الاستاتيكية والديناميكية

يحيى حقى

-١-

رأيت من الفصول السابقة ـ فيما أرجو ـ أن المذهب الذى أعتنقه فى النقد بحكم الطبع والمزاج لا يقتصر على تقييم الأثر طبقا لأصول النقد الحديث، بل يأخذ بها ثم يجاوزها إلى تبين ما فى الأثر من دلالة اجتماعية، فإذا فرغ من ذلك نقب من خلال الأثر عن خفايا ملامح المؤلف الدالة على تكوينه الفنى لا الذاتى، فالذى كسبته الإنسانية هو الفرد الإنسان الفنان لا الكتاب وحده.

وقد تقول إن هذا العمل هو متعة ذهنية صرف أشبه شىء بالتحليل النفسى أو المغامرات البوليسية، وإنه بالتالى خارج عن نطاق النقد الأدبى، ولكنى أزعم أنه كبير الفائدة فى تذوق الأثر الفنى والتنبه لأسراره، بل إلى معانى ألفاظه وفهمها على الوجه الصحيح.

وقد تبين لى من البحث عن ملامح المؤلف من خلال الأثر أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ فيما أزعم ـ إلى نمطين رئيسيين تجدهما فى جميع المذاهب: النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارك، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرا على حجر بصبر، كأنه مهندس معمارى.

وسأمضى الآن إلى وصف هذين النمطين وتحديد معالمهما وخصائصهما مجرد وصف، فأنا لا أقصد ولا أحب تفضيل نمط على نمط؛ فكلاهما قادر على الوصول

من طريقه إلى حد الكمال فى التعبير الفنى. وليست ضربة لازب أن يكون الانضمام إلى نمط هو إملاء مزاج المؤلف، بل قد يكون من إملاء الموضوع الذى يعالجه، فهذا لا يمنع تحول الفنان الواحد من نمط إلى نمط فنجيب محفوظ فى «اللص والكلاب» ديناميكى بعد أن كان فى أعماله السابقة من النمط الاستاتيكى.

ونجيب محفوظ ـ حفظه الله لنا ـ أصلح شاهد على الفروق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده، وهو فى النمطين قد بلغ حد الكمال فى التعبير الفنى. ثم إن أعماله معروفة للقراء، وهو فوق ذلك صديق عزيز منا وعلينا، فما أسهل الكلام حين يمتزج التقدير والاحترام بالإعزاز والحب المنبعث من صميم القلب.

تعال معى إذن نر وصف النمط الاستاتيكى كما يبدو فى روائع نجيب محفوظ قبل «اللص والكلاب».

نلحظ أولا أن عناوين القصص كلها هى أسماء لأماكن فى خريطة القاهرة: زقاق المدق، خان الخليلى، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، هى عناوين معمارية، كائنات جامدة هى الأخرى فى وضع استاتيكى، كائنات باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال، فما بالنا بالثورة، وأن الاهتمام أرضى لا سماوى، وتوحى لنا أيضا أننا مقبلون على عمل يشبه عمل المهندس المعمارى، ستبنى القصة طوبة على طوبة، وطوبة فوق طوبة، وكل طوبة مساوية الحجم والوزن لأختها السابقة واللاحقة، تأخذ عين النصيب الذى يأخذه غيرها فى حساب الزمن هو نتيجة قسمة عدد يمثل المدة التى استغرقها البناء كله على رقم يحصى كل طوبة دخلت فيه، فهذا المعمارى الاستاتيكى هادئ الأعصاب، إنه لا يسرع فى «التمبو» لأنه بلغ الدور الأخير وأوشك على النهاية، لأن الدور الأخير عنده كالبدروم، جزء من البناء يشبه كل جزء آخر فيه، ليس لمكان فى البناء أن يوحى له بأن يتعجل، أو بأن يتمهل، فهو من باب أولى عاجز عن القفز، أى التحول فجأة فى محاولة لكسر الرتابة، من موضع إلى موضع أبعد، يخشى لو فعل أن ينهار البناء كله. هنا جوار طبيعى لا امتزاج كيميائى، الالتحام هنا هو مجرد تماثل وتلاصق وتتابع، والنمو لا يشبه انفجار بركان، ينبثق أول الأمر عمود، يتحول إلى شكل يشبه نبات الفطر، ثم تلاعب كما شاء له الهوى فى رسم أشكال عجيبة، مهولة، بل هو نمو يشبه نمو سلالة الخلية الواحدة بالانقسام التتابعى.

البناء متين متماسك، أسسه غائرة فى الأرض، مستندة إلى علم وفهم ودراية، بناء لا يخر منه الماء، لا مكان فيه للخلل فى النسبة والأبعاد، إنه من صنع «معلم أوسطى فى الكار» وحين ينفصل عن الكون يخيل إليك أن خلقته هى فى الأزل هكذا.. لا سدود ولا تعب ولا أستار بين النظرة الأولى وأقصى قدرة لهذا البناء على الإفصاح عن جماله وصدقه، وعن ضغطه على الأرض مقدرا بالثقل الواقع على وحدة هى السنتيمتر. كل هذا داخل فى حساب المهندس المعمارى.

ونلحظ ثانيا أن القصة منقسمة إلى فصول هى الأخرى متساوية فى الحجم. الانتقال من فصل إلى فصل يكاد لا يخضع لضغط يجىء من حوادث القصة، بل هو وليد تقسيمات يهيم بها الشكل المعمارى طلبا للموازنة فى شغل الحيز. تستطيع قصص كثيرة من هذا النمط لنجيب محفوظ أن تحذف الفواصل بين الفصول دون أن تخسر شيئا من قيمتها الفنية، هى موضوعة لإراحة عين القارئ وأنفاسه لا لشىء آخر، هى فى الحقيقة علامات على طول الزمن، تشبه الساعة التى تدق كلما انقضت ستون دقيقة. فالفواصل بين الفصول هى دقات هذه الساعة، وكنت أحب أن أقدم عجيبة، هى أن أحسب الزمن الذى استغرقته حوادث القصة ثم أقسمه على حجم القصة فى الكتاب، ويخيل إلى أنى لو فعلت ذلك لثبت أن هذا الزمن موزع بالتساوى لا بين كل فصل وفصل، بل بين كل صحيفة وأخرى، فقد قلت لك إن النمط الاستاتيكى لا يحب القفز. وبذلك نستطيع مثلا أن نقول إن الفصل الواحد فى «خان الخليلى» يمثل شهرا ونصف الشهر، وفى «زقاق المدق» ستة أشهر وهكذا.

والكلام السابق يوحى لنا بأننا إزاء «نتيجة حائط» ننتزع منها اليوم ورقة مماثلة فى الحجم والشكل لورقة الأمس والغد. ومن هنا يأتى دور الملاحظة الثالثة.

فنلاحظ ثالثا أن القصة فى هذا النمط الاستاتيكى هى امتداد طولى فى الزمن، نصحب الأبطال من نقطة بداية ثم نسير معهم كما يسير الزمن بهم ـ وكما لا قفز إلى الأمام ـ لا قفز إلى الوراء، فليس فى هذه القصص شىء من لفتات «اللص والكلاب» للماضى، أو كما يقول هواة السينما «فلاش باك».

إذا صح هذا المنطق فلا بد أن هذه القصص خالية أيضا من الأحلام ـ على خلاف «اللص والكلاب» أيضا ـ لأن الحلم هو قفز إما إلى الأمام أو إلى الخلف، إلى

المستقبل أو الماضى. إننى أكتب هذه المقالات من وحى شعور متخلف فى أعماق النفس، إنها أبعد ما تكون عن الدراسة الجامعية التى تكثر فيها المصطلحات وتقدم لكل ادعاء دليلا، بل أكثر من دليل؛ لهذا أرجو حين أقول إن قصص العهد الاستاتيكى لنجيب محفوظ خالية من الأحلام أن يصححنى قارئ فيذكر لى مثلا يكذب ادعائى، إذا فعل سأكون له من الشاكرين. إننى أكتب هذه الفصول بعد مضى زمن غير قصير من قراءتى لهذه القصص، فلا يسلم رأيى من الخطأ، وأعترف أنه كان الأولى بى أن أقرأها من جديد لأتثبت مما أريد أن أقوله.

وقد بلغت قدرة نجيب محفوظ الخارقة على المتابعة الزمنية ذروتها فى الثلاثية لأنها لم تقتصر على الفرد، بل شملت سلالته جيلا بعد جيل. إنها قصة عظيمة تشبه نهرًا عظيمًا نركبه من منبعه إلى مصبه.

والملاحظة الرابعة مترتبة حتما على الظواهر الشكلية السابقة، أو قل على الخصائص السابقة، فما دام الشكل هندسيا، وسير الزمن طوليا من بداية إلى نهاية، فلا مفر من العناية الفائقة بالتفاصيل الصغيرة، لأنها هى «المونة» التى تلصق الطوبة بالطوبة.

وأغلب الذين قرأوا لنجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو فى هذا النمط الاستاتيكى لم يفتهم الانتباه لهذه العناية بالتفاصيل الصغيرة إنه لا يجد بأسا إذا وصف وصول شخص إلى المحطة أن يقول ـ على مهل ـ إنه نزل من القطار إلى الرصيف فتقدم إليه شيال حمل حقيبة وسار إلى باب المحطة فنقده أجره واستقل «تاكسى» كان واقفًا أمام الباب (أعتقد أن هذه الفقرة وردت بهذا النص فى إحدى قصصه لا أذكرها الآن) أعترف أن هذه التفاصيل تغيظنى فى بعض الأحيان وإن كنت لا أغفل عن أن هذا الغيظ هو عين الجهل والحماقة. فالواقع أنك لن تستطيع حذف هذه التفصيلات الدقيقة من القصة كما لا تستطيع أن تحذف طوبة تعتمد عليها طوبة أخرى فى البناء ليس هذا بعيب، بل هو خاصة من خصائص النمط الاستاتيكى الذى لا يستطيع بدونها أن يؤدى رسالته أو أن يبلغ حد الكمال فى التعبير الفنى كما بلغه نجيب محفوظ، فالتفاصيل الدقيقة هى خير أساس ملتحم أشد الالتحام بالزمن الذى يسير طولا، بكراهة القفز، بتحريم الأحلام، بل أكاد أقول برغبة المؤلف فى الاختفاء. إنه يدفع فى وجوهنا ليصدنا عن رؤيته بكل شىء يقدر عليه وتملكه يداه. إن هذه التفاصيل الدقيقة هى من قبيل التلويح بخرقة من القماش أمام عينى المستمع لمنعه من النظر لمحدثه.

ولا أستطيع أن أقول إن سبب هذه التفاصيل الدقيقة راجع إلى انعدام القلق، فلا قيام لعمل أدبى أصيل إلا على قدر ما من القلق الفنى ـ وفرق بين الانفعال أو الثورة التى يكرهها النمط الاستاتيكى وبين هذا القلق الفنى الذى لا غنى عنه ـ ولكن هذا النمط الاستاتيكى بسبب خضوعه لسحر الأشكال المعمارية الهندسية التى تتطلب التؤدة والانتظام فى الخطو، والصبر على وضع طوبة فوق طوبة تنشأ له قدرة فائقة على هضم هذا القلق الفنى أو على تكبيله، فيكون أشبه شىء بالإنارة غير المباشرة فى الديكورات الحديثة، إنها تأتى من بعيد، موزعة لا تتركز على مكان دون مكان، إنها تشمل العمل الأدبى ولكن لا ترهقه، فأنت معذور إذا لم تستلفت أو تغشى بصرك أو ترج أعصابك.

ومن دلائل القدرة البالغة حد الإعجاز أنه رغم استغراقه فى النمط الاستاتيكى وتفاصيله الدقيقة لا بد أن تورثك قراءة القصة شعورا غامضا لذيذا بما تبطنه سرا وخفية من قلق فنى. إنه كرجع الصدى لا يصل إلى سمعك إلا هينا رخيما من بعيد وإلا أثر تمام القصة وارتدادها عنك إلى الوراء فلا تبقى لك منها إلا شبهة ضئيلة من عطرها الذكى.

والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة صفة شائعة بين الناشئين لأنهم يحسبون أن الأمانة الفنية مطابقة للأمانة الأخلاقية. فمن الأمانة الأخلاقية إذا وصفت لى حجرة دخلتها أن لا تترك فيها شيئا كبر أو صغر إلا قيدته وذكرته، إنهم أمناء على عهدة يخشون أن يفرزها مراقب حسابات، فلا بد من أن تسجل فى الدفاتر بالتمام والكمال. ويتصور المؤلف المسرحى الناشىء أنه من الأمانة أيضا إذا أدخل خادما بفنجان قهوة لضيف أن يدخله مرة أخرى ليأخذ الفنجان الفارغ.. فهذا هو المنطلق وهذا هو الحادث فى الحياة؟ ولعل من أصدق علامات النضج هو تخلص المؤلف من أمانته الأخلاقية ليخلص لأمانته الفنية وحدها.

وهذا الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة عند نجيب محفوظ ـ إمام القصة وأستاذها الأكبر ـ هى أيضا وليدة الأمانة، ولكنها أمانة من نوع آخر تتمثل فى أرقى ما يبلغه الفهم والبصر والحس بأسرار صنعته وفنه ـ فهذه التفاصيل الدقيقة هى كما رأيت عنصر ملتحم أشد الالتحام ببقية عناصر النمط الاستاتيكى الذى قامت عليه أعماله السابقة «اللص والكلاب».

-٢-

إن ميـلى إلى مطالعـة وجـه المـؤلف من خلال الأثر (بعد أن أفرغ من تقييم حرفيتـه طبقـا لأصـــول النقـــد الحديث ومـن البحـث عـن دلالتـه الاجتماعية) جعلنى أحس أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ بصفة عامة ـ إلى نمطين رئيسين: نمط يجىء عمله وليد النزعة إلى التأمل الطويل بلا انفعال وأسميته تجاوزا «الاستاتيكى».

ونمط يصدر عمله عن توهج نفسى مكتسب من خوض معركة لها ثلاثة أوجه، وأسميته ـ تجاوزًا أيضا ـ «الديناميكى».

ثم مضيت فى البحث عن خصائص النمطين، وبدأت بالاستاتيكى، ووجدت أن خير تطبيق للرأى الذى أزعمه أن أتناول بالفحص أعمال الصديق العزيز الأستاذ الكبير نجيب محفوظ قبل «اللص والكلاب» لأنها خير مثال فى نظرى للنمط الاستاتيكى فتكشف لى عن خصائص هيامه بالتركيب المعمارى الذى فسرت به دلالة أسماء رواياته: «خان الخليلى، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوك، السكرية» وتماثل فصوله فى الحجم. وتبين أيضًا أن العناية بالتفاصيل الدقيقة ليس إطنابا يستحق اللوم، بل هى من مستلزمات هذا النمط الذى يسير فى السرد مع الزمن خطوة خطوة، ومن البداية إلى النهاية، فلا عودة للوراء، ولا قفز إلى الأمام، ولا أحلام.

وها أنا أمضى فأتقصى بقية الخصائص وأبدأها بالازدواجية.

الازدواجية:

قد رأيت أن السرد فى النمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ يساير الزمن خطوة خطوة، ومن بداية إلى نهاية، وهذه المصاحبة لم تقتصر فى يده القوية البارعة على فرد واحد بل امتدت فشملت أسرة هذا الفرد بأكملها، وهى تنمو وتتفرع جيلا بعد جيل، لا عجب أن وصف النقاد عمله بأنه «مسح اجتماعى» ولكن هذه المصاحبة الزمنية المنتظمة المتصلة، وإقامة الاعتماد فى تحليل الشخصيات على وسائل من أبرزها

تتابع الحوادث فى خط طولى، كل هذا أتاح للعمل أن يتقبل ـ دون أن يتأذى ـ ظاهرة لصيقة بالنمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ أسميها بالازدواجية.

فنجيب يريد مثلا أن يصف لنا خلق الأب عبد الجواد فى الثلاثية، فيحكى لنا قصة مخادنته لواحدة شهيرة من «العوالم» المغنيات، ويطلعنا فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه، فيحس القارئ أنه تتبع وفهم السيد عبد الجواد حق الفهم من هذه الناحية، إنه ليس فى حاجة إلى مزيد.

فإذا بنا نرى نجيب بعد قليل ـ بحكم التتبع الزمنى وحده ـ يجعل عبد الجواد يهجر هذه العالمة وينتقل إلى «عالمة» ثانية هى نسخة مكررة للأولى ولا أقصد بالتكرار طبعا مطابقة الشبه أو الصفات الجسدية أو الخلقية بين الاثنتين، بل أقصد به تكرر الدلالة، فهى واحدة، فليس فى «العالمة» الثانية شىء ينبئ عن تحول مزاج عبد الجواد ونظرته إلى جمال المرأة من طراز إلى طراز بسبب تقدم العمر مثلا، فمن الناس من يعكس ويحب فى الكبر الصغيرة إنما هو مع الثانية عين الرجل مع الأولى، رجل يحب أن ينزه نفسه ـ كما تقول العامة ـ وأن يذيع له صيت بأنه إمام فى مجالس اللهو والغرام، وفى خفة الدم والفكاهة وإدخال السرور على جلسائه، مع أريحية وكبرياء واعتداد بالنفس، وأن يشتهر عنه أيضا أن قدرته على اصطياد النساء لا حد لها، أى أنه فى كلمة واحدة «سبع البرمبة» (وأعترف أننى لا أعرف معنى البرمبة هذه فهل من يدلنى عليه؟) وكل هذا قد عرفناه بالكمال والتمام من المغامرة الأولى، فأنت قد تتوهم أن قصد الرواية هو أن تحكى لنا لا من هو عبد الجواد فحسب، بل كل الذى جرى له فى حياته أيضا، فهى أشبه بالسيرة.

والدليل عندى على الازدواجية أننى ما زلت أذكر عبد الجواد بوضوح فى مجلس لهوه، رغم أننى قرأت الرواية منذ زمن غير قليل، ولكنى نسيت كل النسيان وجه العالمة الثانية، بل نسيت كل النسيان أيضا السبب الذى من أجله هجر الأولى للثانية، وليس هذا بغريب لأن وصف عبد الجواد جاء فى أكثره وليد المصاحبة الزمنية على خط طولى، يقوم على تتبع الحوادث.

والسؤال هو: هل تمت صورة عبد الجواد بمجرد تقديم المغامرة الأولى؟ وهل هذا التمام يكفى القارئ أن يتوقع أو يتصور ـ دون أن يحكى له نجيب ـ أن هذا الرجل لا يستغرب من طبعه أن ينتقل من «عالمة» إلى أخرى!

إن النظرة السطحية الأولى سترد بالإيجاب، ولكنى عكفت على تأمل هذه الظاهرة فلما أدخلتها فى نطاق النمط الاستاتيكى تبينت لى حقيقتها وصححت لى رأيى الأول كما سترى فيما بعد.

ومن النظرة السطحية أيضا أن نقول إن الازدواجية تظهر مرة أخرى فى سيرة الابن الأكبر يس الذى نقل الجانب الحسى عن أبيه. يصفه لنا نجيب وهو يحاول الاعتداء على خادمة، ويطلعنا كذلك فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه، فإذا بنجيب وبحكم التتبع الزمنى وحده يجعله يحاول الاعتداء مرة أخرى على خادمة ثانية. ولا بد للنظرة السطحية أن توجه عين الأسئلة التى وجهتها إزاء ازدواجية الأب: عن شبع القارئ وتمام الوصف وتوقع الذى حدث فيما بعد دون أن يروى لنا.

وكان النسيان عندى منسحبا هذه المرة على صورة الخادمتين لأن القصد لم يكن رسم صورة دقيقة لهما أو أن يكون لهما دور فعال فى الرواية، بل هما مجرد تكئتين لتبيان غلبة الحس عند يس على بقية جوانبه.

وكنت أميل إلى المداعبة وأسأل، لو عاش يس بيننا فى عصرنا هذا الذى يتبدل فيه الخدم علينا ليزداد «حلوان» المخدم ـ هل كانت ستحكى لنا الرواية مغامراته مع كل خادمة، مع ثلاث؟ مع أربع؟ مع خمس؟

إذن ما هو الحد الحتمى الذى يجب الوقوف عنده، ولا بد من استعمال كلمة «الحتمية» هنا لأن العمل الفنى كما نفهمه اليوم هو قبل كل شىء خاضع كل الخضوع للحتمية لا فى الاقتصار على اختيار الحادثة ذات الدلالة فحسب، بل فى اختيار اللفظ الواحد لمعنى واحد. لم يعد هناك مجال للتكرار، ولا للسجع اللفظى أو الذهنى أو الوصفى.

ليس بيننا أديب يعرف أصول فنه مثل نجيب، من أجل هذا الفن وحده دخل كلية الآداب ودرس الفلسفة وعلم الجمال، واطلع اطلاع الفاهم الفاحص الواعى على غرر الأدب العالمى، بل دخل معهد الموسيقى الشرقية وأجلس «القانون» على ركبتيه ولبس «الكستبان» فى سبابتيه، وأشهد أنى لم أحدثه فى مشكلة فنية إلا هدانى إلى الصواب، وإلى المراجع، وتتبع لى المسألة من جذور أم أمها، وأجل صفة فيه أن

علمه أكثر بكثير جدا من كلامه، لو كتب كما يتكلم لكان أيضا إماما لا يبارى فى الأدب الفكاهى، ولو شاء أن يضع على الورق ما يقوله شفاها لأصدقائه وجلسائه فى ندواته لكان إمام هذا الجيل فى النقد أيضا ـ ولعلك قرأت تحليله البارع وتفسيره الذكى لمسرحية «لعبة النهاية».

فهو ـ إذ نعود للازدواجية ـ سيد من يعلم أن الفن ليس تصويرا فوتوغرافيا، وليس زخرفة من نوع الأرابيسك.. فلماذا إذن ظهرت الازدواجية التى قد تشتبه للنظرة السطحية ـ كما حدث فى أول الأمر ـ بالتصوير الفوتوغرافى؟ إن فى أدبه مسائل غامضة غير قليلة تحتاج إلى دراسة حتى تتضح على وجهها الصحيح، ومن بينها التزامه ـ وهو إمام الواقعية ـ لكتابة الحوار بالفصحى، وسأتكلم عنها فيما بعد، ومن أجل الجواب على السؤال الذى يبحث عن علة ظهور الازدواجية والتزام الفصحى فى الحوار أكتب هذه الفصول لتبين حقيقة صنعة نجيب وحقيقة سرها القائم على منطق سليم مستمد من شروط النمط الاستاتيكى وخصائصه.

وقد بينت من قبل ـ حين استعنت بهذا النمط الاستاتيكى فى التفسير ـ أن التفاصيل الدقيقة عند نجيب ليست من قبيل الإطناب المرذول، بل هى من مستلزمات هذا النمط وخصائصه، هى «المونة» التى تلصق الطوبة بالطوبة، والطوبة فوق الطوبة، وقلت إن هذا النمط قادر هو أيضا على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى، بدليل أن نجيب بلغ هذا الحد، بل تجاوزه إلى سماوات أعلى فى ثلاثيته، ولن يتأتى لهذا النمط أن يبلغ هذا الحد إلا بفضل اجتماع كل خصائصه التى أبحث عنها لأبينها، وأفهم سرها وعملها.

فالكمال الفنى مرتبط باجتماع هذه الخصائص كلها، وتفاعل بعضها وتساندها ببعض، ومن الخطأ الجسيم أن تفرز خاصية واحدة وتركز الضوء عليها ـ كما يفعل النظر السطحى ـ لأنها حينئذ ستبدو فى صورة كاذبة مضللة، الانفراد هنا شلل، أما الحركة فتأتى عند الاجتماع.

وهذه الخصائص بمثابة قيود الشعر من حيث التزام الوزن والقافية.

وقد يظن الواهم أول الأمر أنها أغلال تحد من قدرة الشاعر وحريته وتجبره على قول الذى لا يريد لأن القافية تريده، فالقافية تحكم ـ كما تقول العامة ـ ولكن من

له أدنى بصر بالشعر وطبيعته يدرك أن حرية الشاعر لا تتأتى له على أكمل وجه إلا وهو يعمل داخل هذه القيود، وهذا القول قد يبدو من المتناقضات ولكنه من أعجب حقائق الفن. وأحب أن ينتبه لهذه المسألة كل الذين يتكلمون عن الشعر الحديث.

فيخطئ كل الخطأ من يظن أن الازدواجية عند نجيب هى سجع وصفى. كلا، إنها من الخصائص اللصيقة التى لا بد منها للنمط الاستاتيكى من أجل أن يجد اتزانه ليبلغ حد الكمال فى التعبير الفنى.

فهذا النمط قائم على التأمل. إن عين المؤلف عين جاسوس يتتبع أبطاله خطوة خطوة تلاحقهم أينما ذهبوا. ونجيب فى الثلاثية لا يرسم «منياتور» منمنمة، توضع فى إطار صغير، أو صورة خاطفة لموقف إنسانى، بل يرسم لوحة عريضة جدا، لا يعرف الأدب العربى كله عملا يماثلها فى الاتساع.

خمس وخمسون شخصية على الأقل تمر أمامك فى طابور استعراضى، ثم تنقسم وتتداخل والأيدى متماسكة حتى خيل إليك أنها يد واحدة. تشكيلات عديدة لا تنفك تتبدل وهى تنمو، كأنك تطل من خلال ميكروسكوب على تهاويل حركة لكائنات حية دقيقة لا ينقطع اضطرابها.

فإذا أدخلنا الازدواجية ضمن هذا الإطار وأخضعناها لأحكام حبك النسج على منوال التأمل والصبر، والبناء المعمارى، ومسايرة الزمن طولا خطوة خطوة، وجدت أنها تقوم بدور لا غنى عنه لا تزان العمل الفنى ونطق ملامحه الصادقة.

-٣-

اللذة الحسية هى وليدة حاجة الجسد فى المطالبة بجميع حقوقه ونيله لها، وهى عنده فى المحل الأول، وتندرج فيها الغريزة الجنسية، وشهوة الطعام والشراب، وقد تشمل لمس الحرير وشم العطور.

واللذة العقلية هى وليدة انتقاد الإدراك الذهنى، وتبلغ ذروتها حين ينجح صاحبها فى اكتساب منطق يؤمن بسلامته، فيعينه على الفهم، وحل المعميات والألغاز، وقهر المتناقضات وتلازم هذا المنطق قدرة على الخيال. وصاحب هذه اللذة يهيم بالفلسفة

ومسائل العلم ومشاكل المجتمع وتعارض القوانين، ويجد فى تأملها وفهمها وحل عقدها لذة لا تعلو عليها لذة أخرى.

واللذة الروحية نجدها فى مجال العواطف، تتدرج تنازليا من شطحات المتصوفين، إلى الحب العذرى، إلى تلك المرتبة الرفيعة التى يبلغها فى بعض الأحيان الحب الكامل بين الجنسين، إلى الشفقة والحنو على الضعفاء وعلى الحيوان الأبكم.

وقد تتشابه اللذة الفعلية واللذة الروحية فى قدرتهما على الحدس الذى يصدق حكمه. هذه هى الدروب الثلاثة التى ينقسم عليها الناس، فيهم من يجمع بينها كلها، أو بين اثنتين، وفيهم من ينفرد بواحدة يعلى قدرها على غيرها، إما عن إرادة أو عن عجز.

وأفضفض أحيانا وأقول لمن يأنس لى من جلسائى ـ رجالا ونساء ـ إن الحب بين الجنسين ـ كما يفهمه الإنسان المتحضر فى العصر الحديث ـ هو الذى يتحقق فيه شبع الجسد والروح والتصور العقلى المقترن بالخيال. ونحن فى مصر نشكو من غلبة اللذة الحسية، وربما يكمن فى تخلخلها أسباب أكثر الشقاق بين الزوجين أما الطبقات الراقية حضارة عنا فتستطيع أن تقرن اللذة الحسية باللذة الروحية. ولكن قليلا منا ـ فيما أظن ـ هو القادر على الجمع بين المقومات الثلاثة، لأن اللذة الناتجة من التصور العقلى المقترن بالخيال فى الحب هى علامة نضج حضارى وثقافة رفيعة.

ولا خلاف فى أن اللذة الجنسية فى صورتها الفجة هى أحط اللذات، فلا فرق فيها بين الإنسان والحيوان.

فما الذى ننتظره من القصصى وهو يصف لنا الحياة؟ ننتظر بطبيعة الحال أن لا يضع هذه اللذات الثلاث على مستوى واحد، لا لأن المساواة منافية للحق، أو للأخلاق، أو للذوق السليم، بل يكفى ـ مادمنا فى عالم الفن ـ أن نقول إنها منافية للجمال.

هذا مع أن الأدب قد عرف كثيرا من القصاصين الذين عنوا باللذة الحسية وتمجيدها، ولكنك إذا دققت النظر وجدتهم لا يقصدون الصورة الفجة لهذه اللذة. بل قصدوا أمرين: الأول ـ هو إرجاع هذه اللذة الحسية إلى منابعها الأصيلة الأولى التى تعكس فيها رغبة الإنسان فى التجدد وقدرة الطبيعة على هذا التجدد، فالجسد

فى أغلب الأحوال رمز للأرض. إن خيال هؤلاء المؤلفين مفتون بالخلقة الأولى حين كان السائد على البشر والكون مفاهيم واحدة، إنها الخلقة البكر التى لم تتلوث بعد. والثانى ـ هو الثورة على القيود والأغلال المصطنعة الزائفة المنافقة التى قيدت هذه اللذة فأفسدتها وكبتتها وردت الإنسان مسخا يستحق الرثاء، ومصابا بالعقد، عاجزا عن التنعم بحياته، يخاف من الانطلاق. هذا هو سبب إعجاب الأوروبيين بالزنوج وحسدهم لهم فى رقصهم وغنائهم وتجردهم التام من كل حياء كاذب فى العرى والغريزة الجنسية.

ونسأل بعد هذه المقدمة، ماذا كان موقف نجيب فى ثلاثيته من هذه اللذات الثلاث؟ لأن هذا المؤلف هو من المسائل الغامضة المحيرة فى أدبه.

إن النظرة السطحية الأولى قد تتوهم أنه يسوى بينها، بل قد تتوهم أن اللذة الحسية هى الأعلى مقاما، ولكن الحقيقة لا تتجلى إلا إذا عالجنا هذه المسألة داخل إطار النمط الاستاتيكى الذى التزمته الثلاثية. وإنى أفرد هذا الفصل لبحث هذه الظاهرة التى أسميها «الاستوائية» عند نجيب، ولأنفى هذا الوهم الناجم من النظرة السطحية الأولى.

الاستوائية:

واضح أن غرض نجيب من ثلاثيته أن يقوم بعمل يشبه المسح الاجتماعى، فهو لا يقتصر على سيرة فرد، بل يتتبع من بداية إلى نهاية ـ وفى مصاحبة زمنية طولية، منتظمة متصلة ـ سيرة الأسرة كلها وهى تنقسم جيلا بعد جيل إلى فروع عديدة.

والسؤال الأول يتعلق بحرية الفنان؛ فهل لنا أم ليس لنا الحق فى أن نسأل لماذا اختار نجيب الدخول إلى هذا الميدان الفسيح من بين أبوابه كلها الباب المكتوب فوقه «باب اللذة الحسية». فالسيد عبد الجواد ـ عماد الرواية ـ هو مثل حى يجسم هذه اللذة، إنه أورثها أيضا ابنه الأكبر يس بصورة سافرة، ولابنه الأصغر بصورة مستترة وكان لا مفر أن يدور فى فلكه نماذج بشرية كثيرة هى أيضا صورة مجسمة للذة الحسية، ويسقط ظلهم على الرواية كلها حتى يخيل للقارئ أنه يثقل كاهلها ويثقل كاهل نجيب نفسه وهو ماض إلى عمله الجليل، وأعنى به هذا المسح الاجتماعى

الذى يضم أيضا ثورة سنة ١٩١٩. إن النسب بين المظاهر والعلل والأسباب والنتائج وحوادث الرواية قد خضعت لهذا الظل حتى ليقال إنه كاد يطغى عليها ويفسد صدقها ويصبح نوعا من الفروض الجدلية لا من الممكن والمحتمل وقوعه عمليا فى نظر الفن.

والجواب على هذا السؤال لا نزاع فيه. إن حرية الفنان ينبغى أن تظل مطلقة، لا يغلها قيد، فأولا لولا دخول نجيب من هذا الباب لما قامت الثلاثية، ولكتب نجيب قصة أخرى مختلفة تمام الاختلاف، وثانيا لأن المؤلف مقود بخبراته وتجاربه، إنه يحدثنا عن الشىء الذى يعرفه، لا الذى يتوهمه، وإن كانت قدرة نجيب أو خبرته بالأوساط التى يتحدث عنها والتى ظل يتأملها بعين النسر بلا انفعال سنين طويلة تفرض عليه الدخول من هذا الباب فلا يحق لنا أن نعترض عليه.

ولكن النظرة السطحية الأولى كانت ترجو منه أن يحقق لنا شيئين: الأول أن لا يقدم لنا اللذة الحسية فى صورتها الفجة، بل أن يرفعها ويفلسفها كما فعل الكتاب الذين حدثتك عنهم، وإذا لم يشأ أن يفعل هذا، فعلى الأقل لا يترك القارئ العادى يتوهم أن اللذات الثلاث هى عنده فى مرتبة استوائية، قد يقول معترض إنه رسم فى «فهمى» صورة قريبة من اللذة العقلية، ورسم فى «كمال» صورة قريبة من اللذة الروحية الساترة للذة الحسية، وإن القارئ هو المكلف حينئذ بأن يوازن بين هذه اللذات الثلاث ويستخرج ما يشاء من العبر، ولكن القارئ العادى من حقه أن ينتظر من نجيب أن يعينه ولو قليلا على هذا الانتباه ـ لا بالحكم والمواعظ ـ لا بالتدخل المباشر والعياذ بالله ـ بل بشىء من المقابلة غير المقصودة بين الأضداد ومواجهتها بعضها لبعض، أو التفريق غير المقصود أيضا بين النتائج بحيث تكون كل نتيجة هى الجزاء الحق لكل لذة من الثلاث وهذا القارئ معذور إذا حكم من التلاوة السطحية الأولى أن نجيب لم يفعل ذلك، ومعذور بالتالى أن يتوهم هذه الاستوائية التى حدثتك عنها.

إن الجزء الأكبر مقدمة الرواية غارق فى اللذة الحسية، وكان لا بد فى عرضها واستخدام دلالتها من اللجوء إلى ألفاظ وجمل تعبر تعبيرا مباشرا وبدون كناية عن هذه اللذة الحسية، والتنبيه لهذه الألفاظ والجمل متوقف على درجة حساسية كل قارئ، فأنا واثق أن كثيرا من القراء لم ينتبهوا لها.

والشىء الثانى الذى كان القارئ ينتظره من نجيب ـ فى حكم النظرة السطحية الأولى ـ هو أن الخط الأفقى الذى سارت عليه الرواية، وهو وليد التأمل بلا انفعال

والمصاحبة الزمنية الطولية المتصلة المنتظمة، كان ينبغى أن يقف عند موضع لينقلب فورا إلى خط رأسى يكون بمثابة المحور الذى يجب أن تدور عليه الرواية، إن لم يكن كلها فعلى الأقل الجانب الذى تضمنه هذا الموقف، وأعنى به تلك اللحظة الرهيبة التى رضى فيها السيد عبد الجواد أن تكون عشيقته الراقصة العالمة زوجة لابنه ثم سيدة داره. لا مجال للمراوغة فى أن هذا الموقف هو الدمامة بعينها ـ والجمال ينفر بطبيعة الحال من هذه الدمامة إذا جاء بها المؤلف «على بلاطة» أو لو عالجها على نفس المستوى الذى يعالج بها الجمال أو اللذات الأخرى التى تعلى ولا تهبط من قدر الإنسان.

وقد يقول معترض، ألم تذكر أنت بنفسك غلبة اللذة الحسية عندنا؟ فما الذى فعله نجيب أكثر من تقديم هذه الحقيقة فى الشكل القصصى؟ ولكنى أرد عليه بأن الفن ليس نقلا فوتوغرافيا، ونجيب سيد من يعلم هذا، بل إنه فى المحل الأول محدد للقيم الجمالية سواء بالطريق المباشر أو غير المباشر.

إن الثلاثية تذكرنا فى تقسيمها للأبناء بين اللذات الثلاث برواية «الإخوة كرامازوف» لدستوفسكى. لقد ابتكر دستوفسكى هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه، استمدادًا من بيئته وتاريخ أمته، من خصائص أمتها ومزاجها، وعلى بعد آلاف من الأميال وبعد عشرات من السنين ابتكر نجيب محفوظ هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه، استمدادًا من بيئته، وتاريخ أمته، من خصائص أمتها ومزاجها، لا شأن له برواية دستوفسكى ولا أثر لها عليه، ولكن تشييد الهيكل فى روسيا وفى مصر اقتضى فى كل من الروايتين أن تسلك طريقا يسمح للمؤلف بعرض الفروق بين أبطاله فكان ديمترى عند دستوفسكى هو ـ بغير عمد ـ ياسين إلى حد ما، وكان كمال هو اليوشا الذى يعيش فى قصر الشوق، وتكاد صورة الأب أن تكون متطابقة هنا وهناك فى اللذة الحسية، وإن كان السيد عبد الجواد شخصية محببة إلى الناس، والأب عند دستوفسكى شخصية بغيضة كريهة ولكن انظر ماذا فعل دستوفسكى لديمترى، إنه جعل سقوطه من أثر استغراقه فى اللذة الحسية مأساة إنسانية تهتز لها القلوب.

ولكن من الحمق أن نغمض أعيننا عن وجود الدمامة. من حق الأدب الواقعى أن يتناولها، وقد سبق للرومانتيكية أن انتبهت لها، وخيل للناس أنها مجدتها، ويحدثنا ألكسندر دوماس الابن أنه كان فى المدرسة الثانوية يغيظ هو وزملاؤه أستاذهم الشيخ

الجليل الذى يدرس لهم الأدب الكلاسى بقولهم له، أيا أستاذ! الجميل هذه الأيام هو الدميم. ولكن الرومانتيكية فى الحقيقة وصلت للدمامة عن طريق هيامها بالخيال وتجواله فى سراديب الإنسان وكهوفه للكشف عن مخبآته، إن لهفتها على وصف الدمامة هى لهفة المكتشف الذى تقع عينه أول مرة على منظر لم يسبق لأحد أن رآه أو لم يشأ أحد أن يراه، وكانت النظرة لا تخلو أحيانا كثيرة من رثاء، إن الدمامة عند الرومانتيكى هى تشويه يثير الرغبة فى معرفة سببه وسره وسماع أنينه، أو عقدة تنازل المتأمل وتتحداه أن يحلها. لقد انتفع كثير من مرضى النفوس بهذه الرخصة فدلقوا على مؤلفاتهم قبح نفوسهم المتعفنة، ولكن الذنب ذنبهم لا ذنب الرومانتيكية او المذهب الواقعى الذى ورث نظرتها للدمامة وأضاف إليها أيضًا النظرة التفسيرية التحليلية أو النظرة المداعبة التى تميل إلى تخفيف وقع الدمامة بالفكاهة.

وكان لا بد فى معالجة الدمامة فى موقف السيد عبد الجواد أن تكون محورا رئيسيا تدور عليه الرواية، أو الجانب الذى يضم هذه الدمامة بحيث يمهد لها نجيب منذ أول الرواية ويجعلنا نحس بوسائله الفنية أننا مقدمون عليها، فإذا قابلناها وجها لوجه خلق فينا بوسائله الفنية أيضا هذا الاشمئزاز الذى ينبغى أن يكون هو الجزاء الحق لهذه الدمامة. ولكن نجيب لم يعدل عن الخط الأفقى، أى أنه لم يعدل عن الاستوائية.

-٤-

انقسام الفنانين إلى نمطين اثنين ـ استاتيكى وديناميكى ـ لماذا ومن أين جئت بهذين الوصفين غير المألوفين فى النقد الأدبى؟

هذا سؤال أوجهه لنفسى. وإجابتى عليه بسيطة، ليس فيها ذرة واحدة من الفلسفة وزعم المزاعم، إنها إجابة قارئ يحب بطبعه أن يبحث عن الإنسان فى الفنان من وراء الأثر، وأن يحاول تفسير إحساسه بهذا الإنسان. وقد خيل إلى بعد رحلة العمر أننى وقفت دائما بازاء نوعين لا ثالث لهما:

النوع الأول: فنان تحس من أثره أنه يخوض معركة، معركة مع أطماع النفس كالمتنبى والشريف الرضى ـ معركة مع مشكلة وقد تكون لغوية، مثل المعرى فى لزومياته، معركة فى ميدان القيم الروحية ـ الصراع بين الإيمان والكفر، بين الخير

والشر، بين الفضيلة والرذيلة، مثل دستوفسكى، معركة من أجل الوصول إلى كمال التعبير الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان ـ سواء أكانت الحجر أم الأنغام أم الألوان أم الألفاظ، مثل بيتهوفن وميخائيل أنجيلو وذى الرمة. إننى أحس من آثار هذا النفر كله بوهج هو نتيجة اتقاد الانفعال، انفعال قد يصل إلى درجة العذاب المضنى للروح، هؤلاء هم المعذبون فى الفن، يعملون وكأنما العرق يتصبب من جباههم، أعصابهم متوترة، والإرهاق يوشك أن يجعل وجوههم تنطق بالعبوس والتجهم.

والنوع الثانى: فنان نجا من هذا الانفعال، إما بفضل إلهام يهبط عليه من حيث لا يدرى، مثل موزار، وإما بفضل سيطرة عقلية عدتها التأمل لا الانفعال، إنها تفضل وهى تخطو أن تشمر عن ساقيها لئلا تعلق ملابسها بالأشواك، ثم تلوذ بالمرتفعات لتنظر من بعيد وإلى أسفل، إنها قد تزدرى الانفعال وتراه علامة على أن صاحبه لم يهتد بعد إلى نفسه. إنه صنف لا يحب أن يحلق فى السماء، وتكفيه متعة الأرض هكذا أنشأ أبو تمام لنفسه فى أحضان اللغة معملا كيميائيا، يجد كل متعة فى أن يشق فى اللفظ والمعنى من الشعرة شعرتين.

بهذا الانشقاق تولد وتنفذ مباهجه وهكذا عاش ترجنيف على حافة الأعاصير لا داخلها، حتى فى علاقاته الجنسية فضل على الزواج ومتاعبه أن يعيش عشيقا لزوجة صديق يتحمل هو مسئولية البيت وتربية العيال ووجع الدماغ.

فالفيصل هو الغرق فى الانفعال أو النجاة منه. وهذا التقسيم يظهر فى جميع المدارس والمذاهب الأدبية لأن مرده هو طبع الإنسان الذى لازمه منذ مولده ولم يكن قصدى أن أفضل نوعا على نوع، بل ذكرت أكثر من مرة فيما سبق أن كلا منهما قادر، فى حدود إمكانياته وخصائصه، على بلوغ درجة الكمال فى التعبير الفنى. ورأيت أن أفضل وصف أطلقه على النوعين هو الديناميكية والاستاتيكية.

ولكن هذا الكلام لا نفع فيه إذا لم يؤد إلى منهج نستطيع أن نحدد به خصائص كل نوع من النوعين، الخصائص اللصيقة به، الدالة عليه، فإنها هى وحدها التى تعطى لنا التعليل الشامل الذى تندرج تحته كل الجزئيات فتكشف عن سرها وينجلى الغموض الذى يحيطها إذا تناولنا كل جزئية على حدة.

فلما أردت أن أنتقل من النظرية إلى التطبيق، فضلت أن أتمثل بالأستاذ نجيب محفوظ لأنه معروف لدى القراء، ولأنه ـ لحسن الحظ ـ انتقل من نمط إلى نمط وكان ينبغى لى أن أبدأ «باللص والكلاب» لأنها فى نظرى أروع مثال للنمط الديناميكى ولكنى رأيت أن خصائص هذا النمط فى هذه القصة لن تتبين بجلاء إلا إذا قارنتها بأعماله السابقة التى يمكن وصفها بأنها هى الأخرى مثل فذ فى وضوحه للنمط الاستاتيكى، فبدأت بها وجعلت ألف وأدور حول خصائص هذا النمط المعتمد على التأمل، الهائم بالشكل المعمارى، بالتتبع الزمنى على خط أفقى، لأقفز إلى الأمام أو إلى الوراء، لا أحلام.

فلما فعلت ذلك تكشفت أمامى دعائم أقيم عليها تعليل بعض الظواهر التى قد تخطئ النظرة السطحية فى فهمها إذا تناولتها مفتتة مجزأة، واستبان ـ كما أرجو فيما رأيت ـ لماذا وجدنا فى هذه الأعمال ميلا إلى التفاصيل الثانوية الدقيقة، وإلى التقسيم الهندسى للفصول، وإلى الازدواجية أى تكرار التجربة، وإلى الاستوائية أى الوقوف موقف الحياد إزاء المثل التى يعتنقها أبطاله؛ فلولا درجها فى نمط الاستاتيكى وتفسيرها به لخيل كما قلت للنظرة السطحية أنها عيوب فى حين أنها خصائص لهذا النمط، هى التى تعينه ولا تعوقه على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى داخل نطاق إمكانيات هذا النمط ووسائله. والدليل على ذلك سيأتى بعد أن أفرغ من آخر هذه الخصائص، أعنى لماذا يكتب نجيب حوار قصصه الواقعية بالفصحى لا بالعامية.

فهذه المسألة إذا عولجت وهى منفردة وفى حكم الجزئية المنفصلة قد تبدو للنظرة السطحية محيرة أشد الحيرة، فليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله، فكان من المنتظر من إمام الواقعية فى الأدب الحديث أن يكتب الحوار بالعامية، فهذا شرط من شروط هذه المدرسة الواقعية، لأن الحوار عنصر هام فى تحديد الشخصية وأبعادها ومدى ثقافتها؛ فيقولون ليس من الصدق ولا من الواقع أن يتكلم الجاهل كالعالم، وابن البلد كخريج الأزهر، وستخفق إخفاقا شديدًا إذا نقبت فى كلام نجيب محفوظ عن تعليل يرضيك. انظر مثلا حديثه مع الأستاذ فؤاد دوارة فى كتاب «عشرة أدباء يتحدثون» فقد سأله:

ـ يقول الأديب الإنجليزى دزموند ستيوارت فى مقال نشر له بمجلة «المجلة» إن التزامك الفصحى فى كتابة الحوار مخل بمطلب الواقعية الذى يطمح فيه القراء

الأجانب ولا يؤدى وظيفته الفنية فى الرواية ـ وقرأت على لسانك مرة أن اللغة العامية مرض سيتخلص منه الشعب حين يرتقى.

فأجاب نجيب:

فيما يتعلق بدزموند ستيوارت أعترف أننى لم أفهم اعتراضه مع أنى قد أفهمه إذا جاء من أديب عربى، فالمفروض أن النص يترجم بما فيه من سرد وحوار إلى لغة إنجليزية واحدة ـ أما أنى أعتبر العامية مرضا فهذا صحيح، وهو مرض أساسه عدم الدراسة... إلخ.

وقد ظلم نجيب دزموند ستيوارت لأن الناقد الإنجليزى تكلم عن النص العربى لا عن ترجمته إلى الإنجليزية، إنه مستشرق يقرأ العربية، فهو يطالب نجيب أن يكتب الحوار بالعامية فى النص العربى سواء ترجم هذا النص أو لم يترجم، لأن كتابة الحوار بالعامية من أهم مطالب المدرسة الواقعية فى نظر هذا الناقد.

وأنت ترى كذلك أن نجيب لم يفند بكلمة واحدة كذب الادعاء بأن الحوار العامى مخل بمطلب الواقعية، وكنا نريد منه إجابة صريحة على هذا السؤال فيقول هل هو مخل أو غير مخل.

هذه المسألة المحيرة تتكشف على حقيقتها هى الأخرى فى نظرى إذا فسرناها بأنها من مستلزمات النمط الاستاتيكى، فهذا النمط ناج ـ كما رأيت ـ من الانفعال، وهو لا يحب أن يدخل فى صراع مع مشكلة التعبير، والانفعال ـ أو القلق إن شئت ـ هو الذى يولد الإحساس بأن الفصحى غير مطابقة للصدق الذى يتطلبه المذهب الواقعى، فنظرة النمط الاستاتيكى نظرة بانورامية، من عل إلى أسفل، ومن بعيد، بحيث لا ترى التشابك بالأيدى بين اللفظ الفصيح والعامى فى محاولة كل منهما زحزحة الآخر للحلول محله حين يجىء دور الحوار. إن السيطرة العقلية فى هذا النمط هى التى تزدرى أن ينشأ من الصراع بين اللفظين انفعال أو قلق. فلو كتب نجيب حوار الثلاثية بالعامية لتفككت أوصال النمط الاستاتيكى الذى تقوم عليه، ولأصبح هذا الحوار العامى عيبا فى الرواية. لقد تحدثت عن هذه المسألة بعقلية أنصار المذهب الواقعى وطبقا لمطالبهم وشروطهم، فهم المسئولون عن هذا التناقض بين المذهب والتطبيق فى الثلاثية وغيرها من أعمال نجيب السابقة.

ولك أن تعترض وتقول لى، لو صح منطقك هذا لقضى بأن يكتب نجيب حوار «اللص والكلاب» بالعامية لا بالفصحى كما فعل ـ وأظنك تشهد أن قيمتها قد زادت ولم تقل بكتابة هذا الحوار بالفصحى ـ وسأتولى الإجابة على هذا الاعتراض عندما يجىء دور الكلام عنها فى موضعه.

* * *

أعود وأقول إننى حاولت وصف النمط الاستاتيكى عند نجيب وتقييمه، وذكرت أكثر من مرة أنه قادر فى حدود إمكانياته على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى، والدليل على ذلك أن نجيب نجح فى خلق المجاوبة الوجدانية بيننا وبين أبطاله. وقد بلغت هذه المجاوبة عندى ذروتها فى موقفين: الأول: خروج الزوجة مطرودة من بيتها لهفوة بسيطة لا تستحق مثل هذه القسوة البليغة ثم ذهابها إلى أمها الضريرة ووصف اللقاء بين المسكينتين. والموقف الثانى سير كمال وراء نعش وهو لا يدرى أنه يضم جثمان حبيبته. وأعترف أننى أحسست فى الموقفين بغصة فى حلقى وسخونة الدمع فى عينى، وما كان بكائى إلا رثاء لكل المظلومين وجميع التعساء.

ـ٥ـ

ترتيب الكلام كان يقتضينى بعد أن فرغت من وصف النمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ أن أمضى فأتتبع خصائصه عند أبى تمام وترجنيف وبقية أضرابهما، ثم أنتقل إلى النمط الديناميكى بادئا من جديد بنجيب محفوظ فى «اللص والكلاب» لأنها مثل فذ لهذا النمط، ولكنى رأيت الكلام عن نجيب يحسن به أن لا ينقطع، ليستقل به بحث متصل، وحتى تزاد المقارنة بين النمطين عنده وضوحا، ولذلك سأعدل عن المضى فى تتبع خصائص النمط الاستاتيكى لأقفز إلى التحدث عن الديناميكية فى «اللص والكلاب».

قرأنا لنجيب بعد الثلاثية روايته «أولاد حارتنا» وهى تأتى فى اعتقادى فى قمة الأعمال التى ستبقى له ويخلد بفضلها اسمه، فقد حقق بها ما عجز عنه غيره من الكتاب. حقق الأمل الذى كنا نتطلع إليه، وهو ارتفاع الأدب عندنا إلى النظرة الشاملة والتفسير الفلسفى الموحد للبشرية جمعاء ووضع تاريخ الإنسان كله فى بوتقة واحدة،

فيعلو عما ألفناه إلى حد التخمة فى الأدب الواقعى من وصف نتف من حياة أفراد فى نطاق دلالات جزئية أو مؤقتة مرتبطة بزمان له أحكامه الذاتية وبمكان محدود لا يتكرر.

حقا إننا نستطيع أن نصل إلى هذا المستوى عن طريق المحلية إذا علت بما هو عارض نسبى إلى ما هو باق ومطلق، وهذا نوع تهضمه أكثرية القراء لأنها تجد فى الإطار المحلى ما يغنيها عن تأمل الدلالة المختفية وراءه.

ولا نجد قبل «أولاد حارتنا» رواية يرتفع فيها الأدب إلى مثل هذه النظرة الشاملة وهذا التفسير الفلسفى الموحد للبشرية جمعاء، لذلك كان فهمها على حقيقتها وإدراك رموزها يتطلبان من القارئ حسا مرهفا وثقافة رفيعة. إنها لم تحظ من النقاد بما تستحقه من العناية.

ومع ذلك فلم يحس عامة الناس بأنهم بإزاء وجه جديد لنجيب محفوظ علقت نظرتهم بالحوادث وحدها ومنهم من ظن أنها رواية واقعية بسبب جريانها فى أحياء معروفة فى القاهرة. فلما صدرت بعدها «اللص والكلاب» أحس الجميع ـ حتى القارئ غير المشتغل بالأدب والنقد ـ أن نجيب قد حدث له شىء يشبه «الميتامورفوز» أى أنه تحول من خلقة إلى خلقة ـ وترجمة هذا القول عندى أنه انتقل من النمط الاستاتيكى الذى شرحته لك سابقا إلى النمط الديناميكى الذى سأحدثك عنه.

* * *

أولى خصائص النمط الديناميكى أنه وليد انفعال متقد. ويحسن بى أن أتريث هنا قليلاً لأتحدث عن حقيقة هذا الانفعال ومعنى خضوع المؤلف له. وقد نقل إلينا كثير من الكتاب لحسن الحظ تجاربهم فى هذا الصدد، فقالوا إن فكرة القصة قد تنبثق فى ذهن المؤلف فجأة ـ أو هكذا تبدو، وإن كانت فى أحيان كثيرة خلاصة لتفكير طويل فى خفية من الوعى ـ ثم ما تكاد تنبثق حتى تصبح مثل الجذوة المشتعلة التى تحرق أعصاب المؤلف وتستأثر بكل انتباهه وتكاد تهز روحه وجسده هزا عنيفا. ويسير على من يخالط مثل هذا المؤلف فى تلك اللحظات أن يدرك ما يحدث له من رؤية قلقة واضطراب حركته وعدم استقراره وقلة صبره، وغياب ذهنه، ويظل المؤلف على هذا الحال من الانفعال إلى أن تتم الفكرة فى ذهنه، وتتشكل وراء سحب من الغمام

والضباب صورتها النهائية وأبعادها الحقيقية ونسبها الصادقة وواقعها الخاص بها الذى سيحل محل واقع الحياة، يحس أن خلقتها قد كملت وأن ولادتها قد تمت.

ويحذرك هؤلاء المؤلفون إذا كنت من الكتاب وحدث لك ما حدث لهم أن تجلس من فورك وأنت ما تزال فى حدة انفعالك لتكتب روايتك، وأن تصب هذا الانفعال كما هو على الورق، هذا هو عمل الغشيم، لن يخرج من يده عمل صالح، بل ينصحونك أن لا تبدأ الكتابة إلا وأنت خاضع لسلطان ذهن بارد كل البرود، ملم بكل دقائق هذا الانفعال وأسبابه وأغراضه، ولكنه متحرر مترفع عن كل هذا، لأن عمل المؤلف حين يبدأ يكتب هو فى الحقيقة إزاحة الضباب والغيوم ستارا بعد ستار، حتى يصل إلى الصورة الكاملة التى كانت روحه تحدسها وتحدس كمالها دون أن تتبين كل معالمها وملامحها، الانفعال باق ولكنه منضبط، ويحدث فصام فى شخصية المؤلف فكأنه رجلان، واحد منفعل وآخر هادئ يروى عنه.

والغريب أن بعض الكتاب يحس حينئذ أن اللغة تصبح كأنها مخلوق حى واع، فما يكاد يظهر على الورق لفظ حتى تراه يستأذن فى الانصراف لشعوره بأنه ليس فى محله، أو بأنه مبهم، ليستدعى إليك لفظا أصدق منه، وهذا يستدعى لفظا ثالثا أشد صدقا، وهكذا دواليك حتى تقر اللغة ذاتها بأنها بلغت الدرجة التى ترضاها لك من الصدق والوضوح وأن تراكيبها وتراثها القديم قد أوحت لكل بكل ما عندها، وهذا الدور نستطيع أن نسميه بدور الصنعة فلا فن بدون صنعة.

فالألفاظ فى النمط الديناميكى ليست مفلوتة العيار، بل مقدرة بحكمة، مختارة بوعى، ليطابق جرسها موضعه من النغمة الجزئية وفى اللحن العام للأثر الأدبى. ولكنك مع ذلك تحس أن هذه الألفاظ تشع بحرارة شديدة.

وكان من حسن حظى أن شهدت انفعال نجيب محفوظ بفكرة رواية «اللص والكلاب» وإن كنت لم أعرف ذلك إلا فيما بعد، ففى أيام حوادث محمود أمين سليمان وهو سعيد مهران فى «اللص والكلاب» كنت ونجيب جارين فى مصلحة الفنون ونخرج معا، فكنت أسأله أحيانا ماذا تقرأ هذه الأيام وماذا يشغلك، فكان يضحك فى وجهى، يقول لى ـ لا شغل ولا تفكير إلا فى محمود أمين سليمان، وكنت فى تلك الفترة إذا دخلت عليه مكتبه وجدته يذرعه جيئة وذهابا، فكأنى أوقظه

من غيبوبة أو أرده من عالم مجهول إلى عالمنا، لو انطلق مدفع بجواره لما أحس به، يداه معقودتان وراء ظهره، رأسه مرتفع مائل للوراء، وأفهم من صوته أن ريقه جاف، لو نقرت على جسده لرن رنين قوس المنجد، بين الحين والحين يرفع يده إلى جبهته ويمسحها، كأنه يزيل عرقا أو يهدئ حرارتها، يخيل للنظرة الأولى أن وجهه صارم متجهم مأزوم، ولكنه فى الحقيقة وجه رجل مستغرق فى تفكير عميق مستحوذ عليه طبعا لم يخبرنى نجيب حينئذ أنه يؤلف «اللص والكلاب» فالمؤلفون يكرهون عادة الإفصاح عن الفكرة وهى ما تزال فى دور التخمر، بل يقول أندريه جيد إنه إذا فعل ذلك أحيانا وجد الفكرة فى غاية البواخة والتفاهة حتى لتحدثه نفسه بالعدول عن كتابتها. ما أشبهها بأغانينا حين ينشدها المطرب بدون تخت مصاحب له.. هى دائما غاية البواخة والتفاهة.

نعم، بعد أن وصل نجيب لذروة الانفعال وحدس الصورة الكاملة التى ولدت فى أعمق أعماق روحه، هدأ وأسلم نفسه لحكم الذهن البارد وحده، الذهن المتحرر من الانفعال المترفع عنه، ليحسن بناء عناصر الشكل الفنى لروايته والتنسيق بينها.

ولعلك تذكر أننى قلت لك سابقا إن الأثر الديناميكى هو الذى يوحى بأن مؤلفه يخوض معركة، معركة مع أطماع النفس، أو معركة من أجل الوصول إلى الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان ـ الحجر أو الألوان أو الأنغام أو الألفاظ، وأخيرا معركة فى ميدان القيم الروحية، أعنى الصراع بين الخير والشر والحق والباطل.

وأنا مؤمن أن نجيب لا يخوض معركة مع أطماع النفس، تلك المعركة التى نحس بها فى شعر المتنبى والشريف الرضى. فى حديثه مع فؤاد دوارة المنشور فى كتابه «عشرة أدباء يتحدثون» يقول إن مطمعه الأوحد فى الحياة هو أن يتفرغ للإنتاج الفنى بل تألمت كل الألم وتحسرت أشد التحسر حين فهمت من كلامه أنه بعد هذا الإنتاج الضخم الذى كان يكفى عشر معشاره لكاتب غربى أن يصبح من كبار الأغنياء، فهمت أنه لا يزال مهموما بفكرة الاستقرار المالى ومواجهة المستقبل بثقة واطمئنان.

لا شك أن هذا الكلام قد بدر منه على غير إرادة، فى ساعة حلا فيها الحديث وصفا الجو فأنس إلى محدثه فكشف له فى لحظة خاطفة طرف ستار عن نفسه؛ لأنه

فى مجالسه مع أخلص أصدقائه لا يتحدث أبدا عن المال ومطالب الرزق، بل أستطيع أن أشهد لك أنه من أجل صداقاته ـ وهى غريزة عنده لأنها ترجع إلى عهد الصبا ـ قد ضحى ويضحى إلى اليوم بحقوقه المالية، فالحياء والرقة والقناعة والاعتزاز بالصدقة تشل عند نجيب كل جرى له وراء حقوقه.

ومنذ اليوم الذى قصد فيه أن يكون مؤلفا روائيا أخلص وجهه للفن، تاركا كل مطلب آخر دبر أذنه ووراء ظهره، إنما جعل همه الأوحد أن يجمع فى يده كل الوسائل التى تعينه على الإجادة. من أجل فنه دخل كلية الآداب ودرس الموسيقى من أجل فنه ألزم نفسه أن يلم إلماما كاملاً مستندا إلى دراسة شاملة مستفيضة للإنتاج الأوروبى سواء فى الفلسفة أو الأدب أو النقد، واشتغل موظفا فى الحكومة، فقنع بكل منصب ـ ولو ضئيلا ـ شغله ليس فى نجيب ذرة واحدة من طبائع الموظفين، ليس فى حياته كلها سعى وراء درجة أو علاوة أو افتتان ببريق السلطة أو أبهة المنصب، ولا تستغرب إذا قلت لك إنه ـ مع ذلك ـ موظف مثالى، لم يحدث له أن تأخر عن الوصول إلى مكتبه دقيقة واحدة بعد دقة الساعة معلنة الثامنة صباحا. كان هذا دأبه حتى وهو يشغل المنصب الرفيع كمدير عام لمؤسسة دعم السينما. إنه يفعل ذلك لأنه حريص على أداء واجبه وأن يكون قدوة لغيره، بل ـ وهذه هى الحقيقة ـ أن يبعد عن نفسه وجع الدماغ ليفرغ إلى فنه. وكنت أغتاظ منه أشد الغيظ وأنا فى مصلحة الفنون حين كان يقف إذا وقفت ولا يجلس إلا إذا جلست فأقول له معاتبا، متى تفض هذه السيرة وهذا التزمت وتعاملنى معاملة الأصدقاء. لم أفلح فى زحزحته عن مسلكه ولو قيد أنملة وظل هذا دأبه معى حتى فى ندواته الخاصة فى سطح مقهى الأوبرا ـ ما أكاد أصل حتى يقف ويترك لى مقعده ويتخلى لى عن الحديث. ولم أدفع مرة ثمن المشروب من جيبى كنت أتمنى أن يهفو هفوة واحدة لأحس أن الكلفة بيننا قد سقطت وبخاصة وهو يرانى أفضى إليه بكل أسرارى، وإذا جلست معه هششت له وتركت نفسى على سجيتها وقلت ما قلت غير محتشم. لو كان مكانه موظف آخر لملأ الدنيا صراخا ونعيقا وشكوى واحتجاجا حين انتقل من منصب المدير العام لمؤسسة دعم السينما إلى منصب ليس لا سمه هذا الدوى، منصب الخبير الذى «يستشار» ولا يأمر.. أما نجيب فقد فرح أشد الفرح كأنه كسب «لوترية» أو رأى ليلة القدر، وقبل يده ظهرا لبطن.. لأنه لا يريد إلا أن يتفرغ لفنه، أما كل هذه المظاهر التافهة فإنه يتركها لغيره من المشغولين بأطماع الدنيا، الهائمين بمجد المناصب الرفيعة.

وحين نؤرخ لنجيب محفوظ فينبغى أن نفسر على هذا الضوء لماذا قبل أحيانا أن يكتب اسمه على سيناريو من تأليفه ثم امتدت له يد المنتج بالتعديل والتحوير طبقا للمفهوم السخيف للسينما عنده. فعل نجيب هذا ليضمن لنفسه أولا وقبل كل شىء أن يتفرغ للأدب الرفيع وهو هادئ النفس خالى البال.

وحين ندرس «اللص والكلاب» سنلاحظ أنه أيضا لا يخوض معركة مع الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية، بل كانت معركته فى ميدان القيم الروحية.

-٦-

«اللص والكلاب» أنموذج عبقرى فذ لهذا النمط الذى أسميته تجاوزا بالنمط الديناميكى؛ لأنه وليد الانفعال، جاوز به نجيب محفوظ حد الكمال فى التعبير الفنى، كما جاوزه أيضا عن طريق نمطه السابق الذى أسميته من قبيل المقابلة بين الأضداد بالنمط الاستاتيكى، وكانت الثلاثية هى أنموذجه العبقرى الفذ هى الأخرى.

و«اللص والكلاب» تكشف عن خصائص هذا النمط الديناميكى ما هى، على نقيض خصائص النمط الاستاتيكى كما عرضتها عليك فيما سبق.

العنوان = الانفعال:

الانفعال باد فى العنوان. إنه مندلق فى أول كلمة يطالعها القارئ. خرجنا هنا عن استخدام أسماء أحياء ومساكن جامدة توحى بالبناء المعمارى ولا تنم عن الموضوع، أما فى «اللص والكلاب» فتحس من العنوان ذاته أنك مهيأ لخوض صراع عنيف، وتجد فيه خلاصة رموز العمل كلها، فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى واحد محتمل.

الشكل والمضمون:

ليس هناك فرق أكبر من الفرق بين حجم «اللص والكلاب» وحجم الثلاثية. إنك تضع الأولى فى جيبك، ولا بد لك من حمل الثانية فى حقيبة سفر. والحجم الصغير هو الذى أغرى بعض النقاد ـ وكنت أنا بينهم ـ على المسارعة إلى القول

بأنها قصة قصيرة مطولة، وفضل أنور المعداوى حين التفت إلى تعدد شخصياتها وتشابك خيوط أقدارها أن يصفها بأنها رواية قصيرة من هذا النوع المسمى «بالنوفيل» أو «النوفيليت»، والسبب فى اختلاف الحجمين لا يرجع فحسب إلى أن الثلاثية مرتبطة بطبيعة الحال بما قصدت إليه من وصف شخصيات جمة ـ بلغت نحوًا من ٥٥ شخصية ـ فى منشئها ونموها وتطورها على مدار حقبة طويلة من الزمن، وأن عمود «اللص والكلاب» هو اعتصار حادثة صغيرة محددة بأيام قليلة لاستخراج ما يكمن فيها من دلالات عميقة كبيرة، بل يرجع السبب قبل كل شىء ـ فيما أعتقد ـ إلى أن «اللص والكلاب» هى وليدة الانفعال، وأثره المستهلك له هو شدة التوهج لا تنقل عمره بين إنقاذ بطىء متصل وذبول مستمهل، هيهات للمنفعل أن «يلت ويعجن» ليس هنا أقل اهتمام بالتفاصيل الدقيقة بل تكاد تكون كلها محذوفة. هنا تحرر من الخضوع لمنطق ترقب الحوادث فى السرد بعضها إثر بعض، ليس هنا مصاحبة زمنية فى خط أفقى متصل من أول نقطة فى البداية إلى آخر نقطة فى نهاية النهاية يمشى القارئ معها الهوينى، لا يمتنع عليه أن يتريث بين الحين والحين (سواء وصل إلى آخر الفصل أم لم يصل) ثم يعاود السير فلا يضيره هذا التوقف.

أما فى «اللص والكلاب» فأنت مع مؤلف منفعل، إذا أمسك بيده المؤرقة يدك فمحال أن لا يسرى إليك انفعاله، وأن لا ينفذ إلى أعماق قلبك، محال أن تتخلى عنه إلا بعد أن تفرغ من خطف مشواره، التريث ممتنع، إنه يجرى بك فتلهث، لا تشكو من اللهثان بل تطلب منه المزيد فأنت تعلم أنك بعد الوصول ستحس بهذا الخدر اللذيذ الذى يعقب إسقاط كل عواطفك على العمل الذى قادك، أنت مع مؤلف لا يجرى فحسب، بل يقفز أيضا، يقفز بك من الحاضر فيقفز إما من الماضى إلى المستقبل، وإما من المستقبل إلى الماضى أنت لا تملك إلا أن تستسلم له فى متعة لذيذة وهو يجمع لك بين رؤية اليقظة ورؤية المنام، صدق الدلالة فيهما واحد، فلا مجال لك لأن تنتبه أنك تنتقل من عالم إلى عالم، بل يخيل إليك أن الحلم هو الحقيقة، وأن الحقيقة هى مجرد حلم. هذه هى قدرة الأعمال الرمزية البارعة على خط الزمن ومجالات الشعور فى عجينة واحدة.

وقد سبق لى فى مجلة «المجلة» أن عبرت عن إعجابى الشديد بقدرة نجيب الفائقة وحسن توفيقه فى اختيار الموقع الذى ينقطع فيه حديث الحاضر لتنتقل إلى حيث

الماضى، فالزمن ليس خيطًا واحدًا ينسلك عليه الحاضر أو الماضى، بل هو عدة خيوط تجرى معا فى صف واحد، تتقابل وتتشابك ثم تنفك وتتباعد لتعود مرة أخرى إلى الالتقاء وهكذا دواليك. كما تحدثت فى المقال ذاته ـ فيما أذكر ـ عن براعته الفذة فى اختيار أداة الإيصال التى تناسب الموقع، فهو ينتقل بإحكام من السرد إلى فتات من الحوار إلى المنولوج الداخلى؛ فلا تحس بفضل هذا الإحكام إلا أن الحديث كله من معين واحد لا فرق بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. هذا هو خداع الفن الذى لا يظهر به إلا صدقه ويتجلى جماله وتتم رسالته.

ومع أننى قرأت «اللص والكلاب» بانتباه شديد إلا أننى أحسست بعد الفراغ منها أننى لم أستوعبها، وأننى فى حاجة لأن أقرأها مرة أخرى وأنا أمشى وحدى أتريث كما أشاء عند كل نبضة من نبضاتها لأستمتع بها دون أن يجرنى نجيب وهو يجرى ويقفز، على حين أننى بعد الفراغ من الثلاثية لم أجدنى قادرا على قراءتها من جديد إلا إذا أردت أن أتمتع مرة أخرى بمفاجأة كمال لنفسه إبان أزمته الروحية، فهى أنشودة شعرية فلسفية عميقة بلغ بها نجيب قمة الغنائية وقمة المأساة، أو إذا أردت أن أكتب بحثا عن الأغنية فى عصر الثلاثية فإنها تتضمن منها ذخيرة غنية لعل كثيرا من الناس لم ينتبهوا إليها.

وليس السبب فى عزوفى عن القراءة الثانية للثلاثية هو طولها فحسب بل لأننى أيضا أجد فيها تقاربا فى الوزن بين الحادثة ودلالتها، إنه اعتدال يقاس بضبط مؤلف متأمل صبور غير منفعل. ليس فى الثلاثية فائض يهرب من بين يديك فى القراءة الأولى، أما فى «اللص والكلاب» فالدلالة أضخم بكثير من الحادثة، الحادثة مجرد نكتة يتخذها نجيب لعرض فلسفته ونظرته للحياة، للكشف عن التباين والاختلاف بين القيم فى ذاتها وفى حكم الناس، عن الصراع بين الحق والباطل، بين الخير والشر، بين المؤقت والأبدى، عن التضاد بين النية والعمل، والوجه والقناع، عن الصراع بين الفرد وذاته وبينه وبين المجتمع، عن الفروق بين لغة أهل الدنيا ولغة أهل الآخرة.

قد نجد فى الثلاثية تفصيلا للتفصيل، أما فى «اللص والكلاب» فلا نجد إلا خلاصة الخلاصة، الأقوال المقتضبة التى ينطق بها الشيخ على جنيدى وكأنها نبوءات «أوراكل» فى معبد إغريقى، هى خلاصة لأطنان من كتب التصوف، وتلك الصور القليلة العابرة التى بدت لنا فيها «نور» هى خلاصة لحياة بائعة هوى من ساعة

انزلاقها إلى ساعة تحطمها،الشيخ على الجنيدى ونور هما القطبان اللذان يتخبط سعيد مهران بين جذبيهما. وهذا التلخيص هو الذى يجعلك قادرا على أن ترسم فى ذهنك للتصوف وبائعة الهوى فى «اللص والكلاب» صورة لا تقل، بل قد تزيد وضوحا، عن صورة إحدى الشخصيات الرئيسية فى الثلاثية، رغم أن نجيب قد وصفها لك بتفصيل شديد.

وليس التلخيص فى «اللص والكلاب» وقفا على وصف الشخصيات، بل يشمل أيضا وصف الأماكن، كالقهوة ومنزل نور، إنها هى الأخرى بسبب هذا التلخيص أشد وضوحا للقارئ مما لو عمد المؤلف إلى رسمها بدقة وتفصيل.

لن يخرج أدبنا القصصى عن رتابته وسطحيته إلا إذا ارتكز على مثل هذا التلخيص الذى تفيض بفضله الدلالة فيه على الحادثة، فهذا الفائض هو المجال الذى تتجلى فيه للمؤلف نظرة فلسفية ترفع الحدوتة إلى مقام التعبير الفنى المخلف لأثر صادق وعميق.

وقد أحسن نجيب حين اقتبس للمعالجة حادثة روتها الصحف، مبقيا على ما يهمه فيها من ملامح ظاهرية، وقد يخيل للمتسرع أن هذا الاقتباس قيد يقلل من فضل المؤلف ويغل يديه ويخضعه لتسلل مفروض عليه من الخارج، ولكن العكس هو الصحيح، فإن التجاء المؤلف إلى هذا القيد هو نجاة له من الاضطرار إلى فبركة حادثة وهمية، ليستبقى كل قوته وحريته وانطلاقه للمعالجة الفنية والكشف عن الدلالة. وقديما قال جوته «الفن هو وضع نبيذ قديم فى قنينات جديدة» هذا القيد الذى يجعل حياتنا الواقعة تزداد غنى حتى تبصر الدلالة التى قد لا نراها من وراء الحادثة.

اللغـــــة:

فى النمط الاستاتيكى تحتفظ الألفاظ فى أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التى نجدها عليها فى القاموس ـ ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصوبة من عل، فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ وساغ استعمال الفصحى فى الحوار بدل العامية فى الثلاثية مع أنها من المذهب الواقعى.

أما فى النمط الديناميكى ـ بشهادة «اللص والكلاب» ـ فإنك تحس ـ بسبب انفعال

المؤلف ـ أن الألفاظ قد انصهرت هى الأخرى فى بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها فى القاموس، اكتسبت شحنات وأطيافا عديدة لم نكن نظن أنها قادرة عليها ـ ألفاظ مجنحة منطلقة استثيرت من جمودها ومهاجعها، قامت تنفض عنها التراب ليدب فيها عنفوان الحياة ـ لا عجب أن تلاقى منهما الضدان لأول مرة فى عمرها، وإن كثر التشبيه البارع فى «اللص والكلاب» وجمع هذا التشبيه بين المعنويات والماديات ـ وتمثيل شهادة رجل مستهام ومتهم بكثرة اعتماده فى الوصف على التشبيه إذا قال لك إن «اللص والكلاب» قد بلغت فيه قمة لم ترق إليها قصة أخرى ـ حتى ولا قصة «السمان والخريف» التى كتبها نجيب نفسه بعد «اللص والكلاب».

وإذا انصهرت الألفاظ فى بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى ـ ليست العبرة هنا باللفظ، بل بشحناته ـ ومن أجل هذا ساغ أيضا فى «اللص والكلاب» استعمال الفصحى بدل العامية فى الحوار. ظاهرة واحدة نجدها فى كل أعمال نجيب محفوظ ولكننا نصل إليها من طريقين مختلفين كل الاختلاف كما رأيت.

إننى واثق أن «اللص والكلاب» هى أصلح قصة عندنا للترجمة إلى اللغات الأجنبية إنها ستهز القارئ الأجنبى هزها لنا نحن فى مصر.

فرغت جعبتى ـ أو كادت ـ من الكلام عن نجيب محفوظ، ولعلى لم أتخير لكل موضع ما يستحقه من إجمال أو تفصيل. كل الذى أعلمه أننى قلت بإخلاص ما عندى، وأجرى على الله.

وسأعاود البحث على مهل فى فرصة أخرى أرجو أن تكون قريبة.

عن كتاب «عطر الأحباب»

بيروت ١٩٧١.