حول مفهومي الشخصية والبطولة
في الرواية العربية المعاصرة

د. محسن الموسوي

قد يبدو الأمر مثيرا للاستغراب عند القول ان الرواية العربية المعاصرة نمت وقد هجرها سندها التقليدي البطل منذ فترة (١) وقد يثير مثل هذا الراي لغطا كثيرا ، وخاصة بين الذين سلّموا بالتغيرات الدارجة والسهلة لاشكالات البنية الروائية وسمات تطورها .

يمكن ان يذهب هؤلاء ايضا الى ذكر عدد من اسماء شخوص روايات معروفة ظهرت خلال الاربعين عاما الاخيرة ، معتبرين الفضائل التي اسبغها رواد الرواية التقليدية على الشخوص المركزيين منافية للتخريج ذاته ، في حين ان آخرين من الدارسين والنقاد يمكن أن يستبدلوا الواقع بالنظرية، فيمضون في تفسير المقصود بمصطلح (البطل القومي) دون مراعاة واقع الرواية ذاتها في رحلتها الشاقة في هذا القرن ، ودون الملم كثير بموضوعة مهمة يحسها قارىء الرواية العربية والعالمية على الدوام ، وهي ان بنية الرواية ليست حقيقة مطلقة ، بل انها وفي الغالب متغيرة باستمرار تبعا لعوامل عديدة تتحكم بالانسان ومجتمعه ، وبالتالي بموقف او مواقف الفنان ازاء الحياة .

ولكي يتخذ هذا الموضوع مساره المناسب في التفسير والجدل ، لا بد من ملاحظة نماذج متميزة لنتاجات الاربعين عاما الاخيرة ، وطبيعة تعامل الفنان مع مادته الروائية ، كما لا بد من الاشارة الى ان الحرية والزمن والواقع لها انعكاسات مباشرة على طبيعة تعامل الفنان المذكور مع شخوصه : اي ان الفنان وفي فترة وعيه بحرية الانسان وديمقراطية الحياة يمنح افراده تمييزا واضحا كشخوص لا كنماذج ، لا بواسطة الرسم المتكامل للصفات والخصائص فحسب ، بل بواسطة تكعيبية النظرة ، وتعدد زوايا السرد (تعدد الاصوات)، والحس بالمفارقة والخلاف بين الحقيقة والمظهر ، بين السري والعلني وهذا يعني استخدام تقنيات متعددة اضافة الى طرائق السرد التقليدية الدارجة . في حين ان ظروف القهر والدمار تتجلى في بعض الاحيان في رؤية روائية مبطنة لهذه الظروف، بموجبها يمحو الروائي شخوصه ، معلنا ضمناً أن ظروفا كهذه لا تتيح للفرد متنفسا لكي ينمو . وهكذا ، يجد الواحد فرقا بين شخوص توفيق يوسف عواد في (طواحين بيروت) وبين شخوص غسان كنفاني في (رجال في الشمس) . لكن مثل هذه الامور يمكن أن تتوضح اكثر عندما نحاول استبطان هذه الرؤية الروائية من خلال انعكاساتها في الروايات العربية المتوفرة ، لمعرفة نماذج وطرائق اخرى في الطرح والتعامل والتصور ، كلها تتفق في التحليل النهائي والتخريج المثبت في مطلع هذا الموضوع .

ومن بين المسلمات التي يعتمدها منهج هذا الموضوع ما يرد على لسان الروائيين انفسهم ، لاسيما عند عدم تناقض ذلك وطريقة كتاباتهم الروائية، وهو أمر قليل الورود بالنسبة لروائيين متمكنين كنجيب محفوظ على سبيل المثال . فهو يذكر مرة في مقابلة معه نشرتها قضايا عربية (العدد الخامس ، ١٩٧٨) : (أن فن الرواية اصبح وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر ، وهو اقتناع شخصي وليس رايا عاماً بدليل وجود الرواية وروائيين يواصلون الانتاج .. ووراء اقتناعي الشخصي أن ماكتبته حتى الثلاثية هي الرواية بمعناها التقليدي . وهذا النوع لا يستقيم امره الا في مجتمع مستقر واضح الملامح لا في مجتمع عرضة للتغير في كل لحظة ... الرواية التقليدية تصنف المجتمع .. ولهذا فالمجتمع الذي يتغير بسرعة لا يغري بوصفه بقدر ما يدفع الى التفكير فيه) (٢) .

وبغض النظر عن اقتناع محفوظ الشخصي ، فان الرواية التقليدية (بتأكيداتها على الحبكة والبطل او الشخصية المركزية والزمن التاريخي المنطقي) لم تعد قادرة على تحمل اعباء الحياة المعاصرة ، وهي لا بد أن تفسح المجال امام اشكال اخرى . لكن الموضوع يختلف بالنسبة للرواية العربية ، اذ ما زال الشكل التقليدي مع تجديدات مناسبة اوجدتها حقائق الوعي والمعرفة والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية يتوافق وبعض اجزاء المجتمع ، خاصة وان هذا المجتمع ليس كيانا كليا منسجما بل تركيبات متفاوتة بوضوح تحول دون التعميم .

من جانب آخر لا بد من القول أن الفنان العربي ، وبصفته الأقرب الى المعرفة ووسائل الاتصال ، اخذ يصقل ادواته باستمرار ، وهو امر يجعله يتخطى مراحل عديدة في تاريخ صنعة الرواية . علما أن التزود بالمهارات الحديثة ، لا يعني القدرة على مجانبة الحياة والواقع ، وكلما جانب محليته ، وزور التجربة الاصلية كلما تعثرت مسيرته ، وبدا في أدواته واحدة من مفارقات هذا العصر ، حيث الاداة ليست بالضرورة بديلا للجوهر ، أو حتى انعكاسا له . وحول مثل هذه المفارقات ، يضع محفوظ بعضاً من بصماته في(الشحاذ)، حيث الجدل حول الشكل والتجربة يثير عند عثمان خليل المناضل الملتزم حساً بأن الادعاء بوجود هوة بين شكل ومضمون ، أو بضرورة البحث عن اساليب جديدة ، أمر مضحك ، لأن الفنان (يضفي من نفسه على موضوعه فيصير جديداً في هذه الحدود على الأقل) . لكن مصطفى المنياوي يعقب حول الباحثين عن الصدارة ، والذين لا يمتلكون بالضرورة حس الفنان العظيم ، قائلا : « ـ لم يعد هذا مقنعا في عصر الثورات الجذرية ، عصر العلم وقد تبوأ العلم العرش فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة الجاهلة ، وكم ود ان يقتحم الحقائق الكبرى ولكن اعياه العجز والجهل ، وحزّ في نفسه فقدان العرش فانقلب (غاضبا) أو (عدوا للرواية) و (لا معقولا) ولما استحوذ العلماء على الاعجاب بمحاولاتهم غير المفهومة نزع الفنانون المنهارون الى سرقة الاعجاب **باستحداث آثار شاذة مبهمة غريبة ، وانت ان لم تستطع ان تستلفت انظار الناس بالتفكير العميق الطويل فقد تستطيعه بان تجري في ميدان الاوبرا عاريا .. »** (٣) .

وليس صعبا تبين نفس محفوظ في هذا التعليق ، ولكن هذه ليست المشكلة التي نحن بصددها ، وان مهدت لنتائج هذا الموضوع . فالرواية التقليدية ليست بالضرورة امرا عفا عليه الزمن ، لكنها شان كافة الاتجاهات الادبية تستمد قوتها وصحتها من طبيعة علاقتها بالواقع ، ومدى قدرتها على تمثل المعرفة الجديدة ، شأن العائلة المحافظة في علاقتها بالوسط الخارجي . لكن هذه الرواية هي الاكثر توفيقا في طرح الابطال او الشخوص

المركزيين ، الذين يعبرون عن مثالية مؤلفها في محاولته لايصال رسالته الى الآخرين . ومجرد القول ان الرواية التقليدية هي مرادفة لعالم منتظم ومنظم ومستقر ، يعني أن الفنان قادر على تصنيف المجتمع وفرزه ، وبالتالي وصفه أو الثورة عليه . وهو في هذه الحالة يبقى كثير الثقة بنفسه وبقدرته على الوقوف خارج المجتمع وداخله كصوت عارف عليم : فهو في اعتقاده بالقدرة على تصنيف المجتمع والتعامل معه بتمكن ، يرى انه (العليم المطلع) ، أي بديل الخالق في دنيا الفن . وسواء قصد بعالم الروائي الماضي أو الحاضر ، فانه يسبغ وجهات نظره عادة على كل شيء . لكنه غالبا ما يكون أكثر تمكنا من الزمن التاريخي ، أي الماضي . فاخضاع الآخير لمنطق التسلسل التاريخي ، يتيح للروائي فرصة التحكم بالموضوع من جهة ، والتصرف بحرية دون قيود كالتي تصادفه عند تعرضه لواقع الطبقات والجهات المتغلبة وسلطانها من جهة اخرى . وهكذا ، تعد الرواية التاريخية واحدة من مراحل نمو الرواية التقليدية الرئيسية ، ففي فترة لم يتمكن فيها الروائي بعد من تمثل الواقع الراهن (وخاصة عندما يكون ذلك في حالة مخاض ضبابية الحدود والمعالم) تتيح المادة التاريخية مخرجا روائيا ، يطمح من خلاله مقارنة الماضي بالحاضر ، واستحضار بعض عبر التاريخ بما يكفل ايصال صوته ورسالته النقدية الى المتلقي . ويجد الباحث في اشارات جبرا ابراهيم جبرا الضمنية في (صراخ في ليل طويل) مادة مفيدة في تمييز الرواية التاريخية و (التقليدية تماما) عن الرواية الابداعية كواحدة من الاتجاهات المغايرة للشكل الاول . فهو كفنان لصيق بالادب اكثر من التجربة ، أي كفنان استمد جل معرفته وخبرته من القراءة ، كان لا بد ان يطرح التمييز بين الشكلين طرحاً روائيا في تجربته الاولى في كتابة الرواية . ويكفي ان نعرف أن (صراخ في ليل طويل) ظهرت عام ١٩٥٥ لكي ندرك ان فنان التجربة الادبية أراد أن يطرح اشكالات الكتابة الروائية متأثراً بطبيعة الجدل الدائر آنذاك على شكل الرواية العصرية . اذ كان وليم فورستر قد اعلن في مقابلة تلفزيونية ــ كما اعلن محفوظ مؤخرا ــ تخليه عن الرواية ، لانه يرى انها بشكلها الذي عرفه (أي الشكل التقليدي) لم تعد قادرة على تحمل أعباء وضغوط الحياة الجديدة (٤) . وهكذا ، ففي هذه الرواية يطرح جبرا بديله (أمين) كصحفي وكاتب مكلف بكتابة تاريخ سالف (تاريخ عائلة ركزان هانم) على شكل قصة متكاملة ، تنتهي عادة بـ (مغزى أخير) في حين انه كفنان يطمح الى كتابة شيء مغاير ، فبدل أن تكون الرواية سرداً تاريخياً ضمن مواصفات تبغي ايصال فكرة او نصيحة او منفعة ، أصبحت بالنسبة له ترويحا (عن ضيق صدره) وفي الوقت ذاته وسيلة ابداعية يعبر من خلالها عما يجول بنفسه ، فوزع هذه النفس الى ذوات تحمل أشلاء ذاته العديدة ، وهي نفس مصرة على اختبار الحياة ، دون ان يبدو ذلك ممكنا . أما موقفه المعلن ازاء الحياة ، فهو موقف (يتعادل فيه الربح والخسارة ، الامتلاك والاملاق) (٥) . والذي يهمنا من وراء هذه الاشارة ، هو ان عدداً من الكتاب العرب شعروا منذ الخمسينات بطبيعة اختلاف الشكلين ، التقليدي المؤطر بالزمن المنطقي التسلسلي ، والابداعي الذي يوغل في تجربة اللحظة الراهنة . والرواية التقليدية كانت دوماً أيسر شكلا ومضمونا من الرواية التي تريد القيام على رفاتها ، وخاصة بالنسبة الى موضوع الشخوص والبطولة الذي نحن بصدده .

وبغض النظر عن التجارب والكتابات الروائية العديدة التي ظهرت قبل روايات جرجي زيدان (٦) ، فان الرواية عنده امتلكت مواصفات الرواية التاريخية ، على الرغم من ان زيدان كان يكثر من نمذجة ابطاله وبطلاته ، بحيث تتشابه مواصفات العديد منهم ضمن لائحة معروفة في تراث ومآثر الكتابة البطولية (٧) . ابتداء بالرومانس والملاحم وانتهاء بالرواية التاريخية والقومية ورواية الاثارة او الاجتماعية النقدية في مرحلتها الاولى قبل منتصف القرن التاسع عشر في أوربا بشكل خاص . وفي هذه جميعا ، غالبا ما يكون البطل رسالة واضحة المعالم والسمات . والذي يهمنا أكثر هو موضوع الرواية التاريخية العربية في رحلتها الثانية ، عند محمد فريد أبي حديد ، حيث اتخذت مسارا جديدا في تأكيداتها الانسانية ورسالتها القومية (٨) ، وهو امر تطور أيضا على أيدي ابراهيم رمزي والجارم واحمد علي باكثير ونجيب محفوظ وآخرين .

ولم تكن كثرة الروايات التاريخية مصادفة ، ذلك لأن الرواية التاريخية غالبا ما تكون دليلا على تزايد الحس القومي ، اذ يتعاظم التأكيد على اضاءة الحاضر بومضات من الماضي ، كما هو شأن محفوظ . وكانت الرواية هذه في مرحلتها الثانية تنبض بحس وطني عام ، يستخلص من الماضي العبر والخصال الحسنة والنضال الشهم لنقد واقع تعيس ، وهو أمر يمكن تبنيه عند قراءة كتابات باكثير ، ورادوبيس وكفاح طيبة لنجيب محفوظ فالرسالة التي احتوتها الرواية الاخيرة كما يقول محسن طه بدر ، هي رسالة مصر القديمة الى الجديدة ، حيث التوجه ضد اليأس والاستسلام (٩) . لكن الرواية التاريخية وان حملت هذا الحس ، واعتمدت الابطال المركزيين كحملة رسالات وهموم وتطلعات وآمال ومدافعين عن قضايا ومتصدين لمواقف ، لكنها ليست رواية بالمعنى المتعارف عليه حديثا : فزينب لمحمد حسين هيكل اعتبرت كذلك ، لانها طرحت وبشكل سرد قصصي قضية حياتية فعلية وهي قضية يمكن أن تحصل في رحم المجتمع ، والمدني منه بشكل خاص ، على الرغم من اعتماد الريف موقعا لاحداث الرواية . والرواية وان كانت معنية بموضوعة الحب في صراعه مع المادة ، الا أنها كانت ايذانا بولادة الرواية الحصرية Urban Novel : اذ سرعان ما يتحول الحب الى جنس ، وتسقط العواطف في حبائل المنفعة ، وما يقال عن زينب يمكن أن يقال عن روايات اخرى عديدة سبقت نتاجات محفوظ الاجتماعية . واغلب هذه كتبت خلال فترة شهد فيها المجتمع العربي ، وبالذات مصر والشام ، تزايد الحس بالهوية ، وهو حس له انعكاساته في رسم الشخوص : اذ عندما يعي الفنان هويته ولا سيما في مواجهة تحد واضح ، يسعى الى رسم شخوص متكاملين ، واختيار نماذج شعبية بعد ما اجهد كتاب الرومانس انفسهم في اختيار أبطال وابناء عوائل متنفذة ليكونوا نماذجهم الفاضلة أو الرذيلة . وعلى الرغم من أن الافراد الشعبيين يمكن أن يمتلكوا صفات بطولية ، لكن طبيعة مكانتهم بين الآخرين تجعل منهم متميزين ، دون أن يكونوا متفردين بالشكل البطولي الذي عرفته قصص الرومانس ، والرواية التاريخية والقوطية،ورواية البرجوازية المثيرة في مرحلة التغيرات الاجتماعية الاولى في أوربا ، على شاكلة روبنسن كروزو على سبيل المثال . ومن جانب آخر ، من الخطأ الادعاء أن الحس القومي ولد في غير رحم المدينة ، والمزاوجة بين الحسين (المديني) والثقافي ــ القومي هي التي أتاحت نمو الرواية بدرجة رئيسية ، وبروز النضال من أجل الهوية (هوية الذات وهوية المجموعة) كموضوع متكرر . فاذ توفر المدينة بسعتها وعلاقاتها وتناقضاتها جواً مليئاً بالسحر والتحدي ، بالغريب والمألوف ، بالجميل والقبيح ، اثارت عند الفنان نزعته للتعامل مع الحياة ككل ، ورسم وتصوير ، او تحدي ومعارضة ما هو قائم : فروحه تطمح الى تحد ما

وتزدهر بوجوده . لكنه وان بدا منسجما في بعض الاحيان مع مواصفات معينة نلصقها عادة بالاخلاق البرجوازية السائدة والمقبولة في المجتمع المتنفذ الا انه وكفنان غالبا ما يبقى على مشارف هذا المجتمع ، يرقبه ويناجيه ، ينقده ويتحداه ، دون أن يسلم بأن يكون بعضاً منه ، اذ متى ما تحول الى جزء منه فقد القدرة على ابقاء مسافته الجمالية ، وسقط في دعائية مباشرة أو تسجيلية سهلة لا ترتقي الى مستوى الفنون . ونتاجات كالاخيرة قد تفيد مؤرخ الأدب في تشخيص الأذواق السائدة في فترة ما ، لكنها لا تدخل في تواريخ الأدب ، كسمات مميزة أو بارزة في الرواية الادبية . وهكذا قلما تعامل نتاجات احسان عبد القدوس (باستثناء في بيتنا رجل) ، ويوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله على انها مساوية في أهميتها لنتاجات محفوظ : فهي عبارة عن (أعمال مثيرة) ، همها أن تستجيب لرغبة القارىء البرجوازي الجديد ، وهي معنية في الغالب بمغامرات وعواطف رجال ونساء من نفس الطبقة ، يصفها لويس عوض بقوله « هي نقد بورجوازي كريم لنقاط ضعف المجتمع البرجوازي ، أو انها أوصاف ذات بعدين للسلوك الجنسي غير المعذب للحيوان البرجوازي » (١٠) .

ومغامرو البرجوازية يبقون بعيدين على الدوام عن معنى البطولة الفاضلة ، وحتى عن معنى الشخصية المركزية الخيرة (Protagonist) لكن الشيء الذي لا بد من التأكيد عليه ، ان البطولة بمعناها الدارج في الملحمة والرومانس والتاريخ لا يمكن ان تتكرر في رواية المدينة الا بأشكال أخرى ، كأن يكون الفرد الذي استحوذ على اهتمام الروائي منظما سياسيا أو نقابياً أو مصلحاً اجتماعيا ، بعدما أصبحت تقاليد مشاهد التعارف وانكشاف الأسرار (recognition Scenes) بالية ، لا تعيش في غير تلك المرحلة الساذجة من الروايات القوطية والاجتماعية البدائية . وعندما يتحول الفرد الى منتسلق اجتماعي ، طموح ، مكابد ، ومغرور وانتهازي فانه يفقد صفة البطولة ، ويصبح عدواً للبطل (Anti-hero) أو رذيلا (Villain) ومن ناحية اخرى فان مراتب الشخوص وسماتهم تتوضح أكثر من خلال مواقفهم في الرواية ، وهي مواقف تتنوع وتتباين حسب سعة ادراك الفنان لسمات الواقع ، وتأثره بما يراه يستحق التناول فنياً ، وهكذا يوجد المناضل كالشخصية المركزية ، والمضحي الشهيد ، والمتمرد على مجتمع أو عادات أو تنظيمات ، وفي بعض الأحيان تتكرر صورة التمرد بأشكال أخرى ، يكون فيها التمرد اضطراريا ، حيث يبرز المنبوذ مجدداً حاملا لسمات بطولية ضد قهر المدينة والمؤسسة والانظمة . في حين أن الهامشي الذي ينهار امام ماكنات السلطان ومصاعب الحياة ، يتعثر في واقعه ومعناه ، ويبدو صورة لآلاف الناس الذين فقدوا انفسهم تلبية لرغبة السلطان أو خوفا من بطشه . وهكذا ، تتنوع الرواية العربية وتتوزع بين واحدة بانورامية عامة، واخرى اجتماعية اصلاحية ، وبين ثالثة موغلة في تأكيد البحث عن الذات والهوية ، وبين رابعة معنية بالانسان نفسه ، قبل وبعد الثورات ، في داخلها وخارجها ، جزءا منها شهماً مخلصا أو انتهازياً ، وخارجاً عليها ملعوناً ومطارداً بتشف خاص ، كلاب البوليس هي أبلغ تعبير عنه في اللص والكلاب لمحفوظ . وقبل المضي في متابعة موضوع الشخوص في الرواية العربية خلال الاربعين عاماً ، لا بد من التأكيد مجددا على علاقة الشخوص بحس الفنان بالهوية : فمحمود تيمور ــ على سبيل المثال ــ يرى (أن مولد القصة المصرية الحديثة اقترن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على السواء . هذه المواليد الجديدة المتشابهة بأهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي في الراي العام بكلمة مصر . لقد كانت الشخصية المصرية غير واضحة المعالم والسمات ، ضائعة بين تيارات اجنبية فاتجهت الافكار الى تقويم الشخصية المصرية وابرازها والكشف عن قواها وطاقاتها في الحياة) (١١) . وفي موضوع الربط بين الوعي القومي والوعي بالذات والشخصية ، يرى يحيى حقي أن هناك ارتباطاً جدلياً بين الحس بالثورة والبلورة الفنية للشخوص . فالثورة في ١٩١٩ لم تكن بعيدة في اتجاهاتها عن ثورات مشابهة اخرى في مرافق الحياة وثقافاتها ، فالثورة على التقليد تعني اتجاها نحو الواقع ، اي نحو الشخصية العربية في مصر (في احضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ ادب المدرسة الحديثة . وكلاهما منبعثان من حاجة ملحة لايجاد فن شعبي صادق الاحساس الى ادب واقعي ، متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير ..) (١٢) . وهذا الحس الذي وصفه يحيى حقي دون تحليل انعكاساته الجمالية على نظرية الرواية ، يعني ضمناً انحسار امكانية التفرد والبطولة ، اذ ان ادراك دور الجمهور يحتم تقلصا في المساحة التي يشغلها الفرد الواحد ، وحتى في حالة ريادته وقيادته فانه في كافة الاحوال يبقى يستمد دوره وثقته بنفسه من الكتلة التي تتعامل معه ويتوجه اليها : وتعويضات ذلك في الرواية معروفة حيث تتعدد الشخوص ، وتمتلىء الساحة بوجوه خيرة وشريرة ، وباخرى متنوعة ، وتزدحم بتفاصيل تشكل خلفية الفعل والشخصية ، ان لم تلق بظلالها على ذلك .

على ان الربط المذكور ، ولانه معني بالادب والفنون عامة ، لم يأخذ بنظر الاعتبار تماما طبيعة التطورات الجارية في البنية الاجتماعية ، وهي تغييرات مدنية واسعة حملت معها ايضا بذور الوعي السابق كما حلمت في داخلها بذور الصراع المختلفة ، واحتمالات المستقبل . فالثورة الوطنية والقومية ، وأن كانت أداة تغيير كبيرة في هذه البنية ، الا انها لا يمكن أن تولد بشكلها المؤثر بعيدة عن الرحم المدني ، لا سيما وأنها تتم بشكل أو بآخر على أيدي قيادات اجتماعية واعية مضحية ، او واعية طموحة : لكنها في الغالب تأتمن الجمهور عند توفر الثقة بتلبية طموحاته . وهذه الثورة المغيرة ، لا الانقلاب الدارج في أغلب بلدان العالم الثالث ، تختمر وقبيل حلولها في ذهن الفنان النبوئي ، بصفته الذهن الاقدر والاسبق على الدوام في استقراء المستقبل بتجرد وحرص لا شعوري : أي ان الفنان المخلص ــ وحتى في عصرنا الجحود ــ يبقى وبشكل واضح رسولا وقارئا للمستقبل وبطلا على غرار نماذج كارلايل . واذا كانت مرحلة كتابة زينب هي مرحلة مخاض لم تضمن تحررا ادبيا من القيود (كما هو شأن مصر) فان المرحلة التي تلت ثورة سعد زغلول هي مرحلة تنام في الوعي وحس بالهوية ، وهي بالتالي مرحلة نبوءة ، تتيح للفنان استقراء المستقبل وتقديم (ابطاله) ، أو (شخوصه القياديين) ، أو أفكاره في هذا الاتجاه ، وخاصة في الرواية السياسية ــ الاجتماعية ، رواية الاطروحة (أو الرسالة) . وهذا الاستقراء النبوئي هو الذي يفسر انقطاع محفوظ عن كتابة الرواية التاريخية ، على الرغم من تخطيطه لكتابة عدد من الروايات عن تاريخ مصر تقليدا لوولترسكوت ، فكان أن أقدم (دون أية مقدمات) على الكتابة الواقعية في القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وخان الخليلي (١٩٤٦) وزقاق المدق (١٩٤٧) ، والسراب (١٩٤٨) وبداية ونهاية (١٩٤٩) والثلاثية (١٣) . ويشرح محفوظ كيف انه استمر في نتاجاته الواقعية النقدية وحتى حلول ثورة مايس ١٩٥٢ ، حيث مات دافع الكتابة عنده بموت المجتمع القديم ، حتى أن الروائي شك في أنه بلغ نهاية مطافه في الرواية . ومثل هذه الملاحظة تستحق وقفة قصيرة ، فهي تفصح عن حس محفوظ

النبوئي آنذاك ، فحيث كان الفساد كان الروائي يشخص طبيعته ، متوقعا في الوقت ذاته ولادة وتبلور قوى تغيير قائمة في كيان المجتمع ، بانتظار اللحظة المناسبة . لكنه ، وضمن حدود الواقعية النقدية ، لا يمكن أن يعتقد بـ (أبطال) معدين ومهيئين لتقديم الخلاص للآخرين . ومحفوظ لم يكن وحيدا في مثل هذا التصور . ففي **النخلة والجيران** لغائب طعمة فرمان، مثلا كان الروائي يطرح الصراع بين القديم والجديد دون أن يدفع بالجانبين ليمثلا نموذجين ثابتين متناقضين ، (فطولة) حاج أحمد انما يمكن أن تكون رمزا لواقع فاسد ، ولحكومة فاسدة ، حتى ان (صاحب) كان يقول في حنقه على الحكومة الملكية (حكومة جايفة مثل طولة حاج أحمد اغا تريد لها شلع من الاساس) ، لكنه في الوقت ذاته طرح (التغيير) كمؤثر معاكس لا يخدم الفقير والشغيل في ظل ظروف مجحفة : فقلع الطولة لتحل محلها بنايات حديثة يعني أيضا تشريد حمادي والاخرين . ان غياب الحدود بين الاسود والابيض دلالة واقعية تعني تجاوز التقاليد الساذجة في بدايات الرواية الاجتماعية وبعض روايات (الرسالة) . وصاحب نفسه لم يكن مطروحا كبطل ، بل كشخص من بين الآخرين ، يمتلك وعيا وطنيا ، وهو وعي يمكن أن يعم آخرين من أمثال حسين . في حين أن الحركة الدافعة في الرواية ككل (اضافة الى اصطراع القديم والجديد) تتلخص في طبيعة التسلق الاجتماعي ، وهي سمة واضحة في المجتمع عند تحوله باضطراد في اتجاه المدينة : ولهذا فالمتسلق الاجتماعي (مصطفى الدلال) — بالرغم من كل بساطته واحلامه الصغيرة — هو نذل الرواية الاجتماعية ، ولانه كذلك فهو عمودها البنائي ، تعويضا عن البطل في البناء التقليدي للرواية في مرحلتها هذه . ويتوضح هذا الامر اكثر في شخصية محجوب عبد الدايم ، نذل محفوظ في **القاهرة الجديدة** فهذا (الوغد) — Villain — يتساءل وهو يواجه الحياة : (كيف يموت جوعا ، ثائر على جميع القيود؟ .. كيف يموت جوعا كافر بالضمير والعفة والدين والوطنية والفضيلة جميعا ؟ .. وهل جاع في هذه الدنيا أحد ممن يتصفون بالرذيلة ؟ .. بل هل كانت الشكوى الا من انهم يستأثرون بكل طيب في هذه الحياة ؟ ماذا عليه لو نشر في الاعلانات المبوبة بالاهرام يقول : (شاب في الرابعة والعشرين ، ليسانسيه ، طوع كل أمر رذيل ، عن طيب يبذل كرامته وعفته وضميره نظير اشباع طموحه) . الايقتتل عليه العظماء ؟ (١٤) .

أما علي طه ، فقد وصفه الصحافي أحمد بدير بانه (ركل الحياة المطمئنة ليدعو الى مثله العليا على ما في ذلك من مشقة وخطورة ، فليست مبادىء صاحبنا التي يأمن معها الصحافي على نفسه ، وربما تعرض لسفاهة السفهاء ، وتهجم الجهلاء المتعصبين ، وربما سيق الى ما هو أخطر من ذلك جميعا . ما عسى ان ينتظر من يدعو الى الايمان بالعلم والمجتمع والاشتراكية) . (١٥) في حين انه قال عن مأمون رضوان (انه شاب مخلص ايضا ... وانه سيكون اماما من ائمة المسلمين) (١٦) أما أحمد بدير نفسه فهو بديل الروائي (alter-ego) الذي يعرف الامور ويتكتم ، فهو العليم المطلع ، وصوته عبارة عن صوت الروائي في الرواية المذكورة . وهو صوت يصعب تمييزه بالتالي عن (تدخلات المؤلف) العديدة في الجدل والتعليق . ففي واحدة من هذه ، يقول الروائي (هاهي الخطوط الاولى لهذه الحيوات المتنافرة ترسم في صحيفة الدنيا الواسعة ، ولا يدري أحد كيف تصير في الغد القريب او البعيد ، ولا ماذا ينتظر اصحابها من حظوظ ومقادير وكل ما يدريه ان حياة أي منهم يمكن ان يذيعها راوية كأحمد بدير الا حياته. فانها اذا ذاعت على حقيقتها اعتبرت فضيحة ! وما يعنيه ذلك في كثير او قليل ، ولكن ينبغي أن يخاف سوء العاقبة ، كما ينبغي لعاقل يعيش بين حمقى ومجانين! ومن العجب حقا انه وعلي طه نقيضان ، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معا الى اعماق السجون غير مفرق بين عابده والكافر به !) (١٧) .

وتدخل المؤلف السابق يستحق معالجة خاصة ، فهو يطرح علي طه ورضوان ومحجوب وأحمد بدير على أساس انهم (تشكيلة متنافرة لدنيا واسعة) يروم تصويرها ، وجعل من أحمد بدير المطلع على اسرار هذه التشكيلة وواقعها والمتنبيء ببعض المصاعب التي يخبؤها المستقبل . وبكلمة أخرى ، فان الواقعية النقدية التي جعلت من محفوظ واصفا ، وناقدا ونبيا ، منعته في ذات الوقت من أن يمنح أيا من الشخوص أهمية تضاهي أهميته كروائي(أحمد بدير) أو تتجاوزها . وهكذا يتنبأ بفساد الطبقة الارستقراطية بعد ما وصف أهولها للانهيار من خلال تشريح نموذج الطفيلية النابتة في أحشائها (محجوب عبد الدايم) : وتابع التيارات السياسية والدينية السائدة بين دعاة للعلم والاشتراكية والاصلاح،وغيبيين اتقياء يدعون الى طهارة الروح . وكلاهما يشكلان بعضا من دنيا محفوظ ، لكن هذه الدنيا تبقى أكثر سعة من أي منهما ومن كليهما معا : وهذه السعة والاحاطة هي التي تجعله يتهرب من قول كل شيء . وهكذا ، فان وكيله أحمد بدير يؤمن بنزاهة واخلاص الفلسفات الشائعة آنذاك لكنه لا يرى حملتها أبطالا ، بل نماذج لآلاف من الشباب يستحقون الاطراء ، مع تحفظ شديد بأن ازدهار الفلسفات المتناقضة — كدلالة تغير في الوعي والبناء الاجتماعي — لا بد أن يؤتي بتغيير قريب ، وان هذا التغيير سيفجر الصراع والمعركة بين أطرافها . وبعد جدل بين ممثلي الفلسفتين السائدتين ، يضحك أحمد بدير قائلا : — لماذا تتعجلان المعركة ولم يأزف موعدها ؟ ! وابتسم الرفاق ، الاصدقاء الاعداء وتبادلوا نظرة ذات معنى ، وكأنهم يتساطون معا : (ماذا تخبيء لنا أيها الغد ؟ !) (١٨) .

وعلى الرغم من أن محفوظ ليس اسيرا لنظرية ما ، لكنه مقيد بوضوح بنظرية واقعية لمجرى الامور ، وهذه النظرة نفسها ، ولطبيعة وعيها بالكتل والافكار وحجم التأثيرات الفلسفية ، دفعته الى توزيع شخوصه الى نماذج لا الى افراد باستثناء بعض سمات محجوب الشخصية . واذا كان النموذج مالكا لمواصفات بطولية في بعض الاحيان فان عدم يقين الكاتب (في فترة تناحر وشك وتناقض فلسفي وتغيرات) وحسه بان عالمه بتفاصيله وقيمه وتقاليده لم يعد يسمح بتفرد ملحمي ، جعلاه يتأرجح بين الشخصية والنموذج. وهو من ناحية اخرى يتردد كثيرا — كما هو شأن أحمد بدير — في التزام احدى القوى في الرواية : لا سيما وان الحياة البورجوازية في بدايتها تزخر ايضا باختلاطات قيمية وفكرية واجتماعية عديدة ، لدرجة يبدو فيها صعبا تماما تمييز الاسود والابيض ، الرذيلة والفضيلة خارج حدود المسلمات المعروفة في سلم القيم المقبولة وهو سلم لايمكن ان يستقيم طويلا اثر حدوث تحولات جادة (الثورة مثلا) كما سنرى في الروايات اللاحقة لنجيب محفوظ ، والتي تبدأ بمحاكمة هذه القيم ونسبيتها من خلال شخوص منبوذين كسعيد مهران .

وهذا الحس بصعوبة التحديد ، وبتعقيد الحياة ، وتلكؤ المثالية على اعتاب الواقع ، يمكن أن نرصده ايضا في روايتي (خان الخليلي) (وزقاق المدق) . فالراوئي وان كان يرى دوما جذوة حياة متجددة حافلة بالصراع لكنه يبقى يمزج أمل احمد راشد في تغيير أحسن (خان الخليلي) وتجدد الحياة في (الزقاق) بعيدا عن آنية الحدث اليومي ، بألم السقوط والاندحار : حيث حميدة تبيع جسدها للانكليز ، وعباس الحلو يستقط قتيلا في معركة قبيحة يشنها ضده السكارى منهم . في حين ان (فهمي) في الثلاثية يخر قتيلا في

مظاهرة ، ويبقى كمال يطرح على نفسه بالحاح ان فهمي لم يكن ضحية (معركة حمقاء) ، وكأنه يريد استبدال شكوكه بيقين ؛ فيتساءل بعد لحظات : (ولكن اين وجه اليقين ؟) ان اختلاط النبوءة بالقلق هو أحد اسباب تكتم احمد بدير ، صوت الروائي في القاهرة الجديدة، ذلك الصحافي العليم الذي سيتكرر وجوده مجددا في ميرامار باسم عامر وجدي ، الذي يبتدىء الحياة في البنسيون وينهيها بآيات من الذكر الحكيم ، مبتهلا بعدما امتلأ قلبه بالشجون وعقله بالاسرار ، وغاصت في ذاكرته اكثر من حقيقة وحكاية هي في جلها عالم الروائي السري . ان الرواية العربية في عمر الاربعين تعيش نبوءة وخوفا ، أملا وقلقا ، مردهما حس الفنان المخلص بمحنة التدمير والاعياء والاختناق التي يمر بها الانسان العربي جراء القهر والاستلاب وغياب الحرية . وهكذا ، فعندما يتعامل الروائي العربي مع التجربة ، نراه مشدودا دوما الى قطبين ، يتجاذبان باصطراع واضح . ولكن وفي حدود موضوع الشخصية في الرواية يمكن القول ان مرحلة المخاض السالفة الذكر واحاطة الفنان بعلم نفس السلوك والديمقراطية وما تعنيه من حقوق فردية في التعبير والتصرف والتملك تنعكس على واقع الرؤية الفنية ، متيحة للروائي فرصة اكبر لتنمية شخوصه والتأكيد على البنية الروائية ، : فهو لكي يضمن حرية شخوصه في عالم من صنعه يسعى باستمرار لاضفاء جو تماسكي على روايته، فيلجأ الى الزمن التاريخي منقطا (بالفلاش باك والديالوج الداخلي) والى الحبكة المعمارية وحركة الشخوص الدرامية . ويصدق هذا على **زقاق المدق** و**القاهرة الجديدة** و**الثلاثية** لنجيب محفوظ ، تماما كما يصدق على ثلاثية محمد ديب : اذ ينمو عمر تربويا حسب تقليد (Bildungsroman) وهو تقليد ينسجم في الغالب مع السير الذاتية والروايات القريبة منها . فمن خلال التجربة بين الريف والمدينة والاختلاط باجواء العمال والفلاحين ، وكذلك من خلال توعية حميد السراج ، تتاح لعمر فرصة النمو والتعلم بما يحقق رسالة الروائي ، وهي رسالة اجتماعية ــ قومية، تتم فيها مزاوجة النضالين القومي بالطبقي من خلال ترتيب واع للاحداث والتطورات في اتجاه التزام اجتماعي طبقي ، هو في صيغته وشكله التزام قومي ضد الاحتلال الفرنسي ايضا .

وهذا النوع من الشخوص يتنامى في الرواية العربية دون تسليم الروائيين بامكانية سلامته : فهو وفي مواجهة جدران القهر والاستلاب قد ينتهي بشكل أو بآخر ، وهو موضوع طرقه عبد الرحمن منيف في (شرق المتوسط) . وعلى الرغم من ان الروائي ذكر (في بصماته الفنية التي تركها في صفحات الرواية الاخيرة) (١٩) أن روايته دون زمن ، وانها تتجاوز الحبكة التقليدية لكنها في الواقع اعتمدت شخصية رئيسة على غرار السير الذاتية والروايات الاجتماعية ، وأطرت في زمن تاريخي ، انكساراته الوحيدة هي التداخلات في ذهن رجب بين لحظة راهنة وأخرى مضت ضمن تيارات وعي ونقلات الذاكرة الى وراء ، في حين أن تعدد الاصوات (انيسة وعادل اضافة الى رجب) ، لم يكن غير ايذان بايمان الروائي بتفرد الشخوص وتعدد زوايا نظرتهم وعدم اعتقاده بالسلطوية المعارضة للديمقراطية ، وما تعنيه من انفراد بدنيا الرواية بصفتها انعكاس لدنيا الواقع . فرجب ينفى بعد سجن وعذاب ومعاناة ، ليعود من المنفى مجددا .. والروائي في جولة العذاب هذه يطرح التجربة وتداخلاتها الماضية والحاضرة بصوتين (صوت رجب وصوت انيسة أخته) ، مؤكدا على ذهن رجب بشكل خاص حيث يصبح هذا الذهن مرآة مقعرة للواقع تجمع الاشياء في لحظة تمركز شديدة الكثافة ، تصبح فيها الكلمة المسموعة القائمة حاضراً ايقاعات على وتر العذاب ، فتذكره بوجوه عذبته واخرى انهكته واتعبته وبمشاهدات وملابسات تتداخل فيما بينها تداخلا دقيقا ، مكونة تجربته في الاذلال والقهر والتعذيب ، وهي تجربة تكتسب سمات عامة من خلال خارطة التحرك الواسعة ملصقة بعنوان واضح عن المعاناة « شرق المتوسط » . ولكن ، وطوال رحلة العذاب هذه ، يبقى رجب بشراً كالآخرين في تلك المنطقة من العالم يناضل ويعارض ويعذب ويموت .

وصورة رحلة النفي والعذاب تتكرر في روايات عربية عديدة ، وهي رحلة تتيح للروائي عادة فرصة أحسن في التحكم ببناء روايته من خلال التركيز على شخصية المعارض والمتمرد ، وخاصة عندما يراد طرح فكرة ما من خلال هذا التركيز ، لتنمو الرواية ضمن تقليد (حبكة الاطروحة أو الرسالة) . وهكذا هو شأن **الثلج يأتي من النافذة** ــ لحنا مينه ــ حيث يلجأ فياض المثقف الى بيروت، واجدا عند العامل النقابي خليل ملاذا بعدما فر الاخير اثر تتريك الاسكندرون . وجراء هذا اللقاء يستعيد فياض حماسة للمقاومة والمعارضة ، اذ ينبهه العامل النقابي (انت الذي اخترت هذا الطريق ، وما عليك الا ان تواصل السير) . ومن خلال محاكمة مستمرة لنفسه يتجرد فياض من الخوف والتردد ، عائدا الى بلده ، للمساهمة في العمل السري ، عارفا أن البرد ليس مبعثه الثلج ، بل نافذة الغربة والتهرب من المواجهة . وتعليمات النقابي خليل تعيد الى الذهن اقوال الاستاذ كامل في **الشراع والعاصفة** وهي تخريجات أريد لها أن تكون ذات تأثير على شخصية الطروسي في الصراع ضد قوى الاستغلال . وليس عسيرا أن تحاكم روايات الاطروحة هذه ، اذ أن مثقف حنا مينة يبدو هامشيا قبالة خليل ، وكان الروائي يريد ان يسير الفعل في **الثلج يأتي من النافذة** حسب نظرية الايمان بسيادة البروليتاريا . في حين أن خلل التشخيص في **الشراع** مرده الجمع بين الملحمة والرواية ، حيث يبدو الطروسي خليفة لبحار همنغواي (الشيخ والبحر) في صراع فردي ملحمي ضد قوى التحدي والشر . ومثل هذه الهالة الملحمية تحيط الخياط في **الشمس في يوم غائم** ، حيث يبدو وفتاة القبو أقرب الى ابطال الرومانس منهما الى الرواية الواقعية .

والميل لاضفاء هالة طقوسية واسطورية على الشخوص المألوفين يعيدنا الى النظرية الرومانسية التي شارك في صياغة فلسفتها ووردزورث وكولريج : حيث جاءت هذه حلا نبوئيا للمأزق الذي بلغته الآداب والفنون جراء الايغال في التقاليد وتعاظم النزعة الواقعية كاتجاه مساير للتطورات العملية على صعيد الحياة الاجتماعية ، وانعكاسات تبعات هذه على الفلسفة السائدة آنذاك ، وهي الفلسفة النفعية . ولكي يبقى الادب نقيا ، يتمتع بفرصة التجدد كانت العودة الى ينابيع نقية جديدة ، حيث المزاوجة بين المألوف والاسطوري والفوطبيعي . واذ أن الحياة المدنية بفلسفتها النفعية السائدة معادية لدود للفن ، كان لا بد من اتجاهين ، **أولهما** حماية الانسان من سيادة وسلطان هذه الفلسفة وتبعاتها ومهالكها حماية انسانية، تستعيد قيمة الانسان في الادب وان طرق الفنان باب الاسطورة بقصد ذلك . **وثانيهما** العودة الى البرج العاجي للفن ، بكل ازدراء علني او مغلف لهذه الفلسفة ودعواتها وما تعنيه من ضغوط ومطاليب يراها الفنان تهديدا لملكته . ويمكن ملاحظة الاتجاهين في عدد من الروايات تمثل أولهما ــ على سبيل المثال ــ روايتا عبد الرحمن منيف (النهايات) والطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) ، وثانيهما رواية جبرا ابراهيم جبرا ، **البحث عن وليد مسعود** . **والنهايات** ليست قفزة جديدة في اهتمامات عبد الرحمن منيف . فعساف وكلبه ليسا بعيدين عن زكي النداوي و وردان

في (حين تركنا الجسر) الا ان عساف أصبح رمزا اسطوريا في رحم ريفي املاه الكاتب على الرواية الحضرية . وجسده المسجي امام الجميع وهم يتبادلون اقاصيص الليلة العجيبة لم يعد مجرد جسد بشري ، فهو بديل الوحي والالهام : يثير الشجون من جهة ، ويجيب على التساؤلات ضمنا من جهة أخرى ، حتى كان المختار – وهو يبلغ هوسا خاصا آنذاك – يتساءل عما اذا كان عساف يرضى بهذا الذي يسمعه عن وحشية وقسوة البشر ، وهي الوحشية التي تحدث عنها زكي لوردان ، تماما كما يتبادل عنها الياس ومنصور عبد السلام الاحاديث في (الاشجار واغتيال مرزوق) . واكتسبت الاقاصيص في تلك الليلة المسحورة ، (وبحكم ذلك الاشعاع المتواصل الذي اقترن بمعنى عساف) تأثيرا فوطبيعيا ، فسحرت الجميع وفجرت الحكمة والعواطف والحزن والغضب : وكان الهوس ، وكان الجنون الذي وحده يسترجع للبشر انسانيتهم الضائعة والمغلفة بأستار المنافع والتفاصيل اليومية ، فكان ان فاضت الأحاسيس والمشاعر حيث البشر يحاسبون انفسهم بقسوة جديدة لم يعرفوها من قبل وهم غارقون في لجة الحياة ونزعاتها النفعية . وعساف نفسه نما في نفوس اهل الطيبة ، من غامض ومجنون كبير الى قديس يأتيهم بوحي وارادة جديدين ، فتتحول جنازته الى موكب خاص تمتزج فيه الدموع بالزغاريد : فهو بين لحظتي الهوس والشهادة ، لم يعد بشرا : وفي نهايته كان التجلي وولادة حياة جديدة . أما مصطفى سعيد ، شخصية الطيب صالح الرئيسة في **موسم الهجرة الى الشمال** ، فهو ليس شبيها بعساف من حيث التكوين والدلالة. ولكنه يمر في تعميد واضح في حياته ، يقود الى اندحار ازدواجيته وتحرره في شكل جديد (هو شكل الراوي) من عقدة المستعمر (بفتح الميم) ، في عودة نهائية الى الرحم الأم ، اي الى القرية والوطن . يقول الطيب صالح ، انه يشعر بدافع كبير لكي يقول شيئا مهما . وعندما يطرح ازدواجية الثقافة العربية والافريقية ، يرى انها اسيرة استلاب خاص اذ (اننا كفقاعة هواء محصورة في صدفة من صنعنا داخل صخرة من الثقافة الاوربية الغربية . نحن بحاجة الى انفجار يطيح بالصدفة والصخرة معا) (٢٠) .

وهو يرى ايضا ان الاسطورة قادرة على تحقيق تغيير اجتماعي في عقل المستعمر (بفتح الميم) ، بغية تحريره من نزعته لرؤية نفسه في مرآة المستعمر (بكسر الميم) ، وذلك بدفعه (لتجاوز اطار تفكيره الرجعي ، (حيث) يمكن أن يستعيد مستقلا دوره الثقافي في التاريخ) (٢١) وهكذا ، كانت الرواية تتحرك في اتجاهين ، احدهما باتجاه أوربا ذاتها : حيث يقصد من المبالغة (في عرض مغامرات مصطفى سعيد الانتقامية مع النسوة) تسخيف الاسطورة الشائعة حول تعلق السود بالاوربية البيضاء في حين ان الآخر ، والاقرب الى موضوع هذا البحث ، هو اصطراع قيم الروائي نفسه ، بين مصطفى سعيد (نصّفه الاول الذي يضع قدره الشخصي قبالة تحدٍ حضاري مضادٍ) وبين الراوي (صوته العاقل الذي يطمح الى انسحاب هادىء الى رحم الوطن الدافىء) ، متخليا عن العصابية المتسببة جراء تناطح الثقافات). وهكذا كانت المعركة تتم في ذهن الروائي ، حيث التعميد الطقوسي الذي يخضع له مصطفى سعيد يوجد نمطاً آخر من التجلي ، أو الوجود الجديد المنسجم نفسيا مع الجذور دون روح الانتقام التي يغذيها الانفصام العقلي بين السوداني والاوربي ، وعندما تلاشى مصطفى سعيد لينفرد صوت الراوي وحيدا ، كان التعميد قد اكتمل، وكان صوت الراوي يهمس صافيا حول جدوى الحياة ضمن التزام المسؤولية والواجب .

لكن جبرا في **البحث عن وليد مسعود** واجه التحدي بمحاولة لصون حرمة مملكته الفنية دون ان يعلن ذلك أمام جمهور يعتبره متزمتا ، يضيق ذرعاً بكل ما ينبهه الى اختلاف الفنان عنه ، وسيادته في مملكته ، واذا كان جبرا قد طرح بحث (وليد) وكأنه بحث عن هوية ، تتأكد من خلال العمل في صف المقاومة ، فان القارىء الدقيق قد يشعر أن هذا ما هو الا برقع يتماشى والشائع من تقاليد في الكتابة حاليا لاخفاء ما يتحرج عن اعلانه: اي فك الحصار عن الفن . والذي يطالع اعمال جبرا المعروفة يمكن ان يلم بطبيعة اهتمامات جبرا بهذا الخصوص . فهذا هو أمين في (صراخ في ليل طويل) يميز بين رواية المغزى الاخير أو رواية الرسالة ، وبين الرواية الفنية الباحثة باستمرار في داخل تجربة الفنان عن معنى يهمه بدرجة رئيسية ، عن النقطة التي (تتوازن فيها الاضداد ، والشكل الذي تترتب فيه الألوان ، قاتمها وزاهيها بانسجام) . وهو نفسه في **السفينة** ، الذي يرى أن من خلق البساط الطائر لا بد أن كان كالروائي نفسه ، لم يغادر محلته المكتظة ، الفقيرة ، القذرة ، سواء كانت في بغداد أو في القاهرة . لكنه كما يقول بديله ذاته في الرواية ، كان مكتوبا عليه الدمار لولا هذه الاوهام . وبغض النظر عن تركيبية (**البحث ...**) بدا واضحا أن وليدا المثقف والفنان لم يكن يؤمن بفلسفة ما ، ولم يكن مولعا بتحزب أو تنظيم ، ولم يستقر على مقام : فهو قلق ، مأزوم ، يتحرك باستمرار ، وهو في كل ذلك خلاصة للفنان المأزوم الذي يشارك في التجارب المثيرة والقضايا المثارة ، شاعراً على الدوام بخطر الاشياء القريبة منه . لئلا تهيمن عليه : وهكذا كان فراره لا موته .

اما الشريط الذي تركه مسجلا ، فقد وضع فيه خلاصته ، وبراعته الفنية : من دقة بلاغية وانسجام موسيقي وجملة ثرية توغل في الرمز وتمعن في الاشارة وتطرب ايقاعا . اما من حيث الشكل العام للرواية ، فان اعتمادها الحوار والجدل وتعدد الاساليب يقربها الى الكوميديا ويبعدها عن المأساة : فكلما كثر الكلام قل الفعل وتناقضت قيمة العمل المتناثر. لكن السؤال الذي لابد ان يثار خارج حدود التفسير المنطقي السابق هو حول معنى وليد نفسه ؟ فهل ان وليداً مطروح كشخص ؟ أم هل ان الشريط بديل عنه ؟ في تقديري ان الشريط هو وليد ، كما أن وليدا هو الشريط ، اذا قيمنا الشريط من خلال محتواه الفني الكثيف .

واذا كان الشريط هو الذي يواجه القارىء وجمهرة المتفرجين في الرواية ، فانه موضوع بهذا الشكل بقصد بناء عقدة شبيهة بعقدة القصة البوليسية : حيث السر يقود الى التفكير بحل رموزه . ولكن هل يعقل أن تتحول رواية فنية ذكية الى لعبة بوليسية اعتيادية ، أم هل أن لعبة اللغز (اذا اخذت بمستواها السطحي) اريد منها التهكم من ذهنية الشرطي في القارىء وجمهور الاصحاب المتفرجين ؟ ان وليداً في كل حياته كان تجسيداً لما هو مضمن بتركيز في ذلك الشريط الصغير المتروك في سيارة مهجورة على طريق الرطبة . واذا كان الفنان يطمح دوما الى تمييز دوره ، فانه هنا يصبح بديلا للساحر ، ان لم يكن هو الساحر نفسه . واذا كان السحرة يقدرون على تحويل أجسادهم الى حبة رمان أو عصفور أو غير ذلك لغرض ما في نفوسهم تمليه الظروف عادة قبل البدء بجولة جديدة في الصراع ، فان الفنان لعب لعبته في **البحث عن وليد مسعود** ، لكي يصون حرمة مملكته ، كما أشير في البداية .

لكن هذا العمل ، وبالرغم من طبيعته الخاصة ، يقع في اتجاهه العام ضمن صنوف من حالات التمرد التي تزخر بها الرواية العربية ، وهي حالات تتفاوت بين تضحية وفداء ، وبين تمرد على حواجز ، وبحث عن معنى أو يقين جديد ، وبين تخاذل وانهيار وحس موجع بهذا الاندحار .

وفي دراسة مفهوم الشخصية والبطل في الرواية العربية ، لا بد من الاشارة الى أن الامتثال (الانسجام والتكيف) لظرف ما ، وبالذات ، لظروف قهر تحرم الحريات الديمقراطية ، يعني دوماً اندحاراً نفسياً واخلاقياً مريعاً للشخوص ، فها هو كريم الناصري في رواية « الوشم » لعبد الرحمن الربيعي يبدو شيئاً ما دون اسم او شخصية ، حتى انه عندما يقرر الهجرة الى مدينة اخرى ، يرى انه مضطر الى الكتابة باسم مستعار ، اذ انه (يخاف اظهار اسمه الملطخ الى النور ، انه بحاجة الى فترة تطهير تطول أو تقصر) . وعلى الرغم من بعض المؤاخذات على تركيب الرواية ، الا انها قد تكون الوحيدة التي تكفل بقاء اسم الربيعي روائياً ، اذ ان حس الفنان فيه بانهيار مقومات الحياة النشطة في شخصية متخاذلة انعكس بشدة على (كريم الناصري) ، والذي بدا ورقة خاوية باهتة تتأرجح بتعب بالغ بين الحياة والموت .

ويتكرر الأمر في رواية **ضجة في الزقاق** لغانم الدباغ ، فبتأكيده على الصراع النفسي الذي يعاني منه خليل ، ينقل الدباغ الفعل الى بعده الشخصاني ، جاعلا من معاناة خليل حسين القولجي نافذة للاطلال على الصراعات الخارجية ايام التحزب والتظاهر العنيف ضد العدوان الثلاثي والحكومة الملكية في العراق . وخليل وان لم يكن مناضلا سياسياً بل مجرد متعاطف مع الآخرين ، فانه يجد نفسه موزعاً وممزقاً بين حس بضرورة المشاركة ، وانحياز لأسرته وميلها للابقاء على ارتباطاتها بالسلطة ، وامره في ذلك كأمر فهمي في **الثلاثية** . ومن جانب آخر فان رفضه للتفريط بأصدقائه وصحبه، يجعله قريباً من منصور باهي في **ميرامار** . وعندما يجد نفسه في قلب الاحداث فان الصدفة هي وحدها المسؤولة عن ذلك : لكن التجربة الجديدة في السجن اثارت عنده ميلا عنيفاً لمحاسبة ومحاكمة نفسه ، فاما المساهمة الفعلية في العمل السياسي ، او التخلي عنه مرة والى الأبد . يقول في واحدة من هذه المحاكمات الداخلية :

« زجوا بك في الموقف دون سبب .. دوامة المظاهرة دفعت بك الى قلبها .. وانت انسان على الهامش ، على الرصيف ، ضاجعت ساجدة على حافة النهر الجاف .. وعلى حافة الأريكة غازلت ابنة عمك ، وفي بيت فاطم خان اكتفيت بسؤال العاهرة عن ماضيها ... تعيش ابداً في حواشي الأمور ، اندفع قليلا ... ابعد قليلا .. ابعد قليلا من دوامة الهلع ليصبح سرابك حقيقة » .

لكنه لم يندفع الى الداخل ، بل تخلى عن المركز ، موشياً بصحبه ، ومتبرئاً من العمل الحزبي ، فترك المحكمة وهو يرى (الآخرين يقادون بالسلاسل واحدهم يشيعه بنظرة غيظ ارعبته) ، وعلى الرغم من انه احس (انه خرج من الآتون سالماً ... الا ان شعوره باندحار الانسان فيه كان أشد) (٢٢) . وإزاية الذات (self-effacement) التي تعكس دوماً انتقام الروائي من نفسه في سلوك ماسوكي ، هي معادل تعويضي للأنانية الشخصية ، لعدم المساهمة في العمل السياسي الذي تنبأ به احمد بدير في **القاهرة الجديدة** عند حديثه عن مصير اناس كعلي طه . وكضرب من التكفير المستمر عن عدم المساهمة في قضية يموت من اجلها رجب ويختنق من اجلها العشرات على شاكلة **رجال في الشمس** ، كان الروائي يقبع بذل خلف هامشي مهزوز ككريم الناصري أو خليل حسين او حتى منصور باهي . وعندما يشعر الروائي انه محكوم بابي الخيزران الذي يعتاش على تهجيره وخنقه حتى الموت ، او بارستقراطية متعفنة كالتي احتوت محجوب عبد الدايم ، او بقوى بوليسية مدمرة كالتي انهت حياة رجب واطلقت الرصاص على فهمي ، فانه لن يرى بدا من طعن نفسه بنفسه في محاولة تطهير وتكفير تتخذ أشكالا عدة من بينها محاولة منصور باهي في ميرامار لقتل نصفه الخائن الذي هجر صحبه ، ليبقى في صراع دائم مع نفسه ، يتعرض فيه لمحاكمة ضميرية مستمرة ، تطل إبانها اشباح صحبه عليه باستمرار ، كأطراف معنية بالموضوع ، تدفع به الى هلوسة مدمرة ، جعلته يسعى باحثاً لاجتثاث الجذر الخائن في ذاته ، حتى تخيله قائماً في شخص سرحان البحيري ، المهرج الذي يدعي الثورية ويخون الثورة ، فيسعى الى قتله ، غير عارف بأن الخيانة غالباً ما تغتال نفسها في يأس واحباط خانقين .

وقد يتخذ التمرد صيغاً أخرى ، غير صيغ التمرد على الذات ، متبلوراً في مفهوم أوسع واشمل هو التمرد على المجتمع في رحلة تجريب واخفاق تبتدىء على غرار رواية التعليم Bildungsroman حيث تبدأ تميمة نصور في **طواحين بيروت** (لتوفيق يوسف عواد) رحلتها من المهدية الى بيروت ، من البراءة التقليدية في الرواية الرعوية الاجتماعية الى إثم المدينة وحكمتها ، مارة بسلسلة من التجارب التي اعتبرها الروائي خارطة بيروت ، جامعة بين الجنس والسياسة ، دون ان تتاح لنا فرصة الالتقاء بنموذج أعلى من رمزي رعد وحسين القموعي ، وهكذا تنمو تميمة ، صبية تعاني وتتألم ، وتثور وهي امرأة ، جسداً تارة وعقلا تارة أخرى ، محكومة وعلى دوام المسيرة بنزعة حب البقاء ، حسب شعار تصدر حركة الرواية مقتبسا من هنري ميللر يقول : (تصور ، تصور ، ان ليس امامك الا مصيرك) . وهكذا فاذ تصبح الرواية رحلة لتحقيق الذات ، لا بد ان تنتهي بعمومية ما تصور صدمة تميمة بعد لأي ، فها هي تسافر مع (الرجل) ، دون أن تعرف ما يرمز اليه ، لكنها تقول (منذ اللحظة التي سأمشي فيها مع الرجل سيخرس اسم تميمة متصور) (٢٣) . وواضح ان المقصود بالقول ، هو ان رحلة التطهير أوصلتها الى قناعة مفادها ان الذات لن تتحقق في عمل فردي ، فكان ان ذابت في قضية ، ذاهبة (مع الليل الى أن يطلع فجره) لتتحول الى قوة تغيير تحارب (تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع واطعنها بيدي) (٢٤) .

ويبقى هذا التمرد مزيجاً بين الواقعي والرومانسي ، في محاولة فنية لتجاوز ضرورات ومحظورات مزرية ومحددة . وعلى الرغم من أن تمرداً كهذا ، مطروحاً في لوحات حياتية موضوعة في اطار زمني تسلسلي معين وممنوحاً درجة من التفصيل التقريري الصحفي، أتاح للروائي فرصة متابعة نمو تميمة ونضجها ، لكنه ، وبحكم اهتمامه بالتفاصيل الاخرى ، وضعها في زاوية من لوحاته ، تحيط وتهيمن عليها هذه التفاصيل . لكن الروائيين يمكن أن يكونوا اكثر توفيقاً عندما يحاصرون شخوصهم في زوايا محاكمة مستمرة للواقع ، وخاصة اذا كان هذا الواقع محدد الهوية والتفاصيل شأن التنظيم الذي كان بابل يثور ضده باستمرار وفي رواية **المناضل** لعزيز السيد جاسم ، حيث يتسبب الاصطراع في ذهن الشخصية الرئيسة في ولادة تجسيد خارجي له ضد جدران التنظيم . وكان أن تكونت لدى القارىء فكرة مناسبة عن الشخصية الايديولوجية الناضجة في مواجهة تنظيمات ومؤسسات متخلفة أو محددة او محاصرة . لكنه اي التمرد ، وعندما يكتسب سمة الانغلاق والتعصب المتزمت يقود الى تلاش في الشخصية ، حيث يحول التزمت دون نمو شخصي مساير لنمو الاحداث خارج الحدود الشخصانية ، وفي معادلة كهذه ، يسقط الفرد مريضا ، متخلفا عن الركب شأن عيسى الدباغ في رواية **السمان والخريف** لنجيب محفوظ . فالشخص الذي راى نفسه قمة مسؤولة يفاجأ بمظاهرات واحداث . وعرف أنها ثورة ، حيث (الجيش يتحدى الملك)

كما قالت امه ، (كأيام عرابي باشا) ، واحيل على لجنة تطهير ، وبدا يشعر انه (منفي في مدينته الكبيرة ، مطارد بغير مطاردة) (٢٥) . وحيث كان وفديا يؤمن بالتغيير الاصلاحي ، فانه يعيش تشتتاً خاصاً بين واقع التغير الجديد وحدود فلسفته ، وطبيعة الضغوط الحالية عليه ، وعندما (فاجأه الراديو يوماً بقرار تأميم شركة قناة السويس !) ، (ارتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الغليان ، لهث في لهفة كأيام زمان) ، و (اعترف بذهول انه عمل كبير حقا لدرجة انه لا يصدق ، بذلك اقر عقله . اما قلبه فغاص في صدره كالمريض واكله الحسد . انه ينذعر كلما قامت قمة في الحاضر تضاهي القمم التاريخية التي يعيش على ذكراها) (٢٦) . واذ تعزله الظروف الجديدة فان عيسى الدباغ يبدو اثر ذلك فرداً عصابياً وتعيساً في آن واحد ، وهكذا ، يلوم الروائي الدباغ على تزمته وذعره وينتقد المجتمع الجديد الذي كان يفترض فيه أن يحتضن الدباغ وأمثاله بدل دفعهم خارج ساحة العمل كمنبوذين . وفي موقف عصيب كهذا يتوزع فيه محفوظ بين حرصه على حق الفرد في الحياة بحرية وبين واقع التغيير وملابساته ، يسعى الروائي الى حسم مثالي للأمور على شكل شاب يحمل وردة حمراء ، سبق لعيسى أن حقق معه واعتقله قبل الثورة ، وهذا الشاب يسعى لكسر حاجز عيسى الذهني باتجاه فكر متجدد ، غير عابىء بالانكسارات والاخطاء : طلب الشاب منه تبادل الرأي فرفض : ـ أليس هذا بخير من الجلوس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول ؟ أجاب : هكذا هي تطيب لي فلا تشغل بالك بأمري . رده : أنت لم تقرر بعد أن تفتح قلبك لي ؟ قال : ـ ولم ذلك ؟ الا ترى أن الدنيا كلها مملة ؟ قال الشاب : ليس عندي وقت للملل ! سأله : ـ ماذا تفعل اذن ؟ أجاب : ـ أعابث المتاعب التي الفتها وانظر الى الأمام بوجه مبتسم ، بوجه مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن بي البله ...) (٢٧) ويبدو التفاؤل مقحماً على هذه الرواية ، اذ أن مرحلة ما بعد الثورة لم تكن فاضلة تماما بالنسبة لمحفوظ ، ففيها الاخطاء والمصاعب والتناقضات والأوهام التي تعلو على أكتاف الحقائق . يقول محفوظ نفسه لعبد الرحمن أبو عوف (ما يجب أن تعلمه ويعلمه الجميع اني نقدت اخطاء الثورة لصالح التقدم ، واعتقد أن عبد الناصر ادرك ذلك رغم بعض مانقل لي عن استيائه من بعض رواياتي، غير اني أعترف أنه واسع الصدر رحب الأفق فيما يتعلق بالنقد) (٢٨) . فأخطاء الثورة ، وفي فترة انفتاح على النقد ، حفزت العديدين على التعامل معها بجراة ، كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في (الفلاح) ، وهي رواية أطروحية ، ضد الانتهازية اليسارية ، أمثال (سي رزق)، و (اسماعيل)، نماذج هذا الاتجاه ، الذين يسهمون في تعريض الفلاح الى التآمر والسجن والتعذيب ، حيث يصيح عبد العظيم في النتيجة (بقى مصر فيها حكومة ثانية ... حكومة سرية) ، في حين ان الشرقاوي لا يتورع عن التدخل المباشر في الرواية قائلا بصوته (هناك شيء ما يجمع عبر الزمن بين الذين يعذبون في أرض النبي منذ قرون والذين تمزق لحومهم بالديناميت في جنوب اليمن ، ودم المسيح ، والذين تهتز رؤوسهم في أيدي السفاحين بفيتنام ، والذين طردوا من أرضهم في فلسطين ... وبين سالم هذا الذي صلب بالأمس الى جذع نخلة ، وضرب بأداة ضرب الحيوان ! وشيء ما يجمع بين كل الذين صنعوا العذاب .. شيء ما .. غير انساني !) (٢٩) . واذا كان الشرقاوي قد وجد في موضوع مباشر كهذا مادة مناسبة يطرحها بشكل مباشر وتقريري أيضا ، فلأن الفنان لديه لم يرتق الى فنان محفوظ الذي يبحث على الدوام عن النفس المحاصرة ، جاعلا من آلامها وعذابها محركاً تمردياً قد يجعل رواياته في بعض الاحيان شبيهة بقصص المغامرة . لكنه وبحكم هذا الولع بالانسان المأزوم والحرص عليه يريد فتح العيون الى حقيقة معاناة الفرد عندما تتحول المؤسسات ضده ، تتآزر وتستعد لمطاردته وسحقه : وهذا شأن سعيد مهران في (اللص والكلاب) ، وعثمان خليل في (الشحاذ) . ففي الشحاذ كان عثمان خليل امتداداً لعلي طه ، يتحرق من أجل العدالة الاجتماعية والوطن والاشتراكية، ويدعو للاصلاح والثورة : وتبقى نبوءة أحمد بدير في **القاهرة الجديدة** حية في الذهن ، فبعد الثورة التي سعى من أجلها يحاصر عثمان خليل من جديد . لكنه وقبل مرحلة الحصار الجديدة ، يتذكر نضاله السابق ، السجن والتعذيب الذي يدفعه بعض الأحيان للتخاذل والشك في القضية التي يناضل من أجلها : (طالما ساءلت نفسي لماذا ، أجل لماذا ، وبدت لي الحياة خدعة سمجة ، وعجبت للأقدام التي انهالت على رأسي أقدام اناس تعساء من صميم الشعب الذي سجنت من أجله ، وتساءلت لماذا ؛ هل تعني الحياة أن نستوصي بالجبن والعماء ؛ ولكن ليس كذلك النمل ولا بقية الحشرات ...) . ويمضي في تفسير يأسه ، واسترجاعه ثقته بنفسه مجدداً : (استردت ايماني فوق الصخور وتحت أشعة الشمس ، وأكدت لنفسي بأن العمر لم يضع هدراً ، وان ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد دفعوا الانسان الى مرتبة سامية) (٣٠) .

وبمجيء الثورة ، تصور عثمان تحقق حلم من أحلامه : ولكن الامور تسير في اتجاه آخر ، ويطارده البوليس ، وتصيب الاطلاقة الطائشة عمر الحمزاوي الذي طلب العزلة بعدما أعياه الملل والاجتهاد وأتعبته التخمة البورجوازية فأعادته الاطلاقة الى ذاته التي كان يبحث عنها تحت أستار معفرة بالمادة ، فتعود صافية ويعود معها في لحظة الاحتضار والموت ذلك الشعر الذي هجره منذ زمن (ان تكن تريدني حقاً فلم هجرتني) (٣١) .

وعلى شاكلة عثمان خليل ، ودون خلفيته التنظيمية أو الايديولوجية المعينة ، يعاني سعيد مهران في **اللص والكلاب** عزلة خاصة ، حيث يغادر السجن ليفاجأ بابنته التي لن تعرفه ، وبزوجه التي هجرته ، وبعليش سدره الذي سرقه وخانه ، وبرؤوف علوان صديقه ومعلمه الذي علمه كيف ان السرقة ضرورية كقدر فردي في مواجهة مجتمع يعتاش على السرقة والاضطهاد ، ليعيش الآن صحفيا رائجاً ينظر الى مهران بتنكر وامتهان . وهكذا يواجه الفرد الذي تثقف في التمرد الفردي سجنا آخر بعدما غادر السجن الحكومي، وهو سجن اجتماعي كبير من الهجران والتنكر والخديعة، فيقرر أن يستمر في تمرده الفردي ، معاقباً هذا المجتمع ، مبتدئاً برؤوف علوان (أنت يا رؤوف علوان .... ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ ، اندفع بي الى السجن وتشب أنت الى قصر الأنوار والمرايا ، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ ، أما أنا فلا أنسى) (٣٢) . متجذرا في هذه التعاليم ، ومواجهاً خيانة (سيف الحرية المسلول) لكل ما قال ، رأى سعيد مهران في رؤوف (رمز الخيانة الذي ينضوي تحتها عليش ونبوية وجميع الخونة في الأرض) . وتشتد أزمة التمرد الفردي ، وسعيد مهران يرى نفسه (وفي مونولوجاته الداخلية العديدة التي تكسب هذه الرواية مسحة المأساة الوجودية) انه رمز الانسانية المعذبة ، المهضومة والمنبوذة على الدوام : « انا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وانا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه » وبالتالي فان من يقتله « انما يقتل الملايين » (٣٣) . وفي واحدة من لحظات المعاناة العديدة التي تحتمها المطاردة الجديدة وهو يحاول الاقتصاص من الخيانة يتصور أنه سيق الى المحاكمة . دون معرفة أو ذكر لمحنته ، أو الوقائع التي تدفعه الى التمرد . وتصور

انه يخاطب هيئة المحكمة : (لست كفيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص ، يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص والواقع انه لا فرق بيني وبينكم الا اني داخل القفص وانتم خارجه وهو فرق عرضي لا اهمية له البتة ، اما المضحك حقاً فهو أن استاذي الخطير ليس الا وغداً خائناً ، ويحق لكم العجب ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قذراً ملطخاً بافرازات الذباب) (٢٤) .

وهو في محنة الوجود المأساوية هذه يجد الملاذ عند نور البغي الفاضلة المسحوقة هي الاخرى ، وعند الشيخ الجنيدي الذي لا يقدم حلاً غير الأمل برحمة الآخرة . لكن القضية المطروحة في اللص والكلاب ليست مجرد رحلة للغوص في ذات الفرد المنبوذ والمتمرد ، بل هي مجازية ايضا ، حيث الشخصية الاشكالية تصبح رمزا للثقافة ، التي يجب ألا تحاكم كأجساد بل كاتجاه له جذوره وامتداداته وحقيقته ، وغالبا ما تحمل اجساد متباينة كثيراً من نبع واحد ، مطوعة هذه المعرفة تطويعا يتناسب ووجودها في الحياة . واذا كانت الثقافة المرفوضة بهذه الخطورة ، فمن الأجدر البدء بسلكها الموصل ، برؤوف علوان على سبيل المثال . لكن مجرد انسجام الاخير مع المجتمع ، يعني أن كل هذا المجتمع موغل في الخطيئة والرذيلة . وهكذا يصبح حنق سعيد مهران حنقاً اشكالياً ، هو حنق فنان ومثقف في مواجهة القيود والأباطيل والخدع . ولأنه كذلك يحمل حنقه وغضبه بعض العزاء والأمل والحلم . وليس غريبا بعد ذلك أن يكون سعيد مهران ، بعد كمال عبد الجواد ، في تمثيله لمواقف محفوظ . اذ يقول محفوظ معترفا أن (سعيد مهران) يحمل بعض ملامح المؤلف الفكرية والاجتماعية) (٢٥) .

وواقع الرواية العربية في رحلة الاربعين عاما يشير الى ان الروائي العربي يحيا في عالم من التوقع والأمل والاحباط والانكسار ، ولأنه كذلك ولأنه يحمل ايضا عصارة الثقافة المعاصرة فان الرواية العربية لا تقدم بطولات بالمعنى الملحمي او حتى التاريخي المتعارف عليه . فاذا كان الالتزام السياسي التنظيمي كدافع فعلي في الحياة العربية المعاصرة هو الذي يغري الناقد بالحديث عن البطولة ، فان هذا الالتزام لا يعني في الواقع تفرداً شخصياً أو نموذجيا ، اذ لو قدر لعلي طه في **القاهرة الجديدة** ان يظهر في روايات لاحقة لمحفوظ ، ولو قدر لرجب في رواية منيف **شرق المتوسط** ان يبقى حيا لاتفقا مع عثمان خليل في **الشحاذ** (عندما نعى مسؤوليتنا حيال الملايين فاننا لا نجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا) (٢٦) . واذا كانت المسؤولية عند بطل الرومانس فرصته للتفرد والتحقق البطولي ، فانها وفي الرواية الحديثة لا تعني أكثر من حرص شديد على التنسيق مع الآخرين في فعل عقلاني منظم ، يتيح القيادية دون تجاوز على امكانات الآخرين واهتماماتهم . ومن جانب آخر ، فان الحديث عن البطولة في الرواية العربية يجانب واقع الانسان العربي حسب شهادة الروايات السابقة ، فبين منبوذ ومتمرد وحاقد ، وقتيل ومعذب ، ومخنوق ومطارد ومستغل (بفتح الغين) ومتعب مجهد ، ومجنون ومتصدع ومهمل ، تتوزع هويات شخوص اغلب الروايات المطروحة في هذا البحث ، مدللة على أن ظروف القهر والاستعباد والاستبداد والتجاوز على ابسط الحقوق الديمقراطية والاجتماعية لا يمكن أن تتيح ولادات مختلفة عن هذه المطروحة في الرواية العربية . واذا اريد للرواية العربية أن تفخر بشيء ، فانها تفخر بطرحها الوجودي لمأساة ومحنة الانسان العربي ، الغريب في ارضه ، المقهور في منزله ، الذي تسهم العائلة والحكومات وقوى الاغتصاب والاحتلال جميعاً في سحقه والبطش به . لكن كل هذا العذاب المأساوي يحمل في داخله بذور الوعي والانبعاث والتجدد ، مطروحة ضمناً في قضية تنضج في عقول الصغار بعد موت رجب في **شرق المتوسط** ، وفي موت عساف وكلبه ، ذلك الموت البهي الذي جاء بالدمع والحبور معاً الى عيون البشر ، وكأنها تحمل البشرى بالنماء في الأرض يتفجر بعد جفاف وقحط . وهو تجدد بطولي أيضا ينمو في رحم التحدي والتمرد dissent ضد التماثل والانسجام الذي حطم الانسان العربي لقرون : ففي التمرد المستمر وفي المعارضة النشطة تتجدد الرؤيا ويعظم دور الانسان . وفي الرواية يكون التمرد السياسي والاجتماعي معادلا فنياً للتفرد البطولي ، ومتى ما آمن الفنان بقدرة شخوصه على التمرد على شاكلة سعيد مهران وغيره اعترف لهم بالفرادة ، وما تعنيه من امتلاكهم لارادة حرة خارج حدود القدرية الغيبية والقيود الاجتماعية والضغوط السياسية . ان الحرية تخلق الشخوص وتوفر لهم فرصة النمو والانتعاش ، وبوجودها ينتعش حس الفنان بانسانه ، وبغيابها ينتكس هذا الحس ، فتعلو القيود والظروف الصعبة وقوى الرذيلة ونماذجها على الانسان ، وتحظى في عالم الرؤية بقدر كبير من اهتمام الروائي . وفي كل ذلك ، وعندما يبدو الانسان العربي مشتتا ، منهكا ، معرضاً للابتزاز والاستلاب في الرواية العربية ، فان الروائيين ــ وهم يطرحون تصوراً فنياً لواقع يحمل في رحمه بذرة التمرد الانقلابي ورحلة البحث عن حرية ومعنى للحياة ــ وهم يدركون ابعاد هذا الواقع ويلمون باطراف المشكلة ، ويتعرضون من اجل حرية الانسان لكثير من الضغوط والاحراج ، ليسوا بعيدين كأشخاص عن أولئك الذين قال عنهم صحفي محفوظ (أحمد بدير) بأنهم قد يساقون الى صنوف القهر والعذاب . وسواء استشهدوا كفنان كنفاني من اجل قضية ، أو عانوا كآخرين ، أو بقوا يصرون على طرح القهر كموضوع رئيس ــ كما هو امر منيف في **شرق المتوسط والنهايات** ــ فانهم في أحسن ما لديهم وخارج عوالمهم الروائية يشمخون مناضلين وابطالا . وعندما حال الواقع دون وجود بطولة واضحة في الرواية العربية ، فان موقف الروائي كصاحب قضية ورؤية نبوئية لاستشراف الماضي والحاضر والمستقبل يجعل منه بطلا خارج النص !!

هوامش :

(١) يتفق هذا التخريج كما هو واضح مع ما ذهب اليه الان روب غرييه في التمييز بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة . فالرواية التقليدية عموما ، كما يرى « آيلة للسقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير البطل : فاذا لم تتماسك من جديد فذلك لان حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماما الآن ..» راجع نحو رواية جديدة (القاهرة : دار المعارف) ، ص ٣٦ ــ ٣٧ .

(٢) مقابلة عبد الرحمن ابو عوف ، (عن الاصالة والاستقلال الفكري) ص ١١١ ــ ١١٣ .

(٣) الشحاذ (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٦) ، ص ١٣٧ .

(٤) قال فورستر في مقابلة تلفزيونية (اعتقد ان احد اسباب توقفي عن كتابة الرواية ، هو ان السمة الاجتماعية للعالم قد تغيرتكثيرا.كنت معتادا على الكتابة عن عالمقديم بمنازلة وحياته العائلية وسلامه النسبي . كل ذلك اختفى ، وعلى الرغم من اني افكر بالعالم الجديد ، الا اني اعجز عن وصفه في رواية) .

Cited by G.H. Bantock, The Pelican Guide to English Literatune 7, The Modern Age. Ed. Boris Ford (London : Penguin,. rpt. 1966) P.14.

(٥) الرواية ، الطبعة الثانية ١٩٧٤ (منشورات اتحاد الكتاب العرب) ص ١٠ ــ ١١ .

(٦) راجع د. محمود حامد شوكت ، الفن القصصي في الادب العربي الحديث (القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٦٣) ، ود. محمد يوسف نجم ، القصة في الادب العربي الحديث ١٨٧٠ ــ ١٩١٤ (بيروت : دار الثقافة ، طبعة ثالثة ، ١٩٦٦) .

(٧) حول الرواية عند زيدان وقضية التشخيص ، راجع د. محسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ١٨٧٠ ــ ١٩٣٨ . (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص١٠٢

(٨) راجع محمود حامد شوكت ، ص ٩٨ .

(٩) نجيب محفوظ : الرواية والاداة «١» (القاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٨) ص ٢٤١ .

(١٠)
«Cultural and Intellectual Devlopment in Egypt Since 1952», Egypt Since the Revolution, ed. P.J Vatikiotis (London, 1968), pp. 150 - 51.

(١١) من نص حديث اذاعي نشرته مجلة الآداب سنة ٨ عدد ٩ (ايلول ١٩٦٠) ص ١١ .

(١٢) يحيى حقي ، فجر القصة المصرية (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٥) ص(٧٧)

(١٣) فؤاد دواره ، رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة ، الكاتب (كانون الثاني ١٩٦٣) ، ص ١٧ .

Cited also in Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and its Main Trends (Cairo : Am. Univ. Press, 1961), P. 115.

(١٤) القاهرة الجديدة (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٦) ص ٧٦ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

(١٦) المصدر السابق ص ١٥٦ .

(١٧) المصدر السابق ص ١٥٧ .

(١٨) المصدر السابق ص ١٩٩ .

(١٩) (طبعة وزارة الاعلام ، بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٧) ، ص ١٦٢ — ١٦٣ .

(٢٠)
Nadia Hijab, «Interview..., » Middle East, No 56 (June, 1979), P.67.

(٢١) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

(٢٢) ضجة في الزقاق (بغداد ، مطبعة الاديب ، ١٩٧٢) ص ١٥٥ — ١٥٦ ، ١٩٢ بالتعاقب.

(٢٣) (طبعة بيروت : دار الاداب ، ١٩٧٢) ، ص ٢٩٠ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

(٢٥) القاهرة — دار مصر للطباعة ، ١٩٧٥ ص ٥١ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ١٧٦ — ١٧٧ .

(٢٨) قضايا عربية (السنة الخامسة ، العدد الخامس ، ١٩٧٨) ص ١٠٧ — ١٠٨ .

(٢٩) الفلاح (عالم الكتب ، د.ت) ، ص ٦٣ .

(٣٠) الشحاذ (القاهرة ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٦) ، ص ١٢٥ .

(٣١) المصدر السابق ١٥٩ .

(٣٢) اللص والكلاب (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٥) ، ص ٤٨ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

(٣٤) المصدر السابق ص ١٤٧ .

(٣٥) حوار ما جد السامرائي (اكسره الرجوع الى الماضي ..) قضايا عربية (السنة الخامسة ، العدد الخامس ، ١٩٧٨) ، ص ٩٩ .

(٣٦) الشحاذ ، ص ١٣٤ .

دار الآداب تقدم

جبرا ابراهيم جبرا

في رواياته الاربع

السفينة

•

صراخ في ليل طويل

•

صيادون
في شارع ضيق

•

البحث عن
وليد مسعود