدبنا العربي بالمعنى المتداول بين النقاد ، سواء في القديم أو في الحديث . ومع ذلك فإننا نميز بعض الاتجاهات الفردية التي يطلق عليها الدارسون عادة اسم " مدرسة " ، مثل مدرسة " أوس بن حجر " التي ينتمي إليها " زهير بن أبي سلس " و " الحطيئة " ، ومدرسة " المحترى " ، ومدرسة " البديع " في الشعر ، ومدرسة " الجاحظ " ، ومدرسة " ابن المقفع " في النثر .

ولا يمكن أن نعتبر هذه الاتجاهات مذاهب أو تيارات أدبية ، لأن المذهب أو التيار ذو معنى واسع وشامل ، تتوازي فيه حركتان ضرورتان هما حركة الإنشاء وحركة الوصف ، أو حركة التطبيق وحركة التنظير ، فضلا عن الافتقار إلى فلسفة تمثل روح العصر ، والافتقار إلى كتاب يضعون " نصب أعينهم جمهورا خاصا يشاركونه آلامه وآماله ، ويؤمنون بحثله وإيمانهم بذات أنفسهم " (١) .

ومهما حاول بعض النقاد أن يذهبوا الأدب العربي ، كما فعل الأستاذ مفيد الشواشي في كتابه " الأدب ومذاهبه " (٢) فإن محاولاتهم سوف

(١) هلال ، غنيمي : الأدب المقارن . ص ٤١٦ .

(٢) الشواشي ، مفيد : الأدب ومذاهبه . ص ١٩-٨٠ .

تظل أقرب إلى التكلف والتعسف منها إلى الدقة والنزاهة العلمية .

ومن واجبنا أن نذكر أن اتجاهات الأدب العربي في العصر الحديث أخذت تتضح وتتلور أكثر من ذي قبل ، وهذا بفضل اتصالنا بالغرب وفلسفاته ومذاهبه النقدية والأدبية . وربما تمخضت هذه الاتجاهات عن تيارات في المستقبل (١) وسوف تكون الواقعية حينئذ التيار الأوفر حظا من السيادة بين سائر التيارات ، كما يتنبأ بعض النقاد المهتمين باتجاهات القصة والمسرح خاصة (٢) .

والظاهرة التي تستحق أن نشير إليها فيما يتعلق بالمذاهب الأدبية عند العرب هي وجود اتجاهات مختلفة ومتعايشة فيما بينها في فترة زمنية واحدة ، فنحن نستطيع أن نميز اتجاهات كلاسيكية محافظة ، واتجاهات رومانتيكية حاملة ، واتجاهات وجودية ، وسوريالية ، وواقعية ، وما إلى ذلك من الاتجاهات التي لا تتورع عن القول بأنها اتجاهات ناتجة عن تأثرنا بالمذاهب الغربية التي كانت تتعاقب الواحد تلو الآخر ، ولم تكن تتوازي على هذه الصورة التي تتم عن اضطراب كبير وعدم استقرار وتباين شديد في التفكير والإحساس .

والأنكى من هذا أننا نلغي كثيرا من الكتاب يجمعون بين عدة مذاهب في كتاباتهم ، فيخرج الواحد منهم رواية واقعية اشتراكية اليوم ليخرج رواية اخرى رومانتيكية أو رمزية في الغد . . ولعل السبب في هذا الاضطراب يعود إلى حيرة العالم العربي أمام مختلف التيارات والأيدىولوجيات الفكرية والأنظمة السياسية والاقتصادية التي يعج بها العصر الحاضر . هذا بالإضافة إلى عامل آخر يعتبر في غاية الأهمية ، وهو أن أدباءنا الذين أتيح لهم أن يطلعوا على الآداب الأجنبية

(١) الشمعة ، خلدون : الشمس والعنقاء . منشورات اتحاد الكتاب العرب .

دمشق ١٩٧٤ . ص ١٠٩ .

(٢) غنيمي ، هلال : الأدب المقارن . ص ٤١٥ .

وجدوا أنفسهم مضطربين أن ينقلوا كل المذاهب الأدبية مادامت هذه المذاهب جديدة بالنسبة إليهم . ويكفي أن نذكر - على سبيل المثال - أن توفيق الحكيم يصور حميته وانبهاره إزاء إنتاج المذاهب الفنية الكثيرة التي وقف عليها في فرنسا . يقول الحكيم في إحدى رسائله إلى صديقه الفرنسي " أندريه " : " لست أدري ، أمن سوء حظي أو من حسنه ، أنني أعيش الآن في أوروبا ، وسط هذا الاضطراب الفكري الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها " المودرنزم " ، فكان لزاما علي أن أتأثر بها ، ولكي في الوقت ذاته - شرقي جا - ليري ثقافة الغرب من أصولها : فأنا موزع الآن كما ترى بين " الكلاسيك " و " المودرن " ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : فليسقط " القديم " ، لأن هذا القديم أيضا جديد علي . . . فأنا مع اولئك وهو لا . . . " (١)

وقد حاول توفيق الحكيم أن يقلد مختلف الأشكال الفنية التي وجدها وأن يستعيرها للأدب العربي متعمدا ، حسب ما يؤكد هو نفسه في مقدمة مجلد " مسرح المجتمع " (٢) وما يقال في الحكيم يقال أيضا في رائد آخر هو " يحيى حقي " الذي يعترف بأنه منذ أن طفق يشتغل بالكتابة ، وهو يحاول " دائما العثور على أشكال فنية جديدة " ، ويذكر أنه " أول من استخدم " الفلاش باك " ، أي البدء بالأحداث (*) المتأخرة في القصة " . وليس من شك في أن مثل هذه

(١) الحكيم ، توفيق : زهرة العمر . الطبعة النموذجية . القاهرة .

ص ٣٣ .

(٢) الحكيم ، توفيق : مسرح المجتمع . الطبعة النموذجية . القاهرة .

ص ٨ .

(*) لا يقصد بالفلاش باك البدء بالأحداث المتأخرة كما يذكر " يحيى حقي "

ولكن يقصد به " الاسترجاع " .

(٣) حقي ، يحيى : قديبل أم هاشم : الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٥ . ص ٥٢ .

الأشكال الفنية ، كالاسترجاع ، والشكل الدائري وما إلى ذلك من طرق الأدباء ، لم يبتكرها " يحيى حقي " أو غيره ، وإنما اقتبست عن الغرب .

وليس معنى هذا أن المذاهب الأدبية عندنا تستورد لمجرد التجريب أو لمجرد البهاة وإنما تؤخذ لتكون استجابة لظروف معينة في كثير من الأحيان فنحن إذا أخذنا على بعض كتابنا استيرادهم لمذهب كالمذهب اللامعقول الذي نادى به " كولن ولسن " ^(١) وغيره ، والذي يعتبر واقعا بالنسبة للأوضاع الغربية بقيمها التي أخذت تنهار وتتقوض وتفقد معانيها ، لأنه لا يلائم ظروفنا وتربتنا الخاصة ، فإننا لانؤخذ الكتاب الذين التجأوا إلى المذهب الواقعي واستعاروا أشكاله الفنية مادام هذا المذهب يتعاشى مع ظروفنا ، كما لانؤخذ الكتاب الذين يتبنون المذهب الرومانتيكي في فترة زمنية تطغى فيها النزعة الفردية والبحث عن الذات . ومن هنا رأينا " نجيب محفوظ " يفهم " الواقعية " على أنها الاتجاه الذي يعالج حقائق الحياة في فترة من الفترات " ^(٢) وهذا يعني أن أي مذهب أدبي يكون مقبولا إذا كان معبرا عن فترة ما وملائما لظروف معينة .

ويرى بعض النقاد أن مذهبا أدبيا ما يستطيع أن يعيش في أية بيئة حتى ولو كانت ظروف تلك البيئة غير صالحة له . إن المذهب الأدبي - برأيي هؤلاء - يستطيع أن ينتقل إلى أقطار أخرى من غير أن تتوفر الظروف ذاتها التي ساعدت على نشأته . أي أن البناء الفوقي ينخلع عن " أرضيته " ويحقق

(١) ولسن ، كولن : المعقول واللامعقول في الأدب الحديث . ترجمة

أنيس زكي حسن . دار الآداب - بيروت

الطبعة الثانية ١٩٧٤ .

(٢) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليكم ، دار العودة ، بيروت . الطبعة

الأولى ١٩٧٧ . ص ١٥٩ .

(١) استقلالا خاصا معيناً ، ويمارس تأثيره بغض النظر عن الظروف الموضوعية .
والراجح أن في هذا الرأي شططا كبيرا ، فكيف يعيش مذهب أدبي في بيئة
غير البيئة التي نشأ فيها إذا لم توجد هناك ظروف موضوعية أو نفسية تجعله
ستساغا ؟ وإلا فلماذا ضعف صيت بعض الكتاب في العصر الحاضر من أمثال
" مصطفى لطفي المنفلوطي " و " جبران خليل جبران " ، و " محمد عبد الحليم
عبد الله " الذي كان ينال الجائزة تلو الأخرى حتى لقب " بأبي الجوائز " ؟
ولماذا سرى المذهب الوجودي في أعقاب الحرب العالمية الثانية بين الناس
سريان النار في الهشيم ؟ ولماذا يلاحظ ذلك التحول الذي طرأ على اتجاه
الرواية بعد نكبة ١٩٦٢ ؟

وإذا كنا نؤمن بأن التيار الأدبي الذي ينتقل إلى بيئة غير بيئته يحتاج
إلى جومعين ينسجم مع روحه ، فإن هذا لا يعني أننا نشترط وجود نفس الظروف
والعوامل التي أدت إلى نشأة التيار ، بل يعني أن المذاهب الأدبية لا تعيش في
بيئات أخرى إلا إذا وجدت مبررات وجودها " مهبا كانت هذه المبررات . وذلك
لأن التيارات ليست كالثياب نلبس منها ما نشاء ونترك ما نشاء في أي وقت .

* مفهوم الواقعية لدى الكتاب والدارسين العرب :

- إن مفهوم الواقعية في البيئة العربية مضطرب أشد الاضطراب ، سواء لدى
الرواد أو لدى المؤصلين المحدثين ، فكثير من الرواد كانوا يفهمون الواقعية على
-
- | | |
|-------------------------|---|
| (١) عيود ، حنا | : الواقعية في الأدب العربي المعاصر . مجلس
" الموقف الأدبي " عدد أيار ١٩٧٨ (دمشق) .
ص ٢١ . |
| (٢) نوفل ، يوسف | : قضايا الفن القصصي . دار النهضة العربية ط ١
القاهرة ١٩٧٧ . ص ٦٨ . |
| (٣) الأستر ، عبد الكريم | : دراسات في أدب النكبة . دار الفكر . ط ١
دمشق ١٩٧٥ . |
| (٤) نوفل ، سيد | : قضايا الفن القصصي . ص ٢ |

أنها الصدق أولا وقبل كل شيء ، وهذا الصدق يعني لديهم النقل عن الواقع نقلا حرفيا . ولهذا نرى بعض الكتاب من أمثال " محمود تيمور " و " بدیع خيرى " يقدمون شخصيات على خشبة المسرح " ترطن بالفاظ تركية وسط كلام عربي مكسر " (١) حتى يكونوا واقعيين صادقين ، ما زلت هذه الشخصيات تعيش في فترتهم الزمنية بالفعل .

ويصرح الأستاذ " يحيى حقي " بحادثة وقعت له في باكورة إنتاجه قائلا :
" كانت " قهوة ديخترى " هي أول قصة نشرتها في جريدة " السياسة " ، وقد خرجت منها بدرس فني انتفعت به طول حياتي . . فقد وصفت فيها قهوة حقيقية موجودة في مدينة " المحمودية " ، وسجلت فيها الواقع كما هو ، وصورت العمدة بطربوشه المائل كما رأيته تماما . . مجرد تصوير بصرى لم أقصد من وراءه شيئا . . فإذا بالعمدة يغضب غضبا شديدا ويظنني أهزأ به . " (٢)

ويقترب من هذا الفهم السطحي للواقعية فهم " محمود تيمور " للصدق .
إن " تيمور " يلبح وإلحاحا كبيرا على ضرورة التزام الكاتب بتصوير تجاربه كي يكون واقعا صادقا . أى أن يكتب الأديب عما خبره بنفسه ، وما مر به من حوادث ، وما عاينه ، " فكل امرئ بعيشه أخبر ، وحياته أجدر ، وبنفسه أدري ، فإن عبر عن أولئك ، فهو صادق في فنه أصيل ، وإلا فهو لاشك واغل دخيل ، يتكسف ما ليس من سميه ، ويتعاطى فيما في وسعه ، فتعبره باطل من القول وزور " (٣)

-
- (١) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . الهيئة المصرية العامة
للكتاب . القاهرة . ص ٦٦ .
: قنديل أم هاشم . ص ٣٨ .
(٢) حقي ، يحيى : دراسات في القصة والمسرح . الطبعة النموذجية
(٣) تيمور ، محمود : القاهرة . ص ٢١٢ .

وهذه الدعوة إلى الالتزام بالتجارب الذاتية كان لها أثر سيء على كتابات غالبية الرواد الذين كانوا يؤمنون بها على نحو ما . ذلك أن قصص هؤلاء الرواد كانت تميل إلى الطابع الذاتي الرومانتيكي بدلا من الميل إلى الطابع الموضوعي الذي يتطلبه العمل الواقعي . وهذا ما سوف نراه فيما بعد بشيء من التفصيل .

ونأتي إلى الدارسين والكتاب المحدثين فنجد اختلافا في فهم الواقعية ، وإن كان هذا الفهم منزها عن السطحية التي رأيناها عند بعض الرواد .

وقد أشار الدكتور محمد مندور إلى هذا الاختلاف في فهم الواقعية قائلا : " لانكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية قد اضطربت دلالاته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة " الواقعية " التي ترجمت بهـذا لفظة " الأوروبية " (١) .

فنحن عندما ننظر في آراء ناقد مفكر مثل سلامة موسى نفهم أنه يريد بالواقعية في الأدب الارتباط أو الالتزام الذي يحتم علينا تناول المشكلات الاجتماعية ؛ لأن الأديب سئول . ومسئوليته أمام المجتمع والإنسانية " (٢) . وبدیه أن هذا المفهوم يتلاءم تماما مع أيديولوجية " سلامة موسى " الاشتراكية . وعندما نعود إلى محمود أمين العالم " نجدّه يؤكد على أن " الواقعية ليست أسلوبا محمدا أو شكلا محمدا في التعبير ، وإنما هي منهج للرواية الاجتماعية والتاريخية " (٣) . وحين نقرأ للدكتور لويس عوض حديثه عن الأدب نفهم منه أنه يقصد بالواقعية المرونة والتفتح وعدم التقوقع على فكرة واحدة في الفن ؛ فهو يرفض رأي " خروشوف " - رئيس الاتحاد السوفييتي السابق - الذي يسخر من الفن التجريدي سخرية

-
- (١) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه . ص ٨٢ .
(٢) موسى ، سلامة : الأدب للشعب . دار الجيل للطباعة . القاهرة . ص ٢٠ . الأدب والثورة . الأقاليم ١٢ ملاحظات نظرية في الأدب والثورة . الأقاليم ١٢ وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٣ . ص ٩ .
(٣) العالم ، محمود أمين :

لاذعة حين يتساءل عن لوحات التجريديين ما إذا كانت " قد رسمت ببسب
إنسان أم بذيل حمار " (١) ، ويحترم " كل مجهود إنساني للتعبير عن الموقف
الإنساني تعبيرا رفيعا " (٢) . وحين نقرأ كتب غالي شكرى نجد ، يفهم الواقعية
على أنها " منهج في التفكير ورويا للواقع تتباين أساليبها الفنية تباينا يتفق
والتجربة الإنسانية التي يتناولها الكاتب بالتعبير " (٣) وهذا المفهوم - الذي
يُكاد يكون هو نفس مفهوم محمود أمين العالم - يختلف تماما عن مفهوم الدكتور
صلاح فضل الذي يرى أن الواقعية منهج في الإبداع الأدبي وليس في التفكير ،
حسب ما يتضح من خلال عنوان كتابه " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " . ويؤكد
الدكتور محمود الربيعي أثناء تحليله لإحدى روايات نجيب محفوظ على أن " العمل
الأدبي يعكس الواقع ، ولكنه يتجاوز هذا الواقع في نفس الوقت ، ومعنى هذا أن
الواقع لا يمثل في العمل الفني إلا جانبا واحدا ، قد لا يكون أهم الجوانب ، فسي
حين تمثل جوانبه الأخرى فيما رمزية أكثر منها واقعية " (٤)

وقد طرحت مجلة " الموقف الأدبي " (٥) التي تصدر في دمشق سؤالا يتعلق
بمفهوم الكتاب السوري للواقعية ، فكانت الإجابات التي تلقتها متباينة إلى حد
قد يكون بعيدا في كثير من الأحيان . لقد أجاب الروائي السوري " حنا مينة " بأن
الواقعية - فيما مغزاه - بالمعنى العفوي شاملة تستقطب كل الكتاب ، " حتى

-
- (١) عوفى ، لويس : دراسات عربية وغربية . دار المعارف . القاهرة
١٩٦٥ . ص ٩ .
- (٢) المرجع نفسه . ص ١٠ .
- (٣) شكرى ، غالي : الرواية العربية في رحلة العذاب . عالم الكتب
ط ١ . القاهرة ١٩٧١ . ص ٧ .
- (٤) الربيعي ، محمود : قراءة الرواية . دار المعارف بمصر
القاهرة ١٩٧٤ . ص ٣٥ .
- (٥) انظر عدد إبراز ١٩٧٨ (العدد الخاص بالواقعية) .

أولئك الذين يهيمون أو يهزون أو يقولون أشياء لا تفهم لها فيها من تعميّة ، لأن هؤلاء في اعتمادهم عن اتخاذ موقف محدد من أشياء الحياة ، إنما يعبرون عن واقع آخر ما فتح نراه ونلمسه في الحياة أيضا " (١) . أما الواقعية بالمعنى الواعي - وهي الواقعية التي يتبناها "حنا مينة" حسب تصريحه - فهي الارتباط بالواقع المعاش والوقوف إلى جانب ما يراه الكاتب حقا وعدلا ، والعمل على تغيير الواقع السيء ، " أو تقديم شهادة عليه على الأقل " (٢) .

وكانت إجابة " حسيب كيالي " تتلخص في أن الواقعية هي تلك " الطريقة في الكتابة التي نجعلنا ونحن نقروها نحن أننا نعاش أننا من لحم ودم ، نعرفهم أو صادفنا أشباههم أو أننا نرى أنفسنا ذاتها " (٣) . بينما يجيب كاتب آخر هو عبد النبي حجازي على النحو التالي : " أنا واقعي مادامت جذوري لم تنقطع من الأرض التي ولدت فيها ، ورعت نشأتي الأولى ، وما تزال تشدني إليها " (٤) . ويمكن هنا أن نضيف إجابة لنجيب محفوظ تتضمن مفهومها يشمل " كل المذاهب من رومانتيكية وكلاسيكية وغيرها " (٥) .

وبعد ، فمن خلال كل هذه المفاهيم للواقعية التي لا نريد أن نناقشها في هذه العجالة ، ما لنا قد عرضنا لفهمها في الفصول السابقة من هذا البحث ، ننتهي إلى أن النقاد والكتاب جميعا يختلفون في نظرتهن إلى الواقعية اختلافًا قد يكون كبيرا في كثير من الأحيان . ولعل أهم اختلاف بينهم يقسمهم إلى فريقين :

-
- (١) الموقف الأدبي : عدد إيار ١٩٧٨ . ص ٤٩ .
 - (٢) المرجع نفسه . ص ٥٠ .
 - (٣) المرجع نفسه . ص ٥٣ .
 - (٤) المرجع نفسه . ص ٥٦ .
 - (٥) محفوظ . نجيب : أتحدث إليكم . ص ١٥٩ .

فريق منهم يلتقون في تحديد أرضية يقفون عليها ويلتزمون بها، من أمثال الدكتور محمود الربيعي، ونجيب محفوظ (على الرغم من إيجابته النظرية بعيدة إلى حد ما عن أعماله الأدبية) . ومفهوم هذا الفريق يقترب من مفهوم " روجيه جارودي " الذي أشرنا إليه فيما سبق ، وفريق آخر منهم يضعون خطوطا واضحة المعالم لتمييز أرضيتهم التي لا تفيض على شطآنها المرسومة ولا تتعداها ، كما فعل عبد النبي حجازي ، وسلامة موسى وغالي شكري ، حسب ما يبدو من آرائهم التي رأيناها .

* عوامل تبني المذهب الواقعي في الهيئة العربية :

هناك عوامل كثيرة مهدت السبيل أمام التيار الواقعي في الأدب العربي الحديث ، وجعلت الكتاب والقراء جميعا يتبنونه ويتقبلونه . ومن أهم هذه العوامل نذكر ما يلي :

أ- الاطلاع على بعض التيارات الفكرية والعلمية التي وجهت العقول والنفوس إلى الالتفات إلى الحياة الواقعية ومعالجة الأمور والظواهر بالمنطق والمناهج الموضوعية . وعلى رأس هذه التيارات نجد التيار الاشتراكي الذي أخذ يتسرب شيئا فشيئا إلى العالم العربي عن طريق بعض الترجمات لكتب أعلامه ، وعن طريق ثورة أكتوبر ١٩١٧ التي لفتت كل أنظار العالم إلى الاتحاد السوفييتي . وقد وجد هذا التيار من يحتضنه ويدافع عنه ويشر به في فترة زمنية مبكرة ، من أمثال " عصام الدين حفني ناصف " ، و " رفعت السعيد " و " فرح أنطون " ، و " عبد الفتاح القاضي " ، و " سلامة موسى " ، وغيرهم ممن كانوا يعطون على ترجمة الكتب الاشتراكية ، ومناقشتها وبث أفكارها بين الناس . الأمر الذي كان له أثر غير ضعيف على كثيرين من الشباب إلى درجة " أنهم قبضوا مرة على خلية شيوعية في المنصورة كانت تقوم أساما على دراسة هذه الكتب " (١)

(١) وادي ، طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، منشورات مركز الشرق الأوسط ، القاهرة . ٧٣ . ص ٢٩٠ - ٢٥١ .

في عشرينات هذا القرن ، حسب ماورد في كتاب للدكتور طه وادي . وقد انعكس الاهتمام بالتيار الاشتراكي في بعض كتابات هؤلاء حتى أننا وجدنا كتابا مثل " فرح أنطون " لا يعالج سوى قضايا هذا التيار ، مما أضفى على إنتاجه طابعا تعليميا . (١)

ومن هذه التيارات أو الأفكار الترويج لنظرية النشوء والارتقاء التي أتى بها " داروين " ، و " لامارك " ، و " سبنسر " . وقد كان لهذه النظرية صدى في ثلاثة نجيب محفوظ التي تصور التحولات الفكرية والنفسية التي طرأت على جيل الثلاثينات ، وهذا ما يبدو بكل وضوح من خلال الحوار الذي دار بين أحمد عبد الجواد وابنه كمال الذي يعكس أزمة الجيل كله ، وهو الحوار الذي يتعلق بأفكار جديدة نشرها كمال في إحدى المجلات :

" - إنه مقال طويل يا بابا ، ألم تقرأ حضرتك ؟ إني أشرح فيه نظرية علمية .

حدجه الرجل بنظرة براقة متحفزة . أهذا ما يدعونه بالعلم الآن ؟
ألا لعنة الله على العلم والعلماء .

- ماذا تقول هذه النظرية ؟ لقد لفت نظري عبارات غريبة تقول :

إن الإنسان من سلالة حيوانية أو شيئا من هذا القبيل ، أهذا حق ؟" (٢)
ويستمر الحوار بين أحمد عبد الجواد وابنه كمال فيحاول هذا أن يشرح نظرية " داروين " . ويحتد ذاك ويرميه بالكفر ويهدده معذرا لإياه من

-
- (١) بدر ، عبد المحسن : تطور الرواية العربية الحديثة . مكتبة الدراسات الأدبية . دار المعارف . ط ٢ . القاهرة . ص ٦٨ - ٥٢ - ٨٥ .
- (٢) شكرى ، غالي : المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ) . دار المعارف . القاهرة . ١٩٦٩ . ص ١٧ .
- (٣) محفوظ ، نجيب : قصر الشوق . دار مصر للطباعة . القاهرة ص ٣٥٣ .

العودة إلى الكتابة. في مثل هذه المواضيع . إن الصراع العنيف الذي يدور بين الأب وابنه في " قصر الشوق " يجسد لنا الصراع بين جيلين : جيل الأب الذي يتسكك بالعقيدة والتفكير السلفي التقليدي ، وجيل الإبن الذي يورثه الشك والاضطراب والتساؤل والبحث عن الحقيقة بطرق علمية حديثة مستوردة من الغرب .

وبالإضافة إلى الأفكار الاشتراكية وبعض النظريات العلمية هناك نظريات علم النفس التي اكتشفها فرويد وتلامذته أدلرويونج وغيرها من أخذ يلسون أفكارهم أدباؤنا ونقادنا . وهناك آراء الوجوديين ، وخاصة سارتر وكامي اللذين جذبا انتباه كثيرين من الكتاب العرب وتركنا فيهم آثارا بالغة .^(١) كما جذب سارتر انتباه النقاد الذين أخذوا عنه مصطلح " الالتزام " في الأدب ، أو " الأدب الملتمزم " عند بدء انتشار أفكاره " الوجودية " في البلاد العربية في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينات .^(٢)

ولا ننسى أثر الحملة الفرنسية في عهد نابليون . تلك الحملة التي كشفت للمصريين عن مدى تخلفهم العلمي و " لغتت أنظارهم إلى المستوى المتفوق للحضارة الغربية " ^(٣) التي يعتبر رفاة الطهطاوي من أوائل من دعوا إلى الاهتمام بها والأخذ عنها .

فكل هذه الروافد الفكرية والعلمية أخذت تصب في البهجة العربية وتكون أسسا جديدة للتفكير الواقعي ، وتسهم في تهيئة الجو الخاص للمذهب الواقعي في الأدب .

-
- (١) انظر " سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية للدكتور حسام الخطيب . دمشق ١٩٧٤ . ص ٧٣ - ١٣٦ .
- (٢) الشريف ، جلال فاروق : إن الأدب كان مسئولا . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٥ .
- (٣) طه بدر ، عهد المحسن : تطور الرواية العربية الحديثة . ص ٤٠٠ .

ب - ومن العوامل التي أدت إلى تبني المذهب الواقعي الأوروبي النشأة
ذات التفتح الواسع على آداب الغرب ، وخاصة الفن القصصي النثري الذي كان
جمله واقعا انتقاديا أو طبيعيا أو اشتراكيا أو رومانتيكيا ناثرا على الأوضـاع
الاجتماعية لدى الغربيين (وهو في هذه الحال يمت بصلة قوية إلى الأدب -
الواقعي) .

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن القول الذي يجب أن يكون مردودا على
أصحابه هو ذلك الذي يؤكد على أن الفن القصصي يعتبر تطورا عن التراث العربي،
على نحو ما نرى عند الدكتور محمود حامد شوكت الذي راج يلتبس جذور
القصص الحديث في أساطير الفراعنة من مثل " أسطورة الصراع بين الخير والشر
(التي) تتجلى في الصراع القديم بين أوزيريس وست ، وبين إيزيس وست ،
وقصة الوفاء والغدر (التي) تتجلى في قصة الأخويين أنبو وباتا ، حيث يفرق
مكر المرأة بين الأخوين حينما ، حتى يتجلى وجه الحقيقة " (١) ، كما راج الدكتور
شوكت يلتبس هذه الجذور في القصص التي وردت في " ألف ليلة وليلة " و " أبي
زيد الهلالي " و " سيف بن ذي يزن " ، و " الأميرة ذات الهمة " ، و " رأس
الغول " ، وما إلى ذلك . ولم يقف عند هذا الحد بل تعداه إلى قصص
شعرية فذكر مقاطع لشوقي وغيره . (٢)

ويشاطر الدكتور محمود شوكت في هذا الرأي كل من الدكتور محمد زغلول
سلام ، والدكتور طه وادي ، فالأول يعارض بعض المستشرقين الذين ارتأوا
أن " محمد حسين هيكل " - الذي ذهب إلى الغرب - قد اقتبس من القصة

-
- (١) شوكت ، محمود حامد : مقومات القصة العربية الحديثة في مصر .
دار الجيل للطباعة . القاهرة ١٩٧٤ . ص ٧ .
- (٢) المرجع نفسه . ص ١٠ .
- (٣) المرجع نفسه . ص ١٩ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ .

عن الأوروبيين ، ويؤكد على أن " هناك تراثا ضخما ساعده (يقصد هيكلا بالطبع) على تشل هذا الفن والإبداع فيه " (١) والثاني يتحدث عن الأصول العربية لفن القصص في الخرافات والأساطير والأسال ويتعداه إلى ما نقروه عن " شعر أيام العرب ومقطوعات الأعشى في الملوك والقرون الخالية ، وعن السموأل وقصيدة لقيط بن يعمر العينية ، ومعلقة عمرو بن كلثوم النونية ، وقصيدة الحطيئة الميمية في تصوير الضيافة العربية ، والشعر الحماسي ، والأقاصيص الشعرية لا يرى القيس ، وعمرو بن أبي ربيعة والأحوص ومن جرى على شاكلتهم في قصص الغزل (٢) والدكتور زغلول سلام هنا يجاري محمود تيمور الذي سبق له هو الآخر أن تعرض للقصة في الأدب العربي الحديث وتقصى إرهاباتها وأصولها في التراث العربي ، سواء كان هذا التراث شعبيا أو رسميا . (٣)

والذي نراه أن هؤلاء يتكبرون جادة الصواب فيما يذهبون إليه ، وذلك لعدم تفريقهم - غالبا - بين القصص الفني وغير الفني . وهي تفرقة ضرورية تذكرنا بتلك الضجة التي أثارها الدكتور طه حسين حول قضية الشعب والنثر وأيهما أسبق . فإن هذه القضية دفعت كثيرا من النقاد ، كما هو معلوم ، إلى مشاحنات ناتجة عن سوء فهم فكرة الدكتور طه حسين الذي يريد بظهور الشعر قبل النثر أن يؤكد على أن مفهوم النثر هو النثر الفني وليس النثر العادي . (٤)

-
- (١) وادي ، طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . القاهرة ط ١ ١٩٧٢ . ص ١٣ (مطبعة السنة المحمدية) .
- (٢) سلام ، محمد زغلول : دراسات في القصة العربية الحديثة . منشأة المعارف . الإسكندرية ١٩٧٣ . ص ٦٤ .
- (٣) انظر " دراسات في القصة والمسرح " لمحمود تيمور . ص ٣٣-٤٥ .
- (٤) حسين ، طه : من حديث الشعر والنثر . دار المعارف . القاهرة ص ٢١-٣٣ .

فمن حين ننظر في النثر القصصي الفني في الأدب العربي نجد عصره قصيرا جدا لا يتجاوز ستين أو سبعين سنة ، لأنه لم يولد إلا من خلال احتكاكنا بالغرب وآدابه في مطلع القرن الحالي . وإنما حين نتجرد من عواطفنا وننظر إلى هذه المسألة نظرة موضوعية نجد أن رأي الدكتور زغلول سلام الذي يلح على أن " مقامات الهذاني نماذج للقصة القصيرة في الأدب العربي القديم " (١) - على سبيل المثال - في منتهى التطرف والبعد عن الحقيقة .

ويعترف بعض الرواد صراحة بأن القصة الحديثة لم تتطور عن التراث ، وإنما اقتبست من الآداب الأجنبية " ولا ضير - على حد تعبير يحيى حقي - أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب ، وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوروبي والأدب الفرنسي بصفة خاصة " (٢) . فكل الآداب العالمية أخذت فنونا ومواضيع من بعضها وتفاعلت فيما بينها ، وهذه ظاهرة طبيعية لا تنقص من شأن أدبنا العربي .

وفضلا عن هذا فإنه يبدو لنا من خلال بعض مقالات الرواد أنهم كانوا يضيفون بقصص التراث وأسلوبه المبهرج الذي لم يستطع أن يتخلص من إيساره كثير من الكتاب ، من أمثال مصطفى لطفى المنفلوطي المشهور بنزعة البلاغية ، ومحمد عبد الحليم عبد الله الذي كان يسيل إلى التعبيرات القديمة ، والولع بالصور البيانية على نحو ما أوضح الدكتور يوسف نوفل في كتابه عن الفن القصصي وقضاياها (٣) . وقد عبر يحيى حقي عن جيل الرواد الذين أدخلوا القصص الفني إلى الأدب العربي وشعورهم بالضيق من الأسلوب القديم ، وتطلعهم إلى التحرر من قيده ، فقال : " كان علينا في فن القصة أن نملك مخالبا شيخ عنيد شحيح ،

-
- (١) سلام ، محمد زغلول : دراسات في القصة العربية الحديثة . ص ٦٦ .
(٢) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ٢٣ ، ١١٨ .
(٣) نوفل ، يوسف : قضايا الفن القصصي . ص ١٤٨ - ١٥١ .

حريص على ماله أشد الحرص ، تشدد قبضته على أسلوب المقامات ، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة ، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية ، والمرادفات ، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمعة من الشفاء ، أسلوب الواوات والفاشات والثمات والمعدليكات والرغذليكات واللاجرمات واللاسميات ، أسلوب الحدوتة التي لا يقصد بها إلا التسلية ^(١) .

ويمكن أن نستنتج من هذا النص الذي أورد ، يحيى حقي أن الرواد لم يفكروا في التماس فن القصص في التراث وتطويره ، بل إنهم وقفوا تجاهه موقف الذين يتوجسون خيفة من أن يجد هذا التراث من حريتهم وانسياب أساليب فنهم المقتبس عن الغرب .

وبعد ، فإن هذا لا يعني أن كتاب القصة عندنا لم يتأثروا بالتراث بالعمرة . وإنهم تأثروا به ، ولكن تأثرهم هذا كتأثر كتاب الغرب بأساطيرهم القديمة . فهم حين يلتفتون إلى التراث القصصي ينظرون إليه بعين الكتاب الغربيين والمستشرقين . أي أنهم يأخذون مواضيع وتيمات منه على نحو ما أخذ سارتر أسطورة " الذباب " ، وأندريه جيد أسطورة " أوديب " ، وبريخات " حكاية الطباشير القوقازية " ، وجان جيروود و خرافة " سجفريد " .

وهذه النظرة تتجلى لنا بكل وضوح في رواية لنجيب محفوظ - على سبيل المثال - هي رواية " أولاد حارتنا " ^(٢) التي تناول فيها فكرة الدين والاشتراكية ، وحاول أن يبرهن فيها على أن القائد في القديم كان زعيما دينيا يقنع الناس بالرحمة والحنان (على نحو ما نجد عند النبي عيسى) ، أو يقنعهم بالسحر (على نحو ما نجد عند النبي موسى) ، أو يقنعهم بالتسامح

(١) حقي ، يحيى : تعديل أم هاشم . ص ١٥ .
(٢) محفوظ ، نجيب : أولاد حارتنا ، دار الادب . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٢ .

والعدل والقوة (على نحو ما نجد عند محمد) . أما القائد في العصر الحديث فإنه عالم يقنع الناس بالمنطق والتجربة . وقد استغل محفوظ في هذه الرواية القصص الديني وما ورد في كتب السيرة .

وقد حاول كثير من الكتاب المحدثين أن يستغلوا التراث القصصي الذي كان سهلا - لولا التفات المستشرقين إليه كما تؤكد الدكتورة سهير القلماوي في رسالتها عن كتاب " ألف ليلة وليلة " (١) ، من أمثال عزيز أباظة وتوفيق الحكيم ، ومحمد فريد أبي حديد ، وعلي أحمد باكثير .

* * *

وسهيا يكن من أمر ، فإن غرضنا من وراء التعرض للغة القصصي أن ننفي الفكرة التي يمكن أن تتطرق إلى الأذهان ، والتي موداها أن الواقعية في البيئة العربية قد نشأت وتطورت ملازمة للتراث العربي القصصي الوثيق الصلة بالواقع ، خلافا للشعر .

* * *

وفي مجال التفتح على الآداب الغربية يجب أن نشير إلى أن روايات وقصص الأدب الروسي قد مارست تأثيرا قويا على الكتاب العرب ووجهتهم نحو معالجة قضاياهم الواقعية الاجتماعية ، وإلى درجة أن يحيى حقي يرجع إلى الأدب الروسي الفضل الأكبر في إنتاج أعضاء " المدرسة الحديثة " (٢) وهي المدرسة التي اعتنقت المذهب الواقعي . فقد ترجمت إلى العربية كل أعمال دوستويفسكي . كما ترجمت أعمال تولستوي ، وماكسيم غوركي ، وتورغينيف ، وتشيكوف ، في وقت مبكر .

(١) القلماوي ، سهير : ألف ليلة وليلة . دار المعارف . ط ٤ -

القاهرة ١٩٧٦ . ص ١٤ - ١٥ .

(٢) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ٨٢ .

وهذا بالإضافة - طبعا - إلى تأثير الأدب الفرنسي والإنجليزي ، وخاصة شكسبير ، وناكري ، وموريسون ، وكارليل ، وديكنز ، وبالزك ، وفلويسر ، وموباسان وغيرهم كثيرون ^(١) . وكل هؤلاء الذين ذكرنا أغلبهم يسيرون على المنهج - حاج الواقعي في كتاباتهم . ويذكر يحيى حقي أن عيسى عبيد كان ينادي بالواقعية كما اطلع عليها من خلال بعض هؤلاء الكتاب الغربيين الذين ذكرناهم ^(٢) ، منذ سنة ١٩٢١ .

وقد وجد أعضاء المدرسة الحديثة التشعبة بالثقافة الغربية والمتجه - بالآداب العربي نحو الواقعية ، من أمثال عيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، وتوفيق الحكيم ، ويحيى حقي ، عننا شديدا من الأساطير الأدبية التي لم تستطع أن تستجيب لفنهم الغريب على البيئة التي تعودت على القصص غير الفني الذي يعقد له الدكتور عبد المحسن طه بدر في رسالته عن تطور الرواية العربية فضلا خاصة يتناول فيه ما يسميه بتيار التسلية والترفيه ^(٣) . وهو التيسار الذي كان يحاول أن يتعد قدر الإمكان عن الواقع المعاش بالاتجاه نحو الماضي ، أو بالاتجاه نحو البيئات الأجنبية وترجمة بعض قصصها المفرقة في الخيال ، والمتطلع في تقديم الأحداث الغربية العدهشة التي لاحظ لها من النطق والواقعية . ويتابع الدكتور طه بدر هذا التيار لدى الشائين المسيحيين المهاجرين من بلادهم هربا من الاستبداد التركي ، من أمثال جورجى زيدان ، ولدى المصريين من أمثال محمد رأفت الجمالي ، وقاسم أمين ، ولبيب ابى ستيت ، وزينب فواز ، ومحمود خيرت ، ومصطفى لطفى المنفلوطي الذي يعتبره الدكتور بدر من مطلبي هذا التيار ^(٤) .

(١) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ٨٠ - ٨١

(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٣ .

(٣) طه بدر ، عبد المحسن : تطور الرواية العربية الحديثة . ص ١١٦ وما بعدها

(٤) المصدر نفسه . ص ١٢٨ .

ويجب أن نسجل هنا أن المجتمع المصري في الربع الأول من القرن العشرين كان يعاني من سطوة القوى المستبدة التي تتمثل في الاستعمار والإقطاع ، وسيطرة التقاليد والمواضع العتيقة البالية .

وهذا الطرف كان آنذاك ملائما لقصر التسلية الذي يعتبر مهربا من الواقع المر لدى الكتاب والقراء جميعا ، كما أن هذا الطرف كان ملائما كذلك للتيار الرومانتيكي الذي تغذى هو الآخر بكثير من القصص المترجم ، وخاصة عن القصص الفرنسي والألماني . والدليل على ذلك ما نراه عند المنفلوطي الذي نقل لنا روايات عديدة من روايات الرومانتيكيين ، مثل " ماجدولين " ، " لألفونس كار " ، و " بول وفرجينى " لهرنادين دي سان بيير ، و " في سبيل التاج " لفرانسوا كوبيه ، و " سيوانودي برجرالك " لأدمون رويستان . وليس المنفلوطي هو الوحيد الذي كان ينقل — بواسطة أصدقائه الذين يتقنون اللغات الأجنبية — قصص الرومانتيكيين الغربيين إلى العربية ، وإنما كان هنالك كثير من اتجهوا بهذا الاتجاه ، كالدكتور أحمد حسن الزيات الذي ترجم " آلام فرتر " و " رافائيل " للشاعر الألماني " جوتة " ، والدكتور أحمد زكي الذي ترجم " غادة الكاميليا " لإسكندر ديماس ، وحافظ إبراهيم الذي ترجم " البوساء " للدكتور هيجو .

وقد مارس التيار الرومانتيكي أثرا كبيرا على كثير من الكتاب والشعراء ، من أمثال الدكتور حسين هيكل صاحب رواية " زينب " ^(١) التي طغى عليها هذا التيار إلى درجة أننا نجد بطلتها تموت بدهاء السل في درامية تذكرنا بموت بطللة " غادة الكاميليا " . ولا نريد أن نذكر أثر هذا الاتجاه الرومانتيكي على الشعراء من أمثال علي محمود طه ، وكامل الشناوي ، وشعراء المهجرين الشمالي والجنوبي في أمريكا ، فإن ذلك يبعدنا عما نريد أن نتعرض له في هذه العجالة .

(١) هيكل ، محمد حسين : زينب . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٢٤ .

واذن فقد كان لتيار التسلية والترفيه ، وللتهار الرومانتيكي أثر كبير على الكتاب الذين أخذوا يتبنون المذهب الواقعي . ذلك أن القراء تعودوا مطالعة ذلك اللون من القصص الخيالي والمغامرات الفعمة " بالمفاجآت الغريبة والبعيدة عن الحقيقة بمد السماء عن الأرض " (١) ، مثلما تعودوا على الشغف بهذا القصص العاطفي المبالغ في وصف الدموع والآهات والزفرات ، ولم يشجعوا غير هذه الألوان من القصص ، الأمر الذي أدى بكثير من كتاب المدرسة الحديثة إلى التشاؤم ، (٢) وإلى الانسحاب من مسرح الحياة الأدبية نهائيا ، ولم يواصل السير ضهم غير عدد قليل ، كإبراهيم المصري ، وتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقي . ويعزو الدكتور طه وادي فشل أولئك الكتاب إلى أسباب أخرى مثل الفشل الذي منيت به ثورة ١٩١٩ بقيادة عربي ، ولكن الحقيقة أن العامل الرئيسي هو مقابلة إنتاجهم بفتور من القراء والنقاد جميعا .

وقد بلغ من تشتت أفراد هذه المدرسة وانعزالهم أن الأستاذ يحيى حقي يتساءل عن يكون عيسى عبيد على الرغم من أنها كانا يعيشان في فترة زمنية واحدة : " فمن هو عيسى عبيد ؟ .. ما خبره ؟ .. لماذا لم يخالفنا حتى نعرفه ؟ لماذا انقطع إنتاجه ؟ ماذا كان مصيره ؟ .. أسئلة لا نجد لها جوابا " (٤) .

ج) بالإضافة إلى أثر الأفكار والآداب الغربية في التوجيه نحو تنبؤي المذهب الواقعي ، نذكر الوعي القومي والذاتي في البلاد العربية . ذلك أن أحداثا كثيرة وقعت على المسرح العالمي ، وكان لها الفضل في تنبيه العرب إلى أنفسهم والتفكير في أوضاعهم السياسية والاجتماعية .

-
- (١) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ١١٢-١١٣ .
(٢) انظر " صورة المرأة في الرواية المعاصرة " لظه وادي . ص ٢٤ .
(٣) وادي ، طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . ص ٤٥ .
(٤) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ١٠١ .

وفي مقدمة هذه الأحداث العامة تأتي الحرب العالمية الأولى والثانية وما كان من أثرهما في دفع كثير من الدول العربية إلى المطالبة بالاستقلال ومنلواة الاستعمار الفرنسي في تونس والجزائر ، والاستعمار الإسباني في المغرب ، والاستعمار الانجليزي في مصر والشام ، والاستعمار الإيطالي في ليبيا ، وظهور القضية الفلسطينية التي هزت العالم العربي ، وفتحت الأعين على مطامع الصهاينة . هذا بالإضافة إلى الحركات الثورية الداخلية ، من مثل ثورة الضباط الأحرار بقيادة الزعيم جمال عبد الناصر سنة ١٩٥٢ ، وثورة ١٩٥٨ بالعراق وسورية ، ثم ثورة اليمن الشمالية وما إلى ذلك .^(١) ثم يأتي الاعتداء الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، وأخيرا حرب سنة ١٩٦٧ مع إسرائيل وحليفها أمريكا .

لقد كانت هذه الأحداث التاريخية الهامة نصيرا قويا للمذهب الواقعي وتنميتها . ويكفي أن نشير إلى ان الوجود الفرنسي في الجزائر خلق كثيرا من الكتاب الذين يتبنون المضاج الواقعي في إبداعهم ، مثل محمد ديب ، ومولود فرعون ، ومولود معري ، وكاتب ياسين ، وغيرهم .

ونكاد نقول بأن تبني المذهب الواقعي أصبح ضرورة حتمية ، ذلك أن الكتاب لم يعد في إمكانهم أن يتناولوا ظاهرة من الظواهر الاجتماعية أو موضوعا من المواضيع المحلية إلا ووجدوا أنفسهم يخوضون غمار السياسة . وهذا ما يلاحظ لدى كتاب كانوا مفرقين في الرومانتيكية فإذا بهم يصبحون أدنى إلى الواقعية منهم إلى الرومانتيكية ، كما هو الأمر بالنسبة لكاتب مثل عبد الحلیم عبد الله الذي يفسر الدكتور يوسف نوفل التفاته إلى الضحى الواقعي وتعرضه لقضايا اجتماعية من خلال أفق سياسي بقوله : " إن السياسة أصبحت في مصر - وخصوصا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ - ذات صلة وثقى بالحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على حد سواء ، أي أن السياسة صارت مرتبطة بالحركة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، ولم تعد هناك تلك الحدود الفاصلة التي عرفت بها البشرية منذ القديم

(١) انظر مقالة حنا عبود " الواقعية في الأدب العربي المعاصر " : مجلة الموقف الأدبي . عدد إيار ٧٨ . ص ٢٥ .

بين هذه المجالات ، فالإحساس الاقتصادي بقناة السويس ، والإحساس الاجتماعي بالعاطلين فيها لا يتفصلان عن الإحساس السياسي بما يحيط بها من عوامل سياسية عالمية ^(١) .

ولعله من الطريف أن نذكر أن نجيب محفوظ توقف عن الكتابة بعد ثورة ١٩٥٢ بحصر لمدة طويلة ، بدعوى " أنه لم يعد لديه ما يقوله ، لأن الثورة حققت كل ما كان يحلم به " ^(٢) . وهذا وإن دل على شيء ، فإنما يدل على أثر الأوضاع السياسية وما لها من قدرة على تحريك الكتاب وإغرائهم بأحداثها التي تنعكس على الأوضاع والظروف الاجتماعية والنفسية .

د) ومن العوامل التي دفعت بالكتاب إلى النحى الواقعي تلك المظاهر الاجتماعية في البلاد العربية التي تجسد لنا شكول التخلف عن ركب الحضارة ، من مثل المرض ، والفقر ، والجهل ، وما إلى ذلك من المظاهر التي لا تزال متكنة من المجتمعات في جل الدول العربية . وما من شك في أن " التخلف من جملة المناجم الفنية التي يتصيد منها الأدباء مادة ذات ثقل وتأثير كبيرين ^(٣) . وقد وجد الأدباء مادة خصبة في مظاهر التخلف التي لم يعد في قدرة ذوي الحساسية الرفيعة منهم أن يخضوا أبصارهم عنها ، وأصبحت هذه المظاهر من العوامل المهمة التي وجهت الكتاب نحو الواقعية ، والنظر في قصص وروايات نجيب محفوظ ، وعبد الرحمن الشوقاوي ، ويوسف إدريس ، يجد كثيرا من مثل هذه المظاهر منعكسة لديهم . ولم يقتصر الأمر على تصوير هذه المظاهر البائسة فحسب ، بل تعداه إلى تصوير المظاهر الأخرى المناقضة ، مظاهر الترف والنعيم ، على نحو

-
- | | | |
|-----------------|---|---|
| (١) نوفل ، يوسف | : | قضايا الفن القصصي . ص ١١٣ . |
| (٢) شكري ، غالي | : | الرواية العربية في رحلة العذاب . ص ٢٥ . |
| (٣) عبود ، هنا | : | الواقعية في الأدب العربي المعاصر . الموقف الأدبي . عدد ايار ٧٨ . ص ٢٩ . |

ما نجد في رواية مثل " السقوط إلى أعلى ^(١) لوليد حجار . وهي رواية تدور حول مغامرات وتراف كثير من الشخصيات مثل الأمير " هلال " وزوجته ، والأميرة " ميسا " ، و " جعفر " وغيرهم من لاهم لهم سوى إرضاء نزواتهم والتجوال في باريس ، ولندن ، وجنيفا .

هـ) ومن العوامل التي كان لها أثر في الاتجاه نحو الواقعية ظهور الطبقة المتوسطة أو الطبقة البورجوازية الصغيرة وتسربها إلى مختلف مرافق الحياة في المجتمع . وقد كانت هذه الطبقة مرهفة الحس وشديدة الشعور بمشكلات الواقع التي أصبحت تفرض نفسها بكيفية لا يمكن تجاهلها . ومن المعلوم أن الطبقة المتوسطة هي التي كانت تتحكم في اتجاهات الفكر والأدب ، كما يبدو لنا من خلال استقرار التاريخ . وذلك يعود إلى وضع هذه الطبقة التي تختلف عن الطبقة الأرستوقراطية المطمئنة على مستقبلها ، كما تختلف أيضا عن الطبقة الكادحة التي ينقصها الوعي بوضعها ومشكلاتها .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه أهم العوامل التي جعلت اعتناق المذهب الواقعي في الأدب العربي المعاصر ضرورة لا مندوحة عنها :

ونود أن نؤكد على أن ذكر هذه العوامل لا يعني أننا نعتبرها ظروفًا موضوعية لنشأة المذهب الواقعي عندنا . ذلك أن هذا المذهب إنما نشأ في

(١) الحجار ، وليد : السقوط إلى أعلى . مطبعة العلم . بيروت ١٩٧٣
* يجب أن نضرب صفحا عن مقدمة الرواية التي جاء فيها : " إن حوادث وأبطال هذه الرواية ، جميعا ، من نسج الخيال . . . وإن أي تشابه ، قريبا كان أو بعيدا ، مع أي إنسان ، حيا كان أو ميتا ، لهو من محض الخيال " . (انظر الرواية . ص ٢٢) .

الغرب ، كما رأينا في الفصول السابقة من هذا البحث ، ثم انتقل إلى البيئة العربية حين تهيأ له الجو الملائم ، كي يعيش على استحياء في البداية ، وكي يفهم فيها قد يكون سادجا ونجا في كثير من الأحيان ، ثم أخذ ينضح شيئا فشيئا إلى أن أصبح في إمكانه أن يرقى إلى مستواه الذي بلغه في بيئته الأصلية . وهذا غير ما يراه بعض النقاد ، فالدكتور طه وادي يتحدث عن التيار الواقعي في الأدب العربي على نحو يوحي بأنه يعتقد بنشأته في البيئة العربية .^(١) وكذا الأمر بالنسبة للدكتور حسين مروة الذي يؤكد على أن التيار الواقعي في الأدب العربي لم يدخل عن قصد ، وإنما ولد وترعرع في البيئة العربية ، ويرد على الدكتور لويس عوض الذي كان قد نشر مقالات عما يسميه بـ " موجة الإحياء الرومانسي " ^(٢) التي تبشر في رأيه بعودة الرومانتيكية إلى الأدب العربي المعاصر - بقوله جازما : " لا يمكن أن تكون عودة الرومانتيكية الآن إلى أدبنا العربي المعاصر إلا ظاهرة انتكاس ، لا ظاهرة تقدم وتحسّر ، لأن عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية الجديدة ، أي العصر الذي يتطلب من مثل مجتمعنا العربي ، وهو ما يزال يخوض معركة التحرر الوطني الاجتماعي ، أن يبري الأدب أو الفن أو العلم ، لا من حيث كونه نشاطا فرديا محضا ، بل من حيث هو نشاط اجتماعي إنساني " ^(٣) . . .

* تطور الواقعية في الأدب العربي :

قبل البدء في إلقاء نظرة على تطور المذهب الواقعي في الأدب العربي -
النثر خاصة - يجب أن نشير إلى أننا سوف نغض الطرف عن بعض القصص الذي

-
- | | | |
|-----------------|---|--|
| (١) وادي ، طه | : | صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ص ٢٢ . |
| (٢) عوض ، لويس | : | دراسات في النقد والأدب . المكتب التجاري للطباعة والنشر . ط ١ . بيروت ٦٣ - ص ٢٦ . |
| (٣) مروة ، حسين | : | دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي . دار الفارابي . ط ٢ . بيروت ٧٦ . ص ١٤٢ - ١٤٣ . |

كان شاعرا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كالذي ورد في "ليالي سطوح" لحافظ إبراهيم ، و "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي ، وتلك اللوحات القلمية ، التي يحدثنا عنها يحيى حقي في "فجر القصة المصرية" . وذلك لسبب بسيط ، وهو أن هذا اللون من القصص ليس فنيا .

إن البدايات الأولى للواقعية التي يمكن ملاحظتها بوضوح نجدها في رواية "وادي الهموم" لمحمد لطفي جمعة ، ثم في "عذراء دونشواي" لمحمود طاهر حقي . وكلتا الروايتين تنزعان نزعة واقعية ، ولكنها واقعية فوتوغرافية وثائقية .

* "زينب" : وبأتي الدكتور محمد حسين هيكل بعد ذلك ليكتسب رواية "زينب" التي نشرت سنة ١٩١٤ . وهي الرواية التي يعتبرها يحيى حقي البداية الحقيقية للقصة الفنية في مصر .^(١) ويجمع النقاد عادة على أن هذه الرواية رومانتيكية وليست واقعية ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يمنعنا من أن نشير إلى وجود بعض العناصر الواقعية فيها ، من مثل محاولة التعرض للريف المصري ومعالجة مشكلة الفلاح وعاداته وأخلاقه . وإذا كان فلاح الدكتور هيكل لا يعاني من الهموم الحقيقية في الريف ، وهي هموم الطامة والساواة الاجتماعية وما إلى ذلك ما يتصل بظروف معيشتة ، فإن مجرد اتخاذ هذا الفلاح موضوعا للرواية يعتبر في حد ذاته خطوة إيجابية نحو الواقعية . ولولا تلك اللوحات الطبيعية التي بالغ هيكل في رسمها^(٢) مناقضة تماما لمأساة "زينب" التي ذهبت ضحية الأخلاق الريفية المتزمتة ، ولولا ذلك التضخيم لمشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة في الريف والسوق درجة أن هذه المشكلة تغطي على جميع المشكلات الأخرى ، أقول : لولا ذلك

(١) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ٣٠ .

(٢) انظر "زينب" لمحمد حسين هيكل . دار المعارف بمصر . القاهرة .

١٩٢٤ . ص ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٩ ، الخ .

لكانت هذه الرواية خطوة كبيرة في مجال الاتجاه نحو الواقعية . أما ما يؤخذ على هيكل من رويته الذاتية وإلى الريف وإسقاط مشكلاته الخاصة عليه ^(١) ، فإننا نجد عند أغلب الكتاب الذين جاؤا بعده كما سنرى .

وليس موضوع " زينب " هو وحده الذي يقترب بها من الواقعية ، ولكن لغتها أيضا ، ذلك أن الدكتور هيكل استطاع أن يطلع على الأدب الفرنسي في باريس وأن يتأثر بأسلوب الرواية الفرنسية التي تجنح إلى التعبير بلغة بسيطة* ، فجاءت روايته في غير تكلف ولا تعسف ولا إعانات . وهذا أمر في غاية الأهمية ، لأن القصة الذي شاع في فترة ظهور " زينب " كانت الزخارف والمحسنات اللفظية لاتزال تطفئ عليه بشكل ملفت للنظر . وقد نوه يحيى حقي ببساطة أسلوب " زينب " بقوله : " سيهرت منها تكن هيكل من لغته (قارن محصول هيكل في اللغة في شهايه بمحصول أقرانه من أدباء اليوم ، فسـتجد فرقا كبيرا يحق لنا أن نجزع له) وترفع أسلوبه المشرق عن الأعياب الزخارف الباطلة التي كانت لاتزال سائدة في عهده " ^(٢) .

وفي مجال الحديث عن الأسلوب يجدر بنا أن نشير إلى أن الدكتور هيكل في روايته هذه ربما كان أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية ^(٣) . وليس

(١) انظر " الروائي والأرض " للدكتور طه بدر . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ٧١ . ص ٤٩ -

(*) يؤكد يحيى حقي أن " زينب " ثروة قراءة بول بورجيه وهنري بودو (انظر " فجر القصة المصرية " . ص ٤٥) .

(٢) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ٥٤ .

(٣) الصفحة نفسها .

من شك في أن ذلك يعني أن الدكتور هيكل قد تنبه إلى ضرورة الواقعية في الحوار ، ولم يستغ تقديم شخصيات تتجاوز بلغة فصحي بعيدة عن لفظة الحوار المومي . وهذا بغض النظر - طبعا - عما إذا كنا نوافق على هذا المفهوم لواقعية الحوار - الذي سوف نتعرض له بشيء من التفصيل لدى يوسف إدريس ، موضوع بحثنا - أم نعارضه .

وقد سار توفيق الحكيم على نهج الدكتور هيكل في الحوار العامي كما سنرى في روايته " عودة الروح " التي كانت خطوة أخرى واسعة في اتجاه الواقعية .

* " عودة الروح " : وهي الرواية التي نشرها الحكيم سنة ١٩٣٣ . ويعتبرها النقاد هي الأخرى في عداد القصص الرومانتيكي^(١) ، كما بقتهـا " زينب " . ولكن الملاحظ أن " عودة الروح " كانت أكثر جرأة وإصابة في عكس الواقع من سالفتهـا " زينب " ، حتى أن غالي شكري يبالح قليلا ويرى فيها الرائدة الحقيقية لفن القصص من حيث الشكل ، و " الرائدة الحقيقية للأدب الواقعي الثوري " من حيث المضمون^(٢) .

وتدور أحداث " عودة الروح " حول عائلة مصرية أرستوقراطية تعيش في الريف ، وترسل أحد أفرادها ، وهو " محسن " الشاب الذي لما يبلغ العشرين ، إلى القاهرة ليتم دراسته . وقد اتخذ محسن هو وأعمامه بيتا يعيشون فيه ، وتخدمهم " زنوبة " عمة محسن ، و " مهروك " الساذج . وقد كان محسن وأعمامه وعمته ، وخادمهم مهروك ، يولفون أسرة ينصهر أفرادها في ظل روح التألف والتعاطف والانسجام والاتحاد . فهم ينامون كلهم في غرفة

(١) وادي ، طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . ص ٥٧ .

(٢) شكري ، غالي : ثورة المعتزل . مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ . ص ٣٢ .

واحدة ، ويتناولون نفس الطعام . وسوف نرى أن توفيق الحكيم حريص على هذه الروح حرصا كبيرا ، ابتداءً من الفقرة التي صدر بها روايته ، وهي الفقرة المأخوذة عن " كتاب الموتى " الذي ورد فيه : " عندما يهيم الزمن إلى خلود سوف تراك من جديد لأنك صائر إلى هناك حيث الكل في واحد " (١) .

وكان " الشعب " (٢) ، على حد تعبير الحكيم ، يسكن بجوار فتاة جميلة ، هي " سنية " التي يقع في حبها الشاب محسن وأعمامه جميعا . إلا أن لمحسن قصة طويلة معها ، فمحسن يرى " سنية " تعادث عمته " زنوبة " على سطح المنزل فيعجب بها ، وتظهر عليه الحيرة وعلامات الخجل عندما تقدمه لها عمته وتمدح لها رخامة صوته وبراعته في أداء بعض الأغاني ، وتستدعيه " سنية " لزيارتها في البيت ليعلّمها الغناء وتعلمه العزف على آلة " البيانو " فيطير فرحا .

وتتكرر اللقاءات بينهما فيتمكن حبها من قلبه ويصبح أسيرا لها ، يتطلع إلى رؤيتها نهارا ، ويحلم بها ليلا ، فيكتب فيها الأشعار .

وعندما يريد " محسن " أن يسافر إلى الريف ، حيث يعيش والده ، يسود " سنية " ويكي بكاء مرا ، فتشفق عليه وتمسح دموعه وتقبله ، ثم تهديه منديلا حريبا كان قد سرقه منها ثم أعاده في خجل .

ويعود " محسن " من الريف بعد انتهاء عطلة ليجد " سنية " قد وقعت في حب شاب آخر تتزوجه فيما بعد ، فتسود الدنيا في وجهه ويصاب بحزن قاتل يؤثر على دراسته ويسقطه في أعين أساتذته ، ويصبح رسوبه مؤكداً آخر السنة بعد أن كان مضرب المثل في التفوق على زملائه . بل إنه أصبح يتحس الموت ،

(١) الحكيم ، توفيق : عودة الروح . الطبعة النموذجية . القاهرة

(الصفحة الأولى) .

(٢) المصدر نفسه . ج ١ . ص ١٣ .

ويتسح بضريح السيدة " زينب " ، وهو يذرف الدمع راجيا ضها أن تساعد في محتشه .

ونلفت النظر إلى أن هذا الحب كان من جانب " محسن " فحسب ، " سنية " لم تكن تبادل له الحب من أول الأمر ، وإنما كانت تعتبره صديقا أو شيئا من هذا القبيل . وكيف تحب غلاما في الخامسة عشرة من عمره ؟ ، بل كيف تحب طفلا - كما تسميه - لا تتخرج من الظهور أمامه ، وتضحك من أمها التي كانت تستقبله في بيتها في شيء من التحفظ :

" - ماما أنا جيت معايا ضيوف : أبليتي " زنوبة " .. وابن أخوها - محسن " ..

فنظرت إليها والدتها وقالت :

- ابن أخوها ؟؟ ..

فألت " سنية " في شيء من القوة :

- أيوه .. ابن أخوها " محسن " ..

فتجهم وجه والدتها قليلا وقالت :

- أهوده اللي ناقص .. جاينة راجل هنا ..

فتضاحكت " سنية " في تهكم :

- راجل ؟ .. ودا اسه راجل ؟ .. ولد صغير زي ده .. (١)

تلك هي قصة " محسن " مع جارتة " سنية " ، وهي قصة لاتعنيننا إلا من حيث الرمز الذي أراد الحكيم أن يحملها إياها . ذلك أن " محسن " وأعمامه الذين توقعوا جميعا في حب " سنية " ، وأخذوا يتسابقون جميعا إلى خطب ودها ، يعمق شعورهم بخيبة الأمل حين تتزوج ، ويزداد اتحادهم فسي المحنة التي تجمع بينهم من جديد ، بعد أن كان هذا الحب أن يفرقهم . وحتى عتسهم " زنوبة " تشاركهم في عواطفهم الحزينة ، لأنها كانت تتسنى أن تتزوج من الشاب " مصطفى " الذي تزوجته " سنية " ..

وإذا كان زواج " سنية " من الشاب مصطفي قد جمع بين أقراب " الشعب " وحقق شعار " الكل في واحد " ، فإن حبهم " لسنية " لم يتوقف ، وإنما استمر على نحو مغاير ، فقد استحالت " سنية " في نظر محسن وأعمامه إلى رمز اتحادهم ولم يعد اسمها مجرد شبر للفرايز النادية المغربية ، كما نجد عند " سليم " ، وإنما أصبح اسماً معنويًا لا يدل إلا على معبود واحد يتألمون كلهم من أجله^(١) .

ومن هنا فإنه يمكن اعتبار " سنية " رمزاً لمصر التي أخذت تستقطب أبناءها ، وتبث فيهم روح الوعي الوطني منذ أوائل القرن التاسع عشر . ويستأنس إلى هذه الفكرة بتشبيه " محسن " " لسنية " " بلهزيين " معبودة قدمها^(٢) المصريين .

وبعد خيبة أمل " محسن " وأعمامه في " سنية " نجد الأحداث تتطور وتؤدي إلى الثورة بطريقة مفاجئة ، وإذا نظرنا إلى الأحداث الظاهرية ولم ننظر إلى رموزها الباطنية . تلك الرموز التي هيأت الجو النفسي للثورة بطريقة غير مباشرة ، على نحو ما رأينا في الإلحاح توفيق الحكيم على توحيد مشاعر أفراد " الشعب " الذي لا يقصد به " الأسرة " فحسب ، بل يقصد به الشعب المصري كله . وذلك الإلحاح يتحلل في كثير من المواقف ، لا في موقف العلاقة بين سنية ومحسن وأعمامه لا غير . فمن تلك المواقف التي تضاف إلى موقف اجتماع أقراب الأسرة في غرفة واحدة ، وخيبة أملهم في وقت واحد ، نذكر أيضاً أنهم أصبحوا يترهبون معاً في وقت واحد ، واتهموا بالمساهمة في العمل على اندلاع الثورة فأودعوا السجن في وقت واحد .

(١) شكري ، غالي : ثورة المعتزل . ص ١٢٤ .

(٢) الحكيم ، توفيق : عودة الروح . (ج ٢) . ص ٢٤٦ .

(*) هي ثورة ١٩١٩ الشهيرة بقيادة أحمد عرابي .

وكل هذا يدل على مدى حرص الحكيم على لم شملهم وتصوير اتحادهم أو بالأحرى اتحاد الشعب المصري . وهو الاتحاد الذي يعتبر بيت القصيد في " عودة الروح " ، والذي أشاد به عالم الآثار الفرنسي في الرواية حين عاد " محسن " إلى الريف ، فقد ورد على لسان ذلك العالم " فوكيه " أن " هذه العاطفة ، عاطفة السرور بالألم جماعة ، عاطفة الصبر الجميل ، والاحتمال الباسم للأهوال من أجل سبب واحد مشترك .. عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية والاتحاد في الألم بغير شكوى ولا أنين ، هذه هي قوتهم .. وإن - الشعب المصري الحالي مازال محتفظا بتلك الروح .. إن القوة كامنة فيسه ولا ينقصه إلا شيء واحد .. ويكون له رمز الغاية ، عند ذلك لا تعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس والمستعد للتضحية ، إذ أتت بمعجزة أخرى غير معجزة الأهرام " (١) .

وهكذا فإن توفيق الحكيم ، في " عودة الروح " ، استطاع أن يركز على قضية موضوعية واقعية مأخوذة من البيئة المصرية ، ومن الظروف التاريخية والجذور الروحية للمصريين . كما استطاع أن يقدم لنا صورة لمصر التي ثارت في وقت ملائم لطبيعتها التي تؤثر الصمت الطويل لتثور فجأة ثورة عنيفة . فالشعب المصري ، من خلال النظرة البعيدة لخلفيات هذه الرواية ، تحمل الظلم والاستبداد لفترة ليست بالقصيرة ، سواء من قبل الأتراك ، أو الإنجليز ، أو الملوك والأمراء من المصريين الذين لم تكن تهمهم قضايا الوطن والشعب بقدر ما يهتمهم الحفاظ على مناصبهم . (٢)

وإن فإن " عودة الروح " خطوة لا يستهان بها نحو معالجة القضايا الواقعية النابعة من البيئة المحلية المصرية ، ولولا ذلك لما رأينا بعض الدارسين

(١) الحكيم ، توفيق : عودة الروح . ج ٢ . ص ٦٣-٦٤ .

(٢) لمزيد من التفصيل انظر " تطور الرواية العربية الحديثة " للدكتور طه

الفرنسيين يتضايقون من النزعة الوطنية في هذه الرواية ، كما أشار الحكيم نفسه في المقدمة . . لقد قال " مارسيل مارتينييه " في وصف " عودة الروح " : " إنه كتاب جميل مثلي ، حيوية وتأثيرا وذكاء مع فكاهة ، ولكن في نزعته الوطنية ما يضايق قليلا ، على الأقل فيما يختص بي . غير أنني أفهم جيدا أن ظروف الحياة المصرية الحاضرة تجعل من الصعب نحو هذه النزعة ، دون المساس بصدق الكتاب كله " (١) .

وبالطبع ، فإن عودة الروح ، باعتبارها من روايات فترة الريادة ، لم تخل من كثير من الهفوات الفنية . ومن أهم هذه الهفوات ما ذكره يحيى حقي فيما يتعلق بذلك الاختلال بين الظاهر والباطن فيها ، " فالباطن عظيم ، ضمه العنوان والاقتراس ، ويحوطه من اليمين سلاله من الآلهة ، ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره . . . والظاهر وقائع صيدانية فيها الكثير من التصنع " (٢) . وهذا صحيح وواضح للعيان من خلال مرضنا الموجز لعلاقة محسن وأسماء بسنية . فالأحداث والحوار وتلك المواقف الهزلية الكثيرة ، من مثل مواقف سداجة " مبروك " الخادم ، ومواقف " زنوبة " التي تسعى للزواج من الشاب الشري " مصطفى " ، كل هذا يؤكد لنا سداد رأي الأستاذ يحيى حقي .

ويؤخذ على الحكيم أنه كان يتدخل كثيرا في أحداث روايته ويدس أنفه في حوار الشخصيات ، وخاصة فيما يتعلق بجهد الواضح في فرض فكرة تنتهي إليها الرواية . وهذا ما يؤاخذ به النقاد عليه كثيرا ، فهم يرون أن الحكيم لو اقتصر على تقديم الأحداث دون أن يحاول التدخل لإعطائها تفسيرا معيناً ،

(١) الحكيم ، توفيق : عودة الروح (من آراء النقاد في الرواية)

ج ١ . ص ٦٠

(٢) حقي ، يحيى : خطوات في النقد . مكتبة دار العروبة . القاهرة

ص ١٠١

لأصبحت عودة الروح مجرد مجموعة من الصور لحياة أسرة ريفية في قلب القاهرة
بما تحفل به هذه الحياة من صور ضاحكة وأخرى بائسة، ولأصبح محور روايته
مثلا في علاقة الحب الساذجة التي ربطت بين أفراد هذه الأسرة جميعا
وبين ابنة الجيران . . .^(١)

ومن الهفوات التي تعرضت لها " عودة الروح " أن الحكيم لم يكن مراعيًا
لطبيعة الأمور حين أراد أن يعبر عن حبه لمصر وتاريخها ومواطنيها على لسان
" فوكيه " عالم الآثار الفرنسي . وهذا ما يرى فيه " يحيى حقي " " عيبًا
أشد وأنكى " من كل العيوب التي نجدها في " عودة الروح " ، ذلك أن " مصر
التي يخال الجميع أنها ماتت تعود إليها الروح ، وتريد أن تنطق وتقول
(أنا حية) ، فعلى لسان من يكون كلامها ، لم يجد المؤلف مصريًا واحدًا
يليق لأداء هذه الرسالة ، واختار لمصر خواجه فرناوي بيرنيطة ليحامي عنها^(٢)
ويعتقد الأستاذ حقي أن السبب الذي دفع الحكيم إلى ارتكاب هذا الخطأ
كونه ربيها للثقافة الفرنسية التي طالما أعجب وطالما اعتر بها^(٣) .

ونجد الدكتور عبد المحسن طه بدر هو الآخر يقول بهذا الرأي مجازيًا
الأستاذ حقي ، فيؤكد على " أن كل رأى في الفلاح قد يحاول إنصافه أو الإشارة
به ينسبه توفيق الحكيم إلى مثقف فرنسي وكأنه يتبرأ منه على طريقة أن " ناقل
الكفر ليس بكافر " .^(٤)

-
- (١) طه بدر ، عبد المحسن : تطور الرواية العربية الحديثة . ص ٢٨٠
(٢) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية . ص ١٣٠ .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض . ص ٨٩ .

والحقيقة أن هذا الرأي لا يخلو من المبالغة والشطط ، ذلك أن الإشادة بحصر وشعبها لم ترد على لسان " فوكيه " فحسب ، بل وردت على السنة بعض ركاب القطار الذي سافر فيه محسن الشاب . والدليل على ذلك هذا الجزء من الحوار الذي دار بين راكبين ، فقد قال أحد الركاب مفتخرا :

" أهل مصر شعب أصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة وإحنا في وادي النيل . وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت أوروبا لسسه ما وصلت حتى لدرجة التوحش . .

ويرد عليه آخر :

— لك حق يا أفندم . . إحنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة ، والسبب هو أننا شعب زراعي من قديم الأزل في الوقت اللي كانت فيه الشعوب الأخرى تعيش عيشة الصيد " (١) .

فهذا النص — على سبيل المثال — بغض النظر عن كونه حجة على الحكيم من حيث اللجوء إلى الدعاية المباشرة التي تشعرونا بأن الحكيم هو الذي يتكلم وليست الشخصيات — يفند رأي الاستاذ حقي بشكل قاطع . ثم إن الذي يمكن أن نتخذه سببا مقبولا لتفسير ورود مدح مصر على لسان الفرنسي هو أن الحكيم كان يريد أن يؤكد أن مصر لا تشتهر الإعجاب بين مواطنيها فحسب ، بل تشتهر حتى بين الأجانب الذين تعودوا أن ينتقصوا من قيمة الشعوب العربية . ومهما يكن من أمر ، فإن " عودة الروح " كانت — على الرغم من عيوبها الفنية — دفعة لا بأس بها في اتجاه الواقعية . وهي الدفعة التي تلتها دفعة أخرى استطاعت أن ترسي قواعد المنهج الواقعي ، وأن تثبته بحيث يجذب إليه مزيدا من الكتاب . وهذه الدفعة تتمثل في " يوميات نائب في الأرياف " لتوفيق الحكيم أيضا .

(١) الحكيم ، توفيق : عودة الروح . ص ٨ - ٩ (ج ٢) .

* " يوميا نائب في الأرياف " :

إذا كان توفيق الحكيم في " عودة الروح " قد اتخذ موقف المؤكد على إيجابيات الشعب المصري - وخاصة الفلاحين - فإنه في هذه الرواية يتخذ موقف المؤكد على سلبيات ذلك الشعب . إنه يتخذ موقف الراض لأوضاع الريف المصري ، ويدين كل ما يقع عليه نظره فيه .

وقد كتب توفيق الحكيم هذه الرواية بعد عودته من فرنسا التي كان لها أثر كبير في تغيير نظرتة إلى الواقع المصري . فقد ذهب الحكيم إلى فرنسا ليبيح شبايه للشيطان مثلما فعل " فاورست " " جوتة " . وإذا كان " فاورست " قد تنازل عن حياته للشيطان مقابل تمكنه من أن يتمتع بلذات الحياة المختلفة ، فإن الحكيم يتنازل عن هذه اللذات مقابل تمكنه من أن يتمتع بلذة أخرى ، وهي لذة الفن والمعرفة .^(١)

ومن هنا نجد الحكيم يتغنى بباريس وما فيها من مظاهر الحضارة والفن الرفيع ، من متاحف ، ومعارض ، وموسيقى ، و " أوبرات " . فهو على سبيل المثال - يحدثنا عن تلك الأوقات الطويلة التي كان يقضيها أمام روائع لوحات مشاهير الرسامين ، يتأملها بتأن وتودة ، ويبحث فيها عن سراختيار هذه الألوان دون تلك ، وعن مواطن برودتها وحرارتها ، وعن رسم أشخاصها وبروز أخلاقهم ، واتساق جموعهم ، وحركتهم وسكونهم " ^(٢) ، وهو يحدثنا أيضا في شي من الصوفية عن حبه للموسيقى التي كان يستمتع بسماعها في باريس ، ويكتب إلى أحد أصدقائه الفرنسيين لحظة هم بمفادرة باريس قائلا : " بعد بضع ساعات أكون قد فارقت " باريس " المحبوبة ، . أسافر هذا المساء بقطار الساعة

(١) الحكيم ، توفيق : عهد الشيطان ، الطبعة النموذجية . القاهرة .

ص ١٨ - ٢٠ .

(٢) الحكيم ، توفيق . : زهرة العمر . الطبعة النموذجية . القاهرة . -

ص ٤٠ - ٤١ .

التاسعة ، وغدا ٢٥ مايو تكون الباخرة " راوليندي " قد أفلتت حاملة جثمانى ،
وإن سئلت عن الروح قل إن روحه فى قاعة كونسير١١ " ليل " .^(١)

وحين يعود توفيق الحكيم إلى مصر ، وقد تشبع بالثقافة الغربية ، وأعجب
بأعجاب شديدا بظواهر الحضارة ، يصدده الواقع الاجتماعى الفاجع الذى كانت
تعيشه ، بما فيه من تخلف ، وأمىة ، وانحطاط ، وفقر مدقع . وقد عبر عن
شعوره بالصدمة والحرارة فى كثير من رسائله إلى صديقه " أندريه " الفرنسى ،
وصور له ذلك المجتمع البائس الذى يكاد يكون ضربا من المجتمعات الحيوانية
التي لا مكان فيها لإنسانية الإنسان .^(٢)

وإن فلاحب أن نرى الحكيم فى هذه الرواية يقف موقفا مناقضا لذلك
الموقف الذى اتخذه فى " عودة الروح " . يمكن القول بأن الموقف الذى اتخذ
الحكيم فى " عودة الروح " لن يتكرر ؛ وإن " سوف تقدم كل أعماله الأخرى إدارة
كاملة للواقع " ، كما يؤكد الدكتور عبد المحسن طه بدر فى غير بعد عن
الحقيقة .

رواية " يوميات نائب فى الأرياف " اعتمد الحكيم فيها على خامات
واقعية جمعها من ريف مصر حين عين نائبا هناك* ، وهى تدور حول قضية

(١) الحكيم ، توفيق : زهرة المصر . ص ٦٩ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٩ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٢١٤-٢٣٤ .

(٤) الصفحة نفسها .

(*) يشير إلى هذا الحكيم نفسه فيقول فى اليوميات : " وبكفينا نحسن
المتصلين بهذا أن مهنتنا سخية بمادة البحث والملاحظة ، وأنه طول
حياته بها لا ينبغي أن يسير مغمض العينين ، فهى خير مهنة تكون
الرجل تكويننا صحيحا " (انظر ص ١٣١ من يوميات نائب فى الأرياف) .

رئيسية تتمثل في قضية موت " قمر الدولة علوان " الذي وجد مضروبا بعميار ناري . وقد استدعت النيابة للنظر في هذه الجريمة واستجواب الشهود ، ولكنها لم تنظر بأي خيط يمكن أن تنتهي من خلاله إلى معرفة المجرم ؛ فقرر الدولة كان في غيبوبة ولم يستطع أن يجيب عن أسئلة النيابة ، والشهود الذين استدعاهم وكيل النيابة لم يدلوا بشيء منهم ، فكل ما سمعوه هو صوت الرصاص . و " ما من أحد يتهم أحدا ، وما من أهل للمضروب في هذا البلد غير أم عجوز مريضة كسيحة ضعيفة البصر ، لا تستطيع الكلام ، وغير زوجة ماتت منذ عامين وتركت طفلا صغيرا لا يصلح للوقوف أمام (النيابة) في موقف السؤال ، وما من أحد يدلي بتعليل معقول لهذا الحادث ، وما من أحد يعرف أن بين الحساب وبين إنسان على وجه البسيطة عداوة أدت إلى ارتكاب الجريمة . أهبط وأن شيطان من الجحيم فاطلق على الرجل العميار ؟ لا أحد يدري . . . " (١)

وبعد بحث واستقصاء شاقين تهدي النيابة إلى العثر على فتاة جميلة اسمها " ريم " ، وهي فتاة كانت تعيش مع قمر الدولة باعتبارها أختا لزوجته . وتعلم من خلال التحقيق أن المقتول كان حريصا على بقاء هذه الفتاة في بيته صارفا عنها أحد الخطاب الذين تقدموا لطلب يدها . وحينئذ توهم المحققون أنهم توصلوا إلى اكتشاف الخيط الذي يدلهم على مرتكب الجريمة . ولكن هذا الوهم لم يلبث أن تهدر ، ذلك أنهم ماكادوا يحضرون الفتاة " ريم " حتى هربت واختفت مع " الشيخ عصفور " ، وهو درويش غامض كان يتابع مجريات أمور التحقيق عن كتب رغم بعده الشديد عن القضية في الظاهرة . وفي هذه الأثناء يكون قمر الدولة قد أفاق قليلا من غيبوبته ليردد اسم " ريم " ثم يلفظ أنفاسه على التردد أن يشير إلى قاتله .

وما زاد هذه القضية تعقيدا أن شخصا مجهولا بعث برسالة إلى النيابة

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ٢١ .

العامة يخبرها فيها أن زوجة المجني عليه لم تمت ميتة طبيعية وإنما ماتت خنقا . وهذا جعل النيابة تضطر إلى الكشف عن الجثة التي قبرت منذ سنتين كالميتين وتفحصها . وقد كانت نتيجة الفحص صادقة لما ورد في رسالة الشخص المجهول .

وبينا كان البحث الجاد عن " ريم " المخفية مستمرا ، نفاجا بوحيتها هي الأخرى غرقا ، فقد وجدت جثتها طافية على سطح الماء . وهكذا تجسد النيابة العامة نفسها أمام ثلاث جرائم متشابكة وغامضة ، لا يعرف لها رأس مسن ذنب . وتذهب الحقيقة بعد عناء من وجهود عبثية بذلها وكيل النيابة الذي لم يجد بدا من الاستسلام للعبارة التقليدية التي تعودت الجهات القضائية المعنية بالأمر أن تعرض عليها : " تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل ، وكتب للمركز باستمرار البحث والتحري " .^(١) وفي هذه العبارة توهم الحقيقة وتستغرق في سبات أبدي .

ذلك هو الخط الرئيسي لسير أحداث رواية " يوميات نائب في الأرياف " . وكما نرى فإن هذه الأحداث بسيطة في حد ذاتها ، فضلا عن أنها لا تعطينا صورة مكتملة عن المواقع المر الذي أراد الحكيم أن ينقله إلينا . إن هذه الأحداث توحي لنا بوضع غير طبيعي في الريف المصري ، فأرواح الناس تزهق بكل سهولة ويسر ، كأنها ليست أرواح بشر ، بل أرواح صراصير . والحكيم لا يريد أن يقول هذا فحسب ولكنه يريد أن يقول أشياء أخرى لتتم اللوحة الفظيعة ، وتتساق خطوطها وألوانها ، ولهذا رأينا يختلق مواقف عديدة لتتيح له أن يقول ما يريد قوله ، أو لتتيح له أن ينقل إلينا فصول المأساة التي يعيشها المصريون في الريف .

وفي مقدمة هذه الفصول المأساوية يأتي فصل العدالة المفقودة . فالقانون الذي يطبق على الفلاحين قانون مستورد من الخارج أو موضوع في عهد الإقطاع

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ١٧٤ .

أيام " ناپوليون " ، أو حررت بنوده فوق مكاتب القاهرة . ولهذا فهو يعيد كل البعد عن الفلاحين الذين يشعرون شعورا قويا بأنه لا يناسبهم ، ولا يحسن أن يفقهوا له معنى . ويبدو هذا الشعور في كثير من تلك المحاكمات المضحكة التي نجدها في اليوميات ، والتي نختار منها محاكمة ذلك الفلاح المسكين الذي وقف أمام القاضي ، ودار بينهما الحوار التالي :

" أنت يارجل متهم بأنك غسلت ملابسك في الترعة .

— يا سعادة القاضي ، ربنا يعلي مراتيك ، تحكمني علي بغرامة لأنني غسلت

ملابسي ؟

— لأنك غسلتها في الترعة .

— واغسلها فين ؟ (١)

أجل ، أين يغسل ملابسك مادام لا يطك الماء الذي يصب في بيتك — بواسطة الأنابيب كما يصب في بيوت " الأكابر " بالمدينة ؟ وقد احتار القاضي نفسه في الإجابة عن سؤال الفلاح فأخذ ينظر إلى النائب الذي أنجده بالإجابة : " النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسك ولكن ما يعنيهها هو تطبيق القانون . " (٢)

وتبدو لنا أزمة العدالة في كثير من التفاصيل الأخرى المتناثرة في الرواية فمن هذه التفاصيل أن وكيل النيابة العامة — وهو الذي يروي أحداث هذه الرواية — أراد يوما أن يمر بسجن المركز للفتيش فإذا به يجد الأمور قد سجن أشخاصا دون علم القضاء .

ومنها حرص القاضي على التخلص من محاكمة كل الذين يمثلون أمامه في وقت مبكر حتى يستطيع أن يلتحق بالقطار الذي يمر يوميا في ساعة معينة ، ولهذا

(١) الحكيم ، توفيق : يوميا نائب في الأرياف . ص ٣٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٦ .

فإنه كان يرى مستعجلا في أحكامه التي لا تتعدى الجملة القصيرة ، بغير النظر عما إذا كانت هذه الأحكام عادلة أو جائرة . وفي هذا - لاريب - انتقاد من الحكيم لجهاز القضاء ، يبلغ ذروة السخرية والإقذاع ، وخاصة حين نرى ذلك القاضي مهتما اهتماما بالغا بشراء اللحم والدجاج والبيض والطعام بواسطة الحاجب ، وتحضير كل ما يلزم من مؤونة قبل مرور القطار .

وما يعطينا صورة أخرى عن مدى تردي العدالة ، تلك الانتخابات التي تزيف دوما ، وكأن آراء الفلاحين لا وزن لها على الإطلاق . وهذا ما يبدو من خلال الحوار التالي الذي يدور بين وكيل النيابة والأمور بصفته مسعولا مباشرا عن الانتخابات :

" - والانتخابات ؟

- عال .

- ماشية بالأصول ؟

- فنظر مليا ، وقال في مزاح كمزاحي :

- حانضحك على بعض ؟ فيه في الدنيا انتخابات بالأصول ؟

- فضحكت وقلت :

- قمذي بالأصول : مظاهر الأصول .

- إن كان على دي اطمئن .

- ثم سكت قليلا ، وقال في قوة وخيلا :

- تصدق بالله ؟ أما مأمور مركز بالشرف . أنا مش مأمور من المأمور - اللتي انت عارفهم أنا لا عمري أتدخل في انتخابات ، ولا عمري أضغط على حرية الأهالي في الانتخابات . . دي دايمًا طريقتي في الانتخابات . الحرية المطلقة ، أترك الناس تنتخب على كيفها ، لغاية ، تتم عملية الانتخابات وبعدين أقوم بكل بساطة شايل صندوق الأصوات وأرميه في التربة ، وأروح واضح طرحه الصندوق اللتي احنا موضبينه على مهلنا .^(١)

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ١٤٢-١٤٣ .

كل هذا ، فضلا عن الرشوة والواسطة وعن التقيد بمظاهر القانون والتي
درجة أن القضاة ووكيل النيابة ، وكل الذين لهم علاقة بالقانون ، أصبحوا لا يهتمون
إلا بملء الأوراق . " فالمحضر " يعتبر الدليل الوحيد الذي ينطق بدقصة
موظفي وزارة العدل ، وفي هذا المجال يذكر وكيل النيابة أنه حضر مرة
استجواب جريح يعاني من سكرات الموت ، وكان استجوابا شكليا لا أهمية له ؛
إذ كان المستجوب يسأله عن اسمه ولقبه واسم أبيه ، وسنه ، ومهنته ، ثم أخذ
يصف سرواله وحذاءه ، وكيس نقوده وما إلى ذلك . وحين انتهى أخيرا من
سؤاله عن ضربه ألقاه ساكنا هامدا لا حركة به .^(١)

وإذا فرغنا من الفصل الأول من المأساة التي ينقلها إلينا توفيق الحكيم
وجدنا أنفسنا أمام فصل ثان ، وهو الفقر الرهيب الذي يعاني منه الفلاحون .
إن الفلاحين لا يعيشون في بيوت ، بل في جحور مسقفة بحطب القطن ، تأوي
إلى " بطونها ديدان من الفلاحين " .^(٢)

ويرى الحكيم أن الفقر يكمن وراء كثير من الجرائم والآثام في الريف ، كما يرى
أنه من العبث أن نطبق القانون على من يسرق من أجل سد رمقه وورق أبنائه . ولكن
هذا الدافع لم يكن يراعى إطلاقا أثناء محاكمة السارقين ؛ فقد وقف شيخ مشهـر
أمام مساعد النيابة العامة فسأله :

— أنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لغوره من جوف مقروح :

— من جوعي .

فتهلل المساعد فرحا ، وكان حديث عهد بالعمل ، والتفت إلى النائب وقال

في لهجة انتصار :

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ١٨ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٩ .

- اعترف المتهم بالسرقة .
فقال الرجل في بساطة :
— ومن قال لي ناكرا ؟ أنا صحيح من جوعي نزلت في غيظ من الغيظ ان
فسحبت لي كوزا . . .
ووقف القلم في يد المساعد ، ولم يعرف ماذا يسأل بعد ذلك . فتدخل
النائب وسأل الرجل :
— يا رجل ، لماذا لا تشتغل ؟
— يا حضرة البك ، هات لي شغل ، وعيب علي إن كنت أتأخر ، لكن الفقير
منا يوم يلقي وعشرة ما يلقي غير الجوع .
— انت في نظر القانون متهم بالسرقة .
— القانون يا جناب البك لي عينا ورأسنا ، لكن برضه القانون عنده نظر ويعرف
أني م ودم ومطلوب لي . . .
— لك ضمان يضمنك ؟
— أنا واحد على باب الله .
— تدفع كفالة ؟
— كنت أكلت بيها .
— إذا دفعت ياراجل خمسين قرشا ضمان بالي يفرج عنك فورا .
— خمسين قرش ، وحياة راسك أنا ما وقعت عيني على صنف النقدية من مدة
شهرين ، التعريفة نسيت شكله ، ما أعرف إن كان لحد الساعة (مخروم) من
وسطه والا يسدود .
فحكّم النائب بالحبس أربعة أيام احتياطي ، فقبل الرجل كفه وجها وظهرا
حامدا ربه .
— وما له ، الحبس حلو ، نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة . . . (١)

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ٦٥ - ٦٦ .

وكل الفلاحين تقريبا فقراء مثل هذا الشيخ ، لا يجدون ما يأكلون وما يلبسون ، نراهم يهرعون إلى كيس مطوئ بالملايس ، قذفه ماء التربة على الضفة ، فتوزعوا فيما بينهم فرحين ، وكأن السماء هي التي ألقته بهم إليهم ، ولكن فرحهم لا يدوم طويلا حين تلاحظ السلطات الملايس الجديدة لدى الفلاحين الذين لم يتعودوا أن يلبسوا سوى الثياب المهلهلة ، وتتحرى من مصدر هذا الكيس حتى تعلم أنه وقع من إحدى شاحنات شركة النسيج الحكومية ، وحينئذ تفرض عليهم غرامات ، وتعاملهم معاملة اللصوص ، وهم يقولون في دهشة : " إن الحكومة لا كستنا ، ولا تركتنا نكتسي " . (١)

وننتقل إلى فصل آخر من فصول مأساة الريف فنقف على وضعية الصحة العامة التي تدهورت إلى درجة مخيفة ، فالطبيب الشرعي لا يؤدى عمله كما ينبغي ، ويوقع أحيانا على ورقة الإذن بالدفن من غير أن يعاين الميت ويفحص جثته ليتحقق ما إذا كان موته طبيعيا أو غير طبيعي . وقد عالج مرة إحدى الفتيات فشق بطنها من أعلاه حتى أسفله ، ثم أخذ يرشق جلدة ذلك البطن بالمسامير في صف طويل " كأنها جلدة حذاء في يد الإسكافي " (٢) ، فهو يعامل جثث المرضى كما تعامل " قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر " (٣) أي أنه يعاملها وكأنها أشياء تفتقد ذلك " الرمز " الذي يجعلها ذات دلالة مقدسة .

ولعل أبشع صورة وردت في رواية الحكيم ، وأكبرها إثارة للسخط والنقمة هي صورة تلك الداية الجاهلة التي تولد النساء بطريقة تشير في نفوسنا التقزز والألم المضحى .

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ٦٩ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥٦ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٣٠ .

لقد ذهب طبيب المركز إلى أحد " الجحور " كي ينقذ ولادة متعسرة ،
فإذابه أمام مريضة في حالة يرثى لها ، وإنه وجد رحمها مطوياً بالتبن ، كما
وجد الجنين قد مات في داخلها منذ يومين ، وحين سأل الداية " ست
هندية " عن هذا الوضع الغريب قالت : " أصل ياسيدي الدكتور لما دخلت يدي
أسحب الولد لقيتها راحت " مزفلطة " قمت قلت " أحرص كفي بشوية تبين " ، ثم
مدت يديها للطبيب فرأى كفين بلوثتين بالتبن ، تعلقوا أصابعهما أطرافاً طويلة
سوداء . (٢)

وإذا كانت الحكومة قد سحبت من " الست هندية " التصريح فإن هناك
عشرات من أمثالها يزهدن أرواح الأطفال على هذا النحو . وهكذا نجد أن فصول
المأساة في الريف المصري كانت ولا تزال - في منتهى الغفلة في تلك الفترة الزمنية
التي سلت الحكيم عليها عدسته ، وهي فترة الثلاثينات من هذا القرن .

وقد كان توفيق الحكيم يوحى إلينا في كثير من المواضع في روايته هذه بأن
سبب تلك المأساة هو نظام الحكم القائم . ويكفي أن نتذكر سخرية الحكيم اللاذعة
من رجال القانون وأولي الأمر والنهي في ذلك الوقت ، أو نستعيد موقف الفلاحين
حين عوقبوا من أجل كسب الملابس الذي عثروا عليه ، فقد كانوا يرددون : " إن
الحكومة لا كستنا ولا تركتنا تكسي " .

ومن هنا فإنه يمكن أن نقول بأن توفيق الحكيم في هذه الرواية استطاع
أن يتبنى المنهاج الواقعي النقدي الذي يرصد مواطن الداء ، ومظاهر الشر ،
ويدعو إلى الثورة العارمة عليها ، واستئصال جذورها عن طريق هذا الرصد ، إن
الحكيم يوجه انتقاداته إذن إلى " الوضع القائم ، وإلى العلاقة التي بين الشعب

(١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ١١٠

(٢) الصفحة نفسها .

والقائمين على أمره ، ويفسر على أساسها " سوء النية " المبيت من الفلاحين ، وكثيرا من " السلوك " الذي يسلكونه إزاء السلطة " (١) .

هذا ، ولا تخلو " يوميات نائب في الأرياف " من أخطاء فنية أخذها النقاد على الحكيم ، من مثل سيطرة شخصية واحدة هي شخصية وكيل النيابة - كاتب اليوميات - ومن مثل عدم تركه المجال الكافي لتفاعل الشخصيات مع الأحداث (٢) . إضافة إلى ما نلاحظه من افتعال في بعض المواقف التي يخلقها " لينقد بعض شخصياته على طريقة " حديث عيسى بن هشام " (٣) ، مثل دفعه بأحد أشخاصه إلى المحكمة الشرعية كي يتاح له أن يسخر من موظفيها وقضاتها (٤) .

ومهما يكن من أمر ، فإن هناك فرقا كبيرا بين هذه الرواية وبين سابقتها " زينب " و " عودة الروح " ، سواء من حيث الرؤية الواقعية أو من حيث الأداء الفني . ومن الخطأ ما ذهب إليه الدكتور عبد المحسن طه بدر من أن " صورة " عودة الروح " في مقابل صورة " يوميات نائب في الأرياف " مجرد دليل على مهارة المؤلف المنطقية وبراعته في الاستدلال " (٥) . وخطل هذا الرأي لايحتاج

-
- (١) إبراهيم ، عبد الحميد : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث . دار المعارف . ط ١ . القاهرة ١٩٧٣ . ص ٢٠٦ .
- (٢) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض . ص ١١١ .
- (٣) إبراهيم ، عبد الحميد : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث . ص ١٩٨ .
- (٤) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ١١١-١١٦ .
- (٥) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض . ص ١٠٥ .

إلى برهان ، فقد ذكرنا في بداية حديثنا عن هذه الرواية أن الحكيم كتبها بعد عودته من فرنسا التي غيرت نظرتة إلى الحياة والواقع تغييرا جذريا ، والتناقض الذي نلسه بين " عودة الروح " وهذه الرواية عائد بالطبع إلى هذا التغيير الذي طرأ على الحكيم ، وليس عائدا إلى (سفسطة " الحكيم أو إلى اتباعه طريقة الجاحظ الذي كان قادرا على " كتابة رسالة في مزايا السود على البيض إذا قرأتها اقتنعت اقتناعا كاملا بما يقول ، ثم يتحول للكتابة رسالة معاكسة في مزايا البيض على السود إذا قرأتها اقتنعت اقتناعا كاملا بما يقول أيضا " (١)

وقيمة " يوميات نائب في الأرياف " لا تكمن في موضوعها أو فنياتها بقدر ما تكمن في جراتها الواقعية ، فهي الرواية التي استطاعت أن تتخلص من جمل الملاح الرومانتيكية التي نجدها في " زينب " وفي " عودة الروح " . ومن هنا فإنه يمكن القول بأن توفيق الحكيم بروايته هذه " يسهم في إرساء دعائم الرواية الواقعية في أدبنا العربي الحديث " ، وإسهاما كبيرا . (٢)

فقد أثر الحكيم بروايته هذه على كثير من الكتاب الذين كانوا مترددين في تناول مشكلات الواقع ، عازفين عن الالتفات إلى قضايا المجتمع التفاقا جديا واعيا . ومن هؤلاء الكتاب نذكر - على سبيل المثال - عبد الرحمن الشرفاوي الذي تعتبر روايته " الأرض " امتدادا لرواية الحكيم " يوميات نائب في الأرياف " ، أو تعتبر ابنة لهذه الرواية كما يؤكد بعض النقاد . (٣)

(١) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض . ص ١٠٥ .

(٢) سالم ، جورج : المفارقة الروائية (دراسات في الرواية العربية)

منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٣

ص ٤٩ .

(٣) شكري ، غالي : ثورة المعتزل . ص ٢٤٢ .

ومحور " الأرض " الرئيسي هو الصراع الحاد بين الفلاحين الذين يملكون رقعا صغيرة من الأرض وبين حكومة " صدقي " المستبدة التي تريد أن تستولي على هذه الأرض وتمنع عنها الري ، وتشق طرقا في وسطها كي تجعلها ممتدة إلى قصورها . ونجد الفلاحين يدافعون دفاعا مستميتا من أجل قطع الأرض التي تعتبر الرمز الوحيد للشرف لديهم . " فالذي لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف " (١) على حد تعبير " وصيفة " ، وقد استطاع الشرقاوي أن يجسد هذا الصراع بطريقة درامية أخاذة ، راصدا هو الآخر الكثير من المظاهر المثيرة للاشمئزاز في الريف على نحو ما نجد لدى الحكيم . ولكن الفرق بين الشرقاوي والحكيم - حسب ما ينتهي إليه غالي شكري - هو أن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية إلى مستوى جديد يرتفع كثيرا عن مستوى الواقعية النقدية . إنه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها إلى التفسير والتحليل ، ولم يكتف بإرادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق إلى التغيير " (٢) والشرقاوي بغطوته هذه أقرب إلى الواقعية الاشتراكية منه إلى الواقعية النقدية .

* * *

وهناك ظاهرة ملفتة للنظر ، فإن هذه الروايات التي مررنا بها كلها - تعالج قضايا الريف المصري ، وكلها تعتبر صوى متتالية في طريق الواقعية في الأدب الريفي ، وإن صح التعبير . فـ " زينب " و " يوميات نائب في الأرياف " ثم " الأرض " كلها تتناول الريف . وحتى " عودة الروح " - على الرغم من أن أغلب أحداثها تجري في المدينة - فإن هناك كثيرا من فصولها تتناول الريف ، من مثل تلك الفصول التي يصور فيها الحكيم حياة الفلاحين و " عزة " والد " محسن " وما إلى ذلك ، ولا ننسى أن كل شخصياتها تنحدر من الريف .

(١) الشرقاوي ، عبد الرحمن : الأرض . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .

ط ٣ . القاهرة ٦٨ - ص ٣٧ .

(٢) شكري ، غالي : ثورة المعتزل . ص ٢٤١ .

والسؤال الذي يمكن أن يطرح الآن هو : ترى ما السر في هذه العناية الفائقة بالريف من هؤلاء الكتاب ؟ لعل السبب في هذه العناية بالريف ومشكلاته يعود إلى تفاقم الوضع المأسوي في الريف من جهة ، وإلى خفة حدة مشكلات المدينة من جهة أخرى . وهذا ما يراه غالي شكري الذي يؤكد على أن المدينة " لم تكن حفر في وجدان الأدباء إحساسا عميقا بمشكلاتهم وقضاياها . ذلك أن التكوين الصناعي كان في خطواته الأولى المتعثرة ، قبلما يصبح تكويننا متكاملًا يدعى المدينة " (١) وإضافة إلى هذا فإن هنالك عاملاً آخر قد يساهم في تفسير هذه الظاهرة ، وهو انتماء هؤلاء الكتاب إلى الريف . فالدكتور هيكل ينتمي إلى أسرة ريفية في " كفر غنام " ، والحكيم ينتمي إلى أسرة من قرية " الدلنجات " ، وهي من أعمال " إيتاي البارود " ، وكذلك الأمر بالنسبة لعبد الرحمن الشراوي . (٢) وكل هؤلاء اعتمدوا في باكورة إنتاجهم على الذاكرة التي انطبعت فيها صور الحياة الريفية وتجاربها .

* * *

وبعد ، فإن الاهتمام بالواقعية لم يكن مقصوراً على هؤلاء الكتاب ، بل وإن هناك كتاباً آخرين كانوا يحملون لواء الواقعية منذ زمن مكر . فقد كان نجيب محفوظ - مثلاً - يعنى عناية كبيرة بالقضايا المصرية الواقعية التي أفضت ضججه ابتداءً من رواياته الأولى حتى الآن . وإن نجيب محفوظ في رواياته التاريخية التي تمثل لدى النقاد - عادة - الرحلة الرومانتيكية التاريخية يعتبر - برأينا - أقرب إلى الواقعية . ذلك أنه أراد أن يعبر في " عبث الأقدار " و " كفاح طيبة " و " رادوبيس " عن مشكلات عصرية مأخوذة من الواقع الاجتماعي الذي كان يحياه في

-
- (١) شكري ، غالي : أزمة الجنس في القصة العربية . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ٧١ . ص ٧٢ .
- (٢) ضيف ، شوقي : الأدب العربي المعاصر . دار المعارف . ط ٦ . القاهرة ٧٦ . ص ٢٧٠ ، ٢٨٨ .

ثوب تاريخي مفرق في القدم . وهذا ما يدلني به نجيب محفوظ نفسه قائلا :
" لم أقدم شخصية تاريخية بالمعنى المفهوم . أنا لم أكتب قصة تاريخية بالمعنى
الذيق لهذا التعبير ، أي لم يكن همي قط أن أنقل القارئ إلى حياة ماضية
ولكنني كنت باستمرار أصور الحاضر . . مهما كان الاختلاف بين الثوب الفرعوني
والثوب الواقعي ، فما لا ريب فيه أن كليهما ينتميان إلى منهج تعبيري متقارب
يستمد أصوله من الواقعية التقليدية بمختلف اتجاهاتها " (١)

وليس من شك في أن هذا يعود إلى أن نجيب محفوظ لم يكن يتقيد
— مثل كثير من الكتاب — بحرفية التاريخ وإعادته إلى الحياة من جديد بكل تفاصيله
وطوقسه ، وإنما كان يبيح لنفسه أن يتصرف بحرية في الحقائق التاريخية
الباخوذة من بطون كتب التاريخ ، لأن الكاتب لا يحاسب تاريخيا وإنما يحاسب (٢)
فنيا . فضلا عن المضمون الواقعي في روايات محفوظ التاريخية فإن اختياره
للتاريخ الفرعوني كإطار للأفكار الواقعية التي يريد أن يعالجها ، يعتبر في حد
ذاته تعبيرا عن إحساسه الشديد بالوطنية وعن رغبته في إزالة " مهانة الاستعمار
الإنجليزي وسيطرة الأتراك " (٣)

وإذا كان هذا هو الأمر بالنسبة لروايات محفوظ التاريخية فما بالك
برواياته الأخرى التي تعد كلها أعمالا واقعية ، مثل " زقاق المدق " و " القاهرة
الجديدة " و " الثلاثية " التي تعتبر ثروة من ثروات الواقعية الناجمة .

ولا نريد أن نتحدث عن كل أعمال نجيب محفوظ وإنما نكتفي في هذه

-
- (١) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليكم . ص ٦٣ — ٦٤ .
(٢) انظر " أتحدث إليكم " لنجيب محفوظ . ص ٩١ . ثم انظر ص ٤٩ من
كتاب " المسرح النثري " لمحمد مندور . دار نهضة مصر للطبع والنشر .
القاهرة .
(٣) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليكم . ص ٨٨ .

المعجالة بالتعرض للثلاثية في إيجاز شديد ؛ لأن الحديث عنها يحتاج إلى رسالة جامعية كاملة .

لقد ظهر الجزء الأول من الثلاثية عام ١٩٥٦ ، أي بعد " الأرض " - لعبد الرحمن الشراوي بسنتين . وكل الأعمال التي كتبها محفوظ قبل الثلاثية يمكن اعتبارها تمهيدا لهذا العمل الضخم . وإذا كان الاهتمام بالواقعية ليس مقتصرًا على نجيب محفوظ وحده ، بل سبقه كتاب آخرون كما رأينا في الاهتمام بها ، ولكن الجديد عند محفوظ " هو استخدام الواقعية ومناهجها على نطاق واسع هذا الاتساع ، وبهذه الدرجة من الأستاذية ، في مجال الحياة العصرية " (١) ، على حد تعبير أحمد المستشرقين ، وهو الأب " جوميه " الفرنسي . وتعد أحداث ^{الثورية} التي تتألف من " بين القصرين " ، و " قصر الشوق " ، و " السكرية " ، حول أسرة عبد الجواد التي يتبع محفوظ حياة أفرادها منذ سنة ١٩١٧ حتى غاية ١٩٤٤ . وهذه الأسرة تنتمي إلى الطبقة البورجوازية الصغيرة .

والشخصية التي كانت تسيطر على كل أفراد هذه الأسرة وتفرض عليهم احترامها وطاعتها ، هي شخصية " أحمد عبد الجواد " الصارم الذي يذكرنا بشخصية " الجبلوي " في " أولاد حارتنا " .

إن أهم صفة تواجهنا في شخصية " أحمد عبد الجواد " هي حب الهيبة على من ينتمون إليه . فهو يحبس زوجته " أمينة " ولا يسمح لها بالخروج إطلاقاً . لقد ظلت " أمينة " تحس بشوق كبير إلى زيارة مسجد الشهيد الحسين على باب قوسين أو أدنى من البيت . وحين شجعها أبناءها على زيارته خفية عن أبيهم القاسي أوشك أن يطلقها كما طلق أم ابنه " ياسين " من قبل ، وهذا على الرغم من مرور أكثر من عشرين سنة على زواجه منها .

وكان عبد الجواد يقضي سهرته خارج البيت ، بينما تظل " أمينة " ترقب

عودته بفاغ الصبر ، لأن أبناءها كانوا ينامون ويتركونها في وحدة تفسح المجال لازدحام " العقاريت " التي كانت تؤمن بوجودها ولا تفتأ تتلو الفاتحة كي تدرأ شرها عنها وعن أبنائها منذ كانوا لحما طريا .

وقد عن لها يوما في أول عهدها بالزواج منه أن تبدي شيئا من الاعتراض على سهره المستمر وتركه لها فريسة للخوف ، وحرمانها من النوم ، فما كان منه إلا أن لوى أذنها بشدة قائلا : " أنا الرجل . الأمر الناهي . لا أقبل على سلوكي أية ملاحظة ، وما عليك إلا الطاعة ، فحاذري أن تدفعيني إلى تأديبك " (١) .

ومنذ ذلك الوقت لم تعد تفكر في الحديث عن أي تصرف يصدر عنه . وظلت دوما الزوجة الوفية الطيعة لزوجها في كل أمر ، وتلاشت إرادتها تماما ، واندمجت في إرادة ذلك الزوج العر . وحتى عندما " قيل لها مرة إن رجلا كالسيد أحمد عبد الجواد في يساره وقوته وجماله - مع سهره المتواصل - لا يمكن أن تخلو حياته من نساء " (٢) لم تثر ولم تنبس بينت شفة في حضرته . وكل ما فعلته أنها أفضت بحزنها إلى والدتها التي تواسيها بقولها " لقد تزوجك بعد أن طلق زوجته الأولى ، وكان بوسعها أن يستردها لو شاء ، أو أن يتزوج غيرك ثانية وثالثة ورابعة ، وقد كان أبوه مزواجا ، فاحمدي ربنا على أنه أبقاك زوجة وحيدة " (٣) .

ونجد " أحمد عبد الجواد " يتدخل في كل صغيرة وكبيرة في حياة أبنائه . فإذا رغبت ابنته " عائشة " في الزواج من ضابط شاب كان قد رآها مرة في " المشربية " على حين غرة ، أقام الدنيا وأقعداها ورفض ذلك الشاب ، لا لشيء إلا لأنه كان يخاف أن يعطي ابنته لأحد يثير الشبهات حول سمعته ،

(١) محفوظ ، نجيب : بين القصرين . دار مصر للطباعة . القاهرة ص ٦

(٢) المصدر نفسه . ص ٧ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٧ .

مادام ذلك الشاب يشتغل في نفس الحي الذي يسكنه هو . وحين قالت له زوجته مهدئة روعه : " إن عين رجل لم تقع على إحدى ابنتي منذ انقطاعهما عن المدرسة في سن الطفولة . ضرب كفا بكف وصاح بها : مهلا . مهلا . هل حسبتني أشك في هذا ياولية ؟ لو شككت فيه ما أشبعني القتل^(١) . وإذا رأى أن يطلق لإحدى زوجات ابنه " ياسين " طلقها دون استشارته هـسـو المعنى بالأمر . وإذا أراد ابنه " فهمي " الذي كانت وطنيته أقوى من كل لإحساس آخر في نفسه ، أن يشارك في المظاهرات ضد الإنجليز سنة ١٩١٨ وقف في سبيله بكل حزم .

ولكن " أحمد عبد الجواد " العنيف في معاملة أفراد أسرته كان يتغير تماما إذا التقى بأصدقائه وزبائنه في متجره بالنهار ، وإذا التقى ببندهائه في مجالس الأنايس والطرب بالليل . إنه كان يقابل أولئك بوجه ضحك ولسان فكه ، ويقابل هؤلاء بالرقص ونقر الدفوف ، ويعاقر الخمر معهم ، ويضرب في العشق والغرام بسهم وافر مع " زبيدة " و " جليطة " .

إن " أحمد عبد الجواد " كان ذا شخصية جمعت بين المتناقضات الستة تتراوح بين التقوى والضلال ، بل إنه يكاد يكون شخصين متفصلين تمام الانفصال في شخصية واحدة . إنه يؤمن بالإله وكتبه ورسله وإيمان العجايز ، ويحرم على السعي بأبنائه إلى المسجد كل يوم جمعة . وقد رأينا من قبل كيف أنه كان يرغب وهز يد حين علم بأمر مقالة ابنه كمال الذي تناول فيها نظرية النسوة والارتقاء . ولكنه في نفس الوقت لا يرعوي عن المجون ومعاشرة النساء ، ولا يتورع عن مغالطة جارته " أم مريم " الأرملة .

ونجد " أحمد عبد الجواد " يحقت الإنجليز ، ويحب وطنه مصر ، ويهتـز لجميع الأنبياء السياسية المتعلقة بصيرها ، ويهدل ماله بسخا حين يجمع حزب

(١) محفوظ ، نجيب : بين القصيرة . ص ١٤٠ .

الوفد التبرعات من أجل القضية الوطنية ، ولكنه كان نفس الوقت كان يمنع ابنه " فهمي " من المشاركة في المظاهرات ضد الإنجليز .

وربما كان السبب الحقيقي في هذا التناقض الغريب يعود إلى تلك الأخلاقيات الموروثة من عهد قديم ، والتي تسود عادة في المجتمع الإقطاعي ، وتكون نتيجة ضرورية للعلاقات الاقتصادية والاجتماعية الإقطاعية . وهذه الأخلاقيات المترسية والمتحكمة في السلوك تخلق لدى الطبقة البورجوازية الصغيرة ذلك " التناقض المريبين تكوينها الحقيقي من الداخل ، والقالب الاجتماعي الذي يخنقها من الخارج " (١) وهو القالب الذي تشكل تلك الترسبات . والذي يؤنسنا إلى هذه الفكرة ذلك الموقف الذي يتخذه أحمد عبد الجواد ، ثم ابنه " ياسين " من المرأة . وإن عبد الجواد يعتبر المرأة شيئا يباع ويشترى ، ووسيلة للمتعة أو للانجاب ، لا قيمة لها في حد ذاتها : " لانس يا شيخ متولسي أن غواني اليوم هن جواربي الأمس ، واللاتي أحلهن الله بالبيع والشراء (٢) . هكذا أجاب أحمد عبد الجواد " الشيخ متولي " الذي كان يعتقد في ولايته حين جاء هذا الأخير بلومه على تقصيره في احترام حدود الإسلام .

والجزء الأول من الثلاثية يكاد يكون مقتصرًا على مغامرات أحمد عبد الجواد ، وعلاقته بأهله وأصدقائه ، أما الجزء الثاني منها فيكاد يستبد به ياسين ابنه الأكبر . وهو يميز أباة في حبه الطرب والجري وراء النساء إلى حد الاستهتار وابتدال الذوق ، فإذا كان الأب يجمع بين جانبي الجدية والمجون في شخصيته فإن ابنه ياسين يرث عنه جانبًا واحدًا هو جانب المجون فحسب . ولا نريد أن نعدد مهازل ياسين العديدة كلها ، وإنما يكفي أن نذكر أنه تزوج في البداية مرتين متتاليتين ، وأنه كان يخون زوجته في كل مرة مع أول امرأة تروقه ، حتى ولو كانت خادمة في بيت الزوجية . وقد انتهى زواجه في كلتا المرات إلى الفضيحة

(١) شكري ، عالي : أزمة الجنس في القصة العربية . ص ١٠٨ .

(٢) بين القصرين . ص ٣٨ ، ٣٩ .

والطلاق . ثم تزوج مرة ثالثة من " زنوبة " التي كانت على علاقة مع أبيه دون أن يعلم . وكان في هذا صدمة كبرى لأحمد عبد الجواد الذي فقد سيطرته على أفراد الأسرة ، وأذعن للشيوخوخة والمرضى ثم الموت . ولم يكن ياسين يعبأ بأي شيء ، فهو سلبى منقاد لسُلطان غرائزه وأهوائه . حتى أنه لا يتورع عن استدراج أم لأحدى زوجاته ، وهي " أم مريم " إلى التفرغ في فراشه .

وهناك سؤال على جانب كبير من الأهمية يمكن أن نطرحه حين نتأمل صبوات أحمد عبد الجواد وفشاح ابنه ياسين ، وهو السؤال التالي : ألا يحق لنا أن نعتبر نجيب محفوظ هنا في عداد الطبيعيين من أمثال زولا وإيسن وغيرهما ؟

إن الناظر في سلوك الأب عبد الجواد وابنه لأول وهلة يعتقد بأن الغرائز كانت هي المحرك القوي لهذا السلوك والوجه له . وهذا شيء موروث كما يبدو بكل وضوح . فأحمد عبد الجواد يورث سلوكه عن أبيه الذي كان مزواجا ، وياسين يورث سلوكه هو الآخر ليس عن أبيه فحسب ، وإنما عن أمه أيضا . فأمه كانت ذات نزوات . وقد طلقها عبد الجواد من أجل هذا ، وحينئذ تزوجت بضع مرات وكان آخر زواج لها من رجل يصغرها بحوالي عشرين سنة ، رضي بها طمعا في مالها . وهذا ما آلم ياسين كثيرا ، لأنه أصبح مضغفة في الأنفاه من جراء سيرتها .

وكل هذا يقرب نجيب محفوظ من المذهب الطبيعي الذي يصر بعض النقاد على أنه يستحق أن يوضع في خانة الطبيعيين بروايته هذه . فالأستاذ أنسور المعداوي - على سبيل المثال - يؤكد على أن شخصية " ياسين " شخصية موروثة إذا ما قيّمناه على ضوء السلوك الحركي الرامز إلى تكوينه النفسي ، ذلك التكوين الذي يعد وليدا لاتجاه مذهبي يهدف إليه في فنه نجيب محفوظ . إنه اتجاه المذهب " الطبيعي " الذي يخطط الشخصية الإنسانية سيكولوجيا على مدار عاملين رئيسيين هما البيئة والوراثة ^(١) . والحقيقة أن نجيب محفوظ في هذه

(١) المعداوي ، أنور : كلمات في الأدب . ص ١٠٤ .

الرواية يكاد يقع في هاوية الطبيعيين ، وإنما الذي أنقذه من الوقوع هو توظيفه للجنس . فسلوك أحمد عبد الجواد وباسين ابنه ، كان تجسيدا للأخلاق التي كانت سائدة في العصر الذي يتناوله محفوظ ، وخاصة تلك الأخلاق المتعلقة بالجنس وتقويم المرأة تقويما يتفق وذوق المجتمع آنذاك . وقصاى القول فإن نجيب محفوظ كان يريد أن يعطينا صورة عن مجتمع البورجوازية الصغيرة في مصر في أعقاب الحرب العالمية الأولى من خلال السلوك الجنسي لدى أحمد عبد الجواد وابنه ياسين . هذا بالإضافة - طبعا - إلى تعرضه للسلوك الديني والسياسي والتطور الفكري الهائل الذي حدث بالتدريج ، وبلغ القمة في " السكرية " .

وليس من شك في أن كل هذا يبتعد بنجيب محفوظ عن المذهب الطبيعي الذي لم يكن يوظف الجنس على هذه الطريقة ، وإنما كان يعتبره مظهرا من مظاهر خضوع الإنسان - من حيث هو إنسان - لفرائزه ولموروثاته بشكل حتى إجباري ، كما رأينا من قبل .

وزيادة في الإيضاح فلإننا نستطيع أن نقارن بين الجنس عند نجيب محفوظ وبين الجنس عند إحسان عبد القدوس أو الكاتب الإيطالي " ألبر توموراثيا " . وإن هذين الكاتبين يتخذان من الجنس غاية في حد ذاته ، فلذا " كان الجنس عند جميع البشر وسيلة حفظ النوع الإنساني والبقاء ، وضرورة من ضرورات الحياة : كالغذاء ، والشراب ، والهوا ، فهو عند مورافيا وعبد القدوس أكثر من ذلك بكثير : إنه الحياة نفسها ، أو لعل الحياة نفسها ، عندها ، ليست سوى وسيلة للجنس . ولهذا لا يرد ذكر الطعام والشراب والهوا في آثارها الأدبية كضرورات إنسانية ، بل للمساعدة على تهيئة الجو للجنس الذي تتركز فيه الحياة ، والعمل الأدبي عندها " (١) .

(١) الناعوري ، عيسى : أدباء من الشرق والغرب . منشورات دار عويدات ط ١ . بيروت ٦٦ . ص ١٠٤ .

أما الجنس عند نجيب محفوظ فإنه يتخذ كوسيلة مهمة للكشف عن المفاهيم الاجتماعية الواقعية ، أو يتخذ كدلالة بليغة على العلاقات الإنسانية والاجتماعية في عصر معين . ولهذا فإن نجيب محفوظ حين يسأل عادة عن موضوع الجنس في رواياته يؤكد دوماً أنه يوظفه توظيفاً اجتماعياً ويكشفه برموز ذات أصول وروابط متينة^(١) بالواقع الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي وما إلى ذلك .

وبعد ، فإذا كانت صبوات أحمد عبد الجواد أو ابنه ياسين ذات دلالة اجتماعية واقعية ، فما بالك بالنشاط السياسي والتطور الفكري الذي كان محفوظ يحرص حرصاً شديداً على إعطائنا صورة واقعية ودقيقة للغاية عنه ؟

وهناك سؤال يجدر بنا أن نطرحه الآن ، وهو : إذا كنا قد رفضنا وضع نجيب محفوظ - من خلال الثلاثة - في خانة المذهب الطبيعي ، فأين نضعه إذن ؟

الحقيقة أننا إذا كنا نستطيع أن نعتبر نجيب محفوظ واقعياً فإننا نجد صعوبة في تمييز مذهبه الواقعي ، وذلك لأنه لا يسير على خط الواقعيين الطبيعيين كما أنه لا يسير على خط الواقعيين الانتقاديين أو الاشتراكيين ، وإنما يسير على أكثر من خط في الأثر الأدبي الواحد . وهذا يعود إلى اهتمامه بكل المذاهب الأدبية ومحاولته الاستفادة من وسائلها الفنية والموضوعية حسب ما يؤكد هو نفسه . ففي تصريح له يقول : * إن التكنيك المختلف جاءني على مائدة واحدة ، وبصورة متعاصرة . وقد استعملت كل تكنيك اطلعت عليه في حينه . وكما لم أخرج من عباءة كاتب واحد ، فلئن لم أندرج تحت لواء تكنيك واحد . فالمونولوج الداخلي مثلاً منهج وروية . ومع أنني استعملته فلئن لم أندرج تحت

(١) أبوكف ، أحمد : المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ (حوار أجري

مع محفوظ) مجلة الهلال . عدد فبراير ١٩٧٠ -

ص ١٩٢-١٩٧ .

لوائه بهذا المعنى . . فقط في لحظة من حياة بطلها أجدها لحظة جويسية فأعبر عنها بطريقة جويس مع شيء من التعديل . . لحظة أخرى ديستوفسكية أو بلزاكية وهكذا . . .^(١)

والجدير بالإشارة أن المزج بين المذاهب المختلفة ظاهرة من الظواهر التي يمكن ملاحظتها بوضوح ، وخاصة المزج بين الواقعية والرومانتيكية . وهذا ما كنا قد رأيناه في " زينب " للدكتور هيكل ، وفي " عودة الروح " لتوفيق الحكيم . وحتى " يوميات نائب في الأرياف " و " الأرض " و " الثلاثة " ^(*) كلها روايات لا تخلو من عناصر رومانتيكية بالإضافة - طبعاً - إلى العناصر الواقعية الغالبة .

* * *

هذا ، ولا بد من أن نذكر أن هؤلاء الكتاب الذين تعرضنا لهم يشتركون في خاصية الاعتماد على التجارب الذاتية اعتماداً كبيراً . إن " عودة الروح " عبارة عن صياغة لتجربة ذاتية عاشها الحكيم ، وهي تجرته مع الفتاة " سنية " ينسب الجبران التي هام بها ردحا من الزمن واتخذها بطله لروايته ، حسب ما يعترف به هو نفسه .^(٢) وكذلك الأمر بالنسبة لروايته " عصفور من الشرق " التي تعتبر صياغة فنية لتجربته مع الفتاة الفرنسية " إيمان دوران " . أما " يوميات نائب في الأرياف " فلإنها تصوير لانطباعات الحكيم وتجاربه في ريف مصر ، حيث كان وكيملاً

* خاصة " السكرية " التي تصور شطحات كمال الرومانتيكية وحبه للفتاة الأرستوقراطية " عابدة " . وهي الفتاة التي ينظر إليها كمال نظرة تختلف تماماً عن نظرة أبيه أو أخيه ياسين إلى المرأة . ومحفوظ يريد أن يلفت أنظارنا إلى التطور الذي طرأ على الذوق وعلى التفكير من خلال هذا التباين في تقديم المرأة .

(١) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليكم . . من ٩٥ ، ٩٦ .

(٢) الحكيم ، توفيق : توفيق الحكيم يتحدث . مطابع الأهرام التجارية القاهرة ١٩٧١ . ص ١٩٨ .

للنباية ، وشخصية " نائب الأرياف " هي شخصية الحكيم نفسه الذي رمي به
الدهر في الريف فراح يبكي حظه العاثر في مرارة وأسى : " لاني أعيش مع
الجريمة في أصفاد واحدة ، وإنما رفيقي ، أطالع وجهها في كل يوم ، ولا أستطيع
أن أحادثها على انفراد " (١)

وقد اعتمد الدكتور هيكل على تجاربه الذاتية في " زينب " ما حسدا
ببعض النقاد إلى أن يقارنوا بينه وبين " حامد " بطل روايته (٢) كما أن نجيب
محفوظ يعترف بأن " كمال " يعكس أزمته الفكرية التي عانى منها في فترة من
حياته (٣) ونجد شخصية عبد الرحمن الشرقاوي تبدو لنا بوضوح كذلك في
" الأرض " كما يؤكد بعض النقاد (٤)

وما يقال في هؤلاء الكتاب الذين ذكرنا يقال أيضا في " سارة " لمحمود
عباس العقاد ، و " إبراهيم الكاتب " للمازني ، وليس معنى هذا أن كل هؤلاء
الكتاب في درجة واحدة من حيث اعتمادهم على تجاربهم الذاتية ، بل على العكس
من ذلك تماما ، فإذا كان الدكتور هيكل وتوفيق الحكيم والعقاد ، يظهر شخصياتهم
بوضوح في أعمالهم الروائية التي أشرنا إليها ، ويتقيدون بتفاصيل تجاربهم ، فإن
عبد الرحمن الشرقاوي ونجيب محفوظ ، على سبيل المثال ، يخفيان شخصيتيهما ،
ويتصرفان تصرفا كبيرا في المادة الخام التي أخذها من تجاربهما . وهي المادة
التي تنقل إلينا أحيانا في صورتها الأولية من غير تصرف فيها ، كما هو الأمر
بالنسبة لكتاب الدكتور طه حسين " الأيام " الذي يخطئ بعض النقاد فيعتبرونه

-
- (١) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف . ص ٩ .
(٢) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض . ص ٥٠ .
(٣) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليك . ص ٦٢ .
(٤) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض . ص ١١٥ وما بعدها .

رواية^(١) مع أنه في الحقيقة سيرة ذاتية . ولا ريب في أن الكاتب الذي يعدر في
فنه عن تجربة ذاتية يكون عرضة للنأي عن الواقع الموضوعي أكثر من غيره ، وهذا
ما نراه حين نقارن " زينب " و " عودة الروح " من جهة وبين " الأرض " وثلاثية
نجيب محفوظ من جهة أخرى .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فلذا كان شغل الواقعية ضعيفا - إلى حد ما -
لدى الرواد من أمثال الدكتور هيكل وثوفيق الحكيم ، فإنه كان قويا لدى كتاب
الجيل الثاني من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي ، ونجيب محفوظ ، وسوف يكون
أكثر قوة وأكثر بهرا في يدي كتاب الجيل الثالث ، الذي يأتي الدكتور يوسف
إدريس في مقدمتهم . وهو الكاتب الذي استطاع أن يحو بصمات الرومانتيكية
التي كانت تلاحظ من حين لآخر في أعمال الواقعيين ، كما استطاع أن ينأى بفته
- على وجه العموم - عن التجارب الذاتية ، ويكسر أسارها لينطلق نحو الواقع
الموضوعي الفسيح المجال . . الذي يعج بالشكليات الإنسانية والاجتماعية
والقضايا الأيديولوجية في مصر . وهذا ما سوف نراه في الباب التالي من هذا
البحث ، إن شاء الله .

(١) انظر " تطور الرواية العربية " للدكتور عبد المحسن طه بدر . ص ٢٩٧ وما
بعدها .

“ الباب الثاني ”

“ الواقعية واتجاهاتها في أدب يوسف إدريس ”

الفصل الأول

يوسف إدريس : حياته وآثاره

=====

* حياته : الدكتور يوسف إدريس من مواليد التاسع عشر ماي سنة ١٩٢٧ بأرياف مصر . وهو في الأصل طبيب تخرج من كلية الطب سنة ١٩٥١ ثم التحق بمستشفى " القصر العيني " - وهو أكبر مستشفيات القاهرة - وأشر تخرجه ليعمل في قسم الجراحة ، ولكنه لم يستمر طويلا في عمله هذا ، لأنه لم يخلق ليكون طبيبا ، وإنما خلق ليكون أدبيا وكاتباً مطبوعاً . وكما رأينا توفيق الحكيم يضيق بالحقوق ويتجه إلى الكتابة المسرحية ، ونجيب محفوظ يضيق بالفلسفة ويتجه إلى كتابة الروايات ، نرى الدكتور يوسف إدريس يضيق بمهنته ويميل إلى كتابة القصة القصيرة ، خاصة ، والرواية والمسرحية .

وقد كان والد الدكتور يوسف إدريس متخصصا في استصلاح الأراضي ، وكانت طبيعة عمله تجتم عليه الانتقال من مكان إلى آخر باستمرار ، بحيث لا يتيح له الاستقرار إلا نادرا . وهذا ما دفع به إلى أن يرسل ابنه " يوسف " ليعيش في كنف جدته في القرية . وقد كان لحياته هذه البعيدة عن والديه أثر كبير على نفسيته ، فهو لا يذكر " إلا وحدته واستيحاشه وافتقاره إلى الحب . فقد كانت جدته سيدة قليلة الكلام ، لا تحب إظهار عواطفها ، أو هي لا تعرف كيف تظهرها . ومعظم ساكني الدار من هم أكبر منه سنا . وهذا من شأنه أن يزيد من إحساس الصبي بالغرابة " (١) .

(١) فج ، نادية روفوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث (رسالة

قدمت لنيل درجة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة كولومبيا الأمريكية) . دار المعارف . القاهرة

١٩٧٦ ، ص ٩٣ .

وما زاد يوسف إدريس شعورا بالغرابة أن والدته كانت تنطوي علي شي* من
القسوة والصلابة والتسلط . وهذه الصفات التي تميز شخصية أمه حرمته من الحنان
والمعطف الضروريين لكل طفل . وإذا كان إدريس قد حرم من حنان الأم أو -
غيرها في طفولته ، فإنه يظل في شبابه ورجولته يبحث باستماتة عن ذلك الحنان
الذي افتقده لدى نساء أخريات ، ففي روايته " البيضا " - التي تعتبر إحدى
حد ما سيرة ذاتية له - نجد " يحي " الذي تعرف علي فتاة يونانية فيسي
القااهرة يسمى جاهدا إلى الفوز بحبها له علي الرغم من أنه في قرارة نفسه
لا يحبها ، لأنه يعلم أنها كانت متزوجة ، كما نجده يعبر عن إحساسه بالقلق من
جراه عدم اعتناقه مع أمه التي كان يزورها لما باذلا أقصى ما في وسعه للتقرب
منها واسترضائها ، فهو كان يدرس في القاهرة ، ويزور أهله في الريف حين
تسنع الفرصة ، ويقابله إخوته وأبوه بالترحاب الحار ، أما أمه فإنه كان يفتقد لها
في مظاهرة الترحيب به ، ويذهب دائما إليها ويصالحها ، ولكنها كانت تقبل
صلحه دوما علي مضغ^(١) . ولعل تعطشه إلى الحنان هو الذي طبع أدبه كله
تقريبا بطابع إنساني ، إلى درجة أن أحد النقاد ، وهو غالي شكري ، يعتبر
الإنسانية مفتاحا لشخصية إدريس وإنتاجه الأدبي^(٢) . ولا نريد الآن أن نذكر
أمثلة توضح إنسانية إدريس في أدبه ، ولكننا نرجس ذلك إلى الوقت المناسب .

(*) حين نقارن بين " يحي " بطل رواية " البيضا " وبين يوسف إدريس نجد كثيرا
من اليلامح التي تجمع بينهما ، فكل منهما طبيب ، وكل منهما يكتب في
المجلات ويتنازل من أجل قصة ، وكل منهما ينحدر من الريف ، وكل منهما
يحمل أفكارا واحدة . وما يؤكد هذا ما ورد في مقدمة الرواية من وصف
لقيمته ، إذ يعتبرها إدريس " وثيقة حية خطيرة من فترات الحياة " في مصر
ويقول : " إنني شديد الاعتزاز بهذا الجزء من عمري ، وعمر بلادي " (انظر
" البيضا " . دار الطليعة للطباعة والنشر . الطبعة الأولى . بيروت
١٩٢٠ . ص ٥) .

- (١) إدريس ، يوسف : البيضا . ص ٤٧ .
(٢) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . دار الطليعة للطباعة
والنشر . ط ١ . بيروت . ٧٠ . ص ٢٧٢-٢٧٤ .

ويعد يوسف إدريس من أبرز الكتاب الذين ناصروا الحركات التحررية سواء في مصر أو في الوطن العربي ، أو في العالم أجمع . ولم يكن إدريس من يلقون الكلام على عواهنه مكتفين بإبداء آرائهم فحسب ، وإنما كان يقرن الرأي بالعمل في صراحة وشجاعة نادرتين ، تليقان أحيانا حد التطرف . وهو في هذا يشبه أولئك الكتاب الذين يطابقون بين الكلمة والفعل ويخضعون حياتهم لأرائهم النظرية ، من أمثال " بنتشة " و " البركامي " و " هينغواي " و " ميشينا " الذي انتحر من أجل تحقيق آرائه التي يؤمن بها - حين لم يجد وسيلة أخرى للدفاع عنها .

ومن هنا فإننا لانعجب حين نجد يوسف إدريس يتعاطف مع " ميشيا متعاطفا شديدا . فهذا الكاتب الياباني الكبير حين أحس " أنه إنما يؤذن في ماطة قرر أن يقوم " بالفعل " بما هو أكبر وأعظم وأهم من الكلمة " (١) .

وانسجاما مع آرائه يرى الدكتور يوسف إدريس أن الفن ليس مجرد وهم وليس مجرد ألفاظ تقال أو ترسم على الورق ، وإنما " عمل " حقيقي ، وصراع حقيقي " (٢) . ووفقا لهذا المنطق نجد إدريس يشترك في المظاهرات ضد الاستعمار الإنجليزي ضد نظام الملك فاروق أثناء دراسته في كلية الطب . وقد كان لإدريس دور كبير في تحريض الطلبة وتأليبهم على نظام الحكم القائم آنذاك ، واستطاع أن يصبح السكرتير التنفيذي للجنة الدفاع عن الطلبة ، ثم الأمين العام لاتحاد الطلبة . واستغل منصبه هذا لنشر المجلات الثورية الضاحضة للملك والإنجليز ، الأمر الذي حسدا بالسلطات إلى القاء القبض عليه وسجنه وإبعاده عن الدراسة عدة أشهر . (٣)

-
- (١) إدريس ، يوسف : اكتشاف قارة . (سلسلة كتاب الهلال . عدد ٥٥)
دار الهلال . القاهرة ١٩٧٢ . ص ٥٧ .
- (٢) إدريس ، يوسف : اكتشاف قارة . ص ٦٢ .
- (٣) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ٩٤ .

وفي الفترة التي اشتغل أثناءها يوسف إدريس في قسم الجراحة بمستشفى القصر العيني ظل يواصل حملته على المستعمرين ، وظل دائم الاتصال بالمنظمات السرية التي تعمل من أجل القضية الوطنية .

ويوسف إدريس ممن هزتهم ثورة عام ١٩٥٢ وصفقوا لها طويلا في البداية ولكنه ما لبث أن اصطدم بالزعيم جمال عبد الناصر الذي اعتقله والقي به في السجن ، حيث يقابل بعض الشيوعيين وينخرط في حزبهم لفترة قليلة ، ثم انفصل عنهم دون رجعة .

ومن أعمال يوسف إدريس الجريئة التي تعبر أحسن تعبير عن إيمانه العميق بضرورة مطابقة الأفعال والأقوال لدى الكتاب انضمامه إلى الثوار الجزائريين سنة ١٩٦١ ، فقد التحق بحبهة التحرير الوطني بجبال الجزائر وخاض معها معارك ضد الاستعمار الفرنسي ، وجرح في إحدى المعارك ، ونال وسام الشرف بعد استقلال الجزائر . ويوسف إدريس يذكر أنه قابل كثيرا من قادة الثورة الجزائرية البارزين^(١) في مغامرتة هذه التي ضحى من أجلها بعمله وعائلته ودمه .

وقد تزوج يوسف إدريس بعد تردد ، وإن تذكر الدكتوراة نادية رؤوف فرج - التي قابلته مرارا وأجرت معه أحاديث - أن إدريس كان يعاني من الصراع الذي عانى منه توفيق الحكيم من قبله ، وهو الصراع بين الحياة والفن ، فقد كان يشعر بالظلم إلى الحياة العائلية ويخشى في الوقت نفسه أن يحطه وضعه الجديد من حيث هو كاتب .^(٢)

(١) إدريس ، يوسف : بصراحة غير مطلقة . دار العودة . بيروت

ص ١٢٤ - ١٤١ .

(٢) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ٩٥

* آثاره : بدأ يوسف إدريس بنشر محاولاته القصصية في الصحف والمجلات المصرية منذ التحاقه بالجامعة . وقد لفت أنظار النقاد في وقت مبكر من حياته الأدبية ، فأخذت شهرته في الاتساع شيئاً فشيئاً إلى أن أصبح نسي عدد الكتاب المصريين الكبار الذين يحتفى بهم .

ولعله من الطريف أن نشير إلى أن يوسف إدريس لم يكن يتوقع إطلاقاً أن يكون لكتابه ، أو لمحاولاته تلك ذلك الصدى الكبير في الأوساط الأدبية ، إنه وجد نفسه كاتباً بين عشية وضحاها ؛ لم يضع مخططات مسبقة ليكون كاتباً ، ولم يفكر يوماً بما أنه سوف يصبح ذا شهرة أدبية ، وأنه سوف يتفرغ للعمل في المجلات ، ويكون رئيساً لتحرير الصحف .

وفي هذا المجال يقول يوسف إدريس : " كنت أكتب ، وظللت أكتب ، تأتيني الكتابة لا أعرف كيف ، وتعجب الناس لا أعرف لم ، وأصبح بسرعة لا أتوقعها كاتباً معروفاً ، عليه أن يفعل مثل الكتاب ، فيقرأ لمعرفة الأدب منذ بدأ ، ويلتمس بالنظريات في النقد ، وإنتاج من سبقوه ومعاصريه ، وعليه أيضاً أن يخرج كالكتاب المعروفين ، ويجد اجابات خاصة ، غليظة دائماً ، لكل أسئلة يطرحها عليه صحفي في حديث لمجلة ، أو حتى ناقد متخصص لينشرها في مجلة مختصة " (١)

ولا ندري لماذا اتجه يوسف إدريس في البداية إلى القصة القصيرة ، بالضبط ، ولكننا نرجح أن يكون لسهولة نشر القصة القصيرة في المجلات والصحف اليومية دخل في اختيار إدريس لها ، فضلاً عن اعتبار فن القصة القصيرة هو الشكل المناسب للتمرن على الكتابة ، كما هي الحال لدى كثير من الشباب الناشئين . (*)

(١) إدريس ، يوسف : القصة وأنا . مجلة الآداب (بيروت) . عدد يوليو ١٩٧٣ . ص ١٤ .

(*) نذكر على سبيل المثال ، أن كل الكتاب الناشئين في الجزائر يفرقون الصحف والمجلات يوماً بقصصهم القصيرة . ولكن يجب أن نلفت النظر إلى أن دافع — هو — إلى كتابة القصة القصيرة هو الوصول إلى الشهرة في أقصر وقت ممكن بالإضافة إلى التمرن على الكتابة .

ومهما يكن من أمر ، فإن إدريس أخذ فجأة يجمع قصصه التي نشرها في
المجلات والصحف ، وخاصة مجلة " روزاليوسف " وجريدة " المصري " ، ويصدرها
في مجموعات ، فقد أصدر سنة ١٩٥٣ مجموعة " أرخص الليالي " بالكتاب الذهبي
بدار الهلال ، ثم أصدر مجموعته الثانية التي تتضمن أول رواية له ، وهي
" قصة حب " في سنة ١٩٥٦ ، وأصدر في نفس السنة " جمهورية فرحات " ،
ثم مجموعته القصصية " البطل " التي نشرتها دار الفكر سنة ١٩٥٧ . وفي
نفس هذه السنة نشر مسرحيته " ملك القطن " التي صدرت عن دار النشر القومية .
أما في عام ١٩٥٨ فقد أخرج مجموعته " قاع المدينة " التي طبعت في مركز
كتب الشرق الأوسط ، ونجد بين قصص هذه المجموعة روايته أو قصته الطويلة التي
تحمل نفس عنوان المجموعة ، أي " قاع المدينة " . كما طبع في نفس السنة
مسرحيته " اللحظة الحرجة " . وأصدر روايته " الحرام " ، ومجموعته القصصية
" حادثة شرف " سنة ١٩٥٩ ، وهذه المجموعة الأخيرة تضم هي الأخرى قصة
طويلة تحمل نفس عنوان المجموعة ، ونشر مجموعته " آخر الدنيا " التي تحتوي على
قصة " الغريب " الطويلة سنة ١٩٦١ .

وهكذا نجد أعمال يوسف إدريس تترى تباعا ما بين قصص قصيرة وروايات
ومسرحيات . ففي عام ١٩٦٢ أصدر رواياته " العسكري الأسود " ، و " العيب " ،
و " رجال وشران " . وفي عام ١٩٦٤ أصدر مجموعته القصصية " لغة الآي آي " و
مسرحيته " الغرافير " التي أثارت ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية (*) .
وفي عام ١٩٦٩ نشر إدريس مسرحيته " المخططين " التي صدرتها
السلطات المصرية ومنعت عرضها .

(*) اعتمدنا في تحديد تواريخ نشر إنتاج إدريس على كتاب الدكتور زغلول سلام
" دراسات في القصة العربية الحديثة " . شركة الإسكندرية للطباعة والنشر
١٩٧٣ . ص ٣٦٠ - ٣٦١ ، كما اعتمدنا على كتاب الدكتور يوسف
نوفل " قضايا الفن القصصي " . ص ١٩ .

وقد اختفى يوسف إدريس عن الساحة الأدبية في سنة ١٩٧٢ ، على إثر تعليقات له علنية ضد الوضع السياسي ، ولم يعد للظهور إلا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، عندما عين كاتباً في جريدة الأهرام^(١) ، حسب ما تذكر الدكتورة نادية رؤوف فرج .

وقد حصل يوسف إدريس على وسام الجمهورية سنة ١٩٦٣ تقديراً لنشاطه الأدبي^(٢) ، واحتل مركزه العموق بين أقطاب كتاب القصة والمسرحية في صفوف العرب العالم العربي . ولنا لا نبتعد عن الصواب كثيراً إذا اعتبرناه " تشيكوف " القصة العربية المعاصرة .

ولذا نظرنا إلى إنتاج يوسف إدريس في جملته وجدناه إنتاجاً واقعياً في جوهره ، يرتبط أوثق الارتباط بمشكلات المجتمع المصري وقضايا الاقتصاديين والأخلاقية والسياسية والاجتماعية ، وخاصة مشكلات الريف التي اهتم بها إدريس اهتماماً بالغاً ، إلى درجة أن بعضهم اعتبروا القضية المحورية في أدبه هي قضية الريف وما يطرأ عليه من تحولات^(٣) .

والتزام إدريس بمعالجة المشكلات التي يعاني منها مجتمعه لم يكن إلزاماً مفروضاً عليه ، وإنما كان التزاماً حراً نابعاً من إعاقته . إنه كأديب حساس لم يكن يستطيع أن يرضخ عينيه عما يجري في بيئته وفي الساحة العربية من صراعات وأحداث خطيرة ، ولم يكن يستطيع أن يتجاهل آلام وآمال شعبه الناهض .

(١) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ٩٦ .

(٢) انظر الصحيفة نفسها .

(٣) الخطيب ، محمد كامل : المغامرة المعقدة (مقدمة في تاريخ العلاقة

بين المجتمع العربي والغرب ، كما يظهرها الفن

الروائي في نشوئه وتطوره) . منشورات وزارة -

الثقافة والإرشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ . ص ١٠١

ولكي نقتنع بحرية التزام يوسف إدريس بكفي أن نشير على سبيل المثال لا الحصر، إلى أنه لم يقدم على معالجة مشكلات الريف تحت تأثير الحد الاشتراكي في مصر، أو استجابة للحزب الذي كان يدعو إلى الاهتمام بالفلاح والأرض فسي الأديب ، وإنما أقدم على معالجة تلك المشكلات بدافع حبه للريف الذي نشأ وترعرع فيه . وهذا الحب يتجلى لنا بوضوح من خلال " البهلاء " . إن " يحيى " الذي اضطر أن يعيش في المدينة كي يدرس ويعمل ، يشعر بمواطن عسيرة حين تتسنى له زيارة الريف وروية الفلاحين : " ما أكار أعود مرة أخرى إلى ذلك الهدوء السدود الذي يرقد ريفنا في قاعه ، وما تكاد أذني تستريح من الطنين الذي لا ينقطع في المدينة ، وأهبط إلى المكان الذي لأضجة فيه ولا طنين ، بل الهدوء الحافل الكبير ، هدوء يخزي بالهدوء .. فللقائنا بالقرية فرحة كفرحة رويتنا لصورنا ونحن أطفال ، ولخطنا أيام أن كنا تلامذة في ابتدائي وثانوي" (١).

وكما هم " يحيى " بمفادرة الريف إثر زيارته القليلة اعترته غصة حين يرى الفلاحين المنحنيين على الأرض ، ويحس أنه مدين بالكثير لأولئك المساكين الكادحين الذين يتركهم وراءه . (٢)

ونرجو ألا يفهم من حديث يوسف إدريس عن الريف على هذا النحو أنه ذو رؤية رومانتيكية تذكرنا بالدكتور هيكل في " زينب " وتوفيق الحكيم في " عودة الروح " ، كلا ، إنه ذو رؤية في منتهى الواقعية كما سوف نرى في الفصول التالية من هذا البحث . وما ضاعف من اهتمام إدريس بالريف كونه ينتمي إلى طبقة فقيرة ، فلم يكن أبوه سوى موظف بسيط لا يكاد يستقر في مكان ، ولم تكن أسرته لإقطاعية تمتلك الأراضي الشاسعة ، وإنما كانت تعاني من الفقر المدقع حسب ما يبدو لنا من خلال " البهلاء " . إن " يحيى " يزور مرة أسرته في الريسف ،

(١) إدريس ، يوسف : البهلاء . ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥١ .

ويتأمل ظروف أهله السيئة ، ويأخذ في المقارنة بين حياته هو في المدينة و حياة
إخوته ووالديه في الريف ، ويعبر عن ألمه المظني من جراء هذه المقارنة :
" كنت ما أكاد أصبح في قلب بيتنا ، البيت المهدم ذي الطلاء الأبيض المصفر
المتهالك والكلب العجوز ، والجوش المهمل . ما أكاد أصبح وحولي كل هذا
حتى أفيق ، وكأننا نحيا في المدينة في حلم طويل لانفوق منه إلا حين نعود
إلى قرارنا . هناك نجد الحقيقة . هناك ندرك أننا فقراء مطحونون نتستبر
بالحيل لنعيش . إننا في المدينة نحاول أن نبدو كأهل المدينة ، ولأننا لسنا
منهم ، لأننا فلاحون ، نحاول أن نبههم ونتفوق عليهم في ملابسهم ومعيشتهم ،
وأننا لنُدفع تهمة الفلاحين عنا . حتى إذا عدنا وجدنا حقيقتنا الجرداء ،
وجدنا أصلنا وأقاربنا وجلايبهم الرثة المرقعة وإخوتنا الحفاة وأمهاتنا وهن
يدارين البيضة وبيعنها للصرف على بيوتنا " (١) .

فهذا النص الذي آثرنا أن ننقله بكامله يوضح تلك الوضعية التي كان
يعيشها إدريس ، ويكتوي بنارها رغم انتقاله إلى المدينة ، وليس من شك في أن
كاتبنا مثل إدريس الذي عاش هذه الظروف القاسية ، أقدر من غيره على الالتفات
إلى مشكلات الريف ، وأصدق من غيره في معالجتها .

فإذا كان يوسف إدريس ملتزما في أدبه بطرح قضايا محلية فلا يعني هذا
أنه لم يتخط بيئته المصرية ، بل على العكس من ذلك نجد يدعو إلى طرح
القضايا العربية عامة . ففي المؤتمر الثاني للأدباء العرب الذي عقد بدمشق
سنة ١٩٥٦ قام يوسف إدريس ليعترض بحدة على الأستاذ فؤاد الشايب الذي
كان قد ألقى محاضرة في المؤتمرين تتناول علاقة الفرد بالدولة بصفة مطلقة ، وأخذ
كثيرا على إهماله لتحديد علاقة الفرد العربي بدولته في تلك الفترة من التاريخ
بالذات ، ثم راح ينادي بصوت عال : " حاجتنا هي أن نتكفل لنواجه قوى
الاستعمار التي تهددنا ، حاجتنا أن إسرائيل تقتل المواطنين في الأردن ، حاجتنا

(١) إدريس ، يوسف : البيضا . ص ٤٧ - ٤٨ .

هي الدفاع عن النفس . لقد عقدنا هذا المؤتمر وتحشنا العناء للدفاع عن
تراثنا وأدبنا وحضارتنا وقوميتنا . . . لسنا كتاب الإنسانية جمعاء . نحن
كتاب عرب . . . (١)

والحقيقة أن يوسف إدريس لم يكن كاتباً مصرياً أو عربياً فحسب ، بل كان كاتباً
إنسانياً يتجاوز الإطار المحلي والقومي إلى الإطار العالمي في كثير من الأحيان .
وهذا لا ينقص من قيمته بتاتاً ، بل يرفعه إلى مصاف الكتاب العالميين بالطبع .

وبعد ، فإذا سلمنا بأن يوسف إدريس كاتب واقعي ، فما هو المنهج
الواقعي الذي يعطنه في أدبه ؟ أو بتعبير آخر : في أي خانة من خانات
الواقعية يجب أن نضعه ؟ أفي خانة الواقعية الاشتراكية أم في خانة الواقعية
النقدية أو الطبيعية ؟

الواقع أنه من الصعب أن نقدم إجابة نهائية لهذه الأسئلة ؛ لأن الجزم في
أمور الفن ووضع قوانين صارمة له ، يتنافى مع طبيعة الفن ؛ فنحن إلى حد الآن -
لا نستطيع أن نضع " شكسبير " - مثلا - في خانة الرومانتيكية أو في خانة
الكلاسيكية . فمسألة وضع كاتب ما تحت لواء مدرسة أو مذهب معين أمر نسبي ليس
إلا . وخاصة بالنسبة لكاتب مثل يوسف إدريس يؤمن بإيماناً راسخاً بأن الأفكار
والقيم والفلسفات يجب أن تتغير باستمرار ؛ لأنها لا تتجدد إلا إذا تجددت الحياة
نفسها . (٢)

ومع ذلك فإنه يمكن للتأمل في أدب يوسف إدريس أن يلحظ اصطناعه
للمناهج الواقعية الثلاثة التي تعرضنا لها في الباب الأول من هذا البحث .

-
- (١) إدريس ، يوسف : لسنا معصومي الأعين . مجلة الآداب (بيروت) .
عدد أكتوبر ٥٦ . ص ١٥ .
- (٢) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ٩٦ .

ويرى بعض الدارسين أن يوسف إدريس — على الرغم من كونه كاتباً اشتراكياً* — لا يستخدم منهج الواقعية الاشتراكية في كتاباته ، وإنما " يستخدم على الأصح منهج الواقعية النقدية"^(١) . وهذا تعميم في غير محله ، وإن سوف نجد أن يوسف إدريس لم يلتزم بمنهج الواقعية النقدية وحده ، وإنما التزم أيضاً بمنهجي الواقعية الاشتراكية والواقعية الطبيعية ، وهذا ما سوف نتكفل بإيضاحه في الفصول المقبلة ، إن شاء الله .

والجدير بالذكر هنا أن يوسف إدريس لم يكن يلتجئ إلى منهج أو أسلوب ما من أساليب الواقعية اعتباطاً ، وإنما كان يختار المنهج أو الأسلوب المعين الذي يتلاءم مع الفكرة التي يريد أن يعبر عنها أو يفتح بها القارىء ، وكما أن يستعمل وسائل المذهب الواقعي الذي يناسب التجربة التي مر بها .

وصفة عامة فإنه يمكن لنا أن نميز بالحد ما — مراحل في حياة إدريس وفي حياة مصر بالذات ، كانت كل مرحلة منها تتطلب منها فنياً بعينه .

وما يمكن ملاحظته أن إدريس مال إلى استخدام منهج الواقعية الاشتراكية في المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، ثم أخذ يغلب عليه طابع الواقعية النقدية في المرحلة الثانية ، وموخرًا طفق يستخدم منهج الواقعية الطبيعية على استحياء .
وتتكبد جادة الصواب لو ادعينا أن كل مرحلة تنتهي من حيث تبدأ المرحلة التالية ، فنحن لانستطيع أن نحدد بالضبط السنة التي أخذ يوسف إدريس يزور فيها عن المنهج الواقعي الاشتراكي ، أو السنة التي أخذ يصطنع فيها منهج الواقعية الطبيعية . وقصارى القول في هذه المراحل أنها متداخلة وليست منفصلة بعضها عن بعض .

(*) سوف نرى فيما بعد أن إدريس يرفض الاشتراكية في كثير من الأحيان .
(١) عطية ، أحمد محمد : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث . دار — الكتاب العربي (طرابلس) — دار العودة (بيروت) ط ١ . ١٩٢٤ . ص ١٢٠ .

الفصل الثاني

منهج الواقعية الاشتراكية في أدب إدريس

إن ملامح المنهج الواقعي الاشتراكي في أدب يوسف إدريس تتجلى لنا باختصار فيما يلي :

(١) الالتزام بقضايا العمال والفلاحين والظلومين من الفقراء . وهي القضايا التي استأثرت باهتمام كل الواقعيين الاشتراكيين ابتداءً من "ماكسيم غوركي" حتى "پابلونيرودا".

ونحن نجد آثار يوسف إدريس الأولى - على وجه الخصوص - تدور كلها ، أو جلها ، حول هذه القضايا التي كانت تفرح نفسها عليه .

إن إدريس في مجموعته القصصية الأولى " أرخص الليالي " يختار شخصياته من بين الطبقات الدنيا التي تكافح من أجل لقمة العيش كفاحا مستميتا ، وتتطلع إلى الحياة الكريمة بعين الحسرة والأسف .

ففي قصته " نظرة " ^(١) نقابل فتاة صغيرة ترتدى ثوبا قديما مهلهلا ، واسعا يشبه قطعة القماش التي ينظف بها الفرن ، تطل رجلاها " من ذيله الممزق كسمازين رفيعين " ، وهي تنوء تحت حمل ثقيل ، وما ذلك الحمل إلا أنواع مختلفة من المأكولات الشبهية التي كلفتها سيدتها بنقلها إلى البيت .

إن هذه القصة - على الرغم من بساطتها - تترك أثرا كبيرا على القارئ ، وتوحي له بمدى حاجته تلك الفتاة إلى الغذاء ، والتي درء العوز الذي يطيل عليه من خلال ثوبها الممزق في صورة ساقين دقيقتين كالسماز ، وفي صورة " وجهها المنكمش الأسفر " كما توحي له بمدى حاجة تلك الفتاة إلى الحريسة

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . دار العودة . بيروت ص ١٢-١٣ .

واللعب مثل سائر الأطفال الذين شاهدتهم أثناء سيرها ، يلعبون بالكرة في
مح وحبور وصراخ .

وفي قصة " الحادث " نقابل " عبد النبي أفندي " - وهو رجل فقير
من أرياف مصر ، يشتغل معلماً للصبيان - الذي تتاح له الفرصة لزيارة القاهرة
رفقة زوجته التي تصغره بسنوات كثيرة ، فيشعر بسعادة غامرة ، ليس بسبب
زيارته للقاهرة التي سبق له أن زارها مرارا ، ولكن بسبب وجود زوجته
" تفاحة " بجانبه هذه المرة ، " هادئة بجواره كالحمل الرضيع ، لاتعابره
كعادتها بكبره وصغرها ولا تركب رأسها وتمتطي لسانها وتسخر منه ومن علمه ،
ومن (حقة) المدرس الذي لاطلع ولا نزل ^(١) .

وبنما كان هذان الزوجان يتجولان فإذا بهما أمام النيل العميق اللجة ،
ذوي الضفتين المتباعدتين ، وإذا بالزوجة " تفاحة " تقف في مكانها مشدوهة
من منظره وعظمت ، وبعد مداعبة من الزوج ورد على بعض أسئلة زوجته المتعلقة
بالنيل يفاجأ بها تغفر فاها في عجب وارتياح ، ذلك أنها كانت قد لمحت
على حين غرة طفلا صغيرا في عرض النيل ، يتنزه على متن قارب ، ولم تصدق
الزوجة نظرها ، وراحت تدفع زوجها كي يتحرك ويحاول إنقاذ الطفل من الفرق .

وعلى الرغم من المجهود الذي بذله الزوج وبعض الساخرين من أجل اقتناعها
بأن الطفل في أمان وأن والديه يرقبانه على الشاطئ ، فإنها لم تقتنع ، ولم
يهضم عقلها هذا النوع من النزهة .

ويعود الزوجان إلى الريف ، ولكن صورة الصبي " المفعوص الذي طولسه
شبر " ، ذي الشعر الجميل والملابس البيضاء النظيفة ، لم تفارق مخيلتيهما .
إن " تفاحة " كانت لاتسأم من ترديد حكاية هذا الصبي على سماع جاراتها

(١) إدريس ، يوسف : أرغص الليالي . ص ٥٥ .

وكانت تزعم أنه أنقذ يشق الأنفس . أما الزوج فإنه ما فتى يتأمل هذا الصبي وثقته بنفسه ، ومظاهر الترف التي كانت تبدو عليه ، ويستعيد صورة " بيده الصغيرة البضة وهي تدفع الجراف " ، ثم أخذ في مقارنته مع ابنه البكر " محمد " الذي بلغ العاشرة من عمره ولما يزل يسك " لقمة العيش " بيده الخشنة طوال النهار ، ويفسها في الدهن الأسود الذي كان يتساقط على الأرض ويلطخ جليابه .

لقد كان الزوج الذي تنبه إلى فقره ويومئ أبناءه نجاة ، وأصبح واحدا بوضعية أسرته بسبب هذا الحادث التافه ، يحلم بحياة أفضل من حياته ؛ يحلم بحياة الاطمئنان والرفق : " كانت ترسم أمامه صورة ابنه فيخطط الدوائر على الدرج الذي أمامه بقطعة الطباشير التي في يده ، ويخصص ضربا الثقوب بصوت مسموع ، ثم يتهدم وهو ينساب في حلم يقظان جميل فيرى محمدا راكبا ذات يوم قاربا وحده عابرا النيل في ملابس بيضاء نظيفة ، وقد استوى شعره ولحم ، وأحمر وجهه وأبيض ، وهو غير خائف من الماء ، ولا مقيم وزنا للبحر العريض " .^(١)

وهذا الحلم نجده يتخذ صورة أخرى في قصة لإدريس " الأضية " .^(٢) ففي هذه القصة نقابل رجلا يعمل بكتب " العمدة " . لم يكن كاتباً أو موظفاً ، وإنما كان مجرد بواب ينظف حجرة الكتب ، ويلبى نداء " البية " إذا أمره أن ينجز عملا ما ، والأضية الوحيدة التي كانت تراود هذا الرجل ، واسمه " البرعي " ، هي أن يسك بمساعة الهاتف ويتحدث كما يتحدث السادة .

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ٦١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٧٩ .

وسنحت الفرصة التي طالما انتظرها " البرعي " بفارغ صبر حين وجد نفسه يوماً وحيداً في المكتب . فقد ذهب " الخفير " ليتناول فطوره وأوصاه بالمكتب خيراً . وما يكاد " البرعي " يحس بأنه وحده في المكتب حتى يأخذ بطبل برأسه من الباب ، وينظر ليتأكد من خلو الجوله . ولما تأكد من ذلك دلف إلى غرفة الهاتف في شيء من التردد والوجل ، ثم قعد على " الكرسي المتهاك " وعقب ظهره إلى الورا ، ماذا " رجليه الحافيتين تحت الطايدة " ، وشرع يتلمس صندوق الهاتف ، وينقر على الأجراس بأظفاره .

وقبل أن يحمل الساعة نهض من مكانه وأطل من جديد ليتأكد مرة أخرى أن الطريق خال . وأخيراً جمع قواه ورفع الساعة وكلم المركز في جراءة :

" - طب هي .. يا مركز .. يا واد يا مركز .. "

وكما تفرغ طبله السحور، وجد أذنه يخرقها صوت أجوف عال تبين بعد وقت أنه يقول :

- أبوه يا ميت غنيم ..

وشعر أنه وقع ، وأصبح قلبه في أطراف أقدامه ، وسقطت طاقيته فلم يعبأ بها .

وماً وفاناً وأذنه قد ماتت على الساعة التي تطبل كل لحظة وتقول :

- أبوه يا ميت غنيم ..

وأصبح لاشيء في عقله ، ولا شيء على لسانه إلا أن يردد مرة أخرى :

- يا مركز ..

فيجيبه الجواب غاضباً :

- أبوه يا جدع ..

- يا مركز ..

- أيوه يا محروقة يا ميت غنيم ..

- يلعن .. يلعن أبوك يا مركز ..

قالها ، ومن السعادة بقوة وهو يحس بكل ارتياح ثم اندفع إلى الخارج كالريح (١)

إن هذا الرجل الساذج يعبر بطريقة أخاذة عن رغبته الجارفة في أن يصبح مثل الآخرين الذين يتمتعون بالوظيفة والسلطة والممنوبات المرتفعة . " فالبرعي " يشعر في قرارة نفسه أنه دون هؤلاء الموظفين بكثير ، إنه يريد أن يحس بكرامته وحرية . يريد أن يكون ندا لهم ، يملك أن يجلس إلى المكتب ، وأن يرفع السعادة ليلعن ويشتم مثلهم ، كي يثبت ذاته ووجوده .

وإن إدريس في هذه القصة لا يطرح قضية الفقر ، وإنما يطرح قضية أعمق وأخطر ، إنه يطرح قضية الكرامة والحرية والإنسانية . وهي القضية التي يتناولها إدريس أيضا في أعمال أدبية أخرى . ففي قصة له تحمل عنوان " الأحرار " وهي القصة المنشورة ضمن مجموعته " آخر الدنيا " ، نقابل " أحمد رشوان " الموظف الشفيل الذي قضى مدة طويلة ضاربا على الآلة الكاتبة بإحدى الشركات ، والذي عرف بين كل زملائه وروؤسائه بالاستقامة والإخلاص لعمله .

ومرة خطر بباله سؤال غريب أفتن مضجعه ، وهذا السؤال هو : ما الفرق بينه وبين الآلة الكاتبة التي يكتب عليها ؟ وقد أجاب عن السؤال بكل بساطة بالأ فرق بينهما إطلاقا .. إنه هو نفسه آلة كاتبة .. صحيح إنه تخرج من جامعة ، وأنه محترم بين زملائه ومعارفه ، ولكنه في عمله لا فرق بينه وبينها " هو له أصابع ، وهي أيضا لها أصابع ، وهو يقرأ الأصل وتستحيل الكلمات خلاله إلى ضغطات ، والمكينة تستحيل الضغوطات خلالها إلى كلمات . وإن اكان

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ٨١ .

هو يأمر المكنة بأصابعه أن تكتب ، فالشركة تأمره بأصبع واحد منها أن يكتب .
وإذا كانت المكنة لا تستطيع أن تغير ما يأمرها به ، وإذا ضغط على حرف الميم
بدأت تكتب ميم . فهو أيضا لا يستطيع أن يغير ، إذا قالوا له أكتب كذا
فلا بد أن يكتب كذا . . . (١)

وقد خرج أحمد رشوان من هذه المقارنة حزينا ، كئيبا ، مصمما أن يثور وأن
يتورد على هذا الوضع مهما كانت العاقبة .

وحيث يذهب أحمد رشوان في اليوم التالي إلى عمله يسلمه رئيسه خطابا كي
يطبعه ، ويشرح في العمل الذي كلف به ، ولكنه عندما أوشك أن يته عثر على
تعبير في الخطاب استلقت نظره ، فقد وجد في نهاية الخطاب تعبيرا نصسه
الحرفي : " وحينئذ نكون أحرارا في التصرف بمقتضى ما تخوله لنا كافة حقوقنا
كشركة مساهمة " .

إن أحمد رشوان وجد في هذا التعبير ضالته المنشودة التي تثبت إنسانيته
وتفرد بينه وبين الآلة الكاتبة ، إذ صم أن يكتب كلمة " أحرارا " من غير ألف .
ولما اطلع رئيسه على ما كتب أدرك على الفور الخطأ الذي ارتكبه الموظف
أحمد رشوان ، فأخذ ينظر إليه شزرا ، وكأنه يريد تجميده في مكانه ، وهو
يقول :

" - هي في الأصل أحرارا واللا أحرار باحضرة ؟

- أحرارا .

- يعني بألف .

- أيوه بألف .

- يعني شفتها .

- شفتها ياريس .

(١) إدريس يوسف : آخر الدنيا . دار العودة . بيروت . ص ٣٩ - ٤٠ .

طبيب أمال يا حضرة ما كتبها ش لييه . . روح يا حضرة اكتبها وهيات
الجواب ثاني . .

فقال أحمد رشوان بكل ثبات واطمئنان :

شرح اكتبها ياسيد . . (١)

وهنا يجن جنون الرئيس ويبلغ عنه إدارة الشركة العامة ، ويستدعيه
مديرها المحترم المهوب الجانب ، ويطلب منه أن يصلح الخطأ ثم يعود من حيث
أتى ، وينسى ما حدث ، ولكنه يظل على عناده وإصراره ، الأمر الذي جعل المدير
يفصله عن العمل ويستغني عنه ، ويخرج أحمد رشوان من لدن المدير الذي كان
يفقد صوابه غضبا ، ليهيم في الشارع وهو يصرخ : " أنا إنسان " . (٢)

فيوسف إدريس في هذه القصة يلح إلحاحا شديدا على ضرورة أن يكون
الإنسان حرا وأن يشعر بكرامته كي يستحق لقب "إنسان" .

وإدريس هنا يثير قضية أخرى واقعية ، طالما عانت منها طبقة الموظفين
الصفار في مصر ، وهي قضية البيروقراطية التي يعتبرها بعض الدارسين مرضا
عريقا وراسخا في المجتمع المصري . (٣) وهي القضية التي سوف يطرحها إدريس
في مسرحيته الكبيرة "الغرافير" كما سنرى في الوقت المناسب .*

(١) إدريس ، يوسف : آخر الدنيا . ص ٤٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٥٧ .

(٣) النقاش ، رجا : في أضواء المسرح . سلسلة اقرأ ، عدد ٢٧٠ .

دار المعارف . القاهرة ١٩٦٥ . ص ١١٦ .

(*) لا نريد أن نتحدث عن "الغرافير" وقضية البيروقراطية الآن ، لأن هذه -
القضية طرحت في إطار مختلف تماما عن هذا الإطار الذي طرحها فيه
إدريس هنا .

وفي قصة "المرجيحة" (١) نجد "عبد اللطيف" الفقير النحيل العود ،
المصاب بالبلهارسيا ، ينتظر عيد الأضحى على أحر من الجمر ، كي يستطيع
أن يقيم أرجوحة لأطفال القرية الذين يتهافتون على هذه اللعبة في المناسبات ،
ويدرون على صاحبها بعض القروش يسد بها "مطالب الأقواء اللاصقة"
برقبته .

وقد كان عبد اللطيف يوما ما نجارا ناجحا يسعى إليه الناس حين يريدون
أن يصلحوا ساقية أو محرانا أو فأسا ، أو يصنعوا بابا أو نافذة ، ولكنهم فسي
الأونة الأخيرة كفوا عن السعي إليه ، لأنهم "ماعدوا يأتنون قوته" على
أغراضهم ، وإنما صاروا يأتنون رجلا آخر هو "جودة" الذي كان يمتاز
بمساعده "المتلى" الغليظ الذي تنفر عضلات يده عندما يسك بالقدم
كأنها جذع نخلة .

ولم يكن محمد بن عبد اللطيف البكر الذي كان يتوقع منه الخير الكثير ، سوى
شاب بليد لا يصلح لشيء ؛ فهو لم يستطع أن يتعلم كيف يسك الكماشة ليقتلح
بها مجرد سطر إلا بعد أن أصابه أبوه عبد اللطيف "بأربعة جروح لازالست
بيضاء في رأسه" ، وقد رمى به في التربة مرتين ولم يتمكن من إمساكها
"على الأصول" ، ولهذا فإن عبد اللطيف الواهق السلوب القوة لم يكن فسي
وسعه إلا أن يفوض أمره لله وأن يقنع بهذه الأرجوحة التي يوتزق بها أيام
الأعياد .

وأخيرا حل عيد الأضحى ، ونهض عبد اللطيف مطمئنا تدغدغه الآمال في
جمع قروش جمة . ونصب الأرجوحة ، وأخذ الأطفال يتقاطرون صوبها زرافات
ووحدا ، ليعمرها جيوبه ملاليم ، مقابل أن يدفع بهم "المرجيحة" . ولكن

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ٩٦ .

من سوء طالع عبد اللطيف أنه ماكاد يتلقى قرشا أو قرشين حتى دوت صرخة كبيرة أجفل لها الأطفال ، وجمدت الدم في عروقه . ذلك أن مقدم الأرجوحة كان قد صدم "سالم" ابن العمدة الذي استلقى على الأرض والدم يندفع بفزارة من جيبته .

لقد كان يكفي لخراب عبد اللطيف أن يشتم ابن العمدة . . أو لا يقف إجلالا للعمدة . . فما بالك وقد جرح سالم جرحا لم يقتله وإنما سألت له دماؤه في كثرة . . . (١) . إن هذا يكفي لأن يلقى بعبد اللطيف في غياهب السجن حيث تشتد وطأة المرض عليه ويقضي نحبه وحيدا بائسا .

أما زوجة عبد اللطيف وابنته فقد استطاع المعلم أحمد ، الذي مات المرحوم دون أن يوهي دينا له ، أن يلعب عليهما ويفويهما كليهما ، وأما الابن البكر محمد فقد أصيب هو الآخر بمرض مزمن مات على إثره في المستشفى .

وهكذا فإن يوسف إدريس يصور لنا الهوة الفظيعة التي تردت إليها هذه الأسرة من جراء المرض والفقر . إن المرض يفتك بعبد اللطيف النجار البسار فيأتي على قوته ويدفعه إلى أنياب الفقر الذي يوهي به إلى الفاجعة الأليمة ، كما يفتك أيضا بابنه محمد . وتبقى الزوجة وابنتها فلا تستطيعان أن تقاوما إغراءات المعلم "أحمد" الشرير الذي عرف كيف يستغل عوزهما ، وتستسلمان له تحت ضغط الفاقة .

وإضافة إلى هذا فإن إدريس يشير مشكلة أخرى لا يستهان بدورها فهي مأساة هذه العائلة ، وهي مشكلة الاستبداد الذي يمثله العمدة بقساوته وغلظته وجبروته .

وتقابل في قصة إدريس "شغلانة" (٢) رجلا ، وهو "عبد" ، يحتاج إلى

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ١٠١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٥٦ .

" قرشين " ليطعم زوجته ويسدد ثمن إيجار البيت الذي يسكنه ، فيبحث عن بعض معارفه الطيبين كي يقرضوه ، ولكنه لا يجد أيًا منهم ؛ فقد " حفت قدماء وهو يلف عليهم ويدور ، ويعود من لفة ودورانه بنفس وجهه المقطب المابسس " كل يوم .

إن " عبده " جرب جميع المهن التي يمكن لواحد من طبقته أن يجربها ؛ فقد اشتغل طبّاخا ، ثم اشتغل صبيا في الورشة ، ثم بوابا مشرفا على عمارة من عشرة طوابق ، ثم " أسلمه عوده الفارع وساعده القوي إلى عربات النقل فأصبح شيالا حتى أصيب بالفتق " ، كما جرب بعد ذلك أن يكون بائعا جوالا ، ينادي على " الخيار والشمام والعنب " ، واشتغل أيضا سمسارا ثم اشتغل في مقهى ، ولكنه لم يجد نفعا في كل هذه الأعمال التي مارسها ، ولا يعني هذا أنه كان لا يتقن عمله أو يقصر في القيام به ، وإنما " الحال لا تدوم على وتيرة واحدة " .

ومهما يكن من أمر ، فإن " عبده " يصبح عاطلا عن العمل ، لا يجسد ما يسد به رمق " نفيسة " زوجته ، ولا ما يسدد به دينه ، وحين يبأس من معارفه يلتجئ إلى جاره " طلبة " الذي يعمل مرضا في المستشفى ، فيدله على تجارة رابحة ، وما تلك التجارة الرابحة ؟ إنها بيع الدم . وإن " عبده " يذهب إلى المستشفى أسبوعيا في ميعاد محدد كي يأخذوا منه نصف لتر من دمه ، ويدفعوا له جنيتها وثلاثين قرشا ، ثم يكرمونه فيفطروه ، ليعود إلى البيت وقد اشترى لحما وخضرا ، فتستقبله " نفيسة " مرحبة مسرورة ، تكاد تقول له " إنها تحبه وتموت فيه " .

وقد أحس " عبده " أنه عثر أخيرا على هذا العمل الممتاز السريع ، الذي " ليس فيه أمانة معلم أو شخطة اوسطى ولا محيكة عسكري " ^(١) ، لولا أنه صار ينام طوال الأسبوع ، ويفكر في كلام زوجته عن " رجله الرفيعتين ، ووجهه الذي يصفر "

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي ، ص ١٦١ .

وعن سخرية الجارات من تجارته هذه ، ولولا أنه أصبح * يدوخ وينام بجوار
حائط المستشفى * حين يأخذوا منه دمه .

ويذهب * عبده * يوماً إلى المستشفى كعادته ، فيفاجأ بهم يرفضون أن

يشتروا دمه :

.. - له ؟ ..

.. أنيميا ..

.. أنمية إليه ؟ ..

.. فقر دم ..

.. وماله ؟ ..

.. ما ينفعشي ..

.. وبعدين ؟ ..

.. لما تقوى ..

.. أنا قوي أهد .. أهد الحيطه ..

.. هبوطي القلب ..

.. بالكوش دعوة ..

.. تموت ..

.. أنا راضي ..

.. صحتك .. الإنسانية ..

.. ودي إنسانية يا جدعان ؟ ..

.. مش ممكن ..

.. يعني ما فيش فائدة ؟

.. ولا عايدة .. (١)

وهكذا يعود * عبده * ليبحث له عن " قرشين " من جديد دون جدوى .

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ١٦٢ .

ونحن هنا مدى ضيق يوسف وإدريس بالحياة التعيسة التي تعانيها الطبقة الفقيرة بمصر ، ومدى شعوره بالفوارق بين أفراد المجتمع الواحد . فالذين كانوا يشترون دماء " عبده " يرمزون إلى الطبقات العليا التي تستغل البشر استغلالاً فظيماً . ويؤنسنا إلى هذا تلك المعاملة الغظة التي كان يعامل بها صف المسحوقين الذين ينتظرون دورهم على باب المستشفى ، كي يبيعوا دماءهم كما يؤنسنا إليه كذلك مقارنة إدريس بين حال " عبده " المولمة وبين حال العمال في المستشفى ، فقد كان " عبده " يلح " فتيات كالورد يرحن ويحشن في صمت وليس للغضب امرأته ، ولا ثوبها الأسود ، وأدرك عبده بعد برهة أنهم ليسوا كلهم فتيات ، وإنما بينهم بعض الرجال ، ولكن وجوههم هي الأخرى كانت بيضاء كالقطن السندوف ، ولا معة كالحرير . " (١)

ربما جاز لنا أن نعتبر عمال المستشفى يرمزون إلى قطاع أوسع أو طبقة أكبر هي طبقة المسئولين عن الشعب الذين يدعون أنهم يقدمون خدمات إنسانية لأفراد الشعب في الوقت الذي يمتصون دماءهم بطريقة أو بأخرى . وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً فإن يوسف وإدريس يكون قد كبت ثورته وغضبه الذي انفجر انفجاراً رهيباً في " الفراقير " وفي " المخططين " وفي غيرها كما سوف نرى .

وفي مجموعة إدريس القصصية " قاع المدينة " نقرأ قصة " مارشال الغروب " التي تصور لنا بأس شيخ مسن ، يبيع مشروب " العرقسوس " . إن الشيخ يرتدي ملابس خفيفة تستر أعلاه ، وسروالا طويلاً يترك ساقيه عاريتين ، وتسيل من وجهه لحية طويلة ، يبدو أنه تركها مسترسلة " ليوفر ثمن حلاقتها كل يوم " . وكان يتدلى من صدره إناء ملوئاً بمشروب " العرقسوس " ، ويحمل في يديه صاجات نحاسية يصدر عنها صوت صاخب زاعق " كهدير الديك الرومي " معلناً عن المشروب ، ومنبها الناس الذين لم يكن أحد منهم يلتفت إليه . فقد كانوا يمشون في طريقهم في صمت وكآبة ؛ لأن " الدنيا كانت شتاءً ، والشمس غابت من

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليلي . ص ١٦٠ .

من هنيهة ، والكون يعقب بذلك الجوالريض الذي يتبع مغرب الشمس ويسبق حلول الظلام ^(١) . وسهما حاول الشيخ أن يتعمق بشفتيه المرتجفتين بردا :
" يا كريم سترك " ، وسهما حاولت العاجبات أن تستخفي ، فإن الناس يحدون ويروحون ولا أحد يفكر في أن يشتري كوبا من مشروب " العرقسوس " . وكم كان الشيخ يتمنى لو وجود هؤلاء الناس بنظرة ، " فقط ينظرون إليه ولا يشترتون ، لماذا يزورون عنه ويشيحون بوجوههم ويتهربون وكأنهم يفرون من واجب ثقيل ، لماذا عليهم لو فقط يلتفتون " ^(٢) .

وحين بيأس الشيخ من إقبال الناس على مشروبه يوم الف بين دقات الصاجات بحيث تستحيل إلى أنغام حزينة " وهسات فيها بحة تخلع القلب وترهف الأنفاس ثم يجرد قديمه في اتجاه حي شعبي ، ويبتلعه الظلام .

وفي قصة " الحالة الرابعة " ^(٣) نقابل امرأة مسحوقة ، تعاني من داء السل تنتظر دورها في عيادة الدكتور " مازن " ، وهو طبيب نشأ مدلا منذ نعومة أظفاره ، وتعود أن " يذهب إلى المدرسة في عربة ويعود في عربة " ، ولما يأتي دورها وتدخل إلى غرفة الكشف مصحوبة بمسكري يحمل كثيرا من الأوراق المتعلقة بها ، يلقي عليها الطبيب نظرة احتقار ويأخذ في فحصها وهو مشتمز من ملابسها الرثة ووجهها الأصفر الشاحب ، و " بطنها الذي يتموج الجلد المشوه فوقه " ، يجد أن السل قد استفحل وتكن من رثتها . وحين يعلمها بحالتها تتلقى كلماته بكل برودة وهدوء مؤكدة له أنها تعرف هذا وأن كلماته ليست جديدة عليها . ويزداد حنق الطبيب عليها حينئذ . لأنه كان

(١) إدريس ، يوسف : قاع المدينة . شركة مركز كتب الشرق الأوسط . القاهرة . ص ١٠٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٠٢ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٣ .

يقدر أنه سوف يشعل النار في رماها حين يعلمها بحالتها الصحيحة
" فتنتفض وتصرخ .. وتبكي ، وتلطم وجهها على الأقل " (١)

وأحس الطبيب أنه أمام مريضة من نوع جديد تستحق أن يطلع على قصتها ،
فطلب منها أن تكشف له عن مكنون صدرها ، وأخذت تقص عليه في لهجسة
ميتة لا حرارة فيها ولا أثر للانفعال : " ياخويا لا حكاية ولا حاجة .. أنا أصلي
م الفيوم .. وأوى الأقي نفسي شائلة الشاي مع أبويا في الموقف .. ولما مات
الرحوم بقيت أعمل أنا الشاي .. وحبني جدع سواق .. وحبلت .. وسقطتني
مات أبويا .. ولما ضاقت الفيوم في وشي جيت مصر .. مصر أم الدنيا .. هي
هي .. هي .. جيت مع سواق .. ومن سواق لسواق ، تبدل علي الموقف
لحد ما تلحيت على واد نشال بقى ياخذ علي فلوس .. وعلني الصنعة .. " (٢)

وما تلك الصنعة التي تعلمتها إلا المتاجرة بالمخدرات ، وهي الصنعة
التي جعلت السلطات تلقي بها في السجن حيث تصاب بعرض السل . ونعلم منها
إضافة إلى هذا أنها أم لبنت واحدة جهولة الأب .

وهكذا يضعنا يوسف إدريس أمام مأساة هذه المرأة الطحونة التي اصطح
عليها البؤس والعرض والعار والغربة في السجن بعيدا عن ابنتها التي ظلمت
هي الرابطة الوحيدة التي تربطها بالحياة .

وفي هذه القصة أيضا نلاحظ أن إدريس يشعر مرة أخرى قضية الفوارق الطبقة
التي بلغت حدا رهيبا . فالدكتور مازن يشب في بيت العز والدلال ، يفتدو
إلى المدرسة ويروح في سيارة فخمة طفلا ، ويباهي زملاءه بأشيائه وملابسه
الجديدة بافعا ، ويجري وراء التسليمة مع بعض زملائه طبيبا ، أما المريضة
التي جاءت إليه فلا بيت لها ولا أهل ولا شرف ولا شيء على الإطلاق .

(١) إدريس ، يوسف : قاع المدينة . ص ٢١ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٣ .

إن الموقف الذي رسمه إدريس للدكتور مازن قبيل دخول المرأة السلولة عليه موقف يدل في براعة على مدى الهوة السحيقة بين كائن بشري وآخر ، فقد كان الدكتور مازن في تلك اللحظة يتسلى بالنظر في صفحات إحسدى الجلات مركزا عينيه على " صورة ممثلة فرنسية ترتدي (مايو) مصنوع من جلد رأس فهد ، وبه ثقب مكان العينين والفم " (١) . ولا يكتفي إدريس بهذه اللقطة البليغة ، وإنما أضاف لقطة أخرى حين انتهى الدكتور " مازن " من الكشف عن العصابة وأوما إلى المرضة أن " تصب فوق يده الكحول ليظهرها ، مع أن يده لم تكن قد لامست المرأة ، ولا علقتم بملابسها " (٢) ، وأخذ يفرك يديه في ضيق شديد " بهؤلاء الحمقى الذين لا يجدون إلا الإجرام وسيلة لقتل أنفسهم " (٣) .

فالدكتور مازن يتصرف وكأنه ليس أمام إنسان بتاتا ، بل أمام فيروس خطير ، ويحمل أمثال هذه المرأة التعمية المشردة كل المسؤولية فيما يحدث لهم ، ناسيا ، أو متناسيا ، أن للمجتمع الذي ينتمي إليه هو ، دخل كبير في القاء هؤلاء الحمقى في حماة الشقاء والضياغ .

وفي قصة " النداهة " (٤) التي اتخذها إدريس عنوانا لإحدى مجموعاته القصصية تنقل إلينا مأساة أسرة ريفية صغيرة هاجرت من الريف إلى المدينة . وتتألف هذه الأسرة من الزوج " حامد " ، والزوجة " فتحية " ، وطفلين صغيرين .

وكانت فتحية فتاة جميلة طيبة من فتيات الريف اللواتي يتطلعن إلى حياة المدينة ، ويتعطشن إلى المعيشة الكريمة والحب والحرية . فقد عرض عليها

(١) إدريس ، يوسف : قاع المدينة . ص ١٨ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٢١ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٢١ .

(٤) إدريس ، يوسف : النداهة . دار العودة - بيروت . ص ٨ .

الزواج " مصطفى " الشرطي النظامي ذي الراتب الشهري المضمون وقطعة الأرض التي لا يستهان بربحها ، ولكنها رفضت بكل إصرار ، كي تتزوج من " حامد " الذي يكبر مصطفى بخمس سنوات على الأقل ، والذي لا يملك شيئاً ذا بال . ولماذا تفعل فتحية هذا وهي الفتاة العاقلة ؟

الحقيقة أنه لا دخل لعقلها في هذه الزيجة كما يؤكد إدريس ، فهناك هاتف خفي في قرارة نفسها يهيب بها أن تفضل حامداً على فقره وسمرته العميقة ووجهه الذي عبت به الجدري . وهذا الهاتف كان يهيس لها دوماً بأن عمل حامد في مصر سبب كاف لأن يجعلها تتشبه به تشبه الفريق بيد المغيث ، كيف لا وهو الذي سوف يأخذها إلى المدينة التي طالما حلمت بها ؟ وإنما تذكر جيداً كلمات أترابها اللواتي يؤكدن لها أن جمالها لم يخلق لحياة الريف ، كما تذكر " فاطمة " ابنة خالتها التي أتاحت لها الحظ أن تسافر إلى المدينة لتعمل خادمة عدة شهور ثم تعود منها " كالخواجات " ، حتى أنها ، أي فتحية ، لم تستطع أن تتعرف عليها إلا بشقة ، إذ أن فمن العتة أن ترفض الزواج من حامد الذي سيطير بها إلى القاهرة " حيث الشوارع الواسعة الحلوة النظيفة التي تنام على أسفلتها دون أن تعلق ذرة تراب واحدة . . . حيث النور الكثير الهراق في الليل يحيل الظلام إلى نهار ساطع . . . بل إلى طهو أحلى وأروع من النهار الساطع ، هناك حيث الستات حلويات وكأنهم من أوروبا . . . والرجال حمراء الوجوه . . . أعنياء يركبون العربات ويصرفون بالجنيه الكامل في اليوم الواحد دون أن يحسوا والنقود تفادى جيوبهم بلذعة الحسرة . . . هناك حيث الطعام الكثير والكباب والروائح الحلوة واللوكاندات ، وبحر النيل الأعظم حيث يبدأ النيل وينبع " (١) .

وبعد عقد القران تسافر فتحية إلى القاهرة وتحقق حلمها . وعلى الرغم من أنها كانت تتصور أن مقامها سوف يكون في أحد أدوار العمارة الكبيرة التي

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ١٦ .

يشغل فيها زوجها بوابا ، فإنها رضيت بالحجرة الوحيدة التي بناها صاحب العمارة لحامد " على عجل تحت السلم " .

ونجد فتحة تتفوق على ذاتها منكمشة في البداية ، فلا تكاد تجرؤ على أكثر من النظر إلى الشارع المقابل الذي يبدو لها عريضا ، شديد الازدهام ، غاصا بالسيارات الفضة ، والمحال ، والصور ، والألوان ، تصدر عنه ضجة هائلة " ترتجف لها الأذن " . ومع ذلك فقد استطاعت فتحة المنعزلة في حجرتها الصغيرة أن تكتشف حقيقة هذه المدينة الساحرة شيئا فشيئا . فقد استطاعت أن ترى من خلال باب حجرتها " فقرا " . . فقراء تاما وجوعى وشحاذين حتى في قريتهم نفسها لا يوجد الفخر فيها على هذه الدرجة من البشاعة ، وفيها كذب أيضا . وشتيمة وقلة أدب وحرامية ونشالون . . حرامية هم السبب في وجود أمثال زوجها الذي يحدثها عنهم وعن حوادث السرقات المجاورة والبعيدة " (١) ، كما استطاعت أن تكتشف أن نساء هذه المدينة لم يكن على الصورة التي كانت تتخيلها وإطلاقا ، فبينهن فاسدات ، وبينهن ذميمة كثرات ، بل إن أغلبهن بشعات لولا الأصباغ والمساحيق التي تلتخ وجوههن " فتحمر كالأحذية الطمعة " . إن المدينة - باختصار - تصبح في نظر فتحة بحرا هادرا ليس له قرار ، يجب عليها أن تحترس من آلاف الأيدي التي تريد أن تغريبها وأن تجذبها إلى أمواجه المتلاطمة .

وعلى الرغم من شدة حذر فتحة من أن تفرق في وحل المدينة وقبحها الذي اكتشفته ، فإن يدا تمتد إليها من نفس العمارة التي تسكن أسفلها ، فقد كان قاطن الشقة الوحيدة بالدور الأرضي رجلا في الخامسة والثلاثين من عمره ، متواضعا ، وسيما ، جم الحيوية ، ولكن كل هذه المظاهر البراقة تخفي في حقيقة الأمر ذنبا شرسا بل " ضبعا شريرا لاذمة له ولا ضمير " . إن هذا الرجل ، أو هذا " الأندوي " تعود أن يخوي كل امرأة تعادفه ، وبكل الوسائل الشيطانية ، فهو كان مستعدا

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ١١٤ .

لأن يكذب ، ويسرق ، وينافق ، ويقتل ، و " يستعمل القبلة الذرية لو كان يطك واحدة " من أجل أن يظفر بامرأة تروقه ، وهو يعامل النساء كما يعاملهن " دون جوان " ، أي أنه يلفظ الواحدة تلو الأخرى كما تلفظ النواة ، بمجرد أن ينال هتغاه منها .

كان هذا الرجل قد رأى فتحية في عتبة حجرتها ترضع طفلها الصغير ، فما أن وقع بصره عليها واستوعب المشهد بكل تفاصيله ، حتى اتخذ قرارا لارجعة فيه ، وهو أن يلتهم هذه الفلاحة الجميلة بأي ثمن .

ومن حين لآخر كان ينتهز فرصة غياب " حامد " ويغازلها ، ثم أخذ يتودد إلى " حامد " نفسه ويرسله لشراء بعض الأغراض كي ينفحه بقرشين أو ثلاثة من جهة ، وكي يخلوله الجوف فيحاول أن يحدثها من جهة أخرى .

ولكن فتحية لم تكد تحس بما يضره حتى لازمت غرفتها وحرمت نفسها من الظهور إطلاقا ، وكأنها من حيوانات " القواقع " ، على حد تعبيره هو ، " ماتكاد تحس باقتراب صوت أو خيال حتى تنكمش .. " (١) . وتمنع فتحية وانطواؤها على هذا النحو زاده تصميما وإصرارا على نيلها ، فقد استحالت السألة عنده من مغامرة عابرة مثل سائر مغامراته إلى وجل من الهزيمة وشك في قدرته على الإيقاع بالأنثى ، واهتزاز في ثقته في نفسه .

وقد فكر هذا " الأندبي " كثيرا في الوسيلة التي تسعفه في الوصول إلى فتحية : " أستخدم المال ؟ أم التظاهر بالحب ؟ أم يأخذها عنوة ؟ . إن هذا الصنف من النساء " لا يقدر قيمة المال " ، لأن المال لا يعرف قيمته سوى - المتعاملين به والذين يعرفون كيف ينفقونه ، وكذلك فإن هذا الصنف لا يتطلع إلى حب من ينتحون إلى طبقة غير طبقتهم ، فهو " الفقراء " لا يرفعون عيونهم أبدا إلى ما فوق الحواجب ولا يتطلعون إلا لحب من في طبقتهم " ، وإذن فلم يبق له

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ٢٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٥ .

إلا أن يصطنع الوسيلة الثالثة ، أي الاغتصاب .

وذات يوم في وقت القيلولة عن "السيد" الأندلي " أن يرسل حامد إلى "شبرا" البعيدة عن الحارة كي يشتري له شيئا . وكان قد انتظرا أياما لم يكلفا أثناءها حامدا بأي عمل ، حتى لا يرتاب في نواياه . ولما ذهب حامد أخذ "الأندلي" يتربص منتظرا بفارغ صبر أن تتاح له الفرصة . وقد أتت له هذه الفرصة حين خرج الطفل البكر ليلعب ، فما أن تأكد من اختفائه حتى دفع الباب فانفتح بسهولة ، ودلف إلى الحجرة حيث وجد فتحة مسورة في مكانها من هول ماتري . وينقض عليها كالوحش وهي لاتزال مبهوتة ، لاتنهض ما يحدث . وفجأة يدفع حامد الباب فبراع من المشهد الهائل ، ويجد في مكانه ، فاقتدا حواسه . وفي مثل لمح البصر كان "الأندلي" قد ارتدى سرواله وقفز خارج البيت ، وحينئذ فقط دبت الحياة في قديمي حامد وقفز هو الآخر إلى الخارج ، ولكنه لم يعد يميز أحدا ، فحين "وصل الشارع كان "الأندلي" الواحد قد أصبح عشرة ، أو عشرين ، كلهم بجاككات . . . وكلهم ذوو مؤخرات تغطيها البنطلونات" (١) .

وفي الشارع عاد الإدراك إلى حامد ، واستوعب ما حدث تماما ثم عاد إلى البيت ليظلم طوال الليل يدخن السجارة تلو الأخرى ، ويجتر آلامه في صمت رهيب حتى الفجر .

إنه كان يفكر أن يقتل فتحة وينتهي الأمر ، لا يقتل فيها خيانتها أو غدرها فحسب ، وإنما يقتل فيها كل الدنيا ، ولا يقتل زودا عن شرفه أو بدافع الغضب والجنون ، بل يقتلها " بدافع الرعب المروع فيها ، كأنما هي قد استحالت في نظره إلى غول أو حية رقطاء ، تقتلها قبل أن تقتلك ، تقتلها ليس دفاعا عن شرفك ، وإنما دفاعا عن نفسك أولا" (٢) .

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ٩

(٢) المصدر نفسه ص ١٠ .

ومع ذلك فإن حامدا لم يقتلها ولم ينس بينت شفة ، وإنما حزم أمتعتهم
في صرة كبيرة وضعها على كتفه ، وأمسك بيد طفله البكر ، وسار في اتجاه
قطار الريف ، تتبعه فتحية حاملة رضيعها .

لكن حامدا عاد إلى الريف وحده ، لأن فتحية كانت قد غافلتها واختفت
في المدينة قبل الوصول إلى محطة القطار .

تلك هي أحداث " النداهة " باختصار وحرص شديد على عرض أهم
تفاصيلها وملابساتها .

وكما يبدو بوضوح من خلال أحداث القصة فإن يوسف إدريس يطرح
قضية هامة من القضايا التي تعاني منها مصر وكل البلاد العربية تقريبا ، وهي
قضية الهجرة من الريف إلى المدينة . إن إدريس يلح في هذه القصة على أن سبب
الهجرة إلى المدينة ليس فقط هو البحث عن العمل ولقمة العيش ، وإنما هناك
ما يعتبر أعمق من هذا وأكثر أهمية ، وهو التطلع إلى الحياة الكريمة والرفاهية
والحرية ، وإذن فإن هؤلاء الذين نراهم يعيشون في الأكوخ الحقيبة على حواش
المدن لم يخادروا الأرياف طلبا للخبز كما يبدو لنا لأول وهلة ، بل طلبا
للساواة بأهل المدن في تعليمهم وتعبيرهم عن تعاطسهم إلى تقليدهم في أنماط
معيشتهم ، وهذا ما يجسده لنا إدريس في أحلام " فتحية " .

والذي يحدث بعد هجرة الفلاحين إلى المدينة أنهم بالكاد يستطيعون
أن ينسجموا مع الحياة المدنية التي تحتاج إلى استيعاب أخلاقها ومواضعاتها
الاجتماعية والسلوكية التي تتعارض مع طبيعة الفلاحين ، وهي الطبيعة التي حللها
يوسف إدريس تحليلا عميقا في كثير من قصصه ، وخاصة قصته الطويلة " حادثة شرف"^(١)
التي تدور حول فتاة جميلة ريفية يشك الناس في شرفها فيشكلون لجنة مسن

(١) إدريس ، يوسف : حادثة شرف . دار العودة . بيروت . ص

النساء اللواتي يسكنها قسرا ويتأكدن بأنفسهن ما إذا كانت قد فقدت عذريتها .

ومن هنا ينشأ الصراع الحاد بين أخلاق الريف وأخلاق المدينة ، وهو الصراع الذي قد ينتهي بانتصار أخلاق الريف ، فيظل الفلاح منعزلا عن الحياة أو يعمود من حيث أتى ، وقد ينتهي بانتصار أخلاق المدينة فتذوب شخصية الفلاح ، كما ذابت شخصية فتحية .

وقد يحاول قارىء أن يلتبس عذرا لهذه الفلاحة التي فقدت برايتها ، فيذكرنا بأنها فعلت كل ما في وسعها للحيلولة دون وقوع المحذور ، وأنها لم تستطع أن تصرخ وأن تستغيث وأن تستنجد بالناس ، لأنها كانت تعتقد أن المعركة معركةها هي وحدها ، وأنه " لن يفعل لإدخال الناس أكثر من فضحها " ، مادام " السيل قد بلغ الزبا " ، وما دام المقدر قد حدث ، فقد " يمنع الناس استنوار حدوثه ، ولكنهم أيضا سيكونون شهود حدوثه ، وتلك هي الكارثة التي تواجه الموت أو السقوط الخاص الذي لا يعرفه أحد ، ولا تواجهها " (١) ثم يذكرنا القارىء أيضا بأنها أخذت تستعطف " الأفتدى " وتبكي وتتوسل إليه أن يتركها ، وأنها أخذت تتمنى الموت ، وترجو أن ينهال عليها حارسه بالهراوة حتى يحطم جمجمتها وينتهي كل شيء " (٢) .

ولكن كل هذه الأعذار تفقد قيمتها حين نتابع تطور موقف " فتحية " مما حدث . فهي قد دهشت حين اندفع الرجل إلى بيتها في البداية ، ثم أخذت تتفرس في ملامحه التي يبدو أنها راقته لها ، " فهي أبدا لم تر وجهها مثل وجهه حليفا ناعما أحمر وسيما ، وعيناه خضراوان لهما رموش طويلة ورائحة حلوة وأسنان بيضاء مرصوفة بدقة وفه حلو ، يتنى أي فم أنش أن يقبله " (٣) . وصحيح

(١) لإدريس ، يوسف : النداهة . ص ٣١ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٣ ، ١٢ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٣١ .

أنها بكت ، ولكن بكاءها لم يدم طويلا . وإن سرعان ما كففت دموعها وأخذت
" تحس بأشياء غريبة عجيبة تنفذ إلى ذاتها وجسدها ، أشياء جديدة مذهلة
كبريق مصر الخاطف ، أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق
والبنفسجي ومهرجان الأضواء والألوان ، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملاهي
الغالية الأنيقة ، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة والشوارع الواسعة المزدهمة
النظيفة ، والمنتزهات ، والأشجار ، والسمنات والوجوه الخارجة من السينمات
والكاريكاتير والراقصات ، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجزخانات
والأرستات . . . (١)

وهذا شيء طبيعي جدا ، لأنها لم تقبل الزواج من حامد إلا من أجل
أن تستمتع بالحب والحرية وتمارس حياتها . والدليل الآخر على ذلك أنها لم
تطق العودة إلى الريف - رغم أنها كانت تبدي اشتزازها من مظاهر كتيرة
في المدينة .

ومع ذلك كله فإن إدريس يجعلنا نتعاطف مع " فتحية " التي تحلم بحياة
أجمل من حياة الريف الرتيبة ، المجدبة ، وتطمح إلى الانتماء إلى طبقة أعلى من
طبقتها . إن حلم فتحية هنا يمكن أن يضاف إلى أحلام بعض النماذج البائسة
التي رأيناها منذ قليل ، وهي أحلام تعتبر مشروعة دون ريب . وقد تناولها
نجيب محفوظ من قبل في كثير من رواياته ، من مثل خيبة أمل " حميدة " بطلة
" زقاق المدق " (٢) التي تترك " عباس الحلو " الذي ينتمي إلى طبقتها
وتتطلع إلى أحد المترفين فيكون صيرها هو صير " فتحية " ، وكذلك الأمر بالنسبة
لخيبة أمل " زهرة " الفتاة الخادمة التي تريد أن تتعلم بعد بلوغها سن
العشرين كي تحظى بالزواج من " سرحان البحيري " الذي ينتمي إلى طبقة
أعلى من طبقتها ، في رواية " مرامار " (٣)

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ٢٢

(٢) محفوظ ، نجيب : زقاق المدق . دار القلم . الطبعة الأولى .

(٣) محفوظ ، نجيب : مرامار . دار القلم . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٢ .

وإدريس في هذه القصة يعطينا شخصيتين متناقضتين : شخصية " فتحية " الراغبة في المدينة وبريقها ، وشخصية " حامد " الراغب عن هذه المدينة التي سحقت ، تلك المدينة التي فكر حامد ، وهو يفادرها ، أن " ينهبها " بزقلته " ضربا ودشداشة وتكسيرا على فتارينها المضيئة وعرباتها اللامعة المستكنة وحتى إسفلت شوارعها المغسول . . لقد أصبحت كابوسا خانقا بشعا^(١) في نظره . و " حامد " هنا يذكرنا " بمصطفى سعيد " ^(٢) الذي عاد من " لندن " ناقما على المدن والحضارة ليرتمي في أحضان قرية نائية من قرى السودان الفقيرة .

وهذا الشعور نحو المدينة - شعور حامد - يمكن اعتباره شعور يوسف بإدريس نفسه . ونستأنس إلى هذا الرأي باختفاء " فتحية " في المدينة ، وهو الاختفاء الذي يوحي لنا بأن نهاية هذه المرأة في المدينة سوف تكون نهاية مأساوية ، فماذا يكون مصير فتحية غير الضياع والغوص في وحل المدينة ؟ وبدها فإن بؤس هولاء التعساء في المدينة لا يقل عن بؤسهم في الريف . وقد رأينا من قبل كيف أن لإدريس يصور بدقة آلامهم وآمالهم في حياة أفضل . وهذا ما سنراه أيضا في مسرحية إدريس " ملك القطن " .

إن هذه المسرحية من المسرحيات ذات الفصل الواحد التي كتبها إدريس في بداية حياته الأدبية . وهي تعالج قضية العلاقة بين ملاك الأرض الإقطاعيين وبين الفلاحين الذين يعانون من الاستغلال الرهيب ، فنحن إذاء الشيخ العجوز " قماوى " الذي أحنث الأيام ظهره من كثرة العمل في حقول القطن ، وسيد المتعنب " السنياطي " الذي يهضم حقوق فلاحيه في قسوة وخسة كريهتين .

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢) من شخصيات رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطبيب صالح . دار - العودة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٢ .

إن " قماوي " يزرع القطن وينقيه من الطفيليات الحيوانية ، والنباتية ،
ويجمع المحصول في الأكياس ويحمله إلى باب دار سيده " السنباطي " وكل هذا
يتم في مدة ستة أشهر يظل خلالها " قماوي " وأبناؤه وزوجته وبعض ^{ميين} المستخد
يكدون في الحقول . وفي الأخير يأتي " السنباطي " ويستولي على كل الغلة
مقابل جنيهاً قليلة لا تسمن " قماوي " ولا تغنيه من جوع ، وأحياناً كثيـرة
يستولي عليها دون مقابل على الإطلاق ، ويخرج " قماوي " صفر اليدين
بعد حساب عسير .

ففي نهاية موسم جمع القطن يلتقي " السنباطي " بفلاحه " قماوي " ويرف
إليه البشري مؤكداً له أن ربحه هذه المرة بلغ إثنين وستين جنيهاً ، ولكن
ما يكاد يلح انطلاق أسارى محياً " قماوي " حتى يستدرك ويقرب دفتـر
الحساب من نظريه ، ويأخذ في تعداد ما يجب أن يخصم من هذا المبلغ ،
فيذكره بأن عليه سبعة جنيهاً ثمن " شوالين كياوي " ، لأنه اشتراها من
السوق السوداء كما يدعي ، وخمسة عشر ومثلاً صاغ " ثمن البذرة " ، وجنيهان
" سلفية " ، وثمانون صاغاً " من تقاوي الغلة اللي فاتت " ، وأربعون قرشاً
" عدد كمن لجني القطن " ، وأربعون قرشاً ثمن مروره على " الطـرق "
وعشرة جنيهاً " إيجار الدرة الصيفي بتاعة حوض الساقية ، وستون صاغاً
" محاضر دودة " ، وهكذا يظل المبلغ يتضائل شيئاً فشيئاً حتى يصبح خمسة
جنيهاً وأربعين قرشاً لا غير .

ويحاول " قماوي " أن يحتج وأن يثور ولكن " السنباطي " يسكته
ويصفه بأشنع الصفات ، ويهدده بالطرده ، ويستنجد " قماوي " بأحد
الملاكين ، وهو " الحاج شوادفي " ، ويوسطه في فحش النزاع القائم بينه وبين
سيده . وبعد أخذ ورد وجدال عنيف بين الجميع يتم الاتفاق على إضافة جنيـه
واحد إلى المبلغ الباقي .

وماذا كان ينتظر من وساطة "الحاج شوادني" الذي لا يقل ضراوة عن "السنباطي" ؟ إن السنباطي يضطر خلال الجدل أن يذكر شوادني بقساوته هو الآخر في حساب فلاحيه : " أنت موش محاسب أحمد أبو عبد الرحيم علي جنيه إيجار الدرة . هو فيه حاجة تستخبي ، وموش محاسب الولية أم علي علي ١٣ . أنت مش سلمهم حتى القدان ٢ قواطيس . يعني القدان فـدان ربيع . أنت موش بتحاسب كده .^(١)

وتمضي أحداث المسرحية فنكتشف من خلالها أن السنباطي كان يخفي وزن القطن الحقيقي عن قمحاوي ، ويدعي أنه يفقد كثيرا من وزنه حين يوضع في المخازن . كما نكتشف أن السنباطي كان يسرق فلاحه بكل وقاحة حين يزعم له أن سعر القطن من القطن في السوق عشرون جنيها ، ويحاسبه على هذا الأساس ، بينما هو في الواقع إثنان وعشرون .

والأدهى من كل هذا أن السنباطي في الأخير لا يرضى أن يدفع لهذا المسكين حتى هذا البلغ الضئيل ، محتفظا به " على حساب مصاريف السنة الجارية " .^(٢)

ويوهي لنا يوسف إدريس في براعة بمدى ارتباط الفلاح قمحاوي بالأرض ، رغم أنه لا يجني من ورائها إلا الشقاء والعذاب . ففي موجة غضب تنتاب قمحاوي يقرر أن يترك العمل في هذه الأرض ويستريح ، ولكنه يتراجع عن قراره بعد لحظات مهتلا إهانات سيده السنباطي الذي يسخر منه ويشتم فيه قائلا : " كل سنة بتعمل الموشح دا وبعدين تجوع وترجع لي مدلدل ودانك . كل سنة ليهلك الذقة دي . يا أخي اكرم الشيبة . اكرمها يا شيخ " .^(٣)

(١) إدريس ، يوسف . : ملك القطن . انظر كتاب إدريس " نحو مسرح عربي " الذي يضم مسرحياته . نشر مطبعة العربي . القاهرة ١٩٢٤ . ص ٧٦ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٩٣ .

(٣) إدريس ، يوسف . : نحو مسرح عربي . ص ٩٤ .

إن قحاوي لا يستطيع أن يفادد الأرض التي ظلت تشده عشرين سنة ،
مها عانى من ظلم صاحبها وإجحافه . وقحاوي ليس مشدودا إلى هذه
الأرض بأسباب مادية فحسب ، ولكنه مشدود إليها بأسباب أخرى أكثر صلابة
وقوة ، وهي الأسباب المعنوية . فهو وأبناؤه لا يجدون بها آخر يسد حاجتهم
إلى الرغيف سوى هذه الأرض من جهة ، ولكن الأقوى من الرغيف أنهم لا متدح لهم
عن هذه الأرض التي تحتوي تربتها على ذكرياتهم وأحلامهم وأفراحهم وأتراحهم ،
وترقد في جوفها رفات أجدادهم ، وتشرب أنلامها عرقهم ودماهم . لأنه من
الصعب جدا أن يترك الواحد الأرض التي قض فيها سني حياته ، ولهذا رأينا
بعض شخصيات " عناقيد الغضب " التي أشرنا إليها في الباب الأول من هذا
البحث ، يظلون هائمين على وجوههم كالسائمة في الأرض التي تحفظ ذكرياتهم
حين يطردون منها . ولهذا أيضا رأينا " قحاوي " نفسه يتشبث بهذه الأرض ،
ويعتبرها — هي وما تنبته — جزءا غاليا منه . إن " قحاوي " في آخر
السرحية يكاد يفقد أعصابه حين تشب النار في القطن من جراء بقية سجارة رماها
ابن السناطي دون احتراس ، وعندما يلكزه الحاج شوادفي في جنبه ويهمس
له في أذنه أن اترك النار تلتهم القطن انتقاما من سيده ، يجيبه بصراخ هائل :
" أسيه ازاى باحاج . أسيه ينحرق ازاى بانس لو كنت انت اللي زرعت ما كنتش
تقول كده . ده عرقى . ده شقايا . دا حته مني ، أسيه ينحرق ازاى " (١)

وإذا كانت العلاقة بين السناطي وفلاحه قحاوي هي التي ترسم الخط
الرئيسي في سرحية " ملك القطن " فإن هناك خطوطا ثانوية أخرى موازية
لهذا الخط ، تكمل اللوحة البهشة التي أراد يوسف إدريس أن يطلعنا
عليها . ومن هذه الخطوط نجد خط العلاقة بين أبناء الفلاح قحاوي وأبناء

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٩٥ .

الإقطاعي السنباطي ، وهي الأخرى علاقة السيد المتجبر بخادمه المطيع الذليل؛
فزوجة السنباطي الممتلئة التي لا تكف عن طلباتها ، تمارس سيادتها على زوجة
قمحاوي الجافة العود ، ومحمد الإبن الأكبر لقمحاوي يجب عليه أن يتقبل إهانات
ابنة " السنباطي " وسخريتها واستخفافها بحبه لها ، وعوض الإبن الأصغر
لقمحاوي يجب عليه أيضا أن يتقبل نزوات تربه " سعد " ابن السيد ويتيح له
أن يمارس سيطرته عليه حتى في اللعب . وأن الطفلين يريدان أن يتسليا
بلعبة القطار ، فيأبى " سعد " إلا أن يكون دوما القاطرة ، ويتخذ من " عوض "
عربة مجرورة :

" عوض : أنت طول السكة عامل رأس واني سبنسة ، خليني اعمل أنبي
رأس شوية .

سعد : اللأ .

عوض : والله ما خليتني ماني عنت لاعب وياك .

سعد : لا . حا تلعب ورجلك على رقبتك .

عوض : والله ما في عنت لاعب إلا إذا عطلت الرأس .

سعد : تبقى جبان .

عوض : أنت اللي جبان . طول السكة عاملين سبنسة ومش عايزني اعمل

رأس أبدا ، هي فوضى ..

سعد : والله إن مارضيت تبقى سبنسة إلا شاتك .

عوض : والله ماني لاعب إلا لما اعمل رأس .

سعد : إلعب يا ابن الكلب .. (١)

والجدير بالملاحظة أن يوسف إدريس في هذه المسرحية لا يدين الإقطاعيين
المستغلين فحسب ، ولكنه يدين كذلك التجار الذين يتلاعبون بأسعار القطن
في الأسواق ويضاربون بها في " البورصات " على حساب جهد المنتجين .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٣

وكما يؤكد أحد التجار فإن التعق في الحقل يظل ترابا ، فإذا انتقل إلى المخزن يصبح صفيحا ، وإذا حمل في شاحنات النقل يصبح نحاسا . أما حين يدخل البنك فإنه يتحول إلى ذهب .^(١)

وإن فإن " ملك القطن " ليس هو الإقطاعي فحسب ، وإنما هو التاجر الذي ينال أرباحا خيالية دون أن يتعب . إن " فرغلي " يشتري الصفقة من " البورصة " الآن ، وبعد خمس دقائق يبيعها ويكسب " نص مليون جنيه " ، وهو " قاعد على القهوة حاطط رجل على رجل ويشرب شيشة " . وهذا النوع من " اللصوصية " التي يدفع ثمنها الفلاح المنتج سبق لكاتب آخر ، وهو محمد فريد أبو حديد ، أن تناولها في روايته " أنا الشعب " .^(٢)

وفي رواية " الحرام " التي تعتبر أروع ما كتبه إدريس عن المجتمع المصري في الريف قبل ثورة ١٩٥٢ ، بلا منازع ، نجد أنفسنا أمام مأساة تقشعر لها الأبدان ، وتتصهر منها النفوس . ففي هذه الرواية استطاع إدريس أن يخلق البطل التراجيدي النموذجي الذي يمثل طبقة اجتماعية معينة ، ويحافظ في الوقت نفسه على ملامحه الذاتية أو الفردية الحيلة التي تميزه عن غيره . وهو بهذا يكون قد ارتقى إلى مصاف الكتاب الكبار الذين برعوا في خلق هذه النماذج الإنسانية .

ومجمل أحداث هذه الرواية أن حارسا من حراس حقول القطن بإحدى القرى الريفية عثر في الصباح الباكر على جثة صبي رضيع قرب التربة . وكان ذلك الرضيع مخنوقا أثناء ساعات الليلة المنصرمة حسب ما تؤكد " زرقة الجسد واحمرار ما حول الأنف والفم " .^(٤)

-
- (١) إدريس ، يوسف : نحو مسح عربي . ص ٨٥ .
(٢) المصدر نفسه : ص ٨٧ .
(٣) أبو حديد محمد فريد : أنا الشعب . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٢ .
(٤) إدريس ، يوسف : الحرام . دار غريب للطباعة . القاهرة ١٩٧٧ . ص ١٠ .

وما تكاد الشمس تغمر القرية حتى يكون كثير من الأهالي قد تحلّفوا حول
الجثة: علامات الاشمئزاز والرهيبة والاستفهام مرتسمة على وجوههم .

وبعد اتخاذ الإجراءات اللازمة التي تتخذ عادة في مثل هذه المواقف يبدأ
السؤال يلح على الأذهان ويورق الجفون : من تكون أم هذا الصبي الذي لا يد
أن يكون ابن حرام ؟ . . . ولما استعرض الناس كل نساء تلك المنطقة اللواتي
يمكن أن يرتاب فيهن ، سواء منهن المتزوجات أو الأراامل ، أو العازبات ، ولم
يرشحوا أية واحدة منهن . فإن جلمهم أيدوا رأي " فكري أفندي " مأمور الزراعة
الذي راح يجزم مؤكداً بأن مرتكبة هذا الجرم الفظيع من " الغرابوة " حتما .

و " الغرابوة " ليسوا من سكان تلك القرية الريفية التي تتألف من " عزب "
مبثوثة هنا وهناك ، ولا يمكن أن يتوا بصلة إلى هؤلاء الفلاحين المحترمين
الذين يملك الواحد منهم بيته وأبنائه وزوجته وسهائمه وجلبابه النظيف الذي
يرتديه بعد انتهاء العمل ، ويخطر به في المقهى أو في المآتم والأفراح . وإن
" الغرابوة " من أكثر الناس فقرا وقذارا ، يقطنون منطقة جرداء بعيدة عن هذه
الديار . أليس " الغرابوة " هم الذين يلجأون إلى أن يرحلوا عن قراهم وأكواخهم
الحقيرة " سعيا وراء يومية لا تتعدى القروش ؟ أليسوا هم ذوي الأشغال
البالية ، والرائحة الفريية والخلفة الكريهة " (١) ؟ فأين هم إذن هؤلاء الفلاحين
المستقرين الشرفاء ؟ !

وما أن " فكري أفندي " يعتبر السئول المباشر عما يحدث في القرية
باعتباره مأمورا ، فإنه أولى هذا الحدث اهتماما بالغا ، وذهب بنفسه إلى محط
رحال " الغرابوة " على هامش القرية ، اعتقادا منه بأن الجانية لن تستطيع مواصلة
العمل في حقول القطن ، وأن حالتها الصحية سوف تضطرها إلى البقاء في
مكان " الترحيلة " حيث صنع " الغرابوة " مواعد وأفرشة يأوون إليها ليلا بعد
الغراغ من العمل .

(١) إدريس ، يوسف . . . : الحرام . ص ١٩ .

وحين وصل " فكري أفندي " شرع يفتش بين أجولة الزاد ، ويخبط القفف بمصاه ، وينظر حواله فلا يجد بين المراقد سوى عجوز طاعنة في السن تحرس " صرد الترحيلة وحاجياتهم وترعى الأطفال حتى تعود أمهاتهم قبي آخر النهار " .

ويخيب ظن الأمور فلا يعثر على الجانية ، ولكنه يزداد حنقا ، ويركب حماره قاصدا صفوف المنحنين على القطن عسى أن يعثر على ضالته . وعلى الرغم من مراقبته لكل النساء ، وهن يعملن في خطوط القطن ، وعلى الرغم من أنه أمر رئيس " الترحيلة " أن يجمع كل العاملات ، ويجعل كل واحدة منهن تر أمامه حتى يتسنى له تمييز الجانية بسهولة ، فإن الشك في براءة نساء " الفراوبة " لا يزال يراوده من آن لآخر . وهذا ما ضاعف من غيظه وحيرته .

وكانت النتيجة السلبية التي انتهى إليها الأمور بمثابة الحجر الذي يلقى في مياه راكدة آسنة ، ذلك أن الفلاحين أهل القرية بدأوا يشكون فسي نساءهم ويستعرضونهن من جديد ، فلا بد أن لكل خطيئة من خاطئه . ولكل جريمة من فاعل " . ولم يقتصر الأمر هذه المرة على الشك في نساء الفلاحين الصغار ، وإنما تجاوزه إلى الشك في نساء الفلاحين الكبار وسراة القوم ، بل الأكثر من هذا أن " مسيحة أفندي " (الباشكاتب) المحترم الذي يعتبر " أرسخ الموظفين جميعا في التفتيش " أخذ يورقه الشك في ابنته " لنده " التي تجاوزت سن الزواج ، وخاصة حين عاد إلى بيته وسأل عنها فوجدها تشكو من مخص شديد في بطنها .

وبعد عناء وجهد وسحنة تعرضت لها القرية طوال أسبوع وأزيد ، عثر " فكري أفندي " على الجانية بفضل فطنته ودكائه ، وكانت من " الفراوبة " كما ضمن منذ البداية . وتفصيل ذلك أن " فكري أفندي " عن له يوما أن يفاجي العمال في الحقول ليتأكد بنفسه ما إذا كانوا يقومون بواجباتهم كما ينبغي أم أنهم يتعاونون ويتحون للديدان الطفيلية - التي يخشاها وكأنه يخشى الموت - أن

تتكاثر ، فذهب إليهم راجلا هذه المرة لثلا ينهبهم بحماره الذي لا يحلو لسه النهيق إلا حين يقترب من الحقول . وكان " فكري أفندي " يأمل أن يضبط العمال على حين غرة وهم يعبثون ، ولكن أمه أخاب حين وجد كل واحد منهم في خطه منحنيا .

وعندما هم " فكري أفندي " بالعودة لمح عن بعد " ظليلة " مصنوعة من أكياس قديمة مرفوعة على أعواد النيل ، فراح يهرول تجاهها عسى أن يجد متهاونا فز من لظى الشمس المحرقة والتجأ إلى هذه " الظليلة " التي تقيه . إلا أن الأمور لم يجد ما كان يتوقعه وإنما وجد ما لم يكن يخطر له على بال . لقد وجد الجانية التي بحث عنها طويلا . هذا ما يوهده مظهر " عزيزة " التي كانت ملامحها المرهقة وعيناها الداميتان وبشرة وجهها المحتقنة التي استحبال لونها إلى سواد ، وأسنانها المصطكة وأطرافها المرتعشة ، كلها تشي بها وتفضحها .

ومع أن " فكري أفندي " كان متيقنا أن هذه المرأة النائعة تحسنت " الظليلة " هي المجرمة دون ريب ، فإنه تعمد أن يتخذ موقف المتجاهل ، وطفق يستجوب رئيس " الغرابوة " ويؤنبه على سكوته عن هذه المرأة النائعة التي تنال أجرها اليومي من غير أن تعمل . وقد حاول الرئيس أن يداري وأن يماطل ويفالط ولكنه عجز واعترف من تلقاء نفسه بأن هذه المرأة هي أم اللقيط ، بعد مقدمة " طويلة عن الفقر والناس الغلابة وعمل الطيب وإلقاءه في البحر " .

ولما سأل " فكري أفندي " الرئيس عما إذا كانت الجانية متزوجة أجابته :

— حد عارف ياسعادة البيه . . الدنيا مليانة بلاوي .

— حد عارف ازاي ؟ انت تجنتت واللا جرى لعقلك حاجة ، بقي واجدة

متجوزة ، تموت ابنها خبط لزق كده ويبقى اسمه الدنيا مليانة بلاوي . جوزها

عايش ياوله ؟

- عايش بإسعادة البية . .
- ومخلفه منه ؟
- ومخلفه منه . .
- كانت بتقتل ولادها قبل كده ؟
- أبدا بإسعادة البية . .
- سألتوها عملت كده ليه ؟
- والله ما عرفنا نطلع منها حاجة ، واهي عند سعادتك . كلمها " (١)

وبعد تحريات نستطيع أن نطلع على قصة " عزيزة " . وهي قصة مأساوية مفعمة كما أشرنا في بداية حديثنا عن هذه الرواية .

لقد كانت " عزيزة " يوط ما جميلة " ذات أهداب وشعر ونهود " ، وتزوجت من عبد الله الفقير الذي لم يكن يملك أرضا يفلحها ، ولم يكن يملك أرضا يستأجرها ، وإنما كان يعتمد أولا وقبل كل شي " على مواسم " الترحيلة " ، وهي المواسم التي يركب فيها " الفراولة " على شاحنات تنقلهم إلى المناطق الزراعية في " الدقهلية " و " الشرقية " و " الفيوم " و " بني سويف " وغيرها من المناطق المصرية القريبة والمعيدة ، حيث يعملون في حقول القطن مرة أو مرتين في السنة ، ويعيشون طوال العام على القروش الزهيدة التي يأخذونها مقابل انحنائهم على خطوط القطن من الصباح حتى المساء .

وكانت " عزيزة " تسافر مع زوجها وتعمل معه جنبا إلى جنب . وجسا " عبد الله الصغير " إلى الوجود ، ثم " ناهية " و " زبيدة " . ومجيشهم ازادات حاجة " عزيزة " وزوجها إلى الرقيق ، فأصبحوا " يعيشون غصبا ومحايلة والجنية أحيانا والعيش الحاف والطح في أحيان ، ولكنهم يعيشون والسلام " (٢) ولكن

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ١٠١-١٠٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٠٨ .

عبد الله لم يلبث أن أصيب بحرض خبيث هو مرض البلهارسيا ، فانتفخ بطنه وانهدت قواه وأخذ يذبل شيئا فشيئا إلى أن أصبح حبس الفراش .

وحين جاءت الشاحنات قاوم عبد الله ضعفه ونهض كي يسافر مثل سائر المسافرين من أجل العيش ، ولكن " الحاج عبد الرحيم " ، وهو المسؤول عن قبول الزائرين في السفر ، لم يسمح له ، وأنزله " من فوق عربة النقل " . وراح عبد الله يتوسل ويوسط الناس دون جدوى . وكت " عزيزة " ولم تجد بدا من النزول هي الأخرى .

وعاد عبد الله إلى فراشه ، وأصبح أمره وأمر الأولاد منوطا بعزيزة التي كانت " تخبز للجيران أحيانا ، وتلم روث البهائم وتبيعه ، وتسرح بالحطب إلى المركز وتعود بقرش أو بقرشين ، وفي كل أسبوع أو عشرة أيام تحظى بيومية " (١) .

وثار عبد الله ، غضب ، وتأففا ، وأن " ، وسأل الإله ما إذا كان يرضى أن يكون عالة على زوجته ، ولكنه سرور الأيام رضح للأمر الواقع ، واستسلم لحكم القضاء والقدر ، وأصبح اعتاده على زوجته وضعا طبيعيا ، وعاديا إلى درجة أنه طلب منها يوما أن تحمل إليه البطاطس التي اشتهاها .

وخرجت " عزيزة " للحصول على متغى زوجها في الحقل الوحيد بمنطقة " الفراوبة " ، الذي زرع فيه هذا النوع من الخضر ، وجمعت غلته وبيعت . وأخذت تحفر بغأس عبد الله التي صدعت . حفرت إلى عمق متر ولم تجد أي شيء ، ثم انتقلت إلى مكان آخر دون جدوى . وبينما كانت تحفر وتلهث وقد " شرت " ثوبها الأسود ووقدته حول وسطها " ، إذا بمحمد بن قمرين صاحب الحقل يقف عند رأسها ويسألها عما تفعل . رفعت رأسها وسجت جبينها الذي تفصد عرقا ، ثم حكته له قصة زوجها ، وتوسلت إليه أن يسمح لها بمواصلة البحث عن البطاطس . ويبدو أن ابن قمرين قد تفهم موقفها ووافق على طلبها . بل إنه

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ١٠٩ .

ذهب إلى أكثر من هذا فأظهر شهامته وأخذ منها الفأين ثم راح ينهال على الأرض نيابة عنها . وبحكم خبرته فإنه ما لبث أن عثر لها على ضالتها ، فقد أخرج من الطي حبات بطاطس من بينها واحدة في ضخامة قبضة اليد . وفرحت "عزيزة" كثيرا ، وكان "ابن قمرين" قد ناولها كنزا ثميناً .

وفي غرة الفرحة سقطت "عزيزة" في حفرة كانت وراءها لم تظن إليها . وما كادت تحاول أن تنهض حتى كان ابن قمرين في الحفرة بجوارها يساعدها . وفجأة "وجدت نفسها في حضنه وقد أطبق عليها بذراعيه" القويتين ، زارعا في خلدتها الشك . وفي لحظة طرف أصبح الشك يقينا مربعا ، يحدو بهما أن تدافع عن شرفها . وقد حاولت أن تدافع وأن تناضل بكل ما أوتيت من قوة ، ولكنها لم تكن تدري " سر هذا الانهيار الذي أصابها . . تريد أن تقاوم ولا تستطيع . تستميت ولكنها بائسة . تصرخ فيجتمع الناس وتصبح فضيحة ومضفة في الأقواء ؟ تسكت ؟ تعضه ؟ حتى ملابسها التي لا تحتكم علي غيرها مزقها . كل ما حدث أنها ظلت تثن مذهولة مرعوبة حتى قام " (١) .

وكلما راودت "عزيزة" ذكرى ما حدث بعد ذلك يومئذها ضميرها ولا يبرئها من المسئولية . ويمرور الأيام تبخرت هذه الحادثة المولمة من ذهن المسكين لتتجسد في بطنها الذي أخذ يتكور شيئا فشيئا .

وجاءت الشاحنات مرة فركبتها "عزيزة" فيمن ركب لتعمل زوجها وأبناءها الذين يكادون أن يهلكوا جوعا من جهة ، ولتتاح لها فرصة التخلص من انتفاخ بطنها من جهة أخرى .

وفي حقول القطن نسيت عزيزة كل شيء وانكبت على العمل في خطها . وكيف يتسنى لها أن تتذكر والعمل الكاد في الحقل يستمر من الصباح حتى المساء دون انقطاع ؟ فلمن لها فرصة إذن لاجترار ما حدث والتفكير في عاقبته نهارا ،

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ١١٣

كما أن هذه الفرصة لاتتاح لها في الليل من جراء التعب .

إلا أن عزيزة أحست ذات يوم ببوادر الطلق تعتصر بطنها ، وهي منحنية على عطفها في صمود ، لاتصرخ ولا تستغيث ولا تأتي حركة تشو الريبة في نفوس زميلاتهما وزملائها الذين يعلمون جيدا أن زوجها لم يقربها منذ ابتلاسي بعرضه .

وفي المساء حين عادت إلى محط " الترحيلة " كانت تبدو شاحبة شحوبا رهيبا من أثر الألم المص الذي يمزقها ، بالإضافة إلى مضيها الذي يرهقها وخوفها من انكشاف أمرها أمام القوم الذين سوف ييلفون عبد الله . وعبد الله بالذات تمنى أن تقتل على أن يعرف فضيحتها .

واشدت عليها الوجع إلى درجة أنها خافت أن تلد على مرأى وسمع من الناس ، فقامت تجر أقدامها بعيدا بالقرب من التربة ، حيث تعاني آلام الوضع بمفردها ، وتكتم أنفاس الجنين .

وقد مرت عزيزة بكل هذه الأهوال ليلا لتستجمع قوتها في الصباح الباكر ، وتغدو إلى حقل القطن ، وتستلم خطها مثل الآخرين . وظلت على هذه الحال لمدة أربعة أيام ، وفي اليوم الخامس كان جسمها قد خانها فسقطت في الحقل مفس عليها ، ثم " أفاقت لتجد نفسها تحت " الظليلة " . ومنذ ذلك اليوم أخذت تحرف تحت وطأة الحمى ، وتردد كلاما مبهما عن " البطاطس " و " عبد الله " و " الجنين " و " ابن قمرين " .

وتظل عزيزة راقدة في ذلك الملجأ الذي ألقى فيه بعد إزاحة اللثام عن مأساتها حتى تموت ، ويلعب " فكري أفندي " دورا كبيرا من أجل حملها إلى منطقة " الغرابوة " .

* * *

تلك هي قصة هذه المرأة الهائسة بالتفصيل . وهي القصة التي تعتبر

الحدث الرئيسي في رواية "الحرام" . وبالإضافة إلى هذا الحدث فإن هناك أحداثا أخرى تعتبر ثانوية ، مثل قصة "أحمد سلطان" موظف "التفتيش" مع "لدة" ، وقصة "محبوب" العبيط مع زوجته "زكية" ، وقصة "دميان" الأبله مع زوجة الأمور .

وقد يبدو ولأول وهلة أن هذه الأحداث دخيلة على صلب الرواية ، ولكنها في الحقيقة ليست كذلك ، بل تعتبر ضرورية للتعبير عن الفكرة التي أراد يوسف إدريس أن ينقلها إلينا .

وعد ، فما الذي يريد إدريس أن يقوله في هذه الرواية ؟ لعل أهم شيء يريد إدريس أن يقوله هو ضرورة إعادة النظر في مفهوم "الحرام" . إن أهل القرية يدينون "الغرابوة" ويحتقرونهم ويرونهم مجرد "نفاية بشرية" لا شرف لها ولا كرامة . ولهذا فإنهم لا يترددون في اتهامهم بارتكاب "الحرام" . بل لأنهم يدهشون حين يلاحظون أي أمانة من أمارات الشرف والإحساس به لدى "الغرابوة" ، حتى أن "فكري أفندي" يدهش حين يعن له أن يداعب فتاة من فتيات هؤلاء "الغرابوة" في صدرها ويرى وجهها "بيته فجأة" وكأنما سحبت منه كل دماؤه ، ثم يفق لونه في التو وتحمر وجنتاها وتجفّل وكأنها خجلت وغضبت . . يا أليطاف الله . أمكن نساء الترحيلة تخجل وتغضب هي الأخرى كبقية الآدميين ^(١) .

وأهل القرية في غيرة احتقارهم "للغرابوة" وحطتهم عليهم يتناسون أنهم هم أنفسهم ليسوا ملائكة على الإطلاق ، وأنهم يمكن أن يرتكبوا أفظع الكبائر . وما شكهم أحيانا في بعضهم بعضا واستعراض سيرة نساءهم إلا دليل على استعدادهم لفعل ما يسمونه بالحرام .

وقد حرص يوسف إدريس على كشف نفاق أهل القرية وتعرية ضمايرهم التي تنطوي على الكثير من الفساد والقبح الذي لانجده لدى "الغرابوة" ، فقدم لنا شخصية زوجة الإمام "أم إبراهيم" التي تنتهز فرصة ذهاب زوجها إلى المسجد

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ٥٤ .

للصلاة أو إقامة حلقات الذكر ، وتسمى في الفسق إلى " أحمد سلطان " الأعزب
السيء الأخلاق . ولم تكنف بهذا بل نجدها تكهد للفتاة " لندة " وتفسدها ،
فتفر مع عشيقها دون علم أبويها .

كما قدم لنا وإدريس أيضا زوجة ساعي البريد " زكرية " التي تستغسل
بلاهة زوجها وتخونه في بيته مع عشيقها الذي كانت تدعي أنه من أقاربها ،
وتكتب له الرسائل الغرامية التي يحملها زوجها نفسه إلى القطار دون أن يعلم ،
وشخصية زوجة الأمور المحترمة التي تورقها مشكلة طالما أرقت كل نساء القرية ،
وهي ما إذا كان " دميان " الساذج كامل الرجولة أم أنه لا يصلح للنساء ، وإن هذه
المشكلة تستأثر باهتمام الزوجة " الشريفة " وتقض مضجعها ، فتحاول أن تطردها
من ذهنها كلما خطرت بباليها ، وتعتبرها " عيبا وحراما لا يصح أن تسبح لنفسها
بالخوض فيها " ، ولكنها ذات يوم لم تجد بدا من استدعاء " دميان " إلى
خدرها واستدراجه ، و " لم تكذ تضي بضع دقائق حتى شاهد الناص دميان
يندفع جاريا من بيت الأمور والسبت لا يزال معلقا في ذراعه . " (١)

وإذا كانت هذه هي حقيقة نساء أهل القرية فهل يحق لهم أن يتهموا نساء
" الغرابوة " ويرموهن بأشنع الأوصاف مرثين أنفسهم ، مهاهين بأخلاقهم وشرفهم ،
وكانهم " جميعا مخلوقات حلال " و " الغرابوة " وحدهم مخلوقات
حرام . " (٢)

وإذن فإن الحرام لا يعني أن يحل أهل القرية لأنفسهم ما يحرموه على الآخرين ،
هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن هذا " الحرام " الذي فرحوا كثيرا حين
تأكدوا من وجوده بين " الغرابوة " في صورة امرأة تقتل جنينها ، لا يستطيعون
أن ينكروا مشاركتهم على نحو ما في صنعه . وإن اليد التي امتدت إلى رقبته

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ٩٠

(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٦

الجنين ليست يد "عزيزة" ، بل يد الفقر والبؤس الذي يعتبر الآخرون مسئولين عنه . فلولا الحاجة التي دفعت بعزيزة إلى حقل ابن قعيرين بحثنا عن جذر بطاطس لما حدثت تلك الفظائع الرهيبة . وإنتا نظلم "عزيزة" لو حملناها مسئولية ما حدث في الحقل ؛ فهي قد بذلت كل ما في وسعها للحيلولة دون المحذور ، ولم يكن لديها أدنى رغبة في خيانة زوجها عبد الله الذي تحبه كثيرا (*) كما أننا نظلمها لو اتهمناها بضعف عاطفة الأمومة لديها ، علما بأنها قاومت تلك العاطفة على الرغم من تصميمها السابق ، فبعد انزلاق الطفل وعودة الوعي إليها " مدت يدا مرتجفة غير مستقرة وظلت تمعيب بالكتلة البشرية الحية حتى وصلت إلى فمها ، ودلفت إصبعها الصغيرة رغما عنها داخل الفم . . . فم حقيقي لرضيع ليس فيه أسنان ، فم ساكن يحس بإصبعها حتى بدأ يتحرك تحركات معينة ، ويرضعه . رضع الطفل إصبعها للحظة . لحظة خاطفة ، ولكنها كهزتها ، من هذا الكهف اللحمي الصغير انساب إلى إصبعها ثم إلى ذراعها ، ثم إلى كيانها كله وإحساس غريب عارم . وكالوهج الخاطف أدركت أنها رغم كل شيء ، ورغم مالا فته من مصائب ، فهذا الرضيع ابنها وهي أمه " . (١)

ومها يكن من أمر ، فإذا كان إدريس يحمل الآخريين مسئولية هذه الجناية فإن هؤلاء الآخريين ليسوا هم أهل القرية فحسب ، بل هم أيضا الأغنياء الكبار من الإقطاعيين الذين يتحطون الجزء الأكبر من المسئولية . إن الفلاحين أهل القرية يرتعدون خوفا من بطش صاحب الأرض ، بما فيهم الأمور " فكري أفندي "

(*) لانعلم أين قرأ الأستاذ غالي شكري أن عزيزة قد عادت إلى الحقل مرة أخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطي ذلك الشيء الذي اعترت به طويلا ؟ (انظر كتاب غالي شكري " ثورة المعتزل " .

ص ٢٢٤) .

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ١٢٠ .

الذي يرتبط مصيره بمحصول القطن ، فلو حدث أن تلف هذا المحصول من جراء الدودة مثلاً، فإن المأمور سوف يفصل عن منصبه فوراً لتقصيره في الضغط على الفلاحين وعمال " الترحيلة " ، والسبب الرئيسي في طرده من " التفتيش الذي كان يشتغل فيه قبل مجيئه إلى هذه القرية هو الدودة التي فقست و " التهمنت أوراق القطن وأضاعت المحصول . ولذا ففكري أفندي لا يخاف من شيء في الوجود قدر خوفه من اثنين : الدودة وصاحب الأرض " .^(١)

وصاحب الأرض هذا هو " الخواجة زغيب " ذو الجثة الضخمة والشعر الأصفر المغطى بالقبعة البيضاء ، والذي يتفقد أرضه من حين لآخر متطياً صهوة جواده ، أما ناهيا . ويقال عن " الخواجة زغيب " إنه يملك في قصره الطل على البحر بالإسكندرية " حجرة سفرة من الذهب الخالص ، كراسيها مغطاة بالذهب وأطباقها وملاعقها وشوكها وسكاكينها ذهب في ذهب ، يقولون إن زغيب الكبير اشتراها حين عزم الملك ، لما كان سلطاناً على العشاء عنده " .^(٢)

وهكذا فإن يوسف إدريس يقدم لنا في هذه الرواية صورة حية عن الريف المصري الخاضع للنظام الإقطاعي الصارم الذي يتخذ شكل " هرم هائل يتربع الإقطاعي على قمته ، بينما يضغط الأساس بكله على الفلاحين " ^(٣) الرحل .

ومعد ، فمن خلال كل هذه الآثار الأدبية التي عرضناها نستطيع أن نرى بوضوح مدى ارتباط يوسف إدريس بالقضايا الواقعية للمجتمع المصري ، ومدى

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ٩٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٥ .

(٣) كيريتشنيكو : الإنسان في نتاج يوسف إدريس . انظر " بحثوث

سوفيتية في الأدب العربي " . ترجمة خيرى الضامن .

دار التقدم . موسكو ١٩٧٨ . ص ٣١٢ .

التزامه بالتعبير عن آلام الطبقات الفقيرة المحرومة التي تكافح كفاحا مستميتا من أجل لقمة العيش ، وتصبو إلى الحياة الكريمة التي تخلو من الذل والخنوع المهين .

والحقيقة أن هذه الآثار التي وقفنا عندها لا تمثل سوى غيض من فيض من كتابات إدريس التي تدل على الالتزام والإخلاص لمشكلات المسحوقين من أفراد الشعب المصري . وهي المشكلات التي سوف نجد لها في كل إنتاج إدريس تقريبا .

وهذا يكون إدريس قد وفق بين آرائه النظرية في الفن ، وبين كتاباته التطبيقية ؛ فهو يصرح " بأن الفن ظاهرة إنسانية محلية ، وهي في هذا تختلف عن العلم ، فالفن يجب أن يعبر عن إنسان معين ، في حين أن العلم ليس كذلك . قراءتي دعمت رأبي بأن ينبع الفن من داخلنا ، من أرضنا " (١) .

* * *

(٢) الصادر عن روح تفاؤلية . وهي الروح التي نجد إدريس يؤمن بها ، ويدعو إليها باستمرار في مقالاته وتصريحاته الصحافية ومناقشاته . فهو يؤكد في حوار تبودل بينه وبين غالي شكري على أن أعز أمانة لديه هي أن يمتلك القدرة على الأحلام طول عمره ، وأن يظل يأمل في حياة أفتح ، ويحرك هذا الأمل في الآخرين عن طريق الكتابة . (٢) ومن هنا نجد إدريس يدعونا إلى الاهتمام بالمستقبل باعتباره مسرعا للأحلام (٣) .

(١) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . ص ٢٧٩ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٩٢-٢٩٣ .

(٣) إدريس ، يوسف : نحن نكره المستقبل . مجلة الدوحة (قطر) . عدد

يناير ١٩٧٨ . ص ٣٠-٣١ .

هذا فيما يتعلق بآراء يوسف إدريس المباشرة، أما فيما يتعلق بأدبه فإننا سوف نلاحظ أنه في المرحلتين الأخيرتين من كتاباته أخذ يميل بشكل واضح والسو التشاؤم، ولهذا التحول أسباب سوف نقف عندها في الوقت المناسب.

ويعود تفاؤل يوسف إدريس أساسا إلى مفهومه للإنسان . إن الإنسان عنده " ليس شريرا ولا صالحا، بل هو ببساطة كائن بشري " (١) وما دام الأمر كذلك فإنه لا داعي للتشاؤم المر الذي يخلب على كتاب الواقعية النقدية أو الطبيعية في الغرب .

ولكن كان إدريس متفائلا حين يصطنع منهج الواقعية الاشتراكية فإنه يمكن لنا أن نحصر ملاح هذا التفاؤل فيما يلي :

(١) النزعة الإنسانية . ذلك أن يوسف إدريس يقدم لنا في المرحلة الأولى من حياته الأدبية شخصيات تمتاز بنزعتها الإنسانية، وتصدر في مجمل سلوكها عن روح خيرة، حتى في أشد المواقف تأزما . وهذا ما نراه بوضوح في أعمال كثيرة لإدريس .

ففي قصته " مشوار " نجد الشرطي " الشبراوي " يهفو إلى زيارة القاهرة التي يحبها حبا قويا، ولكن ظروفه المادية والاجتماعية لم تكن تيسر له زيارتها . ولذا فإنه يظل مكتفيا بترديد جملة التي أصبح معروفا بها : " أبيع عمري على ساعة فيكي بمصر . . . "

ولكن " الشبراوي " لم يضطر إلى بيع عمره، فقد وافته فرصته الوحيدة حين عرض عليه أن يأخذ " زبيدة " المجنونة إلى مستشفى الأمراض العقلية بالقاهرة على حساب " المركز "، وبالطبع فإنه تقبل العرض بفرح هائل، وراح يحلم بالتجوال في شوارع القاهرة والركوب في حافلاتها .

(١) فرج، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ٩٨ .

إلا أن هذه الأحلام تبيخرت في القطار المتجه إلى القاهرة حين تخلت
" زبيدة " عن وداعتها التي كانت تبدو عليها قبيل السفر ، وشرعت تزعد وتصرخ
وتضايق المسافرين .

وفي القاهرة لم يعد يحتمل " الشبراوي " هذه المرأة المجنونة التي جمعت
من حوله الناس بتصرفاتها ، وأخذت تنزع ملابسها ، فلم يعد يهمه سوى
الخلاص منها بسرعة .

ويفقد " الشبراوي " صوابه حين يرفض المسئولون قبول " زبيدة " في
المستشفى لنقص بعض الأوراق الضرورية ، فيفكر في تركها هائمة في المدينة ،
أو يقتلها ويتخلص من شقائه . وقد اضطر " الشبراوي " إلى أن يضرب
" زبيدة " فيدميها ، وأن يوثق يديها أحيانا ، ولكنه مع ذلك كان يشعر
نحوها بعاطفة إنسانية ، ويلوم نفسه على معاملته القاسية لهذه المرأة التي ليس لها
إرادة فيما تفعل . وحين تدركه الشرطة أخيرا وتخلصه منها بإدخالها إلى
المستشفى " يتحرك كالطعمون " ليشتري رغيفا وحلوى ، ويوصي العسكري الذي
يرافقها في رجاء : " والنبي توكلها وتخلي بالك منها . . اعمل معروف وحيياة
اللي ماتوك تتوصا بها " (١) .

وفي قطار العودة من القاهرة نرى " الشبراوي " يتأمل كفه التي ضرب
بها " زبيدة " فيقشعر جسده بخجل لم يحسه في حياته .

وفي " الحرام " نجد " الفراوة " كلهم يعطفون على " عزيزة " ويتحاشون
الخوض فيما فعلت ، ويقدمون لها المساعدات ، ويخفون أمرها عن الأمور الذي لم
يستطيع أن يكتشفها إلا بحسنة . بل إن الفلاحين الذين كانوا في أشد الحنق على
" الفراوة " وعلى ما ارتكبت " عزيزة " من إثم لم يلبثوا أن أحسوا هم الآخرون
بعطف نحو تلك المخلوقات البائسة ، وصاروا يتوافدون على " الظليلة " التي ترقد

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص (١٢١) .

فيها " عزيزة " ليلقوا عليها نظرة حنان وشفقة ، أو يسألوها عن حالها ، أو يقدموا لها شيئا ما يسد الرمق .

وحيث تموت " عزيزة " يقبل الفلاحون من أهل القرية على " الفراوبة " ويقدمون لهم المزا ، " وقد اختلطت العم بالعم والجلابيب بالجلابيب فلم تعد تستطيع أن تميز الفلاح من الترحيلة ولا صاحب الأتم من المعزي " (١)

(*) ويقدم لنا إدريس في قصته " الزوار " فتاة تعاني من الشعور المصن بالقرية والوحدة . " فسكنة " تقضي أيامها الكثيرة في إحدى المستشفيات منتظرة أن تحظى يوما بزيارة أحد الأقارب ، مثل سائر زميلاتنا . ولكن هؤلاء الأقارب لم يخطئوا أبدا ويفتقدوها ولو مرة واحدة . ولهذا فإنها أخذت تتطفل على زوار العريضة المجاورة لها في " العنبر " ، فتتجاذب معهم أطراف الحديث وتسال عن الغائب منهم ، وتأخذ الأطفال من الأمهات وتلاعبهم ، وتقول لهذا الزائر منهم أو ذاك : " والنبي وحياتك ابقي سليم لي على فلانة وفلان وكأنهم أقرباؤها هي . . . " ، ما جعل تلك الجارة الممتلئة تتضايق منها وتتعجب من أمرها ، عازمة على إيقافها عند حدها .

ولكن الجارة ، واسمها مصص ، حين تهتم بتأنيبها سكنة على تطفلها وتناديها وهي تصوب عينها إلى وجهها وكأنهما فوهتا بندقية ، تكشف فجأة تفاهة موقفها . وعندما تلتفت نحوها سكنة مستفسرة عما تريده منها تقول : " - لاه . . . ولا حاجة . . . ده كانت كلمة كده وعدت . . . قالت هذا وهي ترمق الفتاة بيمينين مشتنتين فوق وجهها . . . يكاد يطفر منها الدمع . . . وظلت

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ١٦٨ .

(*) كتبت هذه القصة في سنة ١٩٦٢ ، ولكن إدريس لم ينشرها إلا مؤخرا ضمن مجموعته القصصية " لغة الآي آي " .

مشبة عينها فوق وجه سكينه لاترفعها وكأنها تراها لأول مرة . . رفيعة
نحيلة مقطوعة من شجرة " (١)

وفي قصة " لغة الآي آي " التي اتخذها إدريس عنوانا لإحدى
مجموعاته القصصية نجد أنفسنا أمام رجل يعاني من مرض خطير معاناة
لايحتملها بشر . وإذا كانت هذه القصة تحكي مأساة هذا الرجل ، فإنها
تكشف أيضا عن مأساة أخرى لاتقل فظاعة عن مأساة العرض ، وهي الإحساس
بالخواء والفراغ والعبث الذي يعترض صديقا قديما للصاب . إن الدكتور
الحديدي ريفي الأصل ، استطاع أن يدرس وأن يرتقي ، وأن يتبوأ أعلى
المناصب الحكومية ، وأن يكتسب مكانة علمية مرموقة ، وينسى أصله الريفي المتواضع
إلى أن يذكره به أحد أصدقاء القدامى . فقد زاره صديق طفولته " فهمي "
في حيه الراقي متوسلا إليه أن يتوسط له ويدخله إلى المستشفى كي يعالج داء
السرطان الذي تمكن من شأنته بالأشعة . ولكن الدكتور الحديدي دهش حين
رأى صديقه الذي هذه العرض وغير ملامحه إلى درجة مذهلة .

وكان على الحديدي أن يتقبل طلب صديقه القديم برحابة صدر ، ألم يكن
صديقه هذا أنكى تلميذ في المدرسة الابتدائية ؟ ألم يكن الحديدي يتنسى
أن يحظى ولو بنزر يسير من راحة عقله وقبسي من نور عبقريته ؟ . . إن
الحديدي يذكر جيدا الطفل " فهمي " بلامحه " الشاحبة " ووجهه الطين
بالعظام الناتئة والذي تكسوه مع هذا غلالة من مهابة خفيفة ، مهابة التفوق أو
العبقرية " (٢)

ويقتنح الحديدي زوجته بالموافقة على أن يتكفل الخادم بإطعام المريض
وحراسته وإيوائه في المطبخ . ولكي يقلل من فترة وجودها مع مثل هذا المريض
في شقة واحدة اقترح الحديدي أن يذهب إلى المسرح .

(١) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي . دار العودة . بيروت . ص ٢٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٨٥ .

وحين عاد الزوجان إلى البيت في منتصف الليل كان الهدوء يسود كل شيء ، ولكنهما لم يكادا يستقران في سريرهما حتى علا صوت المريض من المطبخ . وأسرع الحديدي إلى فراش المريض حافي القدمين فواجهته رائحة نفاذة خانقة حين فتح الباب . وانطلقت آهات المريض " صارخة ناقبة كعشرات من الإبرر الحادة " . وحين أضاء النور شاهد منظرا رهيبا . . . وجد الفراش الذي منحوه إياه مزقا مكوما ، والمطبخ بكل ما فيه مهثرا ومدلوقا والمقشات منتزعا قشها ورشها منشورا ، وعدد لا يحصى من بقع الدماء الصفراء تصبغ الأرض وباب الثلاجة والمناضد البيضاء والرائحة النتنة الخانقة لاتزال هناك ، لكأنه كان ميدانا لمعركة حامية الوطيس دارت بين إنسان أعزل وخصم جبار غير منظور ^(١) .

لقد كان " فهمي " محشورا بين منضدتين ، يحفر الأرض ، ويصدر أنينا هائلا ، ويحاول أن يكبت صراخه فيعض المخلدة ويملا فمه بشيابه دون جدوى .

وتحت ضغط الزوجة وإلحاحها على ضرورة إبعاد هذا المريض المزعج اضطر الحديدي إلى أن يتصل هاتفيا بطبيب الإسعاف كي يخدره ، ولكن الطبيب يؤكد له أن المخدر في حالة مثل هذا المريض ضعيف المفعول ، غير مسكن للألم ، وحينئذ رأى أن يعطي زوجته حقنة من عقار منوم ، ويظل هو طوال الليل مع المريض .

وقد أحس الحديدي أن آهات فهمي كانت تتغلغل داخل أعماقه و " تنعشه في رقة وعذوبة " . وذلك لأنها كانت تعبر عن وجعه هو أيضا .

ولكن أئني لنا أن نتصور أن رجلا ناجحا في حياته مثل الدكتور الحديدي المحترم يمكن أن يتوجع إلى هذا الحد ؟ وكيف يتألم وهو المتربع فوق القمة والزوج السعيد المحوط بالرعاية والحب والتقدير ؟ وأين هو من مريض مثل فهمي " تكفل الفقر بالقضاء على عقله وأحواله إلى واحد من ملايين الفلاحين السذج وتكفلت البلهارسيا بالقضاء على جسده " ^(٢) فهل يرضى الحديدي أن يكون

(١) لادريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ٨٩ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٤ .

مثل هذا الشقي ؟

يجيبنا الحديدي نفسه بأنه يتنى من أعماقه أن يكون مثل فهمي الذي لايعتبر في نظره شقيا بل سعيدا ، لأن العبرة في النهاية ليست بالفقر أو الغنى أو التعليم أو الجهل ، وإنما بالحياة أو الموت ، إن السؤال المهم بالنسبة للحديدي هو : " هل أنت حي أو ميت ؟ فهمي رغم كل شيء حي وعاش ، أما أنا فلم أحي ، والحياة أي حياة ، أروع ملايين المرات من الموت ، أي موت حتى لو كان الميت مكفنا في ملابس أنيقة محتلا أرقى المناصب سعيدا في حياته الزوجية " (١) .

وهذا في رأي الحديدي ليس تلاعبا بالألفاظ إطلاقا ، وإنما حقيقة طموسة ، ذلك أن المقياس الوحيد للحياة هو أن يحس بها الإنسان ، أما الحديدي فإنه لا يحس بها ، مادام يقضي كل حياته من أجل الوصول إلى غرض معين ، وكلما أدركه وضع نصب عينيه غرضا آخر ، وهكذا دواليك .

وفضلا عن هذا فإن الحديدي أصبح يحس بأن هدفه ليس هو الوصول إلى شيء معين ، وإنما الإسراع في حذ ذاته " ، فهو كالبخيل الذي لا يجمع المال لسد حاجياته وتحسين مركزه الاجتماعي بقدر ما يجمعه بدافع الجمع فحسب . (٢)

وقد بيدولنا لأول وهلة أن الحديدي يقترب من صديقه القديم عن طريق العقل أو التفكير المجرد ، وليس عن طريق الوجدان أو العاطفة الإنسانية العميقة ، لكن الحقيقة أن آهات فهمي نفذت إلى أغوار قلب الحديدي وجعلته يحس بحالة " وجدانية لها صفا لحظة الكشف لدى المتصوفين وعمق لحظة

(١) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ٩٤ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٥ .

الخلق لدى العقابرة ، لحظة هاهو يحس فيها أنه قادر على الاتصال
بكل إنسان وبكل شيء " (١) .

وهذا الإحساس الإنساني العميق هو الذي جعل الحديدي يوشك
أن ينفجر ويود أن يبكي على الرغم من أنه لم يتعود البكاء منذ كان طفلا ، وهو
الذي جعله يتشبه بفهمي وبناجيه قائلا : " هات يدك يا فهمي ، ضعها
هنا على هذه ربي ، إنه خاو كما ترى . أنا اعرف أنك مريض . وأحس بك وأريد أن
أقاسمك الألم " (٢) .

وتبلغ إنسانية الحديدي قمتها وروعتها حين نراه ينهطح على بلاط
المطبخ ويتناول يد صديقه فيمطرها تقبلا ويصحح بها دموعه المنهمرة على
خديه وهو يقول في ضلعة الأطفال : " سامحني يا فهمي . . سامحوني يا ناس . .
أنا غلظت وتعبت والألم فاض بي . . سامحني يا فهمي " (٣) .

وفي الأخير ينبلج الصبح ويأتي من يتطوع لحمل المريض إلى المستشفى ،
ولكن الحديدي يصر على أن يحمله هو بنفسه على كتفه .

* * *

وبعد ، فأني إنسانية رائعة تلك التي تشعر الرجل المنتهي إلى طبقة عالية
بأنه سئول عن آلام الآخرين ، وتهيب به أن يحمل الصليب نيابة عنهم ؟
إن الدكتور يوسف إدريس حريص على هذه النزعة الإنسانية التي تتم عن
إيمان بالإنسان و بانتصار الخير رغم كل شيء . ولهذا فإننا نراه يكشف عن

(١) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ٩٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٨ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٩٩ .

هذه النزعة حتى لدى بعض الشخصيات التي تتناز بالأنانية والفساد والقسوة، فهو " يجيد العثور على شيء إنساني في نفوسهم وعلى بقايا حياة من ضمير ميت وعلى ذرة من العطف على الآخرين " (١) ، على حد تعبير " كيربيتشنيكو " . فالأمور " فكري أفندي " يغير موقفه في الأخير من " الغرابوة " الذين لم يكن ليعترف بأنهم بشر على الإطلاق . والدكتور " مازن " المتفطرس يحسن بتفاهته في لحظة ما بعد الاطلاع على قصة السيدة الصابة بمرض السل .

وفي قصة " قاع المدينة " يستغل عبد الله القاضي العازب فقر خادمته " شهرت " ويعبت بشرفها وبراءتها رغم توسلاتها . وتحت إلحاح العفر وحاجة الأبناء تضطر تلك الخادمة إلى أن تسرق ساعة سيدها عبد الله . فيذهب هذا الأخير مع صديقه " شرف " وحاجبه " فوزلي " إلى حي شعبي خلف جامع الأزهر بحثا عن " شهرت " التي يتأكدون - بعد بحث طويل عن الساعة - أنها هي الوحيدة التي تستطيع أن تسرق .

وفي مسكن " شهرت " الذي يشبه القبر يفتش عبد الله عن ساعته بين الثياب البالية والأشياء الحقيرة فيعثر عليها ، ويحس بفرحة واعتزاز وانتصار في أول الأمر ، ولكن ضميره لا يلبث أن يأخذ في تبيكته والسخرية منه ، ويهيب به فسي لحظة أن يلقي بالساعة من شرفة شقته ، لأنه يظن أخيرا إلى أنه هو الذي دفع " شهرت " إلى السرقة . (٢)

وفي قصة " الفريب " نجد أنفسنا أمام شاب تلح عليه الرغبة في القتل والحاحا شديدا ، فيسعى إلى مصاحبة " الشورجي " ، وهو رجل خطير من رجال الليل الذي يبطشون ويريقون الدماء ويهبون الناس ، ويطلب منه أن يعلمه كيف يقتل . وذات مرة سنحت الفرصة لهذا الشاب ليشفي غليله ويرضي رغبته في القتل ،

(١) كيربيتشنيكو : الإنسان في نتاج يوسف إدريس . انظر " بحوث سوويتية في الأدب العربي " ، ص ٣١٠ .

(٢) إدريس ، يوسف : قاع المدينة ، ص ٢٧٧ - ٢٦٥ .

ذلك أن " الشوريجي " كان قد أصيب بجرح كبير أثناء فتكه بأحد معاونيه واتخذ من الشاب صديقا له ، يحمل إليه الأكل والأخبار في مخبئه ، ويحرسه .

وحدث أن اقترب من المخبأ رجل وديع يركب حماره ، ويغني مواويل ، فعزم الشاب أن يقتله ليتعلم " المهنة " التي يحبها ولمحول دون اكتشاف صاحبه ، ولكنه عندما أمسك بالسدس وبهم بإطلاق النار تخور قواه ويتفصد جبينه عرقا ، ويمعجز عن تحريك الزناد . هناك ندا تصاعد من أعماقه جمده في مكانه وتصدى له قائلا : حرام . . .^(١)

وبينما كان الرجل الوديع يبتعد كان الشاب ينتظر أن ينقض عليه الشوريجي ويقتله جزاء عجزه وجبنه ، لأنهما كانا قد اتفقا على ذلك قبل وصول الرجل الوديع . ولكن الشوريجي كان في تلك اللحظة يتسم مطمئا الشاب ، ومؤكدا له أنه كان قاتله لو أطلق النار .

إن الشوريجي لم يمارس القتل حيا في القتل ، فهو ليس مجرما بالقطرة ، ولكن الظروف كانت دوما تضعه في مواقف محرجة ، وتفرض عليه الخيار بين أن يكون قاتلا أو مقتولا . ومع ذلك فإنه في الأخير يتعنى الموت كي يرتاح من ضميره : " ياريت الأقي أنا حد يرحمني ويغلبني ويخلص علي " .^(٢)

إن إدريس في هذه القصة يلج على أن الإنسان ليس شريفا بفطرته ، وإنما الظروف هي التي تجعله كذلك . ومهما كان الإنسان غارقا في حماة الجرائم والآثام ، فإن هنالك شيئا إنسانيا يوقد في أعماقه ويستيقظ عند الضرورة .

(٢) عدم الاستسلام لليأس . ذلك أن إدريس في كتاباته الأولى لا يتييح لليأس أن ينتصر انتصارا نهائيا ، وإنما يترك دوما كوة أو منفذا لتسرب الأمل ،

(١) إدريس ، يوسف : آخر الدنيا . ص ١٩٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٩٥ .

وهذا ما نراه بوضوح - على سبيل المثال لا الحصر - في قصته "العليسة الكبرى" . فنحن أمام سيدة أجريت لها عملية جراحية على الشريان الأورطي الذي أخذ الدم يتدفق منه بغزارة ، وعيها يحاول الأستان "أدهم" الجراح الشهير أن يوقفه ، ويصبح موت هذه السيدة أمرا مفروقا منه ، وكل ما هنالك أن الجراح أمر طبيبه المساعد ومرضته أن يلازما غرفة السيدة النحيلة المسجاة ريثما تلفظ أنفاسها الأخيرة .

وبينما كانت السيدة تصارع الموت دون فائدة كان الطبيب ومرضته يقتربان من بعضهما شيئا فشيئا محاولين أن يلفظا من جوار الحجرة التي يرين الموت على كل ما فيها . وكانا يتصرفان بالغريزة تصرفات واحدة ، وكأنهما آلتان "تعرفان نفس النغمة" ، تحديق عيونهما في بعضهما ، وتتشاك أيديهما ، ويتعرضان لنفس التيار العارم الذي يسري في جسديهما ، ويخلعان ملابسهما معا ، ويصعدان على السرير .

وفي هذه الأثناء كانت السيدة "تتنفس شخيرا مقطعا غير منتظم" ، وتحديق في الجسدتين العاريين بعينين متسعيتين بدا للطبيب فجأة أنهما تدركان ما يدور أمامهما لأول مرة . "وما كادت تسترد الوعي حتى انتهى ، ولكن اللحظة كانت كافية لتصنع ملامحها شيئا كالبتسامة ، ابتسامة مندهشة قليلا كابتسامة طفل تتفتح عيناه لأول مرة على الحياة فيدهشه ما يرى" (١) .

إن يوسف وإدريس هنا ينتزع الحياة من بين أنياب الموت ، ويوحى إلينا في قوة بهزيمة العدم الذي لم يستطع أن يحو أثر الأمل الذي تجسد في صورة بسمة على شفاء ميتة .

وفي قصة "الحالة الرابعة" التي تعرضنا لها من قبل نجد المرأة الضائعة المسلولة تشير الدكتور "مازن" بصودها وعدم استسلامها لليأس ، وتصمم على

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ١٢٤ .

أن تعلم ابنتها الوحيدة في المدارس حتى تصبح طبيبة ممتازة كما تؤكد
للدكتور "مازن" :

" - وبتك فين دلوقت .

ولمخ أولى دلائل الحياة في بريق لمع من عينيها وهي تقول :

- في المدرسة . . .

- إليه

- بتروح المدرسة . . . وتطلع الأول . . . دي بت شاطرة قوى تعجبك . . .

- وتتصرفي عليها ضيق

- ربك ما ينساش عبيده .

وسألها وقد انتابه بعض الضيق :

- ومودياها المدرسة ليه . . . أنت ناقصة ؟

وازداد البريق في عينيها الخابيتين وهي تقول :

- عايزاها تطلع دكتورة . . .^(١)

وفي مسرحية " جمهورية فرحات " يمرض علينا الدكتور إدريس لوحتيسن

أو قصتين يبدو للمناظر لأول وهلة أنهما منفصلتان لا رابطة بينهما ، ولكن المتأمل
يرى أنهما تشلان وجهين لمعلمة واحدة ، هي عملة الواقع المصري .

والقصة الأولى هي قصة اليأس والانحلال والجهل المتفشي في الشعب

المصري الذي عرف الدكتور إدريس كيف يمرض علينا عينات صارخة من نماذج

في مركز الشرطة ، حيث نشاهد " الصول فرحات " جالسا على مقعده ووفود

الشاكين والمتخاصمين والمتضاربين يقدون عليه كل دقيقة ، فهذه امرأة تزعم أن

زوجها حرض عليها من ضربها في إحدى دور السينما وانتزع قرطها الذهبي

(١) إدريس ، يوسف : قاع المدينة . ص ٢٥ .

من أدنها ، لا شيء إلا لأنها أبت أن تتنازل عن حكم النفقة الذي أصدرته المحكمة في صالحها بعد أن طلقها زوجها بسبب تعثرها في قلة حمايتها . وهذه أرملة تدعي أن جارها الشاب الوسيم الذي لم يبلغ العشرين من عمره يضايقها بمغازلاته ، ويحرم عليها الظهور ، وهي في الحقيقة تسعى إلى اتخاذ عشيقا لها وتهدد به بإيداعه السجن إذا لم يلب رغبتها . وهذان سائق "الباص" والجابي" (الكساري) يصرخان ويشكوان عاملا ضربهما وأسأل دهما . وهذا يقال جاء ليرفع دعوى على الأطفال الذين كسروا له واجهبة محله . . .

وهكذا يستمر إدريس في عرض لوحات صغيرة تمثل مدى التفاهة والفساد الذي طغى على أفراد الشعب وعلى الشرطة أنفسهم ، كما يتضح لنا من خلال تكاسل " الصول فرحات " وتبرمه وانشغاله بأموره الخاصة ، وتظاهره بالجسد والاهتمام بمشكلات الآخرين حين يحس بقدم رئيسه الضابط المعاون .

أما القصة الثانية فترد على لسان " الصول فرحات " عندما يتجاذب أطراف الحديث مع مؤلفا حيز بسبب آرائه السياسية ، وهي تحكي كيف أن ثريا هندية نزل بأحد فنادق مصر الفخمة ، حيث فقد فضاءن الياقوت الثمين النادر ، يعثر عليه أحد الفقراء المصريين ويرد ، إليه .

وحين يعجب الثري الهندي بأمانة الفقير المصري ونزاهته يعرفه عليه مكافأة مالية ، ولكن المصري يرفض في إصرار مؤكدا على أن " الذمة " لا تقدر بحال ولا تباع أو تشتري . وتزداد قيمة هذا الفقير في عين الثري ، ويتأثر بصنيعه فيعود إلى بلده ويشتري عددا هائلا من أوراق " اليانصيب " لقائدة المواطن المصري ، فتربح ورقة منها مليون جنيه ، يشتري به الهندي بضائع ثمينة يوسق بها سفينة كبيرة ويرسلها إلى المصري الذي يبيعها ويشتري سفينة تجارية تدر عليه أموالا بفضل عمليات الشحن ، ثم يشتري سفينة ثانية وثالثة وعاشرة حتى يصبح صاحب

أسطول تجاري يجوب بحار العالم ويحمل محل البواخر الأجنبية . ثم راح يشتري المصنع تلوا الآخر حتى أضفى يملك عددا لا يحصى منها . وقد جمع كل المصانع على أراض واسعة ، وشيد المساكن المريحة للعمال ، وأعطاهم أكثر من حقوقهم بحيث جعلهم يرتعون في بحبوحة من العيش ، وكذلك الأمر بالنسبة للفلاحين الذين وفر لهم كل الوسائل والظروف التي تدفعهم إلى الاهتمام بالزراعة : " وحالا مكن من ألمانيا جه . والمهندسين والصمائدة اشتغلوا وراحوا زارعين لك الصحراء كلها ، شوقا بقا الرملة دي لما تزرع الاكس يمشي فيها سبع تيام ما يحطشش آخرها . وأهم من ده وده أن مافيش قولة حاجة اسمها توابيت . مهاريت . سواقي كلام فارغ من ده . كله مكن . الري مكن . والدراس مكن . والسباخ مكن . وحتى كان فيه مكن يجمع القطن ويحش البرسيم " (١)

وفي النهاية نجد هذا المواطن المصري الذي أصبح المد عاجزا عن حصر أمواله ، يتبرع بكل ما يملك إلى الشعب ، وبهذا تتحقق " جمهورية فرحات " الخيالية .

وإذا كان هذا الحلم يبدو بعيد المنال ومستحيل التحقيق لما يشتمل عليه من مصادفات كثيرة ، مثل مصادفة زيارة الثري الهندي لمصر ، وضياح فصص الياقوت منه ، وعثور المواطن المصري عليه ، ومصادفة ابتسام الحظ لمواطن مصري ذى نبل وأريحية نادرة ، وصلاح يبلغ حد صلاح الأنبياء ، فإنه يؤولف جزءا لا ينفصل عن حياة الغالبية العظمى من الشعب المصري الذي يشكو من الحرمان والبؤس والفقر المدقع والجهل والانحلال ، ومع ذلك فإنه لا يفقد الأمل في غد أفضل وفي تحقيق السعادة المنشودة ولو عن طريق الأحلام . (٢)

-
- (١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٨ .
(٢) مندور ، محمد : في المسرح المصري المعاصر . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٢١ . ص

وهكذا فإن يوسف إدريس يعمد في الغالب إلى البحث عن مخرج يخلص الإنسان من شقائه ، ولا يوضح للأيام مهما استفحل أمره . وإدريس هنا يجري مجرى كتاب الواقعية الاشتراكية الذين يصدرون في أدبهم عن فلسفة تفاؤلية ، تؤمن بانتصار العدالة في آخر الطواف كما رأينا في الباب الأول من هذا البحث .
وإنه لفرق كبير بين إدريس الذي يؤمن بالأمل في مرحلته الأدبية الأولى وبين الطبيعيين أو الوجوديين العشائمين الذين يرفضون الأمل رفضاً باتاً ويسخرون من يتبنون الأمل ويعتبرونهم فارين من مواجهة الحياة في شجاعة يجدر بالإنسان أن يتحلى بها .^(١)

(٣) ومن ملامح تفاؤل إدريس إشارات بروح الوطنية في المقاومة للاستعمار إشارات يمكن لنا أن نعتبرها نزعة بطولية في إنتاجه ، وخاصة في مجموعته القصصية التي تحمل عنوان " البطل " ، وهي المجموعة التي كتب قصصها في فترة معينة من حياة مصر ، ونعني بها فترة الاستيلاء البريطاني الفرنسي على قناة السويس حينما كانت " الأساطيل تحمل الجنود ، وأسلحة حلف الأطلنطي تحشد في قبرص ، وإذاعات العدو تحدد الأهداف التي ستضرب وتطالب بإغلاء البيوت والمدن والقرى . . . (و) طائرات حلف الأطلنطي تفزوا سماً مصر وتضرب القاهرة وترتكز حملة الانتقام والفدر والتدمير على بورسعيد " .^(٢)

وإدريس إضافة إلى مجموعة " البطل " - آثار أخرى تتناول قضية المقاومة ، نذكر منها " قصة حب " ، و " البيضاء " ، و " اللحظة الحرجة " .

ونحن لا نريد أن نتعرض لكل هذه الآثار ، وإنما نكتفي بالوقوف عند " البطل " و " قصة حب " ، وذلك لأن " البيضاء " و " اللحظة الحرجة "

(١) انظر " أسطورة سيزيف " لألبير كامو .

(٢) إدريس ، يوسف : البطل . دار الفكر . الطبعة الأولى . القاهرة ١٩٥٧ (انظر مقدمة دار النشر) . ص ٣ .

لا تتدرجان في إطار مرحلة الواقعية الاشتراكية ، بل يغلب عليهما طابع الواقعية النقدية التي سوف نتحدث عنها في الفصل المقبل .

ولعل أول ميزة نلاحظها في البطولة عند يوسف إدريس أنها بطولة جماعية ، وهذا بظهيمة الحال ما يتفق والفلسفة الاشتراكية التي كان إدريس يؤمن بها ، في فترة ما يرى أنها الحل الوحيد الذي يمكن أن يقضي على البؤس ويدحر الظلم وينشر المساواة بين الجميع . وهذا النوع من البطولة شائع في كتابات الواقعيين الاشتراكيين من أمثال غوركي الذي كنا قد حللنا روايته الشهيرة (الأم)

ففي " الوشم الأخير " نجد إدريس يصور لنا مدى حنق الشعب المصري على المستعمرين الذين أصبحوا يشكلون خطرا كبيرا على المواطنين ، وهو الحنق الذي بلغ بالراوي أن يعتبرهم أس البلاء ، ويمكن الداء ؛ فهذا " الجيش المعارم من الميكروبات الكاكية المدمرة هو شكلتنا وهولاء أعداؤنا ، وصانعو أزماتنا ، وقاتلو شهدائنا ، وأن لاجياة لنا ، ولا طعام ، مالم نجثث هذا الداء ، ونطرد الغاصبين .^(١)

ونجد الناس حين تأهبت قوات الاحتلال لمغادرة مصر يهرعون إلى مدينة بورسعيد كي يشاهدوا آخر فلول الإنجليز وهم يركبون الباخرة ويتلاشون في البحر ، وفي طريق بورسعيد يهرون بمدينة "الإسماعيلية" ويشاهدون نصبا تذكارية كتبت على قاعدته أسماء الذين ماتوا " دفاعا عن الشرف " ، وهم قتلى الحرب العالمية الأولى والثانية ، أما الشهداء الذين سقطوا في ميدان الشرف الحقيقي وهو الدفاع عن الوطن فلا توجد نصب لهم ، على الرغم من كثرتهم وجسامته تضحيتهم .

إن "الإسماعيلية" يجمع ترايبها بذكريات البطولة والكفاح ؛ ففي مسافة لا تتعدى الخمسين مترا بهذه المدينة " استشهد أكثر من خمسين عسكريا مصرية

(١) إدريس ، يوسف : البطل . ص ٧ .

في ريعان الشباب . هنا دارت معركة المحافظة ، وعلى هذا التراب الذي لم يتغير ، لفظ الشهداء آخر الأنفاس ، إن التراب لا يزال كما هو ، أما السور فقد أعيد بناؤه ؛ لأن الدبابات البريطانية اكتسحت السور القديم حين داهمت مبنى المحافظة لتتم المجزرة ، داست فوق جثث العساکر الشهداء ، فالتصقت جثث ببعضها ، وتفتتت جثث حتى أنهم كانوا يجدون العناء في انتزاع الجثة من الجثة ، والشهيد من الشهيد .^(١)

وفي قصة " الجرح " نقابل طغمة من الشباب يندفعون من تلقاء أنفسهم إلى قارب كي يلتحقوا بمدينة "بور سعيد" عبر البحيرة ، لا لشيء إلا لأنهم سمعوا عن المقاومة الشعبية للإنجليز . وكان بين هؤلاء الشباب الذين عيل صبرهم في انتظار تحرك القارب عجوز مسنة تشفعت وتوسلت كثيرا إلى صاحب القارب عسى أن يأخذها معه إلى "بور سعيد" كي ترى ابنها الذي جرح هناك . وعلى الرغم من أن هذا الابن هو الوحيد لدى أمه فإنها لم تكن نادمة على انخراطه في صفوف المقاومين . ونجد الشباب يضيقون بالعجوز في البداية ؛ لأنها عطلتهم عن السفر ، ولكنهم حين يقفون على جلبة أمرها يحيطونها برعايتهم ويحيطونها أسئلة عن ابنها البطل الذي يتمنى كل واحد منهم أن يكون مثله .

ولما يصل القارب إلى شاطئ البحيرة ببور سعيد نرى الشباب يترددون في النزول حين سمعوا طلقات الرصاص ودوي المدافع ، ورأوا جرارات الإنجليز عند بعد . إن هذه اللحظة بالنسبة إليهم تعتبر اللحظة الحاسمة التي ادخرها كل منهم ليختبر شجاعته . فهم حين كانوا في القاهرة يعلمون لم يستطيعوا أن يفرقوا بين الشجاع والجهان ، ولم يستطيعوا أن يقيسوا مدى استمدادهم لخوض المعركة ومواجهة الموت ، ولكنهم الآن يقفون وجها لوجه أمام العساکر ومعداته . . يقفون عزلا من غير سلاح ، فماذا يفعلون يا ترى ؟ إن ترددهم

(١) إدريس ، يوسف : البطل ، ص ١٢

لم يطل كثيرا ، اذ لم يكادوا يرون المعجوز تنزل وتتجه إلى اليابسة حتى أخذوا ينظون من القارب الواحد تلو الآخر ، وراحوا يخوضون في الماء ، مكوئين صفا متباعد الوحدات . وكانهم " أصابع عملاق كبير تتحرك في اتجاه الشاطي " (١) .
والجدير بالإشارة هنا أن يوسف إدريس حين يصور لنا بطولة هؤلاء الشباب السندفميين لم ينجح ملامحهم الإنسانية التي تتخلل في تردد هم فسي اقتحام ساحة الوغى .

وفي قصة " البطل " نقابل الشاب " أحمد " الذي عرف بخجله وتلعشه أثناء محادثة من يكبرونه سنا ، يستدعي إلى الانخراط في سلك الجيش حسب قانون التجنيد الإجباري ، ويؤخذ إلى ميدان المعركة مع الإنجليز المفتصبين فتسقط طائرة ويفرح كثيرا ، وبما أنه لا يعرف أحدا من أصدقائه أو معارفه يشاركه فرحته فإنه يتصل هاتفيا بالشقيق الأكبر لأحد أصدقائه ، ويتردد قليلا قبل أن يخبره بالحدث الهائل ، لأن الكلفة بينهما لم تكن مرفوعة ، ولكنه في الأخير يدلي إليه بالنبا بطريقة عادية ، ويوصيه أن يخبر صديقه بما وقع :

" مش وقعت طائرة ؟

فقلت :

إيه ؟ طائرة ورق ؟

فقال :

لا .. بجد .. طائرة فرنساوي . كانت فابتة قداسا . قلت للقائد ..

اضرب يا فندم ؟ ورحت ضارب قام جناحها انكسر ومالت ووطت ، فالقائد

زغق وقال لي : خلص عليها يا أحمد .. خلص عليها .. خلصت عليها .

وتصور . تصور وقعت . واستمر يضحك ويقول :

سلم لي على محمد . لما يبجي قول له أن أحمد وقع طائرة . أنا عارف

هو مشح بصدق زي عوايده . . . إننا والله العظيم وقعتنا أهه ، محروقة في
الربطة هناك .^(١)

والبطولة هنا لا تكمن في الحادث نفسه ، وهو إسقاط الطائرة ، بقدر
ما يكمن في ذلك الشعور بالمتعة والزهو الذي غمر الشاب أحمد . وهذا ما جعل
شقيق صديقه القابع وراء مكتبه بإحدى الإدارات يخجل من نفسه ويكبر الشاب البطل .
إن أحمد إن لم يستحق لقب البطل لمجرد كونه أسقط طائرة ، ولكنه استحق هذا
اللقب لأنه يدافع بإيمان ورغبة قوية في الانتصار على الأعداء ، رغم أنه في التجنيد
الإجباري .

ويوسف إدريس لا يصور لنا مقاومة الاستعمار وكراهيته لدى الشباب أو
الرجال فحسب ، بل نجده يقدم لنا كذلك نماذج من الأطفال الذين يمقتون
الإنجليز مقتا لا يقل حدة عن مقت آبائهم لهم . ففي قصة " هي لعبة ؟ " نرى
الموظف " شعبان " يعود إلى بيته بعد الظهر ، فيسمع قبيل وصوله شتائم
وسبايا مقذعا ينهال عليه وعلى زوجته من الجارة السليطة اللسان زوجة " سي
إبراهيم " ، وحين يجتاز عتبة دارة يجد ابنه معصوب الرأس بمنديل عليه
بقعة دم كبيرة ، وكانت تلك البقعة من صنيع أحد أبناء " سي إبراهيم " .

وتثور ثائرة " شعبان " فيمسك بيد ابنه ويذهب به إلى بيت جـاره .
وهناك يجري تحقيق دقيق في سبب ذلك الجرح الذي أحدثه واحد من أبناء
" سي إبراهيم " الثمانية الذين يصنعون مع الأرض مثلنا أصفرهم طولهم أشبار
وأكبرهم أطول من الوالد نفسه بقليل " ، على حد تعبير إدريس .

وبعد اعتراف الجاني ، وأسمه فؤاد ، سئل عن السبب الذي دفعه
إلى شج رأس ابن شعبان فأجاب بأنهم كانوا يلعبون لعبة " القتال " ،

(١) إدريس ، يوسف : البطل . ص ٥٧ .

أي يقسمون أنفسهم إلى فريقين : فريق الجيش المصري المدافع عن " القنال " ، وفريق الجيش الإنجليزي الذي يريد أن يستولي عليه بالأسطول . وما أن ابن شعبان كان في فريق الجيش المصري فإنه صمد وأبى أن يستسلم أو يتراجع قيد أنملة عن خطه ، على الرغم من تخلي أتباعه عنه . وصود هذا هو الذي أدى بابن " سي إبراهيم " الذي يرمز للأسطول الإنجليزي أن يحذفه بالطوب حتى أصيب في رأسه .

والشيء الطريف أن ابن شعبان ظل ينظر إلى تربيته المعتدي عليه نظرة احتقار ، لأنه تصرف تصرف الجبناء : " عاطلي أسطول . . والله لما تكسون انت مليون أسطول . . علشان ما قدرتش علي . . حد كان قالك العيب . . حد قالك اعمل أسطول . . لما انت جبان " (١) .

وسهيا يكن من أمر ، فإن هذا ما يدل على مدى اهتمام إدريس بسروح المقاومة والبطولة وتنميتها حتى في أوساط الأطفال .

وفي قصة حب " نجد " حمزة " الشاب المثقف الواعي الذي ينتمي إلى لجان الكفاح المسلح والمقاومة السرية ، يشاركه في إنشاء معسكرات التدريب في الخلاء ويجمع التبرعات من الشعب ، ويقف مضاجع الإنجليز . وتتصل بحمزة فتاة مناضلة هي " فوزية " التي تنشأ علاقة مباشرة مع اللجان بهدف تقديم خدمات مادية وطبية لأفرادها نيابة عن بعض المدرسات . وتتكرر اللقاءات بين حمزة وفوزية حتى تنشأ بينهما علاقة حب تؤثر على موقف حمزة من القضية الوطنية تأثيراً إيجابياً . وهنا كان حمزة في قرية " المحرقين " التي تتحفر لضربات الإنجليز ، يعقد الاتفاق على شراء رشاشات ومسدسات وذخيرة ، كانت الأحكام العرفية تملن في مصر ، والنيران تجتاح القاهرة ، والمواطنون يذبحون على قارعة الطريق .

(١) إدريس ، يوسف : البطل ص ٣٨ .

ويضطر " حمزة " إلى مغادرة معسكر التدريب خوفاً من عيون الجواسيس التي كانت مهوثة في كل ناحية ، ويلتجئ إلى شقة أحد أصدقاءه ، وهو الأستاذ بدير المعامي ، حيث يعتصم هناك ولا يخرج إلا متكرراً .

وتتوالى الأحداث فيقبض على أحد أعضاء لجان المقاومة ، وهو ——— " حسن " الذي كان يعرف مخبأ المتفجرات في المقابر ، ويخشى حمزة ——— اطلاع الإنجليز على هذه المتفجرات بواسطة " حسن " فيخرجها من القبر ويضعها في حقيبة كبيرة يأخذها إلى شقة صديقه " بدير " مدعياً أنها تحتوي على ملابسه ، وحين تعلم فوزية بجملة الأمر تصر على أن تأخذ الحقيبة هي نفسها وتتكفل بإخفائها في مكان آمن .

وتشتد حملات الإنجليز الذين يتكلمون بكل من يشك فيه ، وتنقطع صلة " حمزة " بأعضاء لجان المقاومة انقطاعاً تاماً ، فتضطر " فوزية " إلى مضاعفة لقاءه في شقة بدير الذي يقع في حب فوزية ويتعرض للخيرة التي تدفعه إلى طرد حمزة من بيته ليلاً . ويبحث " حمزة " عن مأوى يحتمي فيه ويأمن شر الإنجليز ، ولكنه لا يعثر على بغيته إلا بعد جهد شاق في مدفن فخم من مدافن الكبراء ، وذلك بفضل حفار القبور الطيب " إسماعيل أبي دومة " .

وفي نهاية الرواية نرى " حمزة " يستأنف اتصالاته بأعضاء المقاومة ويتجهياً لعقد الاجتماعات السرية كما كان يفعل في السابق ، ويقابل أحد رفاقه القدامى ، وهو زكريا الذي انقطعت أخباره مدة طويلة من الزمن ، ولكن جواسيس الإنجليز يكتشفون كلا المناضلين على حين غرة ويحيطون بهما ، إلا أنهما يفلتان من الأيدي التي أسكتت بتلابيبهما ويفران .

ذلك هو مختصر أحداث " قصة حب " التي تعتبر من أهم روايات البطولة والمقاومة في الأدب العربي ، والرواية تتناول فترة تاريخية خطيرة من تاريخ مصر . وهي الفترة التي بدأت بهيبة ١٩٤٦ وانتهت بالكفاح المسلح ضد الإنجليز المختصين سنة ١٩٥١ .

والبطولة في هذه الرواية أيضا بطولة شعبية بحثة . فإدريس يؤمن بالشعب وإيمانا لا يتزعزع حين يعرض علينا من خلال " حمزة " لوحات تجسد كراهية الشعب للإنجليز ، وتتل صدوه ودفاعه البطولي المستميت . إن المسافرين في القطار الذي ركبهم " حمزة " في اتجاه معسكر التدريب ، يبدون اهتماما بالغا بالقضايا الوطنية ، ويناقشونها جهرا ، ولم يكن حمزة يسمع كلاما يدور عن شيء آخر غير الإنجليز ، والكتائب والقذائين وكفرعده . . . ارسكين والعساكر المصريين . . . اربعة انجليز اتقتلوا . . . محطة المياه تنسفت . . . لهم يوم ولا د الكلب . . . والله لنطلعهم من مصر بزفة . . . لوفيه سلاح " . (١) وسكان قرية " قرين " بمدينة الشرقية يكبدون المستعمرين خسائر فادحة على الرغم مما يبدو عليهم من اللامبالاة ، بحيث لا يمكن أن يصدق أحد أنهم هم الذين قتلوا خلال سنوات قليلة " مئاة من عساكر الإنجليز " وأرهبوا الإمبراطورية البريطانية التي بحثت قضيتهم " في مجلس العموم " . (٢)

وحين قالت " فوزية " ذات يوم : " الناس خلاص استسلموا عالميسن زي التصاح الميت مهما تنغز فيه ما يحسش " . (٣) أجابها حمزة بأنها لا ترى سوى الظاهر ، وأنها مخطئة ان تحكم على الشعب هذا الحكم القاسي بعيد عن الحقيقة ، ويؤكد لها أنها لو شاهدت أحداث يوم السادس من مارس ماكانت لتحكم على هذا الشعب بالجبن والاستكانة . إن الناس خرجوا يومذاك عن بكرة أبيهم ليشاركوا في المظاهرات التي استقطبت كل فئات الشعب وطبقاته من " طلبة وناس كبار وناس بجلاليب وتجار وكسارية ترمي وعمال وأولاد من اللي بيلعوا سبارس ويسحوا جزم وصبيان ورش " . (٤) وأخذ كل هؤلاء يجوبون شوارع

(١) إدريس ، يوسف : قصة حب . دارالعودة . بيروت . ص ٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٨ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٦٢ .

(٤) المصدر نفسه : ص ٦٩ .

الإسكندرية منددين بالاستعمار الإنجليزي الذي فتح عليهم مدافع الرشاشات كي يفرقهم ، ولكنهم كانوا يتلقون الرصاص بصدورهم في بطولة نادرة . . . كنت عايز كل اللي بيحطوا شقايفهم لما تيجي سيرة الشعب . . . كنت عايزهم يكونوا هناك ويشوفوا الميدان مليان جثث . . . شبان وطلبة وعال مفروشة جثثهم على الأرض والإسفاف عمالة تحول^(١) . . . ولم يكتف الشعب بالتمرض للموت ، بل كان يهجم على عساكر الإنجليز ويحرقهم بالنمص والعصي ، ويبلل الجلابيب بالبنزين ليحرقها ويرميها على أعدائه . وهذه الوسائل البسيطة استطاع بعض أفراد الشعب أن يقتلوا من الإنجليز المسلحين .

وحتى الأفراد الذين قاموا بأعمال بطولية في " قصة حب " كانوا ينتمون إلى سواد الشعب ، فأبودومة البسيط كان يتظاهر بالبلاهة ، ولكنه في وقت الجد يتصرف بذكاء وتبل . إنه استطاع أن يستدرج جنديين إنجليزيين إلى العقابر وأن يقتلها . ولا حد شاف ولا حد درى ، هكذا روى لحمزة الذي لم يصدق إطلاقاً ، بل حسبته مبالغاً ومدعياً للبطولة ، ولكنه يتأكد من صحة روايته حين يفاجأ به مطلقاً على مخابأ المتفجرات ، ويزداد إعجاباً حين يجد له بأوى أمينا يختفي فيه عن الأعين ، ويأبى أن يأخذ أي أجر مقابل عمله ، وحزمة نفسه ينحدر من أسرة ريفية فقيرة تعاني من الجوع والمرض . وقد توصل إلى مركزه بكسده واجتهاده ، وتضحية والديه وأخيه الذي يتر القطار إحدى ساقيه ، ومع ذلك فإنه ظل يشتغل لئلا يتبع له أن يدرس وأن يتخرج من الجامعة مهندساً ، ويموض عليهم ما عانوه من شظف العيش . ولكن حمزة عندما يتخرج ويحصل على وظيفة بإحدى شركات النسيج يختار طريقه في الحياة ، وهو طريق النضال والكفاح ضد الإنجليز المستعمرين ، وطريق السجن والبطولات وجمع التبرعات وإقامة معسكرات التدريب ، وتوزيع المناشير .

وإذا كان يوسف إدريس قد ألح على مدى قدرة الشعب وطاقاته الكامنة وطلواته الرائعة ، فإنه في الوقت نفسه لا يتفاضى عن تصوير مواطن ضعفه وصفاته

(١) إدريس ، يوسف ، : قصة حب . ص ٧٣ .

التي تجعل من أفراد البشر مثل سائر البشر وليسوا ملائكة ، وهذا يعكس ما كنا قد رأيناه عند كاتب من كتاب الواقعية الاشتراكية ، مثل غوركي في روايته " الأم " . إن غوركي يقدم لنا أبطالا نزهين عن ارتكاب أي خطأ . بل يقدم لنا أبطالا يرتفعون عن مستوى البشر ، فبافل - على سبيل المثال - يرفض أن يتزوج من رفيقته التي كان يحبها خوفا على قضيته التي يؤمن بها ويبدل حياته من أجلها ، أما إدريس فإنه يقدم لنا شخصيات سلبية ترتكب أخطاء فادحة أحيانا ، وتخون أحيانا أخرى ، كما يقدم لنا أبطالا يخضعون إلى قوانين البشر وصفاتهم ، إن كانت حميدة أو ذميمة . إن الغيرة تأكل قلب بدير صديق حمزة وتعمي بصيرته فيطرد صديقه هو وخطيبته ليلا . وهذا ما كان ينتظر منه ، لأنه كان دوماً يتخذ موقفا سلبياً من القضايا الوطنية ، ويؤنب " حمزة " الذي يحلوا له الحديث عن الشعب والنضال ضد الإنجليز : " ما هو السؤال يا يكون فهمنا وطنية وكفاح يا بلاش .. بالكلام في السياسة يا غيش كلام .. يا أخي ما تفنونا بقي وتخلوا الناس يكلوا عيش .. " (١)

وكذلك الأمر بالنسبة لسعد الذي كان مناضلا متازا ، ويكتفي أن نذكر أنه هو الذي عرف " حمزة " بفوزية ، ولكنه انحرف وتحول في ظل الأحكام العرفية إلى شخص تافه لاهم له سوى البحث عن الملذات ، واصطيد الغنيات الساقطات بالعربات الفخمة . وهو حين قابله حمزة في الشارع صادفة وترجاء أن يساعده في البحث عن مأوى يقضي فيه ليلة ، يعتذر له ويتركه بكل بساطة فضلا عليه رفاق ورفيقات اللهو . بل إن إدريس لا يكتفي بتقديم شخصيات سلبية من نوع بدير أو سعد ، وإنما يقدم لنا شخصية أخرى ، هي شخصية رشدي الذي كان شعلة في نشاطه الثوري ، ولكنه يتحول هو الآخر ويرفض أن يؤوى حمزة ، ويخون قضيته خيانة فظيعة حين يتصل برجال الأمن ويقدم لهم خدمات .

وإذا كان حمزة يناضل من أجل قضية الشعب الذي يؤمن به ، فإن نضاله لم يمنعه من أن يحب " فوزية " ويتزوجها . وقد يقال إن حمزة قد أحسب فوزية لأنها كانت تحور خموية ونشاطا وثورة على الإنجليز ، أو بتعبير آخر : بأن الذي ربط بينهما هو الكفاح . وقد يحتج بقول حمزة لفوزية ذات مرة : " أنا مش بحبك حب عادي .. أنا حبيت مصر فيكي .. حبيت النيل اللي في دلك ، وبياض القطن اللي ف وشك .. وشمسنا الحلوة اللي غسلت ف عنيكى .. " (١) وهذا صحيح إلى حد ما ، ولكنه لا ينبغي كون حمزة قد أحب فوزية الاثنى أيضا بالإضافة إلى فوزية المناضلة المصرية . وهو ذاته كان يؤتب نفسه كثيرا ويتساءل : " كيف سولت له تلك النفس أن يحس بإحساسات أخرى غير رباط الكفاح بينه وبين فوزية " ؟ (٢) ثم إنه حين طفح الكيل وقرر أن يصارحها بحبه ووجد منها إعراضا وعتابا شديدا واتهاما له بالتهاون والتخلي عن القضية التي جمعت بينهما ، لم يتردد في أن يؤكد لها بأنه بشر مثل سائر البشر ، يخضع لنفس النوااميس التي يخضعون لها :

" .. دى مش حاجات تافهة يا فوزية .. دى حياتنا ..

.. حياتنا آسى من كده .. حياتنا وراها حاجات أهم من كده .. المفروض أننا نحترق عشان فيرنا يعيش .

.. أبدا .. احنا بحب نعيش ونكافح عشان الناس تعيش .. احنا مش رهبان ولا ملائكة .. احنا بني آدمين .. احنا عايزين نحب وكل الناس تحب " (٣)

" أبت واخده عنى فكرة مثالية قوى .. أنا مش بطل ولا كلام من ده .. فاهمانى ازاي أنا من لحم ودم وعندى نفس المشاكل الجنسية والنفسية اللي عند

(١) ادريس ، يوسف : قصة حب . ص ١١٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٨٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٩٩ .

كل الشبان اللبي زبي (١)

وفوزية التي تبدو لنا في هذا الموقف مخلوقة خارقة للعادة ، وفوق مستوى البشر تكشف لنا عن حقيقتها في رسالتها الطويلة التي كتبها لحمزة على إثر موقفها المصطنع منه . وإنما تصرح لنا بأنها أحبته من أول لحظة . أما حكاية جمع التبرعات من زميلاتنا المدرسات فإنها حكاية اختلقتها لتبدو عظيمة الشأن في عينه ، وأما حقيقة التفجرات التي ألحت على إخفائها هي بنفسها فإنها كادت أن تتخلى عنها في إحدى سيارات الأجرة ، ولكن ضميرها أخذ يكتبها ويحذرهما من مغبة تصرفها هذا الذي سوف يؤدي إلى هلاك سائق السيارة وأبنائهم لامحالة .

ولأن فوزية كانت تمثل دور البطلة أمام حمزة على حد اعترافها (٢) وتبالغ في توهيمه بمدى حرصها على خدمة قضية الشعب ، وبالتالي كي تفوز به في الأخير وتتزوج . هذا ما يبدو لنا من خلال اعترافها لأول وهلة ، ولكن الحقيقة أنها لم تكن مخادعة أنانية بقدر ما كانت طموحة إلى الثورة على واقعها كامرأة تعيش أوضاعاً سيئة . لأنها على حد تعبير غالي شكري " فتاة تمور بالحماص وتتطلع إلى المعرفة وتحب حمزة ، وفي فرة حماسها تتخيل ، وتعيش خيالها كأنه واقع وتعامل واقعها بهذا الخيال فتبدو لنا من الخارج " كذابة " وهي طموحة لأن تعظم أسوار الواقع لتعيش في الحلم كأبي " رومانتيكية أصيلة " (٣)

والذي يؤنسنا إلى هذا الرأي أن فوزية ما كانت لتبوح بما خالج نفسها في فترة ما من حياتها لو أنها كانت ذات نوايا سيئة . ثم إنها تبرهن بعهد

(١) إدريس ، يوسف : قصة حب . ص ١٢٠ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٠ .

(٣) شكري ، غالي : أدب المقاومة . دار المعارف بمصر .

القاهرة ١٩٢٠ . ص ١١٥ .

ارتباطها بحمزة على مدى إيمانها بالشعب وبقيته العادلة . وهي تؤكسد لحمزة أنها فكرت جدياً في أن تقطع صلتها به حين اعترف لها بحبه ، وذلك لأنها كانت قد أخذت تنظر إليه على أنه تجسيد لأحلامها وطموحها في أن تشور وتضحى من أجل الآخرين . والأكثر من هذا أنها فكرت حتى في الانتحار عندما أحست بأن تلك الأحلام تتبخر على رأي منها : " كنت آتية وفي ضميري كل ما أملكه من إرادة لأحاول أن أصلح نفسي وأتعلم منك ، ثم أفاجأ بك تقبول ماقلت . . . وتعترف لي أنك أنت الآخر ضعفت مثلي وأحسست ناحيتي . . الخ . . . ولك أن تتصور مبلغ خيبة الأمل التي أصبت بها وبمبلغ الضياع الذي وجدت نفسي أعانيه . . . وخطر لي كما أسلفت أن أنتحر ، وقد انهز كل شيء أمامي . . . (١) . إن فوزية قد ضعفت في فترة من حياتها ، ولكن عزاها الوحيد كان متشابهاً في حمزة الرجل القوي الذي كانت تنظر إليه نظرة مثالية ، ولهذا فإنها أحسست بالضياع حين كشف لها حمزة نفسه على ضعفه هو الآخر وإنهار أمامها .

وإن فإن حمزة وفوزية في هذه الرواية ينتميان إلى البشر ، ويتعرضان للضعف مثل سائر البشر ، وليسا منزهين تماماً كأبطال غوركوي .

ومع كل ذلك فإن يوسف إدريس حين يقدم لنا أبطالاً عاديين يخطئون ويصيبون لا يتخلى مطلقاً عن تفاؤله وعن إيمانه بالشعب . وإذا كان بدير قد طرد صديقه في لحظات حرجة فإنه في الأخير ينشر إعلاناً في الصحف اليومية متوسلاً إلى حمزة أن يعود وأن يغفر له (٢) . وإذا كان سعد قد كفر بقضية الشعب وراح يرضي شهواته وغرائزه ، فإنه كان أول من وصل إلى المقابر حين علم باستئناف اجتماعات لجان المقاومة (٣) . وسوف يظل مشهد المطاردة في " قصة حبيب "

(١) إدريس ، يوسف : قصة حبيب . ص ١٢٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٨٧ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠٣ .

رمزا حيا لإيمان إدريس بالشعب وما يسميه بعضهم " الفوغا " . إن " حمزة " الطارد من قبل جواسيس الإنجليز يلتجئ في الأخير - حين تسد في وجهه كل الأبواب ويكاد يقضى عليه - إلى قلب الشعب ويتلاشى في أوساط الجماهير ، بحيث لم يعد يسمع سوى هديرها الهائل : " معسلة قوي بابطاطة .. مساكية الست الجديدة ، اسك شيش بيش .. اسمع يا جدد .. أساء النجف .. غسل ياتين .. زي صدر البكاري بارمان .. يا جدد دانا اللي شاري الحلو وبابيمه .. اوى رجلك .. أيها الناس اتقوا الله في أنفسكم وانكروا يومنا عبوسا مطرا .. الخ " (١)

* * *

وبعد ، فإذا كان يوسف إدريس قد اصطنع منهج الواقعية الاشتراكية في فترة معينة من حياته الأدبية ، فإنه أخذ يميل عن هذا المنهج فيما بعد حين أصبح بضرورة اصطناع منهج آخر وتخليه على غيره من المناهج ، وهو منهج الواقعية النقدية التي تلائم أفكار إدريس الجديدة الرافضة للأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في عهد الزعيم الراحل جمال عبد الناصر .

إن ثورة ١٩٥٢ التي أطاحت بالملك فاروق ، كانت حتمية آنذاك ؛ لأن الأوضاع لم تعد تحتل ، فالنفوذ الإمبريالي والإقطاع والاستبداد ، وكبت الحريات وإهمال مصالح الشعب ، والاستعمار الإنجليزي والفرنسي المتحالف مع الملك ، واستيلاء الصهاينة على فلسطين العربية ، كلها أوضاع مزيفة لم تكن تشرس سوى السخط والحنق والتطلع إلى غد أفضل .

وجاء عبد الناصر يبشر بالثورة الاشتراكية ، والساواة ، والديموقراطية ، وتوفير العمل للجميع ، وحماية العمال ، وامتلاك الثروات الوطنية ، وطرده المستعمرين

(١) إدريس ، يوسف : قصة حب . ص ٢٠٢

المستغلين ، مع المحافظة على الدين الإسلامي وإعطائه مفهوماً عصرياً وفقاً
لمفهوم مدرسة محمد عبده^(١) ، فهليل يوسف إدريس وصفق طويلاً في السنوات
الأولى ، واتخذ من الواقعية الاشتراكية منهاجاً وأسلوباً مثالياً ومفضلاً في أدبه .

ولكن تطبيق مبادئ عبد الناصر لم يتم كما ينبغي ، ولم يأت أكله الذي
كان ينتظره ، لأن من أشرفوا على التطبيق لم يكونوا فوق مستوى استفلال الظروف ،
فسرى الفساد إلى التعاوانيات الزراعية ، واستغل كثيرون من أقطاب الاتحاديين
الاشتراكيين نفوذهم . واحتس المهيملون بقانون عدم فصل العمال فتغشى الإهمال
في القطاع العام والحكومة اعتماداً على هذه الحماية القانونية لحقوق العمال ،
وانتفى حافز الاجتهاد ، والإحساس بالمسئولية لدى الكثيرين من العاملين^(٢) .

ومن هنا كان على يوسف إدريس أن يتوقف عن التهليل والتصفيق لشورة
١٩٥٢ ، وأن يعيد النظر في مبادئ الاشتراكية نفسها . وكانت الواقعية
النقدية هي المنهج الأشمل الذي يعبر من خلاله إدريس عن تحوله هذا ، وعن
رفضه وخيبة أمله ، كما سنرى في الفصل التالي .

(١) فوج ، نادية روف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث -

ص ٢٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٣٨ .

الفصل الثالث

منهج الواقعية النقدية في أدب إدريس

لئن كان يوسف إدريس قد اتجه الى تبني منهج الواقعية النقدية التي أخذت تبرز الواقعية الاشتراكية في أدبه منذ أوائل الستينات فإن هناك أسبابها أخرى يمكن أن تضاف إلى السبب الأول الذي يعتبر السبب المباشر ، أي خيبة أمل إدريس في الثورة الاشتراكية . وأهم هذه الأسباب تتحصر فيما يلي :

(١) " الإنسان . الإنسان " . تلك هي الكلمة الوحيدة التي علا فيها صوت يوسف إدريس إلى درجة الاحتداد ^(١) ، أثناء المناقشة التي دارت بينه وبين غالي شكري . إن إدريس يؤكد مرارا وتكرارا على احترام الإنسان من حيث هو إنسان ، ويرفض بشدة أن يتخذ الإنسان وسيلة لأية غاية كانت . ولذا فإننا نراه يضع الإنسان فوق كل النظريات والأهداف . ففي " العملية الكبرى " نجد إدريس يسخر سخرية مرة من الدكتور " أدهم " الطبيب الجراح الذي طبقت شهرته الآفاق . إن " أدهم " يشعر بنفسه شعورا قويا ، فيتكبر على سائر الأطباء بالمستشفى ويعاملهم كما يعامل الأطفال فيثور فيهم ويغضب عليهم . وما أنه - بالإضافة إلى مركزه كجراح - يتتبع بحكامة خاصة في وزارة الصحة التي يشغل بها عدة مناصب ، فإن الجميع أصبحوا يخشونه ويعتبرون مجرد إشارات أوامر لا تحتاج إلى المناقشة . والدكتور " أدهم " يمتلك عيادة خاصة تدر عليه أموالا طائلة ولهذا فإنه " لم يكن يأتي إلى المستشفى الحكومي الكبير ، إلا ليلتقط ، بين الحين والحين ، حالة تشبه مزاجه الخاص كجراح أصبح لا يزال الجراحة لشفاة الآخرين بقدر ما أصبح يزالها لئن الجراحة نفسه ، ليضيف إلى أمجادها فيها مجدا جديدا " . ^(٢)

(١) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . ص ٢٧٢ .

(٢) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ١١٠ .

ويحدث أن تعرض عليه امرأة تشكو من ورم في جسدها فيفحصها فحسبها
جسرا ثم يقرر أن يجري عليها عملية جراحية على الرغم من أن بعض الفحوص
المخبرية لا تؤيد رأيه في كنه ذلك الورم .

وحين يستأصل الجزء الأعلى من الورم يتفجر الدم بفزارة ، ويصح سر
الورم : لقد أحاط الورم بأكبر الشرايين ، وهو الأورطي ، وإحاطة تامة ، وابتلع
داخله بحيث أصبح جزءا منه ، ولهذا فإن الدكتور "أدهم" عندما هم أن يفصل
الورم جرح الأورطي ، وانثق الدم فائرا بحيث لم يعد يجدي معه أي علاج .
وهكذا تذهب السيدة المسكينة ضحية غرور الدكتور "أدهم" .

إن إدريس في هذه القصة يرفض أن يتخذ الإنسان عينة: يجرب عليها كما
يجرب على الفئران ، مهما كان الهدف نبلا وشريفا . لأن الإنسان لدى إدريس
يجب أن يكون هدفا قبل أي هدف آخر .

وفي "البيضاء" نجد الدكتور "يحيى" ينخرط في منظمة سرية اشتراكية
تلتف حول مجلة ثورية وتتشرف فيها آراءها التقدمية على الرغم من ملاحقة السلطات
السياسية وضايقتها التي تؤدي في كثير من الأحيان إلى زج بعض أفراد المنظمة
في السجن وتعذيبهم . ويخرفه أحد زملائه بالفتاة المناضلة اليونانية
"سانتي" التي تعرض خدمتها لقضية المنظمة التي ينتمي إليها "يحيى" ، وتريد
أن تساهم في تحرير المجلة التي لاتصدر عادة إلا بشق الأنفس . ويقع الدكتور
"يحيى" في حب هذه الفتاة المناضلة التي تعامله كصديق ورفيق وترفض أن تنشيء
معه أية علاقة أخرى غير هذه العلاقة الودية . ولكن "يحيى" يصر على حبه ويحاول
أن يفرضه عليها فرضا ، ويصبح كل همه هو أن يقابلها ويتحدث إليها . وحتى
المجلة التي كان يلعب دورا كبيرا في تحريرها يفتر حماسه إليها . وحينئذ يحس
رفاقه بخطر علاقته بسانتي فيتخذون لإجرائات تحول دون لقاها .

ويطرح إدريس في هذه الرواية قضايا خطيرة ، من أهمها قضية الإنسان

والنظرية الاشتراكية العلمية . إن " يحيى " يختلف مع " البارودي " قائد المنظمة اليسارية السرية . إن البارودي يحرص على تطبيق النظرية الاشتراكية تطبيقاً حرفياً صارماً ويهذي استعداداً لأن يضحى بسعادة الإنسان وقيمه وخصائصه البشرية على مذبح هذه النظرية ، أما " يحيى " فإنه لا يريد أن يكون الإنسان مجرد وسيلة لتحقيق هذه النظرية التي تتجاهل طبيعة البشر وغرائزهم وأهواءهم وعواطفهم في نظره . ومن هنا فإن " يحيى " يثور على البارودي الذي يرمز إلى " الحكيم " الذي لا ينتمي إلى البشرية ، والذي يضرب بإنسانية الإنسان عرض الحائط : " كنت أقول لنفسي لا بد أن الحكماء العقلاء أناس بلا غرائز ، والناس العاديون بشر لهم غرائز ، فلا بد أن الحكماء ليسوا بشرا ، وحكمتهم لا فائدة منها . فالحكمة موجودة منذ أن وجد الإنسان ، ومنذ أن وجد وهو لا يتبعها ، ومنذ أن وجد والمسافة بينه وبين العنل العليا التي يصورها له حكماؤه هي هي لم تتغير ، وكيف تتغير والذين يطلقون الحكمة أناس بلا غرائز ولا رغبات ولا نزوات . أناس ليسوا بشرا ، يطلقونها لمتبعها أناس ذوى (١) غرائز ورغبات ونزوات " (١)

إن " يحيى " يؤمن بضرورة العدالة الاجتماعية والفكرة الجوهرية للاشتراكية ولكنه يريد أن تكون تلك العدالة وهذه الفكرة نابعتين من الظروف الاجتماعية الخاصة بكل شعب وكل أمة ، مع مراعاة الطبيعة البشرية ، وليس مفروضتين أو مستوردتين من الخارج ومن بطون الكتب ، كتب " الحكماء " والفلاسفة .

ويصح " يحيى " بأنه لم يكن ليطبق كل ما يمت إلى الأساليب الغربية بصلة ، ولأنه يحس بفرابة الاشتراكية الأوروبية بنفسها وثورتها : " أحس بأنها أسلوب ثوري خواجاتي ، وأنا في حاجة لطرق أخرى من صنعتنا نحن . . أما ماهية تلك الطرق فلم أكن أعلم عنها شيئاً ، ولكنني كنت متأكداً أنني أستطيع التعرف عليها حالاً لو وجدت أولو عثر عليها أحد " (٢)

(١) إدريس ، يوسف : البيضاء . ص ١٣٩ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٨١ - ١٨٢ .

والسؤال الذي يمكن أن يطرح الآن هو : وإذا كان هذا هو موقف يوسف إدريس من النظرية الاشتراكية فلماذا قبلها منذ البداية ؟ ألا يمثل هذا تناقضا رائعا لديه ؟

(١) الحقيقة أن أفكار إدريس في هذا المجال تنطوي على شيء من التناقض ، ولكننا حين نعود إلى كتابه " اكتشاف قارة " نجده يبرر تناقضه من تلقاء نفسه ، إن إدريس في هذا الكتاب يؤكد على أن سبب رفضه للرأسمالية وإيمانه بالاشتراكية يعود بالدرجة الأولى إلى أنه كان يرى أن هذه الأخيرة تعمل على سعادة الإنسان والقضاء على الظلم ، بعكس الرأسمالية التي تستغل الإنسان وتتخذ وسيلة لاغاية في حد ذاته . بل إن إدريس يذهب إلى أبعد من هذا فيلج على أن الاشتراكية يجب أن تنتشر بوسائل إنسانية ، ويمقت فكرة نشرها عن طريق العنف وإزهاق أرواح الآخرين من أجل تحقيقها ، " فالمذاهب لا توجد لتسود بالقتل والمهلكات ، وإذا كانت الاشتراكية قد قامت لتمنع استغلال الإنسان للإنسان ، أي قامت بسبب نبيل تماما وشريف وإنساني ، فلا يمكن ولا يحقل أن يكون الطريق لتحقيقها طريقا تسيل فيه الدماء ، دماء نفس هذا الإنسان الذي قامت لتمنع عنه مجرد الاستغلال (١) .

ومن هذا النص نفهم أن يوسف إدريس قد تبني النظرية الاشتراكية بدافع إنساني . وهذا يعني أنه رفضها كذلك بنفس الدافع حسب ما رأينا منذ قليل .

(٢) يبدو أن إدريس قد رحب بالحل الاشتراكي في البداية ، لأنه لم يجد حلا آخر جاهزا يمكن أن يقضي على مظاهر الانحلال أو الفساد والاستبداد والفقر والاستغلال وما إلى ذلك من الأمراض التي استفحل أمرها ولم تعد تطاق . ولهذا فلن إدريس فرح بالحل الاشتراكي ، وفي غمرة فرحته لم يكن لمستطيع أن يتأمل هذا الحل التأمل الكافي لهضمه وتمثله والالتفات

(١) إدريس ، يوسف : اكتشاف قارة . ص ١٣٩ .

إلى مواطن ضعفه ومواطن قوته . ولم يتسن له أن يقف على حقيقة النظرية الاشتراكية بما لها وما عليها إلا بعد التجربة التي صدمته ونهته من أحلامه فيما يبدو . وحينئذ فقط أخذ يشن حملاته التي رأينا طرفاً منها في روايته " البيضاء " ، وهي الحملات التي لم تقف عند حد انتقاد تطبيق الاشتراكية في مصر ، بل تجاوزت ذلك إلى انتقاد النظرية الاشتراكية نفسها من حيث هي نظرياً .

(٣) وهناك عامل آخر لا يمكن إهماله ، وهو إحساس يوسف إدريس بضرورة التجريب الفني والبحث عن مناهج وأساليب جديدة وملائمة للظروف الاجتماعية المعاصرة . ففي تصريح أدلى به إلى غالي شكري يعبر عن رغبته في التجديد أو اصطناع مناهج أخرى غير منهج الواقعية الاشتراكية ومناهج القدامى من أشال " تشيكوف " و " غوركي " ، فإنساننا اليوم - على حد تعبير إدريس نفسه - يحيا في تناقضات صارخة لم يعرفها قط عصر " تشيكوف " . ومن الواجب بالتالي أن تعبر عنه قصة قصيرة في موضوعها ومبناها لم يعرفها عصر تشيكوف . وليس عصر تشيكوف فقط ، ولكن أيضاً عصر الواقعية الاشتراكية في شكلها البسيط . كنت أتأمل ما يجب علينا عمله . أحضر نفسي لثورة ما بعد الواقعية الاشتراكية ، وقفة ما بعد غوركي وتشيكوف (١)

ومع ذلك فإن هذه العوامل التي ذكرناها غير كافية لتبرير ازوار يوسف إدريس عن منهج الواقعية الاشتراكية . وربما كان العامل الأساسي الذي يفسر لنا هذا التحول هو " التذبذب " أو " التردد " الذي يكاد يشكل ظاهرة ملحوظة لدى أدبائنا ، حتى أن أستاذنا الدكتور " أحمد سليمان الأحمد " يعقد فصلاً خاصاً لوصف هذه الظاهرة في المسرح العربي . وما يؤنسنا إلى هذا الرأي ما نشاهده من تحول في مواقف بعض الكتاب المصريين على إثر زيارة " أنور السادات " إلى إسرائيل .

* * *

- (١) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . ص ٢٨٠ .
(٢) الأحمد ، أحمد سليمان : دراسات في المسرح العربي المعاصر . دار الأجيال . ط ١ . دمشق ٧٢ . ص ١٧١-١٩٤ .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهينا الآن هو الوقوف على أهم ملاح الواقعية النقدية التي يمكن لنا أن نذكر منها مايلي :

(١) أما أولها فهو النزعة التشاؤمية . ذلك أن إدريس بعد أن كان يميل إلى التفاؤل كما رأينا من قبل ، أصبح يخلب عليه الطابع السودوي ، واليأس المر . وهذا يبدو لنا بوضوح من خلال كثير من أعماله القصصية والمسرحية التي نشرت ابتداءً من الستينات .

ففي " البيضاء " نجد مجلس تحرير المجلة التي تستقطب المناضلين اليساريين يصدر قرارا يقضي بضع زيارة الفتاة اليونانية " سانتي " لبيت الدكتور " يحيى " كي لا تشغله عن العمل الثوري ، كما يقضي بعدم اتصال الدكتور " يحيى " بها إطلاقاً ، ولكننا نفاجأ برئيس التحرير " شوقي " الذي كان مثالا للنزاهة والإخلاص لقضيته ، ينشئ علاقة وطيدة مع " سانتي " وتصبح زوجته الطيبة مهددة بالطلاق .^(١)

وفي قصة " الأورطي " يفقد الراوي نقوده ، ويأخذ في البحث عنها دون جدوى ، ولكنه في الأخير يشك في " عبده " السكين الذي كان لا يفتأ " يخفي فسي خلوته ، مواويل هذبة " . ويضحى الشك بقينا حين يختفي " عبده " فجأة ثم يعود إلى الظهور بعد أيام زاعماً أنه كان في المستشفى وأنه أجرى عملية خطيرة على الأورطي ، ولكن " عبده " وكل الناس لم يصدقوه وأمسكوه محاولين أن يفتشوا جيوبه ومحفظته . وبفلت عبده من الأيدي الممتدة إليه وينطلق هاربا ، ولكن جموع الناس تركز وراءه كالمجانين ، وتقبض عليه . ولمعانا في فضحه تعدد هذه الجموع إلى رفعه وتعليقه في خطاف جزار ، وكأنه شاة يراد سلخها .

وعندما يخلع جلبابه وتظهر الأشرطة البيضاء الكثيرة التي تلتف حول جسده يسري الفرح في الناس ويتأكدون من أنه التجأ إلى إخفاء النقود التي سرقها بين طيات هذه الأشرطة . ولم يأبه الناس بصراخ عبده واستغاثاته ، وراحت الأيدي تنزع الأشرطة في قسوة وشراسة ، بينما الأعين تنتظر سقوط النقود

(١) إدريس ، يوسف : " البيضاء " ، ص ٣٠٠

بفارغ صبر . وحين تنتهي عملية نزع الأشرطة يخيم الصمت على المشاهدين وتجمد
عيونهم في محاجرهما : " كان عبده عاديا تماما وكان هناك جرح طويل جدا
يمتد من صدره إلى آخر بطنه ، وكان صدره وبطنه فارغين وكأنما انتزعت منهما
كل ما تحتويه من أجهزة ، وكان الأورطي يتدلى من صدره من مكان القلب كزصار
غاب سميك طويلا وشاحبا ومقطوعا يتأرجح داخل بطنه كالبندول " (١)

إن اندفاع جموع الناس في هرج ومرج يرمز إلى تكالب البشر على الأموال
واستعدادهم للإقدام على العنف والقسوة ، كما تؤكد الباحثة السوفيتية
" كيريتشينكو " (٢) وهذا يمثل احتجاجا صارخا من يوسف إدريس الذي أخذ
يفقد إيمانه بالإنسانية .

وفي قصة " صاحب مصر " نجد أنفسنا أمام عجوز طيب نادر المثال .
فهو يقف بقية عمره على خدمة الناس في الأماكن المهجورة التي لا يتوقعون فيها
أية خدمة . إن اختار لنفسه التثقل في الأماكن النائية والصحاري الجرداء ، كي
يقم خيمته على هامش الطريق ويبيع أكواب الشاي للطارين بمرباتهم وشاحناتهم ،
مضحيا في سبيل هذا الاختيار بسعادته الزوجية التي كان يحرم منها دوما حين
يدب الخلاف بينه وبين زوجته التي تبحث عن الاستقرار .

وذات يوم وضع العجوز ، واسمه " عم حسن " ، رحاله في منطقة معزولة
على طرف طريق البحر الأحمر ، حيث لا يوجد سوى نقطة مراقبة يحرصها عسكري
واحد . وقد استأنس هذا العسكري كثيرا بالعجوز الذي مال به أن يبطه بسه
أواصر صداقة وود . وأخذ العجوز يقدم خدماته المعهودة للسائقين المتعبين
الذين أحرقتهم الشمس . وما كادت الأسابيع الأولى تنقضي على حلول العجوز
في تلك المنطقة حتى أقيمت فيها خيم أخرى بجانب خيمته . وهذا ما لم يزعج
" عم حسن " إطلاقا ، بل على العكس من ذلك نجده يبتهج وهو يرى المكان

(١) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ١٣٣ .

(٢) كيريتشينكو : الإنسان في نتاج يوسف إدريس . ص ٢٢٠ .

المهجور شيئاً فشيئاً . إلا أن أصحاب الخيم الجديدة أصبحوا يضيقون بوجوه
المعجوز الطيب الخدم الذي يعتبرونه منافسا لهم في اجتلاب الزبائن كما يبدو ،
فقد تعرض المعجوز للشتم والتهديد من قبل مجهول اقتحم عليه باب خيمته ليلاً ،
الأمر الذي جعل المعجوز يعزم على الرحيل لولا صديقه العسكري الذي وعده
بحمايته .

ويختفي ذلك المجهول ليعود مرة ثانية وثالثة إلى الظهور ليلاً وتهديد
المعجوز بالقتل وأمره بمغادرة المنطقة فوراً . وفي الأخير يضرب المعجوز ضرباً
مبرحاً يلزمه الفراش لمدة أيام ، ويضطر إلى الرحيل .^(١) وبرحيله يكون الشخص
المجهول الذي يرمز إلى الشر قد انتصر ، ويكون الخير المتمثل في المعجوز قد
انهزم واندهر .

وفي " العيب " نقابل الفتاة " سناء " التي تعين في وظيفة كاتبة بإحدى
المصالح الإدارية مع بعض الفتيات بعد إجراء امتحان خاص فتشير ، هي وزميلاتها ،
كثيراً من الدهشة والسخرية بين الموظفين الرجال الذين لم يستطيعوا أن يهضوا
وجود نساء عاملات بالصلحة ، وتعرض لضايقات " محمد الجندي " الذي يعمل
مهما في حجرة واحدة .

وحين تزداد وقاحة " محمد الجندي " وتتطور إلى درجة لا يمكن ترفع
سناء عريضة إلى مدير الصلحة تشكوه فيها وتطلب وضع حد لتصرفاتها ، ولكنها
تفاجأ بالسيد المدير لا يتورع عن الضحك سخرية منها بعد إطلاعه على العريضة ،
فتنفجر باكياً ، وحينئذ تتخذ ملامحه ، أي المدير ، طابع الجد ، ويعددها بعقاب
الجندي الذي كان متزوجاً من امرأتين وأباً لكوكبة من الأطفال .

ويعود الجندي إلى ضايقة سناء وتشكوه مرة أخرى دون فائدة . بل
الأدهى من هذا أن الجندي يرتكب خطأ فادحاً يتعلق بطبيعة عمله الإداري
دون أن يعاقب . وهذا ما أدهش سناء .

(١) لأدريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ١٥٩ .

ولكن دهشة سناء تزول بمرور الأيام حين تكشف أن كل الموظفين بتلك المصلحة ، ابتداءً من البواب حتى السيد المدير المحترم ، متواطئون على أخذ الرشوة وبيع " التراخيص " للمواطنين بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة ، وإنما حددتها تفاليد ورثها الموظفون جيلا من جيل واشكاتها عن باسكاتب " . ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن موظفين كبارا في الوزارة يأخذون نصيبهم من هذا العمل الذي اصطلح على تسميته " بالعمل الثاني " .

وحسن الموظفون أن سناء الغربية عنهم التي تجهل أسرارهم أصبحت تشكل حجر عثرة بالنسبة إليهم ، ذلك أنهم لا يستطيعون أن يمارسوا " عملهم الثاني " على مرأى منها ، ولهذا فإنهم عقدوا اجتماعا طارئا سريا ودرسوا فيه قضية هذه الفتاة الجديدة . وتطوع " محمد الجندي " أن يجس النبض وأن يقيس مدى استعداد سناء لمشاركتهم في " عملهم الثاني " .

وتدخل سناء ذات يوم إلى مكتبها فتجد " محمد الجندي " يتحدث مع " زبون " شري ، هو " عبادة بيه " ويفاوضه على صفقة مربية ، وعند دخولها واستقرارها في موضعها ينقطع حديث " الزبون " ويبدو عليه الارتباك وكأنه ضيق قلبا بعمل شي قبيح ، ولكن الجندي يشجعه على مواصلة الحديث مؤكدا له أن سناء ليست غريبة وأنها تأخذ نصيبها من " الصفقة " مثل سائر الموظفين .

وحينئذ يحنقن وجه سناء غضبا ، وتجحظ عيناها ، وتحشد نفسها بكل قوتها كي ترد على الإهانة بألفاظ السباب المقذعة ، ولكن لسانها يلجم فلا تستطيع أن تقول كلمة ، وتكتسحها موجة ارتجاف شامل ، ثم تنفجر باكيا ..

وحين يخرج الزبون ويختلي الجندي بها يحاول أن يلاطفها وأن يعتذر لها أو يبرر لها موقفه ، ولكنها تقذفه بما كان أمامها على المكتب من دفاتر وأقلام ، وأوراق ، هادرة متشنجة ، صارخة : " لو كنت راجل ما كنتش عطيت كده وإنما انت حيوان .. كلب .. قدر .. يا حقير .. يا .. ورحمة بابا لاوديك في ستين راهية يا مجرم .. " (١)

ومنذئذ أخذ موظفو المصلحة يحسبون لسناء ألف حساب ويعملون على

(١) مدرس ، يوسف : العيب . دار غريب للطباعة . القاهرة ١٩٢٧ . ص ٦٢

إبعادها قبل أن تفضحهم ، إلا أن "الباشكاتب" عد إلى وسيلة تضمن له سكوتها على الأقل ، وهي استغلال عواطف الشفقة لديها ، فقد أخذ يشرح لها ظروفه القاسية التي دفعت به إلى هذا الطريق المخزي ، طريق قبول الرشوة وبيع الذمة ، حتى استطاع أن يقنعها بالسكوت ويجرها إلى أن تعرضه هي نفسها عليهم بعد استماعها إلى حديثه عن الأفواه العشرين التي يجب عليه أن يسدها بأية طريقة كانت .^(١)

والحقيقة أن هذا السكوت المتفق عليه يعتبر تنازلاً من سناء ، أو يعتبر الإسفين الأول الذي غرز في مبادئها ، ولهذا الموقف الذي اتخذته منهم خلفيات تتخلل في وضعها الاجتماعي البائس . فهي تنتمي إلى طبقة فقيرة ، وليس لها أب تستطيع أن تعتمد عليه ، وهي مستغلة عن إعاله أمها وإخوتها الصغار الذين لم يشبوا عن الطوق . ولولا ذلك ما كانت لتقدر ظروفهم وتتنازل بهذه السهولة .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إننا نرى سناء تواصل تنازلها شيئاً فشيئاً حتى تصبح مثل زملائها تماماً . فقد اعترضتها مشكلة عويصة أقضت مضجعها وجعلتها تعيد النظر في مبادئها التي سوف تتخلى عنها ، فذات يوم احتاج أخوها الأكبر إلى نقود كي يسدد مصاريف الدراسة ويأخذ الوصل الذي لن يسمح له بأداء الامتحان دون أن يكون في يده . وتطرق سناء كل الأساليب التي يمكن أن تجد عندها حل هذه المشكلة ولكنها لاتعود سوى "بخفي حنين" ، فتذهب إلى مكتبها عاقدة العزم على مقابلة زملائها وطلب العون منهم على الرغم من توتر علاقتها بهم ، وماذا بهم ؟ ، إنها كانت مستعدة لأن "تقتل أو تسرق أو تصنع أي شيء في سبيل أن تحصل لأخيها على قيمة القسط ، فليلة الأسس بكى ، لأول مرة تراه منذ أن كبر بيكي كما كان يفعل وهو طفل" .^(٢)

(١) إادريس ، يوسف : العيب . دار غريب للطباعة . القاهرة .

١٩٧٧ . ص ٦٩ - ٧١ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٨ .

ولكن زميلاتها وزملاءها لم يبد على أي منهم أنه يعير أدنى اهتمام بمشاكلتها . وهذا ما جعلها تشعر بأنها " وحيدة منبوذة كأنها مريض مصاب بالجذام أو خاطئة يتبرأ الكل منها " (١) .

وفي صبيحة يوم الامتحان تتغيب عن العمل وترافق أخاها إلى المدرسة كي تتوسل إلى (الصراف) ، الذي كان قد وضع لنفسه كرسيًا في باب المدرسة " كالمحصل " ، أن يقبل منها المبلغ القليل الذي تملكه ويسمح لأخيها بإجراء الامتحان ، ولكن " الصراف " يرفض بشدة ، لأن المبلغ الذي عرضته عليه كان دون المبلغ المطلوب .

وتعود إلى البيت وهي تحاول أن تواسي أخاها الذي صم على الاعتصام بغرفة النوم ، والامتناع عن تناول طعامه .

وما تكاد تلتئم جروح هذه الطعنة حتى تعثر في سنا . مشكلة أخرى تهددها في وظيفتها ، هي مشكلة اليوم الذي تغيبته دون إذن . والحاصل الوحيد الذي اهتدت إليه للخروج من هذا المأزق الجديد هو أن تبذل ماء وجهها وتلج على زميلاتها كي يجمعن لها خمسين قرشا ثمن الشهادة الطبية التي سوف يبرر بها غيابها .

وحين تتنفس سنا الصعداء بعد مرورها بكل هذه الأحداث يصطبغ تفكيرها بنوع من اللامبالاة ، وتأخذ في تفسير رأيها في زملائها ، وخاصة محمد الجندي الذي أصبحت هي التي تجاذبه أطراف الحديث ، ولم تعد تتضايق من وجوده ومغازلاته . بل إنها أضحت تحس بنوع من الشفقة عليه والرتاء له ، وتقارن نفسها به فتجده أعمق إنسانية منها ، فهو يرضى أن يلوث سمعته لينقذ أولاده دون ريب ، ولذن فإن الجندي أقل أنانية منها " بل هو مسلاك إذا قيس بها ، ضحى بذاته ولوئها ومرمطها من أجل أن ينشأ أبنائه الذين يحبهم نظامًا صالحين " (٢) . أما هي فلإنها تحافظ على " نظافتها " التي حرم أخوها من الامتحان بسببها .

(١) إدريس ، يوسف : العيب . ص ١٠١-١٠٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١١٥ .

وبهذا المنطق تعيد سناء النظر في " العيب " و " الحرام " وتحللها فتنتهي إلى وجود عنصر " اللاعيب " في " العيب " وعنصر " الحلال " في " الحرام " وبهذا المنطق أيضا تقبل سناء الرشوة من " عبادة بيه " وترفع شعارها : " ولا يهتك " (١) .

وفي الأخير نجد سناء قد تغيرت تماما ونهذت تلك الجادئ التي طالما حرصت عليها ، وأصبحت تستجيب لنزوات محمد الجندي وتضرب معه المواعيس الغرامية .

وهكذا يعم الفساد الجميع ويتغلب عنصر الشر على عنصر الخير بسقوط الشخصية الخيرة الوحيدة ، وهي شخصية سناء ، من بين كل شخصيات رواية " العيب " .

وبالمقارنة مع رواية أخرى كنا قد تعرضنا إليها من قبل ، وهي رواية " الحرام " نلاحظ تلك النزعة التشاؤمية التي تحول إليها يوسف وإدريس . لأن عزيزة كانت تعيش ظروفنا أقسى من ظروف سناء بكثير ، ولكنها كانت تقاوم وتواجه تلك الظروف بكل شجاعة وصبر وإرادة قدت من حديد ، وهي في الحقيقة لم تقع في " الحرام " بمحض اختيارها ، وإنما اعتدي عليها قسرا . أما سناء فلإنها لم تستطع أن تقاوم وأن تصمد كما ينبغي ، وإدريس نفسه يوحى إلينا بهذا حين نرى " محمد الجندي " يصاب بنوع من خيبة الأمل فيها ، ويغبر لها عن شعيره بعد أن يعلم بزوال الحاجز الذي كان يفصلها عن زملائها وقبولها الرشوة ، بل إنها كادت " أن تنجح في تغيير مجرى حياته كله ، وفي إنقاذه ، هو الجندي الذي قضى أكثر من ثلاثين عاما يعيش في الدنيا فسادا وبؤس ذي نفسه ولا يستريح حتى يتأذى الآخرون " (٢) . والنهاية في " الحرام " نهاية تدعو إلى التفاؤل وتبعث الأمل في اتحاد الناس وتأزهم على عمل الخير وخدمة الإنسانية ، أما النهاية في " العيب " فلإنها تدعو إلى التشاؤم واليأس كما رأينا .

(١) إدريس ، يوسف : العيب . ص ١٢٧ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٧ .

إن يوسف إدريس يخاصر مجتمعا كاملا في هذه الرواية ، ولا يحاصر
الجهاز الإداري وحده كما يبدو لأول وهلة . فالفساد يعم الرجال والنساء ،
والفقراء والأغنياء ، والوزراء والبوابين على حد سواء . ويجب ألا نكون واهمين
بأن إدريس يدين الأثرياء الذين يمثلهم " عبادة بيه " ويتغاضى عن الفقراء .
صحيح أن " عبادة بيه " مخلوق جشع يدوس على كل القيم والمبادئ السامية
ويفسد ذم الموظفين والوزراء بوسائله الخاصة ، مثل المال لإخضاع المحتاج ،
والشباب المدرب لاستمالة أشرف النساء ، والنساء الجميلات للإيقاع بأشرف
الرجال ، وإقامة الولائم الفاخرة للأكابر ، وما إلى ذلك ^(١) . ولكن هذا لا يعني
تنزيه الفقراء الذين يجب عليهم أن يصدوا وألا ينهاروا بسهولة كما انهضارت
سنا ، في رأى إدريس .

ويبدولنا تشاؤم يوسف إدريس الحاد في عمل أدبي آخر ، وهو مسرحية
" الغرافير " التي أثار ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية حين ظهرت عام ١٩٦٤ ،
وذلك راجع إلى جرأة إدريس الفنية والفكرية التي بلغت في هذه المسرحية حد
" الوقاحة " كما يرى بعض النقاد ^(٢) .

في " الغرافير " التي تتألف من فصلين ، نقابل شخصيتين رئيسيتين هما
شخصية " السيد " ، وشخصية " فرفور " . يظهر " المؤلف " في البداية
فيخاطب جمهور المتفرجين ويمهد لقدم هاتين الشخصيتين ، ثم يختفي ليتسرك
لهما المجال لطرح المشكلة العويصة التي تعالجها هذه المسرحية ، وهي علاقة
الإنسان بالإنسان ، أو مشكلة الحرية .

يبدأ السيد والفرفور يثرثران بعد خروج المؤلف ، ويتساءلان عما إذا كان
من الأفضل لهما أن يتقيدا بالأدوار التي رسمها المؤلف أم يصطنعان لأنفسهما
أدوارا أخرى .

(١) إدريس ، يوسف : العيب . ص ١٢٧ - ١٢٩ .
(٢) النقاش ، رجاء : في أضواء المسرح (سلسلة اقرأ . عدد ٢٧٠)
دار المعارف . القاهرة ٦٥ - ص ١٠٨ .

وطوال الفصل الأول يفرض السيد طاعته على الفرغور وبرغمه على عمل كل شيء يطلب منه ، وينادي المؤلف ليؤديه حين يحاول أن يتقاعس أو يماطل . ونرى السيد يختار في اختيار العمل الذي يجب أن يشرف عليه أو في اختيار الوظيفة أو المهنة التي تصلح لاستنفاد حياته وطاقاته ، فيقترح عليه الفرغور عدة أعمال ومهن ، من مثل مهنة التجارة ، والوظيفة الإدارية ، ومهنة الطبيب ، والمحامي ، والغنان ، وسائق سيارة الأجرة ، وما إلى ذلك من حرف وأعمال ، لا ترضي السيد ولا الفرغور الذي راح يلوم الفلاسفة ، ويأخذ عليهم إهاتهم البحث عن العمل الذي يستحق جهد الإنسان : " قال إياه . . تأسيس الإنسان . . والوجود والعدم . . ولحظة الاختيار . . والإرادة الحرة . . والدفعة الأولى ، أنا مالي أنا . . ومال ده كله . . أنا عايز فلسفة تقول لي اشتغل إيايه أنا أنا يا فرغور . . يا بني آدم . . يا اللي بقرصه دلوقتي يحس . . اشتغل إياه ؟ واشتغله ليه ؟ " (١)

وينتهي السيد إلى قبول عمل واحد يفضله على كل الأعمال وهو دفن الموتى . وإذا لم يكن هنالك موتى يحتاجون إلى الدفن ، فإن السيد يعمل على إيجادهم عن طريق القتل وارتكاب الجرائم . ولكن هذا الوضع لا يرضى " فرغور " الذي يتنمر وينفصل عن سيده ساخطا حائفا ، مرددا السؤال الذي سبق له أن طرحه على سيده ، وسوف يطرحه فيما بعد ، وهو : " أنت سيد ليه ؟ وسيد على إياه ؟ وليه انت تبقى سيد ليه ؟ " (٢)

ويلتقي السيد وفرغور من جديد في الفصل الثاني من المسرحية بعهد فراق دام آلاف السنين ، مارس أثناءها كل منهما ما يحلو له من عمل خلال أحفاده . وإذا كان أحفاد السيد هم الإسكندر الأكبر ، وتحتس ، وناپوليون ، وموسوليني ، وهتلر ، وغيرهم من الذين يرمزون إلى السيادة والجبروت ، فلم ين

(١) إدريس ، يوسف : الفرغور . دار غريب للطباعة . القاهرة

١٩٧٧ . ص ٨٦

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٢

أحفاد " فرفور " هم اسبارتاكوس ، وعنترة ابن شداد ، وأبو زيد الهلالي ،
والهكسوس ، وغيرهم ممن يعتبرون رمزا للدفاع عن الحرية . وقد جمع السيد
من وراء عمل أحفاده أموالا طائلة ولكنه كان ينفق عن سعة ، فبذرك كل تلك
الأموال ، وهو الآن مضطر لأن يعمل كي يعول أسرته .

ويستأنف السيد وفرفوره العمل مرة أخرى ، ويعود كل شيء كما كان في
الفصل الأول ، فالسيد يأمر ويختار العمل الشاق للفرفور ، بينما هو يكتفي
بممارسة سيادته ولا يؤدي أي عمل . إلا أن الفرفور يثور هنا أيضا ويعلن
ترده وعصيانه ويضرب عن العمل ، فيحاول السيد أن يستجد بمؤلف المسرحية
كعادته ، ولكنه يجده قد اختفى نهائيا . وهذا ما يسر له الفرفور كثيرا
ويجعله يشعر بحريته وبأنه سيد مصيره : " إنما دلوقت أنا حر . . أنا
خلاص أنا موش بني آدم . . أنا بني نفسي . . الحمد لله . . ما عاد ليش مؤلف
يا سلام يا ولاد . . دي حكاية أن الواحد يتألف دي رزالة رزالة . . أجمل
حاجة في الدنيا أنك تحم كده أنك مؤلف نفسك . . أنت تقدر تعملها زي ما أنت
عايز " (١) .

ويلجأ السيد إلى وسيلة أخرى غير التهديد ليقتنع الفرفور بالعودة إلى
العمل ، فيفهمه بأنهما لن يستطيعا أن يحصلوا على المال الكافي لسد حاجيات
أسرتيهما إذا لم يعمل . ثم تتدخل زوجتاها وتوئب كل واحدة منهما زوجها
على إهماله لأبنائه وتلح عليه أن يستأنف العمل وأن يتنازل عن بعض حقوقه
ومطالبه في سبيل لقمة العيش . وهكذا يلين كل من السيد والفرفور ويتفقا على
الخروج عن مضمون مسرحية المؤلف التي تقضي بضرورة التزام السيد بدور الأمر
الناهي والتزام الفرفور بدور المأجور الطيع . ويشرعان في تنظيم العلاقة
بينهما على أساس المساواة التامة : " ما فيش أسياد ، كل واحد سيد نفسه . .
فرفور نفسه وسيد نفسه . . " ولكن هذا النظام يفشل بعد التجريب فشلا ذريعا ،

(١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٣٨ .

لأن الغرفور كان يعمل بإخلاص وجد ، أما السيد فكان يفسح ويتكأ في عمله ،
ويريد أن يظل مجرد مشرف أو عقل مدبر . وإضافة إلى هذا فإن المساواة هنا
تتخفى عن فوضى حين يمر أحد الأموات بالرجلين ويطلب منهما دفنه مقابل
أجر - بالطبع - فلا يجد صاحب السلطة الذي يعقد معه الصفقة ، لأن الغرفور
والسيد يختلفان مرة أخرى ، ويريد كل واحد منهما أن يكتفي بالاتفاق مع الميت
معتمدا على رفيقه في عطية حفر القبر .

وحين يتأكدان من فشل هذا النظام يتقدم الغرفور بحل آخر للمشكلة ،
يتحل في عكس الآية التي رأيناها في العمل الأول ، فيقترح أن يكون هو السيد
بدلا من رفيقه الذي سبق له أن مارس السيادة لمدة طويلة . ويضطر السيد إلى
قبول هذا الاقتراح على مضض ، ويكون الإخفاق مصير هذه التجربة أيضا ؛ لأن
الغرفور في غمرة إحساسه بالسيطرة وزهو السيادة يكلف رفيقه السيد بمهام
غير معقولة ، كحفر القبور فوق الأرض ، أي بناء أهرام .

وبعد ذلك يتم الاتفاق بين السيد والغرفور على إنشاء دولة " فرفوريسا
العظمى " التي تنوب عنهما في العمل وتكفيهما شر التطاحن على السيادة .
ولكن السيد يستطيع أن يحتال وسيطر على أجهزة الدعاية المتمثلة في جريدة
قديمة وبوق يرمز إلى الإذاعة .

وبهذا يخدع الغرفور ويجعله يضاعف جهده في حفر القبور . ولكن
الخدعة لا تلبث أن تنكشف أمام الغرفور ويكف عن العمل ويفشل هذا الحل الذي
اقترحه أحد المتفرجين .

وعلى التو نجد إحدى المتفرجات تتقدم بحل آخر للمشكلة ، فتشير
عليهما بإقامة ما أسماه " بامبراطورية الحرية " ، وهي الامبراطورية التي يتتبع فيها
كل منهما بحريته التامة : " كل واحد حرفيها .. يعمل اللي هو عايزه ..
عايز يعمل سيد يعمل فرفور يعمل " (١) وتستهيوي هذه الامبراطورية الغرفور ،

(١) وإدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٧٩ .

لأنها تحفظ له كرامته وتبيح له حرية القيام بأي عمل حتى ولو كان تسكعاً في الشارع . وتتخذ المتفرجة صاحبة هذه الفكرة شكل تمثال الحرية ووقفته ، فيقع الغرغور في حبها ، ولكنه حين يقترب منها ويفازلها تحذره من مغبة الطمع فيها ، وتؤكد له بأن مصير الجريء سوف يكون الشنق على طريقة زنج أميركا عندما يفازلون امرأة بيضاء جميلة . وحينئذ يكفر الغرغور بهذه الامراطورية ويهجرها متحسراً :

" فرغور : .. ياللابينا ياسيد ياللابينا ياخويا .

السيد : على فين ؟

فرغور : نسيب لها الحتة ونشي .

السيد : ما تشي هي ..

فرغور : لا .. نشي احنا ياسيد .. نشي احنا .. نسيب لها بلد

الحرية دي ونشي بلاد الله لخلق الله .. لحتة ما فيهاش

نقطة حرية .. بس انا مش مأثر في إلا عينيهها .. عليهم

جوز عيون .. " (١)

وهكذا اتحل " امراطورية الحرية " وأخذ السيد والغرغور يبحثان عن

حل آخر لمشكلتهما مستجدين بالمتفرجين .

ويحاول متفرج صبي أن يساعدهما على الخروج من هذا المأزق المتأزم

فينصحهما بأن يجلب كل واحد منهما آلات ويمتبرها " فرافير " تخدمه ،

ولكنهما يرفضان هذا الحل ، لأن كل آلة تحتاج إلى من يسيرها ، ويشرف على

سيرتها . ويعرض متفرج آخر الحل الوجودي ولكن هذا الحل بدوره يرفض

حين يناقشه المتفرجون أنفسهم ويجدون غير صالح : " متفرج : ما هو علشان

يتوجدوا لازم أولا ياكلوا .. وعلشان ياكلوا لازم يشتغلوا .. وعلشان يشتغلوا

لازم سيد وفرغور " (٢)

(١) إدريس ، يوسف : الغرافير ، ص ١٨١ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٨٢ .

وتعرض حلول أخرى من قبل المتفرجين مثل حل "اللامعقول" ، و
"التعادلية" ، ولكن المناقشة تثبت عدم صلاحيتها كلها . ويتوقف السيد والفرفور
عن العمل نهائيا فينقطع الرزق عن أبنائهما وتتدخل زوجتاها من جديد ثابرتين
مطالبتين بضرورة العمل واستمرار الحياة على أي وجه ، إذ أن المهم عندهما
هو لقمة العيش . أما البحث عن النظام الذي يسوي بين السيد والفرفور ويحفظ
كرامة كل منهما وحقوقه الإنسانية وشرفه فلا تريد أن يُضيعا وقتها في التفكير فيه .
وفي الأخير نجد السيد والفرفور يلتجئان إلى الحل الوحيد الذي بقى
لهما ، وهو الانتحار الذي أصبح لامندوحة عنه بعد كل هذه التجارب التي فشلت
في إيجاد نظام صالح يحقق المساواة بينهما . . ومن يدري ، فلعل الموت
يسوي بينهما ويحل أزمتهما ؟

ونفاجأ بهما في ملكة الأموات يتأهبان لبدء رواية جديدة هنالك ، ولكن
الحقيقة المرة لا تلبث أن تنكشف لنا حين نجد هذه الرواية لا تختلف عن الرواية
الأولى في شيء ، ذلك أن العالم الآخر يحكمه نفس القانون الذي يحكم الحياة
الدنيا ويخضع كل شيء فيها لنظامه ، بدءا من الذرة حتى الأجرام السماوية .
إن كل شيء صغير لا بد أن يكون تابعا لشيء آخر أكبر منه . وما أن الفرفور
أخف وزنا من سيده فإنه يصبح في عالم الجحيم "إلكترونات" يدور حول سيده
الذي صار "بروتونا" . وما على هذا فإن الفرفور يظل يدور حول سيده
إلى أبد الأبدين وكأنه مدفوع بقوة مغناطيسية كذلك التي تدفع الشهب السماوية
الصغيرة إلى اللف والدوران حول الأجرام العظيمة .

ونرى سرعة دوران فرفور حول سيده تشتد باطراد حتى تصبح
" نظاما " صارما ، بينما صراخه يتعالى مستغيثا بالمتفرجين : " موش كده
يا عم يا نظام . . والله ينظّمك أكثر وأكثر مش كده . . أنا طبيب النبي يا هو
أنا تعبت . . يا عالم يا فرافر . . الحقوا أخوكم . . أنا صوتي ابتدى بتحاش
شوفوا لنا حل . . حل يا ناس . . حل يا هو لافضل كده . . لازم فيه حل . .
لا بد فيه حل . . النجدة . . أخوكم خلاص فرفر . . أنا في عرضكم حل . . مش

عشاني أنا . . . عشانكم أنتم . . . (١)

وقد اختلف موقف النقاد من هذه النهاية ، فمنهم من يرون أنها نهاية تدعو إلى التفاؤل ، كما ذهب الدكتور نادية رؤوف فرج التي بذلت جهدا واضحا من أجل الوصول إلى النتيجة التي تؤكد على أن "الشخصيات فسي "الغرافير" تعرف الأمل بلا حدود ، برغم بأسها " (٢) ، وكما ذهب الأستاذ أحمد محمد عطية الذي راح يلوم النقاد الذين اتهموا بإدريس بالتشاؤم الحساد اعتمادا على هذه النهاية ، ويصر على أن "الأمل واضح في آخر صحفات الغرفور الحاتة على إنقائه من الدائمة . (و) وإن فالغرافير لا تحمل أي تشاؤم ، بل تبحث عن حل وإنساني لأساسة الحرية في عالمنا ، وتحثنا على البحث عن حل ، فتؤكد الأمل " (٣) ومن النقاد من يرون أن نهاية الغرافير لا تدعو إلى الأمل إطلاقا ، وإنما تدعو إلى اليأس والتشاؤم ، كما ذهب الدكتور لويس عوض الذي يعتقد أنه لم يرتشأوا . أبلغ من تشاؤم هذه النهاية (٤) .

والحقيقة أن يوسف إدريس متشائم إلى أبعد الحدود ، ليس في النهاية وحدها ، وإنما في السرحية بكاملها كما رأينا . ثم إن استنجاد الغرفور بالمتفرجين في النهاية يعتبر من باب العبث غير المجدي ؛ لأن هؤلاء المتفرجين لن يستطيعوا أن يوقفوا حركة الالكترونات والأجرام السماوية ، ولن يلفوا قوانين الطبيعة والكون . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الفرق

-
- (١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ٢٠٠ .
- (٢) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ص ١٢٢ .
- (٣) عطية ، أحمد محمد : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ص ١٢٦ .
- (٤) عوض ، لويس : الثورة والأدب . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ - ص ٣٤٦ .

قد سبق له أن استمع إلى اقتراحاتهم وحلولهم التي جربها كلها ولم تجده
نفعاً ، فماذا ينتظر منهم إذن ؟
ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهنا الآن هو مضمون الغرافير ، فماذا
يريد يوسف إدريس أن يقوله في هذه المسرحية العميقة ؟
إن للناقد المصري محمود أمين العالم رأياً متطرفاً فيما يتعلق بمضمون
" الغرافير " ، فهو يذهب إلى أن مضمونها تجريدي بحث ، ليشيح " مفهومياً
وجودياً فوضوياً للحرية " .^(١) إن القضية التي توارق يوسف إدريس - في رأي محمود
العالم - قضية ميتافيزيقية تتمثل في البحث الضمني عن الحرية الفردية المطلقة ،
لا الحرية الواقعية الاجتماعية ؛ لأن إدريس يصب كل عنايته على العلاقة الشكلية
بين السيد والفرفور بغض النظر عن طبيعة هذه العلاقة ومضمونها . فالسدي
أهمله إدريس هو توضيح ما إذا كانت علاقة السيد بالفرفور علاقة استغلال واستعباد
أم أنها علاقة تعاون وبناء مشترك يقوم فيه كل واحد منهما بدوره ويؤدي وظيفته
المنوطة به .

ويفهم من سياق حديث هذا الناقد أنه يرفض " الغرافير " لا لشيء إلا
لأنها تثير قضية مفتعلة تنطوي على مغالطة مكشوفة ، ويكاد يعتبر العلاقة القائمة
بين السيد والفرفور علاقة طبيعية ، بل وضرورية مادامت تراعي تنظيم العمل والإنتاج
وتحدد المسئولية ، ومادام هنالك " فارق بين فرفور في النظام العبودي وفرفور
في النظام الإقطاعي ، وفرفور في النظام الرأسمالي وفرفور في النظام الاشتراكي " .^(٢)
وليس من شك في أن هذا الرأي بعيد عن جادة الصواب ؛ فيوسف
إدريس يريد أن يلفتنا إلى جانب مهم في العلاقة بين الإنسان والإنسان ، وهو
الجانب المعنوي لا المادي . إن الفلاسفة وعلماء الاجتماع والاقتصاد كانوا

(١) العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر

دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ٧٣٠ ، ص ٩٤

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٤ .

دوما يركزون على الناحية المادية المحضة ، وينادون غالبا بلإنصاف العبيد أو -
"الغرافير" ، أو الطبقات البروليتارية إنصافا ماديا ، أي ينادون بتحسين
ظروفهم الاقتصادية ورفع مستوى معيشتهم ، ولا يدخلون في حسابهم قضية مثل
قضية الكرامة الإنسانية التي يوليها يوسف إدريس كل الأهمية . وهي الكرامة
التي كانت سببا أساسيا في النقاد الحاد الذي يشب بين السيد والفرفور
وهي الكرامة التي تؤرق الفرفور وتجعله لا يكف عن طرح السؤال الأبدى : لماذا
أنت سيدي ٢٢٢

وكل هذا يبدو لنا من خلال الحوار الذي دار بين الفرفور وأحمد

المتفرجين الذين راهوا يحاولون أن يبحثوا عن حل للمشكلة :

"المتفرج ٢ : ما هو علشان نعيش ، لازم نشتغل . وعلشان نشتغل لازم يبقى
فيه ناس يشتغلوا وناس يشتغلوا .

فرفور : فرافير وأسياد . .

المتفرج ٢ : فرافير وأسياد ، عساكر وشاوشية ، جماعة ومسئول . . مادام مافيش
استكراه يبقى إيه الضرر في كده . . مايشغلك لمصلحتك أنت
يبقى عيها إيه ؟

فرفور : مافيش ضرر ازاي بس . . ماهي المصيبة الثقيلة أن احنا بنبي
آدمين ، وبنبي آدم له كرامة . . وأي تحكم من بنبي آدم في
بنبي آدم تاني بيضيع حقة من كرامته . . وهو الواحد كرامتك
كلها قد إيه . . علشان تتفتت بالشكل ده . .

المتفرج ١ : كرامتك واللا فلوسك وعرقك . .

فرفور : كرامتي . . كرامتي باناس واتوب . . كرامتي هي أنا . . لما
بتضيع باضيع " (١)

وحين يواصل هذا المتفرج مناقشته ويذكر للفرفور نظام المجتمع وقانون
الإنسان الذي يحتم وجود سيد ومسود ، يثور الفرفور ويحتد ويعلن له أن

(١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٧٧ .

القانون الوحيد الذي يعرفه هو " قانون التسع تشهر واللين اللي كلنا رضعناه (١)

أما فيما يتعلق باعتبار القضية التي تعالجها الغرافير قضية مجردة أو " ميثافيزيقية " ، فأمر يحتاج إلى نظر ؛ لأن " الغرافير " هي الجمعية ليست مفعلة عن الواقع المصري إطلاقاً، بل إنها مرتبطة به أشد الارتباط . وهذا يبدو لنا من خلال استعراض سلسلة الأعمال والحرف بفرض اختيار العمل الذي يمكن أن يناسب السيد ، ولكن كل تلك الأعمال والحرف تقابل بنقد لاذع من الفرسور ، فمن بين الأعمال التي رفضت عمل المثقف الذي وصف بالكسل ، وعمل الفنان " من غير فن " ، وعمل المحامي الذي يجمع الأموال بطرق مريبة ، وعمل القاضي الذي لا هم له سوى تجهيز " الحثيات " وتأجيل القضايا ، وعمل " الرأسماليين الوطنيين " الذين يفشون ويستغلون عمالهم في الخفاء ، وعمل " التصدير والاستيراد " الذي يعتبر كل من يمت إليه بعلة لصا " كبيرا " ، وعمل صاحب " الجمعية التعاونية " الذي يعتبر لصا " متوسطا " ، وما إلى ذلك من مهن وأعمال كان الفرض من استعراضها ونقدها هو محاصرة بعض مظاهر الفساد في المجتمع المصري بالذات . (٢)

وكثير من هذه الأعمال التي يُعرض بها يوسف إدريس كان فسادها عائداً إلى سوء تطبيق القوانين الاشتراكية بمصر . فالرأسماليون الوطنيون - على سبيل المثال - يقصد بهم في " الغرافير " تلك الطبقة التي تدعي أنها تنصف العمال وتشركهم في الأرباح التي يحققونها بحرق جباههم ، ولكنها في الواقع تمارس نشاطات سرية ، وتقوم بتحويل مشاريع رأسمالية بالاتفاق مع بعض الموظفين الكبار .

ولم يكن إدريس بهذا الغمز المباشر الذي يوحي باضطراب الأمور فسي ساديين اقتصادية ومهنية مختلفة ، وإنما انتقد بعض ظواهر وأخلاق المجتمع

(١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٧٨ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٧ - ٨٥ .

المصري أيضا ، كظاهرة التعافت على الزواج من الثريات ^(١) ، وهي الظاهرة التي سبق لكتاب مصريين أن تناولوها ، مثل توفيق الحكيم الذي عالجهما في لوحة مسرحية بديعة ، هي " عمارة المعلم كندوز " ^(٢) ، وظاهرة انحراف المرأة التي أصبحت تقلد الغربيات في كل شي ^(٣) ، حتى في ضرورة اتخاذ عشيق بعد الزواج ^(٤) ، وظاهرة الزواج غير المتكافي ^(٤) من ناحية السن ، وهي الظاهرة التي انتشرت في مصر بين كبار الموظفين الذين عينوا في مجالس الإدارات - والوظائف العليا وأصبحوا من الأثرياء ، وسخط أنظار الموظفين الصغار الذين يحاولون أن يتقربوا منهم وأن يتزلفوا إليهم بكل الوسائل ، ولما رهبة منهم ، ولما رغبة في التسلق الاجتماعي واستغلال نفوذهم . ومن هنا صار هؤلاء الموظفون الذين يشغلون مناصب كبيرة لا يتورعون عن " الحصول على فتيات صغيرات حسناوات ، إما عشيقات ولما زوجات . وصار من المعروف أن الكثيرين من بيدهم مقاليد الإدارة العليا ، لهم " شقق خاصة " ^(٥) .

كما أن إدريس تناول موضوع الفروق الطبقيّة في مصر من خلال طلبات زوجة الرفوف التي لا تتعدى حدود ما يسد رمق أبنائها الكثيرين وإيوائهم . وعلى العكس من ذلك نجد زوجة السيد تطالب بأشياء كمالية ، كحرصها على شراء ملابس لكل فصل ، وارتداد شواطيء الإسكندرية صيفا وما إلى ذلك ^(٦) .

ثم إن المسرحية تعكس ظاهرة مرضية تعاني منها مصر منذ القديم ، وهي ظاهرة " البيروقراطية " التي تجعل الموظف الكبير سيدا يتحكم في الموظف

-
- (١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ٩٨ .
(٢) انظر " مسرح المجتمع " لتوفيق الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ع ٢٩٩ - ٣٢١ .
(٣) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٠٠ .
(٤) المصدر نفسه : ص ٧٩ - ٨٠ .
(٥) فرج ، نادية رؤوف : يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث . ص ١٥٠ .
(٦) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٤٥ - ١٤٦ .

الصغير ويمارس سيطرته عليه ، وتجعل هذا الأخير يضغط على المواطن العادي ويتجبر عليه . وهذا الوضع الشاذ يمكن أن يكون هو السبب الأساسي الذي أوحى ليوسف مادييس بفكرة " السيد " و " الغرفور " ؛ فالتجارب " اليومية " الكثيرة الطويلة مع البيروقراطية المصرية يمكن أن ترسب في وجدان الفنان فكرة فلسفية رئيسية ، ويمكن أن تقوده حتى ولو بطريقة غير شعورية إلى أن يضع يده على مشكلة إنسانية من هذا النوع الذي عالجها يوسف مادييس في مسرحيته " (١) ، على حد تعبير الأستاذ رجاء النقاش . وقد سبق ليوسف مادييس أن جسد سخطه على البيروقراطية في شخصية " أحمد رشوان " الموظف البسيط الذي أحسن أنه فقد إنسانيته وأصبح لا يختلف عن الآلة التي يكتب عليها يوميا ، كما رأينا من قبل . وفوق هذا كله فإننا نلاحظ وجود روابط أخرى كثيرة تضيء صفة " المحلية " على " الغرافير " وتشدها إلى التربة المصرية ذات اللون والرائحة المتميزتين ، كتقديم نموذج " الغرفور " الذي يمثل المزاج المصري " في خفته ومرحه واعتماده على السخرية كسلاح أساسي في مواجهة مشاكله وهوميه " ، وكحاولة تقديم المسرحية في شكل مصري يستمد أصوله من التراث ، واتخاذ اللغة العامية المصرية أداة للتعبير . وهذا ما سوف نتعرض له بشيء من التفصيل في الوقت المناسب .

وكل هذا يفند رأي محمود العالم الذي يلح على أن " الغرافير " مسرحية ذهنية مجردة ، تعالج موضوعا ميتافيزيقيا . وليس معنى هذا أن " الغرافير " مسرحية محلية لا تتعدى حدود مصر ، بل على العكس من ذلك تماما ، فهي - بالإضافة إلى تناولها لقضايا ومشكلات محلية - تجتاز حدود مصر الضيقة لتعبر عن قضايا ومشكلات عالمية ، مما دفع بالدكتور لويس عوض إلى ترشيحها لتمثل على المسارح الغربية وترجم إلى اللغات

(١) النقاش ، رجاء : في أضواء المسرح . ص ١١٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١١٢ .

الحية ، " لأنها تدور حول مشكلة يفهمها ويحسها ويحب أن يناقشها الناس في كل بلد من بلاد الأرض مهما اختلفت مستويات حضارتهم " (١)

ويجدر بنا في مجال الحديث عن "عالمية" هذه المسرحية أن نذكر أن يوسف لإدريس أخذ يحس منذ أوائل الستينات بضرورة تخطي الأدب المصري لحدود البيئة المحلية . وقد عبر عن إحساسه هذا في مقدمة روايته " رجال وثيران " التي جعل " بطلها هو الإنسان ، في أسبانيا أو في أي مكان " (٢)

على حد تعبيره . ورغم أن لإدريس في مقدمة هذه الرواية يعبر عن إدراكه العميق لقيمة العالمية في الأدب ، وهي الصفة التي يؤكد لإدريس على أنها لا يمكن أن تتحقق في أدبنا على نحو مرضٍ إلا بالإخلاص الشديد للمحلية ، فإنه تناول موضوعاً من خارج هذه البيئة المحلية التي يدعو إلى الانطلاق منها ، وهو موضوع مصارعة الثيران الذي أغراه بعد زيارة قصيرة لاسبانيا . وهذا ما جعل بعض النقاد يواخذونه بشدة . (٣)

وسمما يكن من أمره ، فإن الذي نريد مواصلة الحديث عنه هو الجانب العالمي في "الغرافير" . وإن لإدريس يطرح مشكلة العلاقة بين السيد والغرفور على نطاق إنساني واسع ، ولا يكتمني بالكشف عن الألوان التي يمكن أن تتخذها في مصر ، فهو يعرض كل الأنظمة والفلسفات التي اقترحها الإنسان كحل لهذه المشكلية ويحاكمها واحدة واحدة ، ثم ينتهي إلى رفضها جميعاً بدون استثناء : عرض نظام القياصرة والغزاة من الإسكندر إلى هتلر ، وعرض نظام الثورة الفرنسية التي قامت على أساس الحرية والمساواة والإخاء ، وعرض نظام الشيوعيين الذين يجعلون

-
- (١) عوض ، لويس : الثورة والأدب . ص ٢٢٢ .
(٢) لإدريس ، يوسف : رجال وثيران . دار العودة . بيروت ص ٤ .
(٣) المصدر نفسه : ص ٥ .
(٤) عطية ، أحمد محمد : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ص ١٢٤ .

الطبقة البروليتارية ، أو طبقة "الغرافير" ، دكتاتورية تتحكم في مصيرها بنفسها وعرض نظام رأسمالية الدولة التي تمارس سلطتها باسم الشعب ، وعرض نظام المجتمع الفوضوي الذي تحتفي فيه السيادة تماما ، وعرض نظام الحرية على الطريقة الأمريكية ، والحرية على الطريقة الوجودية . كل هذه الأنظمة وغيرها عرضها لإدريس ولم يجد من بينها نظاما واحدا يحل مشكلته العميقة . وهكذا يظل الإنسان بجهد فكره من أجل البحث عن حل دون جدوى ، سواء خضع لمؤلف يكتب له أحداث مسرحيته ، أو تعرض عليه وكتب أحداث تلك المسرحية بنفسه ، وتحكم في مصيره . . . سواء كان حيا أو ميتا ، فإن مشكلته قائمة دوما .

ولإن فلان لإدريس في "الغرافير" يتخذ موقف الرفض الناقم على كسل شي ، ليس في البيئة المصرية فحسب ولكن في العالم كله ، ومنذ فجر التاريخ البشري حتى الآن ، بل حتى الأبد .

ولا نريد أن نعقد محاكمة لإدريس ونناقش كل آرائه في الأنظمة البشرية التي أدانها ، وإنما نكتفي بما أضافه إلى مشكلة العلاقة بين السيد و "الغرفور" . فليس من شك في أن هذه المشكلة قديمة ، تناولها بالبحث المفكرون والفلاسفة من أمثال "أرسطو" و " هيغل " و " كارل ماركس " ، كما تناولها الأدباء ، العديدون من أمثال بالزك ، وغوركي ، وهاربيت بتيشر ، ومحمد ديسب ، ونجيب محفوظ ، وعبد الرحمن الشراوي وغيرهم . ولكن كل هؤلاء لم يربطوا هذه المشكلة بنظام الكون كما ربطها لإدريس وجعلها من طبيعة الأشياء وسنننها التي لا يمكن للإنسان أن يغيرها .

إن السؤال الذي يجب أن نوجهه إلى لإدريس هنا هو : من أنى له أن يعرف أن أجساد "الغرافير" تتحول بعد الموت إلى اليكترونات خلافا لأجساد السادة التي تتحول إلى بروتونات ؟ ألا يعني هذا الافتراض أن لإدريس يريد أن يسد منافذ الأمل في وجه الإنسان حتى بعد الموت ؟ صحيح أن العلمفسم يفسر ظاهرة الموت بتحلل الخلايا الحيوية وتحولها إلى ذرات ، ولكن هذا التفسير قاصر دون ريب ، فهو لا يوضع في اعتباره ما يمس بالروح ومصيرها ، أي أنه يعجز وينتهي حيث تبدأ الفلسفة الميتافيزيقية والديانات السماوية . وهذا

ما يتقاضى عنه إدريس .
ومهما يكن من أمر ، فإن " الفرامير " ترمز وجهها قائما من وجوه -
تشاؤم إدريس ، وهي التي سنرى وجهها آخر منها الآن في مسرحية
" المهزلة الأرضية " .

و " المهزلة الأرضية " في الأصل هي تشبيه لقصة قصيرة كان قد نشرها
يوسف إدريس في مجموعته " لفة الآي آي " . و خلاصة تلك القصة أن أشقاء
ثلاثة يتطاحنون من أجل قطعة أرض ورثوها عن أبيهم . ولما كان الشقيق الأكبر
أكثر دهاءً وخبثاً فإنه يلجأ إلى حيلة شيطانية فيلعب على شقيقه الثاني ويشتري
منه حصته ، ثم يتهم شقيقه الثالث بالجنون كي يتخلص منه ويستولي على نصيبه
في الميراث . وأخيراً تنكشف هذه المؤامرة الدنيئة في عيادة طبيب الأمراض
العقلية الذي كادت الحيلة تنطلي عليه فيوافق على إدخال المتهم بالجنون إلى
المستشفى ، وتزول الإحن بين الأشقاء الثلاثة ، وتتصر المحبة والأخوة (١) .

وحين يسرح إدريس هذه القصة يضيف إليها شخصيات وأحداثاً
أخرى ، وبعضها أكثر من قضية ، فيتناول فيها قضيتين إثنين تتعلان في قضية
الخير والشر ، وهي القضية الرئيسية ، وقضية نسبية الحقيقة . أما " الملكية " التي
يعتبرها محمود أمين العالم قضية أخرى (٢) في المسرحية فإنها على الأصح
من أسباب الشر في رأي إدريس ، وليست قضية منفصلة ، وهذا ما سوف يتضح لنا
بعد قليل .

يبدأ الفصل الأول من " المهزلة الأرضية " فنجد أنفسنا في عيادة أحد
أطباء الأمراض العقلية ، وهي العيادة التي يدخلها بعد برهة زبون ينتمي إلى
أسرة " محمد قارون " . والملاحظ أن هذا الإسم يوحي إلينا بالفنى والأموال
والملكية وما إلى ذلك من عرض الحياة الدنيا . ومحمد قارون هو الجد الأعلى

(١) إدريس ، يوسف : لفة الآي آي . ص ٥٢ - ٦٤ .

(٢) العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . ص ١٠١ .

لثلاثة اشقاء هم : محمد الأول الذي يدير محلا لصناعة الساعات بسميته
" شركة مطبوظتكس " ، ومحمد الثاني الشرطي الذي سبق له أن أصيب بانتهيار
عصبي بعد قتله لأحد اللصوص أثناء تأدية الخدمة ، ومحمد الثالث الذي
يشغل منصب مدرس في كلية الزراعة .

وما الزبون الذي دخل إلى العيادة سوى محمد الأول مصطحبا أخاه محمدا
الثالث المشتبه في جنونه ، تحت حراسة عسكري من قسم الشرطة . ويفرض محمد
الأول شقيقه على الطبيب بفرض إثبات جنونه وحجزه في مستشفى الأمراض العقلية
ومن خلال إجابات محمد الثالث عن الأسئلة الاختبارية التي طرحها الطبيب عليه
يتيقن هذا الأخير من جنونه . وطوال المناقشة التي جرت بينهما نلاحظ أن محمدا
الثالث الشاب المثقف يوافق على كل التهم التي يوجهها إليه شقيقه الأكبر ،
ويؤكد على صحة أعراض الجنون التي يلصقها به ، من مثل الصراخ ومحاولات
ذبح زوجته وما إلى ذلك ، وكأنه يتشوق إلى الحياة بين الجنانين ، كما نلاحظ
أنه يفكر تفكيرا عبثيا ، ويحس بالاضطهاد الشديد حسب ما يفهم من الهواتف
والأصوات التي كان يستمع إليها ، من مثل " ياتافه يا محمد ياتالت ، يا خايب
يا محمد ياتالت . يا فاشل . يا مثقف . يا بتاع الدكتوراه ، يا بورسالة . . ططظ
فيك . . يا ضعيف ، يا جبان ، يا خواف ، يا انتهازى . يا بوعين في الجنة وعين
في النار . يا عديم الاشتراكية يا خاين المسعولية " (١)

وزيادة في التأكد من جنون محمد الثالث يستدعي الطبيب زوجته فتأتسي
" نونو " زوجة الشقيق الأكبر مدعية أنها زوجة محمد الثالث ، وتدلي بشهادتها
فتؤيد أقوال زوجها الحقيقي ، وحين تتخذ كل الإجراءات اللازمة ويكتب الطبيب
تقريره عن حالة الشاب محمد الثالث ، ويوصي بإدخاله المستشفى ، نفاجا بالشقيق
الأوسط محمد الثاني يندفع إلى العيادة كالقنبلة شاهرا طينجة كبيرة ليهدد بهسا
شقيقه الأكبر ويضعه من ارتكاب جريمة في حق شقيقه محمد الثالث ؛ لأن هذا
الأخير ليس مجنونا ، وإنما أراد شقيقه أن يفترى عليه ليتخلص منه ويستحوذ على

مراهته من أبيه بعد فشله في الحصول عليه عن طريق شرائه بثمن بخس ، كما فعل بحراث شقيقه محمد الثاني الذي جاء ليفضحه ويوقفه عند حده . ونعلم من محمد الثاني أن الشقيق الأكبر كان قد دبر مكائد لشقيقه الأصغر ، فلفق له تهمة الشيوعية ليلقى به في غياهب السجن ، ولكنه استطاع أن يثبت براءته وينجو ، كما دس له متفجرات آملا أن يقتله في معمله ، وحرض مجرمين على اغتياله مقابل أجر ، ولكن هذه المكائد باءت بالإخفاق كلها . وأخيرا لم يجد فائدة غير اتهامه بالجنون والعمل على إدخاله مستشفى المجانين .

وحين يستمع الطبيب إلى تصريح محمد الثاني بغير موقفه من حكاية جنسونه الشاب المثقف المظلوم ويستأنف تحقيقه من جديد ، ويحاول محمد الأول أن ينكر كل ما أدلى به شقيقه الثاني ، ولكنه يعترف تحت تهديد فوهة الطبنجة المصوبة نحوه . وتستدعي " نونو " مرة أخرى للاستجواب فتقر هي أيضا بكذبتها وتعترف بأنها زوجة محمد الأول لا الثالث ، وأن شهادتها زور وبهتان . وبعدئذ تنتهي حالة التهديد ويسلم محمد الثاني الطبنجة للطبيب طالبا منه أن يستدعي رجال الأمن لإلقاء القبض على محمد الأول المحتال . إلا أن محمد الأول حين يشعر بزوال الخطر الذي كان يهدده يعود إلى إصراره على اتهام شقيقه الأصغر بالجنون ، ويسحب كل اعترافاته مدعيا أنه كان يكذب خوفا من فوهة الطبنجة ليس إلا . والأدهى من هذا أنه أخذ يطالب الطبيب بإبلاغ النيابة فوراً واتهام شقيقه محمد الثاني بثلاث تهمة : " أولا التهميم على مكتب حكومي وإطلاق النار فيه ، ثانيا الاعتداء على موظف عمومي أثناء تأدية وظيفته ، ثالثا بقى الشرع في قتلي مع سبق الإصرار والترصد " (١) ثم راح يزعم أنه لم يسيء إلى شقيقه إطلاقا ، وإنما ضحى من أجلهما ، فانقطع عن التعليم ليتيح لهما مواصلة دراستهما ، وظل مدة طويلة ينفق عليهما من غير حساب . وهنا يختار الطبيب في مشكلة هؤلاء الإخوة فلا يستطيع تمييز الصادق من

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٩١ .

الكاذب ، وتبلغ الحيرة والاضطراب به إلى حد الشك في قواه العقلية: هو طبيب الأمراض العقلية ، ويشدد عليه الأمر حين يبحث عن "نونو" ليتأكد ما إذا كانت زوجة الشقيق الأكبر بالفعل أم أنها زوجة الشقيق الأصغر ، فلا يجدها . إن "نونو" دليله الوحيد الذي يثبت جنون محمد الثالث أو بنفيه . وحين سأل الطبيب عن "نونو" يفاجأ بكل الموجودين من أشقاء وعسكري وبواب ينكرون أنهم شاهدوا امرأة في العيادة أو استمعوا إلى حديثها . وهنا يتأزم الوضع فيعتقد الطبيب حيناً أن كل من يحيطون به يريدون أن يتآمروا عليه ، ويشك حيناً آخر في سلامة عقله . ويصر الطبيب على البحث عن "نونو" التسي أصبحت شغله الشاغل في الحياة . وعلى حين غرة تظهر امرأة في صورة "نونو" ، ولكن تلك المرأة كانت أكبر من "نونو" بعشرين سنة . وعند ظهورها يفرح الطبيب ظاناً أنها هي "نونو" بعينها ، ولكن الأشقاء الثلاثة يؤكدون له أن هذه المرأة أمهم . وهذا يزيد الطين بلة ويثب الرعب في نفس الطبيب ، ذلك أن هؤلاء الأشقاء قد سبق لهم أن أشاروا إلى أبويهم أشقاء الحوار الذي دار بين الجميع من قبل ، على أساس أنها من الأموات لا من الأحياء . وهنا يشرع الأشقاء في توجيه التهم إلى أمهم ويلومونها على تصرفاتها الشاذة المنافية للأخلاق . فقد تركتهم منذ زمن طويل بعد موت أبيهم كي تتزوج وتبذر مال أبيهم الذي لم يجمعه بحرق جبينه وإنما جمعه من الحرام بهيئ أسئلة الامتحانات للتلاميذ تحت ضغطها هي الأم التي كانت تزين له هذا العمل الفظيع . والأدهى من هذا أنها لم تبذر ثروة أبيهم من أجل رجل صالح ، بل من أجل غريب يتعاطى المخدرات ويدعي أنه يملك عمارة ضخمة . وحين نفذت ثروة أبيهم طلقت الأم ثم تزوجها رجل آخر أو همها أنه يريد أن ييسط عليها حمايته التي لا تستطيع أن تستغني عنها ، ولكنه لم يلبث أن طلقها بعد تأكده من خلو وقاضها من المال ، ولهذا كله نراها تزهد الآن في الزواج وتعود إلى أبنائها ستعطفة : " أنا تعبت وجيت ، واللي عايزين تعطوه في اعطوه ، اعتبروني خدامة ، داده لعيالكم اعتبروني كلبة مربيتها في البيت إنما خلوني معاكم أنا الدنيا ضاقت في وشي " (١)

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٠٨ .

ولكن هؤلاء الأبناء أخذوا يعنفونها بشدة ، وخاصة محمد الثالث الذي كان في حاجة ماسة إلى حنانها . إنها تركته على فراش العرض تغترسه الحمى ، ولم تكن لتبالي بتوسلاته وضراوته كي تبقى إلى جانبه ، وإنما كانت مشغولة عنده بجمع ثيابها والالتحاق بزوجها الذي كان ينتظرها .

وتختفي الأم بعد حوار طويل بينها وبين أبنائها الثلاثة لتظهر بعد ذلك امرأة أخرى تصفر الأم بعشرين سنة ، وهي صورة طبق الأصل من " نونو " التي تواردت عن الأنظار . وحينئذ يستبشر الطبيب الذي كان ضيقا بحديث الأم وأبنائها ظانا أنها " نونو " قد عادت أخيرا . إلا أن هذه المرأة الجديدة تعلن أنها لا تعرف " نونو " إطلاقا . ويتدخل محمد الثالث فيؤكد لهم أنها زوجته " زهرة " التي طلقها ، وهي في الأصل كانت طالبة تستمع إلى محاضراته في كلية الزراعة ، أحبها وتزوجها ثم طلقها حين ارتاب في علاقتها بأحد زملائها . وقد أخذت " زهرة " تترجى محمدا الثالث أن يصفح عنها ، لأنها مازالت تحبه وتبرر له زواجها من زميلها بعد طلاقها ، ولكن محمدا الثالث بأبسى أن يستمع إليها بله أن يستجيب لرغبتها على الرغم من أنه لا يزال يحبها هو الآخر . لأنه بفضل حياته النعمية بعيدا عنها على سدا الحب والغيرة والظنون . . ومن يضمن له أنها سوف تكون مخلصه وفية وأنها لن تتخلي عنه مرة ثانية ؟

وعندما تياس " زهرة " من محمدا الثالث تتصرف حانقة عليه متهمة لسه بالحين وعدم الكفاة اللازمة لمواجهة صروف الدهر بحزم . وبعد انصراف " زهرة " يسأل الطبيب عنها وعن الأم التي انصرفت من قبل فينكر الجميع أنهم رأوا أمسة امرأة أو استمعوا إلى صوتها ، كما سبق لهم أن أنكروا مجيء " نونو " . وهنا يكفر الطبيب بمشكلاتهم ويثور عليهم مهددا إياهم بالقتل لو تأكد من أن أمهم لاتزال على قيد الحياة . ويذكر الأشقاء اسم أمهم وتاريخ وفاتها فيتصل الطبيب هاتفيا بالأوساط المعنية ليتحقق من صحة ما يقولون . وبعد قليل يأتيه الجواب مصدقا لأقوالهم ، ولكن الخلاف في تاريخ الوفاة ، إذ يصرون على أنها قبضت يوم ٨ أغسطس من سنة ١٩٦٢ ، وهو يوم وفاة النيل ، بينما تؤكد البيانات

الواردة أنها قبضت عام ١٩٦٥ في نفس اليوم الذي ذكره الأشقاء . وحينئذ
يحتمل الطبيب من جديد ويزداد ارتياكه : " بقى الأول تكون هنا وتقولوا أبدا
ما كانتش دي ميتة . . . وبعدين تقولوا إنها ماتت سنة ٦٢ . . . وبعدين تلاقبها
متقيدة في نفس اليوم اللي قتلوا عليه بس سنة ٦٥ (ثم فجأة بزيعق هائل)
النجدة . . . داشي أكثر من طاقتي النجدة لفاية هنا وما أقدرشي . . . الحقونا . . .
انجدونا يا بوليس النجدة . . . ياناس (يرفع الساعة ويطلب بوليس النجدة)
آلو . . . أدوني القائد . . . القائد بنفسه " (١)

وتصل النجدة ، ولكنها كانت نجدة غريبة ، فلم يأت رجال الشرطة لنجدة . . .
الطبيب ، وإنما جاء من العالم الآخر كل من محمد قارون الجد الأكبر للأسرة ،
ومحمد الطبيب والد الأشقاء الثلاثة . وقد استطاع هذان الرجلان اللذان بعثنا
إلى الحياة من جديد أن يقنعا الطبيب بأن حاجته إلى من يومته على الحقيقة
أقوى من حاجته إلى الشرطة .

و حين يلم شمل الأسرة في العيادة يجد الجميع أن الفرصة مواتية لتصفية
الحسابات ومحاولة اكتناء أسرار هذه " السهولة الأرضية " التي كان الطبيب
المختص أن يجن بسببها . ورغم أن " نونو " التي تملك مفتاح الحقيقة غائبة فإن
الكل يتفقون على عقد محاكمة لجميع المتهمين ، شريطة ألا يعاقب أي أحد ،
لأن الخوف من العقاب يدفع إلى الكذب والتزوير ، كما يتفقون أخيرا على تنصيب
" صفر " الجواب قاضيا بعد تردد وخلاف بينهم . وهذا الموقف يذكرنا
دون ريب بمواقف مشابهة في " الفراقير " .

وتفتتح جلسة المحاكمة فيكون المتهم الأول هو الجد " قارون " وتته أنه
ارتكب جريمة " أكبر من جريمة سيدنا آدم " ، تتمثل في كونه قد ورث أبناء وأحفاد ،
قطعة الأرض التي جرت كل هذه الويلات على الأسرة ، فأشعلت نار الفتنة والنزاع
بين الأشقاء ، وفرقت بين أبناء العم ، وجعلتهم يتحاربون بالسلاح ويريقون دماء
بعضهم بعضا ، وأقعدت صدور الأبناء حقدًا على أمهم ، وأزالت كل الصفات
الإنسانية الحميدة من كل الذين ينتمون إليها ويطمعون فيها : " أنت تعرف

(١) لأدرسي ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣١٨ .

أرضك دي عليها كام قضية . لغاية دلوقتي ٧٥ كلها مرفوعة وحياتك من أخ
على أخوه . ومن ابن على أبوه ومن أب على أولاده . ولسه احنا في جرايرها .
ده موش مال قارون اللي وراثته ولا أرضه . دي لعنة قارون ^(١) . هكذا أدلى
محمد الثاني بشهادته .

ولا يجد قارون ما يرد به هذه التهمة سوى القول بأن جمع المال لديه
كان هوايته المفضلة التي لم يستطع أن يتغلب عليها ويقهرها ؛ لأنه كان يجد
متعة هيرة في تكديس الثروة ، ليس من أجل أبنائه أو أحفاده ، وإنما لمجرد
التكديس ، فالمال عنده غاية وليس وسيلة .

ويأتي دور المتهم الثاني ، وهو محمد الطيب أبو الأشعاع الثلاثة ، متوجه
إليه عدة تهمة ، من بينها أنه كان منافقا يتظاهر بالتقوى والورع واحترام شعائر
الدين ، ولكنه في الوقت نفسه كان يجمع المال الحرام ويحارب أشقاءه من أجل
الميراث هو الآخر . ولم يجد محمد الطيب ما يدافع به عن نفسه سوى أن يبرر
أفعاله فيؤكد للجميع أنه ضحية لأبنائه الذين دفعوا به إلى ارتكاب الأوزار -
والآثام ؛ إذ لولا حرصه على ضمان مستقبلهم لكان نظيفا كالثلج الناصع .

أما المتهم الثالث فهو محمد الأول الذي سطا على نصيب شقيقه محمد
الثاني من ميراث أبيه ، وعذب شقيقه محمدا الثالث عذابا قاسيا من أجل الاستيلاء
على نصيبه أيضا . ويمترف هذا المتهم بكل ما اقترفه في حق أخويه ، ولكنه
يتذرع بأبنائه هو الآخر : " احنا قدهم خليفنا أبونا باع الامتحانات وهم دلوقت
مخلفيني أجر أخويا حبيبي أغدر بيه وكل ده من غير ما ينطقوا ويقولوا عايزين . .
نروح منهم فيه " ^(٢) .

ولم يقف الأمر عند اتهام هؤلاء وإنما تجاوزهم إلى اتهام محمد الثالث
الذي لم تكن نشك في براءته . وجرم هذا الأخير انه - هو الشاب الشقف

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسح عربي . ص ٢٣١ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٣٨ .

المستتير - كان منطويا على نفسه ، متوقفا على ذاته ، مشلول الإرادة . فهو سلبي ، يرى الشر في الحياة فيرفضه ولكنه لا يعمل على تغييره .
كما يحاكم محمد الثاني بسبب تدخله ومحاولته منع الشرعن طريق الطبيلة دون أن يعلم ما إذا كان ما يريد منعه شرا أم خيرا .
وأخيرا تظهر " نونو " التي كان الطبيب يبحث عنها وينتظر عودتها بها بفاغ صبر ، ولكن ظهورها لم يحل الإشكال . وهذا ما يؤدى بالطبيب إلى الجنون التام .

تلك هي أحداث مسرحية " المهزلة الأرضية " بشي من التفصيل . والذي يبدو لنا أن يوسف إدريس في هذه المسرحية ينمي الفكرة التي كان قد طرحها بشكل مقتضب في نهاية " الغرافير " ، وهي ربط الشر بنظام الكون .
إن إدريس كان دوما يعتبر الشر ناتجا عن فساد الأنظمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، أو الظروف القاهرة التي تجبر الإنسان على ارتكاب الجريمة ، أما في " المهزلة الأرضية " فإنه يرى أن الشر يكمن في طبيعة الحياة نفسها ، وأن الإنسان يكاد يكون غير مسئول عن آثامه . فالمحاكمة التي عقدت في " المهزلة الأرضية " لم تسفر عن شيء ذي بال ، ولم تتوصل إلى تمييز الجاني من المجني عليه تمييزا تاما :

- | | | | |
|-----------|---|------------------------------|------------------|
| " قارون " | : | كنا بنعمل محكمة ليه . | موش علشان نعرف ؟ |
| الدكتور | : | واحنا عرفنا ؟ | |
| قارون | : | لازم المحكمة عرفت . | |
| صفر | : | عرفت إيه ؟ | |
| قارون | : | الحقيقة . | |
| صفر | : | حقيقة إيه ؟ | |
| قارون | : | مين المسئول . | |
| صفر | : | مسئول عن إيه ؟ | |
| قارون | : | الله . عن اللي احنا فيه ده . | |

صفر : واحنا في ايه ؟
قارون : في المأساة دي . مين المسئول عنها .
صفر : إن شاء الله انسخظ قرد ما اعرف . ده جايز لا كدة ولا كده
من أصله . جايز المظلوم هو الجاني والظالم هو المجني عليه^(١)
إن الإنسان في " المهزلة الأرضية " ضحية لسنة الكون التي تقتضي منه أن
يجلد ضميره من أجل استمرار الحياة . فمعد الأول الذي تتجلى لنا جريمته
يكل وضوح لأول وهلة بحيث لا نتردد في وضعه في خانة الأشرار أو الشياطين ،
لا نلبث أن نجد أنه ذا ضمير بيكته ويؤنبه إلى درجة أنه يطلب أن يعاقب تكفيرا
عن الآثام التي ارتكها قسرا أو بحكم الطبيعة التي تدفع الأب إلى عمل أي شيء
من أجل أبنائه . إن محمدا الأول يستعطف الجميع بعد محاكمته قائلا : "عاقبوني
اعملوا أي حاجة أحس بيها أنني باكفر . إن الألم اللي جواي اللي طابق على
زوري وخانقتي بيقل ويخف . أي حاجة أرجوكم " . وهذا الموقف يذكرنا
بموقف " ديمتري كارامازوف " الذي أخذ يعمل من أجل التحاقه بنفسه
" سيبيريا " على الرغم من أنه لم يكن هو الجاني . كما يذكرنا بموقف
" الغريب " الذي لم يكن يحب إراقة الدماء كهواية ، وإنما كانت الأوضاع تحتتم
عليه أن يفعل ذلك ، كما رأينا من قبل .

وبالطبع فإن محمدا الأول لا ينجح في التأثير على القارىء والمشهد ولا ينتزع
شفقته وعطفه ، ومع ذلك فإنه يدعو إلى إعادة النظر في قضيته والتكوى في الحكم
عليه .

وطرح إدريس لقضية الخير والشر على هذا النحو هو الذي يفسر لنا رأي
الدكتور لويس عوض في " المهزلة الأرضية " التي يعتبرها فوق فكرة الأخلاق ،
لأن الجبر فيها " يحرك كل البشر كالدمى ، فلا مكان للمسئولية عن الخطايا
والآثام " .^(٢) ولكن كان إدريس يربط فكرة الأخلاق بسنة الحياة فلنا نبالغ إذا

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسح عربي . ص ٢٤٧

(٢) المصدر نفسه : ص ٣٣٩ .

(٣) عوض ، لويس : الثورة والأدب . ص ٣٥٩ .

حسبناه مهرا للإنسان تهرئة تامة . فلإنسان إرادة يجب أن يستغلها فسي
سحابة الشر ، ولهذا نرى المحكمة التي عقدت في " المهزلة الأرضية " لآتين محمدا
الثالث أو الثاني بشدة كما تدين المتهمين الآخرين الذين ارتكبوا آثاما فظيعة .
ويحضر إدريس أهم اسباب الشر والفساد في نظام المراث ، والاستسلام لقيادة
الغريزة . أما نظام المراث ، أو نظام الملكية الخاصة ، فقد رأينا كيف أن إدريس
جعله محورا للتطاحن الرهيب بين الإنسان وأخيه الإنسان . والبديل لهذه الملكية
التي تشير كل هذا الصراع الحاد بين البشر هو الأخلاق الطيبة والمعاملة
الإنسانية ، والتجربة التي تنفع الإنسان في كسب عيش أبناءه بمرق جبينه . وهذا
يتردد على لسان محمد الثالث الذي راح يلوم آباءه : " أقول يدال ماتسيو
لنا فلوس نتخانق عليها ونبهدل بعض . سيو لنا كلمة حلوة نتعلمها ونقدمها
للناس . سيو لنا خبرة نتفمننا . شجرة . درس . سيو لنا فيمة زرعتوها
فينا " (١) . وأما الغريزة فقد رأينا أيضا كيف أنها كانت دافعا لتخلي الأم عن
أبنائها جريا ورا " لذاتها ، كما كانت دافعا يحرك الزوجة " زهرة " التي هجرت
محمدا الثالث - الذي كان متعلقا بها أشد التعلق - في ظروف فاسية .
كان هذا فيما يتعلق بالقضية الأولى في " المهزلة الأرضية " ، وهي
قضية الخير والشر . أما القضية الأخرى فهي قضية الحقيقة . وهذه القضية
ليست جديدة بالطبع ، فقد تناولها الفلاسفة منذ سقراط والسفسطائيين حتى
بيكون وديكارت .

ويرى إدريس أن الحقيقة صعبة المنال ، بل إنه يكاد يجزم بأن الإنسان
قاصر عن الوصول إليها . فنونو التي ترمز إلى الحقيقة تتلون كالحرباء ، وتتسرب
من بين أصابع الإنسان كالماء . إنها تبدو وتختفي ، وتتجسد في صور مختلفة ،
وهي في آخر المسرحية ترهق أعصاب الطبيب إلى درجة أنه يفقد قواه العقلية .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٢٥ .

إن الحقيقة لدى إدريس نسبية وليست مطلقة . وتؤكد "نونو" هذا بلسانها حين تقول للطبيب الذي سألها عن هويتها : " أنا الصورة التي من غير برواز خالص . أنا الصورة التي كل واحد يقدر يحط لها البرواز التي عايزه " .^(١) فهي إذن سألة يحددها كل إنسان ، أو مرآة لاتعكس سوى وجه الناظر فيها .

والظاهر أن إدريس متأثر في فكرته هذه بالكاتب المسرحي الإيطالي " لويجي بيرانديللو " الذي يذهب بعض النقاد إلى أنه كان " يرمي دأصا إلى أمر واحد هو أن يبرهن على أن الحقيقة أمر نسبي " .^(٢) ولئن كان هناك من الفلاسفة من قالوا بنسبية الحقيقة^(٣) قبل بيرانديللو ، فإننا نرجح أن يكون إدريس قد تأثر بهذا الأخير بالذات لأنه سبق له أن قلده في بعض أشكاله الفنية كما سوف نرى في الوقت المناسب .

ويجدر بنا أن نشير إلى أن كلا من قضيتي " الخير والشر " و " الحقيقة " غير منفصلتين . فالحقيقة التي يبحثها إدريس ليست مطلقة أو مجردة ، وإنما هي حقيقة الخير والشر أو حقيقة " المهزلة الأرضية " المركبة التي احتار فيها إدريس ، وحيروا بعض النقاد معه .^(٤)

وإذا كانت القضيتان الرئيسيتان في " المهزلة الأرضية " مرتبطتين فإن حملة الأستان رجاء النقاش على يوسف إدريس في غير محلها ؛ لأن النقاش يلوم يوسف إدريس كثيرا على عدم تركيزه على موضوع واحد ، وبتهمه بالخروج على تقاليد المسرح الذي ظل يحافظ على وحدة الموضوع منذ أرسطو حتى يومنا هذا ، بحيث^(٥) لم تستطع مدرسة من مدارس الفن المسرحي أن تمزق هذه الوحدة أو تجني عليها .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٥ .

(٢) محمود ، حسن : مقدمة مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " .

للويجي بيرانديللو . ترجمة محمد إسماعيل محمد الشركة التعاونية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) . القاهرة . ص ٢١ .

(٣) انظر " قصة الفلسفة اليونانية " لأحمد أمين وزكي نجيب محمود . الجزء الأول والثاني .

(٤) النقاش ، رجاء : مقعد صغير أمام الستار . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ٧١ . ص ٦٠ .

(٥) المرجع نفسه : ص ٦١ .

هذا ، وهناك اتهام آخر وجه إلى يوسف إدريس من بعض النقاد ، مؤداه أن " المهزلة الأرضية " مسرحية زهنية مجردة وبعيدة كل البعد عن البيئة المصرية المحلية .^(١) وهذا الرأي ، رغم ما ينطوي عليه من كثير من الإصابة ، لا يخلو من مهالفة ، ذلك أننا نستطيع أن نرى الواقع المصري من خلال " المهزلة الأرضية " . فكل واحد من الأشقاء الثلاثة يمثل شريحة هامة من المجتمع المصري : محمد الأول يمثل طبقة الرأسماليين الواقعيين الذين يسمون إلى تكديس الثروات بكل الوسائل ، حتى ولو أدى بهم الأمر أن يدوسوا على القيم الإنسانية والأخلاقية الرفيعة . ومحمد الثاني يمثل الجيش الذي يريد أن يتدخل عن طريق القوة ليمنع الشر ويحاربه ، ولكن إرادته تتخذ طابع الاندفاع ، وتفتقر إلى التبروي والإدراك الشامل . ومحمد الثالث يمثل طبقة المثقفين المصابين بـ " هاملت " والباحثين عن الحقيقة الذين يمتازون بالسلبية والعجز . والملاحظ أن إدريس سبق له أن أدا ان المثقفين في مسرحية أخرى هي مسرحية " اللحظة المرحلية " التي تصور لنا خور شاب تضحي أسرته بكل شيء من أجل تعليمه ، ولكنه لا يرد جميلها في اللحظة المرحلية التي يكون فيها احتياجها إلى شجاعتهم وطولته شديدا ، وهي لحظة اقتحام جنود الإنجليز للبيت واغتيالهم رب الأسرة .^(٢)

أما العمال والفلاحون فإنهم ممثلون في " صفر " البواب الذي يدل اسمه على قيمته في المسرحية التي لعب فيها دور القاضي الأبله الذي لا يضر ولا ينفع . ويكفي أن نذكر أنه اختار هذا الدور ثم تخلى عنه حين اتضح للجميع أنه لا يملك أي شيء في جعبته .

ويجب أن نؤكد على أن الرموز الاجتماعية لهذه الشخصيات لا تحتاج منا إلى

(١) انظر ص ٦٤ وما بعدها من كتاب رجاء النقاش " مقعد صغير أمام الستار " ثم انظر ص ١٢٦ من كتاب " الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث " لأحمد محمد عطية .

(٢) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٩٨ - ١٢٠ .

جهد كبير كي نفيها . وقد تعرض لها كثير من النقاد ، من أمثال الدكتور
لويس عوض ^(١) ، والدكتورة نادية روف فرج ^(٢) ، والباحثة السوفيتية كيريتشنيكو ^(٣) .
وهذه الدلالات الاجتماعية في " المهزلة الأرضية " تدحض الفكرة السابقة
التي تؤكد على النزعة التجريدية في هذه المسرحية وتجاهل الجانب الاجتماعي
تجاهلا تاما .

ومهما يكن من أمر ، فإن " المهزلة الأرضية " تعكس لنا وجهها آخر من
وجوه تشاوم يوسف إدريس . وهذا التشاوم الذي نقروءه في عنوان المسرحية
الذي يوحي إلينا بالحرارة والألم المص ، ونقروءه في مصر محمد الثالث الذي
يستسلم استسلاما عبثيا ويريد أن يدخل مستشفى المجازيب بمحض إرادته ،
فيطاع أخاه الضال محمدا الأول .

إن عرف محمد الثالث وموقفه الناقد المتورد على الأوضاع القائمة والمدعن لهذه
الأوضاع في الوقت نفسه يذكرنا بموقف " سيزيف " الذي يناضل ويجتهد باستمرار
ولكنه حين ييأس من تغيير مصيره يرضخ رضوخ المتكبرين ، كما يذكرنا بموقف
" ميرسو " الذي يعاني من وطأة الإحساس بالعبث الناتج عن رتابة الحياة
وآلتها . وهي الحياة التي رفضها " البيروكاسي " بشدة في كتابه الفلسفي " أسطورة
سيزيف " : " الاستيعاظ ، السيارة العامة ، أربع ساعات في المكتب أو المصنع ،
الأكل ، ^{السيارة العامة} أربع ساعات من العمل ، الأكل ، النوم ، الإثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ،
الخميس ، الجمعة ، السبت بنفس الروتين " ^(٤) .

(١) انظر كتابه " الثورة والأدب " . ص ٣٦١ .

(٢) انظر كتابها " يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث " ص ١٠٢ .

(٣) انظر مقالتها " الإنسان في نتاج يوسف إدريس " ، وهي المقالة المنشورة

في كتاب " بحوث سوفيتية في الأدب العربي " . ص ٣٢٣ .

(٤) كامبي ، ألبير : أسطورة سيزيف . ص ٢١ .

ونفس هذا الشعور الذي عبر عنه كامي^١ نجده عند محمد الثالث الذي

يتضايق من تكرار عملية شروق الشمس :

م. الثالث : حاجات كثير تعباني .

الدكتور : زي إيه ؟

م . الثالث : الشمس .

الدكتور : قصدك الحر يعني . . فعلا الأيام دي الحر فطيع .

م. الثالث : قصدي الشمس . الشمس نفسها .

الدكتور : والشمس نفسها تعبائك في إيه .

م. الثالث : عشان بتطلع كل يوم * .^(١)

وإذا كان محمد الثالث يتضايق من الشمس التي تشرق كل يوم دون كلل ،

فإن شعوره هذا مرتبط بما يعوم به الناس من أسأل تافهة ، وما يرنكبونه من أوزار وجرائم . فكلما أشرقت الشمس خرج الناس من بيوتهم وأخذوا ينافقون ويكذبون ويظلمون ويسرقون ويتقاتلون من أجل المال^(٢) .

والإحساس بالرتابة والتكرار الأبدي الذي يثير الاشمئزاز ويقرف الإنسان

لا يعيه محمد الثالث فحسب^(*) ، وإنما يعيه يوسف إدريس نفسه كما يبدو لنا من خلال مسرحيته ؛ إن " مهزلة " الميراث وجمع الثروة بوسائل غير شريفة تتكرر باستمرار في المسرحية ، فنفس الأخطاء التي ارتكبها " قارون " يرتكبها " محمد الطيب " ثم ابنه " محمد الأول " .

وهكذا يتضح لنا مدى تشاؤم يوسف إدريس في مهزلة الأرضية ، ومدى

يأسه وشعوره بالعبت الذي يحتمل أن يكون قد تسرب إليه من بعض كتب الوجود بين المتشائمين . ولا يعني هذا أن موقف إدريس مصطنع أو مستورد ،

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٨٠ .

(٢) الصفحة نفسها .

(*) يرى الدكتور لويس عوض أن محمدا الثالث يمكن أن يكون هو لسان يوسف

إدريس (انظر كتابه " الثورة والأدب " . ص ٣٦٤) .

وحتى لو صح هذا الاحتمال فإن موقف إدريس يظل برأينا أصيلاً نابعا من معاناته وظروفه المحلية .

وفي مسرحية "المخططين" نجد يوسف إدريس ينتقد النظام الاشتراكي الذي كان يؤمن به ، ولا يكتفي برفضه لتطبيق هذا النظام في مصر فحسب ، بل يتجاوز ذلك إلى الحملة على النظرية الاشتراكية من حيث هي نظرية ، بعد أن كان يتحس لهذه النظرية تحمسا شديدا ، وينتظر منها أن تقضي على كثير من مظاهر البؤس والشقاء والتفتت ، كما رأينا في روايته "الحرام" ، على سبيل المثال . إن إدريس في هذه المسرحية يصور "القطاع العام المصري تصويرا كاريكاتوريا هزلنيا ، في صورة وحش امتع فرديّة المصري وتركه بدون دافع وبدون كرامة (١) وبدون حرية .

وقد صدرت "المخططين" وضعت من التمثيل في مسرح مصر بعد نشرها سنة ١٩٦٩ جاشرة ، ولكن إدريس ظل يواصل الإعراب عن آرائه هذه حتى رح به في السجن (٢) .

في الفصل الأول من "المخططين" نقابل مجموعة من الشخصيات الكاريكاتيرية الغريبة الأساط ، الناقمة على المجتمع ومظاهر الفساد فيه ، ولكن أفراد هذه المجموعة يكتفون بالانتقاد والثرثرة ولا يؤدون واجبهم كما ينبغي . وما أن يقدم عليهم "الأخ" - وهو رئيسهم الديكتاتور المسلط - حتى نراهم يهبون لاستقباله بحفاوة بالفة ويبدون استعدادهم للانصياع لأوامره . وإذا ارتككب خطأ واضحا للعيان ينافقونه ويحاولون أن يجعلوا الباطل حقا .

وقد كان "الأخ" وفئته يؤمنون بفكرة "التخطيط" الذي يرون أنه الدواء السحري الوحيد الذي سوف يقضي على فيروسات الفساد والخراب والحروب والشور في العالم ، ولكنهم لم يكونوا يستطيعون أن يجهروا

(١) فرج ، نادبة رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ١٤٨

(٢) المرجع نفسه : ص ١٦٣ .

بفكرتهم ، وإنما كانوا يكتفون بمحاولة إقناع الآخرين في السر . وهاهم الآن
يمقدون اجتماعا خطيرا برئاسة " الأخ " ليشرعوا في " التخطيط " العلني :
" الأخ " : اجتماعنا الليلة بإخواننا من أول اجتماع ، بقا لنا سنين
وسنين ينجتمع ، وإنما ده أخطر اجتماع . عارفين ليه . لأن
ده هو الاجتماع الفاصل . الاجتماع اللي حايقلنا من تحت
الأرض لفوق الأرض ، من السرية للعلانية ، من إيمان مخبيته
في صدورنا إلى مبدأ مفتوح ومعرض لكل الناس توأم بيه .
العالم ما عد شي نافع من معقول نفضل عيشين كده . العالم
عايش ازاي يا دكتورع الرايق .

دكتورع الرايق : سايح على بعضه . مفيش حاجة محددة فيه كل واحد عمل
نفسه زي ما هو عايز والنتيجة فوضى ودمار ، خراب ، حروب
انقسامات ، حرق ، غيا .

الأخ : والحل إيه يا أهوكلام .

أهوكلام : لازم العالم يتحدد ويتخطط ، لازم الإنسان يحدد كل حاجة
حتى نفسه ، كل شي " يبقى واضح ومفهوم وسليم ، الأبيض أبيض
والأسود أسود ، وده جنب ده لا الأسود يسبح عالأبيض ولا
الأبيض يغرق الأسود والخطوط دوغري ومعروف مجراها من
البداية للنهاية " (١) .

ويتضح من خلال هذا الحوار أن المقصود بفكرة " التخطيط " هذه هو
النظرية الاشتراكية ، لأنها هي النظرية الوحيدة التي تسعى إلى تنظيم العالم
وإخضاعه ، وتطمح إلى تطبيق برنامج دقيق ومحدد ، وتسمى إلى تلوين البشر
بألوان معينة وشاملة .

وفي الفصل الثاني يتم الاتفاق بين أفراد المجموعة على الذهاب إلى

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٦٤ .

المسرح لمشاهدة مسرحية تحمل عنوان " مؤسسة السعادة الكبرى " ، ويتقبل بنا لإدريس إلى هذه المسرحية الجديدة فيظلمنا على كثير من مظاهر البيروقراطية والفسح ، والتواكل ، والإهمال . فنحن إزاء " مؤسسة السعادة الكبرى " التي تهدف إلى إسعاد الناس في الظاهر فحسب ، أما في الحقيقة فإنها عبارة عن إدارة بيروقراطية يعيش رئيسها في برج العاجي ويتخذ كل الإجراءات الضرورية التي تضمن استمرار جلوسه على كرسي إدارة المؤسسة . وبينما كانت شخصيات المسرحية تؤدي أدوارها إذا بنا نفاجاً بالفتاة الجميلة " ألساظ " - وهي من أنصار الأخ - تهب من بين المتفرجين نائسرة على ما تراه على خشبة المسرح من فساح ، وتنتقد إدارة المؤسسة بشدة ، وما أن رئيس المؤسسة يعجب بجمالها وجرأتها فإنه يرحب بها ويستقدمها عارضا عليها وظيفة مستشارة في إدارته ، ويعددها بأنه سوف يعمل بنصائحها وتوجيهاتها التي تسديها إليه . وحين تستلم ألساظ عطاها الجديد تقترح على رئيس المؤسسة أن يستحدث عدة وظائف أخرى في مؤسسته لضمان الأمن وسير الأعمال بدقة ، وتوحي إليه أن يترك لها الحرية في أن تحار هي بنفسها الموظفين الذين يتمتعون بالكفاءة اللازمة . ولما يسند إليها مهمة اختيار هؤلاء الموظفين تعين كل رفاقها الذين يؤمنون بفكرة " التخطيط " ، وهم " ٥٦ غريسة " و " فركة كعب " و " دكتور ع الريق " و " أهوكلام " و " طعمية " ، وأخيرا " الأخ " الذي يستطيع أن يطيح بنظام " مؤسسة السعادة الكبرى " ويحتل منصب مديرها . وهكذا يفزرو " المخططون " كل أقسام هذه المؤسسة ويطلقون عليها اسم " مؤسسة السعادة الحقيقية " .

والسعادة الحقيقية هي السعادة الدائمة : " السعادة بتاعة النهارده ويكره . السعادة اللي لقدام ، السعادة الدوغري اللي على طول ^(١) على حسب تعبير " الأخ " .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٨٢ .

ونجد رئيس المؤسسة المزاح عن منصبه يتخذ دور الانتهازي الصافق فينوسل إلى "الأخ" أن يحتفظ به ويطلب العمل مع "المخططين" ، ويوافق "الأخ" على طلبه بعد تردد ويضعه تحت الاختبار .

وبعد ذلك نرى المخططين يشرعون في العمل على "تخطيط" العالم بأسره وإخضاعه لفكرتهم وتلوينه بالأبيض والأسود ، فيتفرق كل أنصار "التخطيط" على مختلف أنحاء العالم لنشر مبادئهم .

وما يكاد الفصل الثالث يبدأ حتى نجد أن كل سكان الكرة الأرضية قد أصبحوا "مخططين" بالفعل ، وتصطبغ جميع مظاهر حياتهم وأفكارهم وعواطفهم باللونين الأبيض والأسود . بل إن هذين اللونين يغزوان كل شيء في عالم الناس ، حتى الأحلام والملابس الخارجية والداخلية والأقلام والكتب والحقائب وإشارات المرور ، والشوارع والبيوت والسيارات .

ويحتفل لأول مرة بذكرى انتصار نظرية "التخطيط" في جميع أنحاء العالم ، وتمتلئ الشوارع بالجماهير الغفيرة التي تنادي بحياة القائد والمعلم "الأخ" الذي طالما ناضل وكافح واضطهد . ولكن "الأخ" الزعيم - خلافا لكل الرفاق الذين كانوا في أوج فرحهم - يحس في هذه اللحظات - التي أسسها الآخرون بخمرة الانتصار فراحوا يفنون ويلهجون باسمه - بانقباض وخيبة أمل ؛ لأنه اكتشف مؤخرا أن البشر لا يمكن أن يكونوا سعداء في ظل نظرية "التخطيط" التي تجرد الحياة وتوقف حركة العالم ^(١) . ويبلغ ضيق "الأخ" بفكرة التخطيط حدا لا يطاق ، فيصرح للرفيقة "الماظ" بأنه كلما يرى الدنيا ملونة بالخطوط البيضاء والسوداء فحسب ، يحس بالفثيان يجتاحه ، ويحس أنه يوشك أن يرتكب جريمة قتل ^(٢) . وتحت وطأة هذا الإحساس المضر يصرح "الأخ" بما في خلد له لرفاقه ويحرضهم على الثورة وينبذ فكرة التخطيط . ولكن هؤلاء الرفاق

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٩٠ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٣٤١ .

الذين قضا حياتهم في سبيل بناء سرح نظريتهم يرفضون بشدة أن يستمعوا للأخ ، ويعصونه ، ويتهمونه بالجنون . إن الرفاق لا يستطيعون أن يهدموا ما شيده بهشقة كبيرة ونضحيات جسيمة . ولهذا فإنهم يحولون بين " الأخ " وبين الجماهير التي تنتظر كلمة منه في هذه المناسبة التاريخية ، ويتخذون منه مجرد صورة في إطار ثابت .

إن إدريس في هذه المسرحية يدين النظرية الاشتراكية بشدة ، لأنها - في رأيه طبعاً - تتنافى مع إنسانية البشر وتقضي عليها قضاءً مبرماً ، وتحول الكائن الإنساني إلى آلة صماء تسير وفق ما خطط لها أن تسير عليه . وهذا ما يؤدي إلى شل العقل ، وتعطيل عطية الخلق والإبداع .

ويتهم إدريس القادة الاشتراكيين بأنهم لا يسمعون إلى سعادة الجميع وإنما يسمعون إلى سعادتهم هم وحدهم ، ويطمحون إلى " تخطيط " العالم ، لا لشيء إلا ليحكموه وييسطوا نفوذهم وسيطرتهم عليه . إن " الأخ " يصرخ في وجوه رفاقه مبيناً لهم زيف الهدف الذي كانوا يناضلون من أجله : " احننا مؤسستنا التي بديننا بيها . . اسمها مؤسسة السعادة الحقيقية بس ش للناس ليكم انتو واضح جدا أنكم سعداء وموسطين وموزعين مناطق النفوذ وكل شيء رائع وجميل في نظركم . حدث منكم سأل نفسه هل السعادة الحقيقية اتحققت للناس ؟ هل الناس سعداء فعلاً ، دي عندكم مش مشكلة . إنما عندي أنا هي كل المشكلة " (١) .

والجدير بالإشارة أن إدريس لا يرفض النظرية الاشتراكية فحسب ، وإنما يرفض النظام السابق على الاشتراكية أيضاً ، فهو يظهر لنا في الفصل الثاني ألسوان الفساد والإهمال والفضى في " مؤسسة السعادة الكبرى " . وإذن فإن إدريس يتخذ موقفاً حروناً غاضباً لا يرضى عن النظام الحر ولا يرضى عن النظام الاشتراكي .

(١) إدريس ، يوسف : نحو سرح عربي ، ص ٢٩٣ .

و "المخططين" بصفة إجمالية يمكن اعتبارها امتدادا لآراء إدريس التي
كان قد أعلن عنها في رواية "البيضاء" كما رأينا من قبل . إن قلق إدريس وبحته
التواصل عن حلول لمشكلات المجتمع التي أصبحت تؤرقه يلتمس في "البيضاء"
بوضوح ، فالدكتور "يحي" يعي المشكلات بعمق ولكنه يعجز عن التوصل إلى
الحلول المجدية ويعترف بعجزه مؤكدا أنه سوف يستطيع أن يميز الحلول
المناسبة " لو وجدت أو لو عثر عليها أحد " (١) . كما يلتمس هذا الفلاسفة
الذي يقض مضجع إدريس في "الغرافير" متجسدا في وجه من وجوه حيرة الغرغور
وأخيرا يلتمس أيضا في "المخططين" التي تهدد الجدران ولكنها لا تقتصر
علينا ما نقيه على أنقاضها .

ومهما يكن من أمر ، فإن تشاؤم إدريس في "المخططين" يتمثل
خاصة في خيبة أمله في النظرية الاشتراكية التي تقيد الإنسان - في رأيه طبعاً -
وتكبت حريته ومواهبه الخلاقة بدلا من أن تحرره . إن نهاية "الأخ" فسي
المسرحية نهاية مأساوية ، فهو الذي حقق فكرة "التخطيط" بعد جهاد
ضخم ، وهو الذي صادر حرية الآخرين وفرض عليهم اللونين الأبيض والأسود ،
وهو الذي كان بمثابة الدماغ المفكر الذي قاد العالم إلى اعتناق "سادى"
"التخطيط" ، ولكنه في الأخير يكشف أن كل جهده قد ضاع هباءً وأنه لم
يفعل أكثر من أن يبني بنفسه السجن السميك الجدران ويرمي بنفسه في غياهبه .
وحين يريد أن يخرج من هذا السجن الذي شيده هو ذاته يرمى بالجنون
ويجد في صورة ميتة .

ولئن كان إدريس قد انطلق من البيئة المحلية المصرية ليعالج قضايا إنسانية
شاملة في "الغرافير" أو في "المهزلة الأرضية" فإنه يكاد يهمل هذه البيئة
في "المخططين" ، إننا لانجد - في الظاهر على الأقل - إشارة إلى
مشكلات المجتمع المصري سوى ما ورد على لسان "هـ ٦" غريبة " الذي يمثل دور

(١) إدريس ، يوسف : "البيضاء" . ص ١٨٢ .

العائلة التي تعاني من كثرة الركاب وشغبهم :
"دكتورع الريق : مالك يا أخينا زعلان ليه .
٥٦ غربية : أصلها مش أصول أبدا تجيبوا الواحد على شهه مانا من
لخبطي قلت آجي على هيئة أتوبيس نقل عام ، كانت
شورة مصيبة . ٣ فرد خربوا مني في السكة وأربع خناقات
وضرب سكاكين . اشي عفر وقرص وخلافه لما طلع دينسي
أستغفر الله . . أنا جنبي ده قصر له بجي نص متر من كتر
الميل " (١)

أما غير هذه الإشارة ، من مثل الافتراض بأن إدريس يحمل على البيروقراطية
والتسلط والديكتاتورية في عهد جمال عبد الناصر - كما تذهب الدكتور نادية
روؤف فرج - (٢) فإنه يبقى في مجال الاحتمال والتخمين ؛ لأن إدريس لم يستخدم
الرموز الواضحة الدلالة كما عهدناه من قبل .

وربما كان عدم الاعتناء الكافي بالبيئة المحلية في "المخططين" تعبيراً عن
رغبة إدريس في معالجة القضايا المالية التي تهم الإنسان من حيث هو إنسان .
وهي الرغبة التي نلحسها في روايته "رجال وشيران" . إن إدريس في هذه الرواية
يدين الفاشية الاسبانية المتآزرة مع النظام البورجوازي المستغل . فنحن بإزاء مسألة
مصارعى الشيران الفقراء الذين تراق دماؤهم كل سنة على أرض الحلبة من أجل
إمتاع السادة وجلب المزيد من السواح الذين يدرون أموالاً طائلة على مصالح
الدولة وغيرها :

"نحن نعزف هذا ، وأصحاب الفنادق يعرفون هذا . . ومصلحة السياحة
تعرف هذا والبنوك والحكومة والدولة والكنيسة تعرف هذا ، كلها تعرف أن كذا

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٥٧ .

(٢) انظر كتابها " يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث " .

رجلا سيقتلون في هذا الموسم كذا ثورا ، وأن كذا ثورا ستقتل على وجه التقريب كذا رجلا . ولا أحد أبدا يفعل شيئا لمنع هذا القتل ، بالعكس إنها كلها تتعاون وتتسابق لكي يتم القتل على أكمل صورة " (١)

وإدريس في هذه الرواية متشائم إلى أبعد الحدود ، إن أن بطل المصارعة يموت في الأخير ميتة فظيمة أثناء مصارعة أحد الثيران المتوحشة بعد أن أظهر بطولة خارقة في المقاومة والصمود . وهذه النهاية تذكرنا بنهاية بطل " المعجوز والبحر " (٢) لهيمينغواي . إن كلا من البطلين يموتان بعد صراع عنيف مع حيوان وحشي قوي ، هذا مع الحيتان الضخمة ، وذاك مع الثيران .

كما أنهما يشتركان في الدافع الوحيد الذي حدا بهما معا إلى ذلك المصير المؤلم ، وهو الموت . أما الاختلاف بينهما فإنه سطحي يتمثل في أن إقدام "عجوز" هيمينغواي على البحر ومصارعة الحيتان كان بطريقة تلقائية ، أما إقدام "الميتادورز" على مصارعة الثيران فكان " بطريقة قانونية " على حد تعبير إدريس .

(٢) ومن ملامح الواقعية النقدية لدى إدريس اختفاء تلك النزعة البطولية التي كنا نلمسها في كتاباته الأولى . إن إدريس في مرحلة الواقعية الاشتراكية كان قد صور لنا عالما كاملا من الأبطال الذين " لا يتسلل إليهم الضعف الإنساني إلا بالقدر الذي يتغلبون عليه في يسر ليظهر مبلغ قوتهم " (٤) وهذه

(١) إدريس ، يوسف : رجال وثيران . ص ١٤٤-١٤٥ .
(٢) هيمينغواي ، إرنست : المعجوز والبحر . ترجمة صالح جودت . دار الهلال . سلسلة روايات الهلال . القاهرة . ١٩٧٤ .
(٣) إدريس ، يوسف : رجال وثيران . ص ١٤٦ .
(٤) محمد عياد ، شكري : تجارب في الأدب والنقد . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ٦٧ . ص ٢٥٧ .

البطولة الطحمية تتمثل في العديد من آثار إدريس التي كما قد أشرنا إليها من قبل . إنها تتمثل في قصة " الجرح " التي تضمننا أمام طفمة من الشباب السندفمين إلى ساحة الحرب دون تردد ، وتتمثل في قصة " البطل " الذي تغمره الفرحة عندما يسقط طائرة من طائرات الإنجليز المعتدين على مصر ، وتتمثل في نضال " حمرة " بطل " قصة حب " الذي أوقف حياته على منسـاواة المستعمرين ، وتتمثل في قصة " الحالة الرابعة " التي تقدم لنا امرأة تحمل صليبها بكل شجاعة وقوة ، وتتمثل في قصة " أبي الهول " ^(١) الفلاح الذي يسمع صديقه الطبيب يذكر التشريع وحاجته إلى إجراء التجارب على البشر فيحمل إليه جثة بكل بساطة ، كما تتمثل في " الغريب " الذي يتعد على المجتمع ويتحداه ويقتص من أفراد نفسه ، وتتمثل في قصة " معاهدة سيناء " أوقصة المكنة الروسية المعطلة التي جي لها بقطعة غيار أمريكية اختلف كل من الخبراء الأمريكي والروسي على من هو أولى بتركيبها ، وظل المصنع معطلا حتى فوجئ الجميع ذات صبيحة بالعامل البسيط المصري " محي الدين " يتطوع ويوكبها بمهارة ، لأنه كان قد التقط الصنعة من الإنجليز والألمان ^(٢) .

ولو أردنا أن نعدد الأبطال الذين قدمهم إدريس في المرحلة الأولى من إنتاجه لذكرنا العشرات منهم . وهم في الغالب ينتزعون صفة البطولة عن طريق قوة الاحتمال الخارقة ، والإصرار العنيد ، والذكاء اللامع ، والطبيعة الأصلية التي لم يستطع الدهران يحوها بصروفه وأرزائه ^(٣) .

كان ذلك في مرحلة الواقعية الاشتراكية لدى إدريس . أما في مرحلة الواقعية النقدية فإنه أخذ يقدم لنا شخصيات سلبية ضميقة ، لا تستطيع أن تجابه الواقع

(١) إدريس ، يوسف : قاع المدينة . ص ٢١٥-٢٣٧ .

(٢) إدريس ، يوسف : لفظة الآي آي . ص ٢٩-٣٤ .

(٣) انظر " تجارب في الأدب والنقد " لشكري محمد عياد . ص ٢٥٨ .

مجابهة الأبطال الصناديد . إن العجوز الطيب بطل قصة " صاحب مصر " ينسحب تحت ضغوط الرجل المجهول الذي ما فتى يهدده ، و " سناء " بطل رواية " العيب " تنهار انهيارا فظيما ، وتستسلم للإغراء المرتشين ، وتلبس " محمد الجندي " الخسيس ، و " محمد الثالث " يتملك الخور ويعجز عن درء الظلم والشر ، ويفوض أمره إلى شقيقه الأكبر الذي يعمل على الرج به في السجن من أجل الاستيلاء على ميراثه ، والشعب الذي كان يوسف إدريس يؤمن ببطولته ويراده " سليما فعما بالصحة الروحية والقوى والطاقات ، صار يبدو له عاجزا صامتا " (١)

وبديه أن تقديم هذه الشخصيات السلبية الضعيفة يعتبر وجها من وجوه تشاؤم يوسف إدريس الذي فصلنا فيه القول منذ قليل .

(٣) ومن هذه الملامح نذكر أن إدريس لم يعد يدعو إلى مبدأ أو أيديولوجية معينة ، كما كان يفعل في المرحلة الأولى من أدبه . ورغبة في مزيد من التفصيل نقول : إن إدريس كان يحمل على مظاهر البورجوازية والاستغلال وبصور بوئم الشعب المصري ، ولكنه لم يكن يكتفي بهذا ، بل كان يقترح تطبيق الاشتراكية وبوئم بأنها سوف تقضي على مظاهر الفساد والفقر والظلم ، على نحو ما نرى في مسرحيته " جمهورية فرحات " ، وعلى نحو ما نرى في روايته " الحرام " التي لم يكنف بالإيحاء بفكرة الاشتراكية فيها فحسب ، وإنما راح يدافع عنها بطريقة مباشرة كما يبدو لنا من خلال النص التالي : " وقات الثورة وصدر قانون الإصلاح الزراعي ، وباع الأحمدي باشا (وهو خليفة الخواجة زغيب) الأرض للفلاحين (حتى لا يطبق عليه القانون) وباع كذلك كل معدات التفتيش من بهائم وركائب وماكينات حرث وري ودراس . . وكذلك استغنى عن جميع الموظفين والخولة والاسطوانات والأنفار . . وتغيرت معالم التفتيش تماما فلا سراية ولا إسطبلات

(١) كيريتشينو : الإنسان في نتاج يوسف إدريس . انظر كتاب

" بحوث سوفيتية في الأدب العربي " . ص ٢٢٦

ولا إدارة ولا أمور ولا مفتش ولا شغيلة أو خفراء أو تلمية ، ولكن مجتمع جديد أصبح هو الموجود ^(١) .

فواضح تماما أن إدريس يشيد بقوانين الإصلاح الزراعي التي غيرت وجهه الريف وأزالت الغوارق الطبقة بين الناس .

كان هذا إذن في المرحلة في أدب يوسف إدريس ، وهي مرحلة الواقعية الاشتراكية . أما فيما بعد فإنه كف عن الدعوة إلى أي أيديولوجية كانت .

والاشتراكية التي كان يدعو إليها من قبل أصبح يرفضها بشدة كما رأينا في "الغرافير" و "البيضاء" و "المخططين" . إن "الغرفور" يجرب كل الحلول التي اقترحها المفكرون والفلاسفة منذ فجر تاريخ البشرية ولكنه لا يجد من بينها حلا واحدا صالحا وفعالا ، والدكتور "يحي" يرفض الاشتراكية ويرى فيها نظاما أجنبيا غريبا على البيئة العربية ذات التربة والرائحة الخاصة ، ولا يكف عن الشك في نوايا "البارودي" الذي يسمى إلى تطبيق المبادئ الاشتراكية تطبيقا صارما : " أليس من المحتمل جدا أن يكون البارودي قد قادنا طوال تلك الأعوام في الطريق الخاطيء ، الطريق الذي يودي إلى أوروبا ولكنه لا يمكن أن يودي إلى بحري أو الصعيد ؟ " ^(٢) . وإذا كان الدكتور "يحي" يأنف من السيرفسي الطريق المؤدي إلى الغرب فإنه لا يهتدي إلى الطريق المؤدي إلى الشرق ، كما أشرنا من قبل ، ويظل يحلم به حتى نهاية الرواية . و "الأخ" في "المخططين" يثور على نسق الفلسفة الاشتراكية التي أضحت يرى فيها قيادا يكبل الإنسان ومواهبه ، ولكنه لا يدعو إلى أي نسق فلسفي آخر يمكن أن يتخذ بديلا للفلسفة الاشتراكية .

(٤) وأخيرا هناك النزعة الموضوعية التي تعتبر من ملامح الواقعية النقدية

في أدب إدريس ، وهي التي تبدلنا في الحرص على رؤية العالم كما هو دون تزيف أو تلفيق أو تحكيم للوجدان والمواقف . وهذا الموقف يعد مناقضا

(١) إدريس ، يوسف : الحرام . ص ١٧٦ .

(٢) إدريس ، يوسف : البيضاء . ص ١٨٣ .

للموقف الرومانتيكي الذي يجعل العالم الخارجي شيئاً من الذات ، ويرفض أي وجود مستقل ومجرد لهذا العالم . إن إدريس لم ينظر إلى الإنسان - على سبيل المثال - على أساس أنه خير بطبيعته أو شرير بطبيعته وإنما ينظر إليه نظرة موضوعية تراعي كل أبعاده التي تميزه . وما يقال في رؤية إدريس للإنسان يقال في رؤيته للأشياء والأحداث ، فهو يحاول دوماً أن يبعد مشاعره وأحكامه الذاتية ويكتفي بتصوير ما يشاهده من مظاهر تثير السخط أو الرضا ، ولهذه النواحي نراه يؤكد على أن السبب المباشر الذي دفع به إلى طريق الكتابة الأدبية في بداية الأمر هو إحساسه القوي بأن الكتاب الذين كان يقرأ لهم - من أمثال إبراهيم الورداني - ومحمود كامل ، وسعد مكاوي - ومحمود البدوي - ليسوا ملتزمين بواقع المجتمع المصري والحياة المصرية كما هي من غير تزيين : " كنت أحس بأن كتاباتهم جيدة ، ولكن كنت أحس أيضاً أنها قصص فريية . وهناك بدأ خاطر يلح علي ، بأن القصة " المصرية " ليست هكذا . وأصبح همسي أن أترجم تصوري إلى كتابة . وبدأت أكتب " (١) هكذا صرح إدريس في حوارهِ مع غالي شكري .

وتبدو لنا موضوعية إدريس أيضاً في النأي بواقعيته عن التجارب الشخصية التي تصلح كمادة لفن السيرة الذاتية ولا تصلح كمادة لفن الرواية أو القصة إلا إذا هضمها الكاتب جيداً ثم تعطلها بعد ذلك . وليس معنى هذا أن إدريس لا يستفيد من تجاربه الذاتية بتاتا ، فهو مثل سائر الأدباء لا يستنكف عن استلهاهم تجاربه ، ولكنه يحرص على ترجمة هذه التجارب إلى أعمال وشخصيات ومواقف ، أو بتعبير أدق : إنه يصطنع ما يسمى في النقد الأدبي " بالمعادل الموضوعي " . وهذا ما يبدو لنا خاصة في رواية " قصة حب " و " العسكري الأسود " (٢)

(١) شكري غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . ص ٢٧٧ .

(٢) إدريس ، يوسف : العسكري الأسود . دار العودة ، بيروت .

التي تدور حول حياة السجون والتعذيب ، وهي الحياة التي عاشها إدريس أكثر من مرة كما أشرنا من قبل . أما رواية " البيضاء " فإنها أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية . وذلك لشدة الشبه بين شخصية الدكتور " يحيى " وبين شخصية الدكتور يوسف إدريس نفسه . فكل منهما طبيب يتعامل مع العمال والفلاحين ، ويتعاطف معهم ، وكل منهما ناضل من أجل مجادى معينة ، وكل منهما عرف السجن ، وكل منهما تعرض لثوار على مبادئه ، حين أحس بعدم جديدها . وقد كفانا إدريس مؤونة الاستطراد في تعداد أوجه الشبه بينهما وبين بطل روايته " البيضاء " حين أكد في المقدمة على أن هذه الرواية وثيقة حية من عمره وعمر بلاده .^(١)

والملاحظ أن إدريس أشد صرامة في موضوعيته حين يكتب للمسرح . وربما كان هذا عائدا إلى طبيعة الفن المسرحي نفسه . فالكاتب المسرحي يهتم بخلق الموقف والشخصية التي تتحدث بلسانها هي ، أما الكاتب الروائي فيهتم عادة بتحليل نفسية هذه الشخصية وتصويرها . وليس من شك في أن عطيتي التحليل والتصوير تتيجان لمواطاف الكاتب وآرائه وانطباعاته أن تتسرب إلى الرواية . خلافا للمسرح الذي لا مجال فيه لتدخل الكاتب ، لأن الشخصية هي التي تتحدث بلسانها .

وموضوعية إدريس ليست سطحية كموضوعية كتاب المدرسة الطبيعية إطلاقا ، إنه عميق في موضوعيته ، يمتلك قدرة هائلة على امتصاص مشكلات الواقع وتناقضات المجتمع والأفراد .

وهذه ميزة لا تتوفر إلا لذي إحساس دقيق مرهف ، وبصر نفاذ ، ولا نريد أن نضرب أمثالا كثيرة على دقة إحساس إدريس . وإنما نكتفي بالتعرض إلى جانب من جوانب روايته " العيب " التي تناولنا ها من قبل ، ثم نختار بعد ذلك جانبا آخر من إحدى قصصه القصيرة .

(١) إدريس ، يوسف : البيضاء . ص ٥ .

وهذا الجانب يتعمل في ذلك التناقض الذي وضع إدريس يده عليه ، ونقصد كنهه للهوية الحقيقية بين الهادي والمثل والقيم من جهة ، وبين التصرف والسلوك من جهة أخرى . إن كل القيم السامية تتحطم على صخرة الواقع المر الذي يقدم لنا إدريس في " العيب " ؛ " محمد أفندي " رجل مثل أولياء الله ، لا تكف يده عن مداعبة حبات السبحة ، ولا يكف لسانه عن ذكر الحلال والحرام ، ويسزور " الكعبة الشريفة " مرتين ، وهو " ذو نخوة وشرف ونبيل " ، ولكنه لا يتورع عن أخذ جنيه مقابل كل استمارة يوقعها مررا تناقضه هذا بقوله : " هادي نقره يا ولد عمي وهاذي نقره " (١) .

ورئيس الإدارة التي تشتغل فيها " سناء " يتعاطى القمار ، ولكنه قبل أن يلصق الورق لابد من أن يقرأ الفاتحة دوما . و " صفوت أفندي " مدير المؤسسة الذي لا تخلو جملة من جملة من " حديث شريف أو آية قرآنية " يقتسم الرشوة مع الموظفين ويلعب دورا كبيرا من أجل اقناع " سناء " بمشاركتهم في هذا " العمل الخصوصي " ، ولكنه حين يعود إلى البيت يؤدب ابنه ويحمله على الذهاب إلى المدرسة ليعترف لمعلمه بأنه سرق اصبع طباشير ملون من حجرة الرسم وجار الفتاة " نور " زميلة " سناء " لا يفتأ يضرب ابنه الشاب كلما عاد إلى البيت في ساعة متأخرة من الليل . ولكنه في نفس الوقت يسعى بهمة ونشاط للتقرب من الموظفين الكبار عن طريق اغرائهم بالنساء المنحرفات .

وكل هذه المظاهر التي تدل بوضوح على ذلك البون الشاسع بين القيم وبين الأفعال جعل المرأة الغريبة عن هذه الأجواء الموبوءة تدهش وتسخر في مראה : " الظاهر الرجال دول عندهم لكل مبدأ دوسيه . . الشرف في بيته غير الشرف في عمله والحرام في الليل غير الحرام في النهار ، والفضيلة ما تمنعش الرذيلة ، كله موجود مع بعض في حالة تعايش سلمي " (٢) .

(١) إدريس ، يوسف : العيب . ص ٨٨ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٨٩ .

إن هذا " التمايش السلمي " الغريب بين القيم والسلوك يعكس لنا الظروف الاجتماعية المضطربة التي استطاع إدريس أن يرصدها ببراعة في " العميب " وأن يربطها بأسبابها الحقيقية والموضوعية .

وفي قصة " أرخص الليالي " يستطيع إدريس أن يمتص مظاهر الواقع القاسي الذي تعيشه الطبقة الفقيرة في مصر بكل سهارة وعمق وعفوية . فنحن نراهم رجل قروي يحس بوطأة السأم والضياع النفسي ، ولا يكف عن صب جام غضبه على كل آباء القرية التي يسكنها وأسرتها وأطفالها ، وذات ليلة يشتد إحساسه بالسأم بمد خروجهم من المسجد وقت العشاء فيفكر في الذهاب إلى المقهى والاستماع إلى المذياع ومشاهدة اللاعبين بالورق ، ومشاركة بعض معارفه في ثرتهم وفذلتهم ، ولكنه يطرد هذه الفكرة من ذهنه ، لأنه لا يملك قرشا واحدا يدفعه لصاحب المقهى ، ويفكر في زيارة أحد أصدقائه ، وهو الشيخ عبد المجيد ، كي يستمع إلى قصصه التي يحكي فيها عن ذكريات لصوصيته وصلكته ونزقه ، ولكنه يعدل عن رأيه ، لأنه يتذكر إساءته إلى هذا الصديق الذي دفعه أول أمس " من فوق مدار الساقية فأوقعه في الحوض ، وأضحك عليه الشارد والوارد ، لما دب الخلاف بينهما على مصاريف " (١) تلك الساقية ، ويفكر في الذهاب إلى عرس في القرية وترجية الوقت بالاستماع إلى الغناء ، والفرجة على " الفوازي " ، ولكنسه أحجم عن هذه الفكرة ، لأن العادة تقتضي أن يساهم في مساعدة العريس ولوبقرش ، فأين يسهر عبد الكريم - وهو اسم الرجل - إذن ؟ " هل يلعب (الاستفائية) مع الأولاد ؟ أو تزفه البنات وهن يقلن : يا بوالريش . . انشا الله تعيش ؟ " (٢)

وبعد حيرة طويلة استقر رأيه على الدخول إلى داره . فأغلق الباب وراءه . وأخذ يزحف في الظلام متخطيا أبنائه الستة المتناثرين على " قبوة الفرن " ، وهم الأبناء الذين طالما جعلوه يعتب على الخالق الذي رزقه إياهم ولم يرزقه ما يسد به رمقهم .

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ٨ .

(٢) الصفحة نفسها .

وأخيرا عثر على زوجته وطفق يدعك قدميها الملطختين بالوحل ،
و " يقطع لها أصابع يديها " ويدأعها في خشونة " بعثت اليقظة المقشعرة
في جسدها " ، ثم أخذ ينزع ملابسه استعدادا " لما سيكون " .
و " بعد شهر كانت النساء كالعبادة يبشرنه بولد جديد ، وكان هو
يعزي نفسه على السابح الذي جاء في آخر الزمان ، والذي لن يملأ طوب
الأرض بطنه هو الآخر .

" وبعد شهر وسنوات كان عبد الكريم لا يزال يتعثر في جيش النمل من
الصفار الذين يزعمون طريقه في زهابه وأوبته ، وكان لا يزال يتساءل كل
ليلة . . عن الفتحة التي في الأرض أو السماء ، والتي منها يجيئون " (١)
إن يوسف إدريس في قصته هذه يفوض في أعماق نفسية عبد الكريم الذي
يعاني من الفراغ الميت والفقر المدقع ، ويتخذ من الجنس مخدرا ليس إلا . وهذا
يعتبر في حد ذاته فحيجة إنسانية واجتماعية كبرى . والقصة بعد هذا تنبهنا
إلى مشكلات أخرى غاية في الأهمية ، كمشكلة تحديد النسل المرتبطة بالوعسسي
الاجتماعي ، ومشكلة البطالة ، ومشكلة الحياة القروية الرتيبة وما إلى ذلك . وكل هذه
المشكلات استطاع إدريس أن يمسه بأطراف خيوطها في براءة وموضوعية تخلو من
أي ملح من ملاح الرومانتيكية .

وإضافة إلى كل هذا فإن موضوعية إدريس تبدو لنا في استخدامه للضمير الثالث ،
وهو ضمير الغائب ، في كتاباته . وذلك أن استخدام ضمير المتكلم لا يتيسر
للكاتب أن ينظر إلى كل الشخصيات نظرة حياد ويهتم بها اهتماما واحدا أو اهتماما
مقاربا على الأقل . (*) أما استخدام الضمير الثالث فإنه يتيح للكاتب أن يخلق عالما
موضوعيا إذا كان حريصا على ذلك ، لأن الذي يحدثنا عن نفسه بنفسه غير الذي
يحدثنا عن الآخرين ، فالأول يجعلنا نرى التجربة بعينه هو ، ونحن بها

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ١٠ .

(*) حديثنا هنا ينطبق على الشخصيات الثانوية خاصة لا الشخصيات الرئيسية .

من خلال إحساسه ، ونحكم عليها من خلال حكمه الذي يمكن أن يكون حكماً موضوعياً ولكن بالنسبة إليه هو وليس بالنسبة إلينا نحن كقراء . أما الأخير فإنه يستطيع أن يقدم لنا التجربة على حقيقتها خارج ذاتية الراوي .^(١) إن السبب الأساسي الذي أضفى على " يوميات نائب في الأرياف " لتوفيق الحكيم ذلك الطابع الذاتي الذي يكاد يقترب من الطابع الرومانتيكي يتمثل في تدخل الراوي ، وهو الحكيم نفسه ، وفرض شخصيته على الأحداث والتجارب التي نراها من خلاله . وما يقال في " يوميات نائب في الأرياف " يمكن أن يقال في " الأرض " لعبد الرحمن الشرفاوي ، إلى حد ما . ولا بأس أن نذكر أن الدكتور طه حسين في كتابه " الأيام " ^(٢) قد أحسن حين استخدم ضمير الغائب بدلا من ضمير المتكلم ، لأنه استطاع بفضل هذا الضمير أن يقدم تجاربه الذاتية في صورة تجارب موضوعية . ومن الحق أن نشير إلى أن إدريس يلجأ أحيانا إلى عرض بعض أعماله بضمير المتكلم أو بلسان الراوي ، كما فعل في روايته " البيضاء " وفي قصته القصيرة " الوشم الأخير " المنشورة ضمن مجموعة " البطل " ،^(٣) على سبيل المثال . وليس من شك في أن هذا يؤثر قليلا على موضوعية إدريس خلافا لما يراه بعض النقاد الذين يؤكدون على أن صوته يرتفع دوما " عن صوت الذاتية " .^(٤) والجدير بالإشارة أن إدريس كان موضوعيا في كل مراحل تطور أدبه إذا نظرنا إلى الموضوعية من حيث اعترافه بالعالم الخارجي وتأكيده له . إلا أن

(١) انظر " نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر " للدكتور أحمد إبراهيم الهواري . دار المعارف . الطبعة الأولى . القاهرة ١٩٧٨

ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .

(٢) حسين ، طه : الأيام . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٤ .

(٣) إدريس ، يوسف : البطل . ص ٥ - ١٨ .

(٤) نوفل ، يوسف : قضايا الفن القصصي . ص ١٩ .

يلاحظ أن إدريس كان أقل موضوعية في بواكير إنتاجه التي يغلب عليها طابع الحماسة . وهذا بحكم السن من جهة ، وبحكم ما كان يجري على الساحة المصرية من أحداث سياسية من جهة أخرى .

وطابع الحماسة هذا هو نفسه الطابع الطحمي الذي أراد الدكتور محمد شكري عياد أن يصفه وحاول أن يعلل بروزه في إنتاج إدريس المبكر . يقول الدكتور عياد : " إن ظهور الأعمال الطحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة . وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يولييه ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص" (١)

* *** *

ومهما يكن من أمر ، فإننا نريد الآن أن " نتجراً " (*) على وصف بوادر مرحلة أخيرة في أدب إدريس ، وهي مرحلة الواقعية الطبيعية .

(١) عياد ، شكري محمد : تجارب في الأدب والنقد . ص ٢٥٨ .

(*) إن الحديث عن الواقعية الطبيعية في أدب إدريس سوف يمتد غرباً على أذن إدريس العرف الحساسة ، كما يعتبر خروجاً على آراء بعض النقاد الذين تناولوا أدب إدريس .

الفصل الرابع

بوادر الواقعية الطبيعية في أدب إدريس

يمكن القول بأن الحديث عن الجنس في الأدب العربي في مطلع القرن العشرين كان محظوراً ، وذلك بسبب عدة عوامل من أهمها :

(١) أن المجتمع العربي كان منفلقاً على نفسه ، لا ينظر إلى الحضارة الغربية إلا بحذر وتوجس . وخاصة حين كان الأوروبيون يريدون أن يتطلعوا إلى البلاد العربية ويعملوا على مسح تراث أهلها وإذابة شخصيتهم ، ما جعل كثيراً من رجال الدين ، من أمثال محمد عبده ، وعبد الرحمن الكواكبي ، وعبد الحميد ابن باديس ، يجندون أنفسهم للدود عن العبادي الإسلامية والتراث العربي والتقاليد الحورثة .

ونظرة المجتمع العربي إلى الجنس والمرأة مرتبطة بنظرته إلى عاداته وتقاليد وتراثه . بل إنه يمكن القول بأن المجتمع العربي المحافظ أصبح يعتبر الجنس والمرأة هما البرائز الوحيد للأخلاق والشرف ، فالرجل العربي " يكذب ، ويسرق ، ويزور ، ويقتل ، ويشلح على الطريق العام ، ويبقى أطهر من ماء السماء ، حتى يعثر في درج ابنته على مكتوب غرام فيشدها من ضفائرها ، ويدبحها كالدجاجة ، ويلقي قصيدة شعر أمام قاضي التحقيق " (١) على حد تعبير نزار قباني .

وقد حاول بعض رجال الفكر والأدب والإصلاح أن يعملوا على تغيير هذه النظرة التمسفية إلى المرأة ، من أمثال رفاة الطهطاوي ، وأحمد فارس الشدياق ، وأحمد لطفي السيد ، وطه حسين ، وملك جفني ناصف ، وقاسم أمين ، وغيرهم من رواد النهضة الحديثة الذين لا قوا عنتاً شديداً من القوى الشديدة المحافظة (٢) .

-
- (١) قباني ، نزار : يوميات امرأة لاجالية . منشورات نزار قباني . بيروت . ط ٢ ١٩٦٩ . ص ٢٧-٢٨ .
- (٢) عوض ، لويس : قضية المرأة . دار المعرفة . ط ٢ . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٨ .

(٢) سيطرة الاتجاه الرومانتيكي في الأدب ، سواء المترجم منه ، أو المنشأ . وهذا يبدو لنا بوضوح في ذلك السيل من الروايات التي ترجمها كل من أحمد حسن الزيات ، والدكتور أحمد زكي ، وحافظ إبراهيم ، ومصطفى لطفي المنفلوطي ، كما يبدو لنا في كتابات الدكتور هيكل والمنفلوطي أيضا .

ومن هنا نرى الجنس مغلفا بطبقة ضبابية كثيفة ، " فلانشر على موقف جنسي صريح بلأن العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك المجتمع لم تكن نفسها صريحة . وما نلاحظه في الرواية من أحاديث عن الجنس ، يكتسي بشـوب فضاض من الحياء والتخفي " (١) .

وبانحسار الحركة الرومانتيكية والتفتح على الحضارة الغربية وظهور الاتجاهات الواقعية أخذ الكتاب يجرون على وصف الجنس شيئا فشيئا . ولعل توفيق الحكيم كان أول من حاول أن يعرض قضية الجنس في " الرباط المقدس " بصراحة أثارت حفيظة المجتمع آنذاك وألقت عليه النقاد الذين شنوا عليه حملة شرسعوا جعلته يحتجب " فعلا ككاتب قصة " (٢) ، كما يؤكد إحسان عبد القدوس في حديث أدلى به إلى غالي شكري .

حين تبدأ رواية " الرباط المقدس " نجد أنفسنا إزاء " راهب الفكر " الذي يعيش حياة هادئة بين الكتب ، ويكرس أيامه للتأمل والتأليف ، ويريد أن يحيا أفكاره ، ويخضع لها في سلوكه ، حتى اشتهر أمره بين الناس ، واحترموه ، وأعجبوا بأرائه وأدبه واستقامته .

وفي أحد الأيام قبض " راهب الفكر " هذا رسالة من فتاة في الثانية والعشرين من عمرها . تطلب منه أن يسمح لها بمقابلته ؛ لأنها تحب الاشتغال بالأدب ، وتريد أن تستفيد من رأيه . فيتساءل " راهب الفكر " في نفسه عما دفع هذه الفتاة إلى حب الأدب والفكر مع أنها في ريعان الشباب ، إنه يعرف

(١) شكري ، غالي : أزمة الجنس في القصة العربية . ص ٦٨ .

(٢) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . ص ٣٠٢ .

أن المرأة التي تعطي الفكر حياتها هي من غير شك المرأة التي لم تجد رجلاً تمنحه هذه الحياة " (١)

ولكن على الرغم من شكوك " راهب الفكر " في صدق الفتاة فإنه يتنازل ويضرب لها موعداً ، وتكون دهشته عظيمة حين يجد نفسه أمام فتاة رشيقة حارقة الجمال ، فيضطرب أمره ويقول في نفسه : إن مكان هذه الفتاة ليس هنا ، فمظهرها لا ينم عن أنها خلقت للاشتغال بالأدب ، وإنما ينم عن أنها خلقت لتظهر في " حلقات السباق في أحدث الأزياء " ، تنثر في الهواء أحدث العطور ، وتترك خلفها " في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات والتنهدات " (٢)

ولا تملك الفتاة إلا أن تبوح للراهب بفرضها من الاشتغال بالأدب ، فهي لا تحب الأدب ، ولكنها مرفعة على حبه حتى تحافظ على حياتها الزوجية ، وذلك لأن زوجها مفرم بالقراءة في كتب الأدب ، وهي تخشى أن تكون قراءته هذه سبباً في حفر هوة سحيقة بينها وبينه ، فيصير كل منهما يعيش في عالمه الخاص . . ولذا فإنها جاءت تتوسل إلى " راهب الفكر " ليعلمها كيف تحب الأدب بأي شئ كان .

ويستمر الحوار بينهما فتعرف من خلاله أن الفتاة لعوب ، وأن الراهب قد افتتن بها منذ اللحظة الأولى ، وينشأ صراع عنيف في نفس الراهب بين قلبه الذي يحته على الاستجابة لإغراء الفتاة ، وبين عقله الذي يوبئه ويدعوه إلى تأدية رسالته التي تماثل رسالة رجل الدين ، فيتخيل نفسه " بافانوس " بطل قصة الكاتب الفرنسي " أناتول فرانس " الذي كان مترهباً في صومعته بالصحراء . وسمع عن امرأة تدعى " تاييس " تفوي الناموس وتضلهم ، وحاول أن يرشدها ، ويهديها إلى الفضيلة ، فقطع الصحراء حافي القدمين حتى قابلها ، ولكنه بدلاً من أن يعلمها مبادئ علمته مبادئها ، ووقع صريع هواها .

(١) الحكيم ، توفيق : الرباط المقدس . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧٣ . ص ١٠ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١١ .

وقابلت الفتاة الراهب مرات أخرى حتى صار لا يطيق غيابها ، وأخذ يقضي عليها مسحة مثالية ، بحيث أصبحت تظاهري أولئك النساء القليلات اللواتي تركن أثرا لا يمحى في ذاكرة الإنسانية ، فهو يراها في صورة الزوجة المثلى ، ويعيرها ملامحها وقسماتها ، إن أنها أصبحت تريا لزوجة " كارل ماركس" التي كانت وفية لزوجها ، تقاسمه همومه ، وتشرذ كما يشرذ ، وتضحى بالنفيس إيمانا منها برسالته ، كما أصبحت تريا " لماري آن " زوجة " دزرائيلي " التي كانت تكتم مرضها المزمن عن زوجها مدة طويلة ، حتى لا تشغله عن القيام بتأدية رسالته السياسية . . إلى غير ذلك من الزوجات الصالحات اللواتي كان الراهب يشبه الفتاة بهن ، من مثل " خديجة " زوجة محمد (ص) التي كانت تشد أزره في الخطوب والأزمات ، وتسهر على راحته الليلي الطوال ، وتضمم جروحه ، وتبذل أموالها في سبيل رسالته ، ومثل " إيزيس " التي قضت أغلب حياتها تكافح ضد " سيت " الذي غدر بزوجها ، وتضرب في مناكب الأرض باحثة عن هذا الزوج ، وحين تعلم آخر الأمر بحوته وتقطيعه إربا إربا ، ونشر رفاته في طول البلاد وعرضها ، على نحو ما ورد في الأسطورة ، تطوف باحثة عن بقاياها في كل مكان ، وتظل تبحث دون كلل أو ملل أعواما طويلة ، وكلما عثرت على قطعة أو عضو من أعضاء زوجها تدفنه وتبني عليه نصبا .^(١)

وقضى الراهب الليلي الطوال ساهرا يناجي الفتاة على الورق ، فكتب رسائل بليغة ترسمها لنا في صورة لم تعد من صور البشر ، وإنما هي صورة كائن معنوي رفيع ، أو أسطورة خيالية أكثر مما هي صورة امرأة موجودة .^(٢) وتتوالى أحداث الرواية فإذا بالحقيقة المرة تتكشف لراهب الفكر ، وإذا بذلك الفتاة التي اعتبرها من أنداد " إيزيس " و " خديجة " ، و " ماري آن " تظهر

(١) الحكيم ، توفيق : الرباط المقدس . ص ٢٨ - ٧٥ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٧ - ٨٢ .

على حقيقتها فتاة مبتذلة ، داعرة ، شهوانية إلى حد المرض ، تخون زوجها ، ذلك الرجل المثالي ، مع أول قادم ، وتسجل مغامراتها البشعة في " كراستها الحمراء " بكل صراحة ووقاحة .

ويعرض علينا الحكيم كثيرا من اللوحات الجنسية في " الكراسي الحمراء " وليس من شك في أن هذه اللوحات هي التي جعلت بعض المحافظين يرفضون الرواية ويدينون الحكيم ، كما أشرنا من قبل .

وواضح أن الحكيم في هذه الرواية لا يتعرض للجنس لمجرد الرغبة في التعرض له ، وإنما من أجل تحذير المرأة من مغبة الانحلال الذي كان السبب المباشر في طلاق بطلته " الرباط المقدس " التي تذكرنا " بالسيدة بوفاى " . كما أنه قدم لنا نموذج المرأة المثالية التي ينشدها من خلال رؤية " راهب الفكر " التي تعتبر إسقاطا لرؤية الحكيم نفسه . ذلك أن الحكيم معروف بعدائه للمرأة الواقعية ويحسه المستمر عن المرأة المثالية التي لا يمكن أن توجد إلا في خياله .

وبعد توفيق الحكيم يأتي كل من نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس . أما نجيب محفوظ فقد عرض كثيرا من اللوحات الجنسية في رواياته ، ولكنه كان يوظف هذه اللوحات توظيفا اجتماعيا أو فلسفيا أو نفسيا . فهو يعطي الجنس دلالة اجتماعية في " بداية ونهاية " و " القاهرة الجديدة " و " بين القصرين " و " زقاق الحدق " و " السمان والخريف " و " اللص والكلاب " ، على سبيل المثال ، ويعطيه دلالة فلسفية في روايته " الشحاذ " ، كما يعطيه دلالة نفسية في روايته " السراب " . وليس من شك في أن كتابات محفوظ بهذه الطريقة تعتبر خطوة هائلة في مجال استغلال الجنس استغلالا فنيا على نحو ما نجد عند كتاب غربيين من أمثال " جان بول سارتر " و " تولستوي " و " لورانس " .

أما إحسان عبد القدوس الذي ينتمي إلى جيل نجيب محفوظ تقريبا فإنه اتجه اتجاهها مخالفا تماما لاتجاه هذا الأخير . إن عبد القدوس لم يستطع

(١) انظر " لعبة الحلم والواقع " لجورج طرابيشي . دار الطليعة للطباعة

أن يوظف الجنس أو يعطيه مدلولاً معنياً؛ لأنه يتناول المشاهد الجنسية كجموعه من المشاهد العرضية التي يسلبها الأسلوب الصحفي مقومات وجودها كعنصر جزئي في تجربة شاملة . ذلك أننا نفتقد التجربة الشاملة منذ البداية في أدب هذا الكاتب . ومن ثم نفتقد الرؤية الشاملة لمعنى الجنس في هذا الأدب " (١) كما يبدو لنا من خلال " الخيط الرفيع " و " لا أنام " و " بئر الحرمان " و " الوسادة الخالية ز و " النظارة السوداء " . وهذا بعكس محفوظ الذي لا يقدم العلاقات الجنسية منفصلة عن غيرها من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وما إلى ذلك . إن الانحراف الجنسي في روايات محفوظ ناتج عن ظروف معينة غالباً ، وليس انحرافاً معلقاً في الهواء ؛ ومعزولاً عن بيئته . ولهذا فإن المسئول عن فساد جل شخصيات النساء في روايات محفوظ " هو المجتمع الذي يعيش فيه . إن الغالبية العظمى منهن يرتكبن الإثم بسبب الفقر . . . بسبب المجتمع " (٢) كما يؤكد محفوظ نفسه .

ويأتي يوسف إدريس - الذي ينتمي إلى الجيل الثالث - فيسر على نهج نجيب محفوظ في توظيف الجنس منذ البداية . ففي قصة " أرخص الليالي " - التي وقفنا عندها من قبل - يربط إدريس أزمة الجنس بأزمة الحياة في القرية ويعبر بعمق عما يسمى " بالكلم المبيثي " (٣) الذي ينتج عن ممارسة الجنس رغبة في ملء الفراغ الهائل الذي يحسه " عبد الكريم " .

وفي قصة " قاع المدينة " يعطي إدريس الجنس مدلولاً اجتماعياً حياً ويتخذه وسيلة للتعبير عن سخطه على الطبقة البورجوازية التي تستغل ضعف الفقراء فالقاضي " عبد الله " يُلطخ براءة خادمتها " شهرت " التي استسلمت له تحت

-
- (١) شكري ، غالي : أزمة الجنس في القصة العربية . ص ١٩٩ .
(٢) أبوكف ، احمد : المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ . مجلة الهلال . عدد أول فبراير ١٩٧٠ . ص ١٩٥ .
(٣) الممداوي ، أنور : كلمات في الأدب . ص ١١٠ .

ضغط حاجة أبنائها إلى الرغيف ، ويدفع بها إلى الابتذال وصارسة العهر بعد أن كانت حيية ووفية ، لا تفكر في خيانة زوجها إطلاقا .

وتبلغ سخرية إدريس من " عبد الله " أقصاها حين نراه يجعل هذا القاضي يتساءل في نفسه عما إذا كانت " شهرت " تستسلم له بدافع الحب والرغبة في الخضوع لرجولته أم بدافع الولاء له باعتباره " سيدها ورب نعمتها " ؟ .

إن هذا السؤال يورق " عبد الله " إلى درجة أنه يقرر أن يقاتل " شهرت " ويلج عليها إلحاحا شديدا كي تصف له مشاعرها بصراحة وصدق .^(١)

وفي رواية " العيب " يربط يوسف إدريس بين العلاقات الاجتماعية بخيط واحد ، بحيث لا يمكن أن ينظر إلى أية علاقة بمعزل عن سائر العلاقات الأخرى . إن " سناء " التي تنهار جنسيا - إن صح التعبير - تعتبر إفرازا طبيعيا لذلك الجو الخانق الذي أرغمت على تنفسه ، فصيرها نتيجة للظروف الاجتماعية الحديدية التي حاولت أن تقاومها ولكنها أخفقت إخفاقا ذريعا وأخذت قلاعها تهوي الواحدة تلو الأخرى .

ويجب القول بأن الظروف التي دفعت " سناء " إلى نهايتها المولمة كانت ظروفًا موضوعية ومنطقية وقوية ، وليست مفتعلة كما يزعم بعض النقاد ، من أسأل غالي شكري الذي يتهم إدريس " بالذهنية " في هذه الرواية ، ويأخذ عليه مبالفته في ربط تفريط " سناء " في أنوثتها بتفريطها في مبادئها : " ينزلق الفنان - يقصد إدريس = إلى القول بأن الانهيار الخلقى يشتمل على كافة القيم جميعها ، أو كما تقول المسيحية " من أخطأ في واحدة ، فقد أجرم في الكل " وكأن النفس الإنسانية من البساطة المتناهية للدرجة التي معها تدخل سناء المصلحة مع بداية القصة ملاكا طاهرا ، فإذا أرغمتها لقمة العيش على قبول الرشوة ، أصبحت شيطانا رجيبا " .^(٢)

(١) إدريس ، يوسف : قاع المدينة . ص ٣١٣ - ٣١٨ .

(٢) شكري ، غالي : أزمة الجنس في القصة العربية . ص ٢٤٨ .

إن غالي شكري - برأينا - يخطي في فكرته هذه ، لأن نهاية " سناء " يمكن أن تكون نهاية أية فتاة أخرى عادية إذا عانت نفس التجربة التي عانتها " سناء " . إن إدريس في " الميب " لا يخلق الظروف تمسقا ، ولا يفعل الأسباب . وهذا خلافا لكتاب مثل إحسان عبد القدوس الذي تعود أن يقدم المنحرفات واللوحات الجنسية الصارخة دون تبرير معقول ، وهو الأمر الذي جعلنا نفترض أنه - أي عبد القدوس - كان يهدف إلى مجرد الإثارة الرخيصة .^(*)

وفي " الحرام " ينجح إدريس أيضا في توظيف الجنس والتعبير من خلاله عن مفهوم " الخطيئة " التي يعدها نسبة إن لم نقل مع غالي شكري إنه يعدها " اسما على غير مسمى " ^(١) . وحتى تلك العلاقات التي تربط بين " لندة " و " أحمد سلطان " في هذه الرواية كانت علاقات مهرة ، تجسد لنا أزمة الصراع ضد القيم المتوارثة . وهذا ما يقال أيضا بالنسبة للعلاقة بين زوجة الأمور و " الأبله " فهي علاقة غير مقصودة لذاتها ، وإنما اتخذت كوسيلة للدلالة على المفارقات التي تسود بين سكان القرية .

وفي قصة " العملية الكبرى " يتخذ إدريس من الجنس رمزا خصبا لاستمرار الحياة وحفظ النوع ، وذلك حين يرسم لنا لوحتين متناقضتين تمثل إحداهما موت السيدة التي أجريت لها عملية جراحية فاشلة ، وتمثل الأخرى الطبيب الشاب

(*) يحاول إحسان عبد القدوس أن يلمس لنفسه أعذارا واهية لتبرير الجنس في رواياته ، مثل قوله بأن " ما يعتبر إثارة في الكويت ليس كذلك في مصر وما يعتبر إثارة في مصر ليس كذلك في بيروت " (انظر " مذكرات ثقافة تحتضر " لغالي شكري . ص ٢١٠) . وردنا على هذا أن طريقة عبد القدوس في تناول الجنس تعتبر طريقة مشيرة حتى في الأوساط المتحررة وليس في الأوساط المحافظة فحسب .

(١) شكري ، غالي : أزمة الجنس في القصة العربية . ص ٢٦٤ .

ومرضته اللذين يندفعان نحو بعضهما تلقائيا ويمارسان عطية جنسية بجانب السيدة المحتضرة .

ولو أردنا أن نتعرض إلى كل القصص التي يمكن اتخاذها كنماذج لتوظيف الجنس وربطه بالحياة الاجتماعية والاقتصادية في أدب يوسف لإدريس لذكرنا الشيء الكثير ، مثل " حادثة شرف " و " لأن القيادة لا تقوم " * و " الغريب " و " النداهة " و " الشهادة " * وما إلى ذلك .

* * *

هكذا كان الجنس عند إدريس أول الأمر ، ولكنه مالبث أن اتخذ مجرى آخر يختلف تماما عن هذا المجرى . وقد أخذت بوادر هذا التغير تظهر في كتابات إدريس منذ وقت مبكر ، ففي قصة " دستور ياسيدة " * نقابل عجوزا متدينة ، لا تفتأ تتردد على المساجد والأولياء . وهي جدة للمرة الرابعة ، وأم لأربعة أبناء ناجحين في حياتهم الاجتماعية والمادية ، يتفننون في إحاطتهم برعايتهم ، ويحرصون على إرضائها أشد الحرص ، ولكنها لم تكن قانعة ، بل كانت تحس بأنها عبء عليهم ، وتريد أن تقوم بدور الأم التي تشرف على البيت وتوزع حنانها على أبنائها بمفردها . وذات يوم أحست بتعب في الشارع وكادت تسقط من وجع ألم بها ، فاستجدت بفتى لما يبلغ العشرين بعد . وأحاطها الفتى بذراعيه ، بحيث أصبحت في حضنه ثم أخذ يساعدها على السير رويدا رويدا .

واستطاع الفتى أن يقنعها بكلمات يسيرة أن تخرج معه على البيت كسبي تستريح قليلا ريثما تستعيد قواها . وهناك تعرف أنه يعمل مع أبيه ، وأن أمه قد ماتت من جراء عطية جراحية .

(*) نشرت ضمن مجموعة (أخرض الليلي) . ص ١٥ وما يليها .

(*) نشرت ضمن مجموعة (لغة الآي آي) . ص ١١٣ وما يليها .

(*) نشرت ضمن مجموعة (النداهة) . ص ١٢٥ وما بعدها .

وحيث أن تعطف عليه المعجوز ، وتنشط همتها فتتنظف البيت وتغسل ملبسه ، وتمثل دور الأم فتأمره بالاستحمام ، وتنهك هي في تحضير الطعام ، وكأنها ربة البيت .
وعندما يخرج الفتى من الحمام يندس في سرير أبيه ، وتأخذ أسنانه تصطك ، فتخشى المعجوز عليه من البرد حين ترى عظامه يزداد فتبحث عن المدفأة والخشب ، ولكنها لاتجد شيئا سوى أن تنوب هي نفسها عن أية مدفأة ، إذ أنها قفزت فجأة إلى السرير واندست إلى جانبه ثم احتضنته بشدة .

وفي السرير يحدث بين الفتى والمعجوز ما يحدث بين الرجل والمرأة . وقد تم ذلك حسب رغبتها ولم يفرغ عليها فرضا . فقد " انتفض داخلها " ماردا قادر على كل شيء ، حي ، نابض بالحياة ، ماردا تجاهلته وحاولت قتله ، وتجاهله أبناؤها وكل من حولها وبكل ما يملكون من قيم وعظات وحكم ومثل ، حاولوا خنقه أو سخره ليموت جوعا وإهمالا وحرمانا ، ماردا حين انتفض ، يرتد من النقيض إلى النقيض ، ويعود بها وكأنما ببساط سحري إلى أرض شابة ، حية ، مددمة بحركة الحياة ، وكل ما فوقها وسلمها وداخلها ينبس (١) على حد تعبير إدريس .

إن إدريس هنا يجعل الفريزة تتغلب على التقوى والدين والعقل ، ولهذا فإنه يصفها " بالمارد " الرهيب الذي يستيقظ داخل الإنسان ويقطع كل القيود التي تكبله .

وليس من شك في أن إخضاع سلوك الإنسان إلى الفريزة على هذا النحو يضع إدريس في صف رواد مدرسة الواقعية الطبيعية ، لأنه لا يربط الجنس بالظروف الاجتماعية أو الاقتصادية أو غيرها ، وإنما يجعله مجرد محرك للسلوك .

(١) إدريس ، يوسف : النداهة ، ص ١٢٤ .

وهناك شبه كبير بين هذه القصة وبين قصة " أكبر الكبائر " التي كتبها
إدريس غام ١٩٦٣ ، ولم ينشرها إلا مؤخرًا ضمن مجموعة " بيت من لحم " ، وذلك
لسبب بسيط وهو أنه نسيها تمامًا كما يعلق عليها في الهامش*
" فأكبر الكبائر " تدور هي الأخرى حول فتى في الثالثة عشرة من
عمره وعجوز مسنة عرفت بين الناس بتقواها وورعها . وُلخص القصة أن الشيخة
صابحة - وهو اسم العجوز - تنظر إلى ساقى الشاب محمد فتري فيهما قوة
عضل رجل ناضج وتعتقد مقارنة بينهما وبين ساقى زوجها الشيخ صادق النحيف
فتخرج منها آسفة متحسرة .
واتفق يوما أن عرج محمد علي بيت الشيخة " صابحة " ليطلق لظن
المطش الذي شب في صدره اثر عمل مرهق ، فوجدتها تصلي ، فانتظرها
حتى فرغت من صلاتها وطلب منها ماء باردًا من زيرها النظيف ، فسقته وتلقت
شكره . وحين هم بالانصراف طلبت منه أن يساعدها في ملء الزير من ماء
الجب . وبالطبع فإن محمدًا يلبي رغبتها فيعمد إلى الدلو كي يدلي به
إلى قاع الجب . وهنا ترمقه الشيخة " صابحة " مركزة عينيها على انتفاخ
عضلتي ساقيه ، وتقرب منه متظاهرة بمساعدته في جذب الدلو الملو . وبدلاً من
أن يسلك محمد بالدلو مباشرة لف ذراعه " بالفريزة " وراء رقبة العجوز بحيث
أصبحت في حضنه محاولة أن تتلمص قائلته : " أوعى بقى نقضت وضوى يا شيخ .."
ولكنه لم يفعل إلا أن شدد من التفاف ذراعه ليحبرها على السكوت
التام .. وكانت كلمتها التالية : لا لا .. أنا في عرضك .. الشيخ صديق
زمانه جاي ..

وقال لها بصوت صحوح : هو فين ؟

فقلت ، زمانه جايصلي الضهر وجاي ..

فقال : امال وقتيه ؟

(*) انظر هامش صفحة (٥٩) من مجموعة " بيت من لحم " . دار العودة

فقلت : بعد العشاء * (١)

وبعد العشاء التقى الشاب بالمجوز المتصايمة على سطح بيتها ، ولم يكن آخر لقاء بل كان بداية للقاءات عديدة . . .
وفي قصة " السيدة فيينا " ^(٢) التي اتخذها إدريس عنوانا لإحدى مجموعاته القصصية نجد أنفسنا أمام موظف مصري يتشوق إلى زيارة أوروبا ، ويظل طوال ستة أشهر يكافح ليوفد في مهمة رسمية تتعلق بالتبادل التجاري مع " هولندا " . ويتم له الانتصار بعد جهد غير يسير في سبيل الحصول على جواز السفر .
وفي " أستر دام " أنهم مهتمه بسرعة فائقة ثم غادرها متجها إلى ~~السويس~~
" فيينا " ليمارس هوايته السرية المفضلة التي تجهلها زوجته ، وهي إغواء النساء .
إنه سئم من نساء مصر ورفع شعاره المشهور بين أصدقائه : " المشكلة أبدا ليست في إيقاع امرأة ، المشكلة الكبرى هو (٢) التخلص منها " ^(٣) .
وإن فلاغرابة أن يسمى لغزو " أوروبا المرأة " .
ومنذ اللحظة الأولى التي وطئت قدماه فيها أرض " النساء " وهو يزوغ بعينيه ويبحث عن هدفه دون جدوى . فقد تجول كثيرا على قدميه في شوارع " فيينا " وابتسم كثيرا لفتياتها ، وحاول أن يتجاذب معهن أطراف الحديث ،
وقدم نفسه مرارا ، ولكنه لم يظفر بشيء . وكان يبأس ويصب لعنته على أصدقائه الذين نصحوه بالتوجه إلى هذه العاصمة الأوروبية التي تهوى نساؤها اللسون الأسمر والشعر الأكرت .

وبعد لأي لمعت في سماءه بارقة أمل ؛ إذ رأى سيدة نساوية أصلية ،
ليمت بالصغيرة ولا بالكبيرة ، ولهمت من التبرجات الخليعات اللواتي يرغب
عنهن ، فاقترب منها دون تخطيط مسبق وأخذ يلتهمها بعينيه الشهاط ، ثم

(١) إدريس ، يوسف : بيت من لحم . ص ٥٥-٥٦ .

(٢) إدريس ، يوسف : السيدة فيينا ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٧ .

سألها عن الطريق المؤدي إلى فندق " زاخر " الذي ينزل فيه - رغم معرفته
الجيدة بموقعه - فدلته عليه ، ولكنه تلكأ وظل يقتفي أثرها أينما اتجهت .
وحين توقفت في إحدى محطات الحافلة اقترب منها من جديد وراح يحاول
أن يحادثها :

" - تنتظرين الأتوبيس ؟

- الترام .

- زاهية بعيدا ؟

- إلى الضاحية .

كان يسألها محاولا أن يجد خيطا واحدا يجذبه ليمتد الحديد
ووجد في إجابتها الأخيرة فرصة . فقال لها :

- الضاحية بعيدة ؟

- نصف ساعة " (١) .

وعلى هذا النحو استمر في سؤالها عن الجو والشعب النسائي ، وقدم
نفسه كالعادة ، ولما جاءت الحافلة التي تنتظرها سعدت وتركته واقفا محتارا ، ينظر
إليها عبر نافذة الحافلة ويبتسم ابتسامة الوداع ، فترد عليه بمثلا ، ولكن
مصطفى - وهو اسم الموظف - لا يكتفي من الغنيمة بالإياب ، بل يصعد هــو
الآخر إلى الحافلة ويجلس بجانبها ، فتزعج من تصرفاته الفريبة ، وتنكش في
مقعدها خائفة حين يصر على مصاحبته إلى حيث تقطن .

وبمهارة وحذق استطاع مصطفى أن يهدي روعها وأن يسيدها إلى حالها
الطبيعية ، بحيث تجيب عن أسئلته المختلفة . وتفهمه السيدة بأنها متزوجة
وأُم لولدين . ويكون حريا بضمير مصطفى هنا أن يتحرك وأن يردعه عن مضايقة
هذه السيدة ، ولكنه يتطرق إلى الحديث عن زوجها ، فإذا به يضحك مـلـء
شذقيه حين يعلم أن زوجها غير مقيم معها ، ويزداد تشبه بها أكثر من ذي
قبل .

(١) لإدريس ، يوسف : السيدة فيينا . ص ٣٠-٣١ .

وحين تصل السيدة إلى ضاحيتها وتنزل من الحافلة ، يلف يده حول
يدها ويسير معها إلى بيتها ، حيث يقضي ليلة يتفنن إدريس في وصفها
بالتفصيل .

وهكذا تنتهي قصة " السيدة فيينا " . وهي القصة التي كرس لها يوسف
إدريس سبعين صفحة برمتها .

هنالك فكرة واحدة يمكن أن تستخلص من هذه القصة ، وهي الفكرة التالية :
إن المرأة الأوروبية لا تختلف عن المرأة المصرية . والمقارنة هنا لا تتعلق
بطبيعة المرأة أو أخلاقها ، وإنما تتعلق بجسدها ليس إلا . ففي الصباح
الباكر حين يتأهب مصطفى إلى الخروج من بيت السيدة يكشف بأنها كانت
امرأة عادية ، مثل سائر النساء اللواتي أنشأ معهن علاقات في مصر . وحينئذ
انبثق في نفسه " حنين غريب جارف إلى بلده ، وعائلته الصغيرة ، والدنيا
الواسعة العريضة التي جاء منها " (١) .

أما إذا كان يوسف إدريس يهدف بقصته هذه إلى معالجة قضية التقاء
الشرق بالغرب ، فإنه فشل فشلا ذريعا ، ولم يستطع أن يعطي هذه القضية
ما تستحقه من العناية بالأبعاد الاجتماعية والحضارية على نحو ما نرى في
" الحي اللاتيني " (٢) للدكتور سهيل إدريس ، أو " موسم الهجرة إلى الشمال "
للطيب صالح أو " قنديل أم هاشم " ليهي حقي .

إن إدريس في هذه القصة لا يعطي الجنس سوى مدلول ضحل ، يكاد يجعلنا
نتيقن من أنه لم يستهلك سبعين صفحة إلا بفرض واحد وهو تصوير العلاقة
الجنسية بين مصري وأوروبية . هذا بغض النظر عن الفكرة السطحية التي ذكرناها ،
بالطبع .

ولا ريب في أن هذه الضحالة في توظيف الجنس ، وهذه النزعة الميكانيكية

(١) إدريس ، يوسف : السيدة فيينا . ص ٧٠ .

(٢) إدريس ، سهيل : الحي اللاتيني . دار الآداب . بيروت . ط ٧ .

في تصويره ، تنحدر بإدريس الى مستوى الكتاب الطبيعيين الذين ينصب اهتمامهم على ملاحظة السلوك الفريري للإنسان .
وتبلغ النزعة الطبيعية لدى يوسف إدريس مداها في مجموعته القصصية " بيت من لحم " ، وخاصة في القصة التي تحمل نفس عنوان المجموعة ، و " أكان لا بد ياليلي أن تضيء النور " ؟ ، و " هي " . إن إدريس في هذه القصص الثلاث يقدم لنا لوحات جنسية صارخة ، ويخضع سلوك الشخصيات إلى الفريرة .

ففي " بيت من لحم " نجد أنفسنا أمام أسرة بائسة ، تعاني من الفقر والوحدة ، والحزن على فقيدتها الذي كان يعولها . وتتألف هذه الأسرة من الأم التي بلغت سن الخامسة والثلاثين ، والبنات الثلاث اللواتي بلغت سن الزواج - ولما يتقدم أحد لطلب يد أبة واحدة منهن ، وذلك لقرهن من جهة ، ولقبهن من جهة أخرى ، وحين مات رب هذه الأسرة ارتدت الأم وبناتها لباس الحداد وتفقدن مع قرىء أكنه أن يرتل القرآن في البيت كل عصر جمعة .

واستمرت الحال على هذا الوضع لمدة سنتين ، وانتهى الحزن ولكن الصمت ظل يخيم على أفراد الأسرة ، لا يقطعها إلا صوت القرىء في أيام الجمعة . ولهذا فلنهن ألغن هذا الصوت وأنسن إليه .
وتدرك الأرملة وبناتها ذات يوم أنهن لا يحفلن بصوت القرىء لذاته وإنما يحفلن بصاحبه ، أي بالرجل الوحيد الذي يزورهن ، وتنتبهن أيضا إلى أن ملبسه نظيفة دوما ، وحذاءه لاصع ، و " عمامته مطفوفة بدقة يعجز عنها البصرون " .
وحيثنذ يتفكرن عليه أن يجدد الاتفاق على استمراره في التلاوة ، ويفكرن فيه كزوج :

— تزوجيه أنت يا أماء .. تزوجيه .

— أنا ؟ .. يا عيب الشوم .. والناس ؟

— يقولون ما يقولون .. قولهن أهون من بيت خال من رنين صوت الرجال .

— أتزوج قبلكن ؟ .. ستحيل .

أليس الأفضل أن تتزوجي قبلنا ، ليعرف بيتنا قدم الرجال فنتزوج بعدك
تزوجيه . تزوجيه يا أباه .^(١)

هكذا راحت الشقيقات الثلاث يحاولن إقناع أمهن بالزواج من المقري

الكفيف .

وبعد زواج الأرملة من هذا الرجل تتحول الغرفة الوحيدة التي ينام فيها
الجميع إلى جحيم في نظر الفتيات العازبات ، ذلك أن الأم أصبحت تلمس
بالفيرة على زوجها وتخشى عليه من بناتها ، وخاصة عندما تأخذ كل واحدة
منهن تجرب خاتمها وتبدي إعجابها به .

والشيء الفظيع في قصة هذه الأسرة الشقية أن الفتيات أخذن يسرقن خاتم
أمهن بشتى الطرق ويستلمن للزوج الكفيف الذي تعود أن يلمس الخاتم في
إصبع زوجته ليطمئن عليه ، دون تمييز لتلك الإصبع التي كانت تتغير من هيمن
لآخر .

وقد أنكر الزوج التحول الذي كان يمتقد أنه يظراً على زوجته بلا سبب
واضح ، فهي تارة تتحدث وتضحك ، وتارة أخرى تنام إلى جواره في صمت
رهيب ، وهي تبدو له مثلثة اليوم لتصبح نحيلة في الغد . . كان يعزو هذا
التحول في البداية إلى طبيعة المرأة التي تأتي البقاء على حال ، " فهي طارئة
صاحبة كقطر الندى مرة ، ومضهكة مستهلكة كما البرك مرة أخرى . ناعمة كطمس
ورق الورد مرة ، خشنة كنبات الصبار مرة أخرى " .^(٢) هكذا كان يحاول الكفيف
أن يفسر تلون زوجته أول الأمر ، ولكن الشك أخذ يتسرب إليه أخيراً . ومع ذلك
فإنه لم يكن يجروء على الحديث في هذا الموضوع ، بل لاذ بالصمت ، كسائر
أفراد الأسرة ، و " راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي
زوجه وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه . تتصابى مرة أو تشيخ ، تنعم أو تخشسن ،

(١) إدريس ، يوسف : بيت من لحم . ص ٨ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢

ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا شأن البصرين ومسئوليتهم وحدهم هم الذين يملكون نعمة اليقين . إذ هم القادرون على التمييز ، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، شك لا يمكن أن يصبح يقينا إلا بنعمة البصر ، وما دام محروما منه فسيظل محروما من اليقين ؛ إذ هو الأعشى ، وليس على الأعشى حرج .^(١)

وفي قصة إدريس " أكان لا بد يا " لولي " أن تضيء النور " نقابل إماما شابا يدأب على هداية الناس في حي " الباطنية " - وهو من الأحياء الشعبية التي يدمن أهلها تدخين الحشيش في الظاهرة - ولكنه يكتشف أن إرشاداته وتعاليمه تذهب هباء ولا تكاد تتجاوز الآذان إلى القلوب والبصائر المسطولة ، فيحاول أن يتبع طريقة جديدة في كسبهم ، وهي أن يعرفهم قبل أن يهديهم . ومعرفتهم تقتضي أن يحيا بينهم ، ويختلط بهم ، ويخرج من برجه العاجي بالمسجد إلى المقاهي والشوارع ، فيستمع إلى الناس ويأهم عن قرب ، ولا يدير وجهه للعدنيين منهم .

وتحقق هذه الطريقة في هداية الناس نجاحا لموسا في البداية ؛ إذ أقبل عليه أهل الحي وصاروا يفتحون له قلوبهم ويطلون المسجد . وكان الإمام حسن الصوت فلم يجذب إليه الرجال فحسب ، وإنما جذب إليه النساء أيضا وبهرهن .

إلا أن هذا النجاح الذي أحرزه الإمام لم يلبث أن انقلب إلى إخفاق ذريع ، فالناس لم يعمدوا يقبلون عليه لتدينه ولا لفقده ، بل أخذوا يميلون إليه بسبب صوته العذب . والأدهى من هذا أن النساء أخذن يفرينه بغفائتهن ويختلقن الفرص كي يحدثنه أو يعرضن عليه مشكلاتهن في صراحة تامة : " الزوج كفت من شهور عن معارشتها ، ولا فائدة ، فإدمانه السبب . . وإدمانه ميسوس ومحاولاتها فشلت . . وتخاف الفتنة . . ماذا تفعل ؟ " ، " أخوها يأتي عمان

(١) إدريس ، يوسف : بيت من لحم . ص ١٣ .

(٢) الصدرية نفسه : ص ٢٣ .

من سهراته . . ومهما فعلت لا يسكت حتى تدعن ، وكل ليلة تدعن ، وترى —
أن تتوب ، فهل تقبل توبتها ؟ ، " حلت به — هو الإمام — في مناسبتها فماذا
تفعل ؟ " (١) ، وهلم جرا . .

وذات يوم جاءته فتاة لعوب وزعت له أنها تريد أن تتعلم الصلاة ، ودعته
إلى بيت أمها الأرملة كي يعطيها دروسا " خصوصية " . وبالطبع فإن الإمام
يزجر هذه الفتاة ولكنها تستمر في إغرائه بأن تنزع ملابسها ليلا وتظل شبه
عارية على سرير غرفتها الضامة المواجهة لصومعة المسجد .

قاوم الإمام إغراء هذه الفتاة طويلا ، ولكن " الشيطان " انتصر عليه أخيرا
فترك الصلبيين ساجدين وذهب إلى بيتها . .

واضح تماما أن إدريس في هذه القصة — وكذلك في القصة السابقة — يرجع
سلوك الإنسان إلى الفريزة ، ويجعل من شخصياته دمي تلهو بها الحتمية
البيولوجية التي لامندوحة عن الخضوع لسلطانها . وليس من ريب في أن هذا
الموقف الذي يتخذه إدريس يختلف عن مواقفه السابقة ، حين كان يفسر سلوك
شخصياته بالظروف الاجتماعية . فالدور الأول — على سبيل المثال — لم يكن من
نصيب الفقر في حياة شخصيات " بيت من لحم " ، وإنما كان من نصيب الفريزة
الجنسية . والجنس هنا لم يوظف ولم يتخذ مدلولا اجتماعيا كما رأينا في
" الحرام " أو في " أرخص الليالي " .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن طبيعة يوسف إدريس لا تبدو لنا من خلال إعطائه
المكانة الأولى للفرائز في كتاباته الأخيرة ، فحسب ، وإنما تبدو لنا أيضا من خلال
اهتمامه الشديد بالتفاصيل الدقيقة التي سوف نتعرض لها في الباب التالي
من هذا البحث .

(١) إدريس ، يوسف : بيت من لحم . ص ٢٣ — ٢٤ .

وهذا الاهتمام البالغ بالتفاصيل من شأنه أن يورث إدريس في ذلك العيب الذي نجده لدى كتاب الواقعية الطبيعية ، وهو النقل الغوتوغرافي للأشياء والأحياء في كثير من الأحيان .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن الحديث عن الواقعية الطبيعية في نتاج يوسف إدريس يعتبر مجرد حديث عن بواكر هذا المذهب الأدبي ، كما يوحى بذلك عنوان هذا الفصل . إن ملامح الطبيعية في أدب إدريس تظل محدودة وسطحية إلى حد بعيد ، ولن تكتمل إلا باصطناع منهاج العلوم التجريبية الذي اصطنعه أقطاب المذهب الطبيعي في أوروبا ، كما رأينا في الباب الأول من هذا البحث .

" الباب الثالث "

تقديم فني لأدب يوسف إدريس
=====

دراسة

للأشكال الفنية وطرق الأداء لديه

من الملاحظ أن الذين تناولوا يوسف إدريس - سواء في مقالات بالصحف والمجلات أو في كتب - لم يكونوا يعطون أهمية كبرى للجانب الفني لدينه، وإنما كانوا يصبون جل اهتمامهم على مضامين أدبه الذي يلحون فيه على الناحية الاجتماعية خاصة .

وليس من شك في أن هذا خطأ فادح ؛ لأن الشكل في الحقيقة هو الشيء الأساسي الذي يفرق بين ما هو أدب وما ليس بأدب في آخر الأمر ، كما أن الشكل هو الذي يوهنا بالحياة إذا سلطنا بأن الأدب " إيهام بالحياة ^(١) على حد تعبير الدكتور محمد مندور .

إن التركيز على المضمون في العمل الأدبي يجعل منه مجرد مقالة نثرية لا تختلف عن المقالة السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية . ثم إن " لكل نوع من الأنواع الأدبية لونا من التعبير ملائما له ، ويمتلك خصائصه الذاتية التي تميزه وتجعله يختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى ، فهذا النوع من النقد المضموني يقوم بطمس الخصائص الذاتية للأنواع الأدبية ، ولذلك فإننا سوف نقرأ نقدا واحدا لرواية وقصص قصيرة وقصائد شعرية مع أن النقد يجب أن يختلف باختلاف الآثار التي يتناولها " ^(٢) كما يؤكد زكريا تاجر في تصريح له .

وقد نخطئ إذا حسبنا أن العمل الأدبي يستمد أهميته من موضوعه ؛ لأن العبرة ليست بمدى قيمة الموضوع وخطره أو طرافته ، بل العبرة بكيفية المعالجة . فنحن نجد مواضيع مطروقة من كثير من الكتاب . ولكنها تتفاوت في قيمتها الأدبية من كاتب إلى آخر . إن أسطورة أوديب تناولتها طغمة من الأدباء ، من أمثال " سوفوكل " ، و " سينيكا " ، و " كورني " ، و " كوكتو " ، و " فولثير " و " أندريه جيد " ، و " توفيق الحكيم " ، و " علي سالم " ، وغيرهم

(١) مندور ، محمد : الأدب وفنونه . ص ٩٠ .

(٢) صبحي ، صهي الدين : مظاهرات في فن القول . منشورات اتحاد الكتاب

العرب . دار الأنوار للطباعة . دمشق ١٩٧٨ .

كثيرون . (١) ومأساة أوربست تناولها "إسخيل" ، و "جان پول سارتر" ، وكذلك الأمر بالنسبة لمأساة إليكترا التي عالجهما "يوجين أونيل" و "جان جيرودو" وموضوع "شهرزاد" كتب فيه كثير من الكتاب من بينهم "توفيق الحكيم" و "علي أحمد باكثير" و "عزيز أباظة" وغيرهم . (٢)

فهذه المواضيع قديمة ومألوفة ، ولا يمكن أن تكون هي التي تعطي القيمة الفنية للأعمال الأدبية التي تعتمد عليها .

بالإضافة إلى أن يفرق بين الموضوع والمضمون ، فالموضوع يمكن اعتباره مادة أولية يشكل منها الأديب أعماله ، أما المضمون فهو المدلول أو الفكرة التي تستخلص من الموضوع . فأسطورة أوديب في حد ذاتها خاصة عالجهما توفيق الحكيم وأعطاهما معنى أو مدلولاً معيناً يختلف تماماً عن المدلول الذي نجده في عمل سوفوكل . إن توفيق الحكيم في "الملك أوديب" (٣) يبذل مجهوداً كبيراً من أجل إضفاء طابع إسلامي على أسطورة أوديب (٤) ، وذلك بحكم كونه مسلماً لا يستطيع أن يسلم بفكرة تعدي الإنسان للآلهة ، كما لا يستطيع أن يهضم فكرة ظلم هذه الآلهة وقسوتها على الإنسان البريء على نحو ما نجده في مسرحية "سوفوكل" - أوديب ملكاً - (٤)

(١) انظر "المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم" للدكتور أحمد عثمان . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص ٥٦-٥٧ .

(٢) انظر مقدمة كتاب : "Cheherrazade" par Charles Pellat, Hiam Aboul-Hussein. Société Nationale d'édition et de Distribution. Alger 1976

(٣) الحكيم ، توفيق : الملك أوديب . المطبعة النموذجية . القاهرة .

(*) يلاحظ أن الحكيم أخفق في أن يجعل من الملك أوديب الإغريقي الوثني شخصية إسلامية . فهو يقدم أوديب "عاشقاً متعباً بأمه ، بل ويصر على أن يطارحها الحب حتى بعد تأكده من حقيقة أنها أمه دماً ولحماً" على حد تعبير الدكتور أحمد عثمان . (انظر كتابه "المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم" . ص ٦٥) . ومصادق هذا الرأي ما نجده في صفحة

١٦١ - ١٦٢ من مسرحية الحكيم الآتفة الذكر .
(٤) سوفوكل : أوديب ملكاً . ترجمة الدكتور طه حسين . دار العلم للملايين . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

ومهما يكن من أمر فإن للفكرة أثرا لا يمكن إنكاره في تحديد قيمة العمل الأدبي ، فهي عنصر من عناصره التي لا يكتمل بدونها . بل إنه يمكن القول بأن أي عمل أدبي يهمل عنصر الفكرة لن يرقى إلى مستوى الأعمال الجيدة إطلاقا ، وخاصة في العصر الحديث الذي أصبح لا يستغنى فيه عن الضامين ولا يرضى بالآثار الضحلة المدلول حتى في الشعر . ولهذا فإن النقد يحفل بشعر كل من بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور - على سبيل المثال - أكثر مما يحفل بشعر نزار قباني . وذلك عائد - بالطبع - إلى عمق الضامين الإنسانية التي تحتوي عليها أشعار كل من الشاعرين الأولين إذا قورنت بأشعار هذا الأخير التي لا تتردد في وصفها بالسطحية والضحالة .

وما ينبىء عن أهمية الضامين أنها هي التي تحدد الأشكال - كما يؤكد منظرو الأدب ونقاد الكبار - وليس العكس . إن " إرنست فيشر" يثبت بالبراهين القاطعة أن الأشكال دوماً تابعة للضامين ، ليس في الأدب فحسب ، وإنما في البلورات ، والكائنات الحية ، والمجتمع وما إلى ذلك .^(١)

وإنه فإن الشكليين يخطئون حين يذهبون إلى أن الضامين هي التابعة للأشكال ، و" أن هناك حافزا يدفع كافة أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى ، أي يدفعها للتحويل إلى شكل ، وبذلك تحقق كمال الشكل ، ومن ثم تحقق الكمال في ذاته " .^(٢)

ولئن كنا قد رفضنا فكرة المتطرفين المنحازين إلى الشكل والمنحازين إلى المضمون على حد سواء ، فإننا نؤمن بضرورة النظر إلى العمل الأدبي كوحدة متكاملة العناصر لا يجوز لنا تفتيتها والميل إلى تفضيل عنصر معين فيها على حساب سائر العناصر الأخرى .

ولهذا فإن النقاد المحدثين يدعون إلى عدم الفصل بين المضمون والشكل ، ويرون أن " العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه أو من شكله

(١) انظر " ضرورة الفن " لإرنست فيشر . ص ١٥٥-١٧١ .

(٢) المرجع نفسه . ص ١٥٣ .

منفصلا - بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يترجم فيه الموضوع بالشكل
في وحدة موضوعية " حية " (١) .

وإن كان الأمر هكذا فإنه يحق لقائل أن يقول : إذا كنت ترى هذا
الرأي وتؤمن بفكرة اعتبار العمل الأدبي كائنا حيا لا يجوز تفتيته ، فلماذا تبيع
لنفسك إذن أن تتناول الأشكال الفنية لدى يوسف إدريس في باب منفرد ؟ .
الحقيقة أنني أبحث لنفسي أن أفصل بين الشكل والمضمون ظاهريا
فحسب . وذلك للحفاظ على انسجام أهواب هذا البحث وفصله من جهة واحدة ،
ولإفساح مجال أوسع للحديث عن الأشكال الفنية في أدب يوسف إدريس من جهة
أخرى . وهي الأشكال التي أوشك النقاد أن يهملوها تماما كما سبق أن أشرت .
ثم إنني لن أهمل المضمون تماما أثناء حديثي عن الشكل ، وذلك من الصعب
جدا ، لأن الشكل لا يتفصل عن مضمونه كما قلنا .

* * *

وبعد ، فإن الذي يهنا الآن هو أن ننظر في بعض الأنواع الأدبية
التي عالجها يوسف إدريس . وهذه الأنواع تنحصر في القصة القصيرة ، والرواية ،
والمسرحية ، والمقالة .

وهذا الانتقال من نوع أدبي إلى آخر ربما يثير سوءا لا يحتاج إلى
الإجابة ، فما السبب الذي يجعل إدريس يستنكف من الاستقرار على لون أو نوع
أدبي معين يخلص له طوال حياته الأدبية كما يفعل كثيرون من الكتاب ؟
إن بعض الكتاب الرواد كتبوا في أنواع أدبية شتى ، ولكن دوافعهم
كانت تختلف تماما عن دوافع يوسف إدريس . فتوفيق الحكيم كتب في القصة
القصيرة والمسرحية والرواية ، وحاول أن يبتكر أشكالا جديدة ، كما فعل قسي

(١) رشدي ، رشاد : ما هو الأدب . المطبعة الفنية الحديثية

كتابه " بنك القلق" ^(١) الذي جمع فيه بين عنصري الرواية والمسرحية على نحو يكمل أحدهما بالآخر في التعبير الفني ، وكما فعل في كتابه " أشعب" ^(٢) الذي جمع فيه بين مميزات الرواية ومميزات القصة القصيرة ، وكما فعل أيضاً في كتابه " قالبنا المسرحي " الذي حاول فيه أن يبتكر قالباً مسرحياً خاصاً ستخرجنا من باطن التراث العربي القصصي الإخباري ، مبرراً بذلك عن رغبته في الخروج عن نطاق القوالب المسرحية المالمية ^(٣) .

ودافع توفيق الحكيم إلى هذا التنوع في أشكال التعبير الأدبي هو رغبته الشديدة في خلق تقاليد وأجناس أدبية لم تكن موجودة في الأدب العربي في عهده ، حسب ما يؤكد هو نفسه في مقدمة " مسرح المجتمع" ^(٤) .

أما دافع يوسف إدريس إلى التنوع فإنه يختلف عن دافع الحكيم تماماً . إن إدريس يلجأ إلى التنوع بحثاً عن الشكل الذي يلائم تجربته وفكرته التي يريد أن يعبر عنها . وهذا ما يؤكد إدريس نفسه في حديث له مع " نبيل فرج" فإجابة عن السؤال التالي : " أين تقف بين الأشكال الأدبية المختلفة التي تمارسها ؟ " قال إدريس : " لا أستطيع أن أحدد بالضبط موقعي من أشكال التعبير ، فأنا لا أختارها ، وإنما الأصح أنها هي التي تختارني . فلماذا اختارتنني وأحسست بإمكانياتها المسرحية تجيء مسرحاً ، أو بإمكانياتها المقروءة تجيء قصة أو رواية " ^(٥) . ثم لانسى أن إدريس بطبيعته شغوف بالتفكير

(١) الحكيم ، توفيق : بنك القلق . دار المسارف . القاهرة .

(٢) الحكيم ، توفيق : أشعب . المطبعة النموذجية . القاهرة .

(٣) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . المطبعة النموذجية .

القاهرة . ص ٩ - ٢٣ .

(٤) انظر " مسرح المجتمع " لتوفيق الحكيم . المطبعة النموذجية .

القاهرة . ص ٨ .

(٥) فرج ، نبيل : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية . المجلة

عدد يناير . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٠٢ .

وإعادة النظر فيما يسمى " بالمبادئ " و " القيم " التي لا يريد لها أن تظل ثابتة ، لأن ثبوتها يجمد الحياة ويعطل عجلة التطور .^(١) وطبيعة الحال فإن التجديد في هذه القيم والمبادئ أو المضامين ، بمعنى أوسع ، يقتضي بالضرورة تجديدا في الأشكال الفنية ، كما رأينا منذ قليل .
ومهما يكن من أمر ، فإننا نريد الآن أن نتعرض للأنواع الأدبية عند يوسف إدريس ، وننظر في كل نوع على حدة ، مراعين ترتيبها الزمني ، أي القصة القصيرة ، فالرواية ، فالمسرحية ، لأن إدريس بدأ حياته الأدبية قصاصا ، ثم روائيا ، ثم مسرحيا في الأخير .

(*) هناك شبه كبير بين آراء إدريس في هذا الموضوع وآراء الدكتور زكي نجيب محمود (انظر كتابه " تجديد الفكر العربي " . دار الشروق . بيروت ١٩٧١ . ص ١٩٠-٢٠٤) .
(١) فرج ، نبيل : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية . ص ١٠١ .

الفصل الاول

القصة القصيرة

يشير بعض النقاد إلى أن كل أمة من الأمم يمكن أن تبرز في جنس أدبي معين (١) ويبدو أن هذا الرأي صائب إلى حد بعيد . فالعرب قديما أبدعوا في مجال الشعر الفنائي ، والإغريق كانوا بارعين في فن الملاحم والشعر الدرامي ، والروس في العصر الحديث بلغوا الذروة التي لا تظن أن أمة من الأمم سوف تيلفها يوما ما في مجال الرواية ، وهكذا دواليك .

إذا كان العرب قد تفوقوا في الشعر الفنائي قديما ، فما هو الفن الأدبي

الذي يمكن القول بأنهم أخذوا يبرزون فيه ؟

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل - الذي طرح هذا السؤال - أن " إقبالنا وتهافتنا على القصة القصيرة قراءة وإنتاجا يدل على أن هذا النوع الأدبي أكثر ملاءمة لنا من غيره من الأنواع " حسب ما يبدو . (٢)

إن ظاهرة الاهتمام بالقصة تستلقت الانتباه بالفعل ، إذ أن القارئ يرى أن القصة تطفئ على الأدب العربي الحديث أكثر من طفيان الرواية أو الشعر ، حتى أن الدكتور محمد شكري عياد اعتبرها " بدعة العصر " (٣) التي يجسب على الكتاب - وخاصة الشباب الناشئ منهم - أن يحذروا من مغبة الإسفاف والابتذال فيها .

ولعل من فضول القول أن نذكر أسباب رواج القصة القصيرة في الأدب العربي ، وهي الأسباب التي يمكن لنا أن نجعلها في توفر وسائل الطباعة والنشر ، وتوهم

(١) انظر " الصوت المنفرد " لفرانك أوكونور . ترجمة الدكتور محمود الربيعي . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٩

ص ١٥ .
(٢) إسماعيل عز الدين : قصص من مصر . دار المعرفة . القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٥٨ . ص ٩ .

(٣) عياد ، شكري محمد : تجارب في الأدب والنقد . ص ٢٨٥ .

بعض الكتاب بسهولة كتابة هذا النوع الأدبي ، هذا فضلا عن روح العصر التي تلائم قالب القصة القصيرة أكثر ما تلائم القوالب الأخرى (باستثناء الشعر) ، ذلك أن القراء لم يعد لديهم الفراغ وراحة البال والاطمئنان الذي يجعلهم يجلسون وإلى المدفأة ويستفرقون في قراءة " دون كихوتة " لسرفانتس ، أو " الحرب والسلام " لتولستوي ، أو " الشياطين " لدوستويفسكي .

وإذا كانت القصة القصيرة مرشحة لاحتلال منصب الصدارة في الأدب العربي المعاصر فإننا لانتكب جادة الصواب إذا قلنا بأن يوسف إدريس هو عميد هذا الفن الأدبي بلا منازع .

فقد بلغ إدريس بالقصة القصيرة شأوا بعيدا ، لم يبلغه سابقوه أو معاصروه وهذا على الرغم من قصر عمر هذا الفن الذي لم يعرفه العرب إلا مؤخرا . (*)

* يذهب يوسف الشاروني إلى أن القصة القصيرة كانت معروفة عند العرب منذ القديم ، سواء في صورة حكايات خرافية أو نوادر وقصص فلسفية أو مقامات . ويرد الشاروني على الرأي الذي يعتبر القصة وليدة الغرب بقوله : " نستمع دائما إلى أن العرب القدامى مثلا لم يعرفوا القصة لمجرد أن خصائص القصة الحالية لا ينطبق على القصص كما عرفها العرب ، وهذا شبيه بقولنا تماما إن الأقدمين لم يعرفوا البيوت لمجرد أنهم لم يسكنوا العمارات أو الفيلات التي نسكنها اليوم ، فكما أن تحديد المأوى هو كل ما يحمي الإنسان من أخطار الطبيعة : بردها وحرها ، وعواصفها وأمطارها ، وحيواناتها المفترس ، وحشرات السامة . الخ ، وربما ما يحميه من أخيه الإنسان ، بحيث ينطبق هذا المعنى على الكهف والكوخ كما ينطبق على العمارة والفيللا " . (انظر كتاب " القصة القصيرة . . نظريا وتطبيقيا " ليوسف الشاروني . سلسلة كتاب الهلال . دار الهلال . عدد ابريل ١٩٧٧ . ص ٧) . ويذهب الشاروني إلى أبعد من هذا فيذكر كتاب " البخللاء " للجاحظ . و " المكافأة وحسن العقبى " لأحمد بن يوسف ، و " الفرج بعد الشدة " للتبوخي ، و " مصارع العشاق " لابن السكراج =

وقد شاطرننا هذا الرأي بعض النقاد الذين يكادون يجمعون على أن إدريس يتربع على عرش القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر بمصر . وبكفي أن نشير إلى أن إدريس نال جوائز كثيرة ، منها جائزة مجلة " حوار" لعام ١٩٦٥ . وقد كانت لجنة التحكيم مؤلفة من الأساتذة : " سيمون جارسي " ، و " جبرا إبراهيم جبرا " ، و " قسطنطين زريق " ، و " جميل صليبا " و " محمد الفاسي " ، و " إبراهيم مذكور " ، و " محمد مندور " وغيرهم . وكل هؤلاء

= و " ألف ليلة وليلة " ، وسمرة " علي الزبيق " وما إلى ذلك . . . نقول : إنه يذكر هذه الكتب على أساس أنها مجموعات قصصية (انظر المرجع الآنف الذكر ص ٣٨ - ٤٠) .

وليس من شك في أن في هذا الرأي خطأ كبيرا يسيء إلى الروح - الموضوعية الضرورية لكل باحث . فالقصة القصيرة بمعناها الفني لم تنشأ إلا في وقت متأخر جدا بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى ، إذ لا تعود إلى أبعد من القرن التاسع عشر ، ولم تولد إلا على يد " إدجار آلان پو " الأمريكي و " جوجول " الروسي ، ثم طورها كل من " تشيكوف " الروسي أيضا ، و " جي دي موباسان " الفرنسي .

لأن كل الدارسين الجديين لم يزعموا أن القصة القصيرة في الأدب العربي نشأت من أصل عربي وكانت تطورا عن النوادر أو الخرافات أو العقامات ، بل سلمون بأنها ذات أصل غربي ، أخذها العرب فيما أخذوه حديثا عن الأوروبيين (انظر " القصة القصيرة " للدكتور طاهر أحمد كي . دار المعارف الطبعة الأولى . القاهرة ١٩٧٧ . ص ٧ ، ٧٧ . وانظر " قصص من مصر " للدكتور عز الدين إسماعيل . ص ٦ . ثم انظر " فن القصة القصيرة " للدكتور رشاد رشدي . دار العودة . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥ . ص ٧ - ٦٤) .

نوهوا بالقيمة الاجتماعية والفنية لقصص يوسف إدريس ، " وشدوا على ما يستشف من براعة وعمق ، مع غزارة في قوة الابتكار وقوة الروئية " (١)

* * *

إن الحديث الوافي عن الشكل الفني لقصص يوسف إدريس القصيرة ربما يحتاج إلى باب كامل يبسط فيه الرأي في كل الجوانب الفنية المتعلقة بالفن القصصي لدى إدريس وتطوره . بل إن الدكتور " أنس داود " ذهب إلى حد بعيد في تقدير هذا الموضوع فشجع طالبا من جامعة قسنطينة بالجزائر على إعداد رسالة لنيل " الماجستير " عن " تطور الفن القصصي عند إدريس " ، ولكن ذلك الطالب نفخ يديه من الموضوع ، بعد أن بحث فيه مدة ستة أشهر تقريبا . ومع ذلك فإننا سوف نتعرض لأهم جوانب هذا الموضوع من خلال النظر في النقاط التالية التي تشكل ما يسمى بعناصر القصة :

- ١- الحدث .
- ٢- الشخصية .
- ٣- الفكرة .
- ٤- النسيج القصصي .

* * *

(١) الحدث : يلاحظ أن يوسف إدريس يختار الأحداث البسيطة في الغالب . وهذا يبدو لنا بوضوح في مجموعته القصصية الأولى " أرخص الليالي " فإدريس في هذه المجموعة يعرض علينا وقائع يمكن أن تحدث يوميا ، ولا يفتتحنا إلى الغرابة وانتقاء الأحداث العجيبة أو الخارقة للمادة . إننا إذا أردنا أن نلجس

(١) صايغ ، توفيق : الدكتور يوسف إدريس يفوز " بجائزة حوار "

للعام ١٩٦٥ . مجلة " حوار " (لبنان) .

عدد نوفمبر - ديسمبر ١٩٦٥ - ص ٣٩ .

قصة " أرخص الليالي " بإيجاز قلنا إنها قصة رجل لم يجد مكانا ملائما يسهر فيه قليلا فضاجع زوجته ، وكذلك الأمر بالنسبة لقصة " نظرة " التي لانجد فيها من أحداث سوى تلك " فتاة صغيرة تحمل " ضمنية " ، ونظرتها إلى أتراب لها يلعبون الكرة . وقصة " الحادث " يمكن تلخيصها في أن معلما اصطحب زوجته إلى المدينة ، وقصة " ربع حوضي " نوجزها فنقول : إن رجلا بورجوازيًا أراد أن يتسلى بحفر حديقة بيته الأنيق فأصيب بذبحه صدرية . وقصة " هذه المرة " ^(١) لانستطيع أن نلخصها في أكثر من الجملة التالية : امرأة تزور زوجها في السجن .

وهذه الميزة التي نلاحظها في قصص " أرخص الليالي " تلاحظ أيضا في مجموعة " البطل " . " فالوشم الأخير " نستطيع أن نلخصها في كلمة : شلة من المواطنين المصريين يذهبون إلى الساحل لمشاهدة آخر قلول عساكر الإنجليز يفادرون " بورسميد " . وقصة " صح " يمكن تلخيصها في أن طفلا كتب جملة على الحائط . وما يقال في مجموعتي " أرخص الليالي " و " البطل " يقال أيضا في " قاع المدينة " و " آخر الدنيا " و " النداهة " و " لغة الآي آي " .

ويبدو أن يوسف إدريس قد اقتفى أثر " تشيكوف " الذي عرف ببساطة مواضعه ووقائعهم . إن " تشيكوف " في قصة " موت موظف " يقدم لنا موظفا صغيرا يجلس في أحد المساح لمشاهدة تمثيلية ، وفجأة يعطس دون سابق إنذار . ومن سوء حظه أن رذاذ عطسته أصاب صلعة واحد من ذوي المقامات العالية كان يجلس أمامه ، فاعتذر له ، ولكنه أحس أنه ارتكب جريمة كبرى سوف تؤدى به إلى الفصل من منصبه على الأقل ، وأنه لن يستطيع أن يكفر عن هذه الجريمة بمجرد الاعتذار . وتحت ضغط هذا الشعور راح الموظف يكرر اعتذاراته التي زادت الطين بلة . وفي الصباح الباكر يتجه الموظف إلى بيت هذا الرجل

(١) انظر " لغة الآي آي " ليوسف إدريس . ص ٦٧ وما بعدها .

" الخطير الشأن " ليعتذر له مرة أخيرة ، ولكن هذا الأخير يصرخ في وجهه —
ويأمره بأن يخرج من بيته فوراً ، وحينئذ لم يجد الموظف المسكين بداً من الخروج
إلى الشارع ، و " راح يهيم على وجهه حتى وصل إلى منزله بطريقة آليسة ،
فاستلقى على الأريكة كما هو بحلته الرسمية ، ومات " (١) .
وفي " حكاية تافهة " (٢) لـ لايزيد " تشيكوف " على أن يقدم لنا انطباعات
" نيكولاي ستيانوفتش " الأستاذ الجليل عن تلامذته وأصدقائه وأفراد عائلته ،
وهي انطباعات من الصعب أن تلخص ؛ لأنها ليست وقائع . وقصة " فانكا " (٣)
يمكن تلخيص أحداثها في أن طفلاً صغيراً يكتب رسالة يائسة إلى " جده في
القرية " .

وهكذا فإن تشيكوف جاء ليؤكد بغيره القصصي على أن أي حدث ، مهما كان
يبدو تافهاً ، يمكن أن يتخذ موضوعاً لقصة . ومن هنا رأينا أن يجعل من العطسة
قصة ، ومن حلم رجل يبني بيت قصة ، (٤) ومن آراء الناس في كلب قصة أيضاً . (٥)
وهذا النوع من القصص يختلف اختلافاً جذرياً عن قصص الوقائع الفريسية
والأحداث المدهشة والمفاجآت العثيرة التي نقروها في روايات " برام ستوكر " (٦) ،
و " موريس لويلان " و " جاك لندن " و " سيمونون " و " أجاثا كريستي " ،
ونقروها في روايات التاريخ الإسلامي لجورجي زيدان . إن هؤلاء الكتاب يصيرون

(١) تشيكوف ، أنطون : قصص وروايات قصيرة . ترجمة الدكتور محمد
القصاص . سلسلة " روايات الهلال " . عدد
جويلية ١٩٧٧ . الجزء الأول : ص ١١ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٦٠ وما بعدها .

(٣) المصدر نفسه . ص ٣٦ وما يليها .

(٤) انظر " قصص وروايات قصيرة " لتشيكوف . ج ٢ . ص ٧٤ وما بعدها .

(٥) المصدر نفسه . ج ١ . ص ١٤ وما بعدها .

(٦) صاحب قصة " دراكولا " مصاص الدماء التي أخذت عنها عدة أفلام سينمائية .

نجاحا ملحوظا في العادة ، ولكنه " نجاح مؤقت ، لأنه يعتمد على الجديد ،
والجديد يتغير ويزول مع الزمن " (١) على حد تعبير الدكتور رشاد رشدي الذي
يعتبر هذا النوع من القصص مجرد أخبار يربط الكاتب بينها " بطريقة مصطنعة
ليوهننا بأنها قصة " . (٢)

وقد نبذ تشيكوف هذا النوع من القصص كما قلنا ، وسار على نهجه
القصاص الفرنسي الذائع الصيت " جي دي موباسان " الذي كان هو الآخر
ينتقي موضوعاته من الأمور العادية التي تحدث يوميا على مسرح الحياة . (٣)
نقول : إن يوسف إدريس تأثر بطريقة تشيكوف هذه في اختيار الوقائع
البسيطة ، واعتبره عبقرى القصة الذي جاء " ليوجد القصة القصيرة لأول مرة في
التاريخ كشكل قائم بذاته من أشكال الفن ، لا يصلح أن يكون حدوتة ولا يصلح
أن يكون قصة أو رواية أو فكرة للمسرح . جاء ليخلق القصة القصيرة بمفهومها
الذي لا يزال ساريا إلى الآن ، وليغير ذلك المفهوم القديم لها باعتبارها قصة
أو حكاية ذات بداية و طرفين وحادثة ونهاية إلى مفهوم جديد تماما ، المفهوم
التشيكوفي للقصة باعتبارها شريحة من الحياة ، كالخلية الحية " . (٤)

وقد اعترف يوسف إدريس بأثر تشيكوف عليه ، فأكد على أن من يقرأ قصصه
(أي قصص تشيكوف) لا يد وأن يصبح " تشيكوفيا " رغما عنه . ويذكر إدريس أنه
حين قرأ تشيكوف وحاول أن يكتب بعد ذلك كانت رواه تفرض نفسها عليه
ولو بطريقة غير مباشرة . (٥) وقد كان إدريس يحاول دوما أن يطرد هذه الروى التي

-
- (١) رشدي ، رشاد : ما الأدب . ص ٤٦ .
(٢) رشدي ، رشاد : فن القصة القصيرة . ص ٢٨ .
(٣) انظر " القصة القصيرة " للدكتور الطاهر أحمد مكي . ص ٥٥ .
(٤) إدريس ، يوسف : نحن والتجديد في الفن . مجلة الكاتب
(القاهرة) عدد ماي ١٩٦٥ . ص ١٢٤ .
(٥) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر . ص ٢٧٩ .

تفرض نفسها عليه باستمرار ، وذلك خوفا من الوقوع في التقليد الممجوح ، وحشا
عن رؤية أصيلة خاصة به .^(١)

ومن الإنصاف أن نشير إلى أن يوسف إدريس يشذ عن هذه القاعدة
— أي قاعدة البساطة في اختيار المواضيع والأحداث — أحيانا فيفلب عليه طابع
ما يسمى " بالحدوتة " . ف قصة " بيت من لحم " يمكن أن تؤخذ على أنها
" حدوتة " شعبية بسيطة ؛ لأن " لعبة الخاتم " فيها مصنعة وغير معقولة
بالمره ، وقصة " تحويد المروسة "^(٢) تبدولنا أحداثها خارقة للمعادة ، على الرغم
من أن إدريس يحاول جاهدا أن يقنعا بأنها صورة صادقة من صور العادات
الريفية في مصر ، وقصة " الأورطي " تظل غير مقنعة ؛ لأن إدريس يقدم لنا حدثا
غربيا فيها ، وهو ركض شخص مريض أجريت له عملية جراحية خطيرة . وما يقال
في هذه القصة يقال أيضا في " ما خفي أعظم " ^(٣) ويقال في " الغريب " ، وهذا
ما أكده أحد النقاد ، وهو أنيس البباع ، في إحدى مقالاته ^(٤) .

ويوسف إدريس في هذه القصة الأخيرة — التي اتخذناها كمثل على غلبة
الاهتمام بالحكاية أو " الحدوتة " — يخرق قانونا من أهم القوانين التي يجب على
الكاتب أن يحترمها ، ألا وهو قانون " السببية " . إن " أول ما يطلبه القارى "
الذواقة من الكاتب — على حد تعبير الدكتور محمد يوسف نجم ، أن يكون تطوّر
القصة طبيعيا ، لا يخرج عن نطاق المعقولة والاحتمال " ^(٥) . وهذا القانون أو المبدأ

(١) إدريس ، يوسف : نحن والتجديد في الفن . ص ١٣٥-١٣٦ .

(٢) انظر " حادثة شرف " ليوسف إدريس . ص ٧٦ وما بعدها .

(٣) انظر " النداهة " ليوسف إدريس . ص ٦٠ وما بعدها .

(٤) البباع ، أنيس : طرح الأضداد في عالم يوسف إدريس . مجلة

" المجلة " عدد ديسمبر . القاهرة . ٧٠ . ص ٧٠-٧١

(٥) نجم ، محمد يوسف : فن القصة . دار الثقافة . ط ٥ . بيروت

الفني من المفروض أن يراعى إلى أبعد الحدود ، وخاصة في القصة والرواية .
فالكاتب حين يراعي هذا المبدأ يحقق في عمله شرط الإيهام بالحياة في عمله ،
ويجعل الأحداث التي تبدو لنا منافية للأخلاق والمواضعات الاجتماعية أحداثاً
مقبولة لدينا ومستساغة . فإذا كان فعل ما منكراً في حد ذاته ، فإنه " قد
يتحول إلى فعل يستحق التقدير لاختلاف الدافع الذي يدفع إليه " (١) ، كما ورد
على لسان " أخت الرحمة " فيما يذكر " فرانك أوكونور " . وهذا لا يمكن أن
يتحقق إلا براعاة مبدأ " السببية " .

* * *

هذا ، ويلاحظ أن إدريس يلجأ أحياناً في عرض أحداث قصته إلى طريقة
الترجمة الذاتية ، فيكتب قصة بضمير المتكلم ، ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة
ليروي الأحداث بلسانها ، كما فعل في بعض قصص مجموعة " البطل " . إذ نراه
يسوق الأحداث على النحو التالي : " كنت ما أكاد أرى المعسكرات ومن فيها ،
حتى أحس أننا نلهو ونعبث ، وأنا نسينا في القاهرة أس البلاء ، وأن هنا
يكمن الداء .. " (٢) ، اندفعت أرحب به وأحبيه من جديد وقد بدت صورته أمامي
واضحة كل الوضوح " (٣) .

وهذا ما يفعله إدريس كذلك في " السيدة فيينا " أحياناً ، كقوله : " لازلست
لا أفهم لماذا كنت شغوفاً أيامها بالخروج إلى الحقول الواسعة والسرور على
شواطئ الترع والبحث عن بيض اليمام " (٤) .
وليس من شك في أن هذه الطريقة في عرض الأحداث لها مساوئ ، ومساوئ
ولعل أبرزها أنها توحي إلى القارئ بأن ما حدث قد حدث بالفعل

-
- (١) أوكونور ، فرانك : الصوت المنفرد . ص ٥٦ .
(٢) إدريس ، يوسف : البطل . ص ٧ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٥١ .
(٤) إدريس ، يوسف : السيدة فيينا . ص ٧٣ .

وأن الرواية صادقة . أما أبرز ساوئها فيتمثل في كونها تضيي طابع الذاتية على العمل الأدبي ، وتناهى به عن الموضوعية التي يحرص عليها الكتاب الواقعيون ، خاصة . وهذا ما كنا قد شرحناه من قبل . إلا أنه يجب ألا ننسى بأن إدريس قد ينطق الشخصية بلسانها فترد الأحداث مروية بضمير المتكلم ، وكأنها سيرة ذاتية . وفي هذه الحالة قد تتحقق الموضوعية بشكل أفضل ؛ لأن الكاتب لا يستطيع أن يتدخل فيحلل المواقف أو يعقب على الأحداث ويفسرها أو يعطي انطباعاته ، كما يمكن أن يفعل لو استعمل ضمير الغائب .

ومن نافل القول أن نشير إلى أن إدريس قليلاً ما يلجأ إلى هذه الطريقة . أما الطريقة الشائعة التي يتبعها عادة في عرض أحداث قصته فهي طريقة السرد المباشر ، وذلك على النحو التالي : " ذات عام كان عبد النبي أفندي والست حرمه في مصر ، وكانت الدنيا صيفا ، وعبد النبي أفندي يمشي بجوار امرأته بجسده الذي هو طويل حقا ولكنه ذلك النوع من الطول الذي لا يبدو له عرض . " (١) ، " وحين دفع " حامد " الباب وفوجئ " بالمشهد الهائل المروع . . مات ، بالضبط مات . . وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل ضجة أو حركة أو فكرة ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر " . (٢)

والتجاء إدريس إلى هذه الطريقة الأخيرة يتماشى مع الطابع الواقعي الموضوعي الذي يمتاز به ويحرص عليه إلى درجة أننا لا نذكر له سوى قصص قليلة يستعمل فيها طريقة " المونولوج الداخلي " ، كقصة " دستور ياسيدة " و " هذه المرة " و " النداهة " . (٣)

ونشير إلى أن إدريس في بعض الأحيان يبدأ قصته من النهاية على نحو ما نرى في كثير من الروايات البوليسية ، كما فعل في قصته " لفة الآي آي " التي يستهلها على النحو التالي : " لم تكن بالضبط صرخة ولكنها كانت الأولى ،

-
- (١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ٥٤ .
(٢) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ٨ .
(٣) إدريس ، يوسف : لفة الآي آي . ص ٦٧ وما بعدها .

بعد منتصف الليل يقليل ، تصاعدت ، غير آدمية بالمرّة ، حتى الحيوان ممكن إدراك كنه صوته ، ولكنها بدت لأول وهلة جمادية ذات صليل ^(١) . ثم يعود إلى الحديث عن صاحب هذه الصرخة وعلاقته بالحديدي رب البيت وموقف الزوجة منه ومجمل حكايته . وهذا ما يفعله إدريس في قصته " النداهة " التي بدأها من نقطة النهاية المحزنة التي كانت " فتحية " تعمل جاهدة كي تتلافها ، وهي لحظة خيانتها لزوجها .

والجدير بالملاحظة أن إدريس قد يعمد إلى طمس معالم الحكاية أو السرد الذي يتقيد بالزمان والمكان الموضوعيين وحركة الحوادث المرتبة ، ويلتجئ إلى الصور السريمة الموحية بالحدث العام الذي لا يدركه القارئ إلا بالتركيز الذهني والانتباه الشديد . فإدريس في هذه الحالة يجعل قصته عبارة عن " لقطات تحتضن الماضي والحاضر وتومي " إلى المستقبل ^(٢) ، على حد تعبير عبد الرحمن أبي عوف ، وهذا ما نراه بوضوح في قصة " هذه المرّة " ^(٣) ، وقصة " اللعبة " ^(٤) على سبيل المثال لا الحصر .

(٢) الشخصية : فلنلاحظ بادئ ذي بدء أننا نفصل بين الحدث والشخصية هنا نظرياً فحسب ، أما عملياً فإنه من الصعب أن نعزل الحدث عن الشخصية ، إذ أنهما مرتبطان وتلاحمان ، بحيث يمكن القول مع الدكتور رشاد رشدي بأن " الحدث هو الشخصية وهي تعمل ، أو هو الفاعل وهو يفعل . فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى القصة " ^(٥) .

- (١) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي ، ص ٨٦ .
- (٢) أبو عوف ، عبد الرحمن : دلالة الرواية في العالم القصصي ليوسف إدريس ، مجلة " المجلة " عدد سبتمبر ١٩٧٠ ، ص ٥٠ .
- (٣) انظر " لغة الآي آي " ليوسف إدريس ، ص ٦٧ وما بعدها .
- (٤) انظر المصدر نفسه ، ص ١٠٣ وما بعدها .
- (٥) رشدي ، رشاد : فن القصة القصيرة ، ص ٣٠ .

وإدريس خير مثل على التحام الفعل بالشخصية ، فهو حريص على الاهتمام بالشخصية والحدث في نفس الوقت ، ولم يحاول أن يسلك سبيل الكتاب الذين يهتمون بالحدث وحده إلا في أعمال قليلة جدا ، وهي الأعمال التي يبرز فيها طابع " الحدوتة " الذي سبقت الإشارة إليه ، كما أنه لم يسلك سبيل الكتاب الذين يهتمون بالشخصية أكثر من اهتمامهم بالحدث ، على نحو ما نرى عند كاتب مثل محمود تيمور .

إن الناظر في أدب يوسف إدريس - وخاصة القصة القصيرة - يجد أنه يعمل على تجسيد الروح المصرية تجسيدا حيا ، ويحاول أن يبرز ميزاتها وسماتها الخاصة التي تختلف عن ميزات وسمات روح أي شعب آخر . وهذا يلتمس في كل المجموعات القصصية التي أصدرها إدريس . وإذا كان إدريس قد تأثر بتشيكوفا أو بغيره فإن هذا التأثر لم يتعد حدود الأشكال الفنية . أما المضمين فإنها كانت نابعة من التربة المصرية براءحتها الخاصة ولونها المميز . ومن هنا فإننا لانعدو الحقيقة إذا قلنا بأن شخصيات إدريس كانت مصرية في صميمها .

وقد كان إدريس ينزع هذه النزعة عن وعي ، ويلجج مرارا على ضرورة التركيز على الشخصية المصرية ، ومراعاة ظروفها وطبيعتها أثناء الكتابة . " فهناك - على حد تعبيره - طبيعة مختلفة لكل شعب لنا على بقعة من بقاع الأرض . بل هي حتى في النبات والحيوان تختلف . فطعم الدجاج الأمريكي مختلف عن طعم الدجاج المصري تماما . والياسمين المصري له رائحة تختلف عن الياسمين اللبناني . والإنسان باعتباره كائنا حساسا جدا للتغيرات الدقيقة في البيئة والتاريخ ، من الأولى به أن تختلف طبيعته باختلاف ظروف وتاريخ وبيئة كل شعب " (١) .

ومن الإنصاف أن نذكر أن إدريس لم يكن ذا نظرة شوفينية متعصبية . فالاهتمام بالشخصية المصرية في أدبه لا يعني أنه يؤيد تلك النزعات الفرعونية التي تسعى إلى فصل مصر عن الأمة العربية وعن شعوب العالم . إن " تجسيد

(١) فرج ، نبيل : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية . المجلة

الشخصية المصرية ليس غاية في حد ذاته ، إنما الغاية الحقيقية هي تجسيد الإنسانية الشاملة ، أو نواحي الإنسانية الشاملة ، في تلك الشخصية ، أو وجهة نظر هذه الشخصية المصرية في النوازع والقيم الإنسانية عامة^(١) . على حد تعبير إدريس نفسه .

والشخصية المصرية التي اختارها إدريس هي الشخصية البسيطة التي تنتمي إلى الطبقات الشعبية ، طبقات العمال والفلاحين والموظفين الصغار وغيرهم من الفقراء . والشخصية التي تنتمي إلى هذه الطبقات - عادة - شخصية مأزومة ، إن صح التعبير ؛ لأنها تعاني من الحرمان المادي والمعنوي ، وتصبو إلى غد أفضل ، ولكن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية العامة كانت تحول دون تحقيق رغباتهم . وشخصيات كل من " عبد العال " ^(٢) و" المرأة السلولة في قصة " الحالة الرابعة " و" البرعي " في قصة الأمنية " و" عبد اللطيف " و" أحمد رشوان " و" عزيزة " و" فتحية " و" فهمي " و" الغريب " و" شهرت " و" سناء " وغيرها من عشرات الأسماء في عالم يوسف إدريس كلها شخصيات مأزومة أو أياد متقدة صارخة من بين أمواج الحرمان أو اليأس ، والفاقة .

وهذا النوع من الشخصيات - فيما يؤكد فرانك أوكونور - هو النوع المفضل والشائع في القصة القصيرة على وجه الخصوص . فالقصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط ، وإنما لها بدلا من ذلك " مجموعة من الناس المغمورين " ^(٣) ذوي الأصوات المنفردة .^(*)

(١) فرج ، نبيل : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية - المجلة . ص ١٠٣ .

(٢) انظر " قاع المدينة " ليوسف إدريس . ص ٧-١٠ .

(٣) أوكونور ، فرانك : الصوت المنفرد . ص ١٣ .

(*) تلاحظ العلاقة بين عنوان كتاب أوكونور ، أي " الصوت المنفرد " ، وبين هذه الفكرة التي يلح عليها .

وإذا استثنينا شخصيات بعض قصص إدريس - مثل شخصيات مجموعة "البطل" - فإننا نجد كل شخصياته تؤيد فكرة "أوكونور" هذه تقريبا .

* * *

ومن المسائل التي يجدر بنا أن نتعرض لها في مجال الحديث عن الشخصية في قصص إدريس ، مسألة العلاقة بين المؤلف وشخصياته . ولا نقصد بهذه العلاقة تلك الصفات التي يمكن أن نجدها مشتركة بين إدريس وبين إحدى شخصياته ، على نحو ما رأينا في رواية "البيضاء" التي أشرنا إلى أوجه الشبه بين بطلها الدكتور "يحيى" والدكتور يوسف إدريس نفسه ، وإنما نقصد بهما موقف إدريس - باعتباره كاتباً - من هذه الشخصيات .

إن إدريس يتخذ موقف المتعاضف مع شخصياته في الغالب . وهذا التعاضف لا يظهره إدريس بطريقة مباشرة ، وإنما يستوحيه القارئ مجرد استيحاء ليس إلا ، الأمر الذي يجعل إدريس ملتزماً بالموضوعية إلى حد بعيد . وهذا الموقف يستشف من خلال عشرات القصص ، ففي "لغة الآي آي" يبدو شبح إدريس الذي يشفق على "فهمي" المصاب بمرض السرطان ويتألم معه ، وفي "الزوار" يأسى هذا الشبح على وضعية "سكينة" التي أضحت غريبة تبعد عن الحنان والقربى ودفء الاتصال بالآخرين ، وفي "المحفظة" ^(١) يتعاطف مع

(*) إن العلاقة بين المؤلف وبين شخصياته بهذا المفهوم قائمة في الغالب ؛ لأن هذا المؤلف لا يمكن له أن يتجرد من تجاربه الخاصة ومشاهداته وانطباعاته وأفكاره أثناء عملية الكتابة . . . (ولكنه يستخدمها كما يستخدم المصور ألوانه وظلاله لتمثيل صورته ، فلا تخرج بعد ذلك ضحرة عن حقيقتها ولا مجردة من كيانها ، ولكنها تنال حقها في الوجود المستقل) ، على حد تعبير الأستاذ عباس محمود العقاد . (رعد إلى كتابه "خواطر في الفن والقصة" . دار الكتاب العربي . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٣ . ص ٧٧) .

(١) انظر "قاع المدينة" ليوسف إدريس . ص ٣١ وما بعدها .

شخصية "سامي" الذي اكتشف فقر أبيه ، وما يقال في موقف إدريس من هذه الشخصيات يقال في موقفه من "عبد الكريم" ، و "عبد اللطيف" و"الشبراوي" وغيرهم .

إلا أن هذا الموقف الذي يتخذه إدريس من شخصياته عادة يتغير حين تكون هذه الشخصيات انتهازية أو أنانية متعجرفة أو بورجوازية قاسية . فمثل هذه الشخصيات يتخذ منها إدريس موقفاً ساخر لا موقف المتعاطف بالطبع . إن "إسماعيل بيه" في قصة "ربع حوض" ^(١) يشير السخرية حين نراه يتلمل على فراشه في القبلولة محاولاً أن ينام دون جدوى ؛ لأنه لم يهدل أي مجهود عضلي أو فكري يجلب السبات إلى عينيه . وتبلغ سخرية إدريس منه ذروتها حين نراه يدفع به إلى حديقة منزله الأنيق كي يأمر خادمه "عبد الله الجنائني" أن يملأه الفأس بغية التسلية بحفر بعض الأحواض ، فيصاع هذا الأخير لأمره مستغرباً ، ولكن "إسماعيل بيه" ما يكاد يبهوي بالفأس مرة أو مرتين حتى يفضي عليه وينقل إلى بيته ، ويحضر الطبيب فيجده قد أصيب "بذبحة صدرية" من جراء "عمله الشاق في الحديقة" .

وفي "قاع المدينة" يسخر إدريس من شخصية القاضي "عبد الله" سخرية بارعة حين نراه يجعله معتداً بنفسه مفتخراً بقدرته على كشف سرقة خادمتها "شهرت" ، وحين نراه يتودد إليها ويحاول أن يسهر أغوار نفسها ، ويعترف ما إذا كانت قد رضيت بارتكاب الخطيئة معه حبا في ماله ومركزه الاجتماعي أم حبا فيه هو ذاته . وهذا ما يقال في شخصية الدكتور "مازن" الذي كان يمثل دور الطبيب التافه المتعالي على أبناء جلدته .

وإذا كان إدريس قد تورط أحيانا — كما رأينا من قبل — في اتباع أسلوب القاص الشعبي الذي يهتم "بالحدوتة" ^(*) ، فإنه لا يتورع أيضا عن تقديم بعض

(١) انظر "أرخص الليالي" ليوسف إدريس . ص ١١١ .

(*) لعله من نافل القول أن نشير إلى أن بعض الأدباء الكبار ، من أمثال شكسبير ، قد تورطوا في نفس الأسلوب .

الشخصيات التي لا تخلو من شذوذ وغرابة وافتعال في بعض الأحيان . ومن هذه الشخصيات "أحمد رشوان" الغريب الأطوار الذي يميز عن رغبته في الحرية بطريقة غير معقولة ، و "أحمد العقلة" الرجل العصامي ذو الساق الوحيدة ، الذي يحسن كل شيء ، وينتزع إعجاب الناس بهيئته وسلوكه في قصة "أحمد المجلس البلدي" ، و "الشورجي" الذي يحس برغبة جارفة في قتل إنسان ما ويسعى جاهدا للاتصال بكبير قطاع الطريق ، و "الشيخ علي" الذي دوخ الناس وأخضعهم بتصرفاته الشاذة في قصة "طبلية من السماء" .^(٢)

إن كل هذه الشخصيات غير طبيعية ، ولا يمكن للإنسان أن يصادفها في الحياة العادية ؛ لأن ملامح ظهرها الخارجي وطباعها تميزها عن غيرها من الشخصيات البسيطة التي نقابلها حينما اتجهنا ، كما تؤكد الباحثة السوفيتية "كيريتشنيكو" .^(٣)

ومهما يكن من أمر ، فإن إدريس استطاع - بصفة عامة - أن يقدم لنا شخصيات نابضة بالحياة ، نراها وهي تتحرك ، ونسمعها وهي تتكلم ، ونقف على دوافعها النفسية وهي تتصرف . وهذا ما جعلنا نتعاطف مع جلها . ويتبع إدريس كلتا الطريقتين المعروفتين في رسم الشخصية في القصة ؛ أي طريقتي التحليل والتعميل . فهو يصطنع أسلوب التحليل في "النداهة" فيرسم شخصيتي "حامد" و "فتحية" من الداخل ويشرح عواطف كل منهما ودوافعها النفسية تشريحا من النادر أن يتحقق في قصة قصيرة محدودة . إن إدريس يتتبع تلك "النداهة" أو ذلك النداء الذي كان يتردد صداه من حين لآخر في أعماق "فتحية" ، وكأنه قدر محتوم لا مفر من الرضوخ له ، ويحلل تلك الانفعالات

(١) انظر "آخر الدنيا" ليوسف إدريس . ص ٥٨ وما بعدها .

(٢) انظر "حادثة شرف" ليوسف إدريس . ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) انظر مقالاتها عن إدريس ضمن مقالات كتاب "بحوث سوفيتية في الأدب -

المتتالية التي انتابت "حامدا" حين يقف شلولا مسحوقا أمام زوجته التي كانت راقدة على الأرض ، بهشم على صدرها رجل غريب . وحين يتبع إدريس هذه الطريقة نراه أحيانا يتدخل ويعقب على بعض تصرفات شخصياته ، ويفسرها للقارىء ، أو يعطي رأيه فيها بصراحة لا التواضع فيها . ولتأخذ مثلا على هذا قول إدريس في وصف " فتحية " : إنها لم تكن معتوهة . . . أو ذات لثة . . . وليس في سيرها أو سلوكها ما يخذش . . . إنها بنت طيبة من بنات ريفنا ، ذات عقل راجح . . . " (١) ، وقوله في وصف " عم حسن " في قصة " صاحب مصر " : " . . . فوجهه كان يملك البسمة السحرية المتناهية البساطة ، التي تفتح النفس ، والنفوس دائما تواقا لأن تفتح وأغنى ما في الأرض ليس كنوزها وما تحتويها قشورها ، أغلاها ما في نفوس الرجال من ثروات ، إن في داخل كل منا كنزا تجمع وتراكم فيه عشرات السنين وآلاف الخبرات ، كل نفس كالمحارة ، مهمما انغلقت فهي لا تكف عن إحالة التجربة بالإضافة والإعادة والتعديل إلى لؤلؤة ، إلى ماسة شينة من ماسات الخبرة الإنسانية المركزة المكثفة والمصنوعة بصبر داخل تلافيف الحياة " (٢) .

نقول : إن إدريس يصطنع أحيانا هذه الطريقة الشلطية في رسم شخصياته ، وأحيانا أخرى يصطنع الطريقة التمثيلية فينحي نفسه جانبا ، ليفسح المجال أمام الشخصية كي تعبر عن نفسها بنفسها ، وتكشف للقارىء عما يبدو في خلدها ، سواء بأحاديثها أو بتصرفاتها . إن إدريس حين يصطنع هذه الطريقة الأخيرة يكون بمثابة العدسة التي تكثفي بالنقل . ففي قصة " بصره " التي تتناول كيفية ترجية أوقات الفراغ في الأوساط الشعبية الفقيرة يبدأ إدريس على النحو التالي الذي يستمر طوال القصة :

-
- (١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ١٥ .
(٢) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ١٥٠-١٥١ .

- آه .. أهوجه ..
— ليلتك سودة ياطيم ..
— أما حتبقي حنة طمبة ..
— دي حتبقي مدعه ..
— شد حيلك يا حمودة وهات لنا أجله ..
— أهو دلوقت تحلى الفرجة يا ولاد ..

ومضى الجالسون في القهوة يتفادون التعليقات وهم يتسممون إلى الضحكات العالية التي تترى من الخارج ، وقرقرة الصفائح الفارغة ، وذبذب الأقدام الثقيلة .^(١) وفي قصة " نظرة " يتتبع حركات فتاة رثة الشياب تحمل " صينية " على رأسها وتقف من حين لآخر كي ترنو إلى أترابها الذين كانوا يلعبون الكرة ، ونفس الطريقة يلجأ إليها في قصة " صح " ^(٢) التي يرصد فيها تحركات صبي يكتب على جدار بقطعة طبشور .

إن إدريس في هذه القصص الأخيرة يتخذ دور المسجل فحسب ، ولا يقحم نفسه على نمو ما رأينا في الطريقة التحليلية ، فهو يحتفظ بانطباعاته وآرائه الخاصة ولا يسمح لها بالتسرب إلى عمله الفني . كما أنه لا يتغلغل في أعماق الشخصية ويدلنا على مسالكها وشعابها النفسية ، بل يركز كل اهتمامه على وصف الجانب الخارجي منها .

وقد يعمد إدريس إلى الجمع بين الطريقتين ، التحليلية والتشيلية ، في رسم شخصياته ؛ وذلك لأن القصة غالباً ما تقوم على السرد والحوار . فإذا كان السرد يلائم الطريقة التحليلية ، فإن الحوار ينسجم مع الطريقة التشيلية . وهذا ما نجده قد تحقق في قصة إدريس " شيخوخة بدون جنون " ^(٣) ، و " الغريب " ،

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ١٣٢ .

(٢) انظر مجموعة " البطل " ليوسف إدريس . ص ١٩ وما بعدها .

(٣) انظر " حادثة شرف " ليوسف إدريس . ص ٢٢ وما بعدها .

و "أم الدنيا" ، وغيرها من القصص الكثيرة .^(١)

وطبيعة الحال فإن كاتب القصة القصيرة - مهما أوتي من البراعة - لن يتسنى له أن ينجح في رسم الشخصية والكشف عن أبعادها الجسمية والروحية والاجتماعية كما يتسنى ذلك لكاتب الرواية ، وذلك عائد بالدرجة الأولى إلى طبيعة القصة القصيرة التي يلتزم كاتبها بزمان ومكان محدودين ، خلافاً للرواية التي لا يتقيد كاتبها بحدود القصة القصيرة ، فيتغلف في الزمان والمكان حسب رغبته .

(٣) الفكرة : إن القصة بدون فكرة لا يمكن أن تعتبر قصة ناجحة . فالفكرة

هي عنصر ضروري يضاف إلى عنصري الحدث والشخصية . وهذه العناصر - كما يؤكد الدكتور رشاد رشدي - تكون وحدة لا يمكن أن تجزأ . " فليس للفعل والفاعل قيمة إن لم يكشف عن معنى " من المعاني أو فكرة من الأفكار . والكاتب إن يقدم لنا قصة إنما يقدم لنا فكرة في الحقيقة^(٢) ، أو يوجي إلينا بانطباع معين عن الحياة والناس . وهذا الانطباع حين يحلل ويختصر ينتهي إلى فكرة معينة .

ومن هنا فإننا نرفض رأي عباس محمود العقاد الذي يذهب إلى إن القصة القصيرة ليس من المشروط فيها " أن تعطينا فكرة هادفة وتطبق لنا مذهباً نفسياً أو اجتماعياً ولو في نطاق محدود " .^(٤)

فالقصة القصيرة ليست حكاية ذكية متعة أو مجرد نقل حرفي لبعض صور

الحياة التي تهدف إلى الإثراء الوجداني لا غير .

(١) انظر " أرخص الليالي " ليوسف إدريس . ص ٨٢ وما بعدها .

(٢) رشدي ، رشاد : فن القصة القصيرة . ص ٥٥ .

(٣) انظر " الأدب وفنونه " لعزالدين إسماعيل . دار الفكر العربي . ط ٥

القاهرة ١٩٧٣ - ص ١٩٦-١٩٧ .

(٤) العقاد ، عباس محمود : خواطر في الفن والقصة . ص ٦٥ .

إن " نيقولاي غوغول " في قصته " المعطف " ^(١) لا يريد أن يستثير عاطفة الإنسانية في القارئ فحسب ، وإنما يريد أن يقول كلمة أو يعبر عن فكرة بطريفة فنية ، فهو يؤكد على مدى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان من خلال أحداث وشخصيات معينة . وإدريس في قصته " الحادث " ^(٢) أو " رهان " ^(٣) أو " المرتبة المقمرة " ^(٤) أو غيرها ، لا يقصد إلى تسليةنا بقدر ما يقصد إلى الهمس ببعض الأفكار في آذاننا . ففي القصة الأولى يلج على أحلام الطبقة الغيرة التي تنطلع إلى الحياة الكريمة على نط حياة " الخواجات " في المدن ، ولا يهدف إلى مجرد إضحاكنا من قرويين سانجين يزوران المدينة . وفي القصة الثانية لا يهدف إلى إمتاعنا بحكاية " الأعرابي " الذي أكل مائة حبة تين شوكي في جلسة واحدة ، وإنما يريد أن يقول لنا : إن هذا الرجل يعاني من الجوع الرهيب . وفي القصة الثالثة " نجد القضية أو الفكرة - أي فكرة التمييز من خلال الإنسان - تطل من خلال الحوار وكأنها تخرج لنا لسانها . . . ولم يغب عنا طيف المؤلف ، فقد كان يقف خلف الحروف والكلمات بعناد وإصرار ومستعد (٢) لأن يفعل أي شيء من أجل الدفاع عنها " ^(٥) كما يقول " أنيس البياع " .
ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهمننا الآن ليس هو التعرض للمضامين أو الأفكار التي قدمها لنا إدريس من خلال إنتاجه القصصي ، وإنما السذي يهمننا هو التعرض لكيفية تقديم هذه المضامين أو الأفكار .

-
- (١) انظر " فصحى " لنيقولاى غوغول . ترجمة جليل كمال الدين . دار التقدم . موسكو . ص ٢٥٧ وما يليها .
(٢) انظر " أرخص الليالي " ليوسف إدريس . ص ٥٤ وما بعدها .
(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٦٣ وما بعدها .
(٤) انظر " النداهة " ليوسف إدريس . ص ٧٠-٧١ .
(٥) البياع ، أنيس : صراع الأضداد في عالم يوسف إدريس . المجلة ص ٧١
(*) لقد تعرضنا لمضامين أدب إدريس في الثاني من هذا البحث بما فيسه الكفاية . والمودة إلى تلفه المضامين يعتبر من قبيل التكرار .

إن الناظر في مضمون إدريس - أو في أدبه عامة - يلاحظ وجود مستويين رئيسيين من مستويات الرواية ، وهما مستوى الرواية الظاهرية المباشرة ، ومستوى الرواية الباطنية الرمزية . أما بالنسبة للرواية المباشرة فإن إدريس يقدم لنا الفكرة بدون التواء ، ويرمي إلى غرضه في صراحة تكاد تكون تامة ، على نحو ما نرى في مجموعته القصصية " البطل " . إن إدريس يقول كلمته بكل وضوح في " الوشم الأخير " حين يعرب عن مشاعره تجاه عساكر الإنجليز الراحلين عن مدينة " بورسعيد " . يقول إدريس : الحامية ، لقد كنا محتلون (٢) إذن . . . هؤلاء العساكر السذج ، وهذا الضابط المتكبر كانوا حامية بورسعيد . . . بورسعيد ، هذه المدينة المصرية التي كنا نردد دائما أنها مصرية كانت محتلة ، وكان لها حامية . . . " (١)

وفي هذه القصة تبلغ مباشرة إدريس حدا مجموعا غير مستساغ على الإطلاق ، بحيث أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يعطيها طابعا فنيا هو تلك التعميرات والصور البلاغية ، من مثل " هؤلاء الناس المتناثرين كسالى يفضلون من تناوؤهم حبال ملل طويلة " ، و " ترعة الإسماعيلية تتلوى كخييط طويل من الصبر ، كطول بال المصريين " . فمثل هذه التعابير هي وحدها التي أعطت هذه الصورة القصصية قيمتها الفنية . وهي قيمة كلاسيكية لانلائم فن القصة الحقيقي . وما يقال في " الوشم الأخير " يقال أيضا في " هي لعبة " ، و " البطل " وغيرهما من قصص المجموعة .

ومن الحق أن نشير إلى أن إدريس حاول أن ينأى بفته عن مثل هذه الطريقة المباشرة في تقديم الفكرة ، وخاصة في مجموعتي " النداهة " و " لغة آلي آبي " . هذا فيما يتعلق بالرواية المباشرة . أما بالنسبة للرواية الرمزية فإن إدريس يجنح إلى الإيحاء بالفكرة التي يريد أن يعبر عنها ، وذلك عن طريق استخدام الرمز . ولعل من أحسن القصص التي تتخذ كنموذج على هذه الرواية قصة " العطية الكبرى " التي ترمز إلى تجربة حياة الإنسان وموقفه من الموت الذي

(١) إدريس ، يوسف : البطل . ص ١٦ .

يعتبر لحظة حاسمة بحق ، ولكنها ليست قيمة بإيقاف عجلة الحياة التي تنبثق من خلالها . وهذا ما يقال في " معجزة العصر " ^(١) التي تزخر بالدلالات والرموز التي تغدح زناد الذهن وتفسح المجال للخيال كي يكبد في الوصول إلى كنه الفكرة المراد التعبير عنها .

وبوخذ على إدريس في كثير من الأحيان أنه يحاول أن يعبر عن أفكاره بطريقة شديدة الالتواء ، إذ لا يشعر القارىء بفرضه بواسطة الرمز الواضح الدلالة ، وإنما يعمد إلى التعمية أو إلى تحميل قصه فوق ما يحتمل من معاني . ثم يلوم النقاد بعد ذلك ويتهمهم بالسطحية . ^(*) وربما كان هذا ما أدى ببعض الدارسين إلى شيء من المبالغة في البحث عن مرامي قصص إدريس ، ولمعل أحسن مثال يمكن لنا الاستشهاد به في هذا المجال تلك التفسيرات التي افترضها الدكتور أحمد هيكل أثناء تناوله لإحدى قصص إدريس ، وهي " بيت من لحم " . يقول الدكتور هيكل : " فهذه القصة يمكن أن تفهم على أنها حكاية أسيرة مصرية فقيرة فقدت العائل ، وساققتها الظروف الاجتماعية القاسية إلى أن صارت كومة ، بل بيتا من لحم طري شهبي ، ينهش فيه الرجل الذي تزوج الأم ، واستغل - برغم عجزه وعاهته - بيت اللحم كله لإرضاء شهواته .

" ويمكن أن تفهم القصة على أنها تحليل للنفس الإنسانية وما ينتابها من انهزام أمام قوى جبرية كقوة الجنس ، بحيث تخضع النفس لطلبات تلك القوة مسوقة خضوعها .

" على أنه يمكن أن تفهم القصة على أنها تجسيد رمزي لما هو أكبر وأضخم وأخطر ، وهو جريمة الصمت على الخطأ الكبير ، والسكوت في مواجهة

(١) انظر " النداهة " ليوسف إدريس ، ص ٧٤ وما بعدها .

(*) انظر تحقيق عاطف مصطفى " ما هو مستقبل الرواية العربية في رأي كبار

روائيينا " . الهلال ، عدد أكتوبر ١٩٧٨ . ص ٢١ ، ٢٢ .

الجريمة البشعة ، والتواطؤ ، بالتسليم حيال ما يمس العرض وما في درجته من كل المقدسات " (١)

وبالطبع فإننا لا نأخذ على إدريس استعماله للرمز القريب الموحى الذي يفسح المجال لخيال القارى ، ويترك له " متعة الكشف " (٢) كما يريد الدكتور هيكل ، وإنما نأخذ عليه الإغراق في الإلفاز الذي يبلغ مداه أحيانا ، والذي يؤثر على النزعة الواقعية لديه سلبا لا إيجابا .

وليس من شك في أن إدريس قد وفق في استخدام الرمز القريب الموحى في أغلب قصصه الناجحة ، كقصة " النداهة " و " أرخص الليالي " و " لغة الآي آي " وقصة " الرأس " (٣) التي لا نبالغ إذا قلنا إن إدريس بلغ فيها الكمال من حيث استخدام الرمز بكيفية جيدة . إن استطاع إدريس أن يتخذ من حركات الأسماك في البحر رمزا حيا يجسد فكرة مؤداها أن الجماعة تنبذ رئيسها إذا لم يسهر على مصالحها .

(٤) النسيج القصصي : يجدر بنا في البدء أن نحدد مفهوم " النسيج القصصي " ، لأن هذا المصطلح — خلافا للمصطلحات السابقة التي تتعلق بالفن القصصي — ينطوي على شيء من الغموض ، ويتخذ معاني متباينة لدى النقاد . فنحن — على سبيل المثال لا الحصر — نجد هذا المصطلح عند الدكتور رشاد رشدي يعطى مفهوما يختلف عن المفهوم الذي يعطى له

(١) هيكل ، أحمد : النسيج القصصي عند يوسف إدريس . الهلال

عدد سبتمبر ١٩٧٢ . ص ١١٣ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) انظر قصة " اللعبة " المنشورة ضمن مجموعته " لغة الآي آي " على سبيل المثال

(ص ١٠٣ وما يليها) ، وانظر أيضا مسرحية " الجنس الثالث " المنشورة

ضمن مسرحيات كتاب " نحو مسرح عربي " (ص ٤٠٥ وما بعدها) .

(٤) انظر " السيدة فيينا " ليوسف إدريس . ص ٧٣ وما بعدها .

عند الدكتور أحمد هيكل . فإذا كان الأول يقصد به اللفة والوصف والحوار
والسر (١) فإن الثاني يقصد به كل عناصر القصة المعروفة ، كما يبدو لنا من
خلال مقالة له عن يوسف إدريس . (٢)

إننا نريد بالنسيج القصصي كل ما يتعلق بوصف البيئة من طبيعته وأشياءه ،
وكل ما يتعلق بالأداء اللغوي من ألفاظ وجمل وأساليب وتراكيب . ولهذا فإننا
سوف نقتصر على النظر في هذين الجانبين - جانب وصف البيئة ، وجانب
الأداء اللغوي - في قصص إدريس ورواياته ومسرحياته على حد سواء .

* وصف البيئة : إن الكتاب يتفاوتون في العناية بوصف البيئة ، فمنهم
من يميل إلى الأوصاف المفصلة الدقيقة ، فيغرط في الحديث عن الطبيعة والشوارع
والأزقة والدور والأثاث والملابس ، على نحو ما نجد في كتابات " بالـسـزانك"
و " فلوير " و " ديكنز " ، و " روب جرينيه " ، ومنهم من يؤثر الإكتفاء بالأوصاف
العامة الموجزة على نحو ما نجد في روايات دوستويفسكي .

وهؤلاء الكتاب يختلفون أيضا في أهدافهم التي يتوخونها أثناء وصف
البيئة ؛ فمنهم من يعنى بالوصف للوصف ذاته ، على نحو ما نرى عند " زولا " في
جل أعطاله ، أو " فلوير " في روايته " سلايهو " خاصة ، ومنهم من يوظف البيئة
ويتخذ منها رمزا لضمون ما أو وسيلة لدفع الأحداث إلى الأمام .

إن " تشير ماشينا " في " الإخوة كارامازوف " تصبح رمزا مكتفا لإثم كل سن
" إيغان " و " ديمتري " ، والمزرعة والبيت في مسرحية " يوجين أونيل " " رغبة
تحت شجر الدردار " (٣) تصبحان رمزا دالا للحياة المفلقة المجدبة في مقابل
الحياة الحرة الخصبة في " كاليفورنيا " . (*)

(١) انظر " فن القصة القصيرة " للدكتور رشاد رشدي . ص ٩٧ .

(٢) انظر " النسيج القصصي عند يوسف إدريس " للدكتور أحمد هيكل . الهلال
عدد ديسمبر ١٩٧٢ . ص ١٠٧ وما بعدها .

(٣) أونيل ، يوجين : رغبة تحت شجر الدردار . ترجمة نور الدين
مصطفى . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي

بمصر (سلسلة روائع المسرح العالمي) القاهرة ١٩٦٣

(*) انظر مقدمة المسرحية نفسها للدكتور علي الراعي .

ويوسف إدريس ممن يعتنون بالوصف عناية فائقة ، وخاصة ما يحيط بشخصيا^{ته} من منازل وأشياء وما إلى ذلك . وإذا كان بعض كتابنا العرب ، من أمثال الدكتور محمد حسين هيكل ، يفصلون بين مضامين القصة وبين بيئتها فإننا نجد إدريس على العكس من ذلك ، يحاول أن يوظف وصفه بحيث يكون في خدمة الموضوع أو الفكرة التي يمالجها ، أي أن هذا الوصف عند إدريس وصف "مدع" على حد تعبير "جان زيكار دو" ، وليس وصفا مقصودا لذاته كما رأينا عند كتاب المدرسة الطبيعية في الباب الأول من هذا البحث .

ونستطيع أن نورد أمثلة كثيرة تؤنسنا إلى رأينا هذا ؛ ففي قصة "النداهة" نقرأ وصفا لمظهر من مظاهر مدينة القاهرة : "أستطيع الناس أن يعيشوا وسط هذا الحشد الرهيب من العربات التي تضي بسرعة البرق بحيث تلهفك إحداها حتما إذا سهوت وتلفت خلفك مرة . . والدكاكين ، والمحلات ، والصور والنور ، النور ذو الألوان السبعة الذي ينطفئ ويولع بالكهرباء وعلى "الواحدة" كالعزبة ، والهبيصة ، والدوشة ، والمولد . . ." (١)

إن إدريس هنا لا ينظر إلى المدينة بعينييه هو وإنما ينظر إليها بعيني "فتحية" بطلة قصته "النداهة" ، وبالتالي فإنه يساعد على دفع عجلة أحداثه بطريقة غير مباشرة ، وذلك من خلال وصفه هذا الذي يجسد انبهار "فتحية" بأضواء المدينة التي كانت متعطشة إليها منذ البدء ، والذي يقوم بدور التشهيد للنهاية التي تنتظرها .

وفي رواية "قصة حب" نقرأ وصف يوم مشمس على النحو التالي : "كان يومها من الأيام الدافئة التي تكثر في أواخر الشتاء وتنبئ بأنه قد شتخ ، وبدأت أجنة الربيع تتوالد داخله وتمو وتهدد بقاءه ، وكانت هناك شمس ساطعة تتسابق حرارتها وأشعتها في الوصول إلى الأرض ، ساخرة بالشتاء الكهمل ،

(١) ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة . ترجمة صياح الجهم . مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٧ . ص ١٢٧ .

(٢) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ١٨ .

غارسة أصابعها التي لانهاية لطولها في جسده ، تكتم أنفاس زوابعه ، وتقهقر برده ، وتطرد من السماء سحاباته ، نافذة حتى إلى الأحياء ، تثمر فيهم الحركة بعد السكون ، والأمن بعد الحوف والانطلاق بعد التغوع (١) .

حين نقرأ هذا الوصف في رواية إدريس بتمن نجد أنه ليس وصفا جامدا مقصودا لذاته ، وإنما هو وصف حركي يوحي إلينا بالنهاية المتفائلة التي ختمت بها " قصة حب " ، فزوال الشتاء وطرد سحابه وتبيد قره وزوابعه رمز لاندحار الاستعمار الإنجليزي واقتراب نهايته على يد " حمزة " و " فوزية " وسائير المناضلين الذين عانوا الأمرين طوال الرواية . وإن كان إدريس قد استخدم الوصف كجزء من أجزاء الحدث الذي يوجه الأحداث ويدفعها إلى الأمام بدلا من عرقلة حركتها .

والملاحظ أن إدريس يبالي أحيانا في اهتمامه بالتفاصيل (*) التي تتخذ

(١) إدريس ، يوسف : قصة حب . ص ١٨٧ .

(*) يمكن أن يعزى اهتمام إدريس بالتفاصيل إلى خبرته في الطب . فقد استفاد من هذه الخبرة إلى أبعد الحدود ، حسب ما يبدو لنا من خلال قصص " مشوار " و " شغلانه " و " ساعات " (من قصص مجموعة " أرخص الليالي ") ، و " الحالة الرابعة " ، و " أبو الهول " ، (من قصص مجموعة " قاع المدينة ") . و " على ورق سيلوثان " (من قصص مجموعة " بيت من لحم ") ، و " العملية الكبرى " (من قصص مجموعة " النداهة ") ، و " الأورطي " و " فوق حدود العقل " و " لغة الآي آي " و " الزوار " (من قصص مجموعة " لغة الآي آي ") ، و " شيخوخة بدون جنون " (من قصص مجموعة " حادثة شرف ") الخ . .

واستفادة إدريس من خبرته كطبيب تتجلى لنا في اختيار المواضيع وفي استعمال بعض المصطلحات العلمية المتداولة بين الأطباء (مثل " العنبه " و " النوم " . ص ٨٤ من مجموعة " السيدة فيينا " ، و " صبغة اليهود " و " الحامض المركز " . ص ٨٤ من مجموعة " لغة الآي آي " . و " التعقيم " و " اليوسول " ، و " الشرط " . ص ١٠٧ ، ١٠٨ من مجموعة " النداهة ") وأخيرا في دقة التفاصيل التي نجدها في كل قصصه تقريبا وفي اتجاهه الإنساني في أدبه .

عادة كوسيلة للإيهام بواقعية الأحداث أو الإيحاء بحالة نفسية أو فكرية ، ففسي قصة " معجزة العصر " - على سبيل المثال - تلعب التفاصيل دور الموهم بالواقع منذ بداية القصة : " وحماس جذبني بقوة أكبر ، وبعد خطوات كنا على البلاج ، كانت الدنيا شتاء ، والشمس صفراء ، تسقط شعاعاتها المبرضة على الرمل فيبدو مجرد لون أنيسي شاحب ، جو تتوقع أن يكون البلاج معه فارغا ، غير أنك تفاجأ به عامرا ، مزدحما وكأننا في أغسطس ، الناس مكسسون على الرمال بالأكوام ، والباعة ينادون على جيلاتني طوية .. " (١) ، إن أمثال هذه التفاصيل التي نقرأها في " معجزة العصر " يندم ميررها الفني كما يؤكد " أنيس البياع " (٢) ، ويحصر في إيهام القارئ بموضوعية المكان والأحداث ، إلا أن التفاصيل في كتابات إدريس - بصفة عامة - غالبا ما تتخذ دورا آخر هو دور الموهي ، كما يبدو لنا من خلال قصة " أحوض " . فنحن إذاً رجل ينتصي إلى الطبقة البورجوازية التي تعودت على حياة الترف والكسل واستعمال حبس التويم ؛ إذ أن هذا الرجل يبذل جهدا مضنيا من أجل أن ينام ، ولكنه يفشل ويظل يعاني من وطأة اليقظة والسأم . وكفي يوحى إلينا يوسف إدريس بحالته الرجل في هذا الموقف فإنه لا يعمد إلى التقرير والمباشرة فيمبرعن وضعه بألفاظ صريحة ، وإنما يعمد إلى استخدام التفاصيل الدقيقة الموحية على هذا الفرار : " وتلوى في الفراش قليلا وتثأب ، وماء ، وشد على جسده ملاءة السري الزرقاء الرقيقة وأرخاها ، وعرى ساقه فأحس بنسمة من البرودة تغطيهما . وعرى حينئذ الثانية .. وما كان يستريح إلى البرودة التي تلامس أطرافه حتى جذب الملاءة ، فقد سمع أزيز دبابته ، ثم رآها ، وجاءت وراءها واحدة ثانية .. وخلقت له الذبابتان مشكلة أعقد ، فمن أين يجيء الذباب ؟ وكيف يقتحم التاموسية ؟ أيكون فيها ثقب ؟ أتكون قد بلبت ؟ أم تكون الذبابتان قد

(١) إدريس ، يوسف : النداهة . ص ٧٤ .

(٢) انظر مقالته " صراع الأضداد في عالم يوسف إدريس " لأنيس البياع . ص ٧١

(١)
قضيتا معه الليلة داخل الناموسية ؟ وما يدريه أنهما إثنان فقط ؟ . . ."
إن إدريس يتتبعه لحركات هذا الرجل وشعوره القوي بأزيز الذباب المزعج
قد استطاع أن يعطينا صورة واضحة عن حياة مجدبة آسنة . وهذا يعتبر
غاية في الأهمية في العمل الأدبي ، فالكتاب الممتاز ليس هو ذلك الذي يقول
لنا : " كان فلان يعاني من القلق الشديد " وإنما هو ذلك الذي يقول :
" كان فلان يذرع غرفته ذهاباً وجيئة . . . " أو " كانت منفضة فلان قد
امتلأت بأعقاب السجائر " . . . وهكذا دواليك .

* الأداء اللغوي : يمكن القول بأن الكتاب بصفة عامة ينقسمون إلى قسمين رئيسيين من حيث موقفهم من اللغة - وهي مادة الأدب التي تقابل الصوت في الموسيقى ، واللون في الرسم ، والخشب أو الرخام في النحت ؛ فمنهم من يعتبر اللغة مجرد أداة تعبر عن فكرة ما ، أو تنقل صورة أو حدثاً أو رسالة معينة . وهو لا يعطون اللغة عناية كبيرة ؛ لأن الشيء اللغوي في الأدب عندهم يقع خارج اللغة التي ليست سوى دعامة نقل^(٢) على حد تعبير " جان ريكاردو " ، ومنهم من يرى أن اللغة أكثر قيمة ، فيرفض اعتبارها وسيلة ويصر على أن تكون غاية في حد ذاتها ؛ لأن الكتابة عنده لا تعني " الطموح إلى إيصال معرفة سابقة ، ولكنها ذلك المشروع لاستكشاف اللغة على أنها حيز خاص^(٣) .

ونحن لا نريد الآن أن نناقش هذين الرأيين ، وإنما نكتفي بوصفهما بالتطرف ؛ لأن اللغة يجب أن تكون وسيلة وغاية في الوقت نفسه ، أو يجب أن تكون " قديسة وخادمة " على حد تعبير أستاذنا الدكتور أحمد سليمان الأحمد .^(٤)

-
- (١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ١١٢ .
(٢) ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة . ص ٢٠ .
(٣) الصفحة نفسها .
(٤) الأحمد ، أحمد سليمان : هذا الشعر الحديث . منشورات مكتبة النوري دمشق . ص ١٩ .

وإذا كان الأمر هكذا ، فأين نضع يوسف إدريس : أفي خانة القسم الأول من الكتاب أم في خانة القسم الثاني ؟ الحقيقة أننا لانكاد نتردد في اعتبار إدريس من أنصار القسم الأول من الكتاب ؛ لأن كتاباته كلها تقريبا تؤكد عليها ، على أن اللغة وسيلة تعبير ليس إلا . ولهذا نراه لا يتورع عن الكتابة باللغة الدارجة بدلا من الفصحى في جل أعماله .

ومن الواجب أن نذكر أن إدريس لا يستعمل اللغة الدارجة في جميع الحالات ، وإنما يستعملها في الحوار على وجه الخصوص بما في ذلك الحوار المسرحي بالطبع . أما في السرد أو الوصف أو المقالات (*) فإنه يغير بلغة عربية فصحة تتخللها بعض المفردات العامة القليلة ، وبعض الألفاظ الأجنبية التي يبدو أن إدريس يعتمد (*) استخدامها على الرغم من وجود ما يقابلها من ألفاظ في اللغة العربية ، ولولا ذلك ما كنا نجد في كتاباته ألفاظا مثل " الفاز " و " التلتوار " (ص ٢١٩ ، ٣٤٦ من مجموعة " قاع المدينة ") ، و " الفريجيدير " و " البوتاجاز " (ص ٨٥ من " قصة حب ") ، و " الروح " (ص ٧٢ من مجموعة " لغة الآي آي ") ، و " الميكروفون " (ص ٦١ من " البيضاء ") ، الخ . .

(*) نعتني مقالاته الأدبية والسياسية التي نشرها في الصحف والمجلات ثم جمعها في كتابه " بصراحة غير مطلقة " الصادر عن دار العودة . بيروت ١٩٦٨ و " الإرادة " الصادر عن دار غريب بالغااهرة ١٩٧٧ .

(*) يعتمد إدريس استخدام بعض المفردات الأجنبية في حالتين :

أ- في حالة جريان هذه المفردات على الألسنة جريانا واسعا في الأوساط الشعبية . وإدريس في هذه الحالة إن استخدمها إنما يهدف إلى تحقيق واقعية اللفظ التي سوف نتعرض إلى مفهومها .

ب- في حالة جريان هذه الألفاظ على السنة بعض الطبقات الأورستوقراطية . وإدريس في هذه الحالة يستخدمها بفرض الشهم على أفراد هذه الطبقة على نحو ما جاء في " الفرافير " ، من مثل وصف " المؤلف " لزيه بأنسه " أوريجينال " (ص ٦٧) ، وبحث السيد عن عمل محترم " مودرن خالص " (ص ٧٧) ، وعلية " أينديسيت " (ص ١٠١) ، و " ليسيه موا " ليف من " (ص ١٠٤) وما إلى ذلك .

وإذا كان إدريس يعترف بالتراث الفولكلوري المكتوب باللغة العامية ويعتبره أدبا بالمعنى الصحيح ، كما يستنتج من مقاله " فنطرة الذي كفر " ،^(١) فإن هذا ليس سببا كافيا لجعل إدريس يتجه نحو اللغة العامية ، كما تذكر الدكتور نادية روءوف فرج ،^(٢) بل هناك - برأيها - سبب آخر أهم ، وهو الحرص على واقعية اللفظ .

وهذا موضوع شائك يحتاج إلى شيء من التحري . فواقعية اللفظ تتخذ مفاهيم متباينة في أوساط النقاد والكتاب على حد سواء . إن واقعية اللفظ قسمت النقاد والكتاب إلى قسمين رئيسيين : قسم منهم يدعو إلى استعمال اللغة العامية بدعوى وجوب عدم الفصل بين شكل العمل الأدبي ومضمونه الواقعي ، وقسم آخر يرفض فكرة استخدام العامية من أساسها ولا يشترط أن تكون لغة الحياة ضرورية للأدب الواقعي . ولكي نفهم الأسس الفنية التي يستند إليها كل موقف على حدة دعنا ننظر في نصين يختلف كاتباهما في تفسير واقعية اللفظ في الأدب .

يقول الدكتور رشاد رشدي في سياق حديثه عن نسيج القصة : " من غير الممقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد ، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلمون بها في الحياة كما يجعل كثير من كتاب القصة عندنا أشخاص قصصهم تفكر وتتكلم باللغة العربية الفصحى .

وليست المسألة مسألة عامية أو فصحي كما يفهمها الناس أو كما يتناظرون حولها في النوادي والندوات . ولكن المسألة عندما تتعلق بكتابة القصة مسألة خطيرة للغاية . وقد آن لكاتبنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهي أنهم ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر

(١) انظر " بصراحة غير مطلقة " ليوسف إدريس . ص ١٠٥ .

(٢) انظر كتابها " يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث " . ص ١٣٢ .

بالمرئية الفصحى كما يترأى لهؤلاء الكتاب ، فإنه من البديهي أن أية قصة — تحاكي حدثا وأن أي حدث يحاكي الواقع ، واقع الحياة التي يمثلها هذا الحدث ، ولا أعتقد أن أحدا من كتاب القصة عندنا أو في العالم أجمع ينكر أنه واقعي ؛ فإن كيان الكاتب القصصي إنما يقوم على هذه الواقعية ؛ أي على محاكاته للواقع وقدرته على إقناع القارئ بأن قصته تمثل هذا الواقع . ولذلك فالكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي السبب في كيانها ^(١) .

فرشاد رشدي — وهو من مثلي المناهضين للفصحى في فن القصص — يؤكد على أن الشخصيات في القصة تنتمي إلى طبقات وفتات مختلفة ، ومستويات فكرية متباينة ، يجب على الكاتب أن يراعيها ، فيختار اللغة المناسبة لكل منها . وهذه اللغة المناسبة هي العامية ؛ لأن الشخصيات في الحياة لا تتحدث إلا بها . والكاتب الذي ينطق بشخصياته بلغة لا تعبر بها في الحياة اليومية ، كاللغة الفصحى ، بعيد كل البعد عن الواقعية ، في نظر رشاد رشدي .

وبالطبع فإننا لانقبل هذا الرأي المتعصب للعامية ، ليس للاعتبارات القومية ^(*) والدينية والسياسية فحسب ، ولكن للاعتبار الفني خاصة ؛ لأن الواقعية يمكن أن تتحقق دون استخدام العامية ، كما يؤكد محمد مندور أثناء رده على المتوهمين الذين يربطون بين العامية والواقعية . إن " الواقعية الحقيقية العميقة هي تلك التي تستنطق لسان الحال لا لسان المقال . فالكاتب الواقعي العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها ، خاصة وأن لسان مقالها بالنسبة للشخصيات الشعبية كثيرا ما يكون عاجزا عن الفهم ثم عاجزا عن الإفصاح أيضا . وهذا الأثر الواقعي الحق هو الذي

(١) رشدي ، رشاد : فن القصة القصيرة . ص ١٠٠ .
(*) يجب أن نوكد هنا مع الدكتور أحمد سليمان الأحد " أنه لا يمكن فصل الناحية القومية عن الناحية اللغوية " (انظر كتاب الدكتور الأحمد " هذا الشعر الحديث " ، منشورات مكتبة النوري ، دمشق ، ص ٥٦) .

يستهدف تصوير حقائق الواقع . وليست اللغة إلا وسيلة للتعبير " (١)
وقد أدرك بعض الكتاب البارزين هذه الحقيقة فركزوا اهتمامهم على
الواقعية الإنسانية والنفسية والعاطفية والاجتماعية بدلا من الحرص على استخدام
العامية استخداما فوتوغرافيا بفية تحقيق واقعية سطحية . فمحمود تيمور الذي
كان من أنصار العامية ، وخاصة في الحوار القصصي والسرحي (٢) أصبح من مؤيدي
الفصحى بمجرد اقتناعه بأن " الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل آلي أصم
لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمعه الآذان ، وتراه العيون . بل
هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله " (٣) ويذهب محمود تيمور إلى أبعد من
هذا فيتخذ موقفا متشددا من بعض الكلمات الدخيلة التي شاعت على الألسنة ،
فيرفض استعمال الكتاب لكلمات " التلفراف " بدلا من " البرق " ، و " التلفون "
بدلا من " الهاتف " و " التليفزيون " بدلا من " الإذاعة المرئية " . الخ (٤)
وهذا مراعاه محمود تيمور في قصصه ورواياته .

ونجيب محفوظ لا يعترف إطلاقا بواقعية اللفظ الفوتوغرافية ، إن صح
التعبير ، ويدعو إلى واقعية أعمق . إن الواقعية عند محفوظ ليست صورة لما يقع
" ولكن لما يحتمل وقوعه . . فالشخص في الحياة ليس هو حرفيا في الرواية وكذلك
الحادثة والمكان ، والزمان ، فماذا يمنع أن تكون لغة الحوار في الرواية مختلفة عن
الواقع في نطقها ولهجتها فقط ؟ " (٥)

وقد حرص محفوظ أشد الحرص على استعمال اللغة الفصيحة التي تحافظ
على روح العامية . أي أنه استطاع أن يجمع بين باطن العامية ومظهر الفصحى

(١) مندور ، محمد : بين الفصحى والعامية في التحجر الأدبي . مجلة

" حوار " . عدد (مارس - أبريل) . بيروت

١٩٦٥ - ص ٤٨ .

(٢) انظر كتابه " دراسات في القصة والمسرح " . المطبعة التمجيدية . القاهرة

ص ٢٦٧ - ٢٧٥ .

(٣) تيمور ، محمود : أدب وأدباء . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

القاهرة ١٩٦٨ . ص ٦٣ .

(٤) انظر المصدر نفسه : ص ٧٥ - ٨١ .

(٥) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليك . ص ٤٨ .

بتمبير آخر . وهذا ما يبدو لنا من خلال المقطع التالي :

— ماذا في القاهرة ؟

وتقدم في حذر ، وأشار إلى رجل يقترب ثم سأله :

— ماذا في البلد ؟

فأجابه في زهول :

— القيامة قامت ..

فسأله في إلحاح :

— تعني مظاهرات احتجاج ؟

فهتف وهو يأخذ في الجري :

— اعني النار والخراب .. " (١)

إننا أخذنا هذا المقطع من إحدى روايات نجيب محفوظ دون تقصص أو
تحر دقيق بافية إيجاز مقاطع أخرى أكثر دلالة على ما نقول . ومع ذلك فإننا
لن نتكبد جادة الصواب إذا ذهبنا إلى أن كل المقاطع الحوارية أو السردية
في سائر روايات محفوظ تقريبا تنحو هذا النحو في الجمع بين ظاهر العربية
الفصحى وروح العامية المستعملة في الحياة اليومية ، حسب ما يبدو لنا بوضوح
من خلال " البلد " و " القيامة قامت " و " يأخذ في الجري " و " النار
والخراب " في هذا المقطع .

والطيب صالح هو الآخر يسلك مسلك نجيب محفوظ غالبا ، فيستعير
بروح اللهجة العامية ويحافظ على تراكيب العربية الفصيحة وصياغتها السهلة . ويكتفي

(١) محفوظ ، نجيب : السمان والخريف . دار القلم . ط ١ . بيروت

١٩٧٢ . ص ٦-٧ .

(*) إننا نستثنى روايات محفوظ التاريخية التي استعمل فيها لغة عربية أكثر
رصانة . وذلك عائد إلى طبيعة المواضيع التي عالجهما في هذه الروايات .
وهي المواضيع التاريخية التي تتطلب لغة خاصة تختلف عن المواضيع
الاجتماعية . وهذا ما يمكن أن يقال في " أولاد حارتنا " أيضا .

أن نلقي نظرة على المقطع التالي - وهو عبارة عن لوم صديق لصديقه - العاشق الذي فقد حبيته المخطئة - حتى ندرك ذلك :

" يا للمعجب يا بني آدم اصح لنفسك . أعد لصوابك . أصبحت عاشقا
آخر الزمن . جننت مثل ود الريس . المدارس والتعليم رهفت قلبك . تيكبي
كالنساء . أما والله عجائب . حب ومرض وبكاء . إنها لم تكن تساوي طيمما .
لولا الحياء ما كانت تستاهل الدفن . كنا نرميها في البحر أو نترك جثتها
للصقور " (١)

وهذا ما فعله كل من الطاهر وطار في روايته " اللاز" (٢) و "الزلزال" (٣) ،
وتوفيق الحكيم في مسرحيته "الصفقة" (٤) - وهي المسرحية التي اتخذها كمشال
تطبيقي على رأيه الداعي إلى استخدام "اللفة الوسطى" في المسرح (٥) .
وبعد ، فإن هذا غيض من فيض من الكتاب الذين استطاعوا أن يتغلبوا
على مشكلة اللفة . ويوسف إدريس ليس عاجزا إطلاقا عن مجارة هؤلاء الكتاب
بل يمكن القول بأنه يستطيع أن يبرزهم ويمتاز عليهم بأسلوبه المتدفق البسيط ذي
الكلمات المنحوتة بموسيقية عذبة مشحونة بالظلال والمعاني الموهية ؛ لولا تلمسك
الألفاظ العامة الشديدة الابتذال ، التي تضفي على جمال أسلوبه شحوبا
يفسده ، فضلا عن كونها تعتبر إهانة وإذلالا (٦) للفتنة المربية على حد تعبير
الدكتور أحمد سليمان الأحمد . ويداها فإن هذا الأسلوب الذي نصفه الآن هو
أسلوب الوصف أو السرد ، وليس أسلوب الحوار العامي البحت . إن الأسلوب
الذي نقصده هو أسلوب الفقرتين التاليتين اللتين نقتطعهما من "حادثة شرف" :

-
- (١) صالح ، الطيب : موسم الهجرة إلى الشمال . ص ١٣٤ .
(٢) وطار ، الطاهر : اللاز . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . ط ٢ .
الجزائر ١٩٧٨ .
(٣) وطار ، الطاهر : الزلزال . دار العلم للملايين . الطبعة الأولى .
بيروت ١٩٧٤ .
(٤) الحكيم ، توفيق : الصفقة . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٥٦ .
(٥) انظر المصدر نفسه : ص ١٦١ - ١٦٢ .
(٦) الأحمد ، أحمد سليمان : وسألونك عن الشكل الأسى . منشورات مكتبة النوري
دمشق ١٩٧٩ . ص ٢١٩ .

" أعتقد أنهم لا يزالون يسمون الحب هناك " العيب " . ولا يد أنهم لا يزالون أيضا يتخرجون عن ذكره علانية ، ويتغامزون به ، وإنما تلمحه في النظرات الناضجة الحيرة ، وفي وجنات النبات حين تحمر وتخضر وتتسدل عليها الأجنان .

" والعزبة ، كأبي عزبة ، لم تكن كبيرة : بضع عشرات من البيوت المبنية بحيث تكون ظهورها إلى الخارج ، وأبواب الدور تفتح كلها على حوش داخلي واسع ، حيث الساحة الصغيرة التي يقيمون فيها الأفراح ، ويعلقون العجول المريضة إذا ذبحت لتباع بالاقة والكوم . والأحداث في العزبة قليلة ومعروفة ، النهار يبدأ قبل شروق الشمس وينتهي بعد مغيبها ، والمكان الفضل هو عتبة المواجهة الكبيرة حيث الهواء المحرري ، وحيث يستحب النوم ساعة القبالة ولعل سبب (السجوة) . الأحداث قليلة ومعروفة ، بل تكاد تعرفها حتى قبل أن تقع ، وتعرف أن هذه البنت المفجوعة التي تلعب الحجلة ستكبر بعد عدد من السنين ، وسيصفو لونها الطيب ، ثم يخرطها خراط البنات . . . " (١)

فمثل هذا الأسلوب المتع ، فيما نرى ، لا يحظ من قيمته الفنية سوى هذه الألفاظ العامية : " بالاقة " و " بالكوم " ، و " المفجوعة " و " يخرطها " و " خراط " . وإذا أضفنا الحوار الذي يكتبه إدريس بالعامية دوماً إلى هذه الألفاظ التي تشوب أسلوب السرد أو الوصف ، لم تكن ندري ما إذا كان يجب علينا أن نقول : " فصحي إدريس المختلطة بالعامية " أم " عاميته المختلطة بالفصحي " ! وليس من شك في أن هذا الخلط بين العامية والفصحي ، أو هذا الازدواج في أداة التعبير يخل بجانب من فنية القصة أو الرواية لدى إدريس ، وهو جانب التآلف والتناسب والانسجام في الأسلوب . فالقارىء يحس بتنافر يكاد يصدمه حين ينتقل من أسلوب العامية إلى أسلوب الفصحي ، أو العكس ، ففي قصة واحدة أو رواية واحدة . إن هذا التباين الشاذ كان من أهم الأسباب التي جعلت كاتباً مثل محمود تيمور يعدل عن كتابة الحوار بالعامية والوصف أو السرد باللغة الفصحى ، كما يؤكد هونفسه . (٢)

(١) إدريس ، يوسف : حادثة شرف . ص ٨٨-٨٩ .
(٢) تيمور ، محمود : أدب وأديبا . ص ٦٤ .

هذا ، ولئن كان يعاب على إدريس استخدامه للحوار العامي ، فإنه يسرع في إدارة هذا الحوار إلى أبعد الحدود ؛ إذ يمتاز حوار ه بروح السخرية والنكتة والفكاهة . ويحافظ إدريس على هذه الروح حتى في بعض الواقف الحاسوية ، كما يبدو لنا من خلال مسرحية " الفرافير " ، أو " المخططين " ، أو " المهزلة الأرضية " .

وإدريس يوظف الحوار بحيث يوحي لنا بما يطرأ على نفسيات شخصياته من تغيرات تدفع بعجلة الأحداث إلى النهاية المعينة . ونستأنس إلى هنا بالحوار التالي الذي نقتطعه من " قصة حب " :

" بدير : قوللي يا حمزة .. هوفيه قاعدة أنه إذا كان الواحد بيحسب واحدة يبقى لازم تكون بتعبه ؟
لا ..

— طب يعني مثلا افرض مثلا ، مثلا يعني أنك بتحب واحدة وعاليز تعرف إذا كانت بتحبك والا لا* تعمل إيه ؟

— أنام ..

— لا .. أنا بتكلم جد ..

— وأنا بتكلم جد ..

— أمال أنام إيه يعني ؟

— تمام شوية فتصبح الصبح أعصابك أهدأ وتقدر تفكر ..

— وان ماجانيش نوم ؟

— تاخذ نوم .

— بيعملي صداع ..

— تاخذ سم ..

— طبعا .. ماهو المسألة يا يكون فيها وطنية وكفاح يا بلاش .. يا كلام فسي السياسة يا مافيش كلام .. يا أخي ماتفضونا بقي وتخلوا الناس يكلولعش ..^(١)

(١) إدريس ، يوسف : قصة حب . ص ٨٠-٨١ .

إن هذا الحوار يدور بين " حمزة بطل رواية " قصة حب " وبين صديقه " بدير " الذي آواه في شقته أثناء طاردة الإنجليز له . وهو حوار غير مقصود لذاته ، وإنما قصد به الإيحاء بحالة " بدير " الذي وقع في حب " فوزييسة " رفيقة " حمزة " التي كانت تتردد عليه في مخبئه . وهذا الحب هو الذي سوف يفرق بين الصديقين فيما بعد ، ويؤثر على أحداث الرواية إلى حد ما . وفضلا عن هذا فإننا من خلال هذا الحوار نستطيع أن نقف على مدى استخفاف " بدير " بالروح الوطنية والنضال القومي الذي يشغل كلا من " حمزة " و " فوزية " .

وحوار إدريس موضوعي في الغالب ، يلتزم بمستوى الشخصية الاجتماعية والثقافي والنفسي . ويكفي أن ننظر في المقطع التالي من الحوار الذي يدور بين السيد البهرجوازي وبين خادمه الذي يمتني بالحديقة في قصة " الحوض " ، حتى يتضح ما نقول :

" — أيوه .. هات فأس .. "

— المفو يابيه .. داحنا .. "

— ياللا .. "

— إنما .. دا تعب على سعاد .. "

— تعب إيه يراجل انتة .. دي رياضة .. ياللا روح .. "

وانطلقت من اسماعيل بيه كلمة (روح) كما تنطلق البندقية .. " (١)

إن إدريس هنا ينطق السيد بلسانه حين يجعله يتكلم بلهجة الأمر ، التي تتفق مع مركزه الاجتماعي ، كما ينطق الخادم بلسانه أيضا حين يجعله يتكلم بلهجة الأمور الذي يعرف مركزه الاجتماعي . وبالإضافة إلى هذا فإن إدريس يراعي المستوى العقلي للخادم ، فيجعله عاجزا عن أن يدرك معنى أن يحمل سيده الفأس ، ويهوي بها على الثرى بفية الرياضة .

ومع ذلك فإن إدريس لا يوافق أحيانا في إنطاق الشخصية بلسانها ، بل يتخذها بوقا يبيت أفكاره هو كمولف ذي آراء خاصة به .

(١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي . ص ١١٤ .

فـ"الفرفور" في مسرحية "الفراير" عندما يحمل على بعض التسميات
الفلسفية - مثلا - ويصبح محتداً : "أبداً أنا كنت بدورلي على شغلته . .
وباقرأ عشان اشوف أحسن شغله إيه وأحسن ليه والنتيجة ضيقت عمري أقرأ في
كلام ده ثقيل . . قال إيه . . مأساة الإنسان . . والوجود والعدم . . ولحظة
الاختيار . . والإرادة الحرة . . والدفعة الأولى أنا مالي أنا . . ومال ده كله
أنا عايز فلسفة تقول اشتغل إيه . . أنا أنا بالفرفور . . بابني آدم . . باللي
بقرصه دلوقتي يحمن . . اشتغل إيه ؟ واشتغله ليه ؟" (١)

نقول : إن "الفرفور" حين ينطق بهذا الكلام إنما ينطق بلسان
إدريس نفسه وليس بلسانه هو "الفرفور" المحدود الثقافة . وإذا كان إدريس
قد أباح لنفسه أن ينطق "الفرفور" بمثل هذا الكلام اعتماداً على سرعة
بديهته وذكائه فإنه أخطأ قليلاً ؛ لأن هاتين الصفتين اللتين يتتبع بهما
"الفرفور" لاتعنيان أنه متشبع بالثقافة الفلسفية أبداً .

وفي مجال الحديث عن توظيف الحوار ، يجدر بنا أن نذكر أن بعض
أدبائنا يتخذون من الحوار ولغته غاية في حد ذاتها . وهذا ما يودي بالأحداً
إلى الركود المسجوج في العمل الأدبي الجيد . إن أحمد شوقي في "مجنون
ليلي" - على سبيل المثال - كثيراً ما يعتمد إلى إذاعة قصائد طويلة على السنة
بعض أبطاله . وهذه القصائد يمكن أن تحذف بكل سهولة دون أن يؤثر حذفها
على مجرى الأحداث ؛ لأن شوقي كان يريد أن يعبر فيها عن شاعريته وقدرته
البلاغية ليس إلا ، إن مقطوعة "جبل التوبان" (٢) يلفتها ومضمونها وصورها
الشعرية لم توضع إلا للتعبير عن شاعرية شوقي نفسه دون حرص على الأسلوب
الدرامي الخاص الذي يحرك الأحداث .

وهذا الميب الذي نجده في مسرح شوقي في كثير من الأحيان ، نجده
أيضاً عند بعض النثرين من أمثال مصطفى لطفى المنفلوطي ، ومحمد عبد الحليم

(١) إدريس ، يوسف : الفرافير . ص ٨٦ .
(٢) شوقي ، أحمد : مجنون ليلي . شركة فن الطباعة . القاهرة

عبد الله اللذين يكثران من الصور البيانية ، ويغلب على إنتاجهما طابع الأسلوب العربي الرصين ، والميل إلى استخدام التعبيرات والمفردات القديمة .^(١) ولئن كانت الأساليب البيانية مستحبة في الشعر ، فإنها غير مقبولة في النثر القصصي ، لما يترتب على اللجوء إليها من " إخلال بالعرض والتناول القصصي " ،^(٢) وتعطيل لحركة الأحداث ونسوها . إن الأدب القصصي الجيد ليس هو ذلك الأدب الذي يتخذ فيه الأسلوب المنمق غاية في حد ذاته كما يريد " جان ريكاردو " ، بل هو ذلك الذي يعتمد فيه على قيمة فن القص بمختلف عناصره . وهذا ما يكاد يحققه إدريس في قصصه ورواياته .

هذا ، ويحسن بنا أن نشير إلى أن إدريس يصطنع - عادة - أسلوب الجمل الطويلة المتدفقة ، كما يبدو لنا من خلال الفقرة التالية التي نقتطفها من " لغة الآي آي " : " فتحت الزوجة فمها تصرخ في هوس من تأكد قولها ، وانتظرت أن تنتهي الصرخة لتطلق صرختها هي ، ولكن انتظارها طال ، وبدأت رغما عنها تسرع ، ومن الدهول استمر فمها مفتوحا وأزنانها بأمر قوة قاهرة تصفيان ، ثم بدأت ترتجف وتقترب من زوجها وتمسك بيده لتوقف الرجفانة ، وفي نفس اللحظة التي كانت قد قررت فيها أن تطلق لفرعها العنان وتستغيث صارخة ، انتهت الصرخة فجأة ، وكأنما انكسر الجهاز الذي يصدرها " .^(٣)

وهذا النوع من الجمل هو الذي نجده في كل كتابات إدريس القصصية على وجه التقريب ، ولكن الملاحظ أن هذه الجملة تتغير أحيانا فتقتصر وتصبح مشبعة بروح التوتر ، مشحونة بالانفعال ، سريعة ، خاطفة في كثير من قصص إدريس التي كتبها مؤخرا ، ونشرها ضمن مجموعته " بيت من لحم " . ولكي

(١) انظر " قضايا الفن القصصي " للدكتور يوسف نوفل الذي ذكر أمثلة كثيرة

للتدليل على مدى ولع عبد الحليم عبد الله بهذه الصور البلاغية والمفردات والتعبيرات القديمة . ص ١٤٨ . وما بعدها .

(٢) نوفل ، يوسف : قضايا الفن القصصي . ص ١٥٠ .

(٣) انظر كتابه " قضايا الرواية الحديثة " . ص ٢٠ .

(٤) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي . ص ٨٤ .

يتضح لنا هذا كما ينبغي دعنا نقرأ الجمل التالية من قصة "الرحلة": "يا خسارة الإشارة أغلقت . النور أحمر . الحمره طالت . امتدت . أصبحت زما . الزمن يحمر ويتوهج . الزمن يحترق . أشم رائحته . رائحة جلد آدمي يحترق . جلدي أنا . الأصفر يبيض . الحريق يلتئم . الأخضر . الشهب المنطلق الأخضر . النور المخضر يمتد . يصبح مساحات . زرا ونباتا وأشجارا . النور يحيا . يتجسد . يزهر . الأصفر . اللا أحمر . الأصفر قح . القح يتماوج . السوج يملو . قم الأشجار تتاهل . رأسك أيها يتاهل . أنت موافق بادن" (١).

وإدريس هنا يبدو قريبا من الشعر بهذا الجو التوتري الذي تخلقه فينا جملة السريمة ، وخاصة حين يعمد أحيانا إلى كتابة هذه الجملة على شكل الشعر الحر ، على نحو ما نرى في الجمل التالية التي نقتطفها من قصته "حلاوة الروح":

"كشر عن أنباه تماما .

الجدب تاما وكاملا .

إذا قاومته فصت أكثر .

إذا سكت ابتلعني أسرع" (٢).

إن هذه الجمل الشعرية المكثفة ، إن صح التعبير ، تشبه جمل كل من "غادة السمان" و"كوليت سهيل" (٣) اللتين تلجآن إلى هذا الأسلوب فسي قصصهما القصيرة ، خاصة . وهو الأسلوب الذي أخذ ينتشر في كتابات أدبائنا في الآونة الأخيرة كما يبدو . وربما كان هذا ناتجا عن الأحداث المؤلمة

(١) إدريس ، يوسف : بيت من لحم ، ص ٧٥ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٨٤ .

(٣) انظر مجموعتها القصصية "لعل الغرباء" . دار الآداب . ط ٣ .

بيروت ١٩٧٥ .

(٤) انظر مجموعتها القصصية "أنا والمدى" . المكتب التجاري للطباعة

والتوزيع والنشر . ط ١ . بيروت ١٩٦٢ .

التي أخذت تتوالى على عالمنا العربي منذ الخمسينات حتى الآن .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن العيوب والبهفوات التي أشرنا إليها في هذا الفصل ، والتي سوف نشير إلى بعضها كذلك في الفصل المقبل ، تعود - برأينا - إلى عدم اهتمام إدريس الاهتمام الكافي بصناعته وبذل المزيد من المجهود من أجل إتقانها .

وفي أحيان كثيرة يبدو لنا إهمال إدريس بشكل يكاد يكون متعمدا ، إن لم نبالغ . فالأخطاء النحوية الكثيرة التي نجدها مبثوثة في كل كتابات إدريس تقريبا يمكن أن يتحاشى الوقوع فيها بشيء من الانتباه القليل . لقد كان إدريس - على سبيل المثال - في غنى عن رفع خبر " كان " في قوله " أمكن أن يكون هذا صحيح " (١) ، وقوله " وكانت ذات يوم بنت حلوة " (٢) ، وقوله " وكان كلامه من لحظة أن عرفناه قليل " (٣) كما كان في غنى عن رفع المفعول به ونعوته في قوله " وصنعت الدروع خطان رفيعان لامعان على وجنبيها " (٤) أو جر الأسماء الخمسة بالواو في قوله " أشفق على السائق ذوالنوايا الطيبة " (٥) .

لأن مثل هذه الأخطاء تضع من قيمة إدريس كثيرا ، حتى ولو كان مثقفا وفنانا موهوبا ، فلا ثقافة تحترم ، ولا موهبة تستطيع أن تؤدي دورها ، إلا إذا كانت اللبقة في تمام معرفتها . هي لبوس هذه الثقافة وهذه الموهبة " (٦) كما يقول

الدكتور أحمد سليمان الأحمد .

- (١) انظر " قصة حب " ليوسف إدريس . ص ٨٨
- (٢) انظر " الحرام " ليوسف إدريس . ص ١٠٧ .
- (٣) انظر " قاع المدينة " ليوسف إدريس . ص ٢٤١ .
- (٤) انظر المصدر نفسه . ص ٢٦٢ .
- (٥) انظر " قصة حب " ليوسف إدريس . ص ١٢٣ .
- (٦) الأحمد ، أحمد سليمان : ويسألونك عن الشكل الأسمنسي . ص ٢٢٩ .

وحتى لو حاولنا أن نلتصم العذر لإدريس على بعض الأخطاء النحوية
واللفوية لقلّة محصوله في الأدب العربي القديم ، وغلبة الثقافة العلمية عليه ، فإننا
لا نستطيع أن نتفاضى عن استعمال اللهجة العامية ، والسماح لنفسه بمخاطبة
القارىء بطريقة مباشرة ، أو الميل إلى التعمية والإغراب أحيانا .
ولعل ما أدى بإدريس إلى " التهاون " (*) في العناية اللازمة بتجميد فنّه
هو اعتقاده بأن الموهبة وحدها كافية لخلق الكاتب القدير . فإدريس يؤكد على
أنه أصبح كاتباً بين عشية وضحاها ، دون أن يدري : " كنت أكتب ، وظلمت
أكتب ، تأتيني الكتابة ، لا أعرف كيف ، وتعجب الناس لا أعرف لم ، وأصبح
بسرعة لا أتوقعها كاتباً معروفاً ، عليه أن يفعل مثل الكتاب . . في أحيان كثيرة ،
في تلك الأوقات التي تكشف لأنفسنا بأنفسنا أقمعتنا ، ونرى بالضبط ماذا نفعل
ومن نحن ؟ كنت أقول لنفسى : لماذا الإصرار على الادعاء ؟ لماذا لاتقول للناس ،
ببساطة ، إنك لاتعرف كنه هذا العمل الذي تقوم به ؟ " (١)
إن هذه الهاهية بالمعقوبة والاعتماد على الموهبة أو الوحي ، الذي يدعي
كثير من الأدباء أنه يلهمهم أعمالهم ، من أهم الأسباب التي طبعت كتابات
إدريس بميسم الارتجال . وليس معنى هذا أننا ننفي دور الموهبة في الإبداع
الأدبي . فالموهبة ضرورية لكل من يريد أن يدخل سحراب الفن ، ولكنها ليست
كل شيء ، ولئن تعني الفنان من يذل جهود جبارة من أجل تهذيب فنّه وإحكامه
وصقله . أما تلك الآراء القديمة التي طالما ربطت الإبداع في الفن بالآلهة

(*) إذا كنا قد أبحنا لأنفسنا أن نستعمل هذا اللفظ الذي يبدو نابيا فإن
الأستاذ " دارة " يذهب إلى أبعد من هذا فيتهم إدريس " بالكسل "
الذي تبدو مظاهره بوضوح في رواية " الحرام " (انظر في " الرواية
المصرية " لفؤاد دارة . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر .
القاهرة ١٩٦٨ . ص ٨٦) .

(١) إدريس ، يوسف : القصة وأنا . مجلة الآداب . عدد يوليو

— على نحو ما نجد لدى اليونان والعرب والهنود —^(١) أو تلك النظريات التي تربط بين الفن و "الهوس"^(٢) أو "الجنون"^(٣) أو "الاختلال في الخلقة"^(٤) ، وما إلى ذلك من النظريات التي لاتصمد للمناقشة العلمية والغريزة التأنيسية ، فإنها مرفوضة مادامت تلغي وعي الفنان وإرادته وجهده الذاتي .
إن " هينغواي كاتب مرهوب ، كما يجمع كل النقاد تقريبا ، ولكنه لايعتمد على موهبته حين يكتب ، بل يعتمد على جهده الضني ، ولا يستنكف عن إعادة كتابة خاتمة روايته " وداعا أيها السلاح "^(٥) تسعا وثلاثين مرة قبل أن يرضى عنها ، كما يؤكد هونفسه^(٦) . إن مثل هذا الاهتمام أو هذا الجهد هو الذي ينقص يوسف إدريس .

-
- (١) انظر دراسة عبد الرزاق حميدة " شياطين الشمرا " (وهي أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه) . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ١٩٥٦ .
 - (٢) انظر " فايدروس " لأفلاطون . ترجمة وتعليق أميرة حلمي مطر . دار المعارف بصر . الطبعة الأولى . ص ٣٠ .
 - (٣) انظر " العبقرية في الفن " للدكتور مصطفى سويف . دار القلم . القاهرة ١٩٦٠ (سلسلة المكتبة الثقافية الصادرة عن وزارة الإرشاد القومي) ص ١٢-١٦ .
 - (٤) انظر المرجع نفسه . ص ١٧ وما بعدها .
 - (٥) هينغواي ، إرنست : وداعا أيها السلاح . ترجمة رفعت نسيم دار القلم . ط ٧ . بيروت ١٩٧٢ .
 - (٦) انظر " هينغواي يتحدث عن فنه الروائي " . مقابلة أجراها جورج بليستون في ١٩٥٨ . مجلة " حوار " . عدد ماي - يونيو . لبنان (١٩٦٦) . ص ١٢٥ .

الفصل الثاني

الرواية

=====

كان من المفروض أن نستهل الحديث عن أي فن من الفنون الأدبية لدى يوسف إدريس بتعريف ذلك الفن ، ولكننا نتعمد أن نتجنب أي تعريف ، بله أن نتبناه ، وذلك لعدم وجود تعريف جامع مانع من جهة ، ولخطر التعريف نفسه على الفن الذي يتعارض مع وضع حدود نهائية له . وكفي بفصل هذا نقول : إن القراء أو النقاد يعرفون أن " مرتفعات وذرنيغ " ، و " كبرياء " وهوى " ، و " الآباء " والهنون " و " الدون الهادي " و " لمن تقرع الأجراس " ، و " الزوج الأبدي " روايات ، ولكنهم لا يستطيعون أن يضعوا تعريفا لهذه الروايات أو تعريفا لفن الرواية .

والدارسون الذين حاولوا أن يعرفوا الرواية لم يتمكنوا من وضع تعريف شامل تنضوي تحته كل أنواع الروايات ، ويفرق بدقة بين هذا الفن وبين الفنون الأدبية الأخرى . إن تعريف الرواية بأنها " سرد قصصي نثري ذو طمسول معين " ^(١) ليس تعريفا جامعاً مانعاً كما تعترف الدكتورة " إنجيل بطرس سمعان " ^(٢) التي تبنت هذا التعريف . وتعريف الرواية أيضاً بأنها " شكل خاص من أشكال القصة " ^(٣) تعريف فح غير محدد ، وكذلك الأمر بالنسبة للتعريف السذي وضعه الدكتور محمد يوسف نجم الذي يرى أن " القصة " ^(*) مجموعة من الأحداث برويها الكاتب ، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة ، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة " ^(٤) . وقصور أشغال هذه التعريفات هو الذي جعل بعض الدارسين يكفون عن محاولة وضع أي تعريف

(١) سمعان ، إنجيل بطرس : الرواية الإنجليزية . دار المعارف (سلسلة " كتابك " . عدد ٨٤) . القاهرة ١٩٧٧ . ص ٦ .

(٢) انظر الصفحة نفسها .

(٣) بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة . ترجمة فريد أنطونيوس . منشورات عويدات . ط ١ بيروت ١٩٧١ . ص ٥٠ .

(*) يسمي الدكتور محمد يوسف نجم الرواية " قصة " كما يسمي القصة القصيرة " قصصاً " .

(٤) نجم ، يوسف : فن القصة . ص ٩ .

بالرمة ، ويعتبرون تلك المحاولات " مغامرة " غير محمودة العواقب ، مكتفين بالحديث عن عناصر فن الرواية ووسائله ، وأغراضه ، وأنواعه وما إلى ذلك ، حتى ينتهون بالقارئ إلى معرفة كل ما يتعلق بهذا الفن ما عدا تعريفه .

هذا عن عدم وجود تعريف واف لفن الرواية . أما عن خطر التعريف في حد ذاته فإنه يمكن في تقييد الروائي ورسم حدود معينة له بدلا من إفساح المجال لخياله وإبداعه المتجرد ، وفرض نوع من الأفكار الجامدة التي تنتشأ بالضرورة عن التعريف القسري النهائي . هذا فضلا عن إسقاط ألوان ونماذج من الرواية قد لا تستحق أن تسقط ، فضلا عن الاختلاف في وجهات النظر وما يكون له من أثر على أي تعريف (٢) .

فلعل هذه الأسباب نوءثر الزهد في أي تعريف للرواية ، وهذا ما فعلناه من قبل في الفصل السابق الذي لم ننتهين فيه أي تعريف للقصة القصيرة .

* * *

إن الميزة الأولى التي تبدو لنا بكل وضوح في روايات إدريس هي الميل إلى الرواية القصيرة ، ويمكن القول بأن كل روايات إدريس تتسم بهذا الطابع الذي أخذ يخلب على روايات كثيرين من الكتاب ، من أمثال نجيب محفوظ ، والطيب صالح ، والطاهر وطار ، وفهد إسماعيل وغيرهم . وهذه الميزة تكاد تشكل ظاهرة عامة ناتجة عن روح العصر - عصر السرعة والقلق - الذي لم يعد يحتمل أن يمكث القارئ بجوار المدفأة مدة طويلة ويجتر رواية " الحرب والسلام " أو " الإخوة كارامازوف " في هدوء وتؤدة .

وإذا لم يكن بخامرنا أي شك في أن كلا من " قصة حب " ، و " البيضاء "

(١) إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، ص ١٧٩ (دار الفكر العربي

طه . القاهرة ١٩٧٣) .

(٢) انظر " القصة القصيرة " للدكتور سيد حامد النجاج . دار المعارف

سلسلة " كتابك " . عد ١٨ . القاهرة ٧٧ . ص ١٣ .

و "الحرام" ، و "المعيب" ، و "رجال وشيران" ، و "المسكري الأسود" - وهي مجمل روايات إدريس حتى الآن - روايات (*) ، فلننا نختار قليلا إزاء "حادثة شرف" ، و "قاع المدينة" ، و "الغريب" ، و "السيدة فيينا" ، إن يوسف إدريس يعتبر هذه الأعمال الأخيرة قصصا قصيرة ، والدليل على ذلك أنه نشرها موزعة على مجموعاته القصصية ، ولم ينشرها منفردة كما فعل بالروايات الآتفة الذكر ، ولكنها في الحقيقة ليست قصصا قصيرة ، كما أنها ليست روايات قصيرة ، بل هي بين بين ، أو هي قصص طويلة على غرار "حكاية تافهة" (١) و "الجناس رقم ٦" (٢) ، و "في المنخفض" (٣) لأنظون تشيكوف .

ولإزالة هذا الإشكال يخلق بنا أن نتعرض للفروق بين القصة القصيرة والرواية ، فمن ثمة يتضح لنا كيف أن هذه "القصص الطويلة" لا تندرج في إطار القصة القصيرة ، ولا في إطار الرواية ، بل تكاد تكون شكلا خاصا يضاف إلى أشكال الفن القصصي .

يحاول بعض النقاد أن يميزوا بين القصة القصيرة والرواية على أساس التفاوت في عدد الصفحات أو عدد السطور (٤) ، أو عدد الكلمات كما يذكر "فرانك أوكونور" (٥) . ولكن هؤلاء النقاد يتكبدون جادة الصواب في محاولاتهم

(*) يعتبر الأستاذ أحمد محمد عطية هذه الروايات قصصا طويلة (انظر كتابه "الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث" . ص ١٢٣) . وهذا خطأ كما سنرى بعد قليل .

(١) تشيكوف ، أنظون : قصص وروايات قصيرة (نلاحظ أن هذا العنوان يحتاج إلى إعادة نظر ؛ لأن القصص الطويلة التي ذكرناها لا ترقى إلى مستوى الروايات القصيرة) ج ١ ص ٦٠ وما يليها .

(٢) المصدر نفسه . ص ١٦٢ وما بعدها .

(٣) المصدر نفسه . ج ٢ . ص ١١٠ وما بعدها .

(٤) انظر "القصة القصيرة" : نظريا وتطبيقيا " ليوسف الشاروني . ص ٦٠ .

(٥) انظر كتابه "الصوت المنفرد" . ص ٤٦ .

هذه ؛ لأن الاختلاف بين هذين الفنين إنما يكون في "الموضوع وطريقة التناول ولا يقوم على الطول والقصر ، (أو) الإسهاب والإيجاز" (١) .
إن القصة القصيرة تتناول موضوعا يختلف عن الموضوع الذي تتناوله الرواية ، أو يمكن لها أن تتناوله . والقصة القصيرة تعالج حدثا واحدا وليس أحداثا كثيرة ، وبالتالي فإنها تترك أثرا نفسيا معيناً في نفسية القارئ ، وليس من الضروري أن تترك آثاراً متنوعة ومتباينة في نفسية القارئ . ثم إنها تتناول شريحة من الحياة لاتزوج عنها إلى شرائح أخرى ، وإلا خرجت عن إطارها . ولعل هذه الميزة الأخيرة تعتبر أهم ميزة تميز لنا الفرق بين القصة القصيرة والرواية . وهذا ما يتجاهله بعض نقادنا - مع الأسف الشديد ، مما يؤدي بهم إلى الخلط بين القصة القصيرة والرواية ، كما هو الأمر بالنسبة لرواية نجيب محفوظ " اللص والكلاب" (٢) التي اعتبرها الدكتور محمد شكري عياد قصة قصيرة ؛ وإن يقول في حديثه عن هذه الرواية : " وأول ما ينبغي أن نلاحظه في " اللص والكلاب " هو أنها قصة من هذه القصص القصيرة . صحيح أنها شغلت صفحة القصة في " الأهرام " جملة أسابيع ، واستطاعت أن تقرأ كتاباً متوسط الحجم ، ولكن هذا لا يخرجها من حدود القصة القصيرة ، ولا يدخلها في حدود الرواية . . وهذا النوع يسميه النقاد الغربيون " القصة القصيرة الطويلة " لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة ، وهي وحدة الخط ، سواء أكان هذا الخط مرتبطاً بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات ، محصوراً في زمان قصير أم متدا على مدى بضع سنين . وهذا الخط ظاهر في قصة " اللص والكلاب " ، بل إنه مرتبط أيضاً بقلة عدد الشخصيات ، وقصر الزمن ، حتى يمكننا القول بأن " اللص والكلاب " ليست قصة قصيرة فحسب ، بل هي قصة قصيرة محبوكة الأطراف كالسرحية المحبوكة . (٣)

(١) العقاد ، عباس محمود : خواطر في الفن والقصة . ص ٦٤ .

(٢) محفوظ ، نجيب : اللص والكلاب . دار القلم . الطبعة الأولى .

(٣) عياد ، شكري محمد : تجارب في الأدب والنقد . ص ٢٢٩ .

إن حجة الدكتور عياد في اعتبار " اللص والكلاب " قصة قصيرة هي ذلك الخط الواحد الذي يسلك حياة البطل من البداية حتى النهاية ، وهي حجة غير كافية ؛ لأننا نستطيع أن نعد " الأبله " لدوستوفسكي قصة قصيرة لو اتخذنا وحدة الخط مقياساً بين القصة القصيرة والرواية ؛ لأن كل الأحداث تربط بشخصية الأمير " ميشكين " في هذه الرواية ، بل يمكن القول حينئذ بأن ملحمة " الأوديسة " ^(١) يجب أن توضع في خانة القصة القصيرة مادامت تنطوي على خطط سير واحد يستقلب كل مغامرات البطل " أوديسوس " أثناء عودته إلى قصره بعد انتهاء حروب طروادة .

وقد رفض الأستاذ " أنور المعداوي " ما ذهب إليه الدكتور شكري عياد بدعوى أن هناك خطوطاً عديدة أخرى تتصل بالخط الرئيسي لحياة " شعيب مهران " بطل " اللص والكلاب " ، وبناءً على هذا فإنه يعتبر هذا العمسـل الأدبي رواية وليس قصة قصيرة ؛ لأن هذه الأخيرة - في رأي الأستاذ المعداوي - كالمجرى الرئيسي للنهر حين يندفع إلى الأمام وحده بغير روافد ^(٢) . وإذا كنا نوافق الأستاذ " المعداوي " على اعتبار " اللص والكلاب " رواية ، فإننا نتردد في موافقته على تشبيه القصة القصيرة بمجرى النهر المتدفق ، فالسمة الرئيسية التي تغلب على القصة القصيرة ليست وحدة الخط ، بل وحدة الموقف ، أو وحدة القطاع الحي ، وهذا القطاع ليس " ذلك القطاع الطولي الممتد الذي يقدم إلينا التجربة المعاشة " ^(٣) ، بل هو ذلك القطاع العرضي المحدود الذي يقدم لنا تجربة معينة .

(١) Homère: L'Odysée . Traduit et présenté par Victor Bérard

Librairie Générale Française,

Paris 1972

(٢) المعداوي ، أنور : كلمات في الأدب . ص ١١٥ .

(٣) الصفحة نفسها .

والملاحظ أن يوسف إدريس نفسه يلج على هذه الميزة الرئيسية في القصة القصيرة حين يفرق بينها وبين الرواية : " فإذا كانت القصة القصيرة هي لحظة الإنسان ، أو يوم الإنسان ، فالرواية هي تاريخ الإنسان " (١) وهذا ما يؤكد الدكتور " سيد حامد النساج " أيضا الذي يرى أن القصة القصيرة تتوغل في أبعاد النفس ، والرواية تتوغل في أبعاد الزمن .

وسهيا يكن من أمر ، فلننا نعود إلى " قاع المدينة " ، و " الغريب " ، و " حادثة شرف " ، و " السيدة فيينا " فنشير مرة أخرى إلى أن هذه الأعمال ليست قصصا قصيرة إذا نظرنا إليها على ضوء ما انتهينا إليه منذ قليل .

" قاع المدينة " لا تقدم لنا قطاعا عرضيا أو شريحة واحدة من حياة القاضي " عبد الله " ، بل تقدم قطاعات وشرائح مختلفة عن حياته ، يمكن أن نحصرها فيما يلي : سلوك القاضي عبد الله في المحكمة ، وسلوكه في شقته ، وسلوكه في حي الفقراء وسلوكه في بيت " مدام شندي " .

وإن كل سلوك ما ذكرنا يمثل موقفا أو شريحة منفصلة من حياة " عبد الله " تصلح لأن تكون قصة قصيرة في حد ذاتها . وصحيح أن يوسف إدريس ركز على سلوك عبد الله المتعلق بالخدام " شهرت " ، وهو السلوك الذي يجسد أبرز طمع من ملامح هذه الشخصية ، ولكنه لم يهمل الملامح الأخرى إطلاقا .

وإذا كنا لانعتبر " قاع المدينة " قصة قصيرة فلننا لا يمكن أن نعتبرها رواية أيضا ؛ لأنها لم تقدم لنا مواقف أو قطاعات كافية من حياة القاضي " عبد الله " وليس لكون شخصياتها قليلة ، لأن هناك روايات ذات شخصية واحدة فحسب (٢) ومع ذلك فلإنها توضع عادة في خانة الرواية .

(١) سالم ، عاطف : " ما هو مستقبل الرواية العربية في رأي كبار رواةينا " . الهلال . عدد أكتوبر ١٩٧٨ ص ٢١

(٢) النساج ، سيد حامد : القصة القصيرة . ص ١٥ .

(*) لعل أوضح مثال على الرواية ذات الشخصية الواحدة " العجوز والبحر " لإرنست هينغفواي (انظر ترجمة صالح جودت لهذه الرواية التي نشرت في دار الهلال . القاهرة ١٩٧٤) .

وفي "الغريب" أيضا يقدم لنا إدريس عدة شرائح من حياة الفتى المراهق "الشوريحي"، كما يقدم لنا كثيرا من مغامرات "الغريب" الذي يعيش حياة الليل والتمرد على المجتمع والدولة، ولا يتورع عن سفك الدماء أحيانا . ولا يكتفي إدريس بهذا، بل نراه يتفغل في الزمان حتى يكاد يطلعنا على ماضي شخصية "الغريب" كله، وخاصة الأسباب التي جعلته يعتزل المجتمع في النهار ليحيا مع طغمة المتمردين في الليل .

وإذا كنا نلتصم عذرا لإدريس حين يقدم في عمله الأدبي هذا مجموعة من المواقف، أو الصور الجزئية، بسبب دوران هذه المجموعة نفسها حول موضوع واحد أو قطاع واحد يشطبها كلها . نقول : إننا كنا نلتصم له عذرا حين يعدد المواقف، فإنه يصعب علينا أن ندافع عنه حين يتوغل في تاريخ حياة "الغريب" أو حياة "الشوريحي"، ثم يعتبر بعد ذلك هذا العمل قصة قصيرة، مع أنه قد علمنا منذ قليل بأن القصة القصيرة هي " لحظة الإنسان، أو يوم الإنسان"، وليست " تاريخ الإنسان" .

إلا أننا نعود فنذكر أن "الغريب"، على الرغم من امتداد الزمن فيها، لا ترقى إلى مستوى الرواية؛ لأنها لم تتسع " للحوادث الكبيرة ولا للحادثة الواحدة التي لا تتم إلا مع الشعب والاستيفاء والإحاطة بأحوال جملة من الناس في مختلف المواقف والأحوال" (١) أو الإحاطة بأغلب أحوال شخصية واحدة، على الأقل ومحاولة رسمها من الداخل والخارج بما فيه الكفاية .

وما يقال في "قاع المدينة" و"الغريب" يقال أيضا في "حادثة شرف" ويمكن أن يقال في "السيدة فيينا" .

* * *

وبعد، فإننا نريد الآن أن ننظر في الأشكال الفنية لروايات يوسف إدريس . ونسارع إلى القول بأن أول ميزة نلاحظها في روايات إدريس هي

(١) العقاد، عباس محمود : خواطر في الفن والقصة . ص ٥٦ .

المباشرة التي تبدو بشكل صارخ في كثير منها ، وخاصة في "العسكري الأسود" (١) و "الحرام" (٢) و "رجال وشيران" (٣) ، و "البيضاء" (٤) . والملاحظ أن المباشرة خطأ فني كان لإدريس قد ارتكبه في كثير من قصصه القصيرة ، كما رأينا في الفصل السابق ، وهو الآن يرتكبه مرة أخرى في رواياته أيضا . والميزة الأخرى هي أن هذه الأشكال الفنية ليست متنوعة إلى الدرجة التي جعلنا نخص كل نوع منها بدراسة مفصلة .

وهذا لا يعني أن إدريس لم يتطور إطلاقا في رواياته ، بل إنه تطور ، ولكن تطوره هذا كان محدودا جدا . ولعل التأمل في كل من " قصة حبيب" و "البيضاء" و "رجال وشيران" و "الحرام" يقف على حقيقة ما نقول ، فهذه الروايات يكاد يغلب عليها طابع واحد ، أو تكاد تخضع لشكل فني واحد ، على الرغم من أنها نشرت في أزمنة متباعدة ، فأين هذا التطور من ذلك التطور الذي نراه حين نقارن بين "البطل" و "لغة الآي آي" مثلا ؟ إن تطور إدريس في القصة القصيرة أوضح للدارس من تطوره في الرواية . وربما كان هذا عائدا إلى اهتمام إدريس بالقصة القصيرة أكثر من اهتمامه بالرواية ، كما يبدو لنا من خلال مقارنة كمية قصصه القصيرة الكثيرة بكمية رواياته القليلة .

والأسئلة التي يجب أن نطرحها الآن هي : إذا كانت روايات إدريس تكاد تمتاز كلها بطابع واحد فما هو هذا الطابع ؟ وما هي خصائصه ؟ ولماذا التجأ إدريس إلى هذا الشكل الفني في رواياته ؟ يمكن القول بأن الطابع الغالب على روايات إدريس طابع كلاسيكي بحت ، ولعل أهم خصائص هذا الطابع الكلاسيكي تنحصر فيما يلي :

- (١) انظر صفحة ٤٨ ، ٤٨ .
- (٢) انظر ص ١٢٥ - ١٢٦ .
- (٣) انظر ص ٩١ ، ٩٦ ، ١٤٣ .
- (٤) انظر ص ١١ ، ٥٩ ، ٦٨ .

(١) الالتزام بالعقدة في الرواية . وهذا الالتزام — بالطبع — ليس وقفا على إدريس وحده بل هو مشترك بين جميع كتاب القرن الماضي تقريبا ، وأغلب كتاب القرن الحالي الذين يحترمون العقدة وتطور أحداثها وتوازنها وساطتها ووضوحها ، بحيث توهنا بصدقها واتفاقها مع طبائع الأمور في الحياة . وقد ثار بعض الروائيين المحدثين من أمثال "مارسيل بروست" و"ناتالي ساروت" ، و"روب جرييه" على العقدة التقليدية في الرواية فحطموها وصاروا يهتمون بالحركة النفسية للشخصيات ويروون الأحداث من الداخل بدون حرص على أي ترتيب أحيانا .

إن سرد الحوادث في الرواية الكلاسيكية يقوم على "اتفاق تلقائي يتم بين القارئ والمؤلف : فالمؤلف يتصنع الاعتقاد فيما يقص ، والقارئ يتصنع أنه يعتقد فيما يقص عليه وينسى تماما أن كل ما يقرأ هو مجرد اختلاق ، بل يصطنع الإحساس بأن الكتاب الذي بين يديه هو وثيقة حقيقية أو ترجمة لحياة إنسان ما ، باختصار هو يعتقد أنها قصة قد عيشت فعلا . إذن فإن تقص جيدا يعني أن تجعل مؤلفك يشابه ما يكتب في الإحصائيات المصنعة التي اعتاد الناس على الاعتقاد التام بأنها حقيقية . وعلى هذا فهما كانت فجائية الأحداث والمواقف والقفزات العرضية ، يجب على الحكاية أن تنساب دون تصادم وكأنها تسير نفسها ، تدفعها تلك القوة الداخلية التي لا تقهر والتي تستحوذ على الإعجاب مرة واحدة" (١) .

وهذا ما نجده في روايات إدريس . ففي " قصة حب " يلتزم إدريس بسرد أحداث معينة على غرار ما يقع في الحياة أو يمكن أن يقع فيها بطريقة طبيعية تلقائية ، لا تثير الشك في صحتها . وفي " البيضاء " يتحقق الإيهام بالواقع إلى أبعد الحدود بفضل ظهور الراوي في سرد الأحداث وإضفاء طابع السيرة الذاتية عليها . وفي " العسكري الأسود " ترد الأحداث على لسان إدريس

(١) جرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة . ص ٢٨ .

نفسه حسب ما يصرح به في الفصل الأول من روايته على النحو التالي : " . . لكي أكون صادقا مع نفسي ، أترف أنني في جلوسي لكتابة ما حدث ، ليس لي من هدف سوى أمل واحد : أن أوفق عن طريق الكتابة فيما فشلت فيه عن طريق الخيال " (١) وهذا يجعل القارىء يؤمن بصحة ما ورد في هذه الرواية على الرغم من مشهد جنون العسكري الأسود من جراء الجرائم التي ارتكبها أثناء انتماه إلى شرطة التعذيب . وما يقال في هذه الروايات يقال أيضا في سائر روايات إدريس الأخرى .

وهذا بعيد كل البعد عن الرواية الحديثة التي لا تتقيد بنموذج الواقع . إن قوة الروائي المحدث على حد تعبير " روب جريبه " تكمن في أنه يخترع ، وأنه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل " (٢) .

ويوسف إدريس ، إذ يتقيد بنموذج معين ، إنما يعبر عن ارتباطه الشديد بالواقع الذي يحرص على تصويره . وربما كان هذا الحرص هو الذي يجبره على مراعاة الترتيب وسرد الأحداث بطريقة كلاسيكية على نحو ما نجد لدى كاتب مثل " بالزاك " أو " ديكنز " . ولعل هذا ما كان يعنيه الدكتور محمد يوسف نجم حين راح يؤكد على أن الواقعيين " يتجهون إلى سرد قصصهم ، على غرار الحياة الإنسانية الطبيعية " (٣) .

- (١) إدريس ، يوسف : العسكري الأسود . ص ٨ .
(٢) جريبه ، روب آلان : نحو رواية جديدة . ص ٣٩ .
(*) قد يجدر بنا أن نشير إلى أن الواقعيين يمكن لهم أن يستعملوا بعض أشكال وتقنيات الرواية الحديثة دون أن يؤثر ذلك على واقعيتهم ، ماداموا ملتزمين بروايتهم إلى العالم . وهذا ما يؤكد " جورج لوكاتش " الذي لا يرى مانعا في أن تتأثر الواقعية الاشتراكية بالتجارب الرائدة في الرواية ، بل يذهب إلى أبعد من هذا فيؤكد على أنه " لا بأس لبروست أن يؤثر في أدب الدول الاشتراكية " (انظر " الفن والحرية " : حديث مع جورج لوكاتش أجرته المجلة الأسبوعية " نوفيني " الناطقة بلسان اتحاد الكتاب في تشيكوسلوفاكيا ، ونشر مترجما إلى العربية في مجلة حوار اللبنانية . عدد (يناير - فبراير ١٩٦٥) ص ٢٨) .
(٣) نجم ، محمد يوسف : فن القصة . ص ٤٤ .

أما عن كون إدريس يبدأ بعض رواياته أحيانا من قمة العقدة ، كما نراه يفعل في " الحرام " ، فلا يعتبر من قبيل التأثر بالتجارب الحديثة في الرواية ، بل يعتبر مجرد تقليد لبعض خصائص الرواية البوليسية التي أد من إدريس قراءتها في مراهقته ، حسب ما يذكر هو نفسه .^(١)

وإذا ذكرنا أثر الرواية البوليسية على إدريس فإن هذا لا يعني أننا نريد أن ننال من قيمته في هذه الناحية . بل على العكس من ذلك فإننا لانطك إلا أن نشيد به ، وننوه بمثل هذه الطريقة في تقديم العقدة بحيث تشد القارئ إلى الرواية وتجعله يلهث وهو يتبع أحداثها بشغف .

وما دام الحديث قد جرننا إلى هذا الموضوع فإنه يجدر بنا أن نوكد على الفرق بين الرواية البوليسية والرواية الواقعية أو الأدبية . إن عماد الرواية البوليسية هو التشويق وإثارة الدهشة وطبخ المفاجآت العجيبة . وكل هذه الأمور تجعل كاتب الرواية البوليسية يصب جل اهتمامه - إن لم نقل كله - على عنصر من عناصر الرواية ، وهو عنصر الخبر أو الحدث . أما الرواية الأدبية فإنها لاتعتمد على مثل هذه الوسائل الرخيصة في اجتذاب القراء ، وإنما تعتمد على عناصر متعددة ، بما في ذلك الحدث ، كالبينة ، والشخصية ، والأسلوب . وهي العناصر التي لاتجد أدنى اهتمام من كاتب الرواية البوليسية .

وإذا نظرنا إلى روايات يوسف إدريس على ضوء هذا الفرق الجوهرى بين الرواية البوليسية والرواية الأدبية اتضح لنا مدى بعدها عن ابتدال الأولى . إن " الحرام " - على سبيل المثال - تضعنا أمام " جريمة " منذ البدايات ، ويستمر البحث عن " المجرم " مدة طويلة إلى أن يتم اكتشافه على نحو ما نجد في الروايات البوليسية . ولكن هذا لا يكفي لاعتبار " الحرام " رواية بوليسية . وذلك لأن إدريس لم يركز على الحدث فحسب ، بل ركز على سائر العناصر الأخرى التي ذكرناها .

(١) انظر الحوار الذي أجراه غالى شكري مع يوسف إدريس ونشره في " مذكرات ثقافة تحتضر " . ص ٢٧٦ .

إن "فكري أفندي" مأمور الزراعة في "الحرام" . يعنى لعل أن يفاجئ "الضرابوة" الذين كانوا منحنيين في حقول القطن ، أملا أن يعثر على التسي كتبت أنفاس الجنين ، فيأمر بإيقاف العمل وجعلهم يهرون أمام ناظره واحدا - واحدا عسى أن يهيز "المجرة" . وحين تنفذ أوامر "فكري أفندي" يعلىق إدريس على موقف هؤلاء "الضرابوة" من تعليمات الأمور بقوله : " وهذا وكأن الأنفاز قد فرحوا كثيرا بقرار خروجهم ، بأن هم على الأقل سيستريحون ولوللحظات قليلة من انحناء ظهورهم العارمة في قسوتها وحدتها . الانحناءة التي تستمر أكثر من عشر ساعات في اليوم ، فرحة كبرى أن يستريح منها الإنسان دقيقة " (١)

أغلب الظن أن كاتب الرواية البوليسية ما كان ليهتم بملاحظة ما يبدو على هؤلاء المساكين من فرح أو كدر ، بل كان يكتفي بقص الأحداث ليس إلا . ولو أردنا لضربنا أمثلة كثيرة لاهتمام إدريس بالشخصيات والبيئة وما إلى ذلك من العناصر التي تهمل عادة في الرواية البوليسية . هذا فضلا عن كون إدريس يتناول في "الحرام" موضوعا جديا وحيويا لا تطمع الرواية البوليسية في تناوله . ومن هنا فلن يوسف إدريس شبيه بدوستويفسكي في روايته "الجريمة والعقاب" التي استطاع أن ينجو فيها من الانخفاف إلى مستوى الرواية البوليسية على الرغم من استعانته ببعض خصائصها .

(٢) المحافظة على طابع الشخصية الكلاسيكية . ذلك أن شخصيات إدريس الروائية تنتمي عادة إلى مجتمع معين وإلى طبقة محددة ، وتفكر بعقلية ذلك المجتمع أو هذه الطبقة ، وتنشئ علاقات مع الآخرين ، ويمكن أن تنطبق عليها أوصاف "آلان روب جريبه" : "إن الشخصية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجرد . إنها ليست فاعلا بسيطا لفعل وقع . فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم . بل باسمين إن أمكن : اللقب واسم الأسرة . يجب أن يكون لها أقارب وورثة . يجب أن تكون لها وظيفة ، وإذا كانت لها أملاك فهذا طيب جدا .

ثم أخيراً يجب أن يكون لها "طابع" ووجه يعكس هذا الطابع ، وماض قد شكّن هذا الطابع وذاك الوجه (١).

والحق أن هذه النعوت التي حدد بها "روب جريه" سمات الشخصية الكلاسيكية ثلاث النماذج الإنسانية التي خلقها "بالزاف" أو "ستندال" أو "تولستوي" أكثر مما ثلاث شخصيات يوسف إدريس ، ولكنها - أي النعوت - تستطيع أن تشطبها على أية حال .

وقد يحسن بنا أن نوكد على أن إدريس لم يستطع أن يخلق نماذج إنسانية على غرار "راستيناك" ، أو "جوليان سوريل" أو "الأسير" أندريه هولكونسكي" أو "ياسين عبد الجوان" ، كما أنه لم يستطع في نفس الوقت أن يقدم لنا أشباحاً مجردة غريبة على غرار شخصية "ميرسو" ، أو "روكانتان" أو "أوم" (٢).

إن شخصية "العسكري الأسود" خاصة صالحة لأن تكون نموذجاً إنسانياً حياً ، ولكن إدريس لم يستغل هذه الخامة كما ينبغي ، لأنه لم يجسد ملامحها بشكل كاف ، ولم يجمع فيها "كثيراً من صفات تتوافر لها أبعاد النموذج الحيوية بحيث تولف في وحدتها سمات مميزة للشخصية ، حتى يصير النموذج ملحوظاً فيما يراد جعله مثالا له" (٣) ، على حد تعبير الدكتور محمد غنيمي هلال . وقد كان في استطاعة إدريس أن يلم بهذه الصفات عن طريق وضع هذه الخامة في ملبسات ومواقف شتى تكشف عن أعماق نفسياتها وتجعلها ملموسة ، وحينئذ تجتمع فيها صفات معينة كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو في مختلف الأشخاص (٤) ، وتصبح نموذجاً إنسانياً يتخطى حدود البيئة المحلية إلى آفاق العالمية .

إن إدريس يكتفي بتقديم أخبار متفرقة عن شخصية العسكري السادي الذي كان يجد متعة كبرى في تعذيب السجناء أثناء حكم الإرهاب الذي ثار عليه

(١) جريه ، آلان روب : نصوص رواية جديدة . ص ٣٥ .

(٢) من شخصيات رواية "القصر" لكافكا .

(٣) هلال ، محمد غنيمي : الموقف الأدبي . دار العودة . بيروت ١٩٧٧ . ص ٨ .

(٤) المرجع نفسه . ص ٧ .

الشعب النصري بقيادة جمال عبد الناصر . وهذه الأخبار ترد على لسان " عبد الله " المرض ، أو على لسان الدكتور " شوقي " الذي تعرض للتكميل الفظيع على يدي العسكري الأسود ، أو على لسان الراوي - الذي لا تشك في كونه يوسف إدريس بالذات ، أو من خلال تصريحات الزوجة " نور " في آخر الرواية . وليت إدريس كان قد نحى نفسه وقدم لنا تلك الأخبار في صورة أعمال بطريقة موضوعية ، إذن لحق نجاحا فريسيه في بناء شخصية العسكري الأسود .

وما يقال في العسكري الأسود يمكن أن يقال أيضا في شخصية الدكتور " يحيى " في رواية " البيضاء " ، وفي شخصية " حمزة " في " قصة حب " .

وإذا كان إدريس قد أخفق في استغلال خامة العسكري الأسود ، ولم يستطع أن يخلق منها نموذجا إنسانيا ، فإنه لم يجردها من سماتها الاجتماعية ، والسياسية على وجه الخصوص ، وبالتالي فإنه لم يجعلها شبيهة بشخصيات الرواية الحديثة التي يمكن أن يكتفى بترقيتها ، كما يؤكد " آلان روب جرييه " (١) .

هذا ، ويخلق بنا أن نذكر أن شخصيات إدريس الروائية شخصيات نامية في الغالب ، وتتفاعل مع الأحداث ، فالقارئ لا يستطيع أن يلم بأبعاد شخصية " شوقي " منذ أول وهلة ، بل يكشف هذه الأبعاد بالتدرج ، ومنذ قراءته للفقرة الأولى التي توحى إليه بغموض هذه الشخصية المعقدة : " حين أتحدث عن السر الذي كان يحيرني في " شوقي " ولا أعرف له سببا أو تفسيراً ، لا أقصد ابتسامته المشهورة عنه التي كان لا يتسم ليحبر بها عن شيء بقدر ما يستعطفها كقناع داخلي يخرج من فمه حين يريد ليغطي به ملامحه ، ويخفي وجهه الحقيقي عن الناس ، ولا أقصد أيضا نظرتة ، النظرة التي كان يطل منها بزيوت تعبيري معين دوره أن يجعل بصرك ينزلق عن عينيه ولا يستقر لحظة " (٢) .

وتظل شخصية " شوقي " غامضة ، مقنعة ، حتى آخر الرواية حين يتقابل كل من " شوقي " و " عباس الزنغلي " ، أو " العسكري الأسود " ، ويكشف

(١) انظر كتابه " نحو رواية جديدة " . ص ٢٦ .

(٢) إدريس ، يوسف : العسكري الأسود . ص ٧ .

الأول عن ظهره الذي ترسم عليه ندوباً بشعة ، وشور مندطة فظيمة ، صائحا :
" إنا كنت نسيني فمش ممكن حتتسى ده . . . مش رح تنسى اللي عطته " (١) . إن
" شوقي " يتغير إلى درجة كبيرة . يتغير من مناضل متقد الوطنية والحماس
إلى شخص غريب الأطوار ، لا يتورع عن الغش وأخذ الرشوة ، والكفر بكل المثل ،
والضيق بكل من يفتح موضوع السياسة والوطنية ، وكل هذا التغير الذي أصابه
كان من جراء تفاعله مع الأحداث .

والدكتور " يحيى " في رواية " البيضاء " شخصية متفاعلة مع الأحداث
أيضا . وليست ثابتة على حال واحدة . فهو يتعاطف مع رفاقه في البدايات
ويخوض معهم غمار النضال ضد النظام الذي كان قائما قبل مجيئ عبد الناصر
بتفان وإخلاص ، ويساهم في تحرير المجلة الناطقة بلسانهم ، ويؤمن بالمبادئ
الاشتراكية التي يرى أنها المنقذ الوحيد للشعب ، ولكنه لا يلبث أن ينسليخ
عن رفاقه ، ويهمل العمل في المجلة ، ويعيد النظر في الاشتراكية التي تصبح
عنده عبارة عن " أسلوب ثوري خواجاتي " (٢) غريب عن الشعب . وكل هذا التحول
كان نتيجة لتفاعل الدكتور " يحيى " مع الأحداث ، وخاصة تلك الأحداث المتعلقة
بحبه للفتاة اليونانية " سانتى " ، وتصرفات " البارودي " الذي كان زعيما كبيرا
في نظر الرفاق ، ثم اكتشاف الدكتور " يحيى " أنه دكتور متعصب ، وكذلك الأمر
بالنسبة " لشوقي " الذي كان يعمل دوما على قطع العلاقة بين الدكتور " يحيى "
والفتاة اليونانية بدعوى أنها تؤثر على حركتهم الثورية ، ثم يتضح في الأخير
أنه ، أي شوقي ، يتخذ هذه الفتاة خلية ، وأن زوجته الطيبة مهددة بالطلاق .
" وسنا " في رواية " العيب " هي الأخرى شخصية نامية ، فهي تؤمن
في البداية بالأخلاق والمثل وتخضع سلوكها لما تؤمن به بكل صراحة ، فتتنع عن
أخذ الرشوة والاستجابة لإغراء بعض زملائها في الإدارة ، ولكنها تسقط في
نفس الوحل الذي يتخبط فيه زملاؤها تحت وطأة إلحاح الحاجة والفقر ، وتتطور

(١) إدريس ، يوسف : العسكري الأسود . ص ٨٤ .

(٢) إدريس ، يوسف : البيضاء . ص ١٨٢ .

(١)

أفكارها ، فتصبح فتاة لامبالية ، ترفع شعار: " ولا يهيك " .
وبالطبع فإن هذا لا يعني أن كل شخصيات إدريس الروائية كانت متفاعلة
مع الأحداث ، ومتطورة أو نامية ، بل إن هناك بعض الشخصيات المكتسبة
أو المسطحة التي تبني عادة حول فكرة واحدة وتظل محافظة على صفات معينة
لا تتغير طوال الرواية . ولعل أبرز مثال على هذا النوع من الشخصيات التي قدمها
لنا إدريس شخصية " حمزة " في " قصة حب " . إن " حمزة " يظل ملتزماً
بصفاته النفسية والفكرية منذ بداية الرواية حتى نهايتها ، ولا تنال من وطنيته
حياة السجن والتشرد التي عاشها ، كما لاتنال من حماسه انحرافات بعض
زملائه ، من أمثال " بدير " و " سعد " . فحمزة يمكن تشبيهه - في هذه
الناحية - بقطع الشطرنج التي " لاتختلف طبائعها وأدوارها بتطور اللعب " (٢)
على حد تعبير الدكتور محمد يوسف نجم . ونفس الحكم يمكن أن يصدق على
شخصيتي " البارودي " في رواية " البيضاء " ، و " فكري أفندي " مأمور الزراعة
في " الحرام " .

(٢) المحافظة على وحدة الخط الدرامي . ذلك أن إدريس - عادة -

يجنح إلى الالتزام بخط درامي واحد ، وإذا رسم خطوطاً أخرى بجانب هذا
الخط ، فإنها تكون ثانوية وتنويعاً أو تعميقاً للخط الواحد . وبهذا تكون كل
الأحداث وكل الشخصيات في خدمة هدف واحد . إن انتقال إدريس من " الحرام " إلى
" الحرام " - على سبيل المثال - إلى " محبوب " تارة وإلى " صفوت " أو
" أحمد سلطان " تارة أخرى كان يفرض إبراز التفاوت بين " الفراوبة " وأهل
" العزبة " ، وبالتالي تعميق الخط الدرامي الرئيسي وهو " جريمة " الفتاة
" عزيزة " وملايساتها الأساوية . وهذا ما يقال في " رجال وهران " التي كان
إدريس يحرص فيها على العودة دوماً إلى مأساة مصارعى الثيران الفقراء الذين
يسلون الطبقة الرأسمالية بتعريض حياتهم إلى الخطر .

(١) إدريس ، يوسف : العيب . ص ١٣٧ .

(٢) نجم ، محمد يوسف : فن القصة . ص ١٠٣ .

وفي أحيان كثيرة يستغني إدريس حتى عن الخطوط الثانوية التي تستخدم الخط الرئيسي ، ويركز كل جهده على خط درامي واحد ، على نحو ما نرى في "المسكري الأسود" و"المعيب" .

(٤) استخدام الزمن بطريقة منطقية تقليدية . إن الزمن في الرواية الكلاسيكية خارجي ، يقاس بالدقائق والساعات ، والأيام ، والسنوات ، ويخضع لبداية ونهاية محددين : أما الزمن في الرواية الحديثة فإنه داخلي مركز في اللحظة الواحدة التي تتنافى مع الاستمرار ، ولا يمكن قياسه بالوسائل العادية لقياس الزمن . ولا اختفاء الزمن التقليدي ، إن صح التعبير ، علاقة وطيدة باحتفاء العقدة في الرواية الحديثة . فما دامت الحياة في الرواية الحديثة " ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفى بشكل متناسق " ، ^(١) على حد قول " فرجينيا وولف " فإن الزمن أيضا ليس ذلك الزمن التقليدي المتسلسل الذي يقاس بالوسائل المعروفة .

إن الزمن في الرواية الحديثة " لا يجري ولا ينهي شيئا . . . وعلى قدر ما كان القارئ يجد شيئا من الرضى في " مصير " شي ، ما أو إنسان ما في الرواية التقليدية حتى وإن كان هذا المصير تراجميا ، فإن أجمل الأعمال الحديثة تتركه فارغا مشوشا " ^(٢) ؛ لأن كل شيء يحدث في " عالم الحاضر المستمر " ^(٣) . وليس الحاضر الموضوعي ، بل الحاضر النفسي الذاتي المعقد .

والملاحظ أن انحسار الزمن التقليدي في الرواية الحديثة أدى إلى بسط شديد في الحركة ، يكاد يكون شباتا أو توقفا ، وأفسح المجال أمام الوصف الذي طغى على كتابات المحدثين من أمثال " آلان روب جريبه " ، كما برهنت " جان ريكاردو " ^(٤) .

(١) انظر مقالة فرجينيا وولف عن " الرواية الحديثة " في كتاب " نظرية الرواية " . ترجمة الدكتورة إنجيل بطرس سمعان . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

القاهرة (١٩٧١) . ص ١٦٧ .

(٢) جريبه ، آلان روب : نجو رواية جديدة . ص ١٣٧ .

(٣) المرجع نفسه . ص ١٣٥ .

(٤) انظر كتابه " قضايا الرواية الحديثة " . ص ٢٥٤ .

وإذا نظرنا إلى روايات يوسف إدريس على ضوء هذه الإيضاحات المتعلقة بالزمن الروائي وجدناها كلاسيكية بحثة من حيث استخدام الزمن ، فروايات إدريس تخضع عادة لزمين معينين ، هما زمن السرد الروائي ، وزمن القصة المتخيلية أو الحقيقية . وقد يضاف زمن ثالث هو زمن قراءة الرواية إذا أخذنا برأى " ميشال بوتور " . وهذا ينطبق على الروايات التي يظهر فيها الراوي ، كما هي الحال بالنسبة لـ " العسكري الأسود " أو " البيضاء " . ثم إن حركة الزمن لدى إدريس لا تقتصر على " الحاضر المستمر " كما نجد في الرواية الحديثة ، بل تمتد إلى المستقبل ، أو ترد إلى الماضي ، ولكنها تظل خاضعة لبداية ونهاية محددين ، تثلان طرفي القصة . وإضافة إلى هذا فإن الزمن لدى إدريس زمن خارجي ، وليس داخليا ، على نحو ما نرى في رواية مثل " البحث عن الزمن المفقود " (١) للكاتب الفرنسي " مارسيل بروست " .

* * *

هذا وقد حاول إدريس أن يستفيد من استخدام بعض الوسائل التكنيكية التي لا تزال تتمتع باهتمام كتاب الرواية الحديثة ، مثل تيار الوعي ، ولكن محاولته تظل محدودة جدا . فهو لم يستفد من الأحلام ، والهلوسة ، والاسترجاع — (الفلاش باك) ، وما إلى ذلك من طرق الأداء . وحتى تيار الوعي فإن إدريس لم يصطنعه إلا قليلا في " البيضاء " و " العيب " و " الحرام " . والملاحظ أنه لم يصطنع كل أنواعه ، من مثل مناجاة النفس ، والتداعي الحر ، وتكبيرك الدراما ، وغير ذلك من الأنواع التي تعرض إليها " روبرت همفري " في كتابه عن " تيار الوعي في الرواية الحديثة " (٢) . إن إدريس لم يستخدم من أنواع

(١) انظر ترجمة إلياس بدوي لهذه الرواية . مطبعة وزارة الثقافة . دمشق

١٩٧٧ . الجزء الأول .

(٢) انظر ترجمة الدكتور محمود الربيعي لهذا الكتاب . دار المعارف . ط ٢

القاهرة ١٩٧٥ . ص ٤٢ — ٨٥ .

تيار الوعي سوى نوعين إثنين هما : المونولوج الداخلي المباشر ، وما يسمونه
" همفري " بالوصف عن طريق المعلومات المستفيضة .

ويمكن لنا أن نتخذ النموذج التالي من رواية " البيضاء " كمثال على
المونولوج الداخلي المباشر : " لماذا تكتر من التدلل ؟ .. هل لأنها
اطمأنت إلى حبي . ولكن ، أبدا لا تطمئني بإيلها ، إنه ليس حبا . لقد قلت
لك ذلك في الخطاب لأنني لم أجد كلمة غيرها تصلح عنوانا لمزيج الانفعالات
التي كنت أحسها . ناحيتك . لقد قلتها لأنها أسهل كلمة يعبر بها عن أيسة
أحاسيس غير الهنوة والأخوة تجاه امرأة .. لاشي هناك اسمه الحب . وأنا
لا أحبك . أنا أود فقط أن أعرف إن كنت تحبينني ، أو تبادليني لهفتي عليك ،
تحركي وانطقي وقولي شيئا . أفصحي ، هدئي ذلك البركان في جوفي . أنا
لا أحبك . أنا حاقد عليك ؛ لأنك خيبت ألمي ، جرحت كرامتي ، علمتني ألا أثق
في نفسي ومقدرتي على إيقاع النساء في حبي " (١)

إن هذا الاقتباس يتراد مستوى من مستويات ما قبل الكلام من وعي
الدكتور " يحيى " في إحدى جلساته مع الفتاة اليونانية " سانتي " التي كان
مفرط بها . وهذا الحديث - بالطبع - لم يكن يجري مع أي شخص آخر ،
بل كان يجري في ذهن الدكتور " يحيى " فحسب ، وذلك في حضرة عشيقته المذكورة
بشيقته .

أما النوع الثاني من تيار الوعي الذي استخدمه إدريس ، فإننا نستطيع
أن نقبس نسا آخر من رواية " العيب " ونتخذه مثلا يوضح طريقته في الأداء ،
وهذا النص هو : " لم تكن تتصور أبدا أنها ستقلب هكذا دون أن تحس من
متفرجة محبة للاستطلاع على موقف إلى مشتركة لقة رأسها فيه ، وأن يكسبون
" الجندي " العبيط في نظرها ، هو فاعل هذا ومدبره ، كيف استطاع سانج
مثله أن يقلب الحديث الدائر بينه وبين " الزبون " ، الحديث المفروض أنها

(*) يحصر " همفري " تيار الوعي في " منطقة الانتباه الذهني التي تبتدي من منطقة
القبل الوعي وتتم بمستويات الذهن ، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى
في الذهن فتشله ، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين .
(انظر المصدر نفسه ، ص ١٦-١٧) .

(١) إدريس ، يوسف : " البيضاء " ، ص ٨٦ - ٨٧ .

تجهله تماما ، وأن يتم خلف ظهرها دون علمها إلى حديث عام ، يرفع فيه صوته
وسمعتها ، وكأنه في ندوة ، وكأنها الطرف الثالث في " الصفة " .^(١)
ينبغي أن نذكر أن هذا الاقتباس يتعلق بموقف من المواقف الدرامية
في " العيب " ، وهو الموقف الذي يتحدث فيه " محمد الجندي " مع أحمد
" زبائنه " الذين يرشونه مقابل تدليسات غير قانونية ، على مسع من " سناء " التي
دخلت المؤسسة الإدارية بذهن صاف وقلب نظيف فصدت حين اكتشفت ما يجري
ورا الكواليس .

وإدريس هنا يدخل بنا إلى ذهن " سناء " ويرينا ما كان يضطرب فيه
من أفكار وانعكاسات في هذا الموقف المجازي . فهو إن يتدخل بين الشخصية
الروائية والقارئ فيقوم بإرشاد هذا ، ويصف له ما يدور في خلد شخصيته
التي ينوب عنها هي الأخرى في الإفصاح عن ذات نفسها .

وهذه الطريقة الأخيرة في الأداء نجدها من حين لآخر في " العيب "
وفي " الحرام " أيضا ، ولكن يجب أن نحذر الخلط بين هذا النوع من تيار الوعي
الذي يرتاد مستوى " ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي
للشخصيات " .^(٢) وبين هذا اللون من الوصف الداخلي للشخصية : " ورأسها الصغير
(يتحدث عن سناء) رفم شعرها الناعم الغزير مليء بالأحلام أيضا ، باقتناء
الملابس الفاخرة الأنيقة ، بحياة الثروة والرفق ، وبالطموح ، أحلام تتغير هي
الأخرى وتتجدد ، إذ بينما كانت تحلم في العام الماضي بجوانتي من الجسد
الفاخر المبطن بالفرو في هذا العام هي تحلم بأن تبلغ في وظيفتها شأوا ومرتبيا
تستطيع أن تدفع منه أقساط عربة نصر . . . وتسوقها . . . وحدها . . . وتفسح
أما ، وتذهلها بها . . . " .^(٣)

فهذا الوصف الداخلي لشخصية " سناء " الطموحة الحالة ليس من تيار

-
- (١) إدريس ، يوسف : العيب . ص ٥٧ - ٥٨ .
(٢) همفري ، بروبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة . ص ٢٠ .
(٣) إدريس ، يوسف : العيب . ص ٩٧ .

الوعي في شيء ، وذلك لسبب بسيط جدا ، وهو أن هذا المحتوى النفسى لسناء بعيد عن مستوى " ما قبل الكلام " بعدا كبيرا ، ولا يعتبر صورة لذهنها في لحظة معينة أو موقف محدد ، كما هو الأمر بالنسبة للاقتباس السابق .

* * *

وقد يجدر بنا أن نؤكد على أن إدريس ككاتب روائي لم يخرج عن نطاق تقاليد الرواية العربية التي لم تشب عن الطوق بعد ، ولم تبلغ مستوى الرواية الغربية الحديثة ، بل إن إدريس لم يدرك حتى ما وصل إليه نجيب محفوظ أو الطبيب صالح وعبد الرحمن منيف ، والظاهر وطار ، وحنان مينة .

والقول الذي يجب أن يكون مردودا على صاحبه هو أن اصطناع طرق الأداء الحديثة في الرواية الأوروبية تتنافى مع الواقعية . فالمهم في الواقعية هو الرواية وليس الأسلوب . وإذا رأينا " همفري " يذهب إلى القول بأن ما حققه " جويس " هو أعظم نجاح للواقعيين^(١) فإنه لا ينبغي أن نعتبر مذهبه هذا من قبيل التعسف والإعنت ؛ لأن أساليب " جويس " ، وخاصة أسلوب تيار الوعي - أكثر نجاعة في تصوير الشخصية من الداخل .

إذا كنا نسلم بأن الإنسان معقد ومتناقض أحيانا إلى درجة رهيبية ، كما نرى في كتابات " دوستويفسكي " ،^(*) وإذا كنا نسلم بأن المجتمعات في تغير وتطور مستمرين ، فما جدوى الإلحاح على الالتزام بأساليب ومناهج مشروخة ، وستنفدة ؟

(١) همفري ، زوبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة . ص ٢٥ .
(*) تحضرنى الآن شخصية كل من " راسكولينكوفا " (الجريمة والمعاقب) ، و " هيپوليت تيرنتيف " (الأبله) ، و " ناستازيا فيليبوفنا باراشكوفا " (الأبله) ، و " إيغان كارامازوف " (الإخوة كارامازوف) .

ليس هناك من يدعو إلى طريقة واحدة في الكتابة غير متعصب ضيق الأفق .
وحتى بعض النقاد المنظرين للأدب من المعسكر اليساري الذي يؤمن عبادة
بالواقعية الاشتراكية منها وأسلوبها في كل الفنون ، لا ينكر كثير منهم هذه
الحقيقة . إن " إرنست فيشر " يتساءل : " لماذا لا يتعلم الكاتب الاشتراكي
أيضا من هومبروس والإنجيل ، ومن شكسبير وسترنبرج ، ومن ستاندال وپروست ،
ومن بريخت وأوكيزي ، ومن رانبووييتس " ؟^(١)
ونحن بدورنا نتساءل : ما المانع أن يستفيد الكاتب العرب - من
أمثال إدريس - بتجارب " البيركامي " ، و " مارسيل پروست " ، و " فرانتز كافكا "
و " جيمس جويس " ، و " فرجينيا وولف " ، و " آلان روب جرييه " ؟
إن المسألة ليست مسألة تقليد أسلوب من الأساليب ، وإنما هي مسألة
إدماج مختلف عناصر الشكل والتعبير في كيان الفن ، حتى يمكن أن يتلامح مع
الواقع " كما يضيف " إرنست فيشر " . وهو الواقع الذي تتغير جوانبه وتتشابه
خيوط نسيجه في المحيط العربي وفي العالم على الدوام . " إن واقعا محليًا
وعالميا مضطربا لا هنا كهذا تمزقه تناقضات الصراعات الدائمة بين قوى التخلف
والاستغلال وقوى التقدم الواعية . واقع لم يتم حتى الآن عطية دفن جثة أبنيتيه
ومؤسساته وقيمه الاجتماعية القديمة ، بل تعفنت ولوثت رائحتها الهواء ، بجانب
أن الأبنية والنظم الجديدة لم تستقر . " إن واقعا تاريخيا كهذا يولد فيه الإنسان
كل يوم وي طرح فيه السؤال المركب المحير عن المعنى والمصير لحظة خلف لحظة
وتسخر رياح التغيرات المثيرة للذهشة الوجدانية ، والعقلية في آن واحد . ويفرض
كل ذلك على الكاتب والفنان الحديث أن يعي بشكل حاد المنظر المعاصر " ،
على حد تعبير " عبد الرحمن أبهي عوف " ، كما يفرض عليه أن يستوعبه وأن يتمثله

-
- (١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن . ص ١٤٩ .
(٢) الصفحة نفسها .
(٣) أبو عوف ، عبد الرحمن : البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية .
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .
القاهرة ، ١٩٧١ . ص ١٤٨ - ١٤٩ .

ويعبر عنه بعمق وشولية ، وإلا ظل يسطار في ما عكر . وليس من شك في أن الواقعية الاشتراكية - لا يفهمها الضيق - سوف تستطيع أن تستوعب هذه الاتجاهات الحديثة في الرواية الأوروبية ، خلافا لما يزعمه " بوريس بور سوف " (١) والذي يحسن بنا أن ننبه إليه أن المقصود بالاستفادة من الاتجاهات الحديثة في كتابة الرواية لا يعني الانفصال التام عن التراث الروائي العربي الذي يشفق عليه بعض النقاد ، من أمثال الدكتور شكري محمد عياد ، من الموت والإهمال ، كما يشفقون على جهود رواده من الضياع . (٢) إننا لانرى مانعا في أن يستفيد كتاب الرواية العرب من تجارب الرعيل الأول من أسلافهم ، كتجارب حسين هيكل ، وتوفيق الحكيم ، وعبد السلام العجيلي ، ويحيى حقي ، ولكننا في نفس الوقت لانستطيع أن نحمل كتابا من أمثال " جمال الفيضاني " ، و " محمد البسطامي " ، و " مجيد طوبيا " ، و " ضياء الشرقاوي " ومن يحذو حذوهم من كتاب الموجة الجديدة " (٣) ، على السير في الدروب المستهلكة التي سار فيها أولئك الأسلاف . ولكن أكثر صراحة فنلفت النظر إلى أن الفن الروائي في أدبنا العربي لما يزل حديث العهد ، إذا قارناه بالفن الروائي الروسي أو الفرنسي أو الإنجليزي ، وأن أبرز كتابه يعتبرون مقلدين للأجانب إلى حد بعيد ، لأنهم لم يجدوا روائيين عربا يقلدونهم ويستفيدون من خبراتهم . وما دام الأمر كذلك ، فبأي حق نطالب هؤلاء الكتاب المجددين الذين سمو أنفسهم " جيلا بلا أساتذة " (٤) أن يتعلموا

- (١) انظر مقالته " الاغتراب في الأدب العالمي من وجهة نظر اشتراكية " . مجلة الأقسام . المجلد ١٢ . السنة الثامنة . بغداد ١٩٧٣ . ص ٨٠-٨٦ .
- (٢) انظر " الأدب في عالم متغير " للدكتور شكري محمد عياد . ص ١٨٦ وما بعدها . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .
- (٣) انظر " بحوث سوفيتية في الأدب العربي " . ص ٣٢٨ من مقالته " كيريتشكو " التي تحمل عنوان " أقاصيص الموجة الجديدة في مصر " .
- (٤) عياد ، محمد شكري : " الأدب في عالم متغير " . ص ١٨٦ .

على كتاب مقلدين للأجانب ؟ وأي حق نمنحهم من اصطناع وسائل فنية حديثة في الأدب الأمريكي أو الفرنسي ، مادامت هذه الوسائل تستطيع أن تعبر عن الواقع المعاش تعبيرا صادقا ؟ .

يرى الدكتور شكري محمد عياد أن " الأديب الذي ينشأ اليوم لا ينشأ من العدم . إنه ينشأ داخل الثقافة المعينة ، ولهذا فهو لا يمكن أن يكون استمرارا لمن سبقوه . وقد يكون أدبه وثبة ، ولكنه يجب أن يقف على أرض ما ، حتى يستطيع أن يثب .

" هذا الشعور باستمرار الأدب ، هو الذي يولد عند الأديب الناشئ " المسئولية نحو دراسة أعمال سابقه ، والاستفادة منها . وهذا الشعور بالاستمرار هو الذي نفتقده في أدبنا الحديث ، وهو عامل هام من عوامل ضعفه ، وفقدان شخصيته حتى اليوم " . (١)

إن هذا الكلام يعتبر وجيها حين يكون هذا الأديب الذي يذكره الدكتور عياد شاعرا وليس كاتبا روائيا أو كاتبا مسرحيا ، أو قصاصا ، وذلك لعدم أصالة فنون الرواية والمسرح والقصة في الأدب العربي .

والنلاحظ أن هؤلاء الكتاب الذين يدعو الدكتور عياد إلى التلذذ عليهم ، ويلوم كتاب " الموجة الجديدة " على انفصالهم عنهم ، هم أنفسهم أخذوا يشعرون بضرورة الاستفادة من تجارب الكتاب الغربيين المحدثين رغبة منهم في مواكبة التطورات ومناقضات المجتمع في العصر الحديث ، سواء بالمحيط العربي أو العالمي . إن هناك فرقا كبيرا بين " مايزين " و " بجماليون " ، و " براكسا " ، و " السلطان الحائر " من جهة ، وبين " ياطالع الشجرة " و " الطعام لكل فم " ، من جهة أخرى . (*) كما أن هناك فرقا كبيرا بين " ثلاثية " نجيب محفوظ و " القاهسرة الجديد " (٢) و " زقاق المدق " (٣) و " ثرثرة فوق النيل " (٤) و " الشحان " (٥) .

- | | | |
|-----|---|---|
| (١) | عياد شكري محمد | : الأدب في عالم متغير . ص ١٨٩ . |
| (*) | كل مسرحيات توفيق الحكيم المذكورة صدرت عن المطبعة النموذجية بالقاهرة . | |
| (٢) | محفوظ ، نجيب | : القاهرة الجديدة . دار القلم . بيروت - ط ١ . ١٩٧١ . |
| (٣) | محفوظ ، نجيب | : زقاق المدق . دار القلم . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٢ . |
| (٤) | محفوظ ، نجيب | : ثرثرة فوق النيل . دار القلم . بيروت . |
| (٥) | محفوظ ، نجيب | : الشحان . مكتب مصر . القاهرة . |

وبالطبع فإن هذا لا يعني النيل من قيمة كتاب الجيل الأول أو الثاني ، بل على العكس من ذلك فإننا يجب أن نشمر بفضلهم على الأدب العربي ، وخاصة في العمل على تأصيل الفن الروائي ، والمسرحي ، والقصصي ، والتمهيدي لكسر واجهة اللغة البللورية ، وجعلها أداة طيعة في يد كتاب الجيل الثالث والرابع .

ومهما يكن من أمر ، فإن يوسف إدريس أخذ هو الآخر يحس بضرورة الاستعانة بتجارب الكتاب الغربيين المحدثين ، ولكن ليس في الرواية ، بل في المسرحية على وجه الخصوص . وهذا ما سوف نتعرض إليه في الفصل التالي من هذا البحث .

الفصل الثالث

المسرحية

إذا كنا قد تلافينا وضع أوتيني أي تعريف للرواية في الفصل السابق لأسباب معينة ، فإننا نفعل هنا نفس الأمر بالنسبة للمسرحية ، على الرغم من قدم الفن المسرحي وعراقته . وذلك للاختلاف الكبير الذي نجده بين مفاهيم هذا الفن حسب توالي العصور والحقب التاريخية . فمفهوم المسرح في فترة القرون الوسطى يختلف تماما مع مفهومه في فترة عصر النهضة أو الفترة الرومانتيكية ، ومفهوم المسرحية اليونانية يباين مفهوم المسرحية الحديثة إلى درجة كبيرة ، حتى أن بعض النقاد لا يرون وجها للشبه بين هذه وتلك ، " على الإطلاق " (١) ومن هنا فإنه يصعب علينا أن نتبنى تعريف "أرسطو" للمسرحية أو تعريف " برتولد بريخت " ، أو " صمويل بيكيت " .

صحيح أن هناك عناصر ثابتة في فن المسرح ، لا تتغير على مر العصور ، ولكن هذه العناصر المشتركة ليست كافية لوضع تعريف جامع مانع ، كما يقول المناطقة .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهمنا الآن هو مسرح يوسف إدريس . لقد أحب يوسف إدريس المسرح منذ وقت مبكر من حياته الأدبية . فهو يحدثنا عن نشاطه المسرحي عندما كان طالبا في الثانوية فيقول : " أثناء الدراسة الثانوية كنت مع غيوي من التلاميذ فرقة مسرحية كنا نؤلف لها الروايات ، ونخرجها ، ونحلقها ، بل ونطبعها بطريقة جمع التبرعات من غيرنا من الطلبة . ولكني لم أنجح كمثل ، وظللت أحس بتناقض غريب وتمزق بين حمي الشهدديد للمسرح وعجزني عن التمثيل ، فكان المتنفس الوحيد أن أكتب للمسرح " (٢) .

(١) مندور ، محمد : في الأدب والنقد . ص ١٤٥ .
(٢) فرج ، نبيل : إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية . المجلة ص ١٠٢ .

وكانت أول مسرحية ألفها إدريس هي مسرحيته القصيرة " ملك القطن " التي كتبها قبل قصته " أرخص الليالي " ولكنها لم تنشر إلا بعد اشتهاره كقصاص ، كما تؤكد الدكتورة نادية رؤوف فرج (١) .

أما مسرحيته الثانية فقد كانت فسيحة هي الأخرى ، وتحمل عنوان " جمهورية فرحات " . وهذه المسرحية الثانية كتبت في البداية في قالب قصة قصيرة شتم حولت عام ١٩٥٦ إلى مسرحية .

ويمكن القول بأن ميول إدريس المسرحية كانت تجد متفهما لها في الحوار الذي يظفي في أحيان كثيرة على السرد والوصف في قصصه ، كما يبدو لنا من خلال أول مجموعة له . وكون الحوار القصصي يختلف عن الحوار المسرحي لا يعنسي بالضرورة أن إدريس لم يستفد في مسرحه من ممارسة كتابة الحوار القصصي .

هذا ، وقد نال إدريس شهرة لا يستهان بها ككاتب مسرحي بجانب شهرته ككاتب قصصي ، حتى أن الدكتور لويس عوض رشح لإحدى مسرحياته ، وهي مسرحية " الغرافير " ، لترجم وتعرض على خشبة مسرح الأمم بباريس ؛ " لأنها تدور حول مشكلة يفهمها ويحسها ويجب أن يناقشها الناس في كل بلد من بلاد الأرض مهما اختلفت مستويات حضارتهم " (٢) . وربما كان نجاح إدريس في الكتابة إلى المسرح عائدا بالدرجة الأولى إلى ذلك الجهد الجبار الذي كان يبذله من أجل تجويد فنه المسرحي وتنقيحه . إن إدريس الكاتب المسرحي لا يتباهى بموهبته كما رأيناه من قبل يشيد بها في كتابة القصة ويمتد الاعتماد كله على ملكته المعرفية ؛ فهو يصف في مقدمة " الغرافير " مدى الجهد الذي بذله في كتابة هذه المسرحية ، أي " الغرافير " ، فيقول : " لقد مرضت أثناء كتابة الغرافير وسببها إلى درجة الموت وليس فقط الإشراف عليه حتى أنني كنت أترك كل ليلة لأخي كلمة أقول له فيها ما يجب أن يفعله بالمسرحية إذا مات وأحيطه علما بالجزء الناقص منها وأحداثه وأسلوب كتابته وأحدد له

(١) انظر كتابها " يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث " . ص ١٠٠

(٢) عوض ، لويس : الثورة والأدب . ص ٣٢٧ .

(١)

اسم الصديق الذي يتولى التنفيذ ويكمل الغرافير . . .

* * *

إن مسرح يوسف إدريس يمكن أن يقسم إلى قسمين : القسم الأول الذي يشمل المسرحيات الثلاث التي كتبت على الطريقة التقليدية الكلاسيكية ، وهي " ملك القطن " ، و " جمهورية فرحات " ، و " اللحظة الحرجة " ، والقسم الثاني الذي يشمل سائر المسرحيات الأخرى التي حاول إدريس أن يخرج عن تقاليد المسرح الكلاسيكي في كتابتها .

والملاحظ أن مسرحيات القسم الأول أو المرحلة الأولى بتعبير آخر ، كتبت قبل أن تنبت فكرة المسرح المصري أو العربي في رأس يوسف إدريس ، كما يؤكد هو نفسه ^(٢) كما أن إدريس في هذه المرحلة لم يتأثر بالتيارات الغربية في المسرح الحديث ، خلافا لما سوف نرى في المرحلة الثانية .

ولعل أهم ميزات المرحلة الأولى تتلخص فيما يلي :

(١) كثرة التفاصيل . وهذا يعتبر عيبا في المسرح بالطبع ؛ لأن المسرح اقتصاد وإيجاز وليس إسرافا وإسهابا . ويبدو هذا العيب خاصة في " اللحظة الحرجة " ، و " جمهورية فرحات " . فاللحظة الحرجة تمج بالأحداث الكثيرة الهاشمية والتفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها دون أن تترك أثرا يذكر على الموضوع الذي تعالجه . ولينا في حاجة إلى ضرب أمثلة كثيرة للتدليل على التفاصيل التي تعتبر من قبيل الحشو في هذه المسرحية ، وإنما يكفي أن ننقل المقطع التالي الذي ينقطع من الفصل الأول ، وهو المقطع الذي يداعب فيه الأب " نصار " ابنته الصغيرة " سوسن " :

" نصار : مين حب بابا ؟ . . مين روح بابا ؟ . . مين بوس بابا ؟
(يصمر خده للتقبيل ، فتطبع سوسن على خده قبلة باردة نائمة ، ثم تنفر منه فجأة ، وتبدأ في البكاء) .

(١) إدريس ، يوسف : مقدمة الغرافير . ص ٤٨ .
(٢) انظر الكلمة الافتتاحية التي قدم بها إدريس مجموعة مسرحياته التي تحمل عنوان " نحو مسرح عربي " . ص ٥ .

- سوسن : أنا مالي هه .
- نصار : مالك روحي ؟ بتعيطي ليه ؟ مالك سوسو ؟
- سوسن : (تندفع في بكاء عال) .
- نصار : (بقلق شديد) مالك حبوب ؟ مالك ؟
- سوسن : (وهي تسكت فجأة عن البكاء) عايزة حمان .
- نصار : (يقهقها) بس كده . حمان ؟ حمان وبس ؟
- حمان وعروسة وعريس ينفع للجميل الجميل ده . حاضر ،
(يفتح درجا في الدولاب ويخرج منه حمانا من
الصفح على هيئة لعبة) اتفضلي . حمان جاي من
سبق الخيل على طول .
- سوسن : (تعرض عنه) لا ، عايزة حمان كبير .
- نصار : ما هو كبير أهه .
- سوسن : كبير أركبه يا أخي . لايه ده ؟
- نصار : (يقهقه) بس كده . حاضر . النهارده وأنا راجع
أجيلك واحد .
- سوسن : (تبكي من جديد) أنا مالي هه . أنا عايزاه دلوقتي .
- نصار : أمري إلى الله .
(يدخل حجرة النوم ويعود مرتديا جلبابا إفرنجيا ومعه
سند) اتفضلي اركبي .
- سوسن : (تبكي) لا . دا مش حمان .
- نصار : أمال دا لايه ؟
- سوسن : دا سند يا شيخ . الله ؟
- نصار : يافتاح يا عليم . ودي ياخويا قايمه النوم ليه اللي فكرها
بالحصنة دلوقتي .
- سوسن : (تبكي) أنا مالي هه . عايزة حمان . هاتلي حمان
حالا .

نصار : ودي مشكلة إيه دي يا ولاد (تهربق ملامحه) عايزة

حصان ؟

سوسن : آه (تواصل البكاء) .

نصار : دلوقتي حالا ؟

سوسن : آه (وتواصل البكاء) .

نصار : مش تركيبه يعني ؟ بعن كده ؟ حاضر (يسجد

أمامها) أنتي ح تلقي أحسن من كده أحصنة .

أركبي ياستي . اركبي .

سوسن : لا . هه . أنا مالي . هوانت حصان ؟ أنا مالي .

أنا عايزة حصان .

نصار : يابنتي والنبي أنا أجدع من ستين حصان . شايقة أهه .^(١)

إن كل هذه التفاصيل يمكن أن يستغنى عنها نهائيا ؛ لأن هذا

الموقف نفسه لا يخدم الفكرة التي أراد إدريس أن يعالجها إلا من بعيد جدا .

فإدريس هنا يسعى إلى إعطائنا صورة عن مدى عطف الحاج "نصار" على

أبنائه ، مع أن هذا يقف عليه القارىء من خلال الحوار الذي يدور بين الأب

وابنه "سعد" .^(٢)

وما يقال في هذا الحوار الذي رأيناه يقال أيضا في الحوار الذي يُتبادل

بين "الحاج نصار" وزوجته "هنية"^(٣) ، أو بينه وبين ابنه الآخر "مسعد"^(٤) ، أو

بين هذا الأخير وزوجته "فردوس"^(٥) ، كما يقال إلى حد ما في "جمهورية فرحات" .

وقد أدى هذا الإغراق في التفاصيل في مسرحيات المرحلة الأولى بالسبب

الركود السمل في الحركة . وخاصة في مسرحية "اللحظة الحرجة" .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ١٠٣ .

(٢) انظر ص ١٢٨ من المصدر نفسه .

(٣) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ١٠٧ - ١٠٨ .

(٥) انظر ص ١٠٩ من المصدر نفسه وما يليها .

ويبدو أن السبب الرئيسي الذي أوقع إدريس في هذا الخطأ يعود إلى القصة . ذلك أنه لم يستطع أن يتخلى عن الطابع القصصي أثناء كتابته للمسرح . وهذا ما يعترف به هو نفسه في حوارته مع " نبيل فرج " ، إذ يقول : " عندما بدأت أكتب مسرحيات سنة ٥٣ واجهت مشكلة فنية خطيرة ، إذ أحسست أن المسرح مختلف تماما عن القصة ، وأنتي لكي أكتب مسرحا كما أريده يجب أن أتخلص من القصص كما أريده " (١) .

وليس من شك في أن هذا الاعتراف يفند رأي الدكتور علي الراعي الذي راح يجهد نفسه من أجل إثبات أن إدريس كان " يفكر تفكيرا مسرحيا " (٢) منذ البداية ، بدليل سهولة تحويل إحدى قصصه القصيرة إلى مسرحية ، وهي مسرحية " جمهورية فرحات " .

(٢) الالتزام بقانون وحدة المكان الذي شاع في المسرح الكلاسيكي .
فإدريس ، سواء في " ملك القطن " ، أو في " جمهورية فرحات " ، أو في " اللحظة الحرجة " لا يغير مكان الأحداث إطلاقا .

إن كل أحداث المسرحية الأولى تجري أمام بيت " السنباطي " (٣) كما يحدد يوسف إدريس ، وكل أحداث المسرحية الثانية نشاهدها على ساحل " الفناء الداخلي " لقسم من أقسام البوليس (٤) ، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرحية الثالثة التي تدور أحداثها في مكان واحد وهو " بيت مصري متوسط " (٥) .

(٣) احترام منطقية الزمان فوق النص ، بحيث يسير وفق قوانين الطبيعة ولا يخرج عنها . وهذا خلافا لما سوف نراه فيما بعد في المرحلة الثانية .

(١) فرج ، نبيل : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية . المجلة

ص ١٠٢ .

(٢) الراعي ، علي : يوسف إدريس في المسرح (مقدمة مجموعة إدريس

المسرحية " نحو مسرح عربي ") . ص ١١ .

(٣) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٥٦ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٢١ .

(٥) المصدر نفسه . ص ٩٨ .

(٤) استحصال أسلوب " التراجي كوميديا " ، وهو الأسلوب الذي بصطنعه يوسف إدريس في المرحلة الثانية كذلك ، والذي يقوم على الخلط بين الأنسواع الأدبية .

وبالطبع فإن أسلوب " التراجي كوميديا " ليس حديثا ، بل هو قديم ، عرف في مسرح بعض الكتاب الكلاسيكيين في القرن السابع عشر ، كما عرف عند " شكسبير " أيضا ، فإن " موليير " - الذي يعتبر أول متمرد على القواعسـد المسرحية الصارمة التي كان يخضع لها كل من " راسين " و " كورني " - لا يميز تمييزا حادا بين التراجيديا والكوميديا ، بل يخلط بينهما ، ويقدم بأساة في قالب هزلي صريح ، مثلما فعل في مسرحيته " دون جوان " (١) التي تعالج مشكلة الإنسان الذي لا يستطيع أن يجد سعادته مع امرأة واحدة ، بأسلوب غاية في الإضحاك . أما " شكسبير " فإننا نراه هو الآخر لا يتورع عن تقديم المناظر الهزلية بجانب المناظر التراجيدية ، على نحو ما فعل في مسرحيته " هملت " التي يظهر فيها فلاحان يتبادلان أحاديث ضحكة في المقبرة على رأى وسمع من " هملت " الحزين على والده الذي قتل غدرا وخيانة . (٢)

وما نجده عند " موليير " و " شكسبير " نجده أيضا عند " تشيكوف " الذي تحير بعض النقاد في مسرحه : أيهتبرونه مسرحا كوميديا أم تراجيديا (٣) وإذا كنا نذكر هنا " موليير " و " شكسبير " و " تشيكوف " ، فإن هذا لا يعني أن إدريس قد أخذ عنهم هذا الأسلوب ، فأغلب الظن أنه أخذه عن الحياة التي تختلف عن المأساة اختلافا كبيرا ، وتبدو في الظاهر أقرب إلى الملهة . ولعل هذا ما أوضحه الفيلسوف الفرنسي " هنري برجسون " حين راح

(١) Voir les " œuvres complètes " de Molière. Garnier. Flammarion, (1)

Paris 1965. (T.2). P 357-408 .

(٢) انظر " هملت " لوليم شكسبير . ترجمة خليل مطران . دار المعارف بمصر (٢)

ط ٦ . ١٩٧١ . ص ١١٧ وما يليها .

(٣) انظر " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " للدكتور رشاد رشدي . دار (٣)

العودة . بيروت . ط ٢ . ٧٥ . ص ١٢٦ .

يوكد على أن " الملهاة أقرب إلى الحياة الواقعية من " الدراما " ، إذ تسمو
الدراما على قدر ما يتمثل الشاعر الواقع حتى يستخرج عنصر المأساة على حالة
الصفافية ، أما الملهاة فلا تخالف الواقع إلا في صورها الدنيا فقط ، وكلما سمت
مالت إلى الاتحاد بالحياة حتى لتجد في مشاهد الحياة الواقعية ما هو قريب
من الملهاة قريبا يجعلها أهل (٢) لأن يأخذها السرح كما هي من غير أن
يبدل فيها كلمة واحدة " (١) ولعل فكرة " برجسون " هذه أكثر صدقا بالنسبة
للحياة المعاصرة التي أضحت متناقضاتها معقدة إلى درجة الإضحاك .

ومهما يكن الرأي في هذه المسألة العامة ، فإن الذي نريده الآن هو
أن نقتبس بعض الأمثلة من مسرحيات إدريس كي نقف على كيفية الخلط بين
العناصر الكوميديّة والعناصر التراجيدية .

إننا نقرأ الصفحات الأولى من " اللحظة الحرجة " فنكتشف مدى حساسة
الشاب " سعد " الذي يحمل راية التمرد على والديه اللذين يعارضان انخراطه
في صفوف القداميين ، فيتهمها بالجبن :

" هنية " : (مقتربة من سعد) يا بني .

سعد : أوعي سييبي . عدو عاقل أحسن منكم والله . والا

حتى مجنون . دا انتم إيه ؟ أنتم عبيد . أخلاق

عبيد وفلسفة عبيد . حتى رينا بت مبدوه عن خوف .

كل عيشتكم ليها محور واحد بس هو الجبن " (٢)

ولكن هذا الموقف الذي يعتبر غاية في الجدية لا يلبث أن يتبع بموقف

آخر هزلي ، وهو الموقف الذي يضبط فيه الأب " الحاج نصار " ابنه " سمدا "

متلبسا بمفازة بنت الجيران فيسخر منه على النحو التالي :

" نصار " : هو ده التكنيك العنيف والأياه ؟

سعد : الله انت هنا من زمان يا بابا .

(١) برجسون ، هنري : الضحك (بحث في دلالة الضحك) . ترجمة
الدكتور سامي الدروي - الدكتور عبد الله عبد

الدائم . دار اليقظة العربية . دمشق . ١٩٦٤
ص ١١٢ .

(٢) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ١١٤ .

نصار : م الساعة ستة .
سعد : دي أصلها .
نصار : ولا أصل ولا فصل ولا لزوم للشرح . ح تقول إايه . بس يعني
كنت دور على بنت من حنة تانية . ما حليتش في عينك إلا بنت
محمد أفندي . الراجل صاحبنا . طول النهار قاعدين
ع القهوة مع بعض . ثم بنته يعني . . . يا شيخ . جتسك
البلى دي مناخيرها تسد حارة " .
ونضرب مثالا آخر بالمنظر الذي يمود فيه " سعد " - وهو أخو سعد -
من ساحة المعركة وثبائه مغبرة وممزقة ، ويده مربوطة بخرقة مبللة بالدماء . إن الحاج
نصار " هنا بدلا من أن يستقبل ابنه بوجل على مصيره ويحاوره بجد كما فعل في
أول الأمر ، أخذ يوجه إليه أسئلة أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها أسئلة شمسرة
للضحك :

" نصار : جدع . بس أوع تكون قتلت كثير . قتلت كام .
سعد : مش كثير .
نصار : عشرة ؟
سعد : أقل من كده .
نصار : اتنين ؟
سعد : زي كده
نصار : وماتوا قدامك ؟
سعد : ماتوا .
نصار : كانوا كبار ؟
سعد : قدي كده
نصار : فرنسا وبين والابانجليز ؟
سعد : والله ما اعرف

(1) إادريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ١١٥ .

- نصار : حد كان معاك ؟
سعد : ناس كثير .
نصار : جرى لهم إيه ؟
سعد : اللي مات مات واللي عاش عاش .
نصار : وانت ما موتش ؟
(١)

والجدير بالإشارة أن إدريس في المرحلة الثانية من مسرحة يصبح أكثر نضجا منه في المرحلة الأولى فيما يتعلق باستخدام الأسلوب التراجيكيوميدي . وهذا يبذلنا من خلال مسرحية " الفرافير " التي نجد فيها مواقف مضحكة ومؤسسية في نفس الوقت . وسوف تظل نهاية " الفرغور " في آخر المسرحية من أنضج تلك المواقف الكثيرة ، إن لم يكن أنضجها ؛ إذ نرى " الفرغور " لا يجد مئاصا من الخضوع التام لسنة الكون ، فيأخذ في اللف والدوران بسرعة فائقة حول سيدة بعد أن يتحول هذا إلى " بروتون " ثابت وذاك إلى " الكترون " متحرك إلى الأبد . إننا نضحك من هذا الوضع الذي فرض على " الفرغور " طوال حياته وعدماته ، ما جعله يلتجئ إلى المتفرجين ويستغيث بهم :

" يا عالم .. يافرافير .. النجدة .. أخوكم خلاص فرفر .. أنا فسي عرضكم .. " (٢) اقول : إننا نضحك من هذا الوضع الفريب من جهة ، ومن جهة أخرى نأسف كثيرا ؛ لأن فشل الفرغور في محاولاته المستمرة من أجل الجريئة والكرامة يعتبر فشلا لنا - كمتفرجين أو قراء - أيضا ، فما ينشده الفرغور لنفسه كلنا في الحقيقة ؛ ومن منا يرضى أن يكون عبدا تابعا مأمورا ، لا شرف له ولا كرامة . وهناك نقطة يحسن بنا أن نذكرها في مجال الحديث عن التراجيكيوميديا

في مسرح يوسف إدريس ، وهي ارتباط الضحك باللامعقول .
إن " هنري برجسون " يؤكد على أن القلب عدو الضحك ، والانفعال " ألد أعدائه " (٣) فنحن لانضحك إطلاقا من يشرفينا الشفقة أو يحرك عواطفنا

-
- (١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ١٥٠-١٥١ .
(٢) إدريس ، يوسف : الفرافير . ص ٢٠٠ .
(٣) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٧ .

أو انفعالاتنا ، بل نضحك من يثير فينا إدراكنا ويتعامل مع عقولنا . والإنسان عادة ، " يضحك من قلب المعقول أو المؤلف . . . إنه يضحك من " اللامعقول " (١) ، على حد تعبير " ألفريد فرج " .

وهنا نجد أنفسنا مضطرين إلى ذكر مسرح " اللامعقول " الذي يهتم بمسرح كوميديا بالضرورة ، طالما كان يرمي إلى الكشف عن العناصر المناقضة للمعقل والمنطق في حياتنا (٢) . ولعل الناظر في مسرح " صمويل بيكيت " ، و" إدارد آلي " و " جان جينيه " و " يوجين يونيسكو " يقتنع بسهولة بهذه الفكرة . إن المرء لا يستطيع أن يمسك نفسه عن الضحك حين يرى " المجوز " في مسرحية " الكراسي " يوجه شكره إلى كل من له علاقة مادية ببنى القاعة التي تفص بأناس ينتظرون خطابه بفارغ صبر :

" الرجل العجوز : إلى ملاك هذا المبنى ، إلى المهندسين المعماري ، إلى البنائين الذين شاءت إرادتهم أن تقيم هذه الحوائط . . .

المرأة العجوز : (رجع الصدى) . . . الحوائط . . .
الرجل العجوز : إلى كل أولئك الذين حفروا الأساسات . . . سكوت أيتها السيدات والسادة . . .

المرأة العجوز : (رجع الصدى) . . . يدات السادة . . .
الرجل العجوز : إنني لا أنسى بخاري الأبانوس الذين صنعوا الكراسي التي يمكنكم الجلوس عليها وأقدم إليهم عميق شكري . . . " (٣) .

فالرجل العجوز لم يجد شيئا يقوله للحاضرين الذين ينتظرون منه أن يحدد

(١) فرج ، ألفريد : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح . سلسلة كتاب الهلال . عدد ١٧٩ . دار الهلال . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٥٠ .

(٢) انظر الصفحة نفسها .

(٣) الكراسي . ترجمة د . نعيم عطية . انظر كتساب " مسرح العبث " . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧٠ . ص ٣٣١ - ٣٣٢ .

عن " رسالته " التي تعتبر خلاصة تجاربه في الحياة سوى هذه الثروة التي لا طائل من ورائها . والأدهى من هذا أن المعجوز يكلف خطيبا بارعا ليتحدث عن رسالته بدلا منه فإذا بذلك الخطيب يبدو أمام الجمهور رجلا عيبا لا تصدر عنه غير أصوات غريبة . . . (١)

ولا يهمننا الآن تفسير هذا الموقف الذي سوف نعود إليه فيما بعد ، ولكن يهمننا أن نشير إلى ما يحطه من معنى عبثي تشاؤمي عرض في قالب كوميدي . ولهذا فإن عنوان هذه المسرحية كان دقيقا ومعبرا .^(*) وقد سمحنا لأنفسنا بالانتقال إلى مسرح " اللامعقول " لأن إدريس تأثر به كما سوف نرى في الوقت المناسب .

وهذا يعتبر عاملا مهما في نضج التراجي كوميديا لدى إدريس في المرحلة

الثانية .

والجدير بالتنويه أن مزج العناصر الكوميدية بالعناصر التراجيدية أصبح من الظواهر المميزة للمسرح العربي المعاصر . ومسرح كل من " نعمان عاشور " و " الفريد فرج " ، و " سعد الله ونوس " ، و " سعد الدين وهبية " ، و " لطفي الخولي " ، فضلا عن " يوسف إدريس " مثال جيد على ما نقول . ولعل إقبال الجمهور على هذا النوع من المسرحيات كان من بين العوامل التي شجعت المسرحيين على الكتابة التراجي كوميديا . فالتراجي كوميديا - كما يؤكد ألفريد فرج - وهو من أتيح لهم أن يفهموا نفسية الجمهور - تثير الحماس بين المتفرجين وتلهم انفعالاتهم وتجعلهم يتجاوزون تماما مع ما يعرض على خشبة المسرح . (٢)

-
- (١) يونيسكو ، بوجين : الكراسي . ترجمة د . نعيم عطية . انظر كتاب " مسرح العبث " . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ١٩٧٠ . ص ٢٢٨ .
- (*) الكراسي " ملهارة مؤسسية " .
- (٢) انظر كتاب " ألفريد فرج " " دليل المتفرج الذكي إلى المسرح " ص ٢٦ - ٢٧ .

(٥) احترام " الحكمة " المسرحية . ذلك أن إدريس في المرحلة الأولى من إنتاجه المسرحي كان ، شأنه شأن المسرحيين التقليديين ، يحافظ على منطقية أحداث القصة وتسلسلها ؛ فيبدأ من نقطة التأزم ثم يسر نحو الانفراج ، أي النهاية . إن إدريس يبدأ من قمة الأزمة التي يعرضها في مسرحيته " جمهورية فرحات " ، فيجرد أن يفتح الستار نسع " فرحات " :
" ما تنطق يا هجم .. اسك يا به .. " (١) كما يبدأ " ملك القطن " من ذروة الصراع بين الإقطاعي والفلاح (٢) وهذا ما يقال أيضا في " اللحظة الحرجة " التي تفتتح على منظر الصراع " المزيف " بين الشاب " سعد " ووالديه :

" هنية : وان مت ؟
سعد : أبقى انشاء الله في داهية .
هنية : واعمل أنا ليا به ؟
سعد : تعطي اللي تعطيه " (٣)

(٦) إن مسرح إدريس في المرحلة الأولى يقوم على الإيهام : بإيهام المتفرج بأن ما يعرض أمامه هو الواقع وهو الحقيقة . وقد تطلب هذا من إدريس أن يعمل على إيجاد الديكور المناسب الذي يوحي بأن كل شيء حقيقي وليس مصطنعا ، ولهذا نرى إدريس يحرص على وصف ديكور كل منظر بالتفصيل (٤) كما تطلب بإيهام المتفرج أيضا من إدريس أن يحافظ على ما يسمى " بالجدار الرابع " محافظة صارمة ، وذلك عن طريق اندماج الممثل في الدور الذي يؤديه بشكل جيد . وهذا ما يبدو لنا من خلال المسرحيات الثلاث (جمهورية فرحات ، ملك القطن ، اللحظة الحرجة) التي تتدرج في المرحلة الأولى بالطبع .

* * *

- (١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٣ .
(٢) المصدر نفسه . ص ٥٦ - ٥٧ .
(٣) المصدر نفسه . ص ٩٩ .
(٤) انظر ص ٢١ ، ٥٦ ، ٩٨ ، ١٢١ ، ١٤١ من المصدر نفسه .

من المفروض أن تنتقل الآن إلى الحديث عن ميزات المرحلة الثانية مسن إنتاج يوسف إدريس المسرحي ، ولكننا سترجي ذلك إلى نهاية هذا الفصل ، كي يتاح لنا أن نتعرض إلى بعض الجوانب النظرية لهذه المرحلة ، ومن ثم نستطيع أن نفهم شيئاً من خصائصها في ضوء تلك الجوانب .

إدريس وآراؤه في المسرح

يجب أن نذكر منذ البدء أن آراء إدريس في المسرح لم تتبلور إلا قبيل شروعه في كتابة أول مسرحية من مسرحيات المرحلة الثانية ، وهي مسرحية " الغرافير " التي صدرت عام ١٩٦٤ ، أي بعد انقطاع إدريس عن الكتابة للمسرح مدة سبع سنوات كاملة .

يمكن القول بأن آراء إدريس في المسرح تدور حول محور واحد ، وهو ضرورة رفض الأشكال المسرحية العالمية ، والبحث عن أشكال للمسرح العربي مستمدة من الفولكلور العربي القديم أو الحديث .

وقد بحث إدريس عن هذه الأشكال " الأصيلة " فوجد العديد ، منها ما سبق أن ذكره بعض الدارسين الذين سوف نشير إليهم بعد قليل ، ومنها ما لم يذكره إلا إدريس .

وينطلق إدريس من فكرة بسيطة ، وهي فكرة " التمسح " ، سلماً بأن المسرح ظاهرة اجتماعية توجد لدى كل الشعوب .^(١)

ولهذا فإنه يعد تجمعات الأفراح ، والمآتم ، والاحتفال بأزدياد الأولاد أو بنزول المطر أو بأعياد الحصاد والناسبات الدينية ، أشكالاً مسرحية بدائية ، تطور أحدها عند الإغريق فأصبح دراما عالمية .^(٢)

والمسرح عند إدريس " ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تنفج) فيه على شيء ، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة " فرجة " أوروبية ومشاهدة ، أما المسرح

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٦٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٤٦٨ .

فهو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات قصر الملكة " فيكتوريا " ، لا يسي رقصا إلا إذا اشترك في الرقص كل الحاضرين " (١) .

وليس معنى هذا أن إدريس يريد أن يشارك كل الحاضرين في التمثيل ، بل يكفي - برأيه - أن ينوب عنهم أفراد ، طالما كان شعور الجميع واحدا ، لأن الاختلاف حينئذ لن يكون في النوع بل في الكم ، فنحن " إذا بدأنا الفناء " جميعا وأوجدنا حالة المتعة الجماعية المشتركة نكون قد دخلنا في حالة من " التجلي " تجعل إحساس الفرد بصوته وفنائه يتلاشى إلى درجة أنه إذا توقف لا يحس ، لأن أي مفعول آخر يكون وكأننا يفني بحنجرته هو " (٢) .
إن أي تجمع تنصهر فيه ذات الفرد في الذات الجماعية يعتبر مسرحيا أو لحظة مسرحية في نظر إدريس .

هذا ، ويعتبر إدريس فن " السامر " ، ومسرح " الحواري " ، و " خيال الظل " ، و " الأراجوز " أهم الأشكال المسرحية في الفولكلور الشعبي الذي يدعو إلى إحيائه وبناء مسرح عربي على أساسه . (٣)

إن إدريس يرفض بشدة كل الأشكال المسرحية الأوروبية ، ويعتبرها مستوردة ، وغير مناسبة للروح العربية ولضامين المجتمعات العربية . فهما " غرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عنا ، لاتندمج معنا ولا نندمج معها ، مثلنا مثل الماء والزيت . فلكل شعب من الشعوب طبيعته الخاصة التي ينتج فنونه استجابة لها " (٤) .

والسرح الأوروبي في نظر إدريس أصبح يشكل خطرا على المسارح الشعبية في مختلف أنحاء المعمورة ، باستثناء بلاد الصين واليابان التي تمتلك

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٦٩ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٤٧١ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٤٧١ - ٤٧٢ .

(٤) المصدر نفسه . ص ٤٧٦ .

تقاليد مسرحية راسخة لم تستطع التقاليد المسرحية الأوروبية أن تحوها . ولهذا فإن واجب المسرحيين العرب - في رأي إدريس - يتمثل في نقض أيديهم - من القوالب المسرحية الغربية التي أصبحت تشكل " السمة الواضحة التي لا يمكن أن تفلتها عين خبيثة " (١) في إنتاجهم ، والعودة إلى نوع الفنون الشعبية المسرحية . ومن هنا فإننا نرى إدريس يعتقد بأن بداية المسرح العربي المعاصر الذي أخذناه عن الغرب بواسطة اللبنانيين والسوريين الذين ترجوا لنا الكثير من المسرح الفرنسي والإنجليزي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بداية غير سليمة . إن إدريس يعترف بأن حركة الترجمة والاقتباس عن المسرح الغربي أدت إلى ولادة المسرح العربي ، ولكنه يرى هذه الولادة " غير شرعية " (٢) .

الولادة الشرعية للمسرح العربي - في رأي إدريس طبعاً - يجب أن تكون من صلب العرب وفنونهم الشعبية القديمة منها والحديثة كما أشرنا من قبل . أما عن النهضة المسرحية الجديدة في مصر فإن إدريس يعتبرها " طورا من أطوار الاقتباس والتأثير ، فهي قد جاءت لتضيف دورا جديدا إلى بناءة من أساسها أوروبية فرنسية مصرية " (٣) فتوفيق الحكيم - في بعض مسرحياته ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ورشاد رشدي ، وغيرهم لم يفعلوا أكثر من " تصهير " الشخصيات وإتقان التأليف وإحكام صناعته . أما المواضيع والقوالب المسرحية فإنها لا تزال فرنسية أو روسية أو أمريكية (٤) .

* * *

ذلك هو مجمل آراء إدريس في المسرح . وهي آراء أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها رومانتيكية فيها الشيء الكثير من المبالغة والخيال المجنح . فإدريس

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٨٠ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٤٧٣ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٤٧٥ .

(٤) الصفحة نفسها .

شديد التعصب للون المحلي ، ودائب في البحث عن " الهوية " المصرية
أو العربية إلى درجة الشطط . إنه يريد أن يضرب صفحا عن كل مظاهر
الحضارة الغربية ، ونكد من أجل بناء حضارة خاصة بنا ، فهو لا يكتفي بالدعوة
إلى تطوير البذور المسرحية في تراثنا الشعبي ، وموسيقانا ، وعمارتنا ، وصناعتنا ،
وسائر فنوننا ، والعمل على تطويرها أيضا بمعزل عن الغرب . . إن إدريس
يسخر من المثقفين الذين " نفخوا يدهم نهائيا من الرداء الشمي واستبدلوا
به البدلة والكرافطة والقميص وكأنهم) بهذا اللباس يريد (ون) أن يظهر (وا)
تحضر (هم) ، وكأن منتهى التحضر أن تخلع ملابسك أنت التي ابتكرها أجدادك
لثلاثم أجواءنا ونفسيتنا وتعيد نفسك في ينطلون ضيق وياقة تخنك وكرافتنة
لا فائدة منها بالمرّة " (١) . كما يسخر إدريس من المهندسين الذين لا هم لهم
سوى أساليب العمارة الفرنسية والإيطالية والأمريكية (٢) ، وكذلك الأمر بالنسبة
للصناعة التي يرفض إدريس أن نتعلم فيها على الغرب (٣) ، وبالنسبة للرسم
والنحت والموسيقى وما إلى ذلك .

وليس من شك في أننا لو اعتنقنا مثل هذه الآراء لدعونا بدورنا إلى رفض
وسائل النقل الحديثة ، ولرفضنا النظريات العلمية والاختراعات التكنولوجية ،
ولاعتبرنا الطب الحديث بكل أساليبه دخيلا لا طائل من ورائه ، وبالتالسي
لتقهقنا إلى الوراء بخمسة قرون على الأقل . وهذا مالا يمكن أن يقبله عاقل
يعيش في القرن العشرين ، ويؤمن بضرورة الاستفادة من تجارب الآخرين في جميع
المجالات .

إن الحضارات يجب أن تتفاعل وتتبادل الأخذ والعطاء . وهذا ما حدث
منذ فجر التاريخ . ولعل أحسن مثال نسوقه هنا هو الحضارة العربية التي
فتحت صدرها لمديد من الحضارات السابقة عليها أو المعاصرة لها واستفادت من

(١) إدريس ، بيرسفا : نحو مسرح عربي . ص ٤٨٠ .

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) المصدر نفسه . ص ٤٨٢ .

تجاربها وهضمتها ، ولم تتردد في اقتباس ما هي في حاجة إليه من تلك الحضارات ؛ إنها أخذت الشيء الكثير من الحضارة الهندية والفارسية والإغريقية ولم تتفوق على نفسها إطلاقاً .

ونعود إلى المسرح فنقول : إن التجارب المسرحية العالمية ، ابتداءً من " سوفوكل " إلى " بيكيت " ، يجب أن تظل حاضرة في أذهان كتابنا ؛ لأنها تبلورت في قواعد تكاد تكون عالمية ، كعض الحقائق العلمية^(١) التي يؤدي بنا تجاهلها إلى الانفصال عن ركب الحضارة الإنسانية وتطورها المستمر .

ولهذا فإنه لاغضاضة في أن يستخدم كتابنا أشكال المسرح الغربي . ولكن يجب أن يكون الوجدان أو الحاضرين والتميمات عربية نابعة من المشكلات التي تعاني منها المجتمعات العربية . وهذا ما فعله الكاتب الهندي " طاغور " الذي اصطنع القوالب المسرحية الأوروبية ، ولكنه ظل مرتبطاً بالروح الهندية التي تنساب من خلال أعماله^(٢) ، وهذا ما فعله الكاتب الجزائريون الذين يعبرون باللغة الفرنسية أيضاً . إن " محمد ديب " ، و " مولود فرعون " ، و " مالك حداد " ، و " رشيد بوجدرة " يستخدمون أشكالاً روائية غريبة ، ولكن مستوى تلك الأشكال عربي جزائري بحت . وكذلك الأمر بالنسبة لكاتب مسرحي مثل " كاتب ياسين " .

ولا مندوحة لنا عن اصطناع الأشكال المسرحية الغربية ؛ لأننا لانملك في تراثنا ما يفنيننا عنها . أما تلك البذور المسرحية التي يذكرها إدريس أو غيره من الدارسين^(٣) ، فإنها لم تعد صالحة لأن تتخذ أساساً للمسرح خاص يتطور في المستقبل ، لبعدها الشديد عما حققه المسرح العالمي من نضج . فكما

(١) انظر في " أضواء المسرح " لرجاء النقاش . ص ١١٤ .

(٢) طاغور : " روائع طاغور في الشعر والمسرح " . ترجمة ديع حقي .

مؤسسة جواد للطباعة والتصوير . ط ٤ . بيروت ١٩٧٩ .

(٣) انظر " المسرحية " لعمر الدسوقي . دار الفكر العربي . ط ٥ . القاهرة

١٩٧٠ . ص ١٤ - ١٧ .

لا نستطيع أن ننادي باتخاذ سنام الجمل أو صهوة الجواد مطية بدلا من السيارة أو الطائرة ، ولا نستطيع أن ننادي بتطوير الرواية عن " ألف ليلة وليلة " و " الظاهر بيمرس " و " سيرة بني هلال " و " عنتر بن شداد " بدلا من مسامرة تطورات الرواية العالمية الحديثة ، ولا نستطيع أن ندعو إلى العودة إلى " مقامات " بديع الزمان الهمذاني " أو " الحريري " وتطوير القصة القصيرة عنها ، ونائها من جديد على أسسها بدلا من مواصلة البناء على أسس " غوغول " و " تشيكوف " و " موبسان " (١) ، لا نستطيع أيضا أن ننادي بتطوير مسرحنا عن " حفلات الذكر " و " وفاء النيل " ، و " خيال الظل " و " الجراجوز " و " اجتماعات تدخين الخشيش " (٢) .

ونرجو ألا يفهم من هذا أننا نستخف بتراثنا الشعبي ، بل على العكس من ذلك تماما . فنحن لانمانع في أن يستوحي كتابنا التراث القصصي الذي يزخر بمواضيع يمكن أن تعالج بأسلوب جديد . ويكفي أن نذكر " شهرزاد " (٣) ، و " السلطان الحائر " (٤) و " إريس " (٥) لتوفيق الحكيم ، و " علي جناح التبريزي " (٦) لألفريد فرج " حتى نقف على قيمة التراث القصصي القديم الذي اتخذت خاماته كمادة جيدة لهذه المسرحيات الناجحة .

ولكن استلهام التراث الشعبي - برأينا - يجب أن يكون مقتصرًا على مادته الخصبة فعسب ، أما أشكاله فإنها ليست صالحة للاستيعاب ، لأنها بدائية شديدة البساطة كما أكدنا منذ قليل .

والجدير بالملاحظة أن إدريس لم يكن أول من نادى بتطوير مسرحنا العربي عن تراثنا ، فقد كان توفيق الحكيم سابقا إلى ذلك في كتابه " قالبنا المسرحي " .

(١) انظر " الثورة والأدب " للدكتور لويس عوض . ص ٣٣٤ .

(٢) انظر " نحو مسرح عربي " ليويس إدريس . ص ٤٧١ وما بعدها .

(٣) (٤) (٥) طبعت هذه المسرحيات الثلاث في المطبعة النموذجية بالقاهرة .

(٦) عرضت هذه المسرحية على شاشة التلفزيون الجزائري عام ١٩٧٢ .

ان الحكيم يذكر في مقدمة هذا الكتاب أنه شغل بالبحث عن شكل للمسرح منذ سنة ١٩٢٠ ، حين حاول أن يكتب إحدى مسرحياته القصيرة ، وهي مسرحية " الزمار " ، " ستلهما السامر الريفي " (١)

وبعد فترة من الزمن استطاع توفيق الحكيم أن يبلور الدعوة العامة التي نادى بها بإدريس أيضا ، فجسدها في خلق قالب مسرحي عربي أطلق عليه اسم " المسرح المركز " . (٢)

وهو مسرح مركز بالفعل ؛ لأن قوة التعبير فيه تتركز في ثلاثة ممثلين ليس إلا . أي أن الحكيم اقتصد في عدد الممثلين فألقى كل ما يزيد عن هؤلاء الممثلين الثلاثة ، كما ألقى الديكور وخشبة المسرح والملابس والأقنعة والأضواء والأصوات وما إلى ذلك .

ولعل أهم ميزة يمتاز بها هذا المسرح الذي يقترحه توفيق الحكيم هي إزالة كل الحواجز بين الجمهور المتفرج وبين الممثل . إن الحكيم يرفض فكرة " التمثيل " على الجمهور ، أي أنه يرفض أن " يوهمه " بأن ما يشاهده حقيقي وواقعي ؛ لأن هذا الجمهور — كما تذهب بعض " نظريات المسرح المعاصر " — قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعي الذي يرفض معه فكرة " التمثيل عليه " (٣) .
ولسنا في حاجة إلى القول بأن توفيق الحكيم هنا يردد آراء " بيرتولد بريخت " الذي سوف نتعرض له في الوقت المناسب .

ولكن الحكيم يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه " بريخت " حين يبالغ في الاقتصاد في عدد الممثلين ، أو " المقلدين " (*) كما يسميهم ، ويشترط أن تكون مواهبهم شديدة التفوق ، إلى درجة أنها تكاد تكون مستحيلة التحقيق . فالحكيم

(١) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . الطبعة النموذجية . القاهرة — ١٩٦٧ . ص ٩ .

(٢) المرجع نفسه . ص ٢٢ .

(٣) المرجع نفسه . ص ١٩ .

(*) يحسن بنا أن نذكر أن هؤلاء الممثلين الثلاثة الذين اقترحهم الحكيم ليسوا كلهم ممثلين ، بل هناك مثل من بينهم لا يفعل شيئا سوى سسرود الأحداث ، وهو " الحاكي " .

يشترط أن يؤدي " المقلد " عدة أدوار في مسرحية واحدة ، فعلى " المقلد " أن يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتنا ونبراتنا ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها . . . كل ذلك مع عدم نقصها . . . فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت . . . لأنه موجود بيننا فعلا بشخصيته الحقيقية وملابسه العادية واسمه الحقيقي . . . (١)

إن هذه الشروط ليس من السهل توفرها في الممثل كما يبدو . والسؤال الذي يمكن أن يطرح هو : ما الغاية من وراء رفض أشكال المسرح الغربي والتنقيب عن أشكال عربية ؟ إن الإجابة التي قدمها لنا إدريس من قبل ليست هي الإجابة الصحيحة في الحقيقة . فالأشكال المسرحية الأوروبية ليست عاجزة عن احتواء المضامين العربية والتعبير عن وجدان المجتمعات العربية .

إن قارىء مجموعة المقالات التي كتبها إدريس عن المسرح العربي يخرج بانطباع محدد ، وهو أن إدريس يشعر بالنقص أو بالتطفل على الحضارة الغربية . وما يؤنسنا إلى هذا تأكيده على أننا " لانزال عالية على ما تقدمه أوروبا ، (ف) حتى الموبيليا التي يصنعها نجار دمياط يضمونها طبقا لكتالوجات تنشرها المجلات المختصة في أوروبا وأمريكا " . وهذا الشعور بأننا " عالية " على الآخرين هو الذي أدى بإدريس إلى الإلحاح الشديد على " شخصيتنا المستقلة فسي الأدب والفن والعلم وفي كل مجال " . وهذا الإلحاح على " شخصيتنا " يصبح مرادفا للإلحاح على قوميتنا . وكأن إدريس يخشى على هذه القومية إذا نحسن اقتبسنا من الغرب ما نحن في حاجة إلى اقتباسه .

هذا عن دوافع إدريس إلى المناداة باستخدام أشكال مسرحية عربية . أما توفيق الحكيم فإن دوافعه - كما يبدو - تتعلق بالبحث عن خلق

(١) الحكيم ، توفيق : قلبنا المسرحي . ص ١٨-١٩ .

(٢) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٨١ .

(٣) المصدر نفسه . ص ٤٨٣ .

وسيلة ميسرة للارتفاع بالمستوى الثقافي لسكان الأرياف خاصة^(*) . إن الحكيم يرى أن القالب المسرحي الذي يقترحه سوف يحقق " الأمل الذي طالما تنفاه الجميع في كل مكان وهو : " شمبية الثقافة العليا " أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى . . فإن هؤلاء الثلاثة وحدهم (أي الممثلين) بملابسهم العادية ، ملابس العمال في بيئة مصانع ، وملابس الفلاحين في بيئة حقول ، يستطيعون أن يتحركوا بسهولة ويذهبوا إلى أي مكان ، بغير ديكورات ولا أكسسوار ولا ملابس ولا بهارج^(١) .

وبعد ، فإننا لا نريد أن نستمر في مناقشة الحكيم أو إدريس وإنما نكتفي بالنظر فيما إذا كانا قد كتبنا في هذه الأشكال المسرحية العربية التي يناديان بالعودة إليها أو بخلقها ، أم أن آراءهما ظلت نظرية فحسب ؟

أما بالنسبة للحكيم فإنه لم يستخدم القالب الذي يدعو إليه إطلاقاً . وعلى الرغم من أنه يزعم أن هذا القالب " صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء " ، فإنه لم يحاول أن " يصب " فيه أية مسرحية من مسرحياته . وهذا ليس بغيره ؛ لأن الحكيم نفسه لم يكن مؤمناً بهكذا قالب كل الإيمان ، بل أوحى إلينا بشي^(٢) كثير من التحفظ حين رأيناه في آخر مقدمة كتابه " قالبنا المسرحي " يستدرك وينادي بعدم الانصراف الكلي عن القوالب المسرحية العالمية^(٣) .

وأما بالنسبة ليوسف إدريس فإنه على الرغم من حماسه - التي بلغت درجة " الضجيج " على حد تعبير الدكتور لويس عوض -^(٤) للعودة إلى التراث

(*) يخلق بنا أن نشير هنا إلى أن الحكيم اهتم بمشكلات سكان الأرياف في كثير من أعماله ، مثل " عودة الروح " و " الصفقة " و " يوميات نائب في الأرياف " .

(١) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي . ص ١٧ .

(٢) المرجع نفسه . ص ١٤ .

(٣) المرجع نفسه . ص ٢٣ .

(٤) انظر كتابه " الثورة والأدب " . ص ٣٤٩ .

والتنقيب عن أشكال مسرحية عربية ، لم ينجح من التأثر بكثير من الكتاب المسرحيين الغربيين .

(١) فقد تأثر إدريس - على سبيل المثال - ببعض كتاب " اللامعقول " ، وخاصة " بيكيت " و " يونسكو " . إن القارى لا يجد مشقة كبيرة في سبيل إيجاد أوجه شبه قوية بين " الفرانيز " و " في انتظار جودو " ، ويكفي في هذه العجالة أن نقارن بين شهادين من المسرحيتين المذكورتين (*) .

في مسرحية " بيكيت " التي تجسد لنا التشاؤم المر والبعث الضمني عن معنى للحياة بدون جدوى ، نجد كلا من " استراجون " ، و " فلاديمير " ينتظران " جودو " - وهو رمز الإله المنقذ - لمدة طويلة ، وحين يبأسسان من مجي " جودو " يقترح أحدهما أن ينتحرا :

" استراجون : ماذا لو شئنا أنفسنا ؟

(بهمس فلاديمير في أذن استراجون . بيدوا استراجون

في حالة قصوى من الإثارة) .

فلاديمير : مع كل ما يتبع ذلك ، فحينما يسقط ينمونيات

الماندريك . وهذا هو السبب في أن هذا النمبات يصرخ عاليا حينما تجذبه بقوة . .

استراجون : دعنا نشق أنفسنا حالا .

فلاديمير : على فرع من فروع الشجرة ؟ (يتجهان صوب الشجرة)

لا أثق في قوة احتماله . .

استراجون : بإمكاننا دائما أن نحاول .

فلاديمير : هي ^(٢) ماذن .

استراجون : بعدك . .

فلاديمير : لا لا . . أنت أولا .

(x) من الأمانة الملكية أن نذكر أن الدكتورة نادية رؤوف فرج قد سبق لها أن قارنت بين هذين المشهدين في كتابها " يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث " . ص ١٦٠-١٦١ .

استراجون : لماذا أنا ؟

فلا ديمير : أنت أخف مني .^(١)

ويستمر الحوار على هذا النحو فيكشف عن عجزهما عن الانتحار . وهذا نفسه بالضبط ما نجده في الفصل الثاني من " الفرافير " - التسيي يعتبرها إدريس مصرية أصيلة ، سواء في شكلها أو في مضمونها - حيث نرى " السيد " و " الفرפור " يفكران في الانتحار بعد فشلهما في الوصول إلى حل مرض للمشكلة العويصة التي تطرحها المسرحية ، ولكنهما يترددان في الإقدام على الانتحار بعد أن يحضر ليهما العامل كرسيين ، ويدلي حيلة فوق رأسيهما :

" السيد : اطلع انت الأول ..

فرפור : اطلع قوي ما اطلعش ليه (ولكنه حين يلمح الحبل

يهبط فوراً) ما تجرب وتطلع انت الأول يا سيد .

السيد : أنا الأول ؟ لا .. عيب .. ما يصحش .

فرפור : وده معقول .. هي العين تعلق ح الحاجب ..

عامل الستار : أنا جايه لكم الكراسي توتوا عليها واللا تغلبوهما

ندوة ..

فرפור : ده قنفا قوي .. روح يا شيخ إلهي مراتك تجيب

أربعة شرط يكونوا رزلين زيك كده ..

السيد : تيجي نوت على مشنقة واحدة يا فرפור أظنه نونسس

بعض .

فرפור : والله سلك أهوايتدي يشتغل ويزهزه والله السموت

ده هايل قوي .. باللا ..

السيد : والله لا يمكن .. الفرافير .. الفرافير الأول .

فرפור : والديموقراطية رخرة جا بالك ح الآخر (يصعد فرפור ،

ويصعد السيد ، السيد يشير إلى الحية داعياً فرפור

إلى إدخال رأسه) .

(١) بيكيت ، صويك : في انتظار جودو . ترجمة فايز إسكندر . انظر مجلس

" مسرح العبث " . ص ١٧-١٨ .

السيد : اتفضل . .
فرفور : أهي دي مستحيلة . . هنا الأولوية للسادة . . (١)
ويستمر الجدل بين " السيد " و " الفرفور " على هذا النحو فبنتهيان
الى أن الحياة في بويرة الإشكال أفضل من الموت . وهذا ما انتهى إليه كاتب ،
مثل " البيركامي " الذي يرفض الانتحار هو الآخر ، ما دام لا يقضي على
" العيب " . (٢) وذكر " ألبيركامي " هنا ليس اعتباطا ؛ لأن " كامي " كما نعلم
من يقولون بلا جدوى الحياة وعيشتها ؛ أي أنه يعد من زمرة " بيكيت " و
" يونسكو " وغيرهما من المتشائمين .

وإضافة إلى هذا فإننا نستطيع أن نلاحظ أوجه شبه بين مسرحية " الجنس
الثالث " لإدريس ، وبين مسرحية " الكراسي " ليونسكو . ويكفي أن نقارن بين
شخصيات المسرحيتين حتى نستأنس إلى هذا الرأي . إن شخصيات " الكراسي " (٣)
مختفية عن الأنظار ؛ إذ لا يرى المشاهد أي زائر من الزوار الذين دعاهم الرجل
العجوز إلى بيته ، كي يحدثهم عن خلاصة تجربته الطويلة في الحياة . فالكراسي
تظل فارغة لا تستقبل سوى أشباح لا ترى إطلاقا وإنما تسمع فقط ، وهذا ما نجده
في " الجنس الثالث " التي تكاد أغلب شخصياتها أن تختفي ؛ لأن " الأشجار "
التي تتحدث يمكن اعتبارها مثل الكراسي التي تتحدث أيضا . وهناك منظر في
" الجنس الثالث " تختفي فيه إحدى الشخصيات ولا يحسن بوجودها إلا من خلال
بعض نتائج تحركاتها ، ففي هذا المنظر يأخذ " آدم " " سميطة " من أحد
الباعة المتجولين فيقضمها ثم يمهدها إليه دون أن يظهر للعيان ، فما يكون
من البائع إلا أن يرتعب ويتقم : " بسم الله الرحمن الرحيم . أعوذ بالله من
الشیطان . أعوذ بالله من الشيطان " (٤)

- (١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٩٤-١٩٥ .
(٢) انظر " اسطورة سيزيف " لألبيركامي . ترجمة أنيس زكي حسن . دار مكتبة
الحياة . بيروت . ص ٩-٨٥ .
(٣) انظر نص هذه المسرحية في مجلد " مسرح العيب " . ص ٢٦٣ وما بعدها .
(٤) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤١٦ .

وفي المنظر الأول من هذه المسرحية يتجه " آدم " إلى ميدان " العتبة " بالقااهرة كي يقابل شخصا ، هنا على موعد سابق ، فلا يجد ذلك الشخص ؛ لأنه لا يعرف أوصافه ولا يعرف أية علاقة تميزه عن غيره ، فيضطر إلى محاثة كل من يراه عابرا أمامه . ولكن كل العابرين كانوا لا يرونه ولا يسمعونه :

" آدم " : ادبني في العتبه أهه . بقالي يومين وأنا في العبة .
وعندك ميعاد في العتبه . وادبني في العتبه .
الميعاد فين ومع مين معرفشي . آدي العتبه وآدي
الناس وآدي أنا .

(فجأة يقترب من أب معه طفلان ويندفع ناحيته
تأفلا) . تسمع من فضلك .

(الرجل وأطفاله يمضون وكأنهم ما سمعوه أو رآوه)
(يحض آدم على شفته غيظا ويندفع ناحية سيدة
بلدي ترتدي الملاية اللف وتحمل فوق رأسها بقجة)
ياست . انتي يااست .

(يضع فمه فوق أذنها)
أنتي ياخاله .

(المرأة تمضي وكأنها لم تلاحظ شيئا)^(١)

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإن إدريس تأثر إلى حد بعيد بأساليب كتاب مسرح
" اللامعقول " ، من مثل التحرر من قيود الزمان والمكان ، وكسر منطقية الأحداث ،
وعدم التخرج من تقديم صور تجريدية أو سوربالية ، وما إلى ذلك مما سوف نسرد
نأزج منه في الوقت المناسب .

(*) هذا الموقف يذكرنا بموقف كل من " فلاديمير " ، و" استراجون " اللذين
ينتظران " جودو " ، وهما لا يعرفان أي شيء عنه (انظر ص ٢٤ ، ٢٦ من
مجلد " مسرح العبت " .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤١٢ .

إلا أن مسرح إدريس - برأينا - يظل بعيدا عن اتجاهات كتاب "المسرح
الطليمي" أو مسرح "اللامعقول" من حيث المضامين أو المعاني . إن إدريس
يلتزم بالتعبير عن معانٍ نستطيع تحديدها ، أما مسرح "اللامعقول" فممن
الصعب تحديد معانيه ، فنحن لانستطيع مثلا أن نحدد بالضبط ما يريد أن يقوله
"يونسكو" في مسرحية "الكراسي" المطاطة المعاني ، التي تكفي بالإحسان
بالفراغ الرهيب الذي يعيش الإنسان في أتونه ، وتستعيق " بالصورة الشعرية
محل المناقشة الفلسفية " (١) التي تقوم على منطق صريح . ولهذا فإننا نرى بعض
الدارسين يذهبون إلى أنه من العبث أن نبحث عن معنى لمسرح "اللامعقول" (٢)
حتى أن الدكتور رشاد رشدي يعتقد أن هناك ثلاثة أشياء تكشف عن "سذاجة
الناقد إذا تعرض لمسرح اللامعقول أو اللامعنى . أو لها أن يذمه ، وثانيها
أن يفسره ، وثالثها وأسوأها أن يحاول أن يحدد له معنى أو بالأحرى
أن ينطقه " (٣)

وهذا ما لا نجد عند إدريس ، على الرغم من أنه يردد بعض مواويل العبثيين
أحيانا ، كما نرى في "الغرافير" أو "المهزلة الأرضية" .

وإذن فإن إدريس لم يتأثر كثيرا بموقف كتاب "اللامعقول" بل تأثر
بأشكالهم أو بأساليبهم الفنية . ويكفي للتأكد من هذا الرأي أن نقارن بين نهايتي
كل من "الكراسي" و"الجنس الثالث" . فخاتمة "الكراسي" - وهي الخاتمة
التي يرى بعض الدارسين أنها هي وحدها التي أوحى إلى "يونسكو" بكتابة
المسرحية أصلا (٤) - تعتبر في منتهى الفطاعة ، ومنتهى العبثية . وكيف لا ونحن

-
- (١) عطية ، نعم : مسرح العبث (مفهومه وجذوره واعلامه) . انظر
مجلد "مسرح العبث" . ص ٤٠٠ .
- (٢) جاسم محمد ، حياة : المسرح التجريبي في الولايات المتحدة . الأقسام .
عدد تشرين أول ١٩٧٩ . ص ١٣ - ٢٠ .
- (٣) رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن . ص ١٨٣ .
- (٤) انظر "المسرح الفرنسي المعاصر" للدكتور لطفي فام . ص ٢٤٨ .

نجد "الخطيب" الذي تنتظر منه الإنسانية قاطبة - مسئلة في الزائرين غير المرئيين - أن يقول لها كلمة تكون بمثابة القند بل الهادي في أدغال الحياة ، فإذا بالكلام يتجمد على شفثيه فيصبح أبكم لا تتناثر من ذلق لسانه سوى حشرات وأبناط وأصوات مبهمة ، على النحو التالي :

" هي ، مم ، مم ، مم .

جوه ، جوه ، جوه ، هوه ، هوه .

هيوه ، هيوه ، جيه ، جيه ، جوه ، جيهوه (١) ؟

ويحاول هذا "الخطيب" أن يستعين باللوح الأسود وقطعة من الطباشير كي يكتب ما عجز عن قوله شفويا فلا يستطيع أن يخط سوى حروف منفصلة لا معنى لها في حد ذاتها (٢) .

أما خاتمة "الجنس الثالث" فإنها تختلف عن هذا ، إنها تعبر عن نجاح "آدم" في تجربته العلمية التي كان مشغولا بها طوال حياته (٣) .

ولكن يجب ألا ننسى أن هذا الاختلاف بين خاتمتي هاتين المسرحيتين لا ينبغي أوجه الشبه بين إدريس واتجاهات كتاب "اللامعقول" . ولا حاجة بنا إلى العودة إلى الجوانب الحالكة التشاؤم في مسرحية مثل "الغرافير" أو "المهزلة الأرضية" .

والجدير بالإشارة أن توفيق الحكيم هو أول من حاول أن يدخل أساليب كتاب "اللامعقول" إلى المسرح العربي . ففي مسرحية "باطالع الشجرة" نراه يخرج عن تقاليد المسرح المعروفة ، ويعبث بمنطقية الزمان والمكان ، ويقدم حوادث خارقة للعادة ، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "الطعام لكل فم" ، ولكن "اللامعقول" عند الحكيم غير "اللامعقول" عند الكتاب الغربيين . إن "اللامعقول" عند الحكيم هو عمل يتعلق بالشكل فقط (٤) ، أما المضمون فإنه ليس عبثا على

(١) يونسكو ، يوجين : الكراسي . انظر "مسرح العبث" . ص ٣٣٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٣٨ .

(٣) انظر "نحو مسرح عربي" ليوسف إدريس . ص ٤٦٥-٤٦٦ .

(٤) الحكيم ، توفيق : الطعام لكل فم . الطبعة النموذجية . القاهرة

الإطلاق . فالعالم عند الحكيم " معقول " (١) تماما ، وكل ما هنالك من أمر أنه يريد أن يخرج عن المنطق المنظم بغية اكتشاف منطقة فنية خصبة " من مناطق التعبير الفني " (٢) التي لم تكن غريبة على الفنان الشعبي . هذا بالإضافة إلى أنه يريد أن يفتح أبوابا جديدة في وجه الكتاب المسرحيين العرب ، " فلولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن ، في المسرح وغيره مثله لدينا - كما يقول الحكيم - وأن نفتح جميع الأبواب أمام السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير ، لا يموت به باب مفلق عن اختيار النوع الذي يوهله له استعداده ، لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب " (٣)

وإذن فإنه يمكن القول مع الدكتور لويس عوض بأن حيرة الحكيم كانت " بالعقل لا بالقلب " (٤) لأنه لم يكن يهدف إلى التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر وقلقه ووضعه المتأزم في هذا العالم العثي ، كما يراه كتاب اللامعقول في الغرب ، بل كان يبحث عن أسلوب جديد وعوالم مجهولة في فننا العربي .

وهذا ما نكاد نجده عند يوسف إدريس . فلولا تلك المواويل العثية التي ترددها بعض شخصيات إدريس ، وخاصة شخصيتي كل من " الفرغور " و " محمد الثالث " ، ولولا بعض المواقف المتشائمة التي نجدها في " الفرغور " و " المهزلة الأرضية " على وجه الخصوص لوضعنا إدريس في خانة الحكيم دون تردد .

(٢) وكما تأثر إدريس باتجاهات كتاب " اللامعقول " تأثر أيضا باتجاه " بيوتولد بريخت " . ولعل أهم شيء أخذ إدريس عن هذا الكاتب الألماني

(١) الحكيم ، توفيق : الطعام لكل نم . المطبعة النموذجية . القاهرة

١٩٦٣ - ص ١٧٧ .

(٢) الحكيم ، توفيق : باطالع الشجرة . المطبعة النموذجية . القاهرة

١٩٦٢ - ص ١٨ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٩ - ٢٠ .

(٤) عوض ، لويس : دراسات في النقد والأدب . منشورات المكتبة

التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . الطبعة الأولى

بيروت ١٩٦٢ - ص ٢٣٠ .

الذي أحدث ثورة في المسرح العالمي ، وقلب كثيرا من مفاهيمه ، هو موقفه مما
يسميه النقاد بفكرة " الإبهام " (١) في المسرح .

لقد كان الكتاب المسرحيون يريدون أن يوهوا المتفرج أو القارئ بأن
المسرحية حقيقية فجا " بريخت " وتعهد أن ينيه المشاهد إلى أن المسرحية
هي مجرد تمثيل لاغير . وقد ترتب على هذا عدة نتائج عظيمة من أبرزها التبسيط
في الديكور والملابس ، والعمل على قدح زناد العقل بدلا من تخديره . والتفريب (٢)
في طريقة العرض ، بغية إثارة فضول المشاهد ، والفصل بين الممثلين والأدوار
التي يؤدونها ، فالمثلون " لم يعودوا يلقون بأنفسهم كلية في أدوارهم وإنما
هم يبقون على سافة تفصل بينهم وبين الشخصيات التي يمثلونها ، بل وهم يحرصون
على استثارة النقد عن عمد " (٢) .

وكل هذه النتائج التي تمخضت عن فكرة عدم الإبهام في المسرح تعني شيئا
واحدا ، وهو إزالة ما يسمى " بالجدار الرابع " ، أي بإزالة الحدود بين الممثلين
والمفرجين . وهذا ما عمل إدريس على تحقيقه في مسرحيات المرحلة الثانية التي
نحن بصدد الحديث عنها .

وقبل أن نتعرض لبعض بصمات " بريخت " في مسرح إدريس نشير إلى أن هذا
الأخير ينكر أثر " بريخت " عليه مسبقا في مقدمة مسرحية " الغرافير " ، زاعما أن
إزالة الجدار الرابع عنده قائمة على أساس قاعدة " التمسرح " التي ذكرناها من قبل
وهي القاعدة التي تدعو إلى مشاركة " كل فرد من الجماعة البشرية الموجودة مشاركة
شخصية في اللحظة " (٣) المسرحية .

- (١) انظر " الاتجاهات المعاصرة في المسرح " لعبد الخفور نعمة . مطبعة حداد
البصرة (العراق) . ٧١ . ص ٣٠ .
(٢) يجب أن نذكر هنا أن " بريخت " يؤمن بضرورة تغيير العالم ، على نحو ما
آمن " كارل ماركس " . وهذا ما جعله يخاطب الجمهور بأسلوب المسرحي
وبحاوره بغية تحقيق التغيير (انظر مقالة بريخت " المسرح للمتعة أم -
للدراصة " في كتاب " الرواية الإبداعية " ص ٢٠٥ وما بعدها) .
(٢) بريخت ، بيوتولد : المسرح للمتعة أم للدراصة . انظر " الرواية الإبداعية " ،
وهي مجموعة مقالات أشرف على جمعها كل من
" هاسكل بلوك " و " هيرمان سالنجر " ، وترجمها
أسعد حليم . مكتبة نهضة مصر بالقاهرة . القاهرة
١٩٦٦ . ص ٢٠٤ .
(٣) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ٤٦ .

ولكن هذا الإنكار من إدريس من الصعب ان تأخذ به ونضعه في اعتبارنا .
ذلفه لأن هذا " التصرح " نفسه الذي يقول به إدريس يمكن اعتباره نتيجة من
نتائج دعوة بريخت إلى إزالة الجدار الرابع . ثم إنه من الصعب جدا أن نتصور
أن إدريس عمل على إزالة هذا الجدار الرابع من تلقاء نفسه دون أن يقرأ أي شيء
عن اتجاه " بريخت " الذي ذاع صيته في مختلف أرجاء العالم .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذي يهمنا الآن هو التقاط بعض الأمثلة من
مسرح إدريس للتدليل على مدى توفيقه في إزالة هذا الجدار الوهمي بين المشغل
والمشفرج .

ولنبدأ بمسرحية " الغرافير " . في هذه المسرحية نجد كثيرا من المواقف التي
يخاطب فيها الممثل الجمهور ويوجهي لهم بأن ما يشاهدونه مجرد تمثيل لمسرحي لا .
ففي اللحظة التي ترتفع الستارة في الفصل الأول نجد " المؤلف " يخاطب المشفرجين
ويؤكد لهم ألا وجود في المسرحية التي سوف يرونها أي فرق بينهم وبين
الممثلين : " ما فيش في روايتي ممثلين ولا مشفرجين ، أنتم تمثلوا شوية
والممثلين يتفرجوا شوية ، وليه لا " ، اللي يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل ، انتسوا
ما بتعرفوش تمثلوا ؟ بقي دا كلام . . . ده انتو طول النهار نازلين تمثيل . . . (١) ،
وحين ينسحب " المؤلف " ويترك المجال " لفرقور " نرى هذا الأخير يختلط
بالمشفرجين ويأخذ في مداعبتهم ، فيضرب بعضهم بمقرعته في هرج وجلبة . ثم
يمود " المؤلف " كي يطعن على سلامة التمثيل وتوزيع الأدوار على الممثلين
بطريقة جيدة ، وذلك خوفا من النقاد ورغبة في " المجد " وإرضاء للجمهور . وكل
هذا على مرأى وسماع من المشفرجين الذين يحاول إدريس أن يذكرهم بأن كل
شيء اختلاق وتمويه . (٢)

وحين يتم الاتفاق على اختيار من يقوم بدور " السيد " ينشب خلاف بين

(١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ٦١ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٦٦ .

(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٦٩ .

هذا الفرغور حول نوع العمل المناسب الذي يمارسه ، فيرى الفرغور أنه لا أحد من بين الحاضرين يشترط في العمل أن يكون مناسباً ، ويعارضه " السيد " في هذه النقطة فليجئ " إلى المتفرجين ويختبرهم :

فرغور : وح تغلبنني وأغلبك ليه أهم قدامه .. نسألهم .. أنتوا

يا جماعة باللي هنا .. أنتو ياخوانا يا عالم ياهوه .. اللي

مهسوط من شغله يرفع إيداه . (ينتظر قليلا) أهه ..

شايف بقى ياسي سيد ولا واحد رفع إيداه .

السيد : كداب في أصل وشك .. فيه واحد هناك أهه رافع إيداه

م الصبح .

فرغور : اللي هناك ده .. انت رافع إيدك يا أخيها .. ماتقف كده

خلينا نشوفك (يقف المتفرج وهو لا يزال رافعا يده) أنت

مهسوط من شغلك ؟

المتفرج : قوي قوي ..

فرغور : وتتشتغل إيه ؟

المتفرج : بدور على شغل .. (١)

ويظل إادريس يحاول أن يحافظ على مشاركة المتفرجين للممثلين طسوال

السرحية ، فيجعل " الفرغور " يختار زوجة لسيدة من بين المشاهدات ، ويعود (٢) إلى محاورة الجمهور في الفصل الثاني فيعرض عليه المشكلة العويصة التي تطرحها السرحية ، ويفسح المجال لكثير من المشاهديين كي يدلوا بأرائهم ، ويقترحوا (٣) الحلول الممكنة لتلك المشكلة .

وفي مسرحية " المخططين " نجد أيضا بعض المواقف التي يخلق فيها إادريس علاقة بين الممثلين والجمهور ، ويشعر فيها هذا الأخير بضرورة الانتباه دوما إلى أن ما يراه على خشبة المسرح ليس حقيقيا ، وضرورة التفكير في النص والمشكلات التي تطرحها على بساط البحث .

(١) إادريس ، يوسف : الفرغور . ص ٨٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٩٨ وما بعدها .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٧٠ .

ففي الفصل الأول من "المخططين" نجد "الأخ" يماقِب أحد أتباعه وهو "فركة كعب"، على خطأ بسيط ارتكبه فإمره أن يخلع ملبسه ويظل عارياً حتى "الفصل الثاني" من المسرحية (١).

وفي موقف آخر من الفصل الثاني يسأل "فركة كعب" الجمهور الذي انفجر ضاحكاً من تصرفات "مدير العلاقات" الذي يظل رافعاً رجله إلى السماء، بسبب إصابته بعرض "عرق نسا": "بتضحكوا على إبه، أنا مش شاييف أي مناسبة للضحك أبداً. واحد عنده عرق نسا فيها إبه تضحك دي أنا أفهم انك بتضحكوا لما... (٢)".

* * *

والملاحظ أن إدريس لا يكتفي بتطبيق نظرية "بريخت" في مسرحه، بل نراه يردد بعض آرائه في مقالاته، من مثل اعتباره "الجمهور جزءاً" من المثليين والمثليين "جزءاً" من الجمهور (٣)، ومن مثل إلحاحه على ضرورة انفصال المثل عن دوره وعدم اندماجه فيه، "بحيث ينسى جمهوره تحت شعار" الانفعال الحقيقي الصادق (٤). فهذا بعينه رأي "بريخت" الذي عرضناه منذ قليل.

هذا، وإن كان لا بد من كلمة عن محاولة إلغاء هذا الجدار الرابع الوهمي في مسرح إدريس فإننا نقول: إن إدريس لم يستطع - رغم محاولته الجادة - أن يهدم الجدار القائم بين المثل والمتفرج إلا في الظاهر فقط؛ لأن هذه العلاقة المباشرة التي يحرص إدريس على إنشائها بين الطرفين كانت في الحقيقة بين أفراد طرف واحد وهو طرف المثليين الذين يندسون بين المشاهدين، أما هؤلاء فإنهم لا يتدخلون إلا في نطاق محدود جداً، لا يتعدى بعض الإجابات

(١) إدريس، يوسف: نحو مسرح عربي، ص ٣٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٠.

(٣) إدريس، يوسف: الفرافير، ص ٥٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٢.

المبتسرة . " فالحائط الرابع إذن - على حد تعبير ألفريد فرج ، وإن دمره المخرج من ناحية الشكل ، قائم من ناحية الموضوع . . وهو الحاجز الفاصل الذي لا يزال بين فريق الممثلين المؤثر والجمهور المتأثر . هؤلاء في حدودهم يتحركون ، وأولاً في حدودهم يستقبلون " (١) .

إن هدم الجدار الرابع - برأينا - منوط بالموضوع بالدرجة الأولى . فالوضوع هو المعول القادر على هدم هذا الجدار . وذلك بما يجب أن يتنازل به هذا الموضوع واقعية وقدرة على طرح المشكلات التي تعاني منها الطبقات الاجتماعية الواسعة في حياتها اليومية .

ومن الإنصاف أن نؤكد على أن إدريس حقق الشيء الكثير في مجال تقريب الموضوع من الجماهير في أغلب مسرحياته .

(٣) ومن الكتاب المسرحيين الذين تأثر بهم إدريس إلى حد ما ، نذكر الكاتب الإيطالي " لويجي بيرانديللو " الذي أحسن منذ وقت مبكر من حياته الأدبية بمدى التناقض الصارخ بين مقولات المنطق النظري المجرد وبين التصرف الإنساني الذي يحدده المجتمع حسب ما يشاء ، ويطلبه على الفرد فيقبله صاعراً في أغلب الأحيان ، ويتحرد عليه في النادر كما فعل " ليوني جالا " في مسرحية " بيرانديللو " قواعد المبارزة " (٢) .

إن هذا الإحساس بالتناقض يتطور عند " بيرانديللو " ويتخذ صورة اهتزاز رهيب للخط الذي يفصل بين الحقيقة والوهم . إن الحقيقة عند " بيرانديللو " نسبية ؛ لأنها " ليست واحدة ولا مطلقة ، بل تتوقف على التقدير الشخصي للبحث " والنظر الفردي " ، على حد تعبير الأستاذ محمد إساعيل ~~محمد~~ (٣) .

(١) فرج ، ألفريد ؛ دليل المتفرج الذكي إلى المسرح . ص ١٢١ .

(٢) انظر " قواعد المبارزة " لبيرانديلو . ترجمة أحمد سعد الدين . الدار القومية للطباعة والنشر (سلسلة روايات المسرح العالمي) . القاهرة ١٩٦٥ .

(٣) محمد إساعيل محمد : مقدمة مسرحية " هنري الرابع " للويجي بيرانديللو .

الدار القومية للطباعة والنشر (سلسلة مسرحيات

عالمية) . القاهرة ١٩٦٦ . ص ١٤ .

ومن هنا نرى "بيرانديللو" يعتقد بأن الحياة ليس لها شكل ثابت معين يستطيع الفنان أن يقيس مساحته وأبعادها ثم ينقله إلينا بالسطرة ، "إن الحياة سبل متصل غير محدود ، وليس لها من شكل غير ذلك الذي نضفيه عليها من حين إلى حين ، فأشكالها تتنوع إلى غير نهاية وتتبدل باستمرار والواقع أن كل إنسان يخلق لنفسه حياة الخاصة" (١) .

وإذا كانت هذه الفكرة متعلقة بروية العالم ، أو بالضامين فإننا نعرضها هنا لما ترتب عليها من نتائج تتعلق بالروية الجمالية أو بالشكل الفني بتعبير أدق . إن فكرة نسبة الحقيقة فرضت على "بيرانديللو" شكلا مسرحيا معيناً يختلف كل الاختلاف عن الشكل الكلاسيكي ، بحيث يمكن القول مع "بيترزوندي" إن معنى مسرحيات "بيرانديللو" تعتبر "محور الدراما الحديثة" (٢) .

ولعل أهم ميزة تميز الشكل المسرحي عند "بيرانديللو" هي تعدد مستويات النظرة إلى الأشياء ، وتقديم الوهم في صورة الحقيقة أو العكس . فعندما "بيرانديللو" لا ترى الأشياء كما هي وإنما ترىنا ظلالها وأشباحها التي تتجسد في صور طموسة . ولهذا فإن بعض النقاد يؤكدون على أن عدسة "بيرانديللو" تجعل من يرتديها يرى الأشياء مزدوجة أو مثلثة أو منحرفة ، أي تجعله يرى الدنيا مقلوبة رأساً على عقب (٣) ، وهو الرأي الذي يحاول "بيرانديللو" أن يفنده بشدة ، ويصف أصحابه "بالخبيثاء" (٤) .

-
- (١) بيرانديللو ، لويجي : المسرح والأدب . انظر كتاب "الرواية الإبداعية" الذي سبق الإشارة إليه ص ١٤٨-١٤٩ .
- (٢) زوندي ، بيتر : نظرية الدراما الحديثة . ترجمة الدكتور أحمد حيدر . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ . ص ١٤٣ .
- (٣) بيرانديللو ، لويجي : المسرح الجديد والمسرح القديم ، انظر كتاب (الرواية الإبداعية) . ص ١٥٨ .
- (٤) انظر الصفحة نفسها .

وهذا - برأينا - لا ينال من عظمة "بيروانديللو" إطلاقاً ، بل على
المكس من ذلك يؤكد قدرته الفنية . إن هذه المدسة "المنحرفة" تعتبر
إرهاصاً لاتجاهات اللامعقول الذي فتح مجالاً واسعاً أمام الفن .
ومهما يكن من أمر ، فإن إدريس استعمار هذه المدسة من "بيروانديللو"
في بعض الأحيان شكلاً ومضموناً ، وخاصة في مسرحيته "المهزلة الأرضية" . إن
هذه المسرحية تتناول ، بالإضافة إلى قضية الملكية ، مشكلة الحقيقة التي تتلون
كالحراب ، ولا تتخذ شكلاً ثابتاً محددًا ، بل أشكالاً متعددة الأوجه ، لأن لكل
إنسان في هذه المسرحية "حقيقته الخاصة به" ، ^(١) على حد تعبير "محمود أمين
المالم" ، فلكل واحد جوانب خطأ وجوانب صواب ، وليس هناك براءة مطلقة ،
أو إدانة مطلقة ، ليس هناك مسئول ، وليس هناك بري . هذا ما تفضل باليسر
"المحكمة" التي نظرت في تلك "المهزلة الأرضية" :

- "قارون" : لازم المحكمة عرفت .
صفر : عرفت إايه ؟
قارون : الحقيقة .
صفر : حقيقة إايه ؟
قارون : من المسئول ؟
صفر : مسئول عن إايه ؟
قارون : الله . عن اللي احنا فيه ده .
صفر : واحنا في إايه ؟
قارون : في الأساة دي . بين المسئول عنها .
صفر : بان شاء الله انسخط قرد ما اعرفنا . ده جايز قوي كلهم
مجني عليه ، وجايز قوي يكون كلهم جانيين . وجايز
لا كده ولا كده من أصله . جايز المظلوم هو الجاني والظالم
هو المجني عليه . ^(٢)

(١) أمين المالم ، محمود : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . ص ٩٧

(٢) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٤٧ .

وهكذا فإن إدريس بكاد يضع " محمد الثاني " وأخاه " محمد الثالث " في خانة واحدة مع " محمد الأول " و " محمد الطيب " و " قارون " ، على الرغم من أن " محمد الثالث " تدخل من أجل انتصار الخير على الشر ، أي أنه تدخل لمنع أخاه الأكبر من ارتكاب جريمة فظيمة ، تتمثل في اتهامه " لمحمد الثالث " بالجنون ، والعمل على الزج به في مستشفى المجازيب حتى يتسنى له أن يستولي على حصته في الميراث . نقول : على الرغم من هذا الواجب الذي قام به محمد الثاني ، فإن القاضي لا يتورع عن إدانته هو الآخر بدعوى تدخله لمنع الشر :

صفر : دا انت موش مهفوف ومن . ده وعليك البشارة أنت المتهم الرابع كان .

م . الثاني : أنا ؟ متهم ؟ بليه لا قدر الله .

صفر : بليسته طويلة أولها قطع الخلف عند عدالة المحكمة وآخرها

أنك وقفت في طريق الشرعايز تمنعه .

م . الثاني : وضع الشر تهمة ؟

صفر : دلوقت يا ابني بقت تهمة . . مين قال لك تعمل جدع

وتحاول توقف الشر . أخوك ده راضي وأخوك ده راضي .

مالك انت بقى وما لهم يا أبو الرعاش " (١) .

و " محمد الثالث " الذي يعتبر أكبر ضحية في " المهزلة الأرضية " يتهمه

القاضي صفر بمحاولة " تفسير الدنيا " ، بينما يعترف هو نفسه بذنب آخر ، وهو السلبية والعتالية والتردد (٢) .

ولعل أكبر دليل على أن إدريس اعتنق فكرة نسبية الحقيقة يتمثل في

شخصية " نونو " التي كانت تبدو في صور مختلفة في نظر سائر الشخصيات الأخرى .

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٤٣ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٤٥ .

(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

فهي تارة زوجة " محمد الثالث " أو زوجة " محمد الأول " ، وتارة أخرى أم للأشقاء الثلاثة تيمت حياة ، على الرغم من موتها منذ مدة طويلة ، وأحيانا يمتسرق الجميع بأنهم شاهدوها وسمعوها تتحدث ، وأحيانا أخرى ينكرون وجودها بالمرءة ويكذبون " الدكتور " الذي أصبحت في نظره الدليل المادي الوحيد الذي يقوده إلى " الحقيقة " ويعتمد إليه إيمانه بقواه العقلية التي أضحت يشك في صلاحها (!) إن كل واحد يرى " نونو " كما يريد هو ؛ لأنها " الصورة اللبي كل واحد يقدر يحط لها البرواز اللبي عايزه " ، ^(٢) على حد تعبيرها هي نفسها . وهذا بالضبط مانجد " بيرانديللو " يعبر عنه في كثير من أعماله ، وخاصة في " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " ^(٣) وفي " هنري الرابع " . إن " بيرانديللو " يقدم لنا في المسرحية الأولى مأساة أسرة يتشتت أفرادها ثم يجمع شطهم من جديد ، ويعين لهم أن يبحثوا عن كاتب بارع يستطيع أن يصيغ قصتهم المحزنة ، فيجدون ضالتهم في شخصية مخرج مسرحي بأحد المسارح . وقد رأى ذلك المخرج في قصة هذه الأسرة عملا أدبيا لا يحتاج إلى مؤلف يصوغه ، بل اكتفى باتخاذ أفراد الأسرة ممثلين يعرضون مأساتهم بأنفسهم فرحب الكل بهذه الفكرة ما عدا الإبن الأكبر الذي أصر ، رغم الحاح أبيه وتوسلات والدته على عدم المشاركة في التمثيل وعرض عار أمه ، وخزي والده على خشبة المسرح . ^(٤) إن فلسفة " بيرانديللو " تبدو لنا من خلال إلحاح أفراد هذه الأسرة على عرض مأساتهم على خشبة المسرح ، ماداموا أكثر واقعية وأقرب إلى الحقيقة من الممثلين المحترفين . فهذه الشخصيات الست تسخر " من الممثلين من ينسج البشر الذين يحاولون تقليد الحياة فيسخونها في حين أنهم لو لعبوا أدوارهم في الحياة نفسها لكانوا أشد وقعا وأكثر صدقا من ذلك اللعب الذي يمارسونه " ^(٥) .

(١) مادريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٩٨-٢٢٧ .

(٢) المصدر نفسه . ص ٣٥٠ .

(٣) بيرانديللو ، لويجي : ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة محمد إسماعيل محمد . الشركة التعاونية للطباعة والنشر .

القاهرة .

(٤) انظر المرجع نفسه . ص ١٤٥ .

(٥) من مقدمة محمد إسماعيل محمد لمسرحية " هنري الرابع " . ص ٢١ .

وهذا يعني أن الوهم الذي يريد المثلون المحترفون أن يخلقوه على خشبة المسرح يعتبر حقيقة بالنسبة للشخصيات الست التي تعتبره "واقعة الوخيد" (١) أي أن الواقع يصبح وهما ، والوهم يصبح واقعا .

وفي مسرحية "هنري الرابع" يؤكد "بيرانديللو" فلسفته التي سبق له أن عرضها في "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" . إن بطل تلك المسرحية يتفق مع بعض أصدقائه يوما على ارتداء ملابس تاريخية تنكرية ، ويخرج معهم في موكب فرسية على طراز مواكب القرون الوسطى ، ولكن أحد أصدقائه ، وهو "بلكريدي" الذي يضر له الشر بسبب منافسته له في حب سيدة جميلة تدعى "ماتيلدا" ، يلكز حصانه عدا قهري على الأرض ، ويدق عنقه . وبذلك اليوم يماب بنسوع من الجنون فيصبح يعتقد أنه "هنري الرابع" إمبراطور ألمانيا في القرن الحادي عشر ، وهو الإمبراطور الذي اشتهر بحادثة "كانوسا" التي أهين فيها من "البايا جريجوري السابع" عدوه الألد (٢) .

ونرى "بيرانديللو" يجعل بطل مسرحيته هذه يتقمص شخصية "هنري الرابع" ويجد في ذلك متعة غريبة ، حتى أن كل معارفه لم يعودوا يستطيعون أن يقابلوه إلا متنكرين في ملابس القرن الحادي عشر ، وممثلين لأدوار بعض الشخصيات التي كانت تحيط بإمبراطور ألمانيا ، وذلك كي يخففوا عنه وطأة هذا المرض الخطير الذي ألم به .

وفي الفصل الثاني من المسرحية يفاجي* البطل أصدقاءه المزيفين مفاجأة غريبة حين يثبت لهم أنه شفي من مرضه منذ مدة طويلة ، وفضل بحض إرادته أن يتظاهر بالجنون حتى يتسنى له أن يضحك منهم ويسخر بهم كما سخروا به من جهة ، وحتى يتسنى له أن يظل يعيش في ذلك "الوهم" الجميل الذي اكتسب صلابته الحقيقية من جهة أخرى . إن بطل هذه المسرحية الذي لم يذكر

(١) من مقدمة محمد إسماعيل محمد لمسرحية "هنري الرابع" . ص ٣٥ .

(٢) انظر تفصيل هذه الحادثة التاريخية في مقدمة "هنري الرابع" . ص ٢٢ .

وما بعد ها .

بيرانديللو اسمه تماذايا في "إكساب الوهم قوة الحقيقة" (١) ، على حد تعبير
محمد إسماعيل محمد - يرفض الخروج إلى الحياة الاجتماعية الحقيقية التي
يميشها أصدقاؤه الخونة ؛ لأنها حياة يسودها الكذب والنفاق والتناقض
والجشع والقسوة والمنطق الغبي ، والتقاليد والقيم الزائفة ، ويلجأ إلى ذلك الوهم
الذي يسميه العقلاء "جنونا".

" في قاعة كهذه - اسع يادكتور - أذكر أن قسيما من إيرلنده - جميل
الحيا - كان ينام في الشمس ، في يوم من أيام شهر نوفمبر ، يستند إلى ذراعه
على بعد مقعد في حديقة عامة ، غارقاً في نعيم الدفء ، الذي كان من غير
شك بالنسبة إليه في مثل حرارة الصيف عندهم . ومن المؤكد في هذه اللحظة
أنه فقد كل وعيه بكيئوته وبالحكان الكائن فيه . مستسلماً للأحلام اللذيذة ، من
يدري بماذا كان يحلم ، وتصادف مرور غلام اقتطف وردة بساقها . ولما مر به ،
دغدغه ، هنا في رقبته - وراه يفتح عينيه سرورين وفمه كله يضحك في ابتسامة
سميدة ولكن سرعان ما عاد وإلى تصلبه في ملابسه الكهنوتية وعادت إلى عينيه النظرة
الجادة ذاتها التي شاهدتموها توا في عيني أنا ، لأن القسس الإيرلنديين
يدافعون عن هبة مذهبهم الكاثوليكى بذات الحرص الذي أرى به أنا الحقوق
المقدسة للملكية الوراثية - لقد شفيت ، بإسادة : لأنني أصبحت أجد القيام
بدقة بدور المجنون ، في هذا المكان ، وسأقوم به هادئ النفس - أسا
المصيبة فصيتكم أنتم حين تعيشون جنونكم في اضطراب شديد ، دون وعي به أو
إدراك له " (٢)

هذا ما قاله بطل "هنري الرابع" لطبيبه . إنه يعبر في هذه القصة التي
أوردها عن مدى رغبته في التفرغ على المعايير الاجتماعية المتحجرة التي تقيد
الإنسان وتسيطر عليه ، كما يعبر عن سخريته من يسون أنفسهم "عقلاء" وهم في
الحقيقة ليسوا إلا مجانين .

(١) من مقدمة "هنري الرابع" . ص ٢٤ .

(٢) بيرانديللو ، لويجي : هنري الرابع . ص ١٢٤ - ١٢٥ .

وهذا الموقف يذكرنا فوراً بموقف آخر مشابه في "المهزلة الأرضية" ، وهو موقف الشاب المثقف "محمد الثالث" مما يجري حوله من مؤامرات ومكائد وتكالب على الطيبة والبراءات وخيانات ، وما يراه من زيف وانعدام للعلاقات الإنسانية . إن "محمد الثالث" هو الآخر لا يمانع في أن يحسب في عداد المجانين ، وأن يعمش في مستشفى الأمراض العقلية ، ولهذا فإننا نراه يؤكد للطبيب السذي يفحصه أنه مجنون ، وأن أخاه "محمد الأول" صادق في كل ما يقول :

"م . الثالث : كل اللي قالوه مطبوط .. أنا مجنون .. أنا مجنون .."

أنا مجنون .. تمام (يضحك ضحكة وكأنه يمثل بها
أنه مجنون فتخرج عصبية مفتعلة) هاهاهاها (١)

ولكن "محمد الثالث" لا يلبث أن يتهم كل من يحيطون به بالمجنون

بما في ذلك طبيبه الذي يخرجه (٢) وأسباب اتهامه لهم تكاد تكون هي نفسها أسباب اتهام بطل "هنري الرابع" لمن يحيطون به (٣)

والملاحظ أن اهتزاز الخط الفاصل بين الحقيقة والوهم يتردد صدىه أيضا

في مسرحية أخرى من مسرحيات إدريس ، بالإضافة إلى "المهزلة الأرضية" ، وهي

مسرحية "المخططين" ، وذلك في الفصل الثاني منها ، حيث نرى الرفاق
"المخططين" يذهبون لمشاهدة مسرحية تحمل عنوان "مؤسسة السعادة الكبرى (٤)

ولكنهم لا يكتفون بالمشاهدة فحسب ، بل يأخذون في التسلل إلى خشبة المسرح

وأحدا تلو الآخر ، ثم يحتلون الخشبة ويطردون الممثلين الأصليين باستثناء رئيس

المؤسسة الذي يمثل دور الانتهازي فيتلقهم ويدهانهم حتى لا يستفنون عنه .

وهكذا يقدم لنا إدريس مجموعتين من الممثلين على نحو ما فعل "بيرانديللو" فسي

(١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٧٨ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ٢٧٩ .

(٣) انظر المصدر نفسه . ص ٢٨٠ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٢٦٧ .

مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " ، ويجعل من الوهم المتمثل في مسرحية " مؤسسة السعادة الكبرى " حقيقة ملموسة في المسرحية الأساسية ، أي في المخططين

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإننا لسنا أول من يتعرض للعلاقة بين يوسف إدريس ولويجي بيرانديللو ، فقد أشار إليها من قبل الدكتور لويس عوض ،^(١) إلا أنه لم يحاول أن يذكر بالتفصيل أهم ما أخذه إدريس عن بيرانديللو ، بل اكتفى بذكر موقف صغير في مسرحية " الغرافير " ، وهو الموقف الذي يحلم فيه " الغرور " أنه يحلم^(٢) ، والذي يرى فيه الدكتور عوض خلطاً " بين الحلم والحقيقة " ،^(٣) على غرار ما رأينا في مسرح بيرانديللو .

(٤) ومن الموثقات الغربية في مسرح يوسف إدريس نريد أن نذكر كتاب " هنري برجسون " الذي يحمل عنوان " الضحك " - وهو بحث في دلالة الضحك ، وما ينبغي أن نفرط في الإلحاح عليه منذ البدء هو أننا لانستطيع أن نقول كلمة نهائية فيما يتعلق بأثر برجسون على إدريس . فواجبنا أن نلتزم بالتحفظ تجاه ما سوف نراء من علاقة بين مسرح إدريس وكتاب " الضحك " .
إلا أن تحفظنا هذا لن يثنينا عن ذكر أوجه الشبه القوية بين ما جاء في كتاب " الضحك " ومسرح إدريس ، وهي أوجه الشبه التي " قد " تؤكد على تأثير هذا الأخير ببرجسون . والذي يؤنسنا إلى هذا الرأي هو أن كتاب " الضحك " يهتم اهتماماً بالفا بالسرحة الكوميدي والوسائل الكفيلة بإثارة الضحك فيه ، وهذا ما يجعلنا نستبعد أن يكون إدريس لم يطلع عليه ، خاصة وأن ترجمته إلى العربية طبعت في القاهرة منذ سنة ١٩٤٨ .^(*)

(١) انظر كتابه " الثورة والأدب " . ص ٢٣٦ .

(٢) انظر " الغرافير " ليوسف إدريس . ص ٧٠ .

(٣) انظر " الثورة والأدب " للويس عوض . ص ٢٣٩ .

(٤) انظر ص ٥٧ وما بعدها من كتاب " الضحك " ، ثم انظر الفصل الثالث منه

على وجه الخصوص . ص ١٠٩-١٦١ .

(*) انظر الصفحات الأولى من كتاب " الضحك " .

ومهما يكن من أمر ، فإن " الذي يهبط الآن هو التعرض لما يمكن أن يكون إدريس قد أخذه عن برجسون .
مما ورد في كتاب " برجسون " أن هناك كثيرا من الأمور التي تكون " مضحكة بالحق من غير أن تكون مضحكة في الواقع ، لأن استمرار الاستعمال أنام فيها خاصة الإضحاك " (١) أي أن هناك أوضاعا وأحداثا تعتبر مضحكة في حد ذاتها ، ولكن عدم ملاحظتنا لعناصر الإضحاك فيها ، وتعودنا على رؤيتها حالت دون استمرار إثارته للضحك فيها .

وهذا ما يؤكد إدريس على لسان " الفرفور " حين يرد على زوجته التي لا ترى أي شذوذ في الوضع الاجتماعي : " عيبه أن الواحد منا حاسن أنه مش عايش في الدنيا ، إنما عايش وشايل الدنيا كلها فوق اكتافه . . . من أيام حسوا آدم واجنا مزمقين ، اللي مشال عايز يخنق اللي شايله ، واللي شايل عايز يقرش المشال . عيبه أنه منظر يضحك لوفيه مراية تبص فيها كنا سخشنا على روحنا من الضحك ، إنما فين المراية اللي توري الناس روحهم ، فين المراية اللي تورينا اجنا الأربعة يدوك وضعنا الحقيقي ، عارفين اجنا في الحقيقة ازاى اجنا عامود ، حضرتك يا ست راكبة فوق السيد والسيد راكب فوقى واجنا كلنا راكبين فوق الكركوبه دي . . . " فالسبب الوحيد الذي يمنعنا من الضحك من هذا الوضع الشاذ في الحياة هو العادة أو " استمرار الاستعمال " على حد تعبير برجسون .

وما يرى فيه برجسون سببا من أسباب إثارة الضحك في المسرح الكوميدي " صورة الشكل الذي " يريد أن يعلو على الجوهر " ، على نحو ما نجد في الكوميديات التي تسخر من أصحاب الحرف الذين يتشبهون بمظاهر حرفهم دون إدراك لجواهرها الأساسية ، فيتحدث الطبيب منهم والقاضي والمحامي " حديث

-
- (١) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٣٣ .
(٢) إدريس ، يوسف : الفرافير . ص ١٨٦ .
(٣) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٤٤ .

من يرى أن الصحة أو العدالة ليست بالأمر المهم ، وإنما المهم أن يوجد أطباء
وسامون وقضاة ، وأن تراعى الأشكال الظاهرية في الحرفة أدق الرعاية .^(١)
وهذا ما يدركه يوسف إدريس تمام الإدراك ويستفيد منه في مسرحيته
" الفرافير " حين نرى " الفرغور " يبحث عن عمل لسيد فيستمره في عدة حرف ،
ويتناولها بالنقد :

- " فرغور " : ما ترعش . . . اشتغل محامي . . .
السيد : واعمل إليه يعني ؟
فرغور : تتحاشى في عدالة المحكمة أنها تحكملك .
السيد : وإذا ما حكمتش ؟
فرغور : يبقى كسينا مقدم الأتعاب .
السيد : لا . . . أنا أفضل اشتغل وكيل نيابة .
فرغور : الراجل اللي بيعادي الناس ده لله في لله . . . لا يا عم . . .
السيد : اشتغل قاضي أحسن .
فرغور : اعمل إليه يعني يا فرغور .
فرغور : تفضل تدرس في القضايا كويس قوي وتجهز لها الحيشيات
ومعدين تيجي في المحكمة تأجلها . . . مش عاجبك . . .
السيد : خلاص . . . اشتغل دكتور .
فرغور : لا يا عم أنا ما بعرفش في الطب .
فرغور : ويعني هم اللي بيعرفوا . . .^(٢)
ومن قوانين الضحك التي يذكرها برجسون ، والتي يمكن أن يكون إدريس قد
اطلع عليها واستفاد منها القانون التالي : " إن أوضاع الجسم الإنساني وإشارات
وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة " .^(٣)

- (١) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٤٤ .
(٢) إدريس ، يوسف : الفرافير . ص ٧٨-٧٩ .
(٣) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٢٦ .

وهذا ما نجد تطبيقاته في كثير من شخصيات إدريس : نجده في شخصية "الفرفور" الذي يتخذ صورة "الإلكترون" الذي لا يكف عن الدوران في الذرة^(١) ، كما نجده في شخصية أحد المترجمين الذين يقترحون للقيام بدور "السيد" حين يضربه "الفرفور" بالمقرعة على جنبه فينتني كاللؤلؤ^(٢) ، ونجده في شخصية "المسكري" الذي يلتصق بشدة في الحائط بحيث ينطبق تماما على صورة مرسومة عليه متخذاً شكلها ، وذلك في "المهزلة الأرضية"^(٣) ، كما نجده أيضا في شخصية "فرقة كعب" الذي يقدمه إدريس في "المخططين" على هيئة جنبه^(٤) ، وفي شخصية "٥٦ غريبة" الذي يظهر في نفس المسرحية في صورة حافلة ركاب^(٥) (بابس) .

ومن القوانين التي استنبطها برجسون قانون القلب الذي يشرحه بقوله :
" تخيلوا بعض الشخصيات في موقف ما ، فإذا جعلتم الموقف ينقلب ، وجعلتم الأدوار تنعكس ، حصلتم على مشهد هزلي "^(٦)

وليس من شك في أننا نرى تطبيقات هذا القانون في موقف "الفرفور" الذي يأخذ دور "السيد" الأمر النهائي ، بعد أن كان خادما مأمورا ، وذلك في الفصل الثاني من "الغرافير" حيث يتعبد على سيده ويرغمه على قبول دور الخادم بدلًا منه :
" فرفور : اسمع يا أوله ياسيد يا أوله (ثم مستدركا) لا دي ماتنغمش

دي .. من تاني .. اندمجت ؟

السيد : اتوكل على الله ..

فرفور : اسمع يا أوله يا فرفور يا أوله ..

السيد : نعم ..

(١) انظر ص ٢٠٠ من "الغرافير" .

(٢) انظر ص ٦٨ من "الغرافير" .

(٣) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٨٦ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ٣٥٧ .

(٥) انظر الصفحة نفسها .

(٦) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٧٧ .

فرفور : فيه نعم واقفة كده مرة واحدة . . . ما تحركها شوية
ياوله . . . نعمها شوية ياوله . . . صفرها كده ومعجبها
ولونها يا هجم . . .

السيد : نعم ياسيدي . . .

فرفور : أهو كده . . . ما تجيش الا بالشتية يعني . . . حاكم
أنا عارف الصنف بتاع كوده . . . صنف خسيس نجس . . .
عارفه . . . كويس عارفه كويس قوي من أيام المرحوم بابا ما كان
عايش . . . وكان عندنا واد فرفور زيك كده شاربيهولي
داداي طشان اتعلم عليه " (١)

ونفس هذا الموقف تكاد نجده في " المهزلة الأرضية " حين يتفق الجميع
على تنصيب الخادم البسيط " صفر " قاضيا ينظر في " المهزلة الأرضية " ويحاكم
من يرتاب فيهم من صانعيها . (٢)

هذا ، والملاحظ أن العلاقة بين إدريس وبرجسون لاتقف عند حد استفادة
الأول من قوانين الضحك التي اكتشفها الثاني ، بل تتعدى هذا الحد إلى اقتباس
بعض الأفكار النظرية الأخرى التي طرحها برجسون من قبل إدريس ، حسب ما يبدو .
ومن هذه الأفكار التي يمكن أن يكون إدريس قد اقتبسها من برجسون فكرة جماعية
الضحك . ذلك أن الضحك لدى برجسون لا يكون إلا مع الآخرين ، " فنحن
لانتذوق الضحك في حالة شعورنا بالعزلة ، وإن الضحك في حاجة إلى صدى . وإلا
أصبحوا إليه بأسماعكم : إنه ليس بالصوت الطفوف ، الواضح ، المنتهي ، وإنه
شيء يريد أن يتعد بتجاوزه مع ذاته شيئا فشيئا ، يبتدىء بانفجار ويستمر
في غرفة ، كالرعد في الجبل . على أن هذا التجاوب لا يستمر إلى غير نهاية .
قد تكون الدائرة التي يجول فيها واسعة إلا أنها مغلقة على كل حال . فضحكنا
هو أبدا ضحك جماعة " (٣)

(١) إدريس ، يوسف : الفرافير . ص ١٦٤-١٦٧ .

(٢) انظر ص ٣٢٨ وما يليها من مجلد " نحو مسرح عربي " ليوسف إدريس .

(٣) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٨-٩ .

وحتى عندما يتسم المرء وحده فإن ابتسامه ، أو ضحكه ، في الحقيقة يكون مع أطياف أناس يعرفهم أو سبق له أن اجتمع بهم ، كما يرى برجسون (١) .

وهذا بالضبط ما يكاد يورده يوسف إدريس حين يؤكد على أن كل الفنون ذات أصل جماعي ، وليس الكوميديا فحسب (٢) .

وبالإضافة إلى كل هذا فإن مفهوم إدريس الضمني للواقعية في المرحلة الثانية من مسرحه ينطبق تماما على مفهوم برجسون . إن برجسون يرى أن هناك واقعا أعمق من الواقع الذي يبدو لنا ، والذي طغت عليه الرموز المفيدة المعطية التي صنعها المجتمع لأغراض نفعية . وهذا الواقع العميق لا يمكن التعبير عنه بطسوق مباشرة ، بل لا يمكن ملاسته إطلاقا إلا عن طريق اصطناع وسائل ورموز " مثالية " ، " لأننا لانحتك بالواقع إلا من طريق المثالية " (٣) .

وهذه الوسائل " المثالية " التي يلج عليها برجسون كثيرا هي نفس الوسائل التي يصطنعها كتاب " اللامعقول " و " السؤرهابليون " ، وهي نفس الوسائل تقريبا التي يصطنعها إدريس في المرحلة الثانية من مسرحه كما سوف نرى بعد قليل ؛ لأنه لم يعد يعبر عن الواقع بطريقة مباشرة كما كان يفعل من قبل ، وإنما صار يعبر عنه بطريقة " مثالية " في اصطلاح برجسون .

هـ) ومن المناهج الخارجية ، أو الأجنبية ، التي نهل منها إدريس وتركت أثرا ما في مسرحه نذكر فن " الأوتشرك " . و " الأوتشرك " ، كما يؤكد الدكتور محمد مندور ، مصطلح روسي لم يجد نقاد العالم بدا من تداوله في لغاتهم المختلفة ، لعدم وجود لفظ أو مصطلح آخر يقابله (٤) .

ويقصد بهذا المصطلح " كل عمل أدبي يتناول بالدراسة قضية من القضايا

(١) برجسون ، هنري : الضحك . ص ٩ .

(٢) انظر ص ٤٧٠ وما يليها من مجلد " نحو مسرح عربي " ليوسف إدريس .

(٣) برجسون ، هنري : الضحك . ص ١٢٩ .

(٤) مندور ، محمد : في المسرح المصري المعاصر . ص ١٠١ .

على الطبيعة ، ويعرض هذه الدراسة في صورة أدبية فنية ^(١) ، والذي يهمننا في هذا الفن المسرحي ليس غرضه ، بل وسائله التي يصطنعها لتحقيق ذلك الغرض ، إن هذا الفن يستعان فيه بالصحف والمجلات والإذاعة واللافتات والسينما وما إلى ذلك ، حسب ما تقتضيه طبيعة السرد القصصي المتلاحق الذي يضطر المخرج إلى ذلك ^(٢) .

وهذا هو بالضبط ما حاول إدريس أن يستعين به في إحدى مسرحياته ، وهي مسرحية "المخططين" . ففي الفصل الثالث من هذه المسرحية "بفتح السينار على عرض سينمائي أو عرض بالشرائح يصور العالم كله وقد تخطط .." ^(٣) ، وفي المشهد الثاني من الفصل نفسه نرى إدريس يستعين بمكبرات الصوت ، والمذياع ، والصور الفوتوغرافية ^(٤) .

* * *

وإذن فإننا نخلص إلى أن يوسف إدريس لم يطور مسرحه عن "الجراجوز" أو "السامر" أو المسرح المصري القديم الذي نعب عنه "الأب دريوتون" ^(٥) ، ولم يطبق ما كان يدعو إليه نظريا ، وإنما راح ينهل ويعيب من مختلف الاتجاهات المسرحية العالمية . وهذا مالا نؤاخذ عليه إطلاقا ، إذ لا غشاة في أن يظل مسرحنا العربي على اتصال وثيق بالمسرح العالمي وأن يواكبه في رحلتنا ومغامراته ، مادام يعبر عن مشكلات المجتمعات العربية وينطلق منها إلى الآفاق الإنسانية التي تكفل له الذبوع في أرجاء العالم .

(١) مندور ، محمد : في المسرح المصري المعاصر . ص ١٠١ .

(٢) انظر المرجع نفسه : ص ١٧ .

(٣) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٨٧ .

(٤) انظر المصدر نفسه : ص ٣٩٩ - ٤٠٤ .

(٥) انظر كتابه "المسرح المصري القديم" ترجمة الدكتور ثروت عكاشة . دار -

الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

والسؤال الذي يمكن أن يطرح الآن هو : ما العوامل التي جعلت إدريس يتأثر ببعض الاتجاهات المسرحية العالمية التي ذكرناها ؟
لعلنا نستطيع القول بأن هناك عوامل داخلية وأخرى خارجية .
ويمكن إجمال العوامل الداخلية في إحساس إدريس بالفوضى من حواله ، واضطراب رؤيته للعالم ، وهي الرؤية التي تبدلنا بوضوح في " المهزلة الأرضية " حيث تجري أمور تتنافى مع المنطق السليم وتؤدي إلى انهيار أعصاب طبييب الأمراض العقلية في آخر المسرحية .^(١)

وليس من شك في أن الرؤية الفوضوية يلائمها الشكل الفوضوي أكثر من غيره . وما أن هذا الشكل موجود لدى بعض الكتاب الغربيين فلا بأس أن يقتبسه إدريس عنهم . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يجب أن نشير إلى ما يتردد في الأوساط الثقافية مؤخراً عن اختلال أعصاب يوسف إدريس^(٢) . خاصة وأن هذا الاختلال يجد مبرراً له في إقبال إدريس على المخدرات و " العقاقير المنبهة كي يكتب ويزداد نشاطه في إنتاجه " .^(٣) ومن جهة ثالثة لا بد أن نذكر أن إدريس بطبيعته مائل إلى التغيير وعدم الاستقرار على شيء واحد ، سواء فيما يتعلق بالحياة أو الفن ، وهذا ما صرح به إدريس نفسه في حوار صحفي أجراه معه نبيل فرج : " قيمي في الأدب تسامر في تشكيلها بدرجة وعي بالحياة ، إذ أن ذلك الوعي يحدد لي تلقائياً دوري ودور الأدب أو الفن بشكل عام .
ولأن وعي بالحياة دائم التغيير والتشكل والتطور ، وهو ما يسي بغطية النضج ، فكذلك قيمي الأدبية ، شيء كالحياة ، غير مستقر ، غير متجمد ، وإنما باستمرار هو يتطور . بل إنني أقيس مقدار حيويتي بمقياس واحد هو تطور هذه القيم وتغيرها " .^(٤)

- (١) انظر " نحو مسرح عربي " ليوسف إدريس . ص ٣٥٢ .
- (٢) استفتت هذا من حوار لي مع الدكتور أحمد سليمان الأحمد الشرف على هذا البحث ، كما استفتت من بعض زملائي الذين يدرسون بجامعة القاهرة .
- (٣) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث . ص ٩٥ .
- (٤) فرج ، نبيل : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية . المجلة عدد يناير ٧١ . ص ١٠١ .

أما فيما يتعلق بالعوامل الخارجية فإن أهمها يتمثل في الظروف الاجتماعية والاقتصادية الناتجة عن سوء التطبيقات الاشتراكية في مصر - على الأقل في نظر إدريس الذي كان ينتظر الشيء الكثير من الاشتراكية ، وهي الظروف التي انعكست على وجدان إدريس وتفكيره وصيغت نظريته إلى العالم بشيء غير يسير من التشاؤم الذي وجد متفسلا له في اتخاذ بعض الأشكال المسرحية العيبية أو إرهاباتها ، هذا بالإضافة إلى قراءات إدريس في الآداب الأجنبية التي ما ينفك يذكرها ^(١) ، وهي القراءات التي لاخدوحة لإدريس من أن يتأثر بها عن وعي أودون وعسي ، وخاصة تلك القراءات التي تتعلق بالمرح الذي يعتبر دخيلا على الأدب العربي وليس تطورا عن المسرح المصري القديم أو " الجراجوز " ، و " السامر " ، وما إلى ذلك من مظاهر التمرح البسيطة .

ومهما يكن من أمر ، فإن المنهج الموضوعي في الدراسة يحتم علينا أن نعترف بأن كل هذه العوامل - سواء كانت خارجية أم داخلية - سوف تظل في نطاق الافتراض الذي يفترض إلى الحجة المادية الدامغة التي لا ينتطح فيها كبشان .

* * *

هذا ، ونستطيع الآن أن ننتقل إلى وصف المرحلة الثانية من مسرح يوسف إدريس بعد أن وقفنا على الجوانب النظرية لهذه المرحلة .

بالإضافة إلى بعض الميزات التي ذكرناها عرضا أثناء كشفنا عن المؤثرات الغربية على مسرح إدريس يمكن أن نذكر الميزات التالية :

(١) لماذا كان إدريس يلتزم بقانون وحدة المكان في المرحلة الأولى من تطوره المسرحي ، فإنه يتعد على هذا القانون في المرحلة الثانية إلى حد بعيد . ففي مسرحية " الغرافير " يتغير المكان ثلاث مرات ، إذ تجري الأحداث في البداية على خشبة المسرح ، حيث توزع الأذوار على الممثلين ^(٢) ، ثم ينتقل بنا إدريس إلى مكان آخر هو مكان العمل ، وهو ليس مكانا محددًا بل مطلقا كما يذكر إدريس

(١) انظر " مذكرات ثقافة تحتضر " لغالي شكري . ص ٢٧٨-٢٧٩ .

(٢) انظر " الغرافير " ليوسف إدريس . ص ٦١ وما بعدها .

(١) نفسه ، وفي نهاية المسرحية نرى الأحداث تجري في مكان مطلق أيضا ولكنسه ليس في الدنيا وإنما في الآخرة (٢) ، وفي الفصل الأول من "المخططين" تجري الأحداث في "منطقة خالية من العالم جرداء" ، لا يوجد (فيها) سوى ريسوة عالية على اليمين ، كأنها جذع شجرة قديم أو بقايا مئذنة مهدمة (٣) . وهذه المنطقة تذكرنا فوراً بعين المنطقة التي يصفها "بيكيت" في مقدمة مسرحيته في "انتظار جودو" (٤)

وفي الفصل الثاني من "المخططين" ينقلنا إدريس إلى حجرة كبيرة هي عبارة عن مكتب "لرئيس مجلس الإدارة" ، وفي هذه الحجرة تجري أحداث مسرحية "مؤسسة السعادة الكبرى" (٥) . أما في الفصل الأخير فإن إدريس لا يتورع عن الانتقال بنا إلى الشارع ، حيث يتجمهر الناس ، ثم لا يلبث أن يعود بنا إلى قاعة ضخمة للاجتماعات ، ذات طاولة "هائلة الساحة" (٦)

ونرى إدريس يتردد بنا في مسرحية "الجنس الثالث" على أمكنة كثيرة ، فمن "حجرة معمل الدكتور آدم" (٧) إلى ميدان فسيح هو "ميدان العتيبة" (٨) بالقاهرة ، ومن "صحراء جرداء قاحلة" (٩) إلى "هديقة طليئة بالأشجار البريصة كثيفة كالغابة" (١٠) إلى مدينة سحرية غريبة ، بنيت بيوتها على "أشكال النباتات والزهور وأصناف الحيوانات" (١١) ، وهكذا دواليك .

- (١) انظر "الغرافير" ليوسف إدريس . ص ٥١ .
- (٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٩٢-٢٠١ .
- (٣) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٥٥ .
- (٤) انظر مجلد "مسرح العيب" . ص ١٢ .
- (٥) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٣٦٢ .
- (٦) المصدر نفسه . ص ٣٨٢ .
- (٧) انظر المصدر نفسه . ص ٤٠٧ .
- (٨) انظر المصدر نفسه . ص ٤١١ .
- (٩) انظر المصدر نفسه . ص ٤١٨ .
- (١٠) انظر المصدر نفسه . ص ٤٢١ .
- (١١) انظر المصدر نفسه . ص ٤٢٥ .

والمسرحية الوحيدة التي تقيد فيها إادرين بقانون وحدة المكان ، هي مسرحية "المهزلة الأرضية" التي تجري أحداثها في مكان واحد هو عيادة طبيب الأمراض النفسية (١) ولعل هذا ما جعل الدكتور لويس عوض يضعها في خانة واحدة مع "ملك القطن" و "جمهورية فرحات" و "اللحظة الحرجة" . (٢)

وإذا كان إادرين قد احترم منطقية الزمان وتسلسله الطبيعي في المرحلة الأولى من تطوره المسرحي ، فإنه في هذه المرحلة لا يتورع عن إلغاء الزمان الحقيقي فوق خشبة المسرح ، فنحن نراه في "الغرافير" يجعل كلا من زوجتي "الغرفور" و "السيد" ينجبان الأطفال بعد عقد القران مباشرة (٣) . وفي الفصل الثاني من هذه المسرحية يلتقي "الغرفور" مع "السيد" فيؤكد هذا الأخير على أنه ظل يبحث عنه طوال ألف سنة أو أكثر ويحافظه بحرارة ، على الرغم من أنه لم يفصل عنه إلا منذ دقائق . (٤) وهذه العدة الزمنية الطويلة لـم يذكرها "السيد" على سبيل المزاح أو التعبير عن مدى شوقه للقاء "الغرفور" ، بل ذكره على سبيل وصف حقيقة ، أي أن المقياس الذي يستعمله "السيد" لقياس الزمن هنا ليس ذاتيا ، بل موضوعيا ، والدليل على ذلك أننا نجد "السيد" بدوره يتحدث عن أبنائه الذين أنجبهم على مر العصور ، وكر القرون ، والذين استطاعوا أن يتقنوا مهنة القتل التي يحبها "السيد" :

"السيد" : البركة في الأولاد باقول لك .
غرفور : هم ورثوا الصنعة برضه .
السيد : ورثوها ونهبوا فيها قوي .
غرفور : نهبوا ازاي ؟
السيد : شوف أينا وأنت كنا بنحترق في دفن واحد ازاي . . . هم الواحد منهم يا بني باسم الله ما شاء الله كان يدفن له في اليوم عشرة عشرين ألف ولا يتعمش

(١) إادرين ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٢٧١ وما بعدها .

(٢) انظر "الثورة والأدب" للويس عوض . ص ٣٥٢ .

(٣) انظر "الغرافير" ليوسف إادرين . ص ١١٠ - ١١١ .

(٤) انظر المصدر نفسه . ص ١٢٨ .

عندك ابني الإسكندريا دفن لوحده يبجي ميت ألفا .
تحتس اللي كان أكبر منه شوية ده دفن لوحده عند
شعر رأسه .^(١)

ثم يشير " السيد " بعدئذ إلى كثير من " أبنائه " الآخرين وما فعلوه عبر
التاريخ ، فيذكر " الهكسوس " ، و " اسبار تاكوس " ، و " ناهلمون " و " موسوليني " و
" هتلر " وغيرهم .^(٢)

وفي " المهزلة الأرضية " نرى لإدريس كثيرا ما مجرد الإنسان من زمانه ويجعله
خارجا عنه ؛ إن " نونو " تبدو في صورة عجوز يرى فيها الأبناء المتنازعون أما لهم ،
ثم لا تلبث أن تبدو في صورة فتاة في العشرين من عمرها .^(٣) و " قارون " و " محمد
الطيب " كلاهما يعودان إلى الحياة بعد مرور حوالي قرن على موتها ويحاكمان ،
وكذلك الأمر بالنسبة للام " كنانة محمد عيسى " التي تعود هي الأخرى إلى
الحياة ليعاتبها أبنائها وتعاتبهم والتي يختلف في تاريخ وفاتها .^(٤)

٣) إذا كان إدريس في المرحلة الأولى يحرص على تقديم أحداث منطقية
ومعقولة كي يوهم القارئ بصدق ما يروى وواقعيته ، فإنه في هذه المرحلة يقدم
لنا أحداثا تتنافى مع المنطق وطبيعة الأشياء في غالب الأحيان . ففي " المهزلة
الأرضية " تظهر " نونو " وتختفي فجأة ، وتتخذ أشكالا مختلفة كما رأينا من
قبل ، ويعود الأموات إلى الحياة بكل بساطة . وفي " المخططين " نرى أشخاصا
يتحولون إلى حافلات ،^(٥) كما نرى " أبا العلاء المعري " يبعث حيا .^(٦) أما في

(١) إدريس ، يوسف : الغرافير . ص ١٢٩ .

(٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٢٩-١٣١ .

(٣) انظر " نحو سرح عربي " ليوسف إدريس . ص ٣١٠ .

(٤) انظر " المصدر نفسه " . ص ٣٢٣ .

(٥) انظر المصدر نفسه . ص ٣١٦ وما بعدها .

(٦) انظر المصدر نفسه . ص ٣٥٧ .

(٧) انظر المصدر نفسه . ص ٣٧١ .

" الجنس الثالث " فإننا نرى " آدم " يذهب إلى لقاء كائن مجهول دون أن يعرف زمان الموعد^(١) ، ونرى الطريق الذي يسير فيه " آدم " يشق في الجبال والبراري ثم يطوى من تلقاء نفسه ، كما نرى الأشجار تعس وتمازج الحسب ، وتتحدث على نحو ما تفعل الحجارة في مسرحية " السد " لمحمود السعدي ، هذا بالإضافة إلى تلك الكائنات الغريبة ، والحيوانات التي تتحدث هي الأخرى بلسان فصيح^(٢) ، والمدن السحرية التي تنوب فيها الأزهار الممتصة لأشعة الشمس عن الفوانيس ، وتحتل فيها الطيور بدلا من السيارات أو الطائرات^(٣) .

وحتى أسماء شخصيات مسرح إدريس في المرحلة الثانية من تطوره كثيرا ما تكون غريبة غير مألوفة ، كالأحداث التي تقوم بها أو تتعرض لها . إن إدريس فسي " المهزلة الأرضية " يسمي شخصياته بـ " محمد الأول " و " محمد الثاني " و " محمد الثالث " و " محمد الطيب " و " محمد الطائب " ، ويطلق أسماء مثل " أهوكلام " ، و " فرقة كعب " و " ٥٦ غريبة " ، و " دكتور ع الريق " ، و " طعمية " ، على شخصيات مسرحيته " المخططين " .

وبعد ، فإن هذا الذي نذكره يعتبر غيضا من فيض من الأحداث والأسود الغريبة التي نجدها في مسرح إدريس ، والتي تخرج على سنة الطبيعة المعروفة لدينا .

وما يخلق بنا أن نشير إليه في مجال وصف الأحداث في المرحلة الثانية من تطور مسرح إدريس أن هذه الأحداث فقدت شيئا من تسلسلها الذي عهدناه في المرحلة الأولى ، أي أنها تفتقد تلك البراعة التي تميزت بها من قبل ، إلى درجة أننا نكاد نضع إدريس من هذه الناحية في خانة واحدة مع " برتولد بريخت " الذي

-
- (١) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤١٢ .
 - (٢) انظر المصدر نفسه . ص ٤١٨ .
 - (٣) انظر " السد " للأستاذ محمود السعدي . شركة النشر لشمال إفريقيا . تونس ١٩٥٥ . ص ١٠٤ وما بعدها .
 - (٤) انظر " نحو مسرح عربي " ليوسف إدريس . ص ٤٢٧ .
 - (٥) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي . ص ٤٢٥ .

تتعدم الحبكة في كثير من مسرحياته ، ويكتفي بعرض لوحات غير مرتبطة ظاهرياً ، بل متجاوزة . وهذا ما يتضح لنا تماما في مسرحية مثل مسرحية " السيد بونتيللا وتابعه ماتى " ^(١) التي تشبه إلى حد ما " الجنس الثالث " من حيث انفصال المشاهد وعدم ترابط الأحداث .

ومهما يكن من أمر ، فإن بعض هذه الميزات التي تتميز بها المرحلة الثانية من تطور مسرح إدريس من الناحية الفنية ليست قسرا على إدريس وحده ، وإنما يشاركه فيها كثير من المسرحيين الآخرين ، سواء أكانوا عربا أم أجنبيا ؛ فالثورة على منطقية الزمان أو وحدة المكان - على سبيل المثال - نجدها منذ وقت مبكر في كتابات الرعيل الأول من الرومانتيكيين ، وكذلك الأمر بالنسبة للأحداث اللامعقولة والحبكة المضطربة أو المنعدمة في كتابات " يونسكو " أو " بيكيت " ، أو مايسى بالسرغ " التجريبي " في الولايات المتحدة ^(٢) أو في غيرها من البلاد الغربية .

والجدير بالملاحظة أخيرا أن إدريس يظل وفيما للخط الواقعي حتى في هذه المرحلة الثانية من تطوره المسرحي ؛ فالواقعية عند إدريس القصاص ، والروائي ، والكاتب المسرحي المبتدئ في المرحلة الأولى ، كانت موقفا وأسلوبا في الوقت ذاته ،

-
- (١) انظر " السيد بونتيللا وتابعه ماتى " لبرتولد بريخت . ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي (سلسلة مسرحيات عالمية) (عدد ٢١) . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة .
- (٢) انظر " المسرح التجريبي في الولايات المتحدة " لحياة جاسم . مجلة الأعلام (العراق) . العدد الأول من السنة الخامسة عشرة ١٩٧٩ ، ص ١٣ وما بعدها .

وهي تستمر مع إدريس الكاتب المسرحي الناضج في المرحلة الثانية ، ولكنها تصبح موقفا أكثر منها أسلوبا ؛ لأن إدريس - حسب ما يبدو - أخذ يتطلع إلى الخروج من دائرة الواقعية الصيقة التي تكاد تكون مباشرة بالضرورة لارتباطها بالمجتمع وقضاياها ، ويجنح إلى التعبير عن رؤيا أكثر اتساعا وشمولية أو إنسانية .
إلا أن إدريس الذي تعودنا أن نراه واقعا حتى في ثورته على أساليب الواقعية يبالغ في الإغراق في الرمزية والتجريد في مسرحيته الأخيرة "الجنس الثالث" إلى درجة تجعلنا نجد صعوبة كبرى في تمييز الخط الواقعي - سواء أكان طموحا أم خفيا - الذي يسلك أعماله .

(*) لعل استمرار الواقعية لدى إدريس يعود إلى ثقافته العلمية وإلى اختياراته الاجتماعية ، ثم إلى الفترة الزمنية التي عاشها وبمعيشتها ، وهي فترة تطفئ فيها النظرة الواقعية إلى العالم .

الخاتمة

وبعد ، فلننا نستطيع أن نخلص من كل ما تقدم في هذا البحث إلى أن يوسف إدريس كان حلقة من سلسلة من الكتاب الذين دفعوا عجلة الواقعية إلى الأمام في مصر ، من أمثال توفيق الحكيم ، وبهي حقي ، ونجيب محفوظ ، وعبد الرحمن الشراوي .

فقد اختار إدريس نهج الواقعية وسار عليه منذ البداية ، فكان واقعيًا اشتراكيا ، يلتزم بقضايا العمال والفلاحين والمسحوفين من الطبقات الشعبية الفقيرة الكادحة ، ويصدر عن روح تفاؤلية ، تتجلى في النزعة الإنسانية التي تلاحظ حتى في أشد المواقف تأزما ، كما تتجلى في عدم استسلام الشخصيات لليأس في نتاجه ، والإصرار على الكفاح والصمود في بطولية نادرة .

ثم كان إدريس واقعيًا نقديًا متشائمًا ، يرصد بعض مظاهر الانحراف والفساد في المجتمع ، ويقدم لنا شخصيات يغلب عليها طابع السلبية ، وتكفل جهودها من أجل الحياة الكريمة والحرية والعدالة بالفشل الذريع ، ويميل عن تبني أية فلسفة أو أيديولوجية معينة ، محاولًا أن يحرص على رؤية العالم رؤية موضوعية ، منزهة عن الأحلام الرومانتيكية ، في رأيه ، عاملًا على التركيز على تجسيد تناقضات المجتمع المصري وعيوبه .

وأخيرًا كان إدريس جانحًا إلى الاهتمام بالفرائض ووصف السلوك الجنسي دون حرص على توظيفه . وهذا ما قرره من الواقعيين الطبيعيين .

وقد كتب إدريس في القصة وفي الرواية والمسرحية ، فكانت قصصه ذات أحداث بسيطة ، وشخصيات عادية مأخوذة من سواد الشعب ، وفكرة تستوحى استيفشًا ، أو تقدم بأسلوب مباشر ، وتفصيل تكون قالبًا مرتبطة بالمضمون بطريقة ذكية . أما اللغة التي كان يستعملها إدريس فكانت لغة عامية في الحوار ، وفصيحة مشوبة ببعض الألفاظ الدارجة أو الدخيلة في السرد . وكان حوار هادفًا ، ليس مقصودًا لذاته ، كما كان ملائمًا لمستويات الشخصية النفسية والثقافية والاجتماعية . وجمل إدريس - عادة - طويلة متدفقة في جميع كتاباته ، باستثناء بعض القصص التي صدرت مؤخرًا ، والتي تمتاز بالجملة القصيرة المتوترة .

وروايات إدريس تمتاز بالقصر ، ويغلب عليها الطابع الكلاسيكي ، سواء في عقدتها الواضحة ، وشخصياتها النامية - في جلستها - التي لا ترقى إلى مستوى الشخصيات النموذجية ، أو في مسار خطها الدرامي ، وزمنها المنطقي التقليدي . ومع ذلك فإن إدريس حاول أن يصطنع بعض الوسائل التي تعتبر حديثة إلى حد ما ، كالتيار الوعي الذي استعان من بعض صور البسيطه في نطاق ضيق .

وقد كان إدريس الكاتب المسرحي كلاسيكيا محافظا في المرحلة الأولى من تطوره ، إذ كان فنه المسرحي في هذه المرحلة يمتاز بكثرة التفاصيل التي لاتلائم طبيعة هذا الفن ، كما يمتاز باحترام وحدة المكان ومنطقية الزمان ، والخلط بين العناصر التراجيدية والكوميديية ، ومراعاة الحبكة الدرامية . وكل هذا يساعد على إيهاام المتفرج أو القاري ، بصدق الأحداث وواقعيتها .

إلا أن إدريس ما لبث أن أضى نائرا مجددا ، يحاول أن يتعد على الأشكال - والقوالب المسرحية المألوفة عالميا ، ويسمى إلى خلق مسرح عربي بحت ، سواء في شكله أو في مضمونه . ومن هنا رأينا ينادي بالعودة إلى فن (السامر) أو (الجراجوز) ، ولكن إدريس كان مصطادا في ما عكس ، إذ ظلت نداءاته نظرية تفتقر إلى التطبيق ، ولم يستطع هو نفسه أن يقدم لنا نماذج خالية من بصمات " بيكيت " ، و " بونسكو " و " برتولد بريخت " ، و " لويجي بيرانديللو " ، وكتاب فن " الأوتشرك " وغيرهم .

ونتاج إدريس المسرحي المجدد يمتاز بالخروج عن وحدة المكان ، وهدم الالتزام بتسلسل الزمان ومنطقيته ، والإفراط في الأحداث ، والخلط بين الأجناس أيضا . وإدريس ، سواء في محافظته أو في ثورته ، لم يتخل عن الخط الواقعي الذي يمكن أن يدق أحيانا فيكاد يختفي تماما عن الأنظار ، ولكنه لا ينقطع إلا نادرا .

.....

قائمة المصادر والمراجع

—————

* قائمة المصادر *

- (١) إدريس ، يوسف : أرخص الليالي (مجموعة قصصية) ، دار العودة ، بيروت .
- (٢) إدريس ، يوسف : آخر الدنيا (مجموعة قصصية) ، دار العودة ، بيروت .
- (٣) إدريس ، يوسف : قاع المدينة (مجموعة قصصية) . شركة كتب الشرق الأوسط . القاهرة .
- (٤) إدريس ، يوسف : حادثة شرف (مجموعة قصصية) ، دار العودة ، بيروت .
- (٥) إدريس ، يوسف : البطل (مجموعة قصصية) ط١ ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٧ .
- (٦) إدريس ، يوسف : لغة الآي آي (مجموعة قصصية) ، دار العودة ، بيروت .
- (٧) إدريس ، يوسف : بيت من لحم (مجموعة قصصية) ، دار العودة ، بيروت .
- (٨) إدريس ، يوسف : السيدة فيينا (مجموعة قصصية) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ .
- (٩) إدريس ، يوسف : البيضاء (رواية) ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ١٩٧٠ .
- (١٠) إدريس ، يوسف : الحرام (رواية) ، دار فريب للطباعة ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (١١) إدريس ، يوسف : قصة حب (رواية) . دار العودة ، بيروت .
- (١٢) إدريس ، يوسف : العنكب (رواية) ، دار فريب للطباعة ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (١٣) إدريس ، يوسف : رجال وثوران (رواية) ، دار العودة ، بيروت .
- (١٤) إدريس ، يوسف : العسكري الأسود (رواية) ، دار العودة ، بيروت .
- (١٥) إدريس ، يوسف : الغرافير (مسرحية) ، دار فريب للطباعة ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (١٦) إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي (مجلد يضم بين دفتيه كل مسرحيات إدريس التي صدرت حتى الآن ، كما يضم بعض المقالات النقدية التي كان قد نشرها في بعض الصحف والمجلات) . مطبعة الوطن العربي ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (١٧) إدريس ، يوسف : اكتشاف قارة (مقالات) ، دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال عدد ٢٥٥ القاهرة ١٩٧٢ .

- ١٨) إدريس ، يوسف : بصراحة غير مطلقة (مقالات) ، دار العودة ، بيروت .
- ١٩) إدريس ، يوسف : القصة وأنا (مقالة) ، مجلة الآداب ، عدد يوليو ، بيروت ١٩٧٣ .
- ٢٠) إدريس ، يوسف : لسنا معصوبي الأعين (مقالة) ، مجلة الآداب ، عدد أكتوبر ، بيروت ١٩٥٦ .
- ٢١) إدريس ، يوسف : النداهة (مجموعة مقالات) ، دار العودة ، بيروت .
- ٢٢) إدريس ، يوسف : نحن نكره المستقبل (مقالة) ، مجلة الدوحة ، عدد يناير ، قطر ١٩٧٨ .
- ٢٣) إدريس ، يوسف : نحن والتجديد في الفن (مقالة) ، مجلة الكاتب ، عدد ماي ، القاهرة ١٩٦٥ .

.....

(ب)

* قائمة النصوص والدراسات العربية *

- (١) أمين ، أحمد - : قصة الفلسفة الحديثة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر محمود ، زكي نجيب : الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٦٧ .
- (٢) أمين ، أحمد - : قصة الفلسفة اليونانية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر محمود ، زكي نجيب : والنشر ، الطبعة السادسة ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٣) إسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ .
- (٤) أباطة ، عزيز : شهر يار ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٥٥ .
- (٥) إبراهيم ، عبد الحميد : الأدب وتجربة العبث (دراسة . . . نماذج) دار الفكر الحديث للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٣ .
- (٦) أيوب ، فؤاد : مقدمة (الأم) لغوركي ، ترجمة المقدم وسهيل أيوب ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ط ٥ بيروت ١٩٦٥ .
- (٧) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الإنسان ، دار مصر للطباعة (سلسلة مشكلات فلسفية) العدد ٢ ، القاهرة .
- (٨) الأحمد ، أحمد سليمان : دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأجيال ، ط ١ دمشق ١٩٧٢ .
- (٩) الأحمد ، أحمد سليمان : هذا الشعر الحديث ، منشورات مكتبة النوري ، دمشق .
- (١٠) الأحمد ، أحمد سليمان : ويسألونك عن الشكل الأسمى ، منشورات مكتبة النوري ، دمشق ١٩٧٩ .
- (١١) الأشتر ، عبد الكريم : دراسات في أدب النكبة ، دار الفكر ط ١ دمشق ١٩٧٥ .
- (١٢) إبراهيم ، عبد الحميد : القصة المصرية وهجرة المجتمع الحديث ، دار المعارف ط ١ القاهرة ١٩٧٣ .
- (١٣) أبو حديد ، فريد : أنا الشعب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢ .
- (١٤) إدريس ، سهيل : الحي اللاتيني ، دار الآداب ، ط ٧ بيروت ١٩٧٧ .
- (١٥) إسماعيل ، عز الدين : قصص من مصر ، دار المعرفة ط ١ ، القاهرة ١٩٥٨ .
- (١٦) إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ط ٥ القاهرة ١٩٧٣ .
- (١٧) بدوي ، عبد الرحمن : مقدمة (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت ، ترجمة المقدم .

- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (سلسلة
روائع المسرح العالمي) . القاهرة .
- (١٨) تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .
- (١٩) تيمور ، محمود : دراسات في القصة والمسرح ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٢٠) تيمور ، محمود : أدب وأدياء ، دارالكتاب العربي للطباعة والنشر ،
القاهرة ١٩٦٨ .
- (٢١) الجابري ، شكيب : مقدمة (الناعقون) لبالزك ، منشورات عويدات ، ط ١ ،
بيروت ١٩٦٤ .
- (٢٢) الحكيم ، توفيق : الملك أوديب ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٢٣) الحكيم ، توفيق : بجماليون ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٤٢
- (٢٤) الحكيم ، توفيق : شهرزاد ، دارالكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٣ .
- (٢٥) الحكيم ، توفيق : زهرة العمر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٢٦) الحكيم ، توفيق : مسرح المجتمع ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٢٧) الحكيم ، توفيق : عهد الشيطان ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٢٨) الحكيم ، توفيق : يوميات نائب في الأرياف ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٢٩) الحكيم ، توفيق : توفيق الحكيم يتحدث ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة ١٩٧١
- (٣٠) الحكيم ، توفيق : الرباط المقدس ، دارالكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٣ +
- (٣١) الحكيم ، توفيق : بنك القلق ، دارالمعارف ، القاهرة .
- (٣٢) الحكيم ، توفيق : أشعب ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٣٣) الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٣٤) الحكيم ، توفيق : الصفقة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٣٥) الحكيم ، توفيق : ليزيس ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٣٦) الحكيم ، توفيق : براكسا ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٣٧) الحكيم ، توفيق : السلطان الحائر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٣٨) الحكيم ، توفيق : يا طالع الشجرة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .

- (٣٩) الحكيم ، توفيق : الطعام لكل فم ، المطبعة النموذجية ، القاهرة .
- (٤٠) حقي ، يحيى : قنديل أم هاشم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ .
- (٤١) حقي ، يحيى : فجر القصة المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- (٤٢) حقي ، يحيى : خطوات في النقد ، مكتبة دار العربية ، القاهرة .
- (٤٣) الحجار ، وليد : السقوط إلى أعلى ، مطبعة العلم ، بيروت ١٩٧٣ .
- (٤٤) حسين ، طه : من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٤٥) حسين ، طه : الأيام ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤ .
- (٤٦) حميدة ، عبد الرزاق : شياطين الشعراء (وهي رسالة لنيل الدكتوراه) ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٤٧) الخطيب ، حسام : الأدب الأوربي (تطوره ونشأة مذاهبه) دمشق ١٩٧٢ .
- (٤٨) الخطيب ، حسام : أبحاث نقدية ومقارنة ، دار الفكر ، دمشق ١٩٧٣ .
- (٤٩) الخطيب ، حسام : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية ، دمشق ١٩٧٤ .
- (٥٠) الخطيب ، محمد كامل : المغامرة المعقدة ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٧٦ .
- (٥١) الخوري ، كوليت : أنا والمدى ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . ط ١ بيروت ١٩٦٢ .
- (٥٢) الدسوقي ، عمر : المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها) ، دار الفكر العربي الطبعة الخامسة - القاهرة ١٩٧٠ .
- (٥٣) الرواية المصرية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ .
- (٥٤) الربيعي ، محمود : قراءة في الرواية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٥٥) رشدي ، رشاد : ما هو الأدب ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ١٩٧١ .
- (٥٦) رشدي ، رشاد : فن القصة القصيرة ، دار العودة ط ٢ ، بيروت ١٩٧٥ .
- (٥٧) رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ط ٢ ، بيروت ١٩٧٥ .

- ٥٨) الراعي ، عطى : مقدمة مجلد (نحو مسرح عربي) ليوسف إادرين ، مطبعة الوطن العربي ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٥٩) طه بدر ، عبد المحسن : تطور الرواية العربية الحديثة ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٨ .
- ٦٠) طه بدر ، عبد المحسن : الروائي والأرض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- ٦١) طرابيشي ، جورج : لعبة الحلم والواقع ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٢ .
- ٦٢) طاهر ، أحمد مكي : القصة القصيرة ، دار المعارف ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧٧ .
- ٦٣) مندور ، محمد : في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، ط ٥ ، القاهرة ١٩٤٩ .
- ٦٤) مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
- ٦٥) مندور ، محمد : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
- ٦٦) مندور ، محمد : مقدمة (شاترتون) لألفريد دي فيني ، ترجمة حسن نديم الشركة التعاونية للطباعة والنشر ، سلسلة روائع المسرح العالمي القاهرة
- ٦٧) مندور ، محمد : مقدمة (رجل الله) لجابرييل مارسيل ، ترجمة فؤاد كامل ، الشركة التعاونية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) القاهرة .
- ٦٨) مندور ، محمد : الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط ٢ ، القاهرة .
- ٦٩) مندور ، محمد : مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر ، ط ٢ ، القاهرة .
- ٧٠) مندور ، محمد : نماذج بشرية ، دار المعرفة ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦١ .
- ٧١) مندور ، محمد : في المسرح المعاصر ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة .
- ٧٢) مندور ، محمد : المسرح النثري : = = = القاهرة .
- ٧٣) المعداوي ، أنور : كلمات في الأدب ، المكتبة المصرية ، بيروت ١٩٦٦ .
- ٧٤) محمود ، حسن : دوستويفسكي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦ .
- ٧٥) محمود ، حسن : مقدمة مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " لبييراند ييلو الشركة التعاونية للطباعة والنشر ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، القاهرة .
- ٧٦) متولي ، عبد الله : مقدمة " حورية البحر " لإيسن ، ترجمة محمود عزت موسى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ .
- ٧٧) مكاوي ، عبد الغفار : المسرح الطحني ، دار المعارف ، سلسلة كتابك ، القاهرة ١٩٧٧ .

- (٧٨) موسى ، سلامة : الأدب للشعب ، دارالجيل للطباعة ، القاهرة .
- (٧٩) مروة ، حسين : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، دارالغرابي ، ط ٢
بيروت ١٩٧٦ .
- (٨٠) محمود ، زكي نجيب : تجديد الفكر العربي ، دارالشروق ، بيروت ١٩٧١ .
- (٨١) محمد إسماعيل ، مجمل : مقدمة مسرحية (هنري الرابع) للويجي بيرانديللو ،
ترجمة المقدم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، سلسلة
مسرحيات عالمية ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٨٢) السعدي ، محمود : السد ، شركة النشر لشمال إفريقيا ، تونس ١٩٥٥ .
- (٨٣) محفوظ ، نجيب : أتحدث إليكم ، دارالعودة ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٧ .
- (٨٤) محفوظ ، نجيب : بين القصرين ، دارمصر للطباعة ، القاهرة .
- (٨٥) محفوظ ، نجيب : قصر الشوق ، دارمصر للطباعة ، القاهرة .
- (٨٦) محفوظ ، نجيب : السكرية ، دارمصر للطباعة ، القاهرة .
- (٨٧) محفوظ ، نجيب : أولاد حارتنا ، دارالآداب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٢ .
- (٨٨) محفوظ ، نجيب : زقاق المدق ، دارالقلم ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٢ .
- (٨٩) محفوظ ، نجيب : مرامار ، دارالقلم ، طبعة ١ ، بيروت ١٩٧١ .
- (٩٠) محفوظ ، نجيب : السمان والخريف ، دارالقلم ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٣ .
- (٩١) محفوظ ، نجيب : اللص والكلاب ، دارالقلم ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٣ .
- (٩٢) محفوظ ، نجيب : القاهرة الجديدة ، دارالقلم ، ط ١ ، بيروت ١٩٧١ .
- (٩٣) محفوظ ، نجيب : شرثرة فوق النيل ، دارالقلم ، بيروت .
- (٩٤) محفوظ ، نجيب : الشحات ، دارمصر للطباعة ، القاهرة .
- (٩٥) نوفل ، يوسف : قضايا الفن القصصي ، دارالنهضة العربية ، الطبعة الأولى
القاهرة ١٩٧٧ .
- (٩٦) الناعوري ، عيسى : أدباء من الشرق والغرب ، منشورات دارعويديات ، الطبعة الأولى
بيروت ١٩٦٦ .
- (٩٧) النقاش ، رجاء : في أضواء المسرح ، سلسلة اقرأ ، عدد ٢٧٠ ، دارالمعارف ،
القاهرة ١٩٦٥ .
- (٩٨) النقاش ، رجاء : مقعد صغير أمام الستار ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
القاهرة ١٩٧١ .
- (٩٩) نجم ، محمد يوسف : فن القصة ، دارالثقافة ، ط ٥ ، بيروت ١٩٦٦ .

- (١٠٠) النساج ، سيد حامد : القصة القصيرة ، دار المعارف ، سلسلة كتابك ، عدد ١٨ ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (١٠١) نعمه ، عبد الغفور : الاتجاهات المعاصرة في المسرح ، مطبعة دار البصرة ، العراق ١٩٧١
- (١٠٢) الصالح ، صبحي : دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين ، الطبعة ٥ ، بيروت ١٩٧٣
- (١٠٣) صالح ، الطيب : موسم الهجرة إلى الشمال ، دار العودة ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٢ .
- (١٠٤) صبحي ، محي الدين : مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دار الأنوار للطباعة ، دمشق ١٩٧٨
- (١٠٥) ضيف ، شوقي : الأدب العربي المعاصر ، دار المعارف ، ط ٦ ، القاهرة ١٩٧٦
- (١٠٦) عيد ، رجاء : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٥ .
- (١٠٧) عوض ، لويس : نصوص النقد الأدبي (اليونان) دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٥
- (١٠٨) عوض ، لويس : المسرح العالمي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٤
- (١٠٩) عوض ، لويس : دراسات عربية وغربية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥
- (١١٠) عوض ، لويس : دراسات في النقد والأدب ، المكتب التجاري للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٦٣
- (١١١) عوض ، لويس : الثورة والأدب ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧
- (١١٢) عوض ، لويس : قضية المرأة ، دار المعرفة ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٦
- (١١٣) عياد ، محمد شكري : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١
- (١١٤) عياد ، محمد شكري : تجارب في الأدب والنقد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .
- (١١٥) عياد ، محمد شكري : الأدب في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١
- (١١٦) عطية ، أحمد محمد : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ، دار الكاتب العربي (طرابلس) - دار العودة (بيروت) ط ١ ، ١٩٧٤

- (١١٧) العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب
الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٧٣ .
- (١١٨) عثمان ، أحمد : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨ .
- (١١٩) العقاد ، عباس محمود : خواطر في الفن والقصة ، دار الكتاب العربي ، الطبعة ١
بيروت ١٩٧٣ .
- (١٢٠) عطية ، نعيم : مسرح العيب (مفهومه وجذوره وأعلامه) ، الهيئة المصرية
العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .
- (١٢١) عفيفي ، محمد الصادق : نموذج البخيل ، دار الفكر ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٧١
- (١٢٢) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨ .
- (١٢٣) فام ، لطفي : المسرح الفرنسي المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر ،
القاهرة
- (١٢٤) فرج ، نادية رؤوف : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، (أطروحة لنيل
درجة الدكتوراه في الأدب المعاصر من جامعة كولومبيا الأمريكية)
دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ .
- (١٢٥) فرج ، ألفريد : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، سلسلة كتاب الهلال ،
عدد ١٧٩ ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (١٢٦) القلاوي ، سهير : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، ط ٤ ، القاهرة ١٩٧٦ .
- (١٢٧) قباني ، نزار : مقدمة (يوميات امرأة لاسبالية) منشورات نزار قباني ، ط ٢
بيروت ١٩٦٩ .
- (١٢٨) سلام ، محمد زغلول : دراسات في القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ،
الاسكندرية ١٩٧٣ .
- (١٢٩) سالم ، جورج : المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية) ، منشورات
اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣ .
- (١٣٠) السمان ، غادة : ليل الفرياء ، دار الآداب ، ط ٣ ، بيروت ١٩٧٥ .
- (١٣١) سويف ، مصطفى : العبقورية في الفن ، دار القلم (سلسلة المكتبة الثقافية
الصادرة عن وزارة الإرشاد القومي) القاهرة ١٩٦٠ .

(١٣٢) سمان، إنجيل بطرس : الرواية الإنجليزية ، دار المعارف (سلسلة كتابك ،
عدد ٨٤) ، القاهرة ١٩٧٧ .

(١٣٣) الشوباشي ، مفيد : الأدب ومذاهبه (من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية
الاشتراكية) . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة
١٩٧٠ .

(١٣٤) الشمعة ، خلدون : الشمع والعنقاء ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق
١٩٧٤

(١٣٥) شكري ، غالي : الرواية العربية في رحلة العذاب ، عالم الكتب ، الطبعة ١
القاهرة ١٩٧١ .

(١٣٦) شكري ، غالي : المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ) ، دار المعارف
القاهرة ١٩٦٩

(١٣٧) شكري ، غالي : ثورة المعتزل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٦

(١٣٨) شكري ، غالي : أزمة الجنس في القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

(١٣٩) شكري ، غالي : مذكرات ثقافة تحتضر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ١
بيروت ١٩٧٠ .

(١٤٠) شكري ، غالي : أدب المقاومة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٠ .

(١٤١) الشريف ، جلال فاروق : إن الأدب كان مسؤلاً ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،
دمشق ١٩٧٨

(١٤٢) شوكت ، محمود حامد : مقومات القصة العربية الحديثة في مصر ، دار الجيل للطباعة
القاهرة ١٩٧٤ .

(١٤٣) الشرقاوي ، عبد الرحمن : الأرض ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، الطبعة ٣
القاهرة ١٩٦٨ .

(١٤٤) الشاروني ، يوسف : القصة القصيرة ، نظرياً وتطبيقياً ، سلسلة كتاب الهلال ،
دار الهلال ، عدد أبريل ، القاهرة ١٩٧٧ .

(١٤٥) هلال ، محمد فنيبي : الرومانتيكية ، دار الثقافة - دار العودة ، بيروت ١٩٧٣

(١٤٦) هلال ، محمد فنيبي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة - دار العودة -
بيروت ١٩٧٣ .

(١٤٧) هلال ، محمد فنيبي : الأدب المقارن ، دار العودة - دار الثقافة للطباعة
بيروت - ١٩٦٢

- (١٤٨) هلال محمد غنيمي : الموقف الأدبي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ .
- (١٤٩) هيكل ، محمد حسين ، زينب ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (١٥٠) الهواري ، أحمد إبراهيم : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، دار المعارف ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧٨ .
- (١٥١) وادي طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، منشورات مركز الشرق الأوسط ، القاهرة ١٩٧٣ .
- (١٥٢) وادي ، طه : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ١٩٧٢ .
- (١٥٣) وطار ، الطاهر ، السلاز ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط ٢ ، الجزائر / ١٩٧٨ .
- (١٥٤) وطار ، الطاهر : الزلزال ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٤ .
- (١٥٥) يوسف الحاج ، كمال : مقدمة (الذباب) لجان بول سارتر ، ترجمة حسين مكي منشورات دار الحياة ، بيروت ١٩٦٤ .

.....

(ج)

« قائمة النصوص والدراسات المترجمة »

- (١) أريستوفان
: الضفادع ، ترجمة أمين سلامة ، دار الفكر العربي ،
القاهرة ١٩٦٦ .
- (٢) أليجيري ، دانتي
: الكوميديا الإلهية ، ترجمة حسن عثمان ، دار المعارف بمصر ،
القاهرة ١٩٦٤ .
- (٣) ماسخيل ،
: مأساة أوربست ، ترجمة الدكتور لويس عوض ، دار المعارف
بمصر ، القاهرة ١٩٦٨ .
- (٤) أرسطو
: فن الشعر ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، مكتبة
النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .
- (٥) مابسن ، هنريك
: الأشباح ، ترجمة عبد الحميد سرايا ، مطبعة نهضة مصر
القاهرة ١٩٥٦ .
- (٦) أوكونور ، فرانك
: الصوت المنفرد ، ترجمة الدكتور محمد الربيعي ، الهيئة
المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي -
القاهرة ١٩٦٩ .
- (٧) أونيل ، يوجين
: رغبة تحت شجرة الدر دار ، ترجمة نور الدين مصطفى ، منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر ، سلسلة روائع المسرح
العالمي ، القاهرة ١٩٦٣ .
- (٨) أفلاطون
: فايدروس ، ترجمة وتعليق أميرة حلمي مطر ، دار المعارف
بمصر ، ط ١ ، القاهرة .
- (٩) بالزاك ، أونوريه
: الأب غوريو ، منشورات عويدات ، ط ١ ، بيروت ١٩٦٢ .
- (١٠) بالزاك ، أونوريه
: حب وطمس ، ترجمة فريد أنطونيوس ، دار اليقظة العربية
للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق .
- (١١) بالزاك ، أونوريه
: أوجيني غراند ، ترجمة فؤاد كتمان ، المنشورات العربية
بيروت .
- (١٢) بيمبي ، ريتشارد
: دوستوفسكي (دراسة لرواياته العظمى) ، ترجمة عبد
الحميد الحسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٦ .

- (١٣) پيراند ييلو ، لويجي : ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ترجمة محمد لمساعيل محمد الشركة التعاونية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) القاهرة .
- (١٤) برامسون ، مدام كارين : الأستاذ ككينوف ، ترجمة صلاح الدين كامل ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، القاهرة .
- (١٥) بيكيت ، صمويل : في انتظار جودو ، ترجمة الدكتور فايز إسكندر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- (١٦) پروست ، مارسيل : البحث عن الزمن المفقود ، ترجمة إلياس بدوي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- (١٧) بريخت ، برتولد : الفنون والثورة (ملاحظات حول العمل الأدبي) ، ترجمة إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٥ .
- (١٨) بريخت ، برتولد : القرار (مسرحية تعليمية) ، ترجمة محمد عيتاني ، دار ابن خلدون ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- (١٩) بريخت ، برتولد : دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، القاهرة .
- (٢٠) بريخت ، برتولد : السيد بونتيللا وتابعه ماتى ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاي ، سلسلة مسرحيات عالمية ، عدد ٢١ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (٢١) بنجامان ، فالتر : بريخت ، ترجمة أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- (٢٢) بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧١ .
- (٢٣) برجسون ، هنري : الضحك ، (بحث في دلالة المضحك) ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي - الدكتور عبد الله عبد الدايم ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ١٩٦٤ .
- (٢٤) پيراند ييلو ، لويجي : قواعد المباراة ، ترجمة أحمد سعد الدين ، الدار القومية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) القاهرة ، ١٩٦٥ .

- (٢٥) بيراند يللو، لويجي : هنري الرابع ، ترجمة محمد إسماعيل محمد ، الدار القومية للطباعة والنشر (سلسلة مسرحيات عالمية) القاهرة ١٩٦٦ .
- (٢٦) تسي تونغ ، ملو : في الأدب والفن ، ترجمة الدكتور فؤاد أيوب ، دار دمشق للطباعة والنشر .
- (٢٧) تولستوي ، ليون : الحرب والسلام ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٧٦ .
- (٢٨) تشيكوف ، أنطون : قصص وروايات قصيرة ، ترجمة الدكتور محمد القصاص ، سلسلة (روايات الهلال) عدد ١٤٠ جويلية وأوت ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (٢٩) ثرانتس ، سيجيل : دون كихوته ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة (جزآن) .
- (٣٠) جارودي ، روجي : واقعية بلاضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
- (٣١) جيرو دو ، جان : سيجفريد ، ترجمة الدكتور كمال فريد ، سلسلة روايات المشرح العالمي ، المؤسسة العامة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ .
- (٣٢) جرييه ، آلان روبر : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة .
- (٣٣) دوستويفسكي ، فيدور : الجريمة والعقاب ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ (جزآن) .
- (٣٤) دوستويفسكي ، فيدور : الإخوة كارامازوف ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ (ثلاثة أجزاء) .
- (٣٥) دوستويفسكي ، فيدور : الأبله ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ (جزآن) .
- (٣٦) دوستويفسكي ، فيدور : ذكريات من منزل الأموات ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (٣٧) نيهاميل ، جورج : دفاع عن الأب ، ترجمة الدكتور محمد مندور ، السندار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- (٣٨) داربوتون ، إيتيبن : المسرح المصري القديم ، ترجمة الدكتور ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .

- (٣٩) راسل ، بتراند : من أجل سعادة الإنسان ، ترجمة الدكتور عبدالله شريط ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر .
- (٤٠) راسين ، جان : فيدر ، ترجمة يوسف محمد رضا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٦٧ .
- (٤١) راسين ، جان : بآندروماك ، ترجمة الدكتور طه حسين ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٨ .
- (٤٢) ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهميم ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ .
- (٤٣) زولا ، إيميل : الخانة ، ترجمة بهيج شعبان ، منشورات عويدات ، ط ١ ، بيروت ١٩٦٩ .
- (٤٤) زوندي ، بيتر : نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة الدكتور حيدر حيدر ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٧ .
- (٤٥) طاغور : روائع طاغور في الشعر والمسرح ، ترجمة بديع حقي ، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير ط ٤ ، بيروت ١٩٧٩ -
- (٤٦) كيتل ، أرنولد : مدخل إلى الرواية الإنجليزية ، ترجمة هاني الراهب ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ .
- (٤٧) كامو ، ألبيير : أسطورة سيزيف ، ترجمة أنيس زكي حسن ، دار مكتبة الحياة ، بيروت .
- (٤٨) كامو ، ألبيير : الغريب ، ترجمة فوزي عطوي ونديم مرعشلي ، الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت ١٩٦٧ .
- (٤٩) كامو ، ألبيير : الطاعون ، ترجمة الدكتورة كوثر عبد السلام البجيري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة .
- (٥٠) كافكا ، فرانز : القصر ، ترجمة الدكتور مصطفى ماهر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

- (٥١) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة الدكتور أمين العيوطي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ .
- (٥٢) لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .
- (٥٣) لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية ، ترجمة الدكتور نايف بلوز ، منشورات وزارة الثقافة ، ط ٢ ، دمشق ١٩٧٢ .
- (٥٤) لينين ، فلاديمير أليتش : في الأدب والفن ، ترجمة يوسف حلاق ، مطبعة وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٢ .
- (٥٥) لينين ، فلاديمير أليتش : مقالات حول تولستوي ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٧٤ .
- (٥٦) ماركس ، كارل : الأدب والفن في الاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفني ، دار مأمون للطباعة القاهرة ، ١٩٧٧ .
- (٥٧) ماركس ، كارل : الجلبان الشيوعي - دار دمشق للطباعة والنشر ، ط ٤ دمشق ١٩٧٢ .
- (٥٨) موباسان ، جي : قوي كالموت ، ترجمة إبراهيم الحلو ، سلسلة عيون الأدب العالمي عدد ٦ دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ١٩٥٣ .
- (٥٩) مجموعة من الدارسين : الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧٦ .
- (٦٠) مجموعة من الدارسين السوفييت : بحوث سوفيتية في الأدب العربي ، ترجمة خيرى الضامن ، دار التقدم ، موسكو ١٩٧٨ .
- (٦١) مجموعة من الدارسين : نظرية الرواية ، ترجمة الدكتور إنجيل بطرس بمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- (٦٢) مجموعة من الدارسين : الرواية الإبداعية ، وهي مجموعة مقالات أشرف على جمعها كل من هاسكل بلوك ، وهيرمان سالنجر ، وترجمها أسعد حلیم ، مكتبة نهضة مصر بالجيزة ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٦٣) نيتشة ، فريدريك : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فيلكس فارس ، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٣٨ .

- (٦٤) غروموف ، ي
: الواقعية الاشتراكية (المنهج والأسلوب) ، ترجمة
عدنان مدانات ، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع ،
الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٧٥ .
- (٦٥) غوركى ، مكسيم
: الأم : ترجمة الدكتور فؤاد أيوب وسهيل أيوب ، دار
اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ط ٥ ، بيروت ١٩٦٥ .
- (٦٦) غوغول ، نيقولاى
: قصص ، ترجمة جليل كمال الدين ، دار التقدم ، موسكو .
- (٦٧) فان تيجم ، فيليب
: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس
منشورات عويدات ، ط ٣ ، بيروت ١٩٧٥ .
- (٦٨) فيشر ، إرنست
: ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- (٦٩) فولتير
: كانديد (أو التفاؤل) ، ترجمة عادل زعيتر ، دار المعارف
بمصر ، القاهرة ١٩٥٥ .
- (٧٠) فلوبيير ، جوستاف
: سلامبو ، ترجمة بولس غانم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة .
- (٧١) فلوبيير ، جوستاف
: مدام بوفاري ، ترجمة الدكتور محمد مندور ، سلسلة روايات
الهلال عدد ٣٤ ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (٧٢) سارتر ، جان بول
: الوجود والعدم ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ،
منشورات دار الآداب ط ١ ، بيروت ١٩٦٦ .
- (٧٣) سارتر ، جان بول
: الذهاب ، ترجمة حسين مكي ، منشورات دار الحياة ،
بيروت ١٩٦٤ .
- (٧٤) سارتر ، جان بول
: نقد العقل الجدلي (الماركسية والوجودية) ترجمة
الدكتور عبد المنعم الحفني ، دار مأمون للطباعة ، ط ٢ ،
القاهرة ١٩٧٧ .
- (٧٥) سارتر ، جان بول
: ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ، مكتبة
الأجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦١ .

- (٧٦) سارتر ، جان بول : دروب الحرية (سن الرشد - وقف التنفيذ - الحزن العميق) ترجمة سهيل إدريس ، دار العلم للملايين ط ١ بيروت ١٩٦١ .
- (٧٧) سارتر ، جان بول : عارنا في الجزائر ، ترجمة عايدة وسهيل إدريس ، دار الآداب بيروت ، ط ٢ ، ١٩٥٨ .
- (٧٨) سارتر ، جان بول : البغي الفاضلة ، وموتى بلا قبور ، ترجمة الدكتور سهيل إدريس وجمال مطرجي ، دار الآداب ط ٢ ، بيروت ١٩٦٢ .
- (٧٩) سارتر ، جان بول : الغشيان ، ترجمة الدكتور سهيل إدريس ، دار الآداب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٦٤ .
- (٨٠) سوتشكوف ، بوريس : المصائر التاريخية للواقعية ، ترجمة محمد عيتاني ، أكرم الرافعي ، دار الحديقة ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٤ .
- (٨١) سولنيتس ، ف.ل : الرومانتيكية في الأدب الفرنسي ، ترجمة أحمد دمشقية ، منشورات دار عويدات ، ط ١ ، بيروت ١٩٦٠ .
- (٨٢) سوفوكل : مجموعة مسرحيات " في الأدب التمثيلي اليوناني " ترجمة الدكتور طه حسين ، دار العلم للملايين ط ٢ ، بيروت ١٩٧٨ .
- (٨٣) شكسبير ، وليم : هملت ، ترجمة خليل مطران ، دار المعارف بمصر ، ط ٦ القاهرة ١٩٧١ .
- (٨٤) شكسبير ، وليم : روميو وجولييت ، ترجمة رياض عبود ، دار مارون عبود ، ط ١ بيروت ١٩٧٩ .
- (٨٥) شكسبير ، وليم : عطيل ، ترجمة خليل مطران ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٢ .
- (٨٦) شتاينبك ، جون : عنقيد الغضب ، ترجمة سمد زهران ، دار المعارف - القاهرة ١٩٧١ (جزآن) .
- (٨٧) هيجو ، فيكتور : البؤساء ، ترجمة مجموعة من الأساتذة ، المكتب التجاري

- ٨٨) هومبروس : الإلياذة ، ترجمة سليمان البستاني ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت (الجزء الثاني) .
- ٨٩) هينغواي ، إرنست : العجوز والبحر ، ترجمة صالح جودت ، سلسلة روايات الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٩٠) هينغواي ، إرنست : وداط أيها السلاح ، ترجمة رفعت نسيم ، دار القلم ، ط ٧ ، بيروت ١٩٧٢ .
- ٩١) همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة الدكتور محمود الربيعي ، دار المعارف ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٧٥ .
- ٩٢) ويليك ، رينيه : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ط ٣ ، دمشق ١٩٧٢ .
- ٩٣) ولسن ، كولن : المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ترجمة أنيس زكي حسن ، دار الآداب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٤ .
- ٩٤) يونسكو ، يوجين : الكراسي ، ترجمة الدكتور نعيم عطية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

.....

(ل)

* قائمة الدوريات *

: عدد يناير ، بيروت ١٩٧١	(١) الآداب
: عدد ١٢ ، بغداد ١٩٧٣	(٢) الأقلام
• عدد تشرين أول ، بغداد ١٩٧٩	(٣) الأقلام
• عدد نوفمبر - ديسمبر ، بيروت ١٩٦٥	(٤) حوار
• عدد يناير - فبراير ، بيروت ١٩٦٥	(٥) حوار
• عدد ماي - يونيو ، بيروت ١٩٦٦	(٦) حوار
• عدد مارس - أبريل ، بيروت ١٩٦٥	(٧) حوار
• عدد سبتمبر ، القاهرة ١٩٧٠	(٨) المجلة
• عدد ديسمبر ، القاهرة ١٩٧٠	(٩) المجلة
• عدد يناير ، القاهرة (١٩٧١)	(١٠) المجلة
• عدد أول ايار ، دمشق ١٩٧٨	(١١) الموقف الأدبي
• عدد فبراير ، القاهرة ١٩٧٠	(١٢) الهلال
• عدد سبتمبر ، القاهرة ١٩٧٢	(١٣) الهلال
• عدد أكتوبر ، القاهرة ١٩٧٨	(١٤) الهلال

• • • • •

(ه)

* قائمة النصوص والدراسات الأجنبية *

- 1) BERNARD, CLAUDE: Introduction à l'étude de la médecine expérimentale . GARNIER Flammarion , Paris 1966.
- 2) Camus, ALBERT: Les justes. Editions Gallimard. Paris 1950.
- 3) Corneille: Le Cid . Librairie Larousse; Paris 1970.
- 4) Homère: L'Odyssée. Traduit et présenté par Victor Bérard. Librairie Générale Française. Paris 1972.
- 5) Lagrde et Michard: Les grands auteurs Français (19^{ème} Siècle) . Bordas . Paris 1969 .
- 6) Molière :œuvres complètes, Garnier Flammarion.(T 1,2) Paris 1969 .
- 7) Pellat, Charles - Aboul-Hussein, Hiam: Cheherazade. Société Nationale d'édition et de Distribution. Alger 1976.
- 8) Pingaud, Bernard: L'étranger de Camus. Librairie Hachette . Paris 1971 .
- 9) Zola, Emile : La Hête Humaine. Garnier Flammarion Paris 1972 .
- 10) Zola, Emile: Thérèse Raquin . Garnier - Flammarion Paris 1973 .

- فهرس البحث -

<u>رقم الصفحة</u>	
١ - ٨	المقدمة
	الباب الأول
	نظرة عامة على الواقعية
٩-٢	الفصل الأول : مصطلح الواقعية
٣٤-١٠	الفصل الثاني : عوامل نشأة الواقعية
٦٦-٣٥	الفصل الثالث : الواقعية النقدية
٨٦-٦٧	الفصل الرابع : الواقعية الطبيعية
١٢٠ - ٨٧	الفصل الخامس : الواقعية الاشتراكية
١٧٩-١٢١	الفصل السادس : مدخل إلى واقعية يوسف إدريس
	الباب الثاني
	الواقعية واتجاهاتها في أدب يوسف إدريس
١٩١-١٨١	الفصل الأول : يوسف إدريس ، حياته وآثاره
٢٥٩-١٩٢	الفصل الثاني : منهج الواقعية الاشتراكية في أدب يوسف إدريس
٣١٧-٢٦٠	الفصل الثالث : منهج الواقعية النقدية في أدب يوسف إدريس
٦٣٦-٣١٨	الفصل الرابع : بؤاد الواقعية الطبيعية في أدب يوسف إدريس

الباب الثالث

تقويم فني لأدب يوسف إدريس
(دراسة للأشكال الفنية وطرق الأداء لديه)

٣٨٦-٣٤٤	الفصل الاول : القصة القصيرة
٤١١-٣٨٧	الفصل الثاني : الرواية
٤٦٧-٤١٢	الفصل الثالث : المسرحية
٤٦٩-٤٦٨	الخاتمة
٤٩١-٤٧١	قائمة المصادر والمراجع
٤٩٣-٤٩٢	فهرس البحث

