

حول مفهومَي الشخصية والبُطولة

في الرواية العربية المعاصرة

د. محسن الموسوي

قد يبدو الأمر مثيراً للاستغراب عند القول أن الرواية العربية المعاصرة نمت وقد هجرها سندها التقليدي البطل منذ فترة (١) وقد يثير مثل هذا الرأي لفظاً كثيراً ، وخاصة بين الذين سلموا بالتفسيرات الدارجة والسهلة لاشكالات البنية الروائية وسمات تطورها .

يمكن أن يذهب هؤلاء أيضاً الى ذكر عدد من أسماء شخوص روايات معروفة ظهرت خلال الأربعين عاماً الأخيرة ، معتبرين الفضائل التي اسبغها رواد الرواية التقليدية على الشخوص المركزيين منافية للخبر ذاته ، في حين أن 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 قارئ الرواية العربية والعالمية على الدوام ، وهي أن بنية الرواية ليست حقيقة مطلقة ، بل إنها وفي الغالب متغيرة باستمرار تبعاً لعوامل عديدة تتحكم بالإنسان ومجتمعه ، وبالتالي بموقف أو مواقف الفنان ازاء الحياة .

ولكي يتخذ هذا الموضوع مساره المناسب في التفسير والجدل ، لا بد من ملاحظة نماذج متميزة لنتائج الأربعة عاماً الأخيرة ، وطبيعة تعامل الفنان مع مادته الروائية ، كما لا بد من الإشارة الى أن الحرية والزمن والواقع لها انعكاسات مباشرة على طبيعة تعامل الفنان المذكور مع شخوصه : أي أن الفنان وفي فترة وعيه بحرية الإنسان وديمقراطية الحياة يمنع أفرادهم تمييزاً واضحاً كشخص لا كنماذج ، لا بواسطة الرسم المتكامل للصفات والخصائص فحسب ، بل بواسطة تكميلية 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 أن ظروف القهر والدمار تتجلى في بعض الاحيان في رؤية روائية مبطنة لهذه الظروف ، بموجبها يحمو الروائي شخوصه ، معلناً ضمناً أن ظروفها كهذه لا تتيح للفرد متنفساً لكي ينمو . وهكذا ، يجد الواحد فرقاً بين شخوص توفيق يوسف عواد في (طواحين بيروت) وبين شخوص غسان كنفاني في (رجال في الشمس) . لكن مثل هذه الامور يمكن أن تتوضح أكثر عندما نحاول استبطان هذه الرؤية الروائية من خلال انعكاساتها في الروايات المرئية المتوفرة ، لمعرفة نماذج وطرائق أخرى في الطرح والتعامل والتصور ، كلها تتفق في التحليل النهائي والتخريج المثبت في مطلع هذا الموضوع .

ومن بين المسلمات التي يعتمد عليها منهج هذا الموضوع ما يرد على لسان

الروائيين أنفسهم ، لاسيما عند عدم تناقض ذلك وطريقة كتاباتهم الروائية ، وهو أمر قليل الورد بالنسبة لروائيين متمكنين كنجيب محفوظ على سبيل المثال . فهو يذكر مرة في مقابلة معه نشرتها قضايا عربية (العدد الخامس ، ١٩٧٨) : (أن فن الرواية أصبح وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر ، وهو اقتناع شخصي وليس رأياً عاماً بديل وجود الرواية وروائيين يواصلون الانتاج .. ووراء اقتناعي الشخصي أن ما كتبت حتى الثلاثية هي الرواية بمعناها التقليدي . وهذا النوع لا يستقيم أمره الا في مجتمع مستقر واضح الملامح لا في مجتمع عرضة للتغير في كل لحظة ... الرواية التقليدية تصنف المجتمع .. ولهذا فالمجتمع الذي يتغير بسرعة لا يفري بوصفه بقدر ما يدفع الى التفكير فيه) (٢) .

وبغض النظر عن اقتناع محفوظ الشخصي ، فان الرواية التقليدية (بتأكيداتها على الحكمة والبطل او الشخصية المركزية والزمن التاريخي المنطقي) لم تعد قادرة على تحمل اعباء الحياة المعاصرة ، وهي لا بد أن تفسح المجال امام اشكال أخرى . 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 كياناً كلياً منسجماً بل تركيبات متفاوتة بوضوح تحول دون التعميم .

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

وليس صعباً تبين نفس محفوظ في هذا التعليق ، ولكن هذه ليست المشكلة التي نحن بصدها ، وان مهدت لنتائج هذا الموضوع . فالرواية التقليدية ليست بالضرورة أمراً عفا عليه الزمن ، لكنها شأن 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 الأكثر توفيقاً في طرح الابطال أو الشخوص

الركيزين ، الذين يعبرون عن مثالية مؤلفها في محاولته لا يصال رسالته الى الآخرين . ومجرد القول ان الرواية التقليدية هي مرادفة لعالم منتظم ومنظم ومستقر ، يعني ان الفنان قادر على تصنيف المجتمع وفرزه ، وبالتالي وصفه او الثورة عليه . وهو في هذه الحالة يبقى كثير الثقة بنفسه وبقدرته على الوثوق خارج المجتمع وداخله كصوت عارف عليم : فهو في اعتقاده بالقدرة على تصنيف المجتمع والتعامل معه يتمكن ، يرى انه (العليم المطلع) ، اي بديل الخالق في دنيا الفن . وسواء قصد بمعالم الروائي الماضي او الحاضر ، فانه يسبق وجهات نظره عادة على كل شيء . لكنه غالباً ما يكون اكثر تمكناً من الزمن التاريخي ، اي الماضي . فاختراع الاخير 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 بمد من تمثل الواقع الراهن (وخاصة عندما يكون ذلك في حالة مخاض ضبابية الحدود والمعالم) تتيح المادة التاريخية مخرجاً روائياً ، يطمح من خلاله مقارنة الماضي بالحاضر ، واستحضار بعض عبر التاريخ بما يكفل اصال صوته ورسالته النقدية الى المتلقي . ويجسد الباحث في اشارات جبرا ابراهيم جبرا الضمنية (في صراخ في ليل طويل) مادة مفيدة في تمييز الرواية التاريخية (والتقليدية تماما) عن الرواية الابداعية كواحدة من الاتجاهات المفيرة للشكل الاول . فهو كفنان لصيق بالادب اكثر من التجربة ، اي كفنان استمد جل معرفته وخبرته من القراءة ، كان لا بد ان يطرح التمييز بين الشكلين طرحاً روائياً في تجربته الاولى في كتابة الرواية . ويكفي ان نعرف ان (صراخ في ليل طويل) ظهرت عام ١٩٥٥ لكي ندرک ان فنان التجربة الابداعية اراد ان يطرح اشكالات الكتابة الروائية متأثراً بطبيعة الجدل الدائر آنذاك على شكل الرواية العصرية . اذ كان وليم فورستر قد اعلن في مقابلة تلفزيونية - كما اعلن محفوظ مؤخراً - تخليه عن الرواية ، لانه يرى انها بشكلها الذي عرفه (اي الشكل التقليدي) لم تعد قادرة على تحمل اعباء وضغوط الحياة الجديدة (٤) . وهكذا ، ففي هذه الرواية يطرح جبرا بديله (امين) كصحفي وكاتب مكلف بكتابة تاريخ سالف (تاريخ عائلة رزان هانم) على شكل قصة متكاملة ، تنتهي عادة بـ (مغزى آخر) في حين انه كفنان يطمح الى كتابة شيء مفاير ، فبدل ان تكون الرواية سرداً تاريخياً ضمن مواصفات تبني اصال فكرة او نصيحة او منفعة ، اصبحت بالنسبة له ترويحاً (عن ضيق صدره) وفي الوقت ذاته وسيلة ابداعية يعبر من خلالها عما يجول بنفسه ، فوزع هذه النفس الى ذوات تحمل اشلاء ذاته العديدة ، وهي نفس مصرّة على اختبار الحياة ، دون ان يبلو ذلك ممكناً . اما موقفه المعلن ازاء الحياة ، فهو موقف (يتعادل فيه الربح والخسارة ، الامتلاك والاملاق) (٥) . والذي يهمننا 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 يسر شكلاً ومضموناً من الرواية التي تريد القيام على رفاتها ، وخاصة بالنسبة الى موضوع الشخص والبطولة الذي نحن بصدده .

وبغض النظر عن التجارب والكتابات الروائية المديدة 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 أوروبا بشكل خاص . وفي هذه جميعاً ، غالباً ما يكون البطل رسالة واضحة المعالم والسمات . والذي يهمننا اكثر هو موضوع الرواية التاريخية العربية في رحلتها الثانية ، عند محمد فريد ابي حديد ، حيث اتخذت مساراً جديداً في تأكيدات الانسانية ورسالتها القومية (٨) ، وهو امر تطور ايضاً على ايدي ابراهيم رمزي والجارم واحمد علي باكثير ونجيب محفوظ وآخرين .

ولم تكن كثرة الروايات التاريخية مصادفة ، ذلك لان الرواية التاريخية غالباً ما تكون دليلاً على تزايد الحس القومي ، اذ يتعاطف 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 تميمس ، وهو امر يمكن تبنيه عند قراءة كتابات باكثير ، ورادوييس وكفاح طيبيبة 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 ومتصددين لمواقف ، لكنها ليست رواية بالمعنى المتعارف عليه حديثاً : فزينب لمحمد حسين هيكل اعتبرت كذلك ، لانها طرحت وبشكل سرد قصصي قضية حياتية فعلية وهي قضية يمكن ان تحصل في رحم المجتمع ، والمدني منه بشكل خاص ، على الرغم من اعتماد الريف موقعا لاجداث الرواية . والرواية وان كانت معنية بموضوعة الحب في صراعه مع المادة ، الا انها كانت ايداناً بولادة الرواية الحصرية Urban Novel : اذ سرعان ما يتحول الحب الى جنس ، وتسقط

العواطف في جبال المنفعة ، وما يقال عن زينب يمكن ان 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 الشخص : اذ عندما يعي الفنان هويته ولا سيما في مواجهة تحد واضح ، يسعى الى رسم شخص متكاملين ، واختيار نماذج شعبية بعد ما اجهد كتاب الرومانس انفسهم في اختيار ابطال وابناء عوائل متنفذة ليكونوا نماذجهم الفاضلة او الرذيلة . وعلى الرغم من ان الافراد الشعبيين يمكن ان يمتلكوا صفات بطولية ، لكن طبيعة مكانتهم بين الآخرين تجعل منهم متميزين ، دون ان يكونوا متفردين بالشكل البطولي الذي عرفته قصص الرومانس ، والرواية التاريخية والقوطية، ورواية البرجوازية المثيرة في مرحلة التغيرات الاجتماعية الاولى في أوروبا ، على شاكلة روبنسن كروزو على سبيل المثال . ومن جانب آخر ، من الخطا الادعاء ان الحس القومي ولد في غير رحم المدينة ، والمزاوجة بين الحسين (المدني) والثقافي - القومي هي التي اتاحت نمو الرواية بدرجة رئيسية ، وبروز النضال من اجل الهوية (هوية الذات وهوية المجموعة) كموضوع متكرر . فاذا توفر المدينة بسعتها وعلاقاتها وتناقضاتها جواً مليئاً بالسحر والتحدي ، بالقرب والمآلوف ، بالجميل والقبيح ، اثارت عند الفنان نزعة للتعامل مع الحياة ككل ، ورسم وتصوير ، او تحدي ومعارضة ما هو قائم : فروحه تطمح الى تحدي ما

كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي في الرأي العام بكلمة مصر . لقد كانت الشخصية المصرية غير واضحة المعالم والسمات ، ضائعة بين تيارات اجنبية فاتجهت الافكار الى تقويم الشخصية المصرية وابرزها والكشف عن قواها وطاقتها في الحياة (١١) . وفي موضوع الربط بين الوعي القومي والوعي بالذات والشخصية ، يرى يحيى حقي أن هناك ارتباطاً جدياً بين الحس بالثورة والبلورة الفنية للشخص . فالثورة في ١٩١٩ لم تكن بعيدة في اتجاهاتها عن ثورات مشابهة أخرى في مرافق الحياة وثقافتها ، فالثورة على التقليد تعني اتجاهها نحو الواقع ، أي نحو الشخصية العربية في مصر (في احضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ أدب المدرسة الحديثة . وكلاهما منبعثان من حاجة ملحة ليجاد فن شعبي صادق الاحساس الى أدب 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 ، إذ أن ادراك دور الجمهور يحتم تقلصاً في المساحة التي يشغلها الفرد الواحد ، وحتى في حالة ريادته وقيادته فإنه في كافة الاحوال يبقى يستمد دوره وثقته بنفسه من الكتلة التي تتعامل معه ويتوجه اليها : وتعويضات ذلك في الرواية معروفة حيث تتعدد الشخصيات ، وتمتلئ الساحة بوجوه خيرة وشريرة ، وباخرى متنوعة ، وتزدحم بتفاصيل تشكل خلفية الفعل والشخصية ، ان لم تلق بظلالها على ذلك .

على ان الربط المذكور ، ولأنه معنى بالادب والفنون عامة ، لم يأخذ بنظر الاعتبار تماماً طبيعة التطورات الجارية في البنية الاجتماعية ، وهي تغيرات مدنية واسعة حلت معها أيضاً بذور الوعي السابق كما حلت في داخلها بذور الصراع المختلفة ، واحتمالات المستقبل . فالثورة الوطنية والقومية ، وأن كانت أداة تغيير كبيرة في هذه البنية ، إلا أنها 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 تاتمن الجمهور عند توفر الثقة بتلبية طموحاته . وهذه الثورة الغيرة ، لا الانقلاب الدارج في أغلب بلدان العالم الثالث ، تختمر وتقبل حلولها في ذهن الفنان النبوي ، بصفته الذهن الاقدر والاسبق على الدوام في استقراء المستقبل بتجرد وحرص لا شعوري : أي ان الفنان المخلص — وحتى في عصرنا الجحود — يبقى وبشكل واضح رسولا وقارناً للمستقبل وبتلا على غرار نماذج كارلايل . واذا كانت مرحلة كتابة زينب هي مرحلة مخاض لم تضمن تحرراً ادبياً من القيود (كما هو شأن مصر) فإن المرحلة التي تلت ثورة سعد زغلول هي مرحلة تنام في الوعي وحس بالهوية ، وهي بالتالي مرحلة نبوءة ، تتيح للفنان استقراء المستقبل وتقديم (ابطاله) ، او (شخصه القيادي) ، او أفكاره في هذا الاتجاه ، وخاصة في الرواية السياسية — الاجتماعية ، رواية الاطروحة (أو الرسالة) . وهذا الاستقراء النبوي هو الذي يفسر انقطاع محفوظ عن كتابة الرواية التاريخية ، على الرغم من تخطيطه لكتابة عدد من الروايات عن تاريخ مصر تقليداً لولترسكوت ، فكان أن أقدم (دون أية مقدمات) على الكتابة الواقعية في القاهرة الجديدة (١٩٤٥) (وكان الخليلي (١٩٤٦) وزقاق المدق (١٩٤٧) ، والسراب (١٩٤٨) وبداية ونهاية (١٩٤٩) والثلاثية (١٣) . ويشرح محفوظ كيف أنه 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

وتزدهر بوجوده . لكنه وان بدا منسجماً في بعض الاحيان مع مواصفات معينة لنصقتها عادة بالاخلاق البرجوازية السائدة والمقبولة في المجتمع المتنفذ إلا أنه وكفنان غالباً ما يبقى على مشارف هذا المجتمع ، يرقبه ويناجيه ، ينفده ويتحده ، دون أن يسلم بأن يكون بعضاً منه ، إذ متى ما تحول الى جزء منه فقد القدرة على ابقاء مسافته انجماية ، وسقط في دعائية مباشرة او تسجيلية سهلة لا ترتقي الى مستوى الفنون . ونتائج كالأخيرة 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 لنتائج محفوظ : فهي عبارة عن (اعمال مثيرة) ، همها أن تستجيب لرغبة القارئ 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 ، او انها اوصاف 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 ، أن البطولة بمعناها الدارج في الملحمة والرومانس والتاريخ لا يمكن أن تتكرر في رواية المدينة إلا بأشكال أخرى ، كأن يكون الفرد الذي استحوذ على اهتمام الروائي منظماً سياسياً أو نقابياً أو مصلحاً اجتماعياً ، 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 متسلق اجتماعي ، طموح ، مكابد ، ومفرور وانتهازي فإنه يفقد صفة البطولة ، ويصبح عدواً للبطل (Anti-hero) أو رذيل (Villain) ومن ناحية أخرى فإن مراتب الشخصيات وسماتهم تتوضح أكثر من خلال مواقفهم في الرواية ، وهي مواقف تتنوع وتباين حسب سعة ادراك الفنان لسمات الواقع ، وتأثره بما يراه يستحق التناول فنياً ، وهكذا يوجد المناضل كالشخصية المركزية ، والمضحى الشهيد ، والمتمرد على مجتمع أو عادات أو تنظيمات ، وفي بعض الاحيان تتكرر صورة التمرد بأشكال أخرى ، يكون فيها التمرد اضطرارياً ، حيث يبرز المنبوذ مجدداً حاملاً لسمات بطولية ضد فخر المدينة والمؤسسة والأنظمة . في حين أن الهامشي الذي ينهار أمام ماكنات السلطان ومصاعب الحياة ، يتعثر في واقعه ومعناه ، ويبدو صورة لآلاف الناس الذين فقدوا أنفسهم لتلبية لرغبة السلطان أو خوفاً من بطشه . وهكذا ، تتنوع الرواية العربية وتتوزع بين واحدة بانورامية عامة ، وأخرى اجتماعية اصلاحية ، وبين ثالثة موهلة في تأكيد البحث عن الذات والهوية ، وبين رابعة معنية بالانسان نفسه ، قبل وبعد الثورات ، في داخلها وخارجها ، جزءاً منها شهماً مخلصاً أو انتهازياً ، وخارجاً عليها ملعوناً ومطارداً بتشف خاص ، كلاب البوليس هي ابلغ تعبير عنه في اللص والكلاب ل محفوظ . وقبل المضي في متابعة موضوع الشخصيات في الرواية العربية خلال الأربعين عاماً ، لا بد من التأكيد مجدداً على علاقة الشخصيات بحس الفنان بالهوية : فمحمود تيمور — على سبيل المثال — 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

ومن العجب حقا انه وعلي طه نقيضان ، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معا الى اعماق السجون غير مفرق بين عبده 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 والمتنبئ ببعض المصاعب التي يخوضها المستقبل .
وبكلمة أخرى ، فان الواقعية النقدية التي جعلت من محفوظ واصفا ، وناقدا ونبيا ، منعت في ذات الوقت من أن يمنح أي من الشخصيات 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، وغيبين 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 وكيه أحمد بدير يؤمن بنزاهة وأخلاص الفلسفات الشائعة آنذاك لكنه لا يرى حملتها ابطالا ، بل نماذج لآلاف من الشباب يستحقون الاطراء ، مع تحفظ شديد بأن ازدهار الفلسفات المتناقضة — كدلالة تغير في الوعي والبناء الاجتماعي — لا بد أن يؤدي بتغيير قريب ، وان هذا التغيير سيفجر الصراع والمركة بين أطرافها . وبعد جدل بين ممثلي الفلسفتين السائدتين ، يضحك أحمد بدير قائلا : — لماذا تتعجلان المركة ولم يآزف موعدها ؟ !
وابتسم الرفاق ، الاصدقاء الاعداء وتبادلوا نظرة ذات معنى ، وكأنهم يتساولون معا : (ماذا تخبيء لنا ايها الغد ؟ !) (١٨) .

وعلى الرغم من أن محفوظ ليس أسيرا لنظرية ما ، لكنه مقيد بوضوح بنظرية واقعية لمجرى الامور ، وهذه النظرة نفسها ، ولطبيعة وعيها بالكل والانعكاس وحجم التأثيرات الفلسفية ، دفعته الى توزيع شخصه 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 وتقاليد لم يعد يسمح بتفرد ملحمي ، جعله 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 لا يمكن ان يستقيم طويلا اثر حدوث تحولات جادة (الثورة مثلا) كما سنرى في الروايات اللاحقة لنجيب محفوظ ، والتي تبدأ بمحاكمة هذه القيم ونسبيتها من خلال شخص مبنوذين كسعيد مهران .

وهذا الحس بصعوبة التحديد ، وبتعميد الحياة ، وتلكؤ المثالية على اعتبار الواقع ، يمكن ان نرصده ايضا في روايتي (خان الخليلى) (وزقاق المدق) . فالروائي وان كان يرى دوما جذوة حياة متجددة حافلة بالصراع لكنه يبقى يمزج أمل أحمد راشد في تغيير أحسن (خان الخليلى) وتجدد الحياة في (الزقاق) بعيدا عن آنية الحدث اليومي ، بالم السقوط والاندحار : حيث حميدة تبغ جسدها للانكليز ، وعباس الطو يستقط قتيلا في معركة قبيحة يشنها ضده السكارى منهم . في حين ان (مهمي) في الثلاثية يخر قتيلا في

النبوي آنذاك ، فحيث كان الفساد كان الروائي يشخص طبيعته ، متوقعا في الوقت ذاته ولادة وتبلور قوى تغير قائمة في كيان المجتمع ، بانتظار اللحظة المناسبة . لكنه ، وضمن حدود الواقعية النقدية ، لا يمكن ان يعتقد بـ (ابطال) 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 ، (مطولة) 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 والشفيل في ظل ظروف مجففة : فتلع الطولة لتحل محلها بنايات حديثة يعني ايضا تشريد حمادي والآخرين . 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 ان يعم آخرين من أمثال حسين . في حين ان الحركة الدافعة في الرواية ككل (اضافة الى اصطرار القديم والجديد) تتلخص في طبيعة التسلق الاجتماعي ، وهي سمة واضحة في المجتمع عند تحوله باضطراد في اتجاه المدينة : ولهذا فالتسلق الاجتماعي (مصطفى الدلال) — بالرغم من كسل بسلطته 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 — يتساعل 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 احد 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 امر رذيل ، عن طيب يبذل كرامته وعفته وضميره نظير اثسباع طموحه) . الا يقتتل عليه العظماء ؟ (١٤) .

اما علي طه ، فقد وصفه الصحافي أحمد بدير بانه (ركل الحياة المطننة ليدعو الى مثله العليا على ما في ذلك من مشقة وخطورة ، فليست مبادئ 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 أئمة المسلمين) (١٦) اما أحمد بدير نفسه فهو بديل الروائي (alter-ego) الذي يعرف الامور ويتكلم ، 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 الحيوانات المتنافرة ترسم في صحيفة الدنيا الواسعة ، ولا يدري احد كيف تصير في الغد القريب أو البعيد ، ولا ماذا ينتظر اصحابها من حظوظ ومقادير وكل ما يدريه ان حياة أي منهم يمكن ان يذيعها رواية كأحمد بدير الاحيائه . فانها اذا ذاعت على حقيقتها اعتبرت فضيحة ! وما يعنيه ذلك في كثير او قليل ، ولكن ينبغي أن يخاف سوء العاقبة ، كما ينبغي لعائل يعيش بين حمقى ومجانين !

مظاهرة ، ويبقى كمال يطرح على نفسه بالحاح ان فهمي لم يكن ضحية (معركة حمقاء) ، وكأنه يريسد 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 مرامار باسم عامر وجدي ، الذي يتندى الحياة في البنسيون وينهيهآ آيات 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 ، املا وقلقا ، مردهما حس الفنان المخلص ببنحة 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 والتهلك تنعكس على واقع الرؤية الفنية ، متيحة للروائي فرصة اكبر لتنمية شخصه والتاكيد على البنية الروائية : فهو لكي يضمن حرية شخصه في عالم من صنعه يسمى باستمرار لاضفاء جو تماسكي على روايته ، فيلجأ الى الزمن التاريخي منقطا (بالفلاش باك والديالوج الداخلي) والى الحكمة المعمارية وحركة الشخصوخ الدرامية . ويصدق هذا على **زقاق المدق والقاهرة الجديدة والثلاثية** 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 - قومية ، تتم فيها مزاجية 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 الشخصوخ ينتمى في الرواية العربية دون تسليم الروائيين بإمكانية سلامته : فهو وفي مواجهة جدران القهر والاستلاب قد ينتهي بشكل أو بآخر ، وهو موضوع طرقة عبد الرحمن منيف في (شرق المتوسط) . وعلى الرغم من ان الروائي ذكر (في بصماته الفنية التي تركها في صفحات الرواية الاخيرة) (١٩) ان روايته دون زمن ، وانها تتجاوز الحبكة التقليدية لكنها في الواقع اعتمدت شخصية رئيسة على غرار السير الذاتية والروايات الاجتماعية ، واطرت 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 ايدان بإيمان الروائي بتفرد الشخصوخ وتعدد زوايا نظرهم وعدم اعتقاده بالسلطوية المعارضة للديمقراطية ، وما تعنيه من انفراد بدنيا الرواية بصفتها انعكاس لدنيا الواقع . فرجب ينفي بعد سجن وعذاب ومعاناة ، ليعود من المنفى مجددا . . والروائي في جولة العذاب هذه يطرح التجربة وتداخلاتها الماضية والحاضرة بصوتين (صوت رجب وصوت انيسة اخته) ، مؤكدا على ذهن رجب بشكل خاص حيث يصبح هذا الذهن مرآة مقعرة للواقع تجمع الاشياء في لحظة تمرکز شديدة الكثافة ، تصبح فيها الكلمة المسموعة

القائمة حاضراً ايقاعات على وتر العذاب ، فتذكره بوجوه عذبه وأخرى 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 كالأخرين في تلك المنطقة من العالم يناضل ويعارض ويعذب ويموت .

وصورة رحلة النفي والعذاب تتكرر في روايات عربية عديدة ، وهي رحلة تتيح للروائي عادة فرصة احسن 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** - لحنا مينه - حيث يلجأ فياض المثقف الى بيروت ، واجدا عند العامل النقابي خليل ملاذا بعدما فر الأخير اثر تترك 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 ان البرد ليس مبعثه الثلج ، بل نافذة الغربة والتهرب من المواجهة . وتعليمات النقابي خليل تعيد الى الذهن اقوال الاستاذ كامل في **الشرع والعاصفة** وهي تخريجات أريد لها ان تكون ذات تأثير على شخصية الطروسي في الصراع ضد قوى الاستغلال . وليس عسيرا ان تحاكم روايات الاطروحة هذه ، اذ ان مثقف حنا مينه يبدو هامشيا قبالة خليل ، وكان الروائي يريد ان يسير الفعل في **الثلج يأتي من النافذة** حسب نظرية الايمان بسيادة البروليتاريا . في حين ان خلل التشخيص في **الشرع** مردده الجمع بين الملحمة والرواية ، حيث يبدو الطروسي خليفة لبحار همنغواي (الشيخ والبحر) في صراع فردي ملحمي ضد قوى التحدي والشر . ومثل هذه الهالة الملحمية تحييط الخياط في **الشمس في يوم غائم** ، حيث يبدو وفاة القبو اقرب الى ابطال الرومانس منهما الى الرواية الواقعية .

والميل لاضفاء هالة طقوسية واسطورية على الشخصوخ المألوفين يعيدنا الى النظرية الرومانسية التي شارك في صياغة فلسفتها ووردزورث وكوليرج : حيث جاءت هذه حلا نبوياً للمازق الذي بلفته الآداب والفنون جراء الايقال في التقاليد وتعاطم النزعة الواقعية كاتجاه مسير للتطورات العملية على صعيد الحياة الاجتماعية ، وانعكاسات تبعت هذه على الفلسفة السائدة آنذاك ، وهي الفلسفة النفعية . ولكي يبقى الادب نقيا ، يتمتع بفرصة التجدد كانت العودة الى يتابع نقية جديدة ، حيث المزاجية بين المألوف والاسطوري والفو طبيعي . واذا ان الحياة المدنية بفسفتها النفعية السائدة معادية لدود للفن ، كان لا بد من اتجاهاين ، **اولهما** 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 ازدرأ علني او مغلّف لهذه الفلسفة ودعواتها وما تعنيه من ضغوط ومطالب يراها الفنان تهديدا لمملكته . ويمكن ملاحظة الاتجاهاين في عدد من الروايات تمثل اولهما - على سبيل المثال - روايتا عبد الرحمن منيف (النهايات) والطبيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) ، وثانيهما رواية جبرا ابراهيم جبرا ، **البحث عن وليد مسعود . والنهايات** ليست فقرة جديدة في اهتمامات عبد الرحمن منيف . فمصاف وقلبه ليسا بعبيدين عن زكي النداوي ووردان

ذرعاً بكل ما ينهبه الى اختلاف الفنان عنه ، وسيادته في مملكته ، واذا كان جبراً قد طرح بحث (وليد) وكأنه بحث عن هوية ، تتأكد من خلال العمل في صف المقاومة ، فان القارئ الدقيق قد يشعر أن هذا ما هو الا برقع يتماشى والشائع من تقاليد في الكتابة حالياً لاختفاء ما يتحرج عن اعلانه: اي فك الحصار عن الفن . والذي يطالع أعمال جبرا المعروفة يمكن ان يلم بطبيعة اهتمامات جبرا بهذا الخصوص . فهذا هو أمين في (صراخ في ليل طويل) يميز بين رواية المفزى الاخير او رواية الرسالة ، وبين الرواية الفنية الباحثة باستمرار في داخل تجربة الفنان عن معنى يهيمه بدرجته الرئيسية ، عن النقطة التي (تتوازن فيها الاضداد ، والشكل الذي ترتب فيه الألوان ، قاتمها وزاهيها بانسجام) . وهو نفسه في **السفينة** ، الذي يرى أن من خلق البساط الطائر لا بد أن كان كالروائي نفسه ، لم يفادر محله المكتظة ، الفقيرة ، القذرة ، سواء كانت في بغداد أو في القاهرة . لكنه كما يقول بديله ذاته في الرواية ، كان مكتوباً عليه الدمار لولا هذه الاوهام . وبغض النظر عن تركيبية (**البحث**) بدا واضحا ان 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 . لثلاث تهيمن عليه : وهكذا كان فراره لا موته .

اما الشريط الذي تركه مسجلاً ، فقد وضع فيه خلاصته ، وبراعته الفنية : من دقة بلاغية وانسجام موسيقي وجملة ثرية توغل في الرمز وتمعن في الاشارة وتطرب ايقاعاً . 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 لا بد ان يثار خارج حدود التفسير المنطقي السابق هو حول معنى وليد نفسه ؟ فهل ان وليداً مطروح كشخص ؟ ام هل ان الشريط بديل عنه ؟ في تقديرنا ان الشريط هو وليد ، كما ان وليدا هو الشريط ، اذا قيمنا الشريط من خلال محتواه الفني الكثيف .

واذا كان الشريط هو الذي يواجه القارئ وجمهرة المتفرجين في الرواية ، فانه موضوع بهذا الشكل بقصد بناء عقدة شبيهة بعقدة القصة البوليسية : حيث السر يقود الى التفكير بطل رموزه . ولكن هل يعقل ان تتحول رواية فنية ذكية الى لعبة بوليسية اعتيادية ، ام هل ان لعبة اللغز (اذا اخذت بمستواها السطحي) اريد منها التهمك من ذهنية الشرطي في القارئ وجمهور الاصحاح المتفرجين ؟ ان وليداً في كسل حياته كان تجسيدا 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 بديلاً للساحر ، ان لم يكن هو الساحر نفسه . واذا كان السحرة يقدرون على تحويل اجسادهم الى حبة رمان او عصفور او غير ذلك لفرض ما في نفوسهم تملية الظروف عادة قبل البدء بجولة جديدة في الصراع ، فان الفنان لعب لعبته في **البحث عن وليد مسعود** ، لكي يصون حرمة مملكته ، كما اشير 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 وانهايار وحس موجه بهذا الاندحار .

في (حين تركنا الجسر) الا ان عساف أصبح رمزاً اسطوريا في رحم ريفي املاه الكاتب على الرواية الحضرية . وجسده المسجي امام الجميع وهم يتبادلون اقايصص الليلة العجيبة لم يعد مجرد جسد بشري ، فهو بديل الوحي والالهام : يثير الشجون من جهة ، ويوجب على التساؤلات ضمنا من جهة اخرى ، حتى كان المختار - وهو يبلغ هوساً خاصاً 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 واغتتيال مرزوق) . واكتسبت الاقايصص في تلك الليلة المسحورة ، (وبحكم ذلك الاشعاع المتواصل الذي اقترن بمعنى عساف) تأثيراً فوطيعياً ، فسحرت الجميع وفجرت الحكمة والعواطف والحزن والغضب : وكان الهوس ، وكان الجنون الذي وحده يسترجع للبشر انسانيتهم الضائعة والمفلتة بأستار المنافع والتفاصيل اليومية ، فكان ان فاضت الاحاسيس والمشاعر حيث البشر يحاسبون انفسهم بقسوة جديدة لم يعرفوها من قبل وهم غارقون في لجة الحياة ونزعاتها النفعية . وعساف نفسه نما في نفوس أهل الطيبة ، من غامض ومجنون كبير الى قديس يأتيهم بوحى وارادة جديدين ، فتتحول جنازته الى موكب خاص تمتزج فيه الدموع بالزغاريد : فهو بين لحظتي الهوس والشهادة ، لم يعد بشراً : وفي نهايته كان التجلي وولادة حياة جديدة . اما مصطفى سعيد ، شخصية الطبيب صالح الرئيسية في **موسم الهجرة الى الشمال** ، فهو ليس شبيهاً بعساف من حيث التكوين والدلالة . ولكنه يمر في تعميم واضح في حياته ، يقود الى اندحار ازدواجيته وتحزبه في شكل جديد (هو شكل الراوي) من عقدة المستعمر (بفتح الميم) ، في عودة نهائية الى الرحم الأم ، أي الى القرية والوطن . يقول الطبيب صالح ، انه يشعر بدافع كبير لكي يقول شيئاً مهماً . وعندما يطرح ازدواجية الثقافة العربية والافريقية ، يرى انها اسيرة استلاب خاص اذ (اننا كقاعة 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 نزعة لرؤية نفسه في مرآة المستعمر (بكسر الميم) ، وذلك بدفعه (لتجاوز اطار تفكيره الرجعي ، حيث) يمكن ان يستعيد مستقلاً 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 (نصفه الاول الذي يضع قدره الشخصي قبالة تحدر حضاري مضاد) وبين الراوي (صوته العاقل الذي يطمح الى انسحاب هادئ الى رحم الوطن الدافئ) ، متخلياً 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 نفسياً مع الجذور دون روح الانتقام التي يغذيها الانقسام العقلي بين السوداني والاوربي ، وعندما تلاشى مصطفى سعيد لينفرد صوت الراوي وحيداً ، كان التعميد قد اكتمل ، وكان صوت الراوي

يهمس صافياً حول جدوى الحياة ضمن التزام المسؤولية والواجب . لكن جبراً في **البحث عن وليد مسعود** واجه التحدي بمحاولة لصون حرمة مملكته الفنية دون أن يعلن ذلك امام جمهور يعتبره متزمتاً ، يضيق

نفسه بنفسه في محاولة تطهير وتكفير تتخذ أشكالا عدة من بينها محاولة منصور باهي في مرامار لقتل نصفه الخائن الذي هجر صحبه ، ليبقى في صراع دائم مع نفسه ، يتعرض فيه لمحاكمة ضميرية مستمرة ، تطل إبانها أشباح 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 البحري ، المهرج الذي يدعي الثورة ويخون الثورة ، فيسمى الى قتله ، غير عارف بأن الخيانة غالباً ما تفتال نفسها في بأس واحباط خائنين .

وقد يتخذ التمرد صيغاً أخرى ، غير صيغ التمرد على الذات ، متبلوراً في مفهوم أوسع وأشمل هو التمرد على المجتمع في رحلة تجريب واخفاق تبتدىء على غرار رواية التعليم Bildungsroman حيث تبدأ تميمة منصور في **طواحين بيروت** (لتوفيق يوسف عواد) رحلتها من المهديّة الى بيروت ، من البراءة التقليدية في الرواية الروعية الاجتماعية الى إثم المدينة وحكمتها ، مارة بسلسلة من التجارب التي اعتبرها الروائي خارطة بيروت ، جامعة بين الجنس والسياسة ، دون أن تتاح لنا فرصة الالتقاء بنموذج أعلى من رمزي رعد وحسين القومعي ، وهكذا تنمو تميمة ، صبية تعاني وتتالم ، وتثور وهي امرأة ، جسداً تارة وعقلاً تارة أخرى ، محكومة وعلى دوام المسيرة بنزعة حب البقاء ، حسب شعار تصدر حركة الرواية مقتبساً من هنري ميللر يقول : (تصور ، تصور ، أن ليس أمامك الا مصيرك) . وهكذا فاذ تصبح الرواية رحلة لتحقيق الذات ، لا بد أن تنتهي بعمومية ما تصور صدمة تميمة بعد لاي ، فها هي تسافر مع (الرجل) ، دون أن تعرف ما يرمز اليه ، لكنها تقول (منذ اللحظة التي سأشفي فيها مع الرجل سيخرس اسم تميمة منصور) (٢٣) . وواضح أن المقصود بالقول ، هو أن رحلة التطهير أوصلتها الى قناعة مفادها أن الذات لسن تتحقق في عمل فردي ، فكان أن 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 وأطعنها 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 إطار زمني تسلسلي معين ومنموحاً درجة من التفصيل التقريري الصحفي، أتاح للروائي فرصة متابعة نمو تميمة ونضجها ، لكنه ، وبحكم اهتمامه بالتفاصيل الأخرى ، وضعها في زاوية من لوحاته ، تحيط وتميمن عليها هذه التفاصيل . لكن الروائيين يمكن أن يكونوا أكثر توفيقاً عندما يحاصرون شخصهم في زوايا محاكمة مستمرة للواقع ، وخاصة اذا كان هذا الواقع محدد الهوية والتفاصيل شأن التنظيم الذي كان بابل يثور ضده باستمرار وفي رواية **الناصل** لعزير السيد جاسم ، حيث يتسبب الاضطراب في ذهن الشخصية الرئيسية في ولادة تجسيد خارجي له ضد جدران التنظيم . وكان أن تكونت لدى القارئ فكرة مناسبة عن الشخصية الإيدولوجية الناضجة في مواجهة تنظيمات ومؤسسات متخلفة أو محددة أو محاصرة . لكنه اي التمرد ، وعندما يكتسب سمة الانفلاق والتعصب المتزمت يقود الى تلاش في الشخصية ، حيث يحول التزمت دون نمو شخصي مسير لنمو الأحداث خارج الحدود الشخصية ، وفي معادلة كهذه ، يسقط الفرد مريضاً ، متخلفاً عن الركب شأن عيسى الدباغ في رواية **السمان والخريف** لنجيب محفوظ . فالشخص الذي رأى نفسه قمة مسؤولة يفاجأ بمظاهرات واحداث . وعرف أنها ثورة ، حيث (الجيش يتحدى الملك)

وفي دراسة مفهوم الشخصية والبطل في الرواية العربية ، لا بد من الإشارة الى ان الامثال (الانسجام والتكيف) لظرف ما ، وبالذات ، لظروف قهر تحرم الحريات الديمقراطية ، يعني دوماً اندحاراً نفسياً واخلاقياً مريعاً للشخص ، فها هو كريم الناصري في رواية « الوشم » لعبد الرحمن الربيعي يبدو شيئاً ما دون اسم او شخصية ، حتى انه عندما يقرر الهجرة الى مدينة أخرى ، يرى انه مضطر الى الكتابة باسم مستعار ، اذ انه (يخاف اظهار اسمه المملوح 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 أن حس الفنان فيه بانها مقومات الحياة النشطة في شخصية متخاذلة انعكس بشدة على (كريم الناصري) ، والذي بدأ ورقة خاوية باهتة تتأرجح تنعب بالغ بين الحياة والموت .

ويتكرر الأمر في رواية **ضجة في الزقاق** لغانم الدباغ ، فبتأكيد على الصراع النفسي الذي يعاني منه خليل ، ينقل الدباغ الفعل الى بعده الشخصي ، جعلاً من معاناة خليل حسين القولجي نافذة للاطلاع على الصراعات الخارجية ايام التحزب والتظاهر العنيف ضد العدوان الثلاثي والحكومة الملكية في العراق . و خليل وان لم يكن متاضلاً سياسياً بل مجرد متعاطف مع الآخرين ، فانه يجد نفسه موزعاً وممزقاً بين حس بضرورة المشاركة ، وانحياز لاسرته وميلها للابقاء على ارتباطاتها بالسلطة ، وأمره في ذلك كأمر فهمي في **الثلاثية** . ومن جانب آخر فان رفضه للتفريط بأصدقائه وصحبه ، يجعله قريباً من منصور باهي في **مرامار** . وعندما يجد نفسه في قلب الاحداث فان الصدفة هي وحدها المسؤولة عن ذلك : لكن التجربة الجديدة في السجن أثارت عنده ميلاً 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 ابدأ في حواشي الأمور ، اندفع قليلاً .. ابعث قليلاً .. ابعث قليلاً من دوامة الهلع ليصبح سراك حقيقة » .

لكنه لم يندفع الى الداخل ، بل تخلى عن المركز ، موشياً بصحبه ، ومتبرئاً من العمل الحزبي ، فترك المحكمة وهو يرى (الآخرين يقادون بالسلاسل واحدهم يشيخه بنظرة غيظ اربعته) ، وعلى الرغم من انه أحس (أنه خرج من الأتون سالماً .. الا ان شعوره باندحار الانسان فيه كان أشد) (٢٢) . وإذابة الذات (self-effacement) التي تعكس دوماً انتقام الروائي من نفسه في سلوك ماسوكي ، هي معادل تعويضي للأناية الشخصية ، لعدم المساهمة في العمل السياسي الذي تنبأ به أحمد بدير في **القاهرة الجديدة** عند حديثه عن مصير أناس كعلي طه . وكضرب من التكفير المستمر عن عدم المساهمة في قضية يموت من أجلها رجب ويختنق من أجلها العشرات على شاكلة **رجال في الشمس** ، كان الروائي يقبع بذل خلف هامشي مهزوز ككريم الناصري أو خليل حسين أو حتى منصور باهي . وعندما يشمر الروائي انه محكوم بابي الخيزران الذي يعتاش على تهجير وخنقه حتى الموت ، او بارستقراطية متعفنة كالتى احتوت محبوب عبد الدايم ، أو بقوى بوليسية مدمرة كالتى انتهت حياة رجب واطلقت الرصاص على فهمي ، فانه لسن يرى بدأ من طعن

كما قالت اسمه ، (كأيام عرابي باشا) ، وأحيل على لجنة تطهير ، وبدأ يشعر انه (منفي في مدينته الكبيرة ، مطاردي بغير مطاردة) (٢٥) . وحيث كان وفديا يؤمن بالتغيير الاصلاحى ، فانه يعيش تشتتا خاصاً بين واقع التغيير الجديد وحدود فلسفته ، وطبيعة الضغوط الحالية عليه ، وعندما (فاجاه الراديو يوماً بقرار تأميم شركة قناة السويس !) ، ارتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الفليان ، لهث في لهفة كأيام زمان ، و (اعترف بذهول انه عمل كبير حقاً لدرجة انه لا يصدق ، بذلك أقر عقله . اما قلبه فغاص في صدره كالمرضى وأكله الحسد . انه يندعر كلما قامت قمة في الحاضر تضاهي القمم التاريخية التي يعيش على ذكراها) (٢٦) . واذ تعزله الظروف الجديدة فان عيسى الدباغ يبدو اثر ذلك فرداً عصياً 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 . وبي موقف عصبى 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 عابء بالانتكسارات والاطعنا : طلب الشاب منه تبادل الراى فرفض : - اليس هذا بخير من الجلوس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول ؟ اجاب : هكذا هي تطيب لي فلا تشغل بالك بأمرى . رده : انت لم تقرر بعد أن تفتح قلبك لي ؟ قال : - ولم ذلك ؟ الا ترى أن الدنيا كلها مملة ؟ قال الشاب : ليس عندي وقت للملل ! سألته : - ماذا تفعل اذن ؟ اجاب : - اعبث المتاعب التي الفتها وانظر الى الامام بوجه مبتسم ، بوجه مبتسم رغم كل شيء ، حتى ظن بي البله . . .) (٢٧) وبيدو التفاؤل مقحماً على هذه الرواية ، اذ ان مرحلة ما بعد الثورة لم تكن فاضلة تماماً بالنسبة لمحفوظ ، فيها الاخطاء والمصاعب والتناقضات والأوهام التي تلو على اكتاف الحقائق . يقول محفوظ نفسه لعبد الرحمن أبو عوف (ما يجب أن تعلمه ويعلمه الجميع انى تقدر اخطاء الثورة لصالح التقدم ، واعتقد أن عبد الناصر ادرك ذلك رغم بعض مانقل لي عن استيائه من بعض رواياتى ، غير انى اعترف انه واسع الصدر رحب الافق فيما يتعلق بالنقد) (٢٨) . فأخطاء الثورة ، وفي فترة افتتاح على النقد ، حفرت العديدين على التعامل معها بجرأة ، كما فعل عبد الرحمن الشرفاوى في (الفلاح) ، وهي رواية اطروحية ، ضد الانتهازية اليسارية ، امثال (سى رزق) ، و (اسماعيل) ، نماذج هذا الاتجاه ، الذين يسهون في تعريض الفلاح الى التآمر والسجن والتعذيب ، حيث يصيح عبد العظيم في النتيجة (بقى مصر فيها حكومة ثائية . . . حكومة سرية) ، في حين أن الشرفاوى لا يتورع عن التدخل المباشر في الرواية قائلاً 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 بغيتنام ، والذين طردوا من أرضهم في فلسطين . . . وبين سالم هذا الذي صلب بالامس الى جلد نخلة ، وضرب بأداة ضرب الحيوان ! وشيء ما يجمع بين كل الذين صنعوا العذاب . . . شيء ما . . . غير انساني !) (٢٩) . واذا كان الشرفاوى قد وجد في موضوع مباشر كهذا مادة مناسبة يطررها بشكل مباشر وتقريرى ايضا ، فلأن الفنان لديه لم يرتق الى فنان محفوظ الذي يبحث على الدوام عن النفس المحاصرة ، جاعلاً من الامها وعذابها محرراً 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 لعلى طه ، يتحرق من اجل العدالة الاجتماعية والوطن والاشتراكية ، ويدعو للاصلاح والثورة : وتبقى نبوءة أحمد بدير في **القاهرة الجديدة** حية في الدهن ، فبعد الثورة التي سعى من أجلها يحاصر عثمان خليل من جديد . لكنه وقبل مرحلة الحصار الجديدة ، يتذكر نضاله السابق ، السجن والتعذيب الذي يدفعه بعض الاحيان للتخاذل والشك في القضية التي يناضل من أجلها : (طالما ساءلت نفسي لماذا ، اجل لماذا ، وبدت لي الحياة خدعة سمجة ، وعجبت للأقدام التي انهالت على رأسي أقدم اناس تصساء من صميم الشعب الذي سجنتم من اجله ، وتساءلت لماذا ؛ هل تعني الحياة أن نستوصي بالجبن والعماة ؛ ولكن ليس كذلك النمل ولا بقية الحشرات . . .) . ويمضى في تفسير يأسه ، واسترجاعه ثقته بنفسه مجدداً : (استرددت ايماني فوق الصخور وتحت أشعة الشمس ، وأكدت لنفسي بأن العمر لم يضع هدراً ، وان ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القردي قد دفعوا الانسان الى مرتبة سامية) (٣٠) .

ومجىء الثورة ، تصور عثمان تحقق حلم من احلامه : ولكن الامور تسير في اتجاه آخر ، ويطارده البوليس ، وتصيب الاطلافة الطائشة عمر الحمزاوى الذي طلب العزلة بعدما اعياه الملل والاجتهاد واتعبته التخممة البورجوازية فأعادته الاطلافة الى ذاته التي كان يبحث عنها تحت استار معرفة بالمسادة ، 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 او الايديولوجية المعينة ، يعاني سعيد مهران في **الاص والكلاب** عزلة خاصة ، حيث يغادر السجن ليفاجأ بابنته التي لسن تعرفه ، وبزوجها التي هجرته ، وبعليش صدره الذي سرقة وخانه ، وبرؤوف علوان صديقه ومعلمه الذي علمه كيف ان السرقة ضرورية تقدر فردي في مواجهة مجتمع يمتاش على السرقة والاضطهاد ، ليعيش الآن صحفياً رائجاً ينظر الى مهران بتكر وامتهان . وهكذا يواجه الفرد الذي تنقف في التمرد الفردي سجناً آخر بعدما غادر السجن الحكومي ، وهو سجن اجتماعي كبير من الهجران والتنكر والخديعة ، فيقرر ان يستمر في تمرد الفردي ، معاقباً هذا المجتمع ، مبتدئاً برؤوف علوان (انت يا رؤوف علوان . . . ذبك اطفغ يا صاحب العقل والتاريخ ، اندفع بي الى السجن وتشب انت الى قصر الأنوار والمرابا ، انسيت اقوالك المأثورة عن القصور والاكوخ ، اما انا فلا انسى) (٣٢) . متجذراً في هذه التعاليم ، ومواجهاً خيانة (سيف الحرية المسلول) لكل ما قال ، رأى سعيد مهران في رؤوف (رمز الخيانة الذي ينضوي تحتها عيش 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 يفصح صاحبه » وبالتالي فان من يقتله « انما يقتل الملايين » (٣٣) . وفي واحدة من لحظات المعاناة العديدة التي تحتمها المطاردة الجديدة وهو يحازل الاقتصاص من الخيانة يتصور انه سيق الى المحاكمة . دون معرفة او ذكر لمحتته ، أو الوقائع التي تدفعه الى التمرد . وتصور

انه يخاطب هيئة المحكمة : (لست كفيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص ، يجب ان 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 ان استاذي الخطير ليس الا وغداً خائناً ، ويحق لكم العجب ولكن يحدث ان يكون السلك الموصل للكهرباء قسراً ملطخاً بافرازات الذباب) (٢٤) .

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

وواقع الرواية العربية في رحلة الاربعةين عاماً يشير الى ان الروائي العربي يحيا في عالم من التوقع والامل والاحباط والانكسار ، ولانه كذلك ولانه يحمل أيضاً 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 او نموذجياً ، اذ لو قدر لعلي طه في القاهرة الجديدة ان يظهر في روايات لاحقة ل محفوظ ، ولو قسر لرجب في رواية منيف شرق المتوسط ان يبقى حياً 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 عقلائي منظم ، يتيح القيادة دون تجاوز على امكانيات 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 ، ومخون ومطارد ومستغل (بفتح الفين) ومتعب ومجهد ، ومجنون ومتصدع ومهممل ، تتوزع هويات شخوص اغلب الروايات المطروحة في هذا البحث ، مدلة على ان ظروف القهر والاستعباد والاستبداد والتجاوز على ايسر 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 الاعتصاب والاحتلال جميعاً في سحقه والبطش به . لكن كل هذا العذاب المأساوي

يحمل في داخله بذور الوعي والانبعث 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 الارض يتفجر بعد جفاف وقحط . وهو تجدد بطولي أيضاً 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 معادلاً فنياً للتفرد البطولي ، ومتى ما آمن الفنان بقدرة شخصه على التمرد على شاكلة سعيد مهران وغيره اعترف لهم بالفراة ، وما تعنيه من امتلاكهم لارادة حرة خارج حدود القدرة الغيبية والقيود الاجتماعية والضغوط السياسية . ان الحرية تخلق الشخص وتوفر لهم فرصة النمو والانتعاش ، وبوجودها ينتعش حس الفنان بانسانه ، وبغياها ينتكس هذا الحس ، فتعلو القيود والطروف الصعبة وقوى الرديلة ونماذجها على الانسان ، وتحظى في عالم الرؤية بقدر كبير من اهتمام الروائي . وفي كل ذلك ، وعندما يبدو الانسان العربي مشتتاً ، منهكاً ، معرضاً للابتزاز والاستلاب في الرواية العربية ، فان الروائيين - وهم يطرحون تصوراً فنياً لواقع يحمل في رحمه بذرة التمرد الانقلابي ورحلة البحث عن حرية ومعنى/الحياة - وهم يدركون ابعاد هذا الواقع ويلعبون بأطراف المشكلة ، ويتعرضون من اجل حرية الانسان لكثير من الضغوط والاحراج ، ليسوا بعيدين كاشخاص عن أولئك الذين قال عنهم صحفي محفوظ (احمد بدير) بأنهم قد يساقون الى صنوف القهر والعذاب . وسواء استشهدوا كفسان كنفاني من اجل قضية ، او عانوا كآخرين ، او بقوا يصرون على طرح القهر كموضوع رئيس - كما هو امر منيف في شرق المتوسط والنهايات - فانهم في احسن ما لديهم وخارج عوالمهم الروائية يشمخون مناضلين وابطالا . وعندما حال الواقع دون وجود بطولة واضحة في الرواية العربية ، فان موقف الروائي كصاحب قضية ورؤية نبوية لاستشراف الماضي والحاضر والمستقبل يجعل منه بطلا خارج النص !!

هوامش :

- (١) يتفق هذا التفرخ كما هو واضح مع ما ذهب اليه الان روب فريبية في التمييز بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة . فالرواية التقليدية عموماً ، كما يرى « آبله » للسلوط فقد تخطى عنها سندها الكبير البطل : فاذا لم تماسك من جديد فذلك لان حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى نماها الان . . . راجع نحو رواية جديدة (القاهرة : دار المعارف) ، ص ٢٦ - ٢٧ .
- (٢) مقابلة عبد الرحمن ابو عوف ، (عن الاصلة والاستقلال الفكري) ص ١١١ - ١١٢ .
- (٣) الشحاذ (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٦) ، ص ١٢٧ .
- (٤) قال فورستر في مقابلة تلفزيونية (اعتقد ان احد اسباب توقي عن كتابة الرواية ، هو ان السمة الاجتماعية للمال قد تغيرت كثيراً ، كنت معناداً على الكتابة عن عالم قديم بنائزلة وحياته العائلية وسلامه النسبي . كل ذلك اخفى ، وعلى الرغم من اني افكر بالعالم الجديد ، الا اني اعجز عن وصفه في رواية) .
- Cited by G.H. Bantock, The Pelican Guide to English Literature 7, The Modern Age. Ed. Boris Ford (London : Penguin, rpt. 1966) P.14.
- (٥) الرواية ، الطبعة الثانية ١٩٧٤ (منشورات اتحاد الكتاب العرب) ص ١٠ - ١١ .
- (٦) راجع د. محمود حامد شوكت ، الفن القصصي في الادب العربي الحديث (القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٦٢) ، ود. محمد يوسف نجم ، القصة في الادب العربي الحديث ١٨٧ - 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 - ١٩٢٨ . (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٢) ص ١٠٢ .

جبرا ابراهيم جبرا

في رواياته الاربع

السفينة

صراخ في ليل طويل

صيادون

في شارع ضيق

البحث عن

وليد مسعود

(٨) راجع محمود حامد شوكت ، ص ٩٨ .

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

(١٠)

«Cultural and Intellectual Development 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 الضمير مع القراءة والكتابة ، الكاتب (كاتون 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 بالتمتاع.

(٢٣) (طبعة بيروت : دار الآداب ، 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 ، دت) ، ص ٦٢ .

(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 ١٢٤ .