أزمة الجنس في القصة العربية

غالي شكري

أزمة الجنس في القصة العربية

تأليف
غالي شكري

هنـــداوي

أزمة الجنس في القصة العربية

غالي شكري

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣٤٠٣ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٢.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور غالي شكري.

المحتويات

مقدِّمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري	٧
مقدمة	٩
مدخل الجنس والفن والإنسان	١١
١- معنى الجنس عند نجيب محفوظ	٦٣
٢- احتجاج بين الطين والدماء	١٠١
٣- الموت والجنس في أدب البدوي	١١٣
٤- العربي في الحي اللاتيني	١٣١
٥- الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما	١٤٥
٦- العربي فوق جسر الشيطان	١٦٧
٧- فلسفة الحرام عند يوسف إدريس	١٨٥
٨- الضياع الحائر بين ليلى وصوفي وكوليت	٢٠٥
خاتمة	٢٤١
فهرس الأعلام	٢٤٥
المصادر	٢٦١

مقدِّمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري

بقلم الدكتور وائل غالي

ربما يقودنا الإعلان عن استيائنا من كتابة «المقدِّمات» إلى البحث عن صلةٍ نفرض بها أفكارَنا على قارئ النقد. ليس لديَّ ما أقوله للقارئ إذا لم تتمكَّن تجربةُ «غالي شكري» النقدية والأدبية والثقافية والسياسية من القيام بهذه المهمة من تِلقاء نفسها. ولعل لغة الناقد القادرة على الإقناع هي مقالته النقدية لا ترجمته لمقاله. وأنا لا أحاول هنا أن أتدخَّل في العلاقة بين القارئ وهذه المقالات والدراسات، التي تُمثِّل حصيلة نصف قرنٍ من بحث الراحل «غالي شكري» المتواصِل عن منهجٍ للبحث النقدي الجاد، ولكني أطمح إلى أن يحقِّق القراء والنقاد رغبتي في اعتبار هذه المجلَّدات الطبعةَ الأولى الحقيقية من أعمال الناقد والمفكِّر المصري الراحل «غالي شكري» (١٩٣٥–١٩٩٨م).

كان من أهم هموم «غالي شكري» العثورُ على معايير يتفق عليها النقاد، لإقرار نجاح العمل الأدبي والفني.

لم أُقدِم على قَطْع أي جزءٍ من أجزاء جسده النقدي، في هذه الطبعة الأولى من أعماله، لكن ما دام الناقد غائبًا، فلا بد من أحدٍ يُشرف على نِتاجه. ليس صحيحًا أن كلَّ ما يقوله الناقد وثيقة؛ كل ناقدٍ يرتكب كثيرًا من التغييرات، وربما لذلك حذَف «غالي شكري» من جميع قوائم مؤلَّفاته التي تُذيِّل كتُبه كلها، على مَدار نصف قرنٍ من الكتابة؛ اثنَين من كتبه المطبوعة، أَلا وهُما كتاب «كلمات من الجزيرة المهجورة» (طبعة أولى، لبنان،

١٩٦٤م)، وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» (طبعة أولى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، سبتمبر ١٩٦٥م).

لذا لن يجد القارئ في هذه الطبعة الإلكترونية هذَين الكتابَين؛ إذ أجرى الراحل في حياته تطوُّرًا في فكره، وأشرَف بنفسه على ذلك التطوُّر. لا تنطوي هذه الرغبة على التباهي بكل ما اختاره الناقد للبقاء، ولكنها تعبير عن الوفاء لِمَا وافَق على تسجيله مما يَقبل أن يعرضه للناس. والأعمال الكاملة لا تكون أعمالًا كاملة إلا حين تنتهي حياةُ الناقد، وقد رحل الناقد الكبير في منزله بالقاهرة في مايو من عام ١٩٩٨م، وقد حان الوقت تمامًا لنَشْر تلك الأعمال على النحو الكامل عبر مؤسَّسة هنداوي.

الدكتور «غالي شكري» كاتبًا ومفكرًا وناقدًا كبيرًا، أسهم بمؤلَّفاته العديدة والمتنوِّعة في إثراء جوانب الحركة الثقافية المصرية والعربية، فهو لم يتخلَّف لحظةً واحدة عن متابَعة دوره الفاعل والمؤثِّر، في صياغة مجتمع العلم والتقدُّم والاستنارة، وآثَر على الدوام أن يكون في موقع القلب من الحياة الثقافية اليومية، عبر اقترابه الحميم ومواكَبته نبْضَ الواقع المُتغيِّر، والالتحام بمشكلات الإنسان المصري وهمومه وقضاياه.

مقدمة

ربما كان هذا الكتاب أحد مؤلَّفاتي القريبة من نفسي لسببٍ بسيط؛ أنه أول كتابٍ لي في النقد الأدبي، وقد صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٢م، أي منذ أكثر من سبعة وعشرين عامًا.

وهناك سبب آخر لاعتزازي بهذا الكتاب؛ فقد فتح أُفقًا أمام النقَّاد والدارسين الشباب جرءوا على اقتحامه بعد طول تردُّد؛ فقد أصبحت العلاقة بين الرجل والمرأة في مقدمة العلاقات التي يبحثها النقد الأدبي في النصوص التي تناولتها من كتابات المعاصرين.

وقد كان هذا الموضوع من المحرمات، بالرغم من أنَّ الأدباء يتصدَّون له في رواياتهم وقصصهم ... وبالرغم من أنه محور غنيٌّ بالتوجهات التي أَمْلَتْ على الكتَّاب مادتَهم وصاغت أشكالَها، فإننا برفقة هؤلاء الكتَّاب والكاتبات لا نزداد وعيًا فحسب بدَورهم الاجتماعي، أو بالقيمة الجمالية لأعمالهم، وإنما نتعرف تعرُّفًا حميمًا على دَور الفنون الأدبية في تجسيم القيم، خلال مرحلةٍ تاريخيةٍ من تطور أحد المجتمعات. وهو دَور يُفصح لنا عن المكبوت من «حركة» هذه القيم، ويفضح المسكوت عنه من التناقضات الخافية تحت السطح.

والعلاقة بين الرجل والمرأة عنوان كبير لإشكاليات التقدُّم والتخلُّف والتطوُّر والارتداد. والكتَّاب لا يعكسون في كتاباتهم مواقف فردية، بل يجسِّدون رؤى الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية التي ينتمون إليها، أو التي اندغمت مصالحها في أصواتهم. إننا إذن من خلال اللحظة الجمالية نستكشف لحظاتٍ أخرى لا تقلُّ سخاءً في العطاء.

غالي شكري

مدخل الجنس والفن والإنسان

(١) محور الفن منذ فجر التاريخ

لعلَّ عظمة الإنسان الأول تكمن في صراعه الجبار مع الطبيعة في تلك المرحلة الباكرة من تاريخ البشر. ذلك أنه رأى نفسه فجأةً أمام أعداء لم يتعرَّف بهم بعدُ تعرُّفًا كافيًا. فالوحوش تزغرد بطونها حين تراه، والليل يرخي على عينَيه ستارًا كثيفًا أسود، والسماء ترشق جسده بأسياخٍ ملتهبةٍ تارة، أو تحول الدماء في عروقه إلى سائلٍ من الثلج تارة أخرى. والفضاء الهائل يلف كيانه الضئيل في ثوبٍ خرافي، وكأنه في حلمٍ مزعج.

كان الإنسان الأول لذلك بطلًا، حين يزحف على بطنه إذا اتصلت بأنفه رائحة قادمة من رمة حيوان، أو كومة من الديدان، أو شجرة فاكهة يتسلَّق عليها، بما تبقى لديه من عادات قديمة.

وفي أحيان كثيرة، كان يلتقي الرجل البدائي بالمرأة، فيحس في قربها حنينًا ورغبةً مبهمة ... ثم يزدادان قربًا وتآلفًا، وتتبدد الرغبة المبهمة رويدًا، في اتصالٍ بدني حميم.

وهكذا لم تَعْدُ العلاقة الجنسية في ذلك الوقت البعيد، أن تكون هذا اللقاء الخاطف السريع، في غمرة الكفاح المُضنِي من أجل البقاء. وهكذا أيضًا نقف على أن الإنسان الأول لم يَرَ «الجنس» كإحدى «مشكلات» حياته، وإن رآه بالفعل ك «حاجةٍ ملحَّة».

وليس شك أنَّ هذا الإنسان – في ظل ظروفه الصعبة المريرة، وتكوينه العضوي البدائي – كان يجتاز مرحلة ذهول تعبر عن الجانب الذهني لطفولة الجنس البشري؛ ومن ثم لم يكن واعيًا تمامًا بكل ما يحيطه من مظاهر وأحداث. وبواسطة هذا الذهول، يفسِّر علماء الأنثروبولوجيا كيف أنَّ فنونًا لتلك الفترة لم تصلنا على الإطلاق.

ولكنَّ الطور الجديد في حياة الإنسان، كان يجمع بين أفراده في فئاتٍ متفرِّقةٍ بعد أن نجحوا في تحويل الحجارة إلى أسلحةٍ صغيرة، تمكَّنوا بها من اصطياد الحيوان.

وما إنْ تكوَّنت هذه الجماعات، وبمعنى أدق، ما إنْ تكوَّن المجتمع الإنساني الأول، حتى بدأ الاحتكاك الذهني بين عقول الأفراد، يولِّد خبرات أكثر نضجًا، ويذيب — إلى حدٍّ كبير — ما يكسو وعيهم من ذهول، ويدفع بهم شيئًا فشيئًا إلى مراحل أكثر تقدُّمًا كلما استطاعت رءوسهم أن تفسِّر مظهرًا ما في الطبيعة.

وكان من النتائج الهامة لنشأة المجتمع البدائي، أنْ تقاربت المسافة بين الرجل والمرأة، وأصبحت العلاقة بينهما أكثر من لقاء خاطفٍ سريع ... وتغيَّر بالتالي معنى «الجنس» الذي ترسَّب في كيانهما خلال النضال الفردي في الغابة. وقد كشفت لنا بحوث العلماء عن معنى «الجنس» الجديد الذي رافق المجتمع الأول في ظل الزواج الجماعي؛ فقد استطاع الإنسان آنذاك أن يعبِّر عن هذا المعنى في بواكير فنونه. وفي أحد طقوسهم السحرية، كانوا يرمزون للعضو الذكري بسيفٍ أو بحَربة، ويرمزون للعضو الأنثوي بحُفرة. ويمارسون رقصاتٍ سحريةً يعتقدون أنها تُحدِث الخصب، بتمثيل العملية الجنسية. كالذي يرويه يونج عن بعض القبائل الأسترالية، من أنهم إذا جاء الربيع يحفرون حفرةً في الأرض، ويحيطونها بالشجيرات لتمثِّل عضو الأنثى، ويرقصون حولها طول الليل، وهم ممسكون بالحراب أمامهم في هيئةٍ تمثِّل عضو الذكر، ثم يقذفونها في الحفرة، وهم يصيحون: «ليست حفرة، ليست حفرة، بل فرْج.»[١]

والمفهوم الجنسي الذي نتعرَّف عليه، من خلال هذا المثل، هو أن العلاقة الجنسية لم تعد هذه «الحاجة الملحَّة» التي كان يشعر بها الإنسان قبلًا وحسب ... وإنما أضحت وسيلةً للتكاثر العددي الذي يزيد من قدرة الجماعة على مواجهة الأعداء في الغابة. كان الكفاح الجماعي هو نواة المعنى الجديد، ثم راحوا يرمزون به لبقية أنواع التكاثر؛ إذ رأَوا النباتات تزدهر اخضرارًا في الربيع، وتذبل في بقية فصول السنة، فكان «التعبير الجنسي» للإخصاب يفتِّق أذهانهم على تلك الرقصات السحرية. فإذا أضفنا أن الملكية الجماعية لكل شيء كانت الطابع المميز للمجتمع البدائي، استطعنا أن نقول في غير حذرٍ بأن الجنس لم يكن إحدى مشكلات هذا المجتمع، في ظل الزواج الجماعي الذي يتيح فرصًا متساوية لأعضاء الجماعة

[١] النص مأخوذ عن كتاب «البطل في الأدب والأساطير»، للدكتور شكري عياد.

... ومن ثم كان التعبير الفني المباشر عن هذه العلاقة هو الرمز بها إلى الخصب، والنماء والحياة.

ولكن طَوْرًا تقدُّميًّا جديدًا كان في انتظار الإنسان ... فقد تحلَّلت الملكية المشاعية، بمصاحبة الظروف الطارئة الجديدة ... ونرى ملامح التقدم في قدرة الإنسان ونجاحه في استئناس بعض الحيوانات وتربيتها والاشتغال بالرعي ... ثم في تعرُّفه على بعض أسرار هذه النباتات التي تنمو في الربيع وتذبل فيما بعدُ ... وعرف الزراعة. وبواسطة الرعي والزراعة — أي بعد أن تغيرت وسائل إنتاج مقومات حياته من آلات الصيد إلى قطعة الأرض — دخل الإنسان مرحلةً جديدةً هي مرحلة «الملكية الفردية» ... إذ سرعان ما هيمن على أكبر مساحة من قطعة الأرض، هؤلاء الذين كانوا يتبوَّءون مراكز قياديةً في الجماعة مثل الكهنة والشيوخ ورجال الحراسة.

وبدأ معنى المرأة في المجتمع الجديد يتغيَّر ... كانت فيما مضى، تشارك الرجلَ «العمل» من أجل البقاء، ولكنها في المجتمع الجديد حُرمت نعمة العمل، وحُرمت بالتالي مركزها القديم، مركز المساواة التامة بالرجل. كان ميدانها من قبلُ هو الحياة نفسها، فأصبح هذا الميدان هو «البيت» فقط.

ليس ذلك فحسب ... بل هناك الحروب التي بدأت تقوم بين المناطق المختلفة لجلب قطعان الحيوانات عن أيسر طريق؛ وهو القتال. وكان المحاربون يحصلون بعد غزواتهم على شيءٍ أكثر إثارة من الحيوانات — وإن لم يكن أكثر أهمية — وهو الأسرى من الرجال والنساء.

أما الأسرى من الرجال، فقد أضيفت أيديهم إلى بقية الأيدي العاملة بالمجان، بعد أن وصلت الحال بالبعض أن يبيعوا ما لديهم من مساحاتٍ صغيرةٍ من الأرض إلى الذين يملكون المساحات الكبيرة، ليقرضوهم ما يقوم بأودهم، وانتهى بهم الأمر، لأن يعملوا في أرض هؤلاء المالكين الكبار، لقاء الاحتفاظ بحياتهم فقط.[٢]

أقول إنَّ الأيدي الجديدة الوافدة مع الأسرى أُضيفت إلى تلك الأيدي المجانية، وانقسم المجتمع الإنساني منذ ذلك الحين إلى سادةٍ وعبيد.

[٢] L. H. Morgan, Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family, Washington, ED, 1871.

أما الأسرى من النساء، فقد بدأ بهنَّ عصر الإماء والجواري، لينقص أكثر وأكثر من قيمة المرأة قعيدة البيت.

ومع بداية الملكية الفردية لوسائل الإنتاج، كانت العلاقات الجنسية بين الأفراد تتطوَّر مع نمو المجتمع الجديد، من الزواج الجماعي إلى الزواج الفردي.[٣]

تعبير «الزواج الفردي» ليس مطابقًا للوضع القائم في ذلك الحين؛ لأن «الفردية» هنا جاءت كليشيهًا رسميًّا — أو شرعيًّا — لمعنى العلاقة الجنسية في ظلِّ المجتمع الجديد ... «الفردي».

ولكن ... هل كان يمكن لمثل هذه العلاقات أن تكون فردية بالفعل؟

إن جوابنا عن الرجل سهل ميسور، فسلطانه الاقتصادي يكيِّف سلطانه الاجتماعي، بحيث تكون حريته الجنسية شيئًا طبيعيًّا للسادة في أحضان الجواري أولًا، ثم في أحضان زوجات أقرانهم نهاية الأمر. وللعبيد أيضًا الحقوق نفسها، وإن لم يكن على المستوى نفسه.

وجوابنا عن المرأة أكثر سهولة ويسرًا ... لأن علاقتها بالرجل مستمدة بالضرورة من علاقاته هو، بل متممة لهذه العلاقات.

وهكذا كان الزواج فرديًّا من حيث المخدع الذي يضم رجلًا وامرأة وحدهما، بغضِّ النظر عما إذا كان هذا الرجل هو زوج هذه السيدة ... أو العكس. وتولَّدت على الفور معانٍ جديدة لم تخطر على بال الإنسان من قبل: الخيانة، علاقة غير شرعية ... إلخ ... وظهرت حِرفة جديدة لبعض النساء اللائي يجدن لقمة الخبز في أحضان مَن يملكه، وطبع المجتمع أجسادهنَّ بخاتم غريب هو البغاء.

وحمل إلينا التاريخ فنونًا مختلفة لهذا المجتمع العبودي الأول، صورت لنا الوجدان البشري في ذلك الوقت البعيد، ومفاهيمه المتعددة لهذه «الحاجة الملحَّة» التي أصبحت — لأول مرة — مشكلة يومية في حياة الناس، عبَّرت عنها أخلص تعبير أساطيرُهم وطقوسُهم، وبقية وسائلهم البدائية في التعبير.

ففي التوراة تقرأ حكاية «سدوم وعمورة» وكيف أحرقها الله؛ لِما وقعت فيه من خطايا تنوء بحملها الجبال. فأخرج الله منها أسرة واحدة لم تتورط في الخطيئة هي أسرة

[٣] لم تكن العلاقات الإنسانية تتطور من مرحلةٍ إلى أخرى، فور التشكيل الجديد للمجتمع؛ فقد كان يحدث أن تترسب تقاليد مرحلة سابقة في ظل الكيان الاجتماعي الجديد، وتمضي فترة — تطول أو تقصر حسب الظروف — إلى أن تتفق العادات والتقاليد والعلاقات الإنسانية بين أفرادٍ مع التركيب الاجتماعي الجديد.

«لوط»، ثم أحرق المدينة. وتقصُّ التوراة كيف أن لوطًا سكن في إحدى مغارات الجبل هو وابنتاه «... وقالت البكر للصغيرة: أبونا قد شاخ، وليس في الأرض رجلٌ ليدخل علينا كعادة كل أهل الأرض. هلمِّي نسقي أبانا خمرًا، ونضطجع معه، فنحيي من أبينا نسلًا. فسقتا أباهما خمرًا في تلك الليلة، ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها. وحدث في الغد أن البكر قالت للصغيرة: إني قد اضطجعت البارحة مع أبي. نسقيه خمرًا الليلة أيضًا، فادخلي واضطجعي معه، فنحيي من أبينا نسلًا. فسقتا أباهما خمرًا في تلك الليلة، وقامت الصغيرة، فاضطجعَت معه.»[٤]

والمشكلة الأساسية في هذه الأسطورة هي «الجنس»، رغم الأعذار التي توسَّلت بها البنت الكبرى لإغراء الصغرى، من أن هدفها هو إنجاب النسل، ولكن الأخلاقيات المحيطة بالأسطورة لا تعتبر هذا الأمر «خطيئة» في عينَي الرب. فقد اختار هذه الأسرة وحدها — لمزاياها الخلقية بغير شك — ولم يصدر عنه، فيما بعدُ، ما يشير إلى أن في الأمر خطيئة. فإذا كانت الآلهة والتقاليد والعادات تشكِّل منهج الحياة الاجتماعية لتلك المرحلة البعيدة، فإننا نفهم من ذلك أن الأسطورة أوضحت لنا جانبًا هامًّا في هذا المنهج. فلم يكن شاذًّا أو غريبًا أن تضطجع البنت مع أبيها ... رغم ما تذكره الحكاية من أن هذا الأب لم يكن يدري بهذه المضاجعة.

الحكم الأخلاقي، غير المباشر، الذي نستخلصه هو أن «الجنس» ليس «شرًّا» في هذه الدائرة الضيقة، التي ما إن تتَّسع حتى يصبح شرًّا كبيرًا. وفي أسطورة «شمشون ودليلة» نضع أيدينا على هذا المعنى. كان شمشون يباهي الآخرين بعضلاته، ويزهو عليهم بقوة شكيمته، فاغتاظوا من تحقيره لشأنهم على هذا النحو، ودبروا مؤامرة لقتله. وكانوا يعرفون أنه يتردد على إحدى البغايا فاتفقوا معها على أن تمدهم بسر جبروته، إذا نجحت في الحصول على هذا السر، لقاء مبلغٍ من المال. وتمَّ لهم ما أرادوا ... فقد استرخت عضلات شمشون على حجر المرأة، وفي لحظة ضعف باح لها بمكنون سره، فحلقت له شعر رأسه – حيث يرقد هذا السر – وفارقته قوته في التوِّ واللحظة، ثم سلَّمته إلى أعدائه.[٥]

الجنس هنا هو «الشر»؛ فالآلهة تسحب «سرها» من شمشون بمجرد ارتمائه بين ذراعَي امرأة؛ أي فور اقترافه الخطيئة وسقوطه في الشر. والأسطورة تصف المرأة صراحةً

[٤] سفر التكوين (ص١١ – ع٣٥: ٣).
[٥] سفر القضاة (ص١٦، ع١: ٣٢).

بأنها «زانية» … والبغاء هو في صميمه خروج عن القانون الإلهي الذي يعبِّر عن الإرادة الرسمية للمجتمع في تكوينه الخلقي الجديد.

وقد أكَّدت الأساطير الدينية هذا المعنى الجديد للجنس أكثر من مرة؛ فقصة يوسف الصديق ترويها التوراة، ومن بعدها القرآن، لتوضيح الفروق الحاسمة بين الخير والشر. ويبدو العلاج الفني للأسطورة، وقد اكتسى بالمظاهر البدائية لعملية الخَلْق الفني. فإننا الآن نشكُّ كثيرًا في وجود هذا النموذج المثالي — الذي تتجسَّد صفاته الخيِّرة في يوسف[٦] — في ذلك الوقت المبكر من تاريخ المجتمع البشري. ونكاد نوقن — تبعًا لذلك — أن خالق الأسطورة أراد أن يجسِّد معنى الخير — المتمثِّل في الامتناع الاختياري عن اشتهاء نساء الآخرين — في مخلوقٍ بشري، رغم انتفاء وجوده الطبيعي في الواقع الاجتماعي المحيط به. ثم حاول أن يجسِّد معنى الشر في امرأة العزيز، التي هي نموذج لكثير من نساء ذلك العصر، وترك عملية الصراع بين يوسف وزوجة سيده … بين الخير والشر … لينتصر الخير — المختلق أصلًا — كقانون اجتماعي يسود العلاقات الإنسانية بين الأفراد، موحيًا بما يجب أن تكون عليه هذه العلاقات، والمصير — الشرعي — الذي ينتظر مَن يحاول الخروج عن قانونها.

ومن الواضح أن هذه الأساطير قُصد بها «الوعظ» أولًا وأخيرًا … وإن تكامل بناء الأسطورة من الوجهة الفنية، فلم تَرِد بها كلمة وعظية واحدة، ولكنها — ككلٍّ — استهدفَت التدليلَ على أنَّ الطريق الصواب هو ما يمكن أن نهتديَ إليه بعبرة هذه الأسطورة أو تلك. واتَّضحت هذه الغاية حين كانت تتحدَّث الأسطورة عن أحد العظماء من المشاهير. وفي التوراة قصة داود الملك الذي «كان يتمشَّى على السطح، فرأى من فوقه امرأةً جميلة تستحم. وكانت المرأة جميلة المنظر جدًّا، فأرسل داود في طلبها، وقيل له: أليست هذه يتشبع بنت أليعام امرأة أوريا الحثي؟ فأرسل إليها داود وأخذها فدخلت إليه. واضطجع معها وهي طاهرة من طمثها، ثم رجعت إلى بيتها. وحبلت المرأة، فأرسلت مَن يخبر الملك بأنها حُبلى. فأرسل داود إلى قائد جيشه يطلب أوريا الحثي؟[٧] فأتى أوريا إليه. وبعد أن سأله داود عن الحرب قال له أن ينزل إلى بيته ويغسل رجليه.[٨] فخرج أوريا، ونام ليلته على

---

[٦] وسنرى — فيما بعدُ — أنه نموذج متداول في أساطير شعوب كثيرة مختلفة.

[٧] نفهم أن زوجها كان جنديًّا في الجيش، يحارب وقتها في إحدى المعارك.

[٨] غسيل الأرجل معناه الاستعداد لأن يقضيَ الرجل ليلةً مع زوجته.

باب بيت الملك مع بقيَّة عبيد سيده، ولم ينزل إلى بيته. ولما علم داود واجه أوريا قائلًا: أما جئت من السفر، فلماذا لا تنزل إلى بيتك؟ فقال أوريا: إن عبيد سيدي[٩] على وجه الصحراء، وأنا آتي لآكل وأشرب وأضطجع مع امرأتي؟ أقسم بحياة الملك أني لا أفعل هذا الأمر. فقال له داود: أقم هنا اليوم وغدًا أطلقك. ودعاه داود فأكل أمامه وشرب وسكر. وخرج في المساء، واضطجع مع عبيد سيده، وإلى بيته لم ينزل. وفي الصباح كتب داود إلى قائده أن اجعلوا أوريا في وجه الحرب الشديدة، وعودوا خلفه، فيضرب ويموت. وكان في محاصرة القائد للمدينة، أنه جعل أوريا في الموضع الذي علم أن فيه رجال البأس من الأعداء. فخرج رجال المدينة وحاربوا، فسقط بعض الشعب من عبيد داود، ومات أوريا الحثي أيضًا. فأرسل القائد وأخبر داود بجميع أخبار الحرب. وأوصى الرسول قائلًا: عندما تفرغ من الكلام مع الملك، ورأيت أن غضبه اشتعل، فقل له إن عبدك أوريا الحثي قد مات. فذهب الرسول وأخبر داود بكل شيء. فقال داود للرسول: قل للقائد ألا يسوء هذا في عينيك؛ لأن السيف يأكل هذا وذاك. سدِّد قتالك على المدينة واخربها. فلما سمعت امرأة أوريا أنه قد مات نَدبته. ولما انتهت المناحة ضمَّها داود إلى بيته وصارت له امرأة. وأما هذا الأمر الذي فعله داود، فقبح في عينَي الرب.»[١٠]

وفي مكانٍ آخر تقول الأسطورة: «هكذا قال الرب: ها أنا ذا أقيم عليك الشر، فتؤخذ نساؤك أمام عينَيك، وأعطيهنَّ لآخرين فيضطجعون معهن في عين الشمس.»[١١]

ولقد آثرت أن أنقل النص كاملًا — رغم الترجمة العربية السيئة — حتى نرى إلى أي مدًى يؤثر المضمون الإنساني للأسطورة على بنائها الفني. ومرة أخرى أقول إن المحاولات البدائية لعملية الخلق الفني تبدو هنا واضحة. فشخصية «أوريا الحثي» نموذج يكاد يكون معدومًا في مثل ذلك المجتمع. ولقد صورته أحداث الأسطورة كجندي بطل شجاع. وليس هذا بالشيء الغريب. وإن ما نقف عنده حيارى أن يدعوَه الملك — وليس هو إلَّا أحد عبيد سيده — ويأمره بأن يقضي الليلة مع زوجته، فيمتنع عن الامتثال للأمر بحجَّةٍ خياليةٍ غير معقولة. ولا شكَّ أن هنا وجهًا فنيًّا جميلًا لهذا الموقف، هو أن الملك أراد أن ينسب بنوة السِّفاح القادم لهذه الليلة التي يقضيها أوريا مع امرأته.

---

[٩] الجنود.

[١٠] سفر صموئيل الثاني (ص١١ – ع١: ٢٦).

[١١] المصدر السابق (ص١٢ – ع١٢).

ونعود إلى القضية الأساسية في الأسطورة. لا ريب أنَّها مشكلةٌ جنسيةٌ من بدايتها لنهايتها ... ولكن لنرَ كيف عولجت في هذا الإطار البدائي من الفن بالذات.

لا يدهشنا بالطبع أنها كانت صادقة التعبير لدرجةٍ كبيرة، عن حقيقة التكوين الاجتماعي لهذه الفئة من البشر في ذلك الزمن. فالجنود — بل والشعب جميعًا — هم عبيد سيدهم. وهذا السيد لا يكتفي بما يملأ جنبات داره من «الحريم»، فما إنْ تصيب عيناه جسدًا لامرأة جميلة تستحم، حتى يرسل مَن يأتي له بهذه المرأة، فيأخذ منها ما يشتهي، ثم «يضمها» إلى بقية القطيع. وهكذا حدَّدت لنا الأسطورة بواسطة الجنس المكانة الحقيقية للمرأة في ظل المجتمع العبودي.

وإذا كان الجنس في علاقاته غير الشرعية هو «شر» تمثِّله امرأة العزيز في قصتها مع يوسف؛ فإنه هذه المرة «شر» أيضًا ... يمثله الملك داود. وكأن الأسطورة الشعبية القديمة، قد رسمت بمنتهى البراعة، ما كان يرسف فيه البشر «العبيد» من أغلال، تمسك بها الصفوة من «السادة»؛ ولذلك قال القانون الاجتماعي كلمته حين تنبأ لداود بأن الآخرين سيهتكون أعراض نسائه في عين الشمس. لقد كانت الصيحة التاريخية للقطاع العريض المسحوق. كما اتضح لنا كيف أن الجنس بات مشكلةً حقيقيةً يعانيها هذا المجتمع منذ صُبَّ في هذا القالب العبودي.

كان المجتمع قد انقسم إلى قطاعٍ ضيقٍ مستغِل، وقطاع واسع مستغَل. فكان الاستغلال هو قانون هذا المجتمع. وعكست الأساطير هذا الوضع في علاقةٍ إنسانيةٍ حيويةٍ هي الجنس. وقدَّمت لنا الصورة الاستغلالية التي تتم بها هذه العلاقة.

ولقد أدهشني حقًّا هذا اللقاء الغريب بين عدة أساطير من شعوبٍ مختلفة، حيث نرى الجوهر الإنساني في جميعها واحدًا. ففي الأدب المصري القديم، نقرأ «قصة الأخوين» اللذين كان كبيرهما «أنوبيس» مع شقيقه الأصغر «باتا» في الحقل يبذران بعض المحاصيل. فاحتاجا إلى بعض البذور. وذهب الأخ الصغير إلى البيت ليحضره. وكانت زوجة أخيه الأكبر تمشِّط شعرها، فما إنْ رأته حتى بهرها جماله وكأنها تراه لأول مرة، فراودته عن نفسه، وأغلقت الأبواب، فجرى الشاب من أمامها غاضبًا، وهو يقول: «تأملي إنكِ بمثابة أم لي، وزوجكِ بمثابة أب لي، فماذا تريدينني أن أفعل؟ ... هذه الجريمة الشنعاء؟» خافت زوجة أخيه، فما إنْ عاد «أنوبيس» في المساء، حتى زعمت له أن أخاه أراد منها أمرًا، «فلم أصغِ

إليه، وقلت له: ألستُ أمَّك؟ أوَليس أخوك كأب لك؟ فخاف، وضربني ليمنعني من إخبارك بالأمر. والآن إذا سمحت له بالعيش فسأقتل نفسي.»[١٢]

وهناك أسطورة يونانية تقول إنه بينما كان «نيسيوس» غائبًا في إحدى رحلاته البعيدة، أغرمت زوجته «فيدرا» بابنه من امرأة أخرى، وحاولت إغراءه بالإثم، فامتنع وغضب، وخشيت «فيدرا» عاقبة أمرها، فزعمت أن الفتى حاول أن يفضحها، وانتحرت تاركةً خطابًا لزوجها يحمل هذا النبأ الكاذب.[١٣]

وفي «ألف ليلة وليلة» نقرأ قصة الوزراء السبعة، حيث تدعي جارية الملك أن ابنه راودها عن نفسها. وفي قصة قمر الزمان تعشق زوجتاه كلٌّ منهما ابن الأخرى، ثم تشكوانهما لأبيهما، كما شكت امرأة العزيز يوسف لزوجها.[١٤]

وتتشابه نهايات هذه القصص، لدرجةٍ كاد النقاد يجمعون إزاءها أن هذه الأساطير — على تعددها — ذات أصل واحد، ربما كان أقدمها هو الأسطورة المصرية القديمة، ولكني لست أميل إلى هذا الاعتقاد، وإنما أرى في تشابه ظروف المجتمعات البدائية عاملًا حاسمًا في تشابه أساطيرها. ولما كان الجنس موضوعًا عامًّا وحيويًّا، فقد كان قضية مشتركة في حياة جميع الشعوب، وإن تلوَّن ببعض سماتها الخاصة. فالأسطورة التي تجمع بين الخير والشر في صراعٍ حادٍّ عنيفٍ كهذا الذي لمسناه في الأساطير الأربع المتشابهة ... لا أشك في أنها تحدد تلك الأوضاع الاجتماعية البعيدة المتشابهة. وما اختلاف الأسماء والتفاصيل والنهايات إلا اختلاف الصفات الذاتية المفصلة.

والملاحظة الهامة في كافة الأساطير والملاحم والتراجيديات، التي تروي قصة العلاقة بين الرجل والمرأة، في مختلف أطوار المجتمع الإنساني، أن هذه العلاقة كانت تتطوَّر مع تقدُّم هذا المجتمع. فاللقاء السريع الخاطف بين الذكر والأنثى، الذي ميَّز المرحلة البدائية الأولى، كان تعبيرًا حيًّا عن الفترة الجنينية التي قضاها الإنسان في بطن الغابة، لا يعنيه — في مقدمة احتياجاته — إلا ما يُمسك رمقَه. ولم تُتِح له قدراته الذهنية إمكانية التعبير الفني عن هذه العلاقة.

---

[١٢] سليم حسن، الأدب المصري القديم، ص٨٧.

[١٣] د. شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص١٥٢.

[١٤] د. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٣٠٧.

وتلا ذلك مرحلة الزواج الجماعي في ظل الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج. فلم تبرز العلاقة الجنسية كمشكلةٍ بين الأفراد، وإن صلحت للتعبير عن حاجتهم المشتركة إلى الخصب والنماء في بقية أشكال الحياة الإنسانية ومقوماتها. وجاءت الطقوس السحرية تلخِّص لنا هذا المفهوم الجديد.

وكانت الأسطورة هي الجزء القولي من الطقوس السحرية،[١٥] فما إنْ دخل المجتمع الإنساني مرحلةً جديدةً في ظلِّ الملكية الفردية لوسائل الإنتاج، حتى أخذ معه الأسطورة كقالبٍ فنيٍّ يتَّسع لخبراته الوافدة وتجاربه المستمدة من واقعه الجديد.

ومن الواضح أنَّ المرأة أصبحت — فجأة — في وضعٍ مهين؛ لأنَّ المساواة الاقتصادية الأولى بينها وبين الرجل، قد تلاشت تدريجيًّا. وأصبحت العلاقة الجنسية بينهما تخضع لاعتبارات، لم تكن موجودةً من قبل. بل إنَّ هذه العلاقة خرجت بالتدريج أيضًا من حدودها الطبيعية التي كانت تعتمد على مجرد الرغبة والتوافق بين الاثنين ... إلى حدودٍ استحدثتها الظروف الجديدة المحيطة بكليهما. فلم تَعُد الرغبة والميول المشتركة هي الخطوط الشرعية للزواج، وإنما أقبلَت المصلحة الاقتصادية لوضع هذا التخطيط. ولما كان الإنسان بطبعه عاجزًا عن قتل رغباته وميوله، فإن هذه جميعًا — لو أنه استطاع تنفيذها في غفلةٍ من الخطوط الشرعية — لاستطاع المجتمع أيضًا أن يضعها تحت بنودٍ جديدةٍ تسمَّى الزنا والبغاء ... إلخ. وراح الإنسان يعبِّر عن أزماته الحديثة، وصاغها في أشكالٍ مختلفةٍ وقوالب متباينة ... وإن تشابهت جميعها، في أنها جعلت من الجنس مشكلةً و«قضية».

وقد تشكَّلت قضايا الجنس كمضامين فنية لقوالب التعبير في المجتمعات القديمة، بأن تعدَّدت زواياها الإنسانية.

- فنرى الإنسان البدائي يعبِّر عن الجنس كمشكلةٍ قائمةٍ بذاتها. كما لاحظنا في قصَّة «ابنتَي لوط» فلم نعثر على اللحظة الميكانيكية في العلاقة الجنسية، وإن أحسسنا في عمقٍ أبعادَ الأزمة النفسية التي اجتاحت الفتاتَين.
- كما عبر أيضًا عن الجنس كمشكلةٍ عرَضية ليسَت مقصودةً لذاتها، وإنما جاءت مصادفةً في ثنايا الأسطورة، كالذي رأيناه في قصة «شمشون ودليلة» وفي هذه أيضًا

[١٥] أي إنها مجموع الكلمات التي تُروى بمصاحبة الرقص والحركات السحرية.

عشنا المأساة بأكملها في بيت زانية، ولكنا لم نحسَّ باللحظة الجنسية في حركتها الميكانيكية، وإنما في مدلولها العميق.

- ونجح الإنسان القديم أيضًا في أن يقدِّم القيم الرفيعة والمثل العليا، في إطارٍ من العلاقات الجنسية المنبوذة. وفي قصة يوسف مع امرأة العزيز، وقصة الأخوَين في الأسطورة المصرية، وما شابههما في ألف ليلة وليلة، والأدب اليوناني القديم … نجد أمثلةً حية لهذا التعبير.
- وصور الجنس في علاقاته الشاذة، كما طالعناها في حكاية «جودر الصياد» وأسطورة أوديب … والعلاقة الجنسية في كلتيهما «شاذة» عن المعايير الأخلاقية السائدة، أو التقاليد والعادات المألوفة. وعلى هذا النحو، كانت الحكاية أو الأسطورة صورةً صادقةً للمحتوى الفكري والاجتماعي لهذه البيئة أو تلك، في ذلك الوقت البعيد.

ثم جاءت آداب العالم فيما بعدُ، ورأت شبهًا قويًّا بين ملامح المجتمعات العبودية القديمة، والمجتمعات الحديثة. والحقيقة أن هناك بالفعل «رابطة دم» بين المجتمع البدائي بعد دخوله مرحلة الملكية الفردية، وبقية ما تلاه من مجتمعاتٍ قائمةٍ على المباراة الاقتصادية.

وهكذا اكتُشفت آداب العالم الحديث في أساطير العالم القديم، وحكاياته وملاحمه، على قوالب جاهزة سرعان ما صبت فيها مآسيها الجديدة. فنرى أوسكار وايلد يتَّخذ من قصة «سالومي» في التوراة، خامةً فنيةً لإحدى دراماته. وكثير من الشعراء صنعوا من «نشيد الإنشاد» أشعارًا تفيض بحرارة الحب الجنسي. وشمشون ودليلة أصبحا من الشخصيات الحية في أدب العالم. وهناك ألف ليلة وليلة التي أمدَّت كبار الأدباء بأخصب أعمالهم، مثل هملتون وديدور وبيير لويس ولسنج وبومارشيه.

ويبقى سؤال ظل عالقًا بمخيلتي منذ بدأت في كتابة هذا الفصل: هل يمكن القول بأن الحرية الجنسية الحقيقية — كما عبرت عنها الآداب والفنون — لا توجد في صورتها النموذجية إلا في المجتمع البدائي؟

والجواب نستمدُّه من التطوُّر التاريخي لمعنى الحرية نفسها … فالإنسان الأول الذي كانت تهدِّده الظروف الطبيعية القاهرة من كل جانب، لا يمكن أن نسمِّيَه حرًّا … والاتصال الجنسي الخاطف الذي كان يتمُّ بين الرجل والمرأة؛ لا يعبِّر إلا عن الحرية التي امتصتها

ظروفهما الشاقَّة المريرة. وما إن استطاع الإنسان أن يسيطر على بعض مظاهر الطبيعة حتى اتَّسعت دائرةُ حريته، فكان الزواج الجماعي تنظيمًا أكثر حريةً عن ذي قبل، ولكنه في ظل الحاجات المعيشية المستمرة، لم تعد العلاقة الجنسية أن تكون رمزًا للخصب والازدهار. ثم تقدَّم الإنسان خطوةً أخرى، بعد أن تعرف على وسيلةٍ جديدةٍ رائعةٍ للإنتاج هي الأرض. حقًّا جاءت معها أساطير ذلك العهد معبرةً عن هذه الخطوة في النجاحات التي كان يحرزها الرجل — في مجال الجنس — في العصر البطولي، ولكن هذه الحريات جميعها مرتبطة بالضرورات الحياتية المحيطة بها، لا تُقاس بالحريات الجديدة التي أحرزتها المجتمعات التالية في ظل التقدُّم العلمي. فكل خطوةٍ علمية في طريق التقدم هي خطواتٌ في طريق الحرية.

وعلى ضوء هذا المعنى، لا تكون الحرية الجنسية عند الإنسان القديم، هي أفضل أشكال الحرية، وإنما كانت المظهر البدائي للحرية الحقيقية. ومن هنا اتخذ أدباء العالم من الأساطير القديمة القالبَ والشكلَ والإطار، أما الدلالة والجوهر الإنسانيان، فقد استمدوهما من صميم واقعهم الحي المتجدد.

(٢) تطور مفهوم الجنس عبر العصور

كان التصنيف القديم للفن — والذي ما يزال سائدًا حتى اليوم — أن يضع المؤرخ عصرًا كاملًا في خانة محددة تحديدًا حاسمًا هي الكلاسية أو الرومانسية أو الواقعية ... إلخ، ولكنَّ هذا التصنيف سرعان ما اتضح قصوره، عندما احتوى العصر الواحد عدَّة تيارات متباينة، بل عندما اشتمل العصر على جوانب من سمات العصر السابق له. والعيب الرئيسي لهذا المنهج أنه ينظر إلى الفنِّ من خلال المقاييس التكنيكية التي سادت مرحلةً ما، وميزتها عمَّا سبقها وما لحق بها، دون أية محاولة جادة لربط هذه المقاييس بالأرض الحقيقية التي أنبتتها. حتى إذا تشابهت إحدى المدارس الفنية المعاصرة، من إحدى زواياها، بمدرسة موغلة في القدم، قيل إنها الكلاسية أو الرومانسية الجديدة ... ظنًّا قاطعًا بأنَّ كلمة «الجديدة» هذه، تكفي لتفسير التشابه بين المدرستَين. وأضحت أسماء الاتجاهات الفنية مجرد اصطلاحات مذهبية، لا تعني إلا شكلًا أدبيًّا محددًا، ما إنْ يظهر قرين له في أي عصرٍ حتى يطلق عليه هذا الاسم أو ذاك. أي إن الاصطلاح الفني تحول شيئًا فشيئًا بشكلٍ تجريدي لا يتحقق إلا بظهور الشكل الأدبي الذي يوائمه فقط.

ولو توفرنا على دراسة العصر الذي يظهر فيه عملٌ فنيٌّ ما، وتقصَّينا في عمق ملامح هذا العصر؛ لاكتشفنا هذه الملامح في العمل الفني شكلًا ومضمونًا.

ويحدث، في مراحل الانتقال بين عصرٍ وآخر، أن تترسَّب بعض الملامح الحضارية القديمة بين أحضان العصر الجديد، فيتَّصل بفنونه شيء من سمات الفنون السابقة لها. وما إنْ يستقر المجتمع الناشئ على نحوٍ معينٍ — في ظروفه المادية والروحية — حتى تبدأ فنونه أيضًا مرحلة الاستقرار.[١٦] والفن الذي يتولَّد عن مرحلة الاستقرار هو الابن الشرعي للعصر الذي عاش فيه؛ لأنه المرآة الحضارية العاكسة لكافَّة أوجه النشاط الإنساني في هذا العصر أو ذاك. فإذا وصفنا قصةً بأنها «رومانسية» فنحن لا نستهدف القصة وحدها بهذه الصفة، وإنما نقصد المجتمع الذي أنبت كاتبها وخلق شخوصها، أي إنها تعبير حيٌّ عن إنسان هذا المجتمع وحضارته ونظرته للأشياء.

والاتجاه الأدبي أو المذهب الفني — إذن — هو عصارة المكان والزمان اللذين وُلد فيهما. ومن هنا يستحيل العمل الفني إلى ظاهرةٍ مفتعلة، لو جاءت نظرته والبناء الذي شكَّلها مغايرَين لتركيب المجتمع الحضاري الذي عاشه الفنان. فليس الأديب الرومانسي — مثلًا — إلَّا الإنسان الرومانسي ابن المجتمع الذي تكوَّنت حضارته من قيمٍ سُمِّيت رومانسية، أو هكذا تواضع الناس على تسميتها.

من نقطة الانطلاق هذه، يمكننا القول بأنه ليس ثمة مدارسُ فنيةٌ بالمعنى الدقيق لكلمة مدرسة. وإنما هناك اتجاهاتٌ تبلورَت فيها نظرة الإنسان للأشياء خلال فتراتٍ تاريخية. فلا يحقُّ للأديب إذا اتُّهمت أعماله بالبُعد عن روح العصر، أن يتذرَّع بمبادئ «مدرسة» معيَّنة، ثوت في بطن التاريخ منذ أمدٍ طويل.

وهذا لا يمنع أبدًا أن يتلوَّن النسيج الفكري لحضارة المجتمع الواحد، بأكثر من لون. بل إنَّ ذلك شيء طبيعي — وحتمي — في عالمنا الحديث الذي تتنازعه أنظمةٌ اجتماعيةٌ مختلفةٌ بصفةٍ عامة، وفي المجتمعات التي تتباين فيها مصالح الناس وأساليب حياتهم في ظلِّ نظامٍ واحدٍ بصفة خاصة.

[١٦] إلى أن يطرأ على هذا المجتمع ظروف جديدة، فيبدأ في التغيُّر … وهكذا.

ولكنَّ شيئًا هامًّا — في هذه الحال — لا يمكن إنكاره؛ هو أنَّ هذه الألوان المتعددة تشكِّل في النهاية «روح العصر»، فيستحيل على لونٍ منها أن يعبِّر عن عصرٍ سابقٍ أو حضارة أخرى.

كان لا بدَّ من هذه المقدمة لنستخلص معًا نتيجة هامة؛ هي أن موضوعًا معينًا يمكن للفن أن يتناوله على مرِّ العصور، وإن اختلف — شكلًا ومضمونًا — من عصرٍ إلى آخر.

ففي القرن الرابع عشر — على سبيل المثال — كتب «بونشيو» هذه القصة:[١٧]

> «كان لي صديقٌ من بولونيا محترم بين أصدقائه، إلا أن زوجته كانت سخيةً جوادةً مع الرجال، حتى إنها تعطَّفت عليَّ مرةً أو مرتَين في حياتها. ففي إحدى الليالي ذهبت إلى منزل صديقي، وسمعته يتشاجر مع زوجته. كان يُؤنِّبها على خياناتها المتكررة، وكانت هي مثل غيرها من النساء في هذه الأحوال تُنكِر كلَّ شيء. وأخيرًا، صاح الزوج في صوتٍ مرتفع: جيوفانا، جيوفانا، إني لن أخبرَكِ وأشهِّر بك، ولكني قد عزمت على أمرٍ أنتقم به لنفسي؛ وهو أن أعيش معكِ وأجعلكِ تلدين طفلًا بعد طفل، إلى أن يمتلئ البيت بالأطفال، ثم أترك البيت وأهجرك.»

وعنوان هذه القصة هو «انتقام الزوج». وقد دُعِيَ هذا اللون من الحكايات بـ «الفاشتيا» تمييزًا لها عن بقية الأشكال الأدبية الأخرى، وتحديدًا لنوعها البسيط المسلِّي. ولقد آثرتُ أن أنقل القصَّةَ كاملةً[١٨] حتى نتبين ملامح العصر الذي كُتبت فيه.

يبدو واضحًا أنَّ «الجنس» هو موضوعها. فإذا بحثنا عن ظروف كتابتها عرفنا أنها كانت من المحاولات البدائية لكتابة القصة القصيرة، بل — على وجه التحديد — وُلدت في حجرةٍ فسيحةٍ من حجرات قصر الفاتيكان، كانوا يُطلقون عليها اسم «مصنع الأكاذيب» اعتاد أن يتردَّد عليها في المساء نفرٌ من سكرتيري البابا وأصدقائهم؛ للهو والتسلية وتبادل الأخبار.

---

[١٧] تُستعمل هنا كلمة «القصة» كما استخدمناها في بعض المواضع من الفصل السابق بمعنًى مجازيٍّ بعيدٍ عن معناها الفني الحديث.

[١٨] كما ترجمها الدكتور رشاد رشدي في كتابه «فن القصة القصيرة»، مكتبة الأنجلو، ص٣.

أما المحاولة الثانية، فقد ظهرت أيضًا في القرن الرابع عشر في إيطاليا، وقام بها «جيوفاني بوكاشيو» في كتابه «قصص الديكاميرون». ويروي الكاتب الإيطالي إحدى هذه الحكايات بعنوان «انتصار المرأة» فيقول:

> «إنَّ رجلًا علم بخيانة زوجته، وبموعد لقائها بعشيقها، وفي إحدى الليالي تظاهر بالنوم، وخرجت المرأة ثم عادت فلم يفتح لها. وعندئذٍ أقسمت بأن تلقي نفسها في البئر المجاور للبيت، وسمع الزوج بالفعل صوت ارتطامٍ بقاع البئر، فهُرِع إلى الخارج لإنقاذها، ولكن الخائنة الذكية كانت قد ألقت حجرًا في ماء البئر، فأحدث الصوتَ. وإذ ذاك قفزت إلى الداخل، وأغلقت الباب دون زوجها. ثم أقبل الجيران على الضوضاء، فقالت لهم: إن هذا الزوج الظالم يتركني وحدي كل ليلة، ويذهب ليحتسي الخمر في الحانات؛ ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سِيرته.»[١٩]

وفي قصة «كيد النساء» يحكي لنا كيف تبلغ خديعة المرأة حدًّا مذهلًا؛ فالزوجة بياتريس تدعو عشيقها إلى مخدعها. ويحضر في نفس اللحظة التي يصل فيها زوجها، فتقول له إن فلانًا من الناس راودها عن نفسها وضرب لها موعدًا في مكان بعينه، وتطلب منه أن يذهب إلى هذا المكان متخفيًا في ثيابها لمحاسبة هذا العاشق. فيرتدي الزوج ملابس النساء ويهرول إلى اللقاء الموعود. ثم تستدير المرأة نحو عشيقها لتقول له: «... والآن، أريدك أن تأخذ هراوة وتمضي إلى لقاء زوجي في الحديقة، ثم تلقي عليه — باعتباره إياي — درسًا قاسيًا بالعصا، متظاهرًا — لي — بأنك قد ضربت — لي — هذا الموعد كي تختبر مدى عفتي وإخلاصي لزوجي.» ونفَّذ العشيق الوصية، وعاد الزوج بـ «علقة ساخنة»، ونجحت المرأة في خديعةٍ كبرى.

بهذَين النموذجَين يمكن لنا أن نُحدِّد «نظرة العصر» للعلاقة الجنسية. فلا شكَّ أنَّ المجتمع الإقطاعيَّ كان الإطار الذي يضمُّ كافة العلاقات الإنسانية حينذاك، رغم البيئة التجارية التي نشأت داخل هذا الإطار؛ وبالتالي أسهمت — إلى حدٍّ ما — في صنع هذه العلاقات. فالزيجات غير المتكافئة هي الأرض الخصبة لإنبات العشاق من كل لون. والفنان يرى الأمر «تسلية طريفة» لا شك أنها كانت لسان حال الطبقة ذات «وقت الفراغ».

---

[١٩] المصدر السابق.

ووقت الفراغ لا يعرف «الجنس» غير متعة لذيذة، تدفع الصيني لأن يحفظ قدمَي زوجته في أحذية حديدية ترفع ساقيها بحيث يستوي جسدها في وضعٍ جنسيٍّ مثير،[٢٠] وتدفع الأوروبي لأن يخترع «حزام العفة» وكانت هذه النظرة الإقطاعية للجنس هي حصيلة النظام الاجتماعي الذي لا يتيح للمرأة عملًا سوى المضاجعة.

ولقد تبلورت أزمة هذا المجتمع حين وصل الصراع الدائر بين جنباته إلى ذروتها. ونجد صورًا لهذا الصراع في «دون كيشوت» حيث رمز سرفانتس بفرسان العصر إلى حقيقة المباراة الوحشية، بين إنسان المجتمع الإقطاعي والتكوين النفسي لهذا المجتمع. وليس غريبًا أن نجد في «دون جوان» فارسًا بارعًا من نوعٍ آخر؛ فهو يفقد كافة القيم مع ضراوة مرحلة الانتقال التي يعانيها مجتمعه؛ يفقد الإيمان بالدين والعُرف والقانون، ويصبح أكبر مخادع للنساء عرفه التاريخ. إنه يخطف البنت الريفية من بطن قريتها، والفتاة المخطوبة من قارب خطيبها. ويرسم موليير على جبة «دون جوان» صورة حية عميقة لأزمة القيم الإقطاعية التي يمارس وجوده في نطاقها. وكانت القيمة «الجنسية» التي قدَّمها موليير هي شهوة الملكية دون ثمن، شهوة الأخذ بلا تعب، شهوة الرجل الذي فرغ وجدانه من كل الشهوات، ولم تبقَ له سوى شهوةٍ واحدة.

حين ألقى دون جوان وراء ظهره بكافة القيم والمُثل، واستبقى لنفسه المتعة الوحيدة التي يمكنه له في ممارستها أن يؤكد ثورته على هذه القيم والمثل ... حين فعل ذلك كان نائبًا عظيمًا عن ذلك المجتمع الهرم الذي شاخت جذوره، وجفَّت بها عصارة الحياة، ورغم ذلك يصرُّ على البقاء. وكانت مسرحية موليير — في هذا المعنى — صرخةً قويةً في الآذان التي تسمع، وتتظاهر بالصمم.

ولكن ما إنْ يُقبل القرن الثامن عشر بقفزاته التقدمية الباهرة، وتتَّضح مساعيه في التعجيل بانهيار المجتمع القديم، حتى تتغيَّر نظرة الإنسان للحياة من حوله تغيُّرًا ملموسًا.

فلقد أحسَّ الناس ضجرًا مخيفًا مع بداية إرساء قواعد المجتمع الجديد ... أحسُّوا بخلخلة عنيفة تصحب وفاة نظام قديم، وآلام حادة ترافق مولد نظام جديد ... وعلى قمَّة هذه الأزمة تألَّقت نظرة جديدة للإنسان، نظرة تسبق حاضرها أميالًا بعد أميال في متاهات شاسعة بلا حدود. نظرة نابعة من أعماق تغلي بالوحدة والفردية والانطواء، نظرة تتجاهل الماديات في سبيل الورود والأحلام، وإن لم تجهل ثمن الورود وأسعار الأحلام. وبهذه

[٢٠] وليس الأمر هو أن تظل القدمان صغيرتَين كما كانت تقول الفكرة الشائعة.

النظرة الرومانسية، رأى الإنسان الجديد «حاجته الملحة» تتحول رويدًا رويدًا إلى «حاجة ثانوية» بعد أن أحاط المرأة بهالةٍ نورانيةٍ من ضوءٍ سماوي خالد. وانزوى «الجنس» من صفحات الأدب الرومانسي إلى «الهوامش»؛ لأنه لم يصدق أن المرأة — هذه القديسة الملائكية — يمكن لجسدها أن يحتوي هذه «الحاجة الملحة». وهكذا صوَّرت لنا فنون ذلك العصر شيئًا براقًا لامعًا أعطَته «اسم الحب» لتفرِّق بينه وبين تلك الأشياء التي كان يأتيها دون جوان العصور الوسطى. لتفرِّق بين المثل العليا التي جاء بها المجتمع الرأسمالي الوليد، والقيم الإقطاعية المنهارة. ولم ينجح أدباء هذه المرحلة في تصوير ما يعانيه أبناؤها من هذه النظرية الضبابية ... إلى أن شاء التاريخ أن يقدِّم لنا فنانًا عظيمًا في بداية القرن التاسع عشر هو الكاتب الفرنسي أونريه دي بلزاك لينقل إلينا هذه الصورة بوعيٍ شديد الذكاء والحساسية.[٢١] ففي روايته «زنبقة الوادي» نتعرَّف على كونتيسة من زوجات النبلاء المهاجرين — وكان شيخًا مريضًا عصبي المزاج — ويحدث أن تلتقيَ بالشاب «فيلكس» في العشرين من عمره، وما إنْ يراها حتى يحس شعورًا حميمًا بقربه منها، ويفاجأ بها تبادله نفس الأحاسيس والمشاعر، ولكن على نحوٍ آخر، إذ أقسمت أن تهبه القلب والنفس وتحرمه الجسد ... وينحني الشاب للقداسة، لكنه — في الوقت نفسه — يمارس شبابه مع نبيلة إنجليزية تعيش في باريس. ويتساءل فيلكس ذات مرة: «لست أدري كيف ذاعت قصة غرامي التي تُعيد سيرة الهوى في العصر الوسيط، حين كانت الفروسية وآدابها سِمة كرام الناس.» ثم يصف علاقته بالكونتيسة التي شاعت في كل مكان «حتى غَدَتْ قداسة هذه الشهيدة التي تحترق بنارٍ بطيئةٍ أسطورةً من أساطير العصر تلحق بمثيلاتها الأولى، وتذكِّر الناس أول ما تذكِّرهم بقصة روميو وجوليت.»

بهذه البراعة الفذَّة، كشف بلزاك تلك الرواسب الكامنة في أعماق الإنسان الجديد من التراث العاطفي للجيل الماضي ... بل الأجيال الماضية. بينما هو يحدِّد لنا — بالبراعة نفسها — النقيض المقابل لهذه العواطف الممزقة، فالنبيلة الإنجليزية «امرأة عملية» (وإن شئنا الدقَّة في التعبير قلنا إنها المرأة الجديدة)، ما إنْ تسمع بقصة عشيقها مع الكونتيسة حتى تعلِّق بلسان العصر: «ما أشد ضيقي بهذه التنهدات السخيفة! كأنهما حمامتان يتناجيان.» وهكذا يستطرد فيلكس «... في نهاية سهرة تأكَّد لي أنها أفلحت في إثارة شهوتي، وعُدت إلى بيتي لأجدها في مخدعي راقدة على فراشي.» ووصف عواطفها بعد ذلك بأنها «وحشية

[٢١] The Critical performance, Edited by Stanly Edgar Hyman (p. 207).

بربرية»، وأنها حيوان لم يُستأنس، «وأنها الأنثى الوثنية» «سلطانة الجسد». ثم «أشهد شهادة حق أن هذه المرأة النارية عرفت كيف تذيقني من اللذات ما خلَّده نشيد الإنشاد.» ها هي الحقيقة إذن ... أما الكونتيسة فهي تَرِكة الماضي من الأحلام، وفيلكس هو الجيل الضحية بين أخيلة القديم وحقائق الساعة. لنسمعه يقرر: «مهما يكن من أمر الحب الذي تمنحه العشيقة أو الخليلة، فهو حب محدود؛ لأن المادة التي صُنع منها الجسد محدودة بطبيعتها ودوافعها ومقوماتها، فلا غرو أن شعرت في بعض الأحيان، وأنا في معمعان هذا النعيم المتصل، بفراغٍ لا أدري له كُنْهًا، فعلمت أنَّ الحب الخالد هو غرام الروح والقلب والكونتيسة» ... لكنه مرة أخرى يعود إلى تلك «الساحرة النارية» ... «فبأي لسان أصف أوقاتي معها؟ إن لها من الخبرة والدراية بأنواع اللذائذ الخصبة والنشوة المتجددة، ما جعلها تقودني كل ليلة إلى ما أحسبه عالمًا جديدًا لم أطرق بابه من قبلُ؛ فهي أستاذتي وقائدتي في ذلك الزحف الرائع نحو ميادين الحس، بيد أنها كانت تُخفي ذلك الحذقَ الذي ينمُّ عن آثار عشرات الرجال مارستهم قبلي ومارسوها، كانت تخفيه تحت قناع متقن من السذاجة ووحي الساعة.»

ما دلالة حيرته بين الملاك والشيطان؟ ولمَ تكون الكونتيسة هي الملاك والأخرى هي الشيطان؟ ما معنى الروح بلا جسد، والقلب بغير امرأة؟ كلها علامات استفهام ظلَّت عالقة بوجدان فيلكس. جميعها أسئلة صهرت وكوَّنت هذا الجيل الضحية، وشكَّلت نظرته للأشياء بالحيرة والقلق.[٢٢]

هل وقف بلزاك عند حدود علامات الاستفهام؟ كلَّا ... إنه يجيب على لسان الملاك القديم من بين شفتَي الكونتيسة وهي تُحتضر: «أجل، أريد أن أعيش. أن أعيش بالحقائق لا على الأوهام. فقد كانت جميع صفحات حياتي الماضية أوهامًا وأضاليل خُدعت بها، أيحق إذن أن أموت أنا التي لم تَعِشْ قط؟» ونادت فيلكس — وكأن بلزاك أراد أن يواجه الماضي الذاهب بالحاضر الواعد — وهمست له: «ها هم الفلاحون الذين يجمعون محصول الكَرْم يهمُّون بتناول الطعام في بيتي ومن مطبخي، وأنا، أنا ربة البيت والطعام والمطبخ يقتلني الجوع ... وكذلك في الحب، أموت ظمأى وينعمون كلهم بلذة الهوى ونشوة الوصال».

وانتصر المجتمع الجديد، والإنسان الجديد، ونجح بلزاك العظيم في تقديم النظرة الجديدة للحياة، النظرة الحائرة بين المعنى المجرد للحب والمعنى المجرد للجنس، دون

[٢٢] The Future of the Novel, by Henry James (p. 67).

بحثٍ جادٍّ عن رابطةٍ حقيقيةٍ تجمع بينهما … لأن صورة المرأة في ذهن المجتمع الجديد، كانت ما تزال «صورة مهزوزة» كبندول الساعة، بين معناها القديم المترسب في كامنة المجتمع، وقيمتها الجديدة المتولدة من تقدُّم العصر.

وفي قصَّة «امرأة في الثلاثين» يعرض لنا بلزاك هذه النظرة من خلال نماذج متعددة تمثل هذا الجيل؛ فالسيدة جوليا ابنة دوق من أبناء الملكية قبل الثورة ترعرعت بين أحضان التربية الإقطاعية، فتزوجت من ضابط ينتمي إلى أسرة من النبلاء، تزوَّجته لأنه جسَّد لها أحلامها في الحب. ثم أفاقت من سباتها على حقيقة مذهلة؛ إذ اكتشفت أن الحب شيء، والفراش شيء آخر، والرجل في أغلب الأحيان يفضِّل الفراش، أمَّا المرأة التي تربَّت في سياج الأحلام، فإنها تفضِّل الحب؛ هذه الهالة النورانية الغريبة. وأيقظها من الصدمة نبيل إنجليزي أهداها طبقها المفضل: الحب. وأحسَّت بأن ثمة رابطة قوية — لا تعيها — بين الاثنين. إن عمَّة زوجها تحلِّل الموقف من وجهة نظر «الماضي» فتقول: «كانت العروس التي تجد نفسها في مثل موقفِك تُبادر إلى عقاب زوجها بالخيانة. ولستُ أعجب لذلك؛ فإن أغلب الرجال أنانيُّون متوحِّشون أنذال. يظنُّون أن هذه الفظاظة تقرِّبهم من قلوب النساء.»

هكذا يرسم بلزاك الخطوط الأولى في اللوحة «رأي الجيل الذاهب، وإن لم يختلف عن رأي الجيل الحاضر، فتصيح جوليا نفسها أمام الحبيب الإنجليزي: «نحن رقيق يا سيدي» … وهذا هو مركز المرأة كما تراه في أعماقها، رغم الرفاهية والبذخ اللذين ترفل فيهما؛ لذلك يعترف بلزاك بمرارة عصره «أعتقد أن تحرير المرأة على السنة الحديثة فيها إساءة لها؛ لأنه يصرفها عن واجباتها البدنية التي هي كواجب الكاهن أمام محرابه. والغريب أننا نسمح لرجل غريب أن يوغل في حرم بيتنا، فنضع أنفسنا تحت رحمته؛ لأن العواطف الإنسانية شيء إمَّا أنْ نعترف بقوته فنأخذ حذرنا منه ونحمي سعادتنا من غوائله، أو فلنُقدِم على إلغاء تلك العواطف إنِ استطعنا، وهذا مستحيل، فليس أمامنا إذن سوى إبعاد المرأة عن طريق الغواية، بتحريم اختلاطها بالرجال في المحافل والبيوت وخلوتها بهم.»

هذا الحديث المباشر — الذي يُؤخَذ على بلزاك من ناحية الفن — يضع أيدينا على معنى المرأة في ذلك الوقت بصفة عامة، ومعنى الجنس بصفة خاصة. فالواجبات البدنية — كما يراها العصر — هي مملكة المرأة، وأهم هذه الواجبات ما أُدِّيَ فوق الفراش الساخن. والمرأة، إذن، ليست كائنًا إنسانيًّا مستكملًا وعيه الخاص وحصانته الذاتية؛ لأننا «نخاف عليه» من الغواية، فنحرِّم عليه مخالطة الرجال. وليس الجنس، بالتالي، علاقة إنسانية، وإنما هو سلعة تقبل الملكية المطلقة والإيجار والسرقة. والمجتمع يصبُّ كلًّا منها في قوالب مطَّاطة؛

فالملكية هي الزواج الشرعي، والإيجار هو الزنا والبغاء، والسرقة هي العلاقة غير الشرعية. أما جوهر العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، فلم يُعطِها المجتمعُ تعريفًا يخرج بها عن نطاق الشكل الخارجي. لأن معناها الحقيقي — كعلاقةٍ إنسانيةٍ — ما كان لهذا العصر أن يخلقه، بعد أن باتَت العلاقات الإنسانية جميعها، تُمارَس في حدود شكلها الخارجي دون الغوص إلى داخل أعماقها.

بقيت ثلاثُ نقاط هامة في أدب بلزاك، ينبغي أن نتأملها بدقة وإمعان. أُولاها أنه يختار نماذجه من أبناء الطبقة «النبيلة» في فرنسا ... رغم أن طبقةً جديدةً كانت وشيكة الظهور آنذاك. والتفسير الذي أستريح إليه هو أن اختياره للطبقة المنهارة يدلُّنا على رغبته في تتبُّع السَّيْر التاريخي لهذه الطبقة، من خلال تطوُّر العلاقات الاجتماعية من الجيل القديم إلى الجيل الجديد. وحين تخيَّر العلاقة الجنسية ومكانة المرأة كظاهرة اجتماعية تواكب هذا التطور، كان يتيح لنا في الواقع مقياسًا صادقًا نتابع به تطور هذه العلاقة من عصر إلى آخر، وتغيُّر نظرة المجتمع إليها من جيل إلى جيل.

والنقطة الثانية أنه تخيَّر شخصياته — في الروايتَين اللتَين عرضنا لهما في هذا الفصل — من بين رجال فرنسا ونساء إنجلترا، أو العكس. ذلك أنه أراد أن يؤكد وحدة النظرة الأوروبية التي بلورتها ظروف تاريخية متشابهة. ففي «زنبقة الوادي» نرى العشيقة الإنجليزية «الليدي دادلي»، وفي «امرأة في الثلاثين» نرى العشيق الإنجليزي «مستر آرثر».

وأخيرًا، نلحظ في المشاهد الجنسية التي انبثقت من صميم الأحداث أنها تتَّسم بالمعنى العام دون الدلالات الجزئية، وبالتقرير دون الصورة؛ فهو يؤرِّخ العلاقة بين جوليا وعشيقها كما يلي: «ووجدت جوليا نفسها تعصر عن غير قصد يد صاحبها، فكان ذلك كافيًا للقضاء على آخر مقاومة للخجل في نفس هذا العاشق»، ثم يتحدثان في صفحة كاملة عن أشياء غريبة بعيدة، إلى أن يذكر الكاتب «... وقبل نهاية عام رزقت جوليا ولدًا يشبه كثيرًا الرجل الذي أحبَّته» ... لقد آثر بلزاك — على الرغم من مناقشته لقضية جنسية — أن يقدِّم المدلول والمعنى والهدف، دون الاستغراق في جزئياتٍ صغيرةٍ لا تخدم الخط الروائي العام في كثيرٍ أو قليل. والنموذج السابق ليس مصادفة، وإنما هو منهج بلزاك في التعبير. فنحن نقرأ في نهاية الرواية كيف اكتشفت الأم سقطة ابنتها، فيقول: «وقعت عيناها وهي مستلقيةٌ على المقعد على شيءٍ في صفحة الرمل لم تكن قد رأته عند دخولها لترى ابنتها. كان أثرًا لحذاء رجل، واضحًا غاية الوضوح؛ ممَّا يدلُّ على حداثة عهده.» بهذه النقطة الناجحة وُفِّق بلزاك لأن يقول كل ما يريد، دون أن يعرض تفاصيل لا مبرر لها.

استقرَّ المجتمع الجديد، وتوالت نجاحات الباحثين في تدعيم أركانه. وكانت نظرية نيوتن في الجاذبية قد أقرضت الفلسفة المادية الميكانيكية، التي سرعان ما سادت نظرتها للوجود على كافة أوجه النشاط الإنساني؛ لأنها — في واقع الأمر — كانت تلبِّي حاجةً ذاتية في قلب المجتمع. كانت هذه الفلسفة تقول إنَّ العامل الاقتصادي هو محور الحياة الصانعة للمجتمع. فليست هناك من أسباب أو دوافع تكمن خلف كلِّ ظاهرة إنسانية أو اجتماعية، إلَّا ويكون «الاقتصاد» هو السبب الوحيد والدافع الأوحد.

وتلوَّنت نظرة الإنسان بهذا اللون المادي البحت. وانعكست هذه النظرة على علاقاتهم فيما بينهم، ثم جاء الأدب والفن لينقلا إلينا هذه النظرة. جاء جوستاف فلوبير وبرفقته السيدة «إيما بوفاري» نموذجًا بشريًّا تمثَّلت فيه عناصر التكوين النفسي الجديد: «كانت إيما تعتقد قبل الزواج أنها وقعت في الحب، فلما لم تحصل على ما كانت تخاله مُتَرتِّبًا على هذا الحب من سعادة، توهَّمت أنها كانت على خطأ، وأخذت تُسائل نفسها عما تعنيه عبارات النشوة، والعاطفة، والهيام التي كانت تقرؤها فتبهرها.»

وأثناء دراستها في دير الراهبات: «كانت تردِّد في همسٍ بعض أغنيات غرامية من القرن الماضي، تحفظها عن ظهر قلب. وتلتهم سرًّا روايات تدور حول الحب والمحبين، ونساء معذَّبات يُغمى عليهن في خلوات منعزلة، وشجون تفعم القلوب، وعهود وزفرات ودموع وقُبلات، وزوارق في ضوء القمر، وبلابل في الخمائل، وسادة في شجاعة الأسود ووداعة الحملان، يبكون فتسيل دموعهم كالسيل الهتون.»

يؤكد فلوبير بهذه العبارات أنَّ ميراث الماضي ليس مجرمًا، يمكن التخلص منه في سهولةٍ بواسطة المقصلة،[٢٣] وإنما تبقى هذه التَّرِكة حتى يعلن المجتمع الجديد تصفية المجتمع القديم؛ لذلك «تمرَّدت إيما على أسرار الإيمان حتى إنَّ أحدًا لم يأسف لرحيلها، حين سحبها أبوها من الدير.» وهذا هو الفرق بين الكونتيسة في رواية بلزاك وبين مدام بوفاري. وهو ليس إلا فرقًا تاريخيًّا يحمل معنى الزمن. فلقد سارع العصر بإنقاذ إيما وهي بعدُ صبية صغيرة، ولكنه لم يستطع ذلك مع حبيبة فيلكس؛ لأنَّ الميراث العاطفي للجيل القديم كان ما يزال مثقلًا بالديون.

وتزوَّجت إيما؛ فتاةُ الريف الطموح الذي تغيرت هيئة مزارعه بعد اندحار الظلم الإقطاعي، تزوَّجت من طبيب ناشئ عاطل من المواهب تقريبًا؛ مواهب العصر «المادي»

[٢٣] هنري جيمس: المصدر السابق، ص١٢٧.

المتوثِّب الذي اضطر «الجنتلمان» لأن يستظهر قواعد علم الاقتصاد، قبل حفظه قواعد الإتيكيت. فلم يكن غريبًا أن ترقص إيما في الحفل الأرستقراطي، حين دُعيت إليه برفقة زوجها، وتعيش لحظات غامرة حتى الصباح. فإذا بزغت أضواء الفجر «رمقت نوافذ القصر بنظراتٍ طويلة، محاولة أن تتصوَّر ما كان يجري في مخادع أولئك الذين لفتوا نظرها الليلة السابقة، وكأنها تودُّ لو عرفت حياتهم وتسللت إليها، وامتزجت بها.» حياة الطبقة المرفهة، هو كل ما تريده إيما، وتودُّ لو تتسلَّل إليه وتمتزج به. أسلوب هذه الحياة ومستواها العالي في العيش هما هدف المرأة، مهما كانت الوسيلة المؤدية إلى ذلك. فكل ما يحيط بها ريف ممل، برجوازية حمقاء وحياة زرية ... «وأخذَت تتوق إلى القيام برحلاتٍ أو إلى العودة للدير، كانت تتمنَّى المتناقضات في آنٍ واحد ... أن تموت وأن تعيش في باريس.»

وإيما تتساءل: لِم لَم تحظَ بزوج، ولو من أولئك الذين يقضون الليل بين الكتب، ويحملون في النهاية وسامًا على شكل صليب؟ لكم كانت تشتهي أن يغدوَ اسم بوفاري ذائعًا، وأن تراه معروضًا عند باعة الكتب تردِّده الصحافة وتعرفه فرنسا بأسرها. هذا هو عالمها الداخلي ... أما العالم الخارجي، فقد أصبح فيه القساوسة «يحتسون الخمر في الخفاء، ويحاولون أن يستعيدوا الأيام التي كانت فيها الكنيسة تتقاضى الضرائب من رعاياها» ... أصبح الفرنك هو سيد الموقف، حتى موقف رجال الدين.

وأخيرًا ... أخيرًا جدًّا ... رأت بعينَيها كلَّ ما تنشده من مجدٍ وأبَّهةٍ وبذخ ... وسمعَت رنينًا عذبًا يخفق بين ضلوعها، وهي تستريح من عناء أحلامها الذهبية في أحضان الشاب الثري «رودولف». أحسَّت الراحة عميقةً وهي تدسُّ رأسَها المثقل في داخل ثوبه المبطن بالحرير الناعم، وحققت حلم صباها، وخالت نفسها إحدى هؤلاء العاشقات اللائي كانت تغبطهنَّ من قبلُ، وشعرت بحلاوة الانتقام.

وما إن شبع «الأعزب الثري» من الجسد الجميل، حتى صارحها بلهجةٍ جادةٍ بأن زياراتها أصبحت تُجانب الحكمة، ثم تخلَّى عنها نهائيًّا.

ولم تيئس إيما. جدَّدت أحلامها في «ليون». ولم يكن هذا العشيق ثريًّا، غير أنَّ العلاقة التي استمرأتها مع رودولف كانت قد أفرخت في كيانها حنينًا جارفًا إلى العلاقة في ذاتها، بغضِّ النظر عن الدافع الأصيل لها. أما مظاهر البذخ التي تَعبدُها فلم تستطع هجرانها، وكلَّفت نفسها هي بتوفيرها، ولأنها عبدت الطموح البرجوازي أصلًا — ولم تكن أحضان العشيق الأول إلا سبيلها لتحقيق هذا الطموح — فإنها فشلَت في تجاهل رغبتها الأصيلة (السعي إلى مستوى مادي باذخ)، وإن أحرزت نجاحًا هائلًا في تكييف رغباتها الأخرى.

كانت رغبتها الأصيلة تشكِّل لا شعورها الكامن في أعماقها. بينما طفت على السطح الرغبات الأخرى؛ ومن ثم نسيَت — بحكم اندفاعها اللاواعي — حقيقة تلك الرغبة الدافعة. فأنفقت كلَّ ما تملك من جنيهاتٍ ذهبية، واستدانَت من المرابي، وأطلَّ الخراب بجناحه الأسود مع ناقوس المحضرين، وهم يُوقعون الحجز على ثيابها الداخلية. لم يخفَّ إلى نجدتها عشيق، ولم يسعَ إلى إنقاذها حبيب، وإنما تلقَّت بسمات الاحتقار من الجميع كبرقيات تهنئة.

وتلقَّف النقاد والقضاة «مدام بوفاري» بوابلٍ من علامات الاستفهام: هل قصد فلوبير أن يدين المجتمع الجديد، الذي أحاط نفسه بسياج «مادي» لا يرحم؟ أم أراد أن يدين كل امرأةٍ نزقةٍ لا تحترم قيمة الشرف؟ وكانت في الواقع أسئلة ساذجة؛ لأن فلوبير قال كل شيء.

- قال إن جميع الظواهر الاجتماعية والعلاقات الإنسانية في ذلك العصر؛ نتيجةٌ حتمية حاسمة لعاملٍ واحد هو العامل الاقتصادي؛ فالطموح الفردي المشبوب الذي امتلأت به جوانح «إيما» ساقها إلى أحضان أول عشيقٍ أتاح لها فرصة التطلع إلى أعلى.
- وقال إن المأساة الحقيقية لذلك العصر الميكانيكي، أنه يضع على عيوننا منظارًا قاتم السواد، فتبدو لنا الجوانب الشائهة وكأنها نابعةٌ من الإنسان ذاته، لا من صميم هذا المجتمع الفاسد؛ فمدام بوفاري لا ترى في غمرة شهواتها الجديدة الشهوة الأصيلة؛ شهوة التسلُّق الاقتصادي إلى مكانةٍ اجتماعيةٍ أرفع. انساقت «إيما» إلى عشيقها الثاني دون وَعْي بهذه الحقيقة. وظنَّت أنها تنشد اللذائذ والمتع. فلما استيقظت في أعماقها الغافية نيران الشهوة الأساسية، أفاقت على تواضع مركز عشيقها الجديد. ولم تحظَ بفرصة التراجع، فأصرَّت على كبريائها بالكذب والسرقة والغش والديون. ثم أفاقت تمامًا على صوت المحضرين لتوقيع الحجز. ولم تمنعها أذرع عشيقها هذه المرة من أن تضع حدًّا لشهوتها السيئة، بأن تزفَّ نفسَها إلى عريسٍ أبديٍّ لا يموت، ولا تملك خيانته: كان هذا هو القبر.
- ثم قال فلوبير إن مفهوم عصره للجنس كان مفهومًا ميكانيكيًّا؛ فالسياج المادي يحكم هذه العلاقة الإنسانية كسياجٍ حديدي لا يرحم. الرجل يوظِّف فرنكاته في استدعاء زوجات أصدقائه إلى فراشٍ أنهكته صنوف المتع. والنساء يستنزف لعابهن أحلام جديدة لا تمتُّ إلى الرومانسية بِصلة، أحلام مليئة برنين الذهب. والمجتمع الأوروبي في ذلك الحين عملاقٌ ضخم يقف وحده على قمة جبلٍ من الذهب يقدم للناس وصاياه العشر؛ ومن ثم كان طبيعيًّا أن يُقدَّم فلوبير إلى المحاكمة بتهمة

الترويج للدعارة والإلحاد؛ لأنه نزع القناع الخلقي عن وجه مجتمعه، فإذا بالمادَّة — لا الوصايا العشر — هي غذاؤه الوحيد.

ولا شك أننا نضحك كثيرًا اليوم، حين نعدُّ على أصابع اليد الواحدة اللحظاتِ النادرةَ التي صوَّر فلوبير خلالها ما يُحيط العلاقة الجنسيَّة، من مظاهر نابعةٍ من السياق الدرامي للقصة. إنه يصوِّر لنا السقطة الأولى لمدام بوفاري هكذا: «قالت في بطءٍ وهي تميل على كتفه: أواه يا رودولف. واشتبك قماش ثوبها بمخمل سترته، فمالت إلى الخلف بعنقها الأبيض الذي انتفخ بزفرة ... وفي اضطرابٍ ودموعٍ ورعشةٍ طويلةٍ حجبت وجهها ... وأسلمت نفسها.» لو أننا استشعرنا الجوَّ النفسيَّ الذي سبق هذه اللحظات وما تلاها، لاتَّهمنا فلوبير بأنه لا يجيد تصوير هذه المواقف؛ فالهيكل الروائي للمأساة كان يفرض عليه الإسهاب في هذه اللقطة، حتى نقف معه على همزة الوصل بين الدافع الرئيسي للنزوة، ثم الرغبة في النزوة نفسها، لكن الكاتب العظيم — وهو يناقش وضعًا اجتماعيًّا أكبر من أن يتَّضح في مشهدٍ جنسيٍّ مثير — رأى من الأفضل أن يتيح الاتساع والتعمق في المشاهد ذات الدلالة، أو التي تخدم غرضًا فنيًّا في العمل الأدبي؛ لذلك نراه يكتفي بوصف الأيام الثلاثة الأولى التي قضتها «إيما» مع ليون بأنها كانَت ممتعةً، رائعةً، شهر عسل حقيقيًّا. ويلقي في سلة المهملات بكل ما تحتويه أيام العسل من دقائق لا قيمة فنية لها. وسر ذلك أنه يعي جيدًا — بغير أن تسوقه أية نظرية قديمة — معنى الاختيار في الفن. فاللحظة التي تستوجب الاستغراق في جزئياتها الصغيرة، ينبغي أن يستمدَّها الفنان من السَّيْر الدرامي للقصة مُجيبًا على هذا السؤال: هل يمكن الاستغناء عن هذه اللحظة، أم أني إذ أغفلتها يحسُّ القارئ فراغًا في هذا المكان؟

وكان في استطاعة فلوبير أن يملأ الصفحات الطوال بتشريح اللحظات العاطفية، والعلاقة البدنية بين الرجل والمرأة، خاصة وأن محور قصته يدور حول تحديد مفهوم عصره لهذه العلاقة، لكنَّا نراه يقتصر على المجاز الفني الرائع، فيذكر مثلًا أن «إيما» «استطاعت أن تحصل على إذنٍ من زوجها بأن تذهبَ إلى المدينة مرةً كل أسبوع لتتعلَّم الموسيقى، حيث كانت تلتقي — في الحقيقة — بعشيقها ... وما انقضى شهرٌ حتى بدا أنها أحرزت تقدمًا كبيرًا في العزف ...» وفي لقائها الجنسي الأول مع «ليون» لا يذكر المؤلِّف إلا أنَّهما ركبا عربةً مقفلةً من جميع الجوانب، وطلبَا من السائق ألَّا يتوقف حتى صدور أوامر أخرى. «وحوالي الساعة السادسة توقفت العربة بشارع خلفي، وهبطت منها امرأة تسدل على وجهها قناعًا، وسارت دون أن تلتفت.» وهكذا يُمكن القول بأن فلوبير — في براعةٍ

تكنيكيةٍ ممتازة — نجح في تقديم نظرة عصره إلى الجنس ... تلك النظرة التي لم ترفع العلاقة الحميمة بين الرجل والأنثى إلى مستوًى إنساني، وإن استطاعت رفعها إلى مستوى البورصة.

تخاذلت الفلسفة المادية الميكانيكية أمام انتصارات الإنسان المذهلة في ميدان علم البيولوجيا، لكنَّها لم تُسلِس قيادَها تمامًا للغازي الجديد، وإنما حاولت جهدها أن تُوفِّق إلى «صلح» أو «معاهدة» تقيها شرَّ الهزيمة التامَّة. وربما وُفِّقت بالفعل في إصابة هذا الهدف، حيث إنَّ البناء الاجتماعي لم يكن قد توتَّر بعدُ بهزاتٍ جذريةٍ عنيفة. ومن هنا أفادت المادية البحتة بقاءها في حماية المرحلة الانتقالية التي يجتازها المجتمع ... ولم تَستطع نظريات الوراثة وغيرها من دلالات البيولوجيا الحديثة أن تمحوَ أثر الفلسفات السائدة. أمَّا الفنون — هذا الترمومتر الصادق التأثُّر والبالغ الحساسية — فقد سجلت الدلالة القادمة مع الفلسفة البيولوجية الوافدة.

يقول إميل زولا:[٢٤] «من الضروري أن ينتهيَ الماضي؛ فالعالِم في معمله، والروائي في مكتبه سيتابعان الهدفَ نفسَه، الذي هو معرفة الحقيقة.» وما صنعه كلود برنارد[٢٥] لمصلحة الجسد، سيصنعه زولا لمصلحة المجتمع. سوف يثبت أن الإنسان جماع عدَّة ظاهراتٍ يجدر بنا أن ندرسها؛ لنحدد رسمًا صحيحًا دقيقًا. لقد أقبل عهد «الرواية التجريبية». فالحقيقة التي يبحث عنها زولا جنبًا إلى جنب العالم الطبيعي هي الحقيقة البيولوجية، ومن هنا يعلِّق بنفسه على روايته «المدمنون» [٢٦] قائلًا: «البؤس في هذه القصة ناتج عن الميوعة الذاتية أكثر منه عن مستوى العيش الذي يخضع له هؤلاء التعساء. فجميع شخوص الرواية يحملون في أعماقهم بذور الشقاء الحية المخيفة. الشر موجود في كيان الإنسان العضوي، أما الظروف فشأنها قليل.»

من هو الإنسان إذن؟ يُجيب زولا أنه «كائن بلا أمل، يتحوَّل في الظلام إلى الحيوانية المحض.» ولم يدهش فلوبير حين فاجأه برسالة يتحدث فيها عن روايته «نانا»: «وظني أنك ستكون مسرورًا بالطريقة البرجوازية التي سأتناول بها فتيات اللذة.»

---

[٢٤] إميل زولا، تقديم مارك برنارد، ترجمة رمضان لاوند، دار بيروت، ص٣٥.

[٢٥] هو العالِم الذي كتب مؤلَّفه الشهير «مقدمة لدراسة الطب التجريبي» الذي تأثَّر به زولا.

[٢٦] وفيها يعالج قضايا الحياة العمَّالية.

وها هي الفرصة تلوح لنا أخيرًا، لنفسِّر اللقاء الغريب بين ثلاثة اتجاهاتٍ فنية متباينة حمل عبئها القرن التاسع عشر بمفرده. تلك الاتجاهات هي: الرومانسية، والواقعية (التي صاحبت المادية الميكانيكية فعُرفت بالواقعية الفوتوغرافية)، ثم الطبيعة الفيزيقية. إن اللقاء الذي جمع بينها هو «التشاؤم»؛ فالرومانسية تعبِّر عن أزمة التناقض بين القيم الإقطاعية والمجتمع الرأسمالي الجديد، فهي تعاني آلام التمزُّق الملتاع من اضطرارها إلى هجران القيم التي استراحت في أحضانها. والواقعية الميكانيكية تصنع من الظروف الاقتصادية قدرًا جديدًا للإنسان، لا يستطيع الإفلات من جحيمه. أما الاتجاه الطبيعي فلنرَ ماذا صنع.

تعتبر «نانا» رمزًا لهذا الاتجاه، أوجزها أحد النقاد[٢٧] بأنها «قصة فتاة وُلدت من أربعة أجيال أو خمسة من السكارى فسدت دماؤها؛ بسبب وراثتها الطويلة للشراب، تحوَّلت عندها إلى انهيارٍ عصبيٍّ لأنوثتها كامرأة. كانت تنتقم بلحمها الرائع للتعساء ممن كانت نتاجًا لهم. بواسطتها ارتفعت نسبة العقوبة في دماء الطبقة الأرستقراطية. أصبحت قوة من الطبيعة، خميرة فاسدة تستهوي باريس على غير قصدٍ منها.» ونانا تعرف قيمة جسدها، قيمته بالنسبة لها، لا للآخرين. فقد كان «من لذَّات هذه المرأة أن تنزع ثيابها أمام المرآة، حيث كانت تتأمل نفسها حتى القدمَين. فتخلع ثيابها قطعة قطعة ثم تنسى وجودها وهي في تمام العري، وتنظر إلى جسدها طويلًا. كانت تعشق هذا الجسد، ببشرته الحريرية والقوام اللدن الذي تتحسَّسُه في غبطةٍ ومتعةٍ مستغرقةً في حبها له، ولو أن أحدًا قطع عليها خلوتها المقدسة، غضبت، فجسدها ليس للآخرين، وإنما لها فقط.» ومرارًا «قبَّلت نفسَها قريبًا من الإبط، وهي تضحك لنانا الأخرى التي كانت هي أيضًا تقبِّل نفسَها في المرآة.» وإذا كان صوتها عاطلًا من الموهبة «فلا بأس. عندي شيءٌ آخر.»

الجنس عند زولا هو المعنى البيولوجي لجسد الأنثى. وهو محور كل تطورٍ يطرأ على المجتمع. فنانا هي الوريثة الشرعية لأجيال «فسدت دماؤها»، وانهيار الطبقة الأرستقراطية سيكون محتمًا لسريان هذه الدماء في أوصال تلك الطبقة ورجالها. ومن هنا تبدأ في واقع الأمر أزمة النظرة الفيزيقية للحياة ... فلا ريب أن أسبابًا أعمق من التلوث العضوي، هي التي تدير حركة التطور الاجتماعي. وإذا كنا لا نُهمِل الجانب البيولوجي في تعريف العلاقة الجنسية تعريفًا وثيقًا، فإننا لا يمكن أن نُهمِل أيضًا بقيَّة الجوانب الأخرى التي

[٢٧] كما جاء عنها في الرواية نفسها بعد أن ظهرت على المسرح لأول مرة، ورأي الناقد هنا يمثِّل رأي المؤلف.

تشكِّل هذا التعريف. وفضيلة زولا أنه كان صادق التعبير عن معنى الجنس كما عاشه ذلك العصر. فلم يكن مطالبًا بأن يعرض للخطَّة الميكانيكية في العلاقة الجنسية بعد ما أفاض في تشريحه الفيزيقي لجوهر العلاقة ذاتها، من حيث الدوافع المؤدية لها، والنتائج الوليدة عنها. يتحدَّث عن «موفا» الحبيب الذي قرأ لتوِّه كلمات الناقد في وَصْف جسد نانا، «وفي هذه الأثناء تيقَّظ فيه فجأةً كل ما لم يكن يحب أن يحركه منذ عدة أشهر» وبعد صفحات كاملة من الثرثرة بلا ضابطٍ ولا معنًى «ثار فيه فجأةً كل شيء، فأخذ نانا بجسدها كله في اندفاعٍ وحشي على البساط.» إنه يؤكد — مرة أخرى بل ومرات — أنه لا يعنيه سوى توضيح العامل البيولوجي ... كعاملٍ وحيدٍ في تفسير السلوك البشري؛ لذلك فهو بغير حاجةٍ لأن يفرد الصفحات لنشوة اللحظة، وإنما يعنيه في الكثير أن يخصِّصَها لفلسفته ونظرته ومفاهيمه التي يعرضها علينا في براعةٍ وحذقٍ من خلال شخوصه ونماذجه.[٢٨]

وإذا كان اللقاء الكبير بين الرومانسية والواقعية الفوتوغرافية والطبيعية، تمثَّل في معنى التشاؤم (فالاتجاه الفيزيقي لتفسير الحياة لا يمكن أن يقود إلى التفاؤل، ما دام الإنسان لا يأمن الأحداث البيولوجية السيئة، بل أصبحت الوراثة هي القَدَر الجديد للإنسان، بعد أن كان هذا القدَر هو ظروفه الاقتصادية)، أقول: إذا كان اللقاء الكبير بين الاتجاهات الثلاثة الكبرى — خلال القرن التاسع عشر — هو القتامة والسواد والتشاؤم، فإني ألمح لقاءً جديدًا يجمع بينها ثانية، هو «القصور»؛ إذ بات يقينًا أننا لا نرى الحياة على حقيقتها بواسطة منظارٍ ضبابي حالم، ولا بمنظارٍ مادي ميكانيكي، أو بمنظار بيولوجي جامد؛ لأنَّ الحياة في اتِّساعها الخصب العميق، لا تقبل هذه التفسيرات الحاسمة المقلقة، بل لعلَّ التشاؤمية التي وصلت إليها كانت نتيجةً منطقيةً لهذا القصور.

ولم ينصرف القرن التاسع عشر بسلام، قبل أن يبديَ محاولةً مخلصة في الجَمْع بين هذه الاتجاهات المتضاربة. وكانت هذه المحاولة على يدَي الفنان «جي دي موبسان». ترى هل نجحت المحاولة؟

يرسم لنا موبسان في قصته une vie حياة امرأةٍ عاشَت ربيعها في ظلال وارفة من الأحلام والأماني العِذاب. كان أبواها يلفَّان أمانيها بغلالةٍ شفافةٍ من الحنان المفرط والدلال المتزايد. فلمَّا التقت بأول شاب في حياتها، آمنت بأنه فارس الأحلام وتزوَّجته. وفي ليلة

[٢٨] Henry James, The Future of the Novel, (p. 161).

الزفاف، كان الفارس الهمام يرقد في فراش الخادمة؛ لأن زواجه من «جان» لم يكن إلا وسيلة تسلقية إلى «دوطة ضخمة» أما الحب فإنه ممكن التحقيق بين أية أحضان دافئة. وانتقل جوليان من أحضان الخادمة إلى بنات الجيران إلى زوجات الأصدقاء ... حتى لقيَ مصيره على يدَيْ أحد هؤلاء الأصدقاء. أما «جان» فتعلَّقت آمالها بوحيدها الذي ما إنْ يشتد عوده حتى يثبت أنه «نسخة» أمينة من جوليان. بينما يكون ابن الخادمة — من نفس الأب — قد أصبح رجلًا شريفًا يتحمَّل المسئولية.

قلت إن موبسان حاوَلَ أن يجمع فلسفات — أو نظرات — عصره الثلاث، ويبدو أن فشلَ المحاولةِ كان نتيجةً طبيعيةً لسيادة أحد هذه الاتجاهات سيادةً تاريخيةً مطلقة. فنراه، بعد أن صور البداية الرومانسية لحياة جان، يصور بنجاحٍ البيئة الاجتماعية ونظرتها المادية الميكانيكية، ومدى سيطرتها على تطوُّر الأحداث، لكنه لا ينسى في النهاية فلسفة العصر البيولوجي، فينشأ ابن جوليان نسخةً من أبيه ... رغم أنه لم يرَ هذا الأب في حياته. حقًّا أراد الكاتب أن يصوِّر آثار البيئة والوسط في الابن الآخر من الخادمة «روزالي» غير أنه لم يدعنا نُعايش هذه البيئة والوسط معايشةً حتى يتيسَّر لنا الحكم على الشخصية التي أمامنا. أما «بول» فقد لمسنا فيه جشع جوليان المادي والجنسي، من خلال تقاربٍ صميمٍ بيننا وبين النموذج.

ما هو مفهوم الجنس عند موبسان؟

يُخيَّل إليَّ أن البناء الفني للرواية، الذي عرض فيه الكاتب لاتجاهات العصر، قد فرض عليه بالضرورة أن يؤرِّخ — في استعراضٍ سريع — لمفاهيم العصر الثلاثة في الجنس.

- جان في بداية عهدها بالزواج ترى «الفراش» زورقًا من ذهبٍ يُبحر في مياه لازوردية، وتتوهَّج نفسها مع جوليان كحمامتَين تتناجيان[٢٩] وهذه هي الرؤية الرومانسية للجنس.
- ثم يبحث جوليان عن المعنى الحقيقي[٣٠] للجنس، فيرتمي بين أحضان كل امرأةٍ تمنحه مع جسدها هذا المعنى المادي البحت.

[٢٩] التعبير لليدي دادلي في رواية بلزاك.

[٣٠] الحقيقة هنا كما يراها العصر.

- وتُسيطر على موبسان فلسفة العصر، فينشأ بول «صورة طبق الأصل» من أبيه؛ إذ فسدت دماؤه بعامل الوراثة. وحينئذٍ يتَّخذ الصبي لنفسه عشيقة يغامر بحياته من أجلها.

نجح العصر إذن، رغم المحاولة الصادقة المخلصة التي قام بها موبسان. بل إنَّ هذه المحاولة نفسها، في الجمع بين الاتجاهات الثلاثة، ترمز إلى البداية الحقيقية للبحث عن مفهومٍ متكاملٍ للجنس، لا يعتوره القصور الذي ميَّز المفاهيم السابقة، لكنَّ المعنى المتكامل لا يهبط هكذا من السماء، وإنما يكسو الهيكل الاجتماعي للعصر؛ أي إن التكوين الذاتي للمجتمع يحدِّد رؤيته الموضوعية للأشياء.

عندما لفظ القرن التاسع عشر أنفاسه الأخيرة، كان المجتمع الأوروبي يعاني بوادر أزمة عنيفة تهدده بالانهيار. فالنمو الصناعي المذهل وحركة التبادل التجاري الواسعة النطاق، والثروات البكر الناشئة، لم تَحُل بين سادة النظام الجديد وبين أطماعهم في اتِّساع رقعة نفوذهم. وبعد أن كان النظام الجديد يوحِّد بين العالم الأوروبي، أصبح يحفر هوَّة عميقةً بين هذه الدول التي دخلت فجأةً في رحاب منافسةٍ رهيبةٍ على أكبر عددٍ من المستعمرات. وأضحَت عوامل الفزع واليأس والقلق إرهاصًا واضحًا للحرب العالمية الأولى. وبدأت موازين القيم تختلُّ؛ إذ تبلورت سمات الأزمة في حسرة الإنسان على خلخلة نظامه الجديد ... كانت الراحة والاسترخاء والطمأنينة التي يستشعرها في ملكوت المباراة الفردية الحرة، قد أخذت تتمدَّد مع اشتداد الصراع بين جنبات مظلتهم الواقية.

في هذا الوقت — وقُبَيل الحرب بأربع سنوات — سُمع نذير من جنوب إنجلترا يهتف: «لقد بدأ العالم من حولي يذوب ويتحلَّل، وأخذ كل شيءٍ يفقد قيمته، حتى كِدت أتحلَّل أنا الآخر.» وعاد يوضِّح كلماتِه فتساءل: «ماذا يعود علينا من هذا النظام الصناعي الذي يزحمنا بقاذورات، بينما لا يتمتَّع أحدنا بعَيْشه؟ إننا بحاجةٍ إلى ثورة، لا من أجل المال أو العمل، بل في سبيل الحياة.»[٣١] وكان هذا الصوت للأديب الإنجليزي «د. هـ. لورنس». وليست مصادفة أن تكون كلماته «صدًى» حقيقيًّا لصوتٍ آخر من وسط أوروبا، للعالم النمساوي سيجموند فرويد.

[٣١] The Portable, D. H. Lawrence, Edited by Dianes Teilling (pp. 1–32).

عُنِي فرويد في أبحاثه الأولى بشيءٍ هام، هو أنَّ الظروف الاقتصادية للبشر لا تحقِّق وجودَهم الإنساني، فضلًا عن كونها لا تخلق هذا الوجود. كما أصرَّ على أنه ليست «كل» الظروف البيولوجية هي الصانعة للإنسان.

ومنذ البداية ينبغي الاعتراف بأنَّ فرويد أحسَّ بوطأة الأنظمة الاقتصادية التي تتلاعب بمصير الإنسان، فأراد أن يبحث عن جذور هذه الأنظمة، لا في تاريخ الأرض الاجتماعية التي أنبتتها، وإنما في أعماق الإنسان نفسه، الذي رآه بنظرةٍ سطحية، فلم يكتشف فيه إلَّا جسدًا تقوده غريزةٌ صارخةٌ بالحياة.

كان فرويد إذن محاولةً سلبيةً للتعرُّف على مأساة الإنسان. فما إن عثر على الرغبة الجنسية كقوَّةٍ دافعةٍ في جسم الفرد، حتى سارَع بالتقاطها، وتضخيمها وحسبانها «القوة الوحيدة» الصانعة للإنسان، ومصيره، ومجتمعه، وتاريخه. وألهمت وجدانه بصمات الفزع واليأس والقلق التي شحنت بها نفوس البشر، وهم يعانون الأزمة الطاحنة في تمزيقها لراحتهم واسترخائهم وطمأنينتهم. وانعكست هذه الحالة النفسية الحادة على علاقاتهم الاجتماعية، فتحوَّل الجنس إلى مخدِّر نجح في امتصاص هذه العواطف الممزقة. لذلك يقول لورنس في مقدمة روايته «عشيق الليدي تشاترلي»: «إننا نعيش في عصر مأساةٍ واضحة، رغم أننا نرفض تقبُّله على أنه مأساة. لقد وقعت الطامة، ونحن الآن وسط الخرائب.» هذا إحساس عميق جدًّا بالمأساة — تمامًا كإحساس فرويد — ولكنهما يرفضان تقبُّل الأمر على أنه مأساة كما يؤكِّد لورنس. وهكذا فقدت وسيلتُهما في التعبير سمةَ الإيجابية. إذ ما هي الحقيقة عند لورنس؟ إنه يجيب: «ديانتي الكبرى هي الإيمان بأن الدم واللحم أحكم من العقل؛ فقد تخطئ عقولنا، ولكن ما تشعر به دماؤنا وتعتقده وتُعبِّر عنه صادق دائمًا.»[٣٢]

إنه الخطأ التقليدي الذي ارتكبته الفلسفات المثالية جميعها في تعريف الإنسان، وفصلها العقل عن الحسِّ فصلًا يتجاوَب مع التعبير السلبي عن إحدى أزمات الإنسان التاريخية.

وقصة «عشيق الليدي تشاترلي» من أُولى ثمرات الحرب؛ فهي قصة زوجةٍ من الطبقة العليا الإنجليزية، تزوَّجت من لورد شاب أحبَّته وأحبَّها. وما لبثت الحرب أن أقعدته إلى كرسيه وملأت الفاجعة قلبه بمرارةٍ قاسية. ثم التقت السيدة النبيلة ذات يومٍ بحارس

[٣٢] Some Studies in the Modern Novel, by Dorothy M. Hoave, (p. 79).

حديقتها — الرجل الفارع الطول والغليظ الطبع — الذي كان جنديًّا في الهند، ولما عاد إلى وطنه لم يجد غير هذا المأوى. فأحبَّت المرأة هذا الرجل، واستسلمت له. وكلما عادت من كوخه الصغير إلى قصر زوجها اللورد العاجز الذي حطَّمت الحرب نفسيتَه وجسدَه، كانت تقفز الطريق قفزًا بعد أن كانت تحسُّ بحياتها عبئًا على كتفَيها. يقول لورنس، وهو يصف لحظات عودتها السعيدة بأسلوبٍ شعريٍّ غنيٍّ بالصور: «... وبينما كانت تُسرع في طريقها إلى البيت، لاح لها العالم كأنه حلم، وبدَت لها أشجار الحديقة شامخةً كأنها قلوع سفينةٍ عائدة من رحلة، بل لقد تخيَّلت أنها هي نفسها سفينة ألقت مراسيها عند المدِّ هادئة مطمئنة، وأحسَّت أنَّ المخدر المتجه نحو البيت ينبض حياة.»

ولقد أثارت هذه القصة من الضجة فور صدورها، ما دفع مؤلفها إلى الهجرة من إنجلترا، وإن ظلَّ حريصًا على طَرق الموضوع نفسه في أعماله الأدبية التالية؛ فقد كان وراء هذا الإلحاح الدائم «نظرية» في الحياة والسلوك تعيش في ذهنه ووجدانه. ومحور النظرية أنَّ الجنس ليس مظهرًا لنشاط الإنسان، بل هو أصل هذا النشاط، ويفسِّر ذلك بقوله: «العالم قد شاخ وهرم حين عاش بالذهن، ولا بدَّ له لكي يعود إلى شبابه، أن يعيش في الحياة. والصورة المثالية للإنسان هي إنسان القبائل البدائية، في حوض الأمازون بأمريكا الجنوبية، وفي غابات أفريقيا وأحراش أستراليا. ذلك الإنسان الذي يُباشر إنسانيته ويمارس حيويته على أوسع نطاق. وإذا أرادت أوروبا أن تستردَّ شبابها وأن تنجوَ من إفلاسها النفسي الرهيب، فعليها أن تعودَ إلى تلك الصورة «الطبيعية» للحياة.»

لا ينبغي أن ندهش حين تقترن دعوة لورنس إلى الإنسان والجنس (الذي هو في النهاية أعلى مرحلةٍ في دعوة الإنسان «البيولوجي») بدعوته إلى العودة السريعة نحو أحضان الغابة. فلقد تلاشت محاولة موبسان لإيجاد مفهومٍ علميٍّ للجنس، وأقبل فرويد امتدادًا حادًّا للفلسفة الفيزيقية ليخطط دائرة بيولوجية ضيِّقة دعاها «الجنس». ذلك أن التكوين النفسي للعالم الأوروبي المعاصر لموبسان، كان قد تغيَّر تمامًا بفعل الاهتزازات المضطربة التي رافقَت أوائل القرن العشرين وبوادر الحرب الأولى.

ثم وضعت الحربُ أوزارَها وانجلت الميادين عن أشياء مهولة: الأجساد تحترق بما فيها من قيم، والرءوس تهوي بما يحتويها من مثل، وعار الهزيمة المادية يكوي القلوب الخاسرة، وسعار الهزيمة النفسية يدمِّر أفئدة الكاسبين. والضياع يظلِّل العالم بسحابةٍ سوداء ضخمة، والإنسان يُغمض عينَيه عن المسرحية الدامية التي أمامه، ويهجر الواقع الخارجي المحيط به، فيبدأ رحلة طويلة داخل تلافيف ذاته ... وهناك تنزف أعماقُه بأحلامٍ

غريبة، تختلف عن أحلامٍ من نوعٍ خاص وجديد ... لا تجترُّ ذكريات الماضي، ولا تستكشف معالم المستقبل. إنها تعيش لحظةً حيةً في حاضرها، لحظة سوداء دامية، كوحشٍ يلتهم فريسةً لا يسترضيه أن يُبقي لها حياتها.

وكان لا بدَّ للفنان، الذي نصَّبه التاريخ لسانًا معبِّرًا عن هذه الأزمة، أن يغمس ريشتَه في أعماق جِيله التَّعِس؛ ليستخرجَ هذه الأحلام ويواجه بها الشمس. كان لا بدَّ للكاتب الإنجليزي جيمس جويس أن يسوِّد مئات الصفحات بدماء هذا الجيل ... الدماء القاتمة التي تتكلَّم في ساعات عشر فتروي المأساة الكاملة لإنسان ما بعد الحرب.[٣٣] كان طبيعيًّا أن تكون قصة يولسيس مونولوجًا داخليًّا كما أراد لها جويس الذي استشعر في عمق كارثة «الإنسان الداخلي»، إن شئنا الدقة في التعبير عن المكان الحقيقي الذي استؤنفت فيه المعركة. إذ ما إن انتهت في ميادين القتال حتى بدأت في جهةٍ جديدةٍ داخل البشر.

وقصة يولسيس تَصِف البطلَ في جنازة صديق، ففي أحد المطاعم، ففي بيتٍ للدعارة، ثم يُسهب في وَصْف الخواطر الجنسية لإحدى النساء إسهابًا يبلغ حدَّ البشاعة. والقصة تبدأ في الرابعة بعد الظهر. وتنتهي قرب الثانية أو الثالثة من صباح اليوم التالي. قالت عنها ناقدةٌ إنجليزية:[٣٤] «إنها لوحة عالم ما بين الحربَين؛ لأنَّ أدب جويس قدَّم لنا الإنسان، وإحدى قدمَيه تتلظَّى بلهيب الحرب الأولى، والقدم الثانية تستقبل بخار الحرب الثانية. وهو بين النارَين يعصب عينَيه بكلتا يدَيه، ليتجول بين جدران ذاته من الداخل يتنسَّم رائحة الحريق، فيسيل لعابه — وهو ما يزال في الداخل — إلى امرأة، لعلها تنجح في تبرير خياله ... ولكن عبثًا.»

هذا هو معنى الجنس في أدب جويس. إنه لا يوافق لورنس على أنه أصل النشاط الإنساني فحسب، ولا يوافقه على أنَّ الحرب تحطِّم نفسيةَ الرجال وقِيَم النساء، فترتمي المرأة في أقرب أحضان قوية فقط. إنه يُضيف معنًى جديدًا هامًّا؛ فالحرب تطرد الإنسان من الواقع الخارجي إلى داخل نفسه. وهناك تنكمش اهتماماته بعد أن فقد همزة الوصل الواعية بينه وبين العالم، فيتقوقَع مع الأحاسيس البدنية وزفرات الجنس. إننا لا نرى في أدب جويس العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة؛ وبالتالي نفتقد عنده معنى الجنس كعلاقةٍ إنسانية؛ لأن القوقعة الذاتية التي اضطر إنسان ما بين الحربَين للهروب إليها، لا تجعل

---

[٣٣] المصدر السابق.

[٣٤] نفس المصدر.

من اهتمامِه بالجنس إلَّا مجرد الاسترسال في خواطر مبعثرةٍ تقف حائلًا بينه وبين علاقةٍ واقعيةٍ يمكن أن نستشفَّ بواسطتها مفهومه في الجنس.

يقول فردريك هوفمان في معرض حديثه عن أزمة الجنس في الرواية الأمريكية: «لم تكن الحرب وحدها بكافيةٍ لإثارة الشباب ثورة جديدة في وجه هذه القِيَم المعقولة والتقاليد الخلقية، وخاصة في مسألة الجنس، ولكن نظرية فرويد تأتي ونجاح رواية جويس، فإذا الكتَّاب جميعًا يَرَوْن في هذه النزعة الجديدة منفذًا لتفسير ما يُريدون تفسيره. وإذا الحال الحالمة أو أحلام اليقظة تستغلُّ هي أيضًا لتفسِّر المتناقضات التي كانت حولهم في كلِّ مكان. لم يَعُد المؤلِّف يخفي — كما كانت تفعل برونتي في إنجلترا وجلاسجو في أمريكا — الشخصية الشاذة شذوذًا جنسيًّا في إحدى القلاع مثلًا. وإذا مؤلفة ممتازة هي إفيلين سكوت تأتي في قصصها بأغراضهم لتشرحهم أمام القراء. وأصبحت لفظة تقاليد تُضحك ضحكًا مريرًا، وأخذَت مشاكل الحياة الجنسية تستغرق معظم الأعمال الأدبية. وإذا بكل هذه الأعمال جميعًا أصبحت تعبيرًا مستميتًا ناقمًا في عصرٍ بَدَتْ فيه الأزمة الجنسية أهم من الحرب، بل من الخراب.»[٣٥]

نستخلص من كلمات هوفمان ثلاث حقائق:

- فهو أولًا لا يَعي حقيقة الظروف الموضوعية التي أحاطت الأدباء في أوروبا وأمريكا في توفُّرهم على الموضوعات الجنسية لأدبهم. إنه ينفي أن تكون الحرب هي السبب الوحيد وراء الأزمة. ويقول إن الصراع بين المتحرِّرين والمتزمِّتين (دينيًّا) هو العامل الحاسم. ونسيَ أن هذا الصراع، وكافة الصراعات الاجتماعية الأخرى، قد تبلورت — بشكلٍ واضح — في أتون الحرب؛ ومن ثم يكون أوارها هو المبرِّر الحقيقي لتلك الظاهرة.
- وهو لا يتجاهل ظروفًا ثانوية، كظهور فرويد ونظرياته في الجنس، ورواية يولسيس لجيمس جويس، ولكنه يتجاهل أن الحرب — ثانية — بما سبقها من إرهاصات تاريخية، وما لحق بها من آثارٍ إيجابيةٍ غيَّرت من الوضع التاريخي لخريطة العالم، هي التي أفرزت بصورةٍ تلقائيةٍ ما قاله كلٌّ من فرويد وجويس.

[٣٥] Frederick J. Hoffman, The Modern Novel in America.

لم يُجب هوفمان على هذا التساؤل: «لو لم توجد نظريات التحليل النفسي أو قصة يولسيس، هل كان القصصيون الأمريكيون يتناولون الأزمة الجنسية على هذا النحو من الأهمية، وهذه الدرجة من الوضوح؟» والسؤال يحتوي على مغامرةٍ جزئية؛ لأنَّ تلك النظريات قد وُجدت بالفعل (ومن ثم ينبغي السؤال)، ومع ذلك نُجيب بأنَّ أدب الجنس الأمريكي هو تعبيرٌ عن الظروف نفسها. أي إنَّ هذه القصص، كبقية زميلاتها في العالم الأوروبي، تعبِّر عن ظروفٍ واحدةٍ هي ظروف الحرب.

- والحقيقة الثالثة هي أنَّ الكاتب الأمريكي لم يتوغَّل في أعماق النفس البشرية، وإنما نسج خامته من الشواذ الذين شوَّهت الحرب حياتهم من الداخل إلى الخارج. واكتفى — إلى حدٍّ ما — بهذا «الخارج» حسب نظرةٍ سطحيةٍ للأشياء. وإن ظلَّ هناك كاتبٌ مثل فوكنر يعتبر الامتداد الطبيعي — الأكثر تطورًا — لجيمس جويس يقول في الخطاب الذي ألقاه وهو يتسلَّم جائزة نوبل «إنَّ مشاكل القلب البشري في صراعه مع نفسه هي وحدها التي تستطيع أن تُلهمنا الإتقان في الكتابة والتأليف؛ لأنها هي وحدها التي تستحق أن يكتب عنها، وتستحق ما يُبذل في سبيلها من عَرَقٍ وعناء.»[٣٦]

وكانت الحرب هي المنظر الأساسي الذي دارت من حوله أحداث روايات همنجواي، وفي روايته «وداعًا للسلاح» تصل معالجته لهذا الموضوع إلى الذروة. ففي مجموعة قصصه «في زماننا»، وفي روايته «الشمس تشرق ثانية» صوَّر الحرب في ذاتها وآثارها؛ لذلك خرجت «وداعًا للسلاح» إلى قرَّاء مستعدِّين للمعالجة النهائية للموضوع. فإذا نحن نرى الآثار العنيفة التي قادت إلى ازدراء قيمة الإنسان بعدما خاضت المثل العليا للمدنية الغربية قسوة الحرب وحسرة التقهقر. وفي إحدى رواياته يصف مجتمع الغرباء في باريس، وهم يلتهون عن الهزيمة المعنوية بالشراب والحب، فيخفقون، وإن أجلوا الأزمة.

وفي «وداعًا للسلاح» يحسُّ الملازم هنري أنَّ مُثُل الحرب كلها زائفة بَشعة — وهو الشاب الأمريكي الذي «تطوع» في صفوف القوات الإيطالية — فيتبرأ من الحرب، ويجد في حبِّه عِوَضًا عنها. بل يجد فيه ما يُسوِّغ تخلِّيه عن الحرب وتركيز آماله في الحب، وإذا به يجد نفسَه لا يمتلك شيئًا.

[٣٦] Ray B. West, The Short Story in America.

تقول له فتاته: – أسمع قلبَينا يخفقان.
– أنا لا أبالي بقلبَينا. أنا أريدك أنت. إني مجنون بك.
– أتحبُّني حقًّا؟
– لا تُكرِّري ذلك. هيا. أرجوك! أرجوك يا كاترين!
– حسن ... بشرط ألَّا يتجاوز ذلك دقيقة واحدة.
– لا بأس، أغلقي الباب.

ثم يصف همنجواي مشاعر هنري بعد ذلك فيقول على لسانه: «وجلست كاترين على مقعدٍ إلى جانب الفراش، كان الباب مفتوحًا. وإحساس بالنشاط يدبُّ في كياني أكثر من أيِّ وقتٍ مضى ... وسألتني: والآن هل عرفت أني أحبك؟» هكذا يتَّضح لنا — بعد طول عناء — كيف يلتقي الجنس والحب في معنًى واحد؛ وكاد الروائي الأمريكي أن يقدِّم لنا المعنى الحقيقي العريق لهذه العلاقة الإنسانية، لولا ظروف الحرب التي حصَّلت من الجنس عَلاقة تعويضية يمارسها هنري وكاترين والضحايا جميعًا، للتنفيس عمَّا يملأ صدورهم وخلوتهم من آلام النكبة.

إن همنجواي لم ينسَ أنَّ هناك معنًى عميقًا للجنس، يتجاوَز بشمولِه الإنساني أن يكون مجرَّد «تعويض» عن أشياء أخرى. فحين يعرض الملازم على حبيبته الزواج تقول له في ثقة: «نحن متزوجان فعلًا. أنا لا أستطيع أن أكون متزوجةً أكثر مني الآن.» فإذا قاطعها استطردت: «لا تتكلم وكأنَّ عليك أن تجعل مني امرأةً شريفة. أنا امرأة شريفة جدًّا.» بهذا الفهم العميق لحقائق الجنس والحب والشرف، حدَّد لنا همنجواي ماذا تعنيه هذه الحقائق بالنسبة للإنسان، الذي لا تعوقه الحواجز الاجتماعية والتاريخية عن أن يعيش إنسانيته بصورةٍ تلقائيةٍ نابعةٍ من ذاته. فالشرف عند كاترين أن تقيم علاقاتها الاجتماعية — ومنها الجنس — في حريةٍ تامةٍ من الأغلال التقليدية. إنها تحبُّ هنري، وهذا يكفيها لأن تمارِس حياتها معه.

ويستعرِض الكاتب هذه المعاني في أسلوبٍ فنيٍّ رائع، لا يلجأ إلى تصوير اللحظة الميكانيكية في العَلاقة الجنسية؛ لأنه يرى في هذا اللون من التعبير دعاية سطحية ورؤية من الخارج؛ لذلك يحاول همنجواي أن يكشف التركيب النفسي الداخلي للعلاقة؛ لأنَّ هذا التركيب — لا الشكل الخارجي — هو المقياس الوحيد لِقيمة العلاقات الإنسانية، إذ يبيِّن نوعيتَها ودرجة الانفعال بها. تخاطب كاترين حبيبَها: «لسوف أكون شديدةَ الاعتزاز بك. وإني لفخورة على أية حال، خصوصًا حين تنام كطفلٍ صغير، وذراعك حول الوسادة

ظنًّا منك أنها أنا، أو أية فتاة أخرى، من يدري؟ لعلها إحدى فاتنات إيطاليا.» فيجيب هنري: «إنها أنت.» وفي مكانٍ آخر يقول: «إذا نام القوم جميعًا، وأيقنت أن أحدًا لن يستدعيها، انسلَّت إلى غرفتي. كنت أهوى حل شعرها، وكانت تجلس على السرير في صمت، ثم تنحني فجأةً لتُقبِّلَني، فأسحب الدبابيس وأضعها فوق الفراش، فيتهدَّل شعرها، ثم أسحب الدبوسَين الأخيرَين، فإذا بشعرها يحتوي كلينا، ونستشعر كأننا داخل خيمةٍ أو خلف شلال.»

نجح الكاتب، بواسطة هذه اللوحات الحية الرائعة، أن يقدِّم لنا معنى العلاقة الجنسيَّة بين الرجل والمرأة من داخل ذوات الشخوص، فاستغلَّ الخيال الجميلَ والرؤى ذات الدلالة الإنسانية، بدلًا من الإسهاب الممل في رَسْم دقائق العلاقة نفسها. وليس شك أن التأمُّل الدقيق في عَرض الانفعالات النفسية التي تبطِّن أية علاقةٍ اجتماعية؛ أشقُّ بكثيرٍ من الوصف الخارجي لهذه العلاقة. بل إنَّ مقياس الفنِّ العظيم هو مدى تغلغله في النفس الإنسانية، لا مدى قدرته على الْتقاط الظواهر السطحية. وفي أحيانٍ نادرة يلجأ الفنان إلى تلك الظواهر؛ إمَّا لكي يَنفذَ منها إلى ما هو أعمق، وإمَّا لكونها نابعةً من كيان الحدث الدرامي للعمل الفني، ولكن لن نجد فنانًا عظيمًا يتوقَّف عند هذه الظواهر لمجرَّد أنها ظواهر.

فالكاتب الأمريكي «أرسكين كالدويل» في روايته «أرض الله الصغيرة» يرسم الظروف الموضوعية المحيطة بالعمَّال الأمريكيين، ثم يرسم ظروف الطبقة المتوسطة في الريف الأمريكي. ومن هاتَين البيئتَين الاجتماعيتَين المختلفتَين، تتميَّز نماذجه البشرية. وفي اللحظة التي تحضر فيها «دارلنج جيل» من الريف لتزورَ شقيقتَها زوجة العامل «ويل»، تلفظ كلَّ قِيَم طبقتها المريضة وهي تشدُّ زوج شقيقتها إلى أحضانها. كان على كالدويل أن يصوِّر هذا اللقاء البدني؛ لأنه لم يكن مجرد «لحظة جنسية» بين رجل وامرأة، وإنما كان لقاءً بين قِيَم ومُثل متصارعة من خلال علاقةٍ ما تحتِّم الأحداث «الخاصة» في الرواية، أن تكون العلاقة الجنسية بالذات؛ لأنه يتصادف أن تكون هذه هي المحك الوحيد الذي سيضيء جوانب الموقف.

وشيء آخر في أدب كالدويل جدير بأن نتوقَّف عنده طويلًا. ذلك أنَّ تحديدَه الواضحَ للظروف والشخصيات والجوِّ النفسي. يخلق بالضرورة (أحداثًا خاصة جدًّا) لا يمكن تواجدها إلَّا في عملٍ أدبي بعينه. بعكس ما نراه عند آخرين ممَّن يستهويهم التصميم في اختيار الظروف والشخصيات، فتجيء الأحداث أيضًا أحداثًا عامة، ليست نابعةً بالضرورة

والحتمية من التكوين الذاتي للعمل الفني، فتصاب العلاقات الاجتماعية القائمة في هذا العمل بالتميع والتجريد، حتى تصبح في النهاية «كليشيهًا كبيرًا» لا يستهدف — فنيًّا واجتماعيًّا — خدمة البناء الدرامي أو المحتوى الإنساني. فإذا اعتبرنا العلاقة الجنسية إحدى العلاقات الاجتماعية الهامة، فإنه يحق لنا أن نتصوَّر مدى الابتذال الفني — لا الاجتماعي أو الخلقي — عندما يتحوَّل التعبير عن هذه العلاقة إلى مجموعة كليشيهات تناسب «مقاسات» معينة في الأعمال الأدبية، وهذا ما نعتقده تمامًا في أدب كالدويل. لأن الحدث، أو الحادثة الجنسية في قصصه، تتولد تلقائيًّا وبطريقةٍ ذاتية، من صميم البناء الروائي، بحيث تصبح هذه الأحداث في خدمة المضمون الأشمل لهذا البناء، وبحيث نشعر بفراغٍ وتباطؤ في السير الدرامي لو أن هذه الحادثة أو تلك، قد نزعت من مكانها. وأعني بهذه الحادثة كل ما تحتويه سطورها من حركةٍ فنيةٍ في القالب والمحتوى.

أين نلمس «التعميم» في عرض العلاقة الجنسية؟ نلمسه في كتابات الفتاة الفرنسية «فرنسواز ساجان» كإحدى الظواهر الناشئة بعد الحرب العالمية الثانية. ولقد اختلفت هذه الحرب عن سابقتها في كونها عبَّرت — أصدق تعبير — عن أعلى مراحل النظام الاستعماري. أي إن التمزقات الحادة التي أورثتها الحرب الأولى في قلوب البشر — الكاسبين والخاسرين — تعدُّ أمرًا تافهًا للغاية إذا قِيسَت بالتمزُّقات الرهيبة التي عاناها القلب الإنساني مع أوار الحرب الثانية. وهكذا ازدادت مهاوي اليأس والفزع غورًا وعمقًا في وجدانات البشر، كما تعلن بورصة الحروب أن ملايين العاهات قد غزت ملايين الجنود، فإن بورصة الحرب الثانية أعلنت أن ملايين العاهات النفسية قد غزت ملايين البشر.

وبدلًا من أن يكون الفن تعبيرًا إيجابيًّا عن هذه «المذبحة النفسية»، لمسنا أنه هو أيضًا كان هدفًا لمزيد من الإصابات، وكانت عاهته الكبرى هي السلبية. ذلك أن نظرة إيجابية للحياة لم تكن قد تبلورت بعدُ. فرغم أن نظرةً علميةً للوجود قد ظهرَت بعد الحرب في ميادين الاقتصاد والاجتماع والتاريخ والفلسفة، غير أنها لم تكن قد تكاملت في ميدان الفن للدرجة التي معها تؤثر في فنون تلك المرحلة. وليس شك في أن الإيجابية هي انعكاس طبيعي لتطبيق النظرة العلمية التي لم يكن قد امتدَّ أثرها بعدُ.

لو أنا استعرضنا موضوعات فرنسواز ساجان، لاكتشفنا بالتحديد أنها تدور حول معنى الجنس كعلاقةٍ عَرَضيةٍ لقتل الوقت! يبدو هذا المعنى واضحًا في «صباح الخير أيها الحزن»؛ إذ بعدما توطَّدت أواصر الصداقة بين البطلة وبين حبيبها تقول: «لم أكن قد أحببته أبدًا. كنتُ أحبُّ المتعة التي أتاحها لي.» لذلك لم تَرَ بأسًا في أن تخرج من حياته بنفس البساطة التي دخلَت بها.

وكانت الفتاة الرومانسية لا تتحمل فراق حبيبها، لمجرد أنها تود الاحتفاظ بصورة وجهه ولون عينَيه ونغم همساته. أما بطلة فرانسواز فتقول: «ما كنت لأحتمل فكرة قضاء الليل دون أن يكون إلى جواري، لأستمتع بهياجه الفجائي الممتع.» فالحبيب هنا مجرَّد «ذكر»، وتؤكد «الأنثى» ذلك على أثر أول لقاء حميم بين جسدَيهما: «في تلك اللحظة بالذات، كنت أحبه أكثر من نفسي، وكنت حَرِيَّةً أن أفتديَه بحياتي.» ولن نُدهش بعدئذٍ أن تكون هذه الكلمات لنفس الفتاة التي اعترفت منذ قليلٍ بأنها لم تحب هذا «الإنسان» أبدًا.

في «ابتسامة ما» تلحُّ على فرانسواز فكرة غرام الفتاة الصغيرة بالرجال الكبار. ولكنها تلمح هذه الظاهرة من الخارج، تُعنى بأن تصوِّر بداية العلاقة ونهايتها، وما بين البداية والنهاية بإتقانٍ دقيقٍ بارع، من غير أن تكلِّف نفسَها عناء البحث الجاد عن الأسباب الكامنة وراء الظاهرة.

وهذا هو العيب الرئيسي في كتابات فرانسواز؛ أنها تجهد نفسها وراء «العموميات» في دقائق وتفاصيل العلاقات الإنسانية. بينما تعرض الظاهرة الاجتماعية دون رَبْطها بالأسباب «العامة» الرابضة من خلفها. رغم أن العمل الفني الناجح يوضح لنا السمات الخاصة والملامح الذاتية للنماذج والجو والأحداث، ويربط هذه جميعًا بـ «الأرض العامة» التي أوجدتها.

فرنسواز — مثلًا — ترسم اللحظة الميكانيكية في العلاقة الجنسية على لسان الفتاة كما يلي: «كان قد أمسك بي من رسغي ضاحكًا، فاستدرت إليه، وإذا بوجهه ينقلب شاحبًا فجأةً كما كان وجهي بلا ريب. وسرعان ما ترك رسغي ليضمني على الفور ويسحبني إلى الفراش. ورحت في ارتباكي أقول لنفسي لم يكن بدٌّ من حدوث هذا يومًا ... لم يكن بدٌّ، ثم كانت دورة الغرام: الخوف، فالرغبة، فالحنان، فالسعر. ثم ذلك الألم الوحشي الذي تبلغ به اللذة ذروتها، لقد أتيحت لي الفرصة لاكتشاف تلك اللذة والتعرُّف عليها لأول مرة ذلك اليوم.»

وأنت تحسُّ بأنَّ هذه الكلمات يمكن أن «تلصق» في أية روايةٍ أخرى؛ لأنها كلماتٌ خاليةٌ من التخصيص ... كليشيه يمكن استخدامه في أي وقت. بل لجأت الكاتبة إلى التقرير الساذج حين قالت: «وكانت دورة الغرام؛ الخوف فالرغبة فالحنان فالسعر» فلخَّصت بذلك موقفًا كاملًا ببضع كلماتٍ عامة. وانعكس التعميم على البناء الروائي، فجاءت الكلمات السابقة مفتعلة، أُقحِمَت على السياق التعبيري بتكلُّف واضح. ذلك أنها — كحدث — لم تتمَّ بطريقةٍ ديناميةٍ تتطوَّر من داخل الهيكل العام للرواية. بل يمكن القول بأن تعميم المؤلفة للأحداث والنماذج هو الذي خلق بالضرورة «تجريدية» المواقف الإنسانية كلها. وفرقٌ بعيدٌ بين

الشخصية «العامة» والشخصية «النمطية» في العمل الفني كما أن هناك فرقًا بين اللحظة «العامة غير المحددة» واللحظة «النموذجية». وبين الحدث العام، والحدث المتكامل.[٣٧]

ألحَّت على فرنسواز فكرة غرام الفتاة الصغيرة بالرجال الكبار منذ قالت في أُولى رواياتها «لم أكن أحبُّ الشبان، بل كنت أفضل عليهم كثيرًا أصدقاء لي من الرجال ذوي الأربعين عامًا، الذين كانوا يذيقونني رقة الأب وعذوبة العشيق.» فقد كانت هذه الفكرة — كما قلنا — هي محور روايتها «ابتسامة ما»، ثم كانت المنظر الأساسي في قصَّتها «هل تحبين برامز»، وإن عكست الوضع فكانت المرأة تكبر الشاب بأربع عشرة سنة، وهي إذن أزمة موضوعية بين جدران المجتمع كله.

ولكنَّ السيدة فرنسواز على غير وعيٍ بهذا المجتمع الذي تكتب عنه؛ لذلك تجيء قصتها «بعد شهر أو سنة» معبِّرةً عن هذا الخواء الذهني الذي كان ينعكس بشكلٍ حادٍّ على القالب الفني لأعمالها، فتصيبه بالخلل والاهتزاز والتميع، وتكون كتاباتها أقرب إلى التحقيقات الصحفية السريعة منها إلى الأعمال الفنية؛ لذلك نجحت ساجان نجاحًا سريعًا، إذ أمكن الاتفاق حول أرقام التوزيع كمقياس النجاح، ولكنه يتعذَّر علينا أن نطلق على كتاباتها أنها «روايات جنسية»؛ لأنها جعلت من الجنس قضيةً تافهةً لا تناقش، ولأنها ثانية لم تكتب «روايات» بالمعنى الفني الدقيق. فلنضع أيدينا إذن على الضابط الحقيقي للوحدة العضوية في العمل الأولي. إن فرنسواز لم تناقش الجنس على مستوًى جادٍّ، فانسحب ذلك على فنِّها، وكدنا نقطع بأن ما تكتبه غير جدير بهذا الاسم.

أما سارتر، الذي عانى بحقٍّ ويلات ما بعد الحرب، فإنه إذا التقى بـ «الجنس» يعي جيدًا أنه الْتقى بمشكلةٍ جادة، رغم السلبية التي أفرزتها سنوات الحرب، واكتحلت بها أعين مفكري أوروبا. ففي مسرحية «المومس الفاضلة» [٣٨] تدور الأحداث كلها في غرفة نوم إحدى المومسات، يغلب على الحوار بينها وبين الزبائن، كلمات جنسية صريحة. ومع ذلك،

---

[٣٧] وسنرى فيما بعدُ — بعرضنا لنماذج أخرى — كيف أنه لو توفَّرت هذه الصفات في عملٍ فني، لجاءت صورة العلاقة بين الرجل والمرأة في هذا العمل مغايرة تمامًا لتلك الصورة في كتابات ساجان.

[٣٨] اخترنا هنا شكلًا أدبيًّا هو «المسرحية» يختلف في المنهج التعبيري عن الشكل الأدبي الذي حاولت ساجان أن تصوغ فيه أفكارها؛ لأن ما تستهدفه الدراسة هو الحصول على معنى الجنس أو مدلوله عند هذا الكتاب أو ذاك.

فقد كانت هذه جميعها بمثابة «المنظر الخلفي» للقضية الأساسية التي يناقشها سارتر، وإن قدم لنا خلال مناقشته معنى الجنس عند مختلف النماذج البشرية الصانعة لأحداث الدراما. لقد ضاجعت ليزي — البغي القاطنة في جنوب أمريكا زبونًا أمريكيًّا يدعى «فرد» وسألته بعد مغادرتهما الفراش:

ليزي: هل أنت مسرور؟
فرد: ممَّ؟
ليزي: ممَّ؟ ما أبلهك يا صغيري!
فرد: آه! نعم ... مسرور جدًّا ... جدًّا ... كم تريدين؟
ليزي: من الذي يتكلم عن المال؟ إنني أسألك ما إذا كنت مسرورًا، فأجبني بأدب: ألست مسرورًا؟
لقد كنت تضمني بقوة، بقوة عظيمة، وقلت لي بصوتٍ هامس إنك تحبُّني.
فرد: كنتِ ثملةً.
ليزي: كلا ... لم أكن.
فرد: بل كنتِ.
ليزي: قلت لك ... لم أكن.
فرد: على أية حال، لقد كنت أنا ثملًا، ولست أذكر تمامًا ما حدث.

لقد تعرفنا بواسطة عملية «التقابل» هذه على مفهوم ليزي، بائعة اللذة في الجنس، كما تعرفنا على مفهوم الزبون الأمريكي. وكلا المفهومَين — رغم تناقضهما الظاهري — سيلتقيان في معنًى واحد، وهو أن هذه العلاقة ليسَت إلا سلعة. تنظر إليها المومس بعين التاجر الشريف، بينما يعتبرها «فرد» قنطرةً لهدفٍ آخر تفصح عنه أحداث الرواية.[٣٩]

وفي جوانب أخرى من العالم، كانَت هناك موجةٌ من كتابات الجنس تميَّزَت بخصائص جديدة؛ إذ يبدو أن التقدم العلمي المطَّرد في مختلف مجالات النشاط الإنساني؛ كان يدفع

[٣٩] «المومس الفاضلة» مسرحية تناقش موضوعًا واحدًا من عدة زوايا؛ فهي تعرض لمشكلة الزنوج في أمريكا، وكيف أن بغيًّا استطاعت أن تسموَ بأخلاقياتها على أبناء الطبقة الأرستقراطية في الولايات المتحدة، ففي الوقت الذي ينادونها «يا غانية يا داعرة» تهتف: «الزنجي ليس مجرمًا ... بل الرجل الأبيض.» ولكنهم ينجحون أخيرًا في اغتصاب توقيعها على شهادة مزورة، بينما تكفِّر عن خطيئتها بالتستُّر على الزنجي أثناء مطاردة البوليس له.

الأدباء لأن يسايروا التطور، سواء كانوا على وعي بقوانينه أم بغير وعي. ولا شكَّ أن الذين تفهَّموا قوانين هذا التطور كانوا أكثر عمقًا من الذين لم يتوصَّلوا إلى هذا الفَهْم؛ ولكن الجميع سواء في إحساسهم العميق بالقيمة التقدمية للتطور العلمي.

يصف الكاتب الإيطالي ألبرتو مورافيا مشاعر صبي مراهق، فيقول: «وبينما الصراع يشتد في أعماق أوجستينو، تبدلت نظرته لأمه في كل تصرفاتها وسلوكها. كان هذا الذي حدث اليوم، يحدث كل يوم، لم يكن أوجستينو يرى فيه شيئًا يُثير غير الاحترام. كانت مسألة طبيعية أن يرى أمه تخلع ثيابها أمامه. وكان طبيعيًّا للغاية أن تنحني فوقه على الفراش، وهي في ملابس النوم الشفافة، فيتدلى ثدياها من فتحة القميص، ثم تطبع على جبينه قبلة. كل هذه أشياء مرَّت بأوجستينو في الماضي بصورةٍ عاديةٍ جدًّا. أما اليوم، فلم يعد الأمر في سهولة الأمس؛ فقد أصبح الغلام يُطيل النظر إلى أمه وهي تستبدل ثيابها، ويراقبها بشغفٍ وهي تتزيَّن عاريةً أمام المرآة، ويحدق فيها بمزيد من الرغبة وهي تخلع جواربها ... كل شيءٍ أصبح واضحًا أمامه ... بشكلٍ مختلفٍ تمامًا عن الأمس.»

وبعد أن تنتهيَ من قراءة «أوجستينو» أو «لوكا» لمورافيا، تحسُّ أنك انتهيت من قراءةٍ دسمةٍ في علم التربية. حتى إن المشاهد الجنسية في القصَّة ترتفع إلى مستوى الضرورة. ورغم ذلك فلن تلقاك جملة تقريرية واحدة في أيٍّ من قصص مورافيا. وهنا ينبغي أن نتوقَّف قليلًا. فالمفهوم الشائع — أو الخطيئة الشائعة — عن ربط النماذج الإنسانية في العمل الفني بالأرض الاجتماعية التي أنبتتهم، هو أنه على الفنان أن يقدِّم لنا بحثًا في الاقتصاد أو الاجتماع أو الفلسفة، وكان أعداء النظرة العلمية الموضوعية للفن، يتذرَّعون بهذا المعنى؛ ليرموا دعاة هذه النظرة، بأنهم يغفلون العنصر الجمالي في العمل الأدبي، والرد البسيط على هذه الدعوى أن أصحاب النظرة الموضوعية في الفن يرون هذه القضية من زاويتين:

- الأولى: هي أنه لا يمكن القول بأن أديبًا ما أجاد البناء الفني على حساب المحتوى الإنساني، كما أنه لا يمكن القول بعكس هذا الكلام؛ فالبناء ومحتواه يشكلان وحدةً متكاملة، إذا أهمل الفنان واحدًا فقط من عناصرها انعكس ذلك — بصورةٍ مباشرةٍ — على بقية العناصر.
- النقطة الثانية أنه من السذاجة أن يطلب الناقد من العمل الفني بحثًا اجتماعيًّا، حتى ترتبط النماذج وانفعالاتها ومشاعرها، بعد أن تجسَّدت فيها هذه «الجذور

الاجتماعية» دون أن نراها. وفي حدود هذا المعنى فقط يكتسب العمل الأدبي معنى الفن. ومن هنا يكون العرض أشق بكثير من البحث العلمي المباشر، وإن كان كلاهما يحاولان الكشف عن الحقيقة (أي إنهما يختلفان اختلافًا نوعيًّا في طريقة تناولهما لموضوعٍ ما. فالمباشرة في البحث العلمي تميزه بيسير التناول. بينما العمل الفني يعتمد على الأسلوب غير المباشر).

وهكذا يرسم لنا ألبرتو مورافيا في قصته «فتاة من الأقاليم» معالم حياة الطبقة الوسطى في المدن الصغيرة. فأحلام هذه الطبقة تتجسد في رأس الفتاة «جيما» وتلح عليها مطارق الطموح بأن ترتميَ في أحضان أول عشيق. ومن خلال تشابك العلاقات المعقدة في هذا المجتمع بين الزوجة والعشيق والزوج، وهمزة الوصل بين كل ذكر وأنثى … من وسط هذا المجتمع المعقد يبرز المعنى المخدر للجنس. فـ «جيما» لا يعنيها أن يحرز زوجها نجاحاتٍ باهرةً بين جدران المعمل، وإنما يعنيها في الكثير أن تحملها ذراعا العشيق، إلى روما المدينة اللامعة بالأحلام.

والكاتب النمسوي ستيفان زفايج في قصته، يحكي قصة رجل قامر بحياته كلها على موائد «مونت كارلو»، وامرأة قامرت بجسدها على فراش هذا الرجل. وما يريد أن يقوله زفايج هو أن الضياع النفسي صورة جزئية للضياع الاجتماعي الذي يعانيه البشر. والمقامرة على المائدة أو على الفراش، هي أعلى مراحل المأساة. إن العلاقة التي قامَت بين الأرملة والشاب خلال أربع وعشرين ساعة؛ كانت بدايتها «مقامرة» من الرجل على إحدى موائد الكازينو، ونهايتها مقامرة من المرأة على أحد أسرَّة فندق مجهول … إنهما يشتركان في محنةٍ واحدةٍ يعبِّران عنها بصورتَين مختلفتَين، ثم يسارعان بالالتقاء الحميم على الفراش. واللحظة الجنسية التي خلقت هذا الالتقاء ما هي إلا تجسيدٌ رائعٌ للحظة الحضارية نفسها التي يعيشانها. ومعنى المقامرة الذي رافق تلك اللحظة البدنية الخاطفة، هو مدلول مرحلة تاريخية كاملة، يعانيها البشر في جزء من العالم.

بلغت هذه اللحظة التعيسة ذروتها فوق قمَّة طور حضاري، وقف عليها فلاديمير نابوكوف — الروسي المولد الأمريكي الموطن — وصاح بأعلى صوته: «هذه روايتي «لوليتا» حضارة اليوم» وكانت بالفعل امتدادًا حضاريًّا للنظرة السلبية التي تبلورت في أتون الحرب، بل يمكن اعتبارها إلى حدٍّ كبيرٍ من الملامح الحادة في أدب الحرب الباردة.

ولنتتبع مثلًا، أماني بطل الرواية. إنه يقرِّر في البداية «كنت أحلم بأن أكون جاسوسًا مرموقًا»، ثم يصف مشاعره على أثر صداقته لفتاة صغيرة «إن شبقي الشديد إلى تلك الطفلة، كان أول شاهدٍ على فرديتي الانعزالية المنطوية.» ثم يهدينا شريحةً حيةً لأحاسيسه نحو الفتاة «... ولم أحقد على الطبيعة، إلا لسببٍ يتيم هو أنني لا أستطيع أن أقلب باطن لوليتا إلى ظاهرها كي أقبل أحشاءها بشفتي النهمتَين.»

يصف الدكتور جون راي[٤٠] هذه الخيالات الشاذة والأحاسيس المشوهة بأنها «قد تثير الخجل والذعر عند المنافقين الاجتماعيين، ولكنها في الحقيقة ليست إلا رواية واقعية تبسط الواقع بصراحة وصدق.» وإذن، فالتمزقات الرهيبة في مشاعر البطل، شيء واقعي وبسيط وصادق وتنكشف عن شقاءٍ نفسيٍّ عميقٍ كما يقول صاحب المقدمة؛ لذا لا ينبغي أن نحاسب المؤلف على المشاهد المقززة التي أفرد لها مئات الصفحات بسخاءٍ منقطع النظير. ونحن إذ نوافق الدكتور والمؤلف معًا على صدق هذه الأحداث وواقعيتها المدبرة، نتساءل: أين الفنان إذن؟ لقد بدا واضحًا بعرضنا لتطور مفهوم الجنس عبر العصور، أن هذه العلاقة الإنسانية جديرة بأن يتناولها الأدباء والفنانون في كل زمان ومكان، ولكنا دائمًا كنا نصرُّ على أن منهج الكاتب أو الفنان في التعبير، هو الذي يعيِّن بشكلٍ حاسم ما إذا كان الكلام المكتوب فنًّا، أم مجرد هذيان رخيص. إن مؤلف لوليتا لم يصنع إلا بيتًا متحركًا من زجاجٍ شفاف، بداخله مأساة بطلها رجل مريض وطفلة، وكلاهما ضحية لحضارة ساقطة، ثم أخذ — بواسطة المطبعة والورق — يدور بهذا البيت العجيب المثير على ملايين القراء. وليس هذا هو الفن، ليس مجموعة مذكرات مخبولة لإنسانٍ ينزف إنسانيته يومًا فيومًا تحت وطأة المرحلة الحضارية التي يُقاسيها في مكانٍ ما من العالم.

لقد نجح نابوكوف في أن يوقظنا على معنًى جديدٍ للعلاقة الجنسية؛ فالانحراف النفسي الشاذ الذي يجمع بين رجلٍ في الأربعين وطفلةٍ في الثانية عشرة على فراش واحد؛ وليدُ انحرافٍ حاد في الهيكل الاجتماعي الذي تمارس هذه العلاقة في محرابه. نجحت لوليتا في إعطائنا هذه الدلالة، لا كما نستخلصها من عملٍ فني، وإنما نستوعبها من مذكرات مجنون أو منتحر.

[٤٠] أستاذ الفلسفة بنفس الجامعة التي يعمل بها المؤلف، وقد سجل كلماته في مقدمة الرواية.

(٣) أزمة الجنس في القصة العربية

ينبغي أن نتفق حول حقيقة هامة؛ وهي أن أي مجتمعٍ حديثٍ يعتبر وليدًا لما سبقه من مجتمعات، فالحضارة القائمة في عصرنا هي ابنة العصور الذاهبة مضافًا إليها ما استجد من ظروف التقدم؛ لذلك يتحتَّم أن نبحث أولًا عن جذور تراثنا، قبل أن نبحث أزمة الجنس في القصة العربية الحديثة. فليس شك أننا ورثنا الكثير من مقومات الحياة المادية والقيم الفكرية القديمة. حتى إنه يلزم لنا أن نغوص في أعماق التكوين الاجتماعي لحضارتنا، منذ اللحظة التي قامت فيها دولة للرقيق، ولعب الجواري والقيان دورًا كبيرًا في حياة المجتمع العربي. حينذاك راح الشعراء يصورون العلاقات الإنسانية الناشئة في مثل هذه الدولة. العلاقات الشاذة والطبيعية على السواء. وبرزت دلالات جديدة للعلاقة الجنسية، استمدت مضمونها ومحتواها من جوف البنيان الحضاري الجديد ... «ففي عاصمة بغداد أيام العباسيين والقاهرة أيام الفاطميين، ومن بعدهم السلاطين، نرى أن بيوتًا للإثم تقوم ودورًا للدعارة تشيَّد، ونرى النساء الساقطات يقمن هذه البيوت باسم الدولة وفي حمايتها، ونرى المواخير والحانات في عصر الرشيد والمأمون والمعتصم والمتوكل، تنقلب إلى دورٍ للدعارة في عصر البويهي ... ثم يقر ذلك الوضع الشاذ الغريب في بلد إسلامي كالعراق، وترسم على هذه البيوت ضريبة تدخل حصيلتها إلى بيت المال. ثم تنتشر العدوى إلى مصر الفاطمية فيذكر صاحب كتاب «الخطط» بيوت الفواحش التي كانت تجبى عليها الرسوم، ويضمن تحصيلها ضامن.»[٤١]

ويتحدَّث أحد المؤرخين الإنجليز عن هذه الفترة فيقول: «يمكنك أن تتصور الفساد الذي يحيق بالرجل والمرأة على السواء نتيجة سهولة الطلاق. وقد وُجد في مصر عددٌ كبيرٌ من الرجال تزوَّجوا في مدى عشر سنواتٍ نحو عشرين أو ثلاثين زوجة. كما أن هناك نساء لسن متقدمات في السن، صرن زوجاتٍ لاثني عشر رجلًا أو أكثر على التوالي. وقد سمعت عن رجالٍ اعتادوا أن يتخذوا زوجةً جديدةً كل شهر، وللرجل الحق أن يفعل ذلك مهما كان دخله أو ما يمتلكه ضئيلًا، فهو يختار من بين نساء الطبقة الفقيرة أرملةً حسناء أو امرأةً مطلقةً ترضاه زوجًا إذا دفع لها صداقًا عشرة شلنات، حتى إذا طلَّقها ليس عليه إلا أن يدفع لها ضعف هذا المبلغ، تنفق منه على نفسها خلال فترة العدة.»[٤٢]

---

[٤١] محمد عبد الغني حسن، ملامح من المجتمع العربي، دار المعارف، ص٤٦.

[٤٢] إدوارد وليم لين، إنجليزي يتحدث عن مصر، ترجمة فاطمة محجوب، كتب للجميع، ص٤٦.

هذه، إذن، هي التَّرِكة التي ورثها مجتمعنا على مدى الأجيال. ويبدو واضحًا أن كافة العادات والتقاليد المعاصرة هي امتدادات طبيعية لما اشتمل عليه مجتمعنا — فيما مضى — من مقومات. فما يزال الطلاق وتعدُّد الزوجات، وما يتبعها من علاقاتٍ كالزنا والبغاء. بل إن هذه جميعًا بلغت من السطوة والرسوخ حدًّا ألغى معه قوة القانون. فبينما يغلق القانون المصري بيوت البغاء منذ عام ١٩٤٩م نجد أن هذه البيوت ازدادت عددًا، وتنوعت أشكالها، فنلحظ انتشارًا مذهلًا لبائعي الصور العارية وكتب الجنس الفاضحة. وما من مراهق إلا ويتساءل بشغف عن «رجوع الشيخ إلى صباه» أو «مذكرات إيفا» أو «كازانوفا» وغيرها من القصص الرخيص الذي يملأ الأسواق باسم الأدب والفن، وهما منه براء، ولكنها ظاهرةٌ خطرةٌ أثبتتها الرسالات العلمية التي تقدَّم بها أساتذة وطلاب الجامعة الذين تناولوا بالدرس الدقيق ملامح هذه الأزمة، وانتهت دراساتهم إلى نتيجة هامة جديرة بالتأمل. فقد تأكد لديهم أن تاريخ المجتمعات العربية — في خط سيره الطويل — لم يفُز بفتراتٍ من الاستقرار التام. وما يغلب بالفعل على شكل تطوره هو اجتيازه عدَّة مراحل متلاحقة من نقاط التحول والانتقال. وتتميَّز نقطة التحول غالبًا بالحدة، فلا يجدي معها الحسم إذا تعرضت للدراسة والمناقشة على أن ذلك لا يعني مطلقًا أننا لا نستطيع تحديد معاني حياتنا ومفاهيمها ضمن هذا الإطار الاجتماعي المتقلقل. إذ مجرد حصولنا على صورةٍ صادقةٍ لهذا الإطار يعني في اللحظة نفسها على ما تتضمنه هذه الصورة من معانٍ ومفاهيم.

ورغم أن الخطوط العريضة في لوحة المجتمعات العربية متشابهة، إلا أن التفاصيل الصغيرة قد تكسب الواحد منها صفات ذاتية يختلف بها عن الآخر. فلو بحثنا عن السمة الغالبة على الأدب اللبناني، لاكتشفنا أنها ليست تمامًا هي السمة الغالبة على الأدب المصري، رغم القرابة التاريخية التي تربط المجتمعَين؛ وبالتالي الأدبَين. ولنتبيَّن هذه الفروق من خلال عرضنا لبعض النماذج من هنا ومن هناك.

في إحدى أقاصيص الكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد[٤٣] يحكي لنا قصة امرأة قروية كانت تمارس البغاء في المدينة، ثم قتلها عشيقها ذات يوم فحملت إلى مسقط رأسها في القرية حيث دفنت. وتشغل القرية كلها بالقصة، وتشير إلى ثراء المرأة، وتروي أن خاتمًا

[٤٣] اسم الأقصوصة «المقبرة الدنسة»، وموجزها عن الدكتور سهيل إدريس في كتابه «القصة في لبنان»، مطبوعات معهد الدراسات العربية، ص٥٣.

ثمينًا ما يزال في إصبعها. وهنا يبرز مختار القرية غاضبًا يريد أن يحرق الأكاليل والصليب الذي وُضع على قبر الزانية التي لا تستحق هذا الشرف. ويتسلل في الليل إلى المقبرة، فينبش القبر ويقطع إصبعها بخاتمه، ويعود جزعًا يرتعد من الخوف مما خيل إليه من رؤية الأشباح … وفي اليوم التالي رأى أحد الرعاة بالقرب من المقبرة، إصبعًا مقطوعًا فيه خاتم، فاقشعرَّ من المنظر، وحسبه إصبعًا لإحدى بنات الجن كما روَت له جدته فيما مضى، وجاء بحفنة ترابٍ وطمره بها ثم مضى في سبيله. ويتضح في النهاية أن المختار كانت له علاقةٌ سابقةٌ بالمرأة، وأنه كان السبب الأول في دفعها إلى البغاء. ويعلِّق الدكتور سهيل إدريس على هذه القصة بأنها «تصوير صادق للمشاعر التي تنتاب أهل القرية (اللبنانية طبعًا) تجاه امرأة ضلت طريقها.» بينما نجدها بعيدةً كل البعد في أجوائها وتحليلها عن القرية المصرية ومشاعرها إزاء مثل هذه المرأة. فالإحساس بالخطيئة الذي يشعر به المختار نحوها هو إحساس مسيحي في الأغلب، ولا يمتُّ إلى شخصية «سارق الإصبع» بِصلةٍ ما، بل لا يمتُّ إلى شخصية الثائر على التقاليد التي وضعت الصليب على قبر بغي. ربما لا نعثر على هذا الإحساس المسيحي الحادِّ بالخطيئة في غير لبنان، ولكنه يعتبر من الخصائص المميزة لأدبه، بل ويضع أيدينا على خيوط العلاقات الإنسانية في هذا المجتمع؛ ومن ثَم يهدينا إلى تحديدٍ واضحٍ بيِّن لإحداها، أعني العلاقة الجنسية، التي نحاول أن نتعرف على دلالتها ومفهومها من الأعمال الأدبية، وكيف سلكت هذه الأعمال في مهمتها التعبيرية.

كذلك نجد للمرأة الأجنبية في القصص اللبناني نصيبًا موفورًا، قلَّ أن تحظى به آداب المجتمعات العربية الأخرى. فالأستاذ عواد يعالج موضوع الحب المراهق في قصةٍ بعنوان «الشاعر» وهي قصة طالب يقع في حب امرأة إيطالية تنزل بفندق أبيه. كما نرى قصة «الإعدام» لخليل تقي الدين، حيث يهوى شاب في العشرين من عمره راقصة إسبانية تعمل في إحدى ملاهي بيروت. هذه هي الموضوعات التي تقدِّم لنا «مشكلة الجنس» كما عرفها المجتمع العربي في لبنان. وكما عبرت عنها قصص أدبائه في ذلك الوقت.

فإذا انتقلنا إلى القصة العربية في مصر، التقينا بالفنان الذي أرَّخ لفجر الرواية المصرية بقصته «زينب». نجح الدكتور هيكل في هذه الرواية نجاحًا باهرًا — إذا لم نغفل العامل الزمني — في أن يرسم ببراعةٍ الصورة الرومانسية للجنس. وقد صدرت القصة عام ١٩١٤م أي ذلك التاريخ الذي كانت تعاني فيه مصر أزمتها التاريخية مع بداية الحرب العالمية الأولى. وكان النظام الإقطاعي المهيمن على أشكال الحياة المصرية، يخيِّم في الوقت نفسه على العلاقات الاجتماعية بين الأفراد؛ لهذا كان «حامد» — بطل قصة هيكل — رمزًا

لشباب ذلك الجيل المعذب، بين مثله العليا المستمدة من ثقافة الغرب، وبين الأوضاع السيئة السائدة آنذاك في المجتمع المصري. لقد تزوَّجت «عزيزة» ابنة عمه من شابٍّ آخر، وضربت الأسرة عُرض الحائط بقلب «حامد» الذي راح يبحث عن سلواه، بين ضلوع فلاحة فقيرة هي «زينب» ويحسُّ في أعماقه باستحالة هذا الحب غير المتكافئ. فيغمس همومه في العبث بفتيات القرية. ويبلغ القصاص الذروة في المزواجة بين طبيعة الريف وأخلاقياته. فهو يجعل من الحقول المنبسطة والشجار والحيوانات والأراضي المترامية؛ ظلالًا حيةً للموقف الإنساني الذي يعرض له؛ وبالتالي نحسُّ بالصلة الوثيقة بين الدلالة الرومانسية لمنظر الطبيعة، ونفس الدلالة في المشهد الروائي. ثم نوقن تمامًا بأن الطبيعة والحدث الاجتماعي كلاهما ينبعان من أرضٍ واحدةٍ يحيطها إطار واحد. هكذا جاءَت مشاهد «الخطيئة» في الرواية تحيطها هالةٌ من الشعور بالذنب، دفعت حامد لأن «يعترف» بنواياه إلى أحد مشايخ الطرق قائلًا: «قابلتني فأخذ بعيني جمالها، وبهرني فيها عيون نُجل وخدود متوردة في لون قمحي جذاب، وجسم خصب وقوام غض وخصر دقيق وبنان رخص ... وجاء اليوم الذي زوجت فيه هذه الفتاة، والذي عاهدت نفسي فيه أن أنساها إلى الأبد. إذ ما دامت لغيري، فمن الغدر الذي لا يليق بي أن أفكِّر فيها مجرد تفكير. ورجعت بذلك لابنة عمي التي وعدت. وجعلت أتخيل لها كل شيء حسن. وتبادلت معها كلمات قليلة، ولكنها انتهت هي الأخرى بأن تزوجت، فعراني لذلك حزن عظيم. ثم سرعان ما سقطت عن كتفي أحماله حتى لقد عرتني الغرابة كيف يمكن أن يكون ذلك شأني ... وأسلمتني إلى نوبة فظيعة هي التي دفعتني إليك. نوبة أحسست معها بالحاجة المطلقة أن أملك هاته الفتاة الريفية رغمًا عن أنها متزوجة.»[٤٤]

وعلى هذا النحو تمضي صفحات القصة، فلا نعثر على موقفٍ جنسي صريح؛ لأن العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك المجتمع لم تكن نفسها صريحة. وما نلاحظه في الرواية من أحاديث «عن» الجنس، تكتسي بثوبٍ فضفاضٍ من الحياء والتخفي، فلأن نظرة العصر والمجتمع إلى هذا الموضوع، كانت هي بعينها نظرته إلى سائر الأشياء؛ نظرة ضبابية غائمة تحيل كافة المرئيات والعلاقات إلى ألوانٍ باهتةٍ غير واضحة.

لنقفز إذن خمسة عشر عامًا بعد ظهور «زينب» لنلتقيَ بأحد رواد المدرسة الحديثة، وأقصد به محمود طاهر لاشين. سنفاجأ بأن النظرة الرومانسية في الحياة والأدب على

[٤٤] «زينب»، كتاب الهلال، العدد ٢٢، يناير ١٩٥٣م، ص٢١٥–٢١٦.

السواء، بدأت تنقشع، لكن المفاجأة تصبح غير ذات موضوعٍ لو تتبعنا الخطواتِ التاريخيةَ الرائعة التي نقلت المجتمع المصري — بعد ثورة عام ١٩١٩م — إلى مرحلة حضارية جديدة، تختلف من جميع زواياها، مع المرحلة السابقة لهذا التاريخ. كان «حامد» في قصة هيكل شابًّا مستسلمًا للمقادير؛ ما إنْ تتزوج ابنة عمه حتى ينحني للعاصفة، ثم يعي استحالة عواطفه نحو «زينب» فلا يني عن التراجع والتقهقر. غير أن السنوات التي بدأت بفشل الثورة الوطنية، أخذت تشحن النفوس بقوًى إيجابيةٍ جديدةٍ وفدت مع ثبات أقدام الطبقة المتوسطة، وبزوغ سلطانها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي. صاحبت هذه الطبقة نظرة جديدة للحياة وللإنسان والمجتمع، انعكست على آداب تلك الفترة وفنونها. ولنستعرض — على سبيل المثال — أقاصيص المجموعة الثانية لطاهر لاشين، المسمَّاة بـ «يُحكى أن» فنرصد الموضوعات التي طرقتها وأشكالها التعبيرية، لنحصل في النهاية على «اهتمامات العصر» ونظرة المجتمع إليها:[٤٥]

- يُحكى أن: موظف أبله يتزوج من فتاة داعرة لها عاشق.
- حديث القرية: فلاح يقتل زوجته وعشيقها.
- الفخ: قواد يتظاهر بأنه من الأعيان، وأنه فقد وعيه من الخمر، ويجر ضحاياه إلى داره وهي ماخور.
- الكهلة المزهوة: امرأة عجوز أرمل تتزوَّج من نصاب يبدِّد أموالها.

لا شك أننا نلحظ أن «القضية» أصبحَت واضحةً أكثر من ذي قبل، بعد أن تحوَّلت المشكلة إلى مرحلةٍ أكثر تعقيدًا. فالعلاقة بين الرجل والمرأة تشكِّل موضوعًا أساسيًّا في المجموعة. فإذا عرضنا الآن — بشيءٍ من الإسهاب — لإحدى القصص، سوف ندرك إلى أي مدًى أسهم القالب الفني الجديد في إيضاح القضية.

ولتكن قصتنا هي «حديث القرية» وفيها يُدْعَى الراوي لزيارة إحدى القرى مع صديقٍ له. وهناك يلتقي مع الفلاحين وبؤسهم، فيحاول أن يبذر في نفوسهم بذور التمرد على واقعهم المر، غير أن المأذون — الأب الروحي للفلاحين ومشكلاتهم — يستهين بمحاولات الراوي، ويبدأ في سرد حكاية «عبد السميع» الإسكافي الذي «لم يرضَ بما قسمه الله له وأراد أن يرفع نفسه درجة لم تُكتب له في الأزل» فاشتغل حاجبًا خصوصيًّا لأحد الموظفين

[٤٥] رصد المجموعة على هذا النحو يحيى حقي في كتابه «فجر القصة المصرية».

بالمركز. وكان هذا الموظف أعزب «باع الآخرة بالدنيا» فاستدرج زوجة عبد السميع — وكانت رائعة الجمال رغم فقرها — وعملت عنده خادمًا، إلى أن كانت إحدى الليالي حين أمر الموظف حاجبه أن يذهب إلى عمدة القرية برسالة، وأن يعود بالرد في الصباح، «سار عبد السميع على جسر السكة الحديدية يفكر في حاله والشك يملأ قلبه، وكان القمر يضيء له الطريق. فأبصر بين القضبان قطعةً من الحديد بطول الذراع، فتملكته الرغبة أن يعود للدار، وهو يؤكد فيما بعد أنه حاوَل التغلُّب على هذه الرغبة فلم يستطع، كأن قوة خفية كانت تجره إلى الوراء. وأخيرًا عاد وفاجأ العاشقين، فرأى سيده «في مكان الزوجية من امرأته». ضج السامعون بالتأفف والاشمئزاز ولجئوا إلى الله بطلباتٍ لا تُحصى. «أهوى عبد السميع بقطعة الحديد على رأسَيهما فماتا فورًا.» يعبِّر السامعون عند هذا القول عن تحبيذهم واستحسانهم. «ولم يكتفِ عبد السميع بذلك، بل ظلَّ يضربهما حتى تناثر المخ من رأسَيهما، والتصق بعضه بالجدار.» وهنا تنبعث من سامعيه أصوات استحسان واشمئزازٍ في وقتٍ واحد.»

في هذه القصة يحيط لاشين بجملة الظروف الصانعة للمأساة، فيبرز «الفقر» كعنصرٍ حاسمٍ في تمزُّق الفلاحين اجتماعيًّا، فهم ينقادون ببساطة لا واعية وراء المأذون. والمأذون يحمل في جيوبه مخدرًا شديد الوطأة على نفوسهم؛ هو مجموعة من قصص الفضائح، لكنه يتخير الفضائح من نوعٍ خاص يؤثر على هذه النفوس فلا تكاد إحداها تخرج عن نطاق «الجريمة والجنس». بل لعل الجنس هو ما يقصد إليه مباشرة، وما الجريمة إلا إحدى نتائجه. ويكشف المأذون — بغير وعي — عن جراح الفلاح الغائرة في وجدانه. الفلاحون يتأوهون في أعماقهم من الفقر، أما «الخطيئة» فهي أكبر وأقوى من «الحياة»؛ لذلك فإن معنًى خاصًّا للشرف تحدِّده هذه الحياة؛ إنه هذا الشعور النائم في خلايا دمائهم تحرِّكه أقل هزةٍ من الخارج، من السطح. إن الفلاحين يشتعلون بالغضب الرهيب عند سماعهم نبأ اغتصاب زوجة عبد السميع، وتبدأ أعصابهم في الارتخاء مع ضربات قطعة الحديد فوق رأسها ورأس عشيقها. على أن استغراقهم التام في القصة وتجاوبهم الشديد مع أحداثها يؤكد أن هزة «السطح» هذه ليست من الخارج. إنها صدًى صريح لدوامةٍ تشمل كيانهم، أو هي همزة الوصل بين هذه الأزمة وظروفهم المحيطة بهم. أما الفنان فيصور المأساة في قالبٍ حيٍّ يوائم — إلى حدٍّ ما — المضمون الاجتماعي الذي يقدمه. فهو يتوخى — في الدرجة الأولى — تسجيل الانعكاسات النفسية في صدور الفلاحين، إزاء تفاصيل القصة. ولا يجنح إلى إبراز المعنى الجنسي في صورته الفوتوغرافية. بل يكتفي بأن يقول عن الزوج

«رأى سيده في مكان الزوجية من امرأته» ملخصًا بذلك موقفًا كاملًا، استعاض عن رؤيته الجامدة بتحليل مقدماته وأسبابه ونتائجه، مرحبًا بما يعتمل في جوانح هذه الفئة من الناس من إرادةٍ في «الستر». وها نحن نفرق بين «زينب» و«حديث القرية» ثانية فنقول إن الفلاح في قصة لاشين كان أكثر تسامحًا واضطرارًا لمواجهة مشكلاته وعلاقاته، حتى ولو كان من بينها العلاقة الجنسية. كذلك لا نرى شبيهًا لـ «حامد» الثري المستسلم. بل نواجه الطبقة المتوسطة ممثلة في معاون الإدارة الموظف بالمركز. وهكذا تتعدد مستويات الأقصوصة وتتنوع مناسيبها، رغم أن «القرية» هي الأرض المشتركة بين هيكل ولاشين.

غير أن الأديب «عيسى عبيد»[٤٦] في قصته «مأساة قروية» هو الذي بلور بشكلٍ رائعٍ هذه المناسيب والمستويات. والقصة لفتاة قروية وقع ابن عمها في هواها، ولكنها تصد عنه لتستسلم مختارة لابن صاحب الأرض؛ إذ وجدت عنده في طفولتها شيئًا لم تألفه، هو رقة الحديث والتودُّد إليها. وتوهمت فيما بعد أنها تجد بين أحضانه خلاصًا من حياتها الضائعة في الفقر والمهانة. أما الشاب فلا يدفعه نحوها سوى شهوته. وكان في البداية حين شعر بحاجته للحب، لم يجد حوله فتاة تشاركه عواطفه، لأن التقاليد حرمت الاختلاط بين الجنسين. فالتمس الحب عند إحدى بائعات الهوى، فلما وقف على فهم جديد لعلاقة الرجل بالمرأة تحول عن غرام الأولى، وأصبح لا يعرف من الحب إلا ما علمته إياه البغي. حينئذٍ يعزم ابن عم الفتاة على قتل الشاب المستهتر فيجرحه دون أن يصرعه، ولكنه ينجح بمساعدة الأسرة في قتل الفتاة ثأرًا لشرفهم.

الملاحظة الأولى أن «القرية» هي مهد التجربة الفنية في القصص الثلاث. وإن كانت دلالة الجنس تتطوَّر من واحدةٍ لأخرى، فلأن المجتمع أيضًا كان يتطور؛ لذا نرى الشاب الثري في قصة عبيد، لا يتوقف عند أعقاب الرومانسية في فهم العلاقة الجنسية، وإنما يتجاوزها إلى ما تورط فيه مع الفلاحة الفقيرة. والفلاحة هنا تختلف مع «زينب» التي لم تلقِ بالًا للشاب الغني، وأحبت «إبراهيم» رئيس العمال. الفلاحة في قصة عبيد يستهويها الشاب الثري — فيتخلص الكاتب بذلك من مثالية زينب غير المبررة فنيًّا أو اجتماعيًّا — ثم تستسلم له معلنةً بذلك مفهومها في الحب الذي يحمله الثراء والغنى إلى الفراش.

ونعود إلى الملاحظة الأولى حيث «القرية» موضوع أساسي للأدباء بصفةٍ عامة، وموضوع خصب للجنس بصفةٍ خاصة. ولسنا نجد تغييرًا مقبولًا للعناية المفرطة بالريف

[٤٦] راجع «فجر القصة المصرية» ليحيى حقي، المكتبة الثقافية، ص١٠٢–١١٧.

— آنذاك — إلَّا بأن المدينة — بشكلها الحضاري الجديد — لم تكن حفرت في وجدان الأدباء إحساسًا عميقًا بمشكلاتها وقضاياها. ذلك أن التكوين الصناعي كان في خطواته الأولى المتعثرة، قبلما يصبح تكوينًا متكاملًا يُدعى المدنية.

ولعل توفيق الحكيم هو أول من أدرك هذا المعنى الجديد في روايته «الرباط المقدس» — التي صدرت عام ١٩٤٤م — فقد أوضحت شعوره الحاد بالتمزقات الملتاعة التي رافقت ذلك التكوين الحضاري الوافد. ولست أريد أن أعرض لدقائق القصة، فما يعنينا إلا دلالتها الإنسانية، وأسلوب كاتبها في التعبير عن هذه الدلالة. والمحور الدرامي في الرواية هو أزمة المرأة الجديدة الحائرة بين الرجل الذي يطلب منها الجسد والأطفال و«عش الزوجية السعيد»، والرجل الذي يُبادلها الجسد بالقلب. ولقد بلغ الحكيم مستوًى عاليًا في الْتقاط مظاهرها، يدعنا ننحني لعدسته الأمينة في التصوير. ويبدو أن هذه الحيرة القلقة لم تقف على المرأة وحسب، وإنما سطَت على قلب الرجل، فجعلته عاجزًا أمامها. فهكذا وقف الحكيم تجاه المظاهر والسطوح الخارجية دون الولوج في أغوار الأزمة. ولأنه لا يمتلك منهجًا يغوص به إلى جذور المأساة نراه يقف طويلًا عند القشور، وكأنها هي السبب اليتيم فيما أدَّت إليه الأحداث من كوارث. ولنقرأ مثلًا ما كتبته المرأة في كراستها الحمراء إذ تقول:[٤٧] «... فقادني إلى حجرة نومه، وتلقى جسمَينا ديوان وثير. وقال لي في همسةٍ عذبة: يا حبوبتي! وطوقني والْتصقت شفاهنا. وتنفسنا والعين في العين ... فخيل إليَّ أني أشرب أنفاسه شربًا، وأنها تهبط إلى سويداء قلبي. فأدركت عندئذٍ أن جسدي كان جوعان حبًّا، وأن هذا الرجل يستطيع أن يصنع بي ما يشاء ... وهنا شعرت بأصابعه اللبقة تفكُّ أزرار ثوبي وتجردني منه بغير لهفةٍ ولا عجلة ... ثم جعل يعجب بي وأنا هكذا. ثم أخذ يداعبني بيده وفمه ... إنها عين القبلة التي عرفتها فيما مضى، ولكنها من قبل كانت تطبع على جسد هامد ... يتمنى في قرارته الخلاص ويود لو يدفع عنه تلك المداعبات الثقيلة التي يتكلَّف احتمالها تكلفًا. أما هذا الحبيب فلا شيء منه أكرهه مطلقًا ... لقد خُيِّل إليَّ أنني أريد بدَوري لو أغطي جسمه بقبلاتي. وأخيرًا حملني وأنا في شبه غيبوبة إلى سريره المعطر. وتركني واختفى لحظة، ثم عاد متدثرًا في روب دي شامبر خفيف من الحرير «الساتان» لم يخلعه عنه وهو يطرح جسمه إلى جانبي، وبدأ المداعبة والملاعبة من جديد ... وجعل

[٤٧] «الرباط المقدس»، الكتاب الذهبي، ص١٠٦، ١٠٧.

يهدهدني بكلمات الحب: يا حبيبتي، يا معبودتي، يا حياتي. إلى أن صرنا جسمًا واحدًا لا تفصل بيننا شعرة.»

والسؤال هو: لو أن المشكلة اقتصرَت على هذه الصورة، لَما كانت هناك مشكلةٌ على الإطلاق. فكيف يمكن إقناعنا بأن «سيدة» تعيش في كنف زوج ناجح يُتيح لها حياةً طالما تمنتها، ولا يكشف لنا الفنان عيبًا أو نقصًا واحدًا يمكن أن نأخذه على الزوج، ويمكن بدَوره أن يمهِّد لهذه العلاقة مع الرجل الآخر. ثم لا نكتشف في الرجل الآخر ما يميزه عن سائر الرجال، اللهم كونه نجمًا لامعًا؟ على أنَّ هذا لا يمنطق الأحداث إذا علمنا أن ما ينقص المرأة ليس هو الشهوة. ورغم هذا كله أقول إن ما ذكره توفيق الحكيم في «الرباط المقدس» شيء ممكن الحدوث، فلو تجاوز «خارج» الظاهرة إلى «داخلها»؛ أي لو أنه تعمق الأزمة من باطنها، لتكشَّفَت له المسببات الحقيقية لها، ولاستطعنا أن نقتنع بها وجدانيًّا، دون الحاجة إلى عرض قطاعٍ مسطحٍ لإحدى زواياها كما فعل الحكيم. إن منهجه في التعبير — الذي اضطره إلى سرد المشهد الجنسي في لحظته الميكانيكية — هو تطبيق لمنهجه في التفكير الذي أوقفه عند المظهر دون الجوهر إلى حدٍّ بعيد. وما جعل منه شيئًا غريبًا هو هذه الوقفة السطحية من الفنان.

غير أن هذه القصة، كما قلت، كانت بمثابة نقطة البداية عند أدبائنا، للإحساس بالمدينة إحساسًا حضاريًّا يتمثَّل أزماتها ومشكلاتها ومآسيها على نحوٍ يُغاير أحاسيسهم الريفية. ولربما قيل: كيف لأديبٍ لم يَرَ القرية طيلة حياته، أن يعبِّر عن المدينة — التي عاش فيها — تعبيرًا قرويًّا؟ وأجيب بأن «المدينة» ليست هي العاصمة أو المحافظة، وإنما هي درجةٌ حضاريةٌ تعلن حركة التقدم؛ لذلك نقول إن العلاقات الإقطاعية التي خيمت على مجتمعنا أمدًا من الزمن، خلقت فينا بالضرورة وجدانًا زراعيًّا. ثم أقبلت التطورات الاجتماعية في بلادنا، وأقبلت معها الأحاسيس الجديدة التي بلورت عواطفنا ووعينا في قوالب حضاريةٍ جديدة. وتمكَّن الأديب من التعبير عن القرية — لا المدينة فحسب — تعبيرًا متقدمًا في أسلوبه الفكري والفني على السواء. ذلك أن الطور الصناعي الوليد في بلادنا، تولَّدت عنه علاقاتٌ معقدةٌ في مجتمعنا، تبعًا لاختلاف مستوياته الاجتماعية وتشابكها، وانعكاسها على حياته النفسية. ولهذا السبب بعينه كانت العلاقة الجنسية هي «المحك» المباشر لهذا التطوُّر في شتى معانيها وقيمها ودلالتها.

ولقد عثرت القصة العربية في أدبائنا المعاصرين على محاولاتٍ دائبةٍ مثابرةٍ للتعرُّف على هذه المعاني والقيم والدلالات.

الفصل الأول

معنى الجنس عند نجيب محفوظ

إذا كان الجنس — وسيظل — محورًا للآداب والفنون، فإن الأدباء يختلفون من حيث درجة احتفائهم به. فبينما يتخصَّص له بعضهم تخصصًا تامًّا، نلحظ آخرين يولون الحياة بكاملها جل اهتمامهم وعنايتهم، بما تشتمل عليه من زوايا تتضمن تلقائيًّا هذه العلاقة أو تلك.

والفنان نجيب محفوظ أحد هؤلاء الذين لم يتخصَّصوا في موضوعٍ بعينه، وإنما أولوا الحياة العريضة اهتمامهم الأول؛ ومن ثم تجيء كافة العلاقات التي يعرض لها ضمن هذا الإطار الشامل لقطاعاتٍ مختلفةٍ في وقتٍ واحد. وعندما نتقصَّى بالدراسة واحدًا من الموضوعات التي حفلت بها أعمال هذا الفنان، ينبغي ألَّا نعير زمن صدور تلك الأعمال أي التفات، إلا في حدود تتبعنا لتطوره الفني والفلسفي. أما إذا توخينا الدقة في تفهُّم ظاهرةٍ ما طرقها المؤلف بالتعبير، فإن ما يعنينا حقًّا — وفي الدرجة الأولى — هو الزمن الروائي.

لذلك نضع «القاهرة الجديدة» مع «بداية ونهاية» في صفٍّ واحد؛ لأنهما يعبِّران عن مرحلةٍ تاريخيةٍ مشتركة هي فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية. (رغم أن الرواية الأولى صدرت عام ١٩٤٥م والثانية عام ١٩٤٩م، وبينهما ظهرت للمؤلف ثلاثة أعمال أخرى.) ثم نضع «خان الخليلي» مع «زقاق المدق» في صفٍّ جديد؛ لأنهما أيضًا يعبران عن مرحلةٍ واحدةٍ خلال سنوات الحرب الثانية. (والأولى صدرت عام ١٩٤٦م والثانية في العام الذي يليه.) وتأتي ثلاثية «بين القصرين، قصر الشوق، السكرية» حيث تسجل الفترة الطويلة ما بين أواخر الحرب الأولى وأواخر الحرب الثانية (وقد صدرت في عامَي ١٩٥٦ و١٩٥٧م على التوالي.) أما رواية «السراب» — وقد ظهرت عام ١٩٤٨م — فإنها ليسَت محددةً

بعامل الزمن، فلم تدلنا أحداثها على إطارها التاريخي. ولعل هذه القصة هي العمل الوحيد للكاتب الذي خرج فيه عن خريطته الفنية، فنلمح تخصصًا كاملًا لموضوعٍ معينٍ في الرواية لا يمتُّ بصلة قرابة إلى منهج نجيب محفوظ.

١

و«السراب» تحكي قصة شابٍّ تربَّى في أحضان أمه بعيدًا عن أبيه، فينشأ خجولًا عازفًا عن الحياة الاجتماعية لدرجة المرض. حتى إذا تزوج فوجئ بعجزه عن القيام بواجب الزوجية، فتزداد عقدته تضخمًا، وتنمو في باطنه مركبات النقص إلى أن تسد في وجهه بابًا مظلمًا، لكنه لا يلبث أن يفيق من كابوسه الأسود، حين تنتشله من الطريق امرأة أرمل يذهله قدرتها على إرضائه جنسيًّا بغير إحساسٍ بالعجز أو شعور بالنقص. وتمزقه هذه الازدواجية الحادة في حياته الجنسية فيتسرب إليه الشك في سلوك زوجته، ثم يقطعه باليقين عندما تموت على يدَي عشيقها الطبيب. وما إن يستسلم على فراشه للخواطر السود، حتى يشرق عليه نور الأمل مع زيارة المرأة التي وهبت وحدها القدرة على مسح العجز وتكملة النقص.

ولعل الصعوبة الأولى التي واجهَت الكاتب في هذه الرواية، أنه لجأ إلى ضمير المتكلم، وإن كانت الضرورة — فيما أرى — هي التي اضطرته إلى ذلك. فيتمكن النموذج والفنان معًا من رؤية الأحداث في مجرى اللاشعور، ويستطيع أن يصلَ بينها وبين الوعي شريان حيٌّ من تجاربه الذاتية، خاصةً وأن التجربة الفنية في مجال التشريح السيكولوجي بحاجةٍ دائمًا للاستعانة بدقائق التكوين الذاتي للشخصية، فتصبح الأحداث بمثابة الضوء الذي يكشف جوانب هذا التكوين. والدلالة الإنسانية في مثل هذا العمل نستخلصها من الظروف الموضوعية الخالقة للنموذج.

فإذا تناولنا «السراب» بالتحليل، نلمس في البداية أن الهيكل الروائي كان ثوبًا فضفاضًا لفكرةٍ متناهية الصغر. وربما استحقَّت الفكرة الصغيرة بناءً روائيًّا كبيرًا، لو أنها اشتملت على ظاهرة عميقة الدلالة كبيرة الجوهر. فإذا بحثنا في النهاية عن الهدف الذي قصد إليه كاتب «السراب» لما ترددنا في القول بأن «التربية الأولى السيئة» هي جرثومة الفشل التي بالنفاذ إلى صميم انحرافها حتى نقتنع بما صادفه الشاب من شذوذ. بل

هددت الشاب طيلة حياته. ولم يعرض الفنان لجوانب هذه «التربية». إن أكثر من تساؤل يثب إلى أذهاننا بعد التعرُّف على هذا الشذوذ:

- هل يمكن اعتباره وجهًا معينًا — خافيًا — للمجتمع ذلك الحين؟ إن المؤلف لا يقدِّم لنا نموذجه مرتبطًا بمرحلةٍ تاريخيةٍ معينةٍ؛ وبالتالي لم يُبيِّن التفاصيل الحضارية لهذه المرحلة التي أسهمت في تكوين النموذج (رغم كثرة التفاصيل في الرواية).
- كذلك فالمؤلف لا يرسم الشذوذ على أنه القاعدة أو الاستثناء في حياة المجتمع، وإنما لكونه «شيئًا غريبًا للغاية» استهوى حاسته الفنية ... وكان يمكن ببساطةٍ أن نتقبَّل هذا التعليل، لو أن الفنان توغَّل في تشريح الجذور النفسية والاجتماعية للنموذج.
- ما قام به الكاتب هو أنه جعل من البيئة المحيطة بالنموذج «وعاءً زجاجيًّا» يتشكَّل ما بداخله تشكُّلًا حادًّا حاسمًا، فاعتمد بصورةٍ مطلقةٍ على القشرة الخارجية لظروف البيئة؛ كي تؤدي بطريقة حتمية تلقائية إلى هذا اللون من الشذوذ؛ ولذا جاءت «التربية السيئة» بما تحتويه من تدليل الأم وافتقاد رعاية الأب، مضمونًا سطحيًّا ينزوي في ركن ضئيل من البناء الفني الفضفاض، الذي آثره المؤلف بتفاصيل مرهفة لا تتصل بجوهر المأساة من الداخل.

وقصة «السراب» تتميز عن بقية الأعمال الأدبية التي تناولت موضوع «العجز الجنسي» بجملة أشياء. فقد طالعت قصة قصيرة تكتفي بصورة دقيقة التلوين لليلة زفاف فوجئت فيها العروس بعجز رَجُلها. وتنتهي القصة وأنت ما تزال مستغرقًا فيما الْتقطه القصَّاص من دقائق الأزمة «الحسية» بين الرجل والمرأة، دون أن تتحسَّس دلالة ما وراء ذلك التصوير، اللهم إلا أن يكون استعراض العلاقة الجنسية الخائبة، وما تثيره في نفوس المراهقين وأبدانهم من خيالاتٍ ساخنةٍ هي كل ما يستهدفه الكاتب (وسندرس فيما بعد هذا الاتجاه في أدبنا.) ثم هناك أقصوصة «أبو سيد» ليوسف إدريس، وهي على النقيض من قصة الورداني، لأنها تقدِّم لنا الصورة بظلالها النفسية العميقة الدلالة.[١]

ما يميز قصة نجيب محفوظ هو تقديمه الحدث النموذجي في صورة موحية، بغير حاجةٍ إلى تكرارها — كما يحدث في الحياة — فلا ينزلق إلى مستوًى رخيصٍ يتعمد ذووه

[١] انظر الفصل القادم عن «فلسفة الحرام عند يوسف إدريس».

الإفاضة والتكرار بغية الإثارة السطحية. ولا ريب أن الصورة النمطية المعمقة للحدث تتطلب مهارة فنية فذة، بينما الصورة الهامشية السريعة المكررة لا تستوجب قدرة فنية أو ذكاءً خاصًّا. وهكذا تضيف الصورة الأولى إلى وجداننا ثراءً جديدًا، فتظل ماثلةً في كياننا تحقق هدف الكاتب بصفة دائمة من فيض حيويتها الدافق، بينما الصورة الثانية مجرد عابر سبيل.

نَجيب — إذن — يلجأ إلى «الصورة النمطية» للحدث، فما إنْ تستولي على بطل «السراب» الرغبة في أن يرى نفسه أمام مرآة جديدة، حتى يشرب الكأس قائلًا للحوذي بصوت مرتفع: إلى بؤرة الفساد!

وتحركت العربة، وسرعان ما ارتحت إلى سيرها الواني، وجعلت أنظر إلى الطريق في لذة وبهجة، حتى وددت أن يطول السير إلى غير نهاية، وأدركت أني مقبلٌ على تجربةٍ جديدةٍ لا تقلُّ خطورة عن الأخرى، فساورني بعض القلق ثم غلبتني اللهفة. ووقفت العربة في شارع معربد، ولوَّح الحوذي بسوطه وهو يقول ضاحكًا: هنا الفساد الأصلي.

وسألته بعد تردد: ألديك فكرة عن الأسعار؟ فقال مقهقهًا:

– أغلى مرة بريال![٢]

يكتفي الفنان بهذه اللقطة بعد أن شحن كل لفظةٍ بدلالتها الخاصة. ثم نرى الأحداث الدائرة في المكان من خلال الشخصية، حيث عاودته الأزمة في انعكاسها الحاد، ولم يرَ بأسًا من الهرب في الوقت المناسب: لقد أحس بالاشمئزاز والقرف من النساء العرايا، فترك طربوشه وهرول إلى الخارج. ثم يهيئ له الكاتب فرصةً أخرى محاولًا اكتشاف هذه (الذات) الغريبة فيلقى في طريقه امرأة تصحبه ذات مساء في عربتها الخاصة، إلى أن يخلوَ بهما الطريق في مكان شاعري جميل: «واستدارَت في جلستها حتى مس منكبها المسند، وثنت ساقها اليمنى تحت فخذها اليسرى، فصرنا وجهًا لوجه، وانبرى لي صدرها العاري ينحسر عن عنق الفستان، ومال وجهي نحو صدرها فتوسده في حنان وذهول، وأسكرتني رائحة جسم آدمي أشهى من العرق الزكي. وسكنت إليه ما طاب لي السكون ويدها تعبث بشعر رأسي. ثم رفعت إليها وجهي والتهمت شفتَيها، والتهمَت شفتي، وكأن كلَينا يأكل صاحبه ويزدرده. وولَّى الخوف إذ لم يعُد له مسوغ! وامتلأتُ حياةً وجنونًا وثقةً لا حد لها. لا أدري كيف واتَتْني الثقة. كانت المرأة سيدة الموقف فوجدت منها المرشد الذي ضللته

[٢] السراب، طبعة ١٩٥٨م، مكتبة مصر، ص١٢١.

حياتي كلها. أعادت إليَّ الثقة والطمأنينة لأنها أخلتني عن كل مسئوليةٍ وأخذَتني بالهوادة والرفق. أدركت في تلك اللحظة — أكثر من أي وقتٍ مضى — أن إلقاء أية تبعةٍ عليَّ خليقٌ بأن يفقدني نفسي، وأنني لا أجد هذه النفس المتهافتة إلا بين يدَين ثابتتَين قويتَين. ذابَت الدنيا في نشوةٍ جنونيةٍ ساحرةٍ خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق. وشعرت من الأعماق برغبةٍ إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة في الحياة، بل هي الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة. افترَّ ثغري عن ابتسامة ظفرٍ وسعادة، ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه وهيهات لها. إني بين يدَيها أتمرَّغ في التراب، ولكنه تراب طيب حنون يجود بالثقة والسعادة. وأدركت أخطاء الحياة الماضية، وذكرت زوجي المحبوبة في حزن وقنوط أوشكا أن يقصفا بعمر الساعة الساحرة، ولم أتردَّد عن تحميلها تعاستي كلها!» (ص٣٠٦).

كانت هذه الفرصة تهيئ لأي كاتبٍ آخر — من هُوَاة القشرة الخارجية — أن يرسم لوحة رائعة لرجلٍ يعيش حياته الجنسية في صحراء، ثم يلتقي فجأةً ببينبوع يتفجر أنوثة صارخة مستسلمة! كانت الفرصة متاحة للذين يتغنَّون في تصوير أشعة اللون الأحمر، وعدد فتائل الستائر المسدلة ودرجة القشعريرة والحرارة في الجسد الناعم، ولكن كاتب «السراب» كان يعنيه شيء آخر. كان يعنيه أن «يكتشف» نموذجه البشري، وأن «نشترك» معه في عملية اكتشافه هذه. لذا لم يجهد نفسه في قياس «ضغط» أنفاس الرجل، أو «الموجة» التي ارتفعت إليها تأوهات المرأة. لم يُعَرِّهما من الملابس الداخلية إلَّا بالقدر الذي يفضح له عورات النفس والقلب والروح. وهكذا وضعنا أيدينا على «جوهر» المأساة. لهج لسان الرجل بكلمة انبثقت من بين ضلوعه في غفلة عقله الواعي، وأخذ يردِّد بشكل عفوي: «أعادت لي الثقة والطمأنينة» ... الثقة؟ ... أجل، فالثقة هي الحلقة المفقودة في حياته كلها. حياته التي جلست على عجلة قيادتها «أم رءوم» تحبه غاية الحب، وتحب أكثر أن «تسحب» منه «الثقة» في نفسه، في ذاته، في كينونته. فلم تكن القضية «أزمة ثقة» بالمعنى الأخلاقي، وإنما بالمعنى الوجودي الحاد: أزمة كينونة مقيدة وذات مغلولة. أما المأساة، فهي أن صاحب الأزمة لم يكن واعيًا بها، كانت آلاف الستائر القائمة مسدلةً على وعيه، فظلَّت مأساته في زاوية خلفية من عقله. كان لا بدَّ أن يسير في خطًى منتظمةٍ إلى القبر ... قبر الحياة الساكنة ... إلى أن تخبط رأسه مطرقة حادة. فاللحظة العبقرية العظيمة حقًّا هي التي أمسكنا فيها مع نجيب محفوظ هذه المطرقة، فحطمنا شعارًا حديديًّا بين هذا الإنسان وواعيته الخفية. حينئذٍ أصبح «الظفر» الذي أحسَّ به ذا دلالةٍ جديدةٍ تختلف عن الدلالة

الحسية التي يمكن استشعارها لأول وهلة. «الظفر» عنده لم يكن بالمرأة. وإنما بوجوده؛ بالحياة. وهنا صرخَت أعماقُه: «امتلأت حياةً وجنونًا وثقة». والثقة لا تنسحب على رجولته بمعناها الجنسي، وإنما تتضمَّن إحساسه بولادته الجديدة؛ ولذا تجسَّدت عظمة الفنان في أنه حين اضطر إلى الغوص في أعماق نماذجه، لم تسنح له الفرصة للتأمل الخارجي بل كان يعطينا ما يمكن تسميته بـ «اللقطة الدسمة» التي تستخدم السطح لمجرد الوصول إلى الأعماق.

٢

لا تمتُّ «السراب» كما قلت إلى نهج نجيب محفوظ الذي ساد أعماله كلها. فنحن لم نستخلص مثلًا نظرة المؤلف للجنس من هذه الرواية، ولم نهتدِ إلى نظرة العصر إلى هذا الموضوع؛ لأن أحداثها دارت خارج الزمان. أما مؤلَّفاته الأخرى (التي ظهرَت بين عامَي ١٩٤٦م و١٩٥٧م) فإن منهجها في التفكير يتحدد في رأيي كما يلي:

- نجيب محفوظ أحد أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة التي بزغت — تبعًا لتطور الرأسمال الوطني في مصر — قُبَيل الثورة الوطنية عام ١٩١٩م؛ لذلك استوطنت هذه الطبقة بين كل تلافيف ذهنه، وتسرَّب كيانها المادي والمعنوي إلى وجدانه، فظلَّت قضاياها إطارًا اجتماعيًّا ثابتًا لجميع مؤلَّفاته.
- لكنه حين يعبر عن هذه الطبقة فلأنه يريد أن يكون صادقًا قبل كل شيء، وليس لأنه يعتبر «كاتب البرجوازية الصغيرة» كما يظن البعض.[٣] إن الموضوعية التي يأخذ بها نجيب لا تطلب إليه أن يتلمَّس أدبه بين العمال أو الطبقة الأرستقراطية — إلا في حدود ارتباطه الاجتماعي بهما — لأن المسافة بينه وبين هذه أو تلك، تبعد به بنفس المقدار عن الموضوعية؛ لذلك يكون أكثر إخلاصًا وصدقًا إذا عبَّر عن البيئة التاريخية التي عاشها بالفعل.
- هناك فرق بين اثنين يصوِّران طبقةً واحدة؛ أولهما يراها بمنظار عاطفي جامد — كمن يرى عائلته مثلًا — فلا نجد منه إلا «محاميًا» بارعًا. أما الآخر فيبصر المجتمع

[٣] راجع ما كتبه الدكتور عبد العظيم أنيس في كتاب «في الثقافة المصرية»، منشورات دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٨م، الطبعة الأولى.

كله بمنظار آخر يستعين بالحقائق العلمية، فلا يعنيه من طبقته إلا أن يستبصر دورها التاريخي، ويمضي قدمًا مع قوانين العلم. وهذا الفريق أكثر تعمقًا ووعيًا، ويصل دائمًا إلى نتائج صحيحة وإيجابية. ونجيب محفوظ هو الفنان الوحيد من بين أبناء جيله الذي يطوِّر نفسه — بجهد واضح وإخلاص شديد — نحو هذه الغاية.

وأستبيح لنفسي، بعد ذلك، أن أحدِّد منهجه في التعبير على هذا النحو:

- لا يسترعي اهتمامه موضوع بعينه يلحُّ عليه بصفة غالبة. وإنما هو يتخير قطاعًا إنسانيًّا يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة متشابكة، يحاول أن يستشرف لكيانها المعقد المتشابك معنًى أو دلالة.
- يضطره ذلك لأن يعبأ بكثيرٍ من التفاصيل الدقيقة، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به إلى مفهومٍ عام للمجتمع أو الإنسان. وهكذا يخطئ الكثيرون ممن يدرجونه «على الحافة» بين الاتجاهَين الطبيعي والواقعي.[٤] فما يأخذه من «الوراثة» لا يدع منها عاملًا حاسمًا في التطور، وما يجنح إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به «الواقع طبق الأصل»، وإنما يضفي عليه دلالات خاصة في حاجةٍ إلى التأنِّي والتأمل.
- اشتهرت بعض قصصه، بأنها تؤرخ لمراحل مختلفة من حياتنا الاجتماعية. والحق أن كل عمل فني يعتبر مؤرخًا لعصر صاحبه. غير أن الملاحظة العميقة في أدب نجيب تدلُّ على أنه لا يقصد مقدمًا أن يؤرخ لمرحلةٍ ما بقدر ما يريد أن يؤكد على «فكرة» بين جوانحه لا تنفصل عن «تجربة» ذاتية، تجد لها متنفسًا إذا تجسَّدت في قطاعٍ إنساني عبر مرحلة زمنية خاصة.

بذلك يأتي حديثنا عن «معنى الجنس» عند نجيب محفوظ داخل هذه الحدود، أي إننا لا ننتظر أن يكون هذا المعنى منعزلًا متفرِّدًا عن بقية المعاني والدلالات التي يتضمَّنها أحد أعماله. وغايتنا أن نتعرَّف على مدى نجاح منهجه في التفكير والتعبير إذا سلَّط أضواءه فوق هذا المعنى. والنقاط التي أوجزناها فيما سبق، نتذرَّع بها في إسهاب عند التطبيق.

---

[٤] راجع دراسة الأستاذ نجيب سرور في مجلة «الثقافة الوطنية» البيروتية، في العدد ١٢، سنة ١٩٥٩م، والأعداد التالية.

قلنا إن «القاهرة الجديدة» و«بداية ونهاية» صدَرَتا في فترتَين متباعدتَين، رغم أنهما تدرسان بالتعبير الفني مرحلة مشتركة قُبَيل الحرب العالَمية الثانية. فالقاهرة الجديدة ذلك الحين استقبلت من شباب الجامعة المصرية ثلاثة، يُلخِّصون في تكوينهم النفسي الاجتماعي هذه المرحلة التي دخلَت فيها الفتاة المصرية الجامعة حديثًا، وفيها الْتَمعَت مقدمات الحرب في سماء العالم، وانعكست على شعبنا بصورة مُؤلِمة، فعانى بعضُه مرارة العبودية وذل المعدة، وقاسى آخَرون تورُّم جيوبهم بشكل مذهل … ثم كانت المحاولات المُخلِصة من أبناء الجيل الناشئ للوصول إلى حل، ظنَّه فريق كامنًا في الانحدار الخُلقي المخيف الذي هبطت إليه الضمائر والذمم، فالْتَمس الأمان بالعودة إلى أحضان الدين. هكذا كان مأمون رضوان «أخًا مسلمًا» يخطب إحدى قريباته وهو بعدُ تلميذ، فيحيا معها لحظات رومانسية عارمة، حتى تخطو قدماه خارج أعتاب الجامعة فيُسرع مشوقًا إلى الأحضان الملتهبة. عسى أن «يصون» أخلاقياته من الانحطاط. أما «علي طه» فيعترف بأن هناك انهيارًا في الأخلاق، غير أنه يتساءل عن الأسباب الكامنة خلف هذا الانهيار، فيصل إلى فلسفة تُرضيه بقوله إن النظام الاجتماعي والاقتصادي السيئ هو الجذر الأصيل للأخلاق الفاسدة. لذلك يتعرف على الفتاة «إحسان شحاتة» مستمدًّا من فلسفته أسلوبًا جديدًا في معاملة الفتيات، رغم معاناته الصامتة لثورة جسده وصراعه المرير لظروف مجتمعه. والثالث هو «محجوب عبد الدايم» لم تُسعفه أذرع الدين بملاذٍ يستريح إليه، ولم تخِفَّ إلى نجدته فلسفة واقعية للحياة تُنقذه من وهاد الحيرة. فلم يرَ بأسًا من أن يواجه الدنيا بحكمة «عملية» تبلورت في كلمة «طظ»، يقولها للدين والفلسفة والمجتمع، ولنفسه بعد أن يقضي حاجته المُلِحَّة مع فتاته «جامِعةِ أعقاب السجاير». هذه النماذج الثلاثة — ولا أقول الشبان الثلاثة — تلخيصٌ عميق للتيارات الفكرية والاجتماعية الصانعة لمصر آنذاك.[٥]

… وتأتي «الأرضية» في القاهرة الجديدة، وهي تتكوَّن من عناصر كثيرة. فيها نبتت إحسان: أمها من عوالِم شارع محمد علي، وأبوها يُساوم الشبان على عرضها (نرفض هنا فكرة الوراثة التي يُلصقونها بنجيب دون وعي، فالفتاة رغم هذا المنبت كانت مصرَّة على صِدق عواطفها نحو علي طه، وخاضت معركة نفسية مدمِّرة قبل أن تنحني للعاصفة.

[٥] سنلاحظ فيما بعدُ اهتمامًا مُلحًّا من نجيب محفوظ في استخدامه لهذه النماذج النمطية الرمزية كلما أراد أن يعرض لحياته الفكرية والاجتماعية. لنطوِ صدورنا على هذه الظاهرة لأنها ليست أمرًا طارئًا، إنه أسلوبه في التعبير.

فالمؤلف يدين بعنف الظروف الشاقة الرهيبة التي هزمتها). وينجح الأب في تقديمها لأحد بكوات ذلك العهد. و«قاسم بك فهمي» من المعالم الهامة والبارزة في أرضية القاهرة الجديدة. فالملل الذي يسحق في ناظرَيه فراش زوجته لا يرتبط بمأساة الوجود الإنساني أو عبث الحياة. فالرجل — والحمد لله — لم يصِل إلى هذه الدرجة من الحساسية واليقظة. إنه الملل الساذج الناجم من الوقت، الفراغ الذي يقتل «كبار الموظفين»، فيصبح «الجنس» — في أشكاله العديدة وأنواعه المختلفة — مادة مُسلِّية، كالنرد والدمينو وألعاب الورق. والمرأة هنا لا تنفصل عن الكأس لأنها تُسهم في ذبح الوقت بسرقة الوعي،[٦] ثم نلتقي بـ «سالم الإخشيدي» الشاب الذي كان يقود المظاهرات الوطنية إلى أن ناداه الوزير ذات يوم، فخرج من مكتبه إنسانًا جديدًا يؤمن بأن الطالب لا شأن له بالعمل السياسي حتى يتخرَّج. فإذا تخرَّج جهر بذيليته، فيعمل سكرتيرًا لقاسم فهمي في العلن، وقوَّادًا في السر.

وتبدأ الأحداث بأن يفتقد علي طه حبيبته، بعد أن سرَت في دمائها كلمات الأب «إنك مسئولة عنا جميعًا … وخصوصًا إخوتك السبعة.»[٧] فلا تلبث أن تلبِّي دعوة العربة التي تتباطأ في السير إلى جانبها، وما إنْ تنفذ إلى الداخل بجوار قاسم فهمي حتى يغلق الباب بينها وبين أحلامها، وتسرع العربة في المسير … وليلتها «بعثت الشمبانيا الدفء في العقل، والعقل إذا أحسَّ دفئًا تهيَّأت له قوة سحرية يحوِّل بها عالم المحسوس إلى عالم أطياف روحية، خالٍ من الخوف والهم والأحزان. وتصاعد همس محبوب أشهى من نفثات الأماني. ونقرت على معصمها أصابع مسحورة تدغدغ حواسها، وتحمل دمها رسائل الاستفزاز، ونفذت أنفاس حارة متردِّدة كشكات الإبر من جيب فستانها إلى ثغرة صدرها وما بين ثدييها، وجعلت تدافع بساعدين مخذولتين حتى يئست، فضمت بهما» (ص١١٨). إن سطوة الخمر لم تحُل بين وعيها وبين ساعدَيها اللذين تمدَّدت فيهما قديمًا هذه الأدعية: «ربَّاه! هل تستطيع أن تعتصم بالصبر بإرادتها حيال تلك الدوافع الفاجرة؟ ألَا يمكن أن يتواصوا — تعني أبويها وإخوتها — بالصبر، حتى تتم تعلُّمها بمعهد التربية وتجد مهنة شريفة ترتزق منها؟» (ص٢١). لا شك أن ساعدَيها المخذولَين كانا يصرخان بهذه الهمسات، وكان صراخها يتحوَّل إلى هذه التشنجات اليائسة. غير أنها يجب أن تطمئن،

[٦] سيتضح في مكان آخَر من الدراسة الفرق بين الذين «يقتلون» فراغهم بالمرأة والخمر، وبين الذين «يفرغون» حياتهم الشقية التعِسة في الجنس والكأس: المظهر مشترك، والأزمتان مختلفتان.

[٧] القاهرة الجديدة، طبعة مكتبة مصر، ص٢١.

فبعد أن نطقت عيناها بالفزع والارتباك والحياة، قال لها البك في لهجة مطمئنة: «لا تحسبي أني غدرتُ بك. إن مستقبلك أمانة بين يدي. والله على ما أقول شهيد» (ص١١٨). أجل، عليكِ يا إحسان أن تغمسي رأسك في طمأنينة قاسم بك فهمي، لأنه يملك من هذا الزاد الشيء الكثير. إن طمأنينته البالغة قوية البنيان، فلا تفزعي. إنها تستمد قوتها وحياتها وبقاءها من … من نقيضها يا إحسان. أفهمتِ؟ إن طمأنينة البك تستند إلى الحيرة الضاربة والقلق الرهيب الذي يتلظى بنيرانه بقية القطيع … إن راحته وهدوءه واستقراره كلها من الأشواك المغروسة في لحم القطيع … إن القفاز الذي يحمي به أصابعه من النسيم صُنع من جلود القطيع.

أجل، هذا القطيع الذي ينتمي إليه محجوب عبد الدايم. ومحجوب أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية في تاريخ كل مجتمع. طبقة تُعاني ويلات تكوينها الاقتصادي الممزَّق، وكيانها الاجتماعي الأكثر تمزُّقًا. فأقل هفوة مفاجأة، ربما لا تكون مأساة في ذاتها كشيء مجرَّد، ولكنها تتخذ لونها التراجيدي الحاد لكونها أصابت أسرة عبد الدايم مثلًا. فحين يمرض هذا الرجل، أو البطل، أو الإله، فإن كلمات الطبيب — أيًّا كانت — تصبح زلزالًا غبيًّا لا يرحم. أما إذا فُصل عبد الدايم من الوظيفة، بالموت أو الشيخوخة، فإنه يذهب إلى القبر مُخلِّفًا وراءه تركة من الأشلاء المُبعثَرة: هذه زوجته، وتلك ابنته، وهذا هو الأستاذ محجوب خِريج الجامعة، فشهادته ليست الليسانس أو البكالوريوس، إنها (شهادة الميلاد) تُثبت أن هذه الفئات السفلى من الطبقة المتوسطة ما تزال على قيد الحياة. لذا لم يكُن غريبًا أن يعي محجوب جيدًا أن والده — بعد حادثة الشلل التي أصابته — لن يُرسل إليه ملِّيمًا واحدًا. وعليه أن يرحل على الفور من بيت الطلبة إلى غرفة متواضعة. وأن يوثِّق علاقته ببائع الفول المدمس لأنها ستطول، وأن يستغني مؤقتًا عن قضاء حاجته المُلحَّة مع جامعة أعقاب السجائر مؤملًا أن تعوضه في ذلك ابنة أحد أقاربه الأغنياء. «ربما كان مبعث هذا ما طُبع عليه من جسارة وجرأة، وفضلًا عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم في التفوُّق الجنسي على الأغنياء» (ص٦١). وما كان فهمه القاصر لمدلول العلاقة الجنسية نابعًا من تعليمه الجامعي، بالطبع، وإنما كان تعبيرًا عن إحساسه العميق بالنقص الاجتماعي، الإحساس الخام الذاهل دون الإحساس الذكي. (وهذا كما أشرنا من قبلُ هو جوهر مأساة هذا النموذج والقطاع العريض الذي يمثِّله. فهو مأزوم وغير مُدرك لحقيقة الأزمة في آنٍ

واحد.)[٨] ما يدركه محجوب ويعيشه وينفعل به هو المظهر الخارجي للأزمة: لا طعام، لا ثياب، لا أنثى.

وأمثال قاسم فهمي وسالم الإخشيدي، يملكان دائمًا قاموسًا يحتوي عناوين هذه الفئة الضائعة الغافلة عن ضياعها، السعيدة في بلاهة إذا داعبت رائحة الشواء أو جسد امرأة. فكان من اليسير أن يصافح الإخشيدي «بلدياته» محجوب بحرارة عجيبة لأول مرة، فلقد ألهمَتْه حاسته — بعد أن ألهمته حِرفة القوَّادين ذكاءً جديدًا — أن البك ليس كاذبًا حين يعطي إحسان «وعد شرف» بأن يضمن لها المستقبل ويضعه أمانة بين يدَيه، ويستشهد الله على ذلك، نعم، فها هو المنقذ (سينقذ نفسه أولًا) … ها هو محجوب: الأمعاء الملتحمة والعقل الخاوي والفحولة التعِسة. ها هو «اللجنة التنفيذية» لوعود أمثال قاسم بك الخاصة بالشرف. فمرحبًا يا صديقي، بل يا زميلي … إن إحسان التي طالما تحرَّقتَ ظمأً إلى عينَيها ستصبح زوجتك في غمضة عين، هذا لو أردتَ. لو أردت أن «يتكرم» قاسم بك فهمي بزيارتك مساء السبت من كل أسبوع. صحيح أنه سيراك من الغد سكرتيرًا له، وبعد الغد مديرًا لمكتبه «بعد أن يصبح وزيرًا»، ولكنه يود أن يزورك في غير أوقات العمل … أي حين تخرج من البيت في السادسة مساء، ويذهب هو إلى لقاء وُدِّي للغاية مع المصون حرمك.

لم ينطق الإخشيدي بإحدى هذه الكلمات، ولكن شخصيته التي أجاد الفنان تعميقها قامت بعملية ترجمة صادقة لمشاعره وأحاسيسه وحركات احتفائه العنيف بالأستاذ محجوب. ماذا بقيَ إذَن؟ بقي أن يتساءل محجوب في صمت: «تُرى ماذا تخبِّئ له حياته الجديدة؟ أسعادة أم شقاء؟ إنه لا يطمح أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم؛ لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر إليها هذه النظرة، وحتمٌ أن تراه — في قراءة نفسها — قوَّادًا، كما يراها — في قرارة نفسه — عاهرة» (ص١٣٤).

إذا عُدنا بسرعة إلى بداية الحديث لنرى كيف عالج الشبان الثلاثة مشكلة وجودهم الإنساني، سنعثر في «نهاية» كلٍّ منهم ما يراه حلًّا للقضية. فمأمون رضوان تمدَّد في «تابوت العهد» أو في رحاب الدين، فكفلت له تعاليم السماء «حماية» من الخطيئة بواسطة

[٨] تتطوَّر هذه الشخصية – في موازاة التطور الاجتماعي – في أحد أعمال نجيب محفوظ التي سيأتي الحديث عنها في حينه، فتنفض عن نفسها غبار اللامبالاة والذهول، وإن كان وعيها الجديد ينبثق عن مأساة أعمق وأكثر حدَّة.

الزواج. فالجنس كقيمة بشرية يظل «حرامًا»، ورجسًا من عمل الشيطان، حتى يُحوِّله شيخ معمَّم — بقدرة قادرة وورقة بيضاء وبضعة تعاويذ — شيئًا «حلالًا». وهكذا يقف الدين ضد طبيعة الإنسان، ويجني على دعاته مذلة الحياة الجامدة الصماء. وتتضاءل المرأة في ظِلاله من كيانها الإنساني الرائع إلى «قطعة موبيليا». وعلى الطرف الآخَر من جانبَي التناقض يواجهنا علي طه بمحاولاته الدائبة المثابرة لإيجاد حلول علمية لما يُقاسيه. إنه يؤمن بالظروف الصعبة المحيطة به، للتفسير لا للتبرير، لكي يرتفع بالقيم الإنسانية إلى مقام الحقائق العلمية، ولكي يُسهم في تغيير الواقع السيئ إلى شيء نبيل وطيِّب. لذلك حين يفتقد إحسان لا يُلقي بنفسه فوق دير للرهبان، أو من فوق كوبري قصر النيل ... إنه يستقيل من الوظيفة الحكومية، ليباشر عملًا رائعًا حرًّا في الصحافة.

وكلٌّ من رضوان وعلي طه لا يكونان الكثرة الغالبة في مجتمعنا.

فالأول يمثِّل الماضي الذاهب، وإن كان موغلًا في التطرف، والثاني يومئ إلى المستقبل رغم ضعف بنيته. أما محجوب فيمثل السواد الغالب على حياتنا في ذلك الوقت. إنه يرى العلاقة الاجتماعية — في مختلف صورها — سلعة تُباع وتُشترى. وربما كانت لديه المرأة أرخَص السلع.

ولا شك أن روعة الفنان تركَّزَت في دلالتَين؛ أولاهما: هذا التوازي المُحكَم بين التدهور الخُلقي والفساد السياسي والقحط الاقتصادي. فقد أبرز الخيط القوي الذي يصلهم جميعًا. والدلالة الثانية: هي الموضوعية التي تسلِّط الأضواء على الشخوص والأحداث بنِسَب متساوية — حسب الضرورة الفنية — ومع ذلك تعثر على موقف الفنان من الأثر العام للعمل الفني.

على أنني لم أنشرح تمامًا لما احتواه القالب الروائي من مصادفات لا تبرِّرها الضرورة الفنية (الضرورة التي في مستوى الحتمية كي يصبح العمل الأدبي بناءً متكاملًا)، فلم أجد معنًى على الإطلاق لهذه المفاجأة التي جعلت من إحسان بالذات زوجة صُورية لمحجوب. فلو أن الأحداث استمرَّت كما هي بحيث يُغري قاسم بك الفتاة ويغتصبها وتنتهي قصة إحسان عند هذا الحد، ثم يتورَّط مع فتاة أخرى (كرجل يمارس هذه الهواية بصفة مستمرة) تكون من نصيب محجوب هذه المرة، لو سارت الأحداث هكذا، لكانت أقرب إلى الدلالة التي أرادها المؤلف وأبعَد من السؤال العادي: لماذا المفاجأة؟ ولكن يبدو أن الأمر لم يكُن سهوًا عرضيًّا، وإنما كان أسلوبًا في التعبير، فقد صعقَتْني المفاجأة الثانية بعد أن ساءت العلاقة بين الإخشيدي ومحجوب، ودبَّر هذا الموقف «الميلودرامي»: أقبل الوالد

المريض في السادسة من مساء أحد أيام السبت، ثم حضرت زوجة البك بعد مجيئه بدقائق، توهجت نيران الفضيحة أمام الجميع! إنني مقتنع تمامًا بأن هذا الأسلوب البوليسي يوجد في الحياة الواقعية، أما الفن فله شأن آخَر يحتمُّ أن تكون للصورة رمزيتها الخاصة جدًّا. إن دلالة هذا الموقف لا تعني سوى الإخشيدي — مدبر الفضيحة — وزوجة البك المغفَّلة، والأب المزَّق ... ولكنها لا تدل على أية عناية خاصة بالموقف الإنساني أو الجانب الفني الذي قصدت إليه. فوجئ القارئ حقًّا، وأشفق مع المشفقين وشمت مع الشامتين وسخر مع الساخرين، ولكنه لم يحس بالقيمة الفنية أو الإنسانية التي يضيفها هذا المشهد الميكانيكي. ولعل هذه المبالغة مثل ردود الفعل القوية، فما إنْ تمس النار طرف إصبعك حتى تتراجع يدك نصف متر إلى الوراء، رغم أن المسافة التي تنقذ إصبعك من الاحتراق لا تتجاوز المليمتر. تميَّزَت ردود الأفعال لذلك بالمبالغة والتضخم. ولا شك أن أستارًا كثيفة كانت تغطِّي الفضائح في الماضي، فأصبحت الفضيحة هي القاعدة وغيرها الاستثناء. وكان رد الفعل عند نجيب محفوظ أنْ صنع لنا نظارات مكبِّرة من شأنها المبالغة والتضخيم، ولكنها تفيق عيوننا وتوقظ بصيرتنا.

ومع هذا فنحن نتوقَّف كثيرًا عند المعاني المتضاربة في «القاهرة الجديدة» فمعنى الجنس عند قاسم فهمي يختلف عما هو عند الإخشيدي ومحجوب، ولا يلتقي مع مفاهيم رضوان أو علي طه. أما إحسان «فلم يبقَ لها إلا تلك الغريزة الحيوانية التي أطلقها والداها من عقالها منذ البدء» كما قالت لنفسها (ص١٣٧)، فأين يقف المؤلف من هذه المتناقضات! ربما يكون الجواب أكثر وضوحًا لو ألقينا نظرة على الرواية الثانية (بداية ونهاية).

والبداية هنا هي «نهاية» الأب، الهفوة المفاجئة التي ربما لا تكون مأساةً في حدِّ ذاتها كشيء مجرد، ولكنها تتخذ لونها التراجيدي الحاد؛ لكونها أصابت أسرة (كامل علي) أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية في تاريخ كل مجتمع. فهو يذهب إلى القبر مُخلِّفًا وراءه تركة من الأشلاء المبعثرة. هي الأم والأبناء الثلاثة والبنت الوحيدة. ولا يحول بينهم وبين اللحاق به إلا قِطَع الأثاث التي أخذت تذوب في أمعائهم شيئًا فشيئًا. وكان من الطبيعي أن يضحِّي «حسين» بالتعليم العالي ويعمل بشهادة البكالوريا — أو شهادة الميلاد الجديدة لهذه الأسرة — فيواصل أخوه «حسنين» بالكلية الحربية، بينما يخرج الشقيق الثالث «حسن» إلى الطريق بعدما لفظته المدارس طفلًا، وتتوفَّر الأخت «نفيسة» على ماكينة الخياطة ليلَ نهارَ. وتنعكس مأساة الأسرة على هذه الفتاة التي نُكبت بوجه دميم وجسد يغلي. فلم يكُن

أمامها طريق أفضل من أن تدفن دمامتها في صدر كل رجل يستطيع أن يدفع غائلة الفراغ عن أمعائها وبطون إخوتها، ولا تعنيه الدمامة في غمرة ذهوله الحسي بين ثنايا جسدها. هكذا رآها أول رجل «سليمان» ابن البقال المجاور للبيت، «لم تكُن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة، ولكنه كان من أبيه المستبد في ضِيق وحرمان، فرحَّب بهذه الفرصة التي تُتيح له الممكن من الحب ... فتًى في مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز، ووجد فيها — مهما تكُن — أنثى تنتسب للجنس المحبوب والعزيز المنال.»[٩] هذا هو الحب كما يفهمه؛ وسيلة مجدية للتنفيس عن رغباته، وفي حدود هذا الفهم يتكوَّن سلوكه الخاص في ممارسة هذه الوسيلة: «فأطبقَ شفتَيه على شفتَيها ... ثم عطف وجهه فجعل خده على فيها، وهمس في أذنها: هذا أفضل، لقد تكلمنا كثيرًا ... وأعيد عليكِ أنكِ زوجي ... لعله يظن أنها جزعة متعجلة ... فتلدعه في وهمه ... ولعل الانتظار أوفَق لحال أسرتها التي لا ترحِّب بزواجها الآن، ولا تستطيع أن تعدَّ العدَّة له ... ليس في الانتظار ضرر، ولكنها لن تعلن عما في ضميرها، وعاد سليمان يقول: مسألة وقت ... ولكن ما أحوجَنا في فترة الانتظار إلى الترفيه!» (ص٨٢). هذا سليمان بين النظرية والتطبيق. إنه «يرى» البنت فرصة ينبغي اقتناصها، وعندما «ينفذ» أوامر جسده بإخراجها من دنيا العذارى، يحسُّ بالأمر ترفيهًا ممتعًا ارتخت له الأعصاب المشدودة لا أكثر. أما نفيسة فليست دمامتها هي «العامل الحاسم» في سقوطها، رغم أنها «أحبَّته بأعصابها ولحمها ودمها، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق. كان أول رجل بعث فيها الثقة، وطمأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء» (ص٧٧). فالسقطة الأولى في حياتها كانت احتجاجًا لا واعيًا على دمامتها، أرادت أن تؤكد ذاتها وتحقِّق وجودها، قبل أن تعي هذه الذات، وذاك الوجود. لم يكُن بوسعها — إزاء هروب أول رجل من حياتها — «أن تنفر من إنسان أيًّا كان أبدى نحوها ميلًا» (ص٥٨). فتطورت بها الحال من «تحقيق الذات» إلى مرحلة خطِرة، إلى «تلك الساعات التي تذهل فيها عمَّا يدفعها إلى تسلية نفسها من دواعي اليأس والفقر ... هنالك تنسى كل شيء إلا الرغبة المحرومة الجائعة فتمثل بنفسها أفظع تمثيل» (ص١٥١). ولعلَّني لم أصادف أبشَع — وأروع من هذا التصوير لامرأة تجمَّدَت خلايا ذهنها وقلبها ونفسها في بقعة دموية ذاهلة تُدعى الجنس. لقد وصلت نفيسة إلى قمة تعاستها، فمن حيث أرادت تحقيق ذاتها، تلاشت هذه الذات وفنيت وفقدت إحساسها

[٩] بداية ونهاية، طبعة الكتاب المقدس، ص٦٨، ٦٩.

بالوجود والحياة، حتى الشعور باللذة مات معها وتحوَّلَت بقسوة إلى قطعة من لحم الأميبا لأنها بعيدة الشَّبَه عن ذَكَر النحل الذي يستشهد فور أدائه الوظيفة الجنسية، إنه أفضل منها لأنه يحيا سعادته إلى أقصى حدٍّ ممكن، ثم يستشهد رغم أنفه؛ أما هي فقد أصبحت «رغبتها المحرومة الجائعة» عجلة قيادة تُسرع بلا سائق، وأضحَت — يا لفظاعة التعبير وأصدقه — «تمثل بنفسها أفظع تمثيل» وجسدها يتلوَّى بتلقائية الثعبان، ويحترق بنيران يستشعر في لَظاها بردًا وسلامًا. إن الكاتب لا يصنع من الفقر بابًا عموميًّا تدخل منه كل مومس بلا تذكرة ... فهي «تستطيع إذا شاءت أن تنتحل لسلوكها الأعذار، وأن تقول لنفسها إني إنما ارتضيتُ تلك الحياة للحصول على النقود، التي أقامت بها أَوَد أُسرتها في أكلَح ساعات حياتها، وهذا حق، ولكنه ليس الحق كله ... فهنالك أيضًا الرغبة المعذَّبة واليأس القاتل، وكم ودَّت في ساعات يأس لو تموت هذه الرغبة، ولو تموت هي بموتها، ولكنها كانت تزداد رغبةً وانحدارًا ويأسًا ثم تمرُّدًا واستسلامًا» (ص٢١٧). لا شك أن الحالة الاقتصادية السيئة هي الأرض المنزرعة بالمسامير، والتي تقف عليها نفيسة ... على أن التغيُّر الكيفي الذي قلبها رأسًا على عقب، أدَّى في الوقت نفسه إلى بلورة المأساة في قمة تراجيدية حادة عنيفة.

الفنان لم ينسَ القاعدة الفسيحة التي شيَّد عليها الفقر هذا البناء المأساوي الشامخ ... فلقد أومأ بالتركيب الكيميائي لعناصر هذه الأرض، حيث ردَّد حسين في تأملاته «يا للعجب ... إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يُقال عنا أننا شعب راضٍ. هذا لعمري منتهى البؤس؛ أن تكون بائسًا وراضيًا، هو الموت نفسه. لولا الفقر لواصلتُ تعلُّمي، هل في ذلك شك؟ الجاه والحظ والمِهَن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لستُ حاقدًا ولكني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين، لست فردًا ولكنني أمة مظلومة، وهذا ما يولِّد فيَّ روح المقاومة ويعزِّيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسمِّيه. كلا لست حاقدًا ولا يائسًا أيضًا، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي، فلن تُفلت من حسنين وربما وجدَت نفيسة الزوج المناسب» (ص١٥٥). ولا يكتفي بهذه الأضواء العامة ... بل يركِّز الأشعة في بؤرة ضيِّقة للغاية: «لم يكُن للأسرة عشاءٌ عادةً، وكانوا يتحامون أن يجهروا بالجوع أن يضاعفوا من تعاسة أمهم وسخطها.» فإذا سُئل حسين ذات مرَّة: «هل سمعتَ عن شخص واحد بمصر مات جوعًا؟» أجاب مبتسمًا: «أصل شعبنا اعتاد الجوع» (ص١٧٥). وفي مكان آخَر يقول: «كان حسن ضحية للمرحوم والدنا، وكان والدنا ضحية لضيق ذات اليد» (ص٢٣٤). وفي أكثر من موضع بيَّن المؤلف أن الحالة الاقتصادية للأسرة تمنع زواج

نفيسة تلقائيًّا، وتمنعها من الزواج بسليمان على وجه خاص ... وما تزال رواسب الماضي الآفِل تتجسَّد في أحد أفرادها — وهو حسنين — فيترفَّع عن أن تكون أخته زوجًا لابن بقال (دعك الآن من كونها تحترف الدعارة).

أعود إلى ما قُلته منذ قليل من أنَّ دمامة الفتاة لم تكُن العامل الحاسم في انهيارها، وأنَّ هذا الانهيار لم يحدث مفاجأةً، وإنما كان تتويجًا لعدة تطورات، بدأت بالسقطة الأولى حيث كانت تحقيقًا لا شعوريًّا لوجودها وتأكيدًا لذاتيتها، وكانت المرحلة الثانية أن تحوَّلَت نفيسة إلى قطعة من لهب تحترق ولا تحس بالاحتراق، ثم انتهت إلى أن «تستسلم لعابر سبيل مدفوعة بالطمع وحده، وبلا أدنى رغبة» (ص١٩٢). «ولكن دون أن تخمد لهذا رغبة جسدها الذي يسومها الهوان، فكرهَتْه كما تكره الفقر» (ص١٩٣)، «وقالت لنفسها إنها ترضى «الهوان» في سبيل النقود التي تحسُّ حاجة أسرتها إليها. ولم تكُن في هذا كاذبة؛ فإنه حق لا شك فيه، ولكنها صارحت نفسها بحقيقة، وتجاهلت الأخرى» (ص١٢٩). أي إنها فريسة الازدواجية الطاحنة بين حقيقتَين ينبعان كلاهما من الجسد. فلقد تمزَّقَت نفيسة بين حجرَي الرَّحى، وهوَت بها الانفصالية الضارية لأن «تعضَّ على شفتَيها وهي لا تدري كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدُّم الساريَين في روحها وجسدها ... ما هي بخيبة الحب، هي خيبة الحياة كلها» (٩٩).

لتُطالع إحسان، إذَن، بِنت «القاهرة الجديدة» صورتها في بداية نفيسة ونهايتها. وهنا ينبغي أن ننسى على الفور أن أم إحسان «إحدى عوالم شارع محمد علي»، وأن أم نفيسة سيدة فاضلة، فنجيب محفوظ لا يستخدم البيئة هنا كوعاء زجاجي يتشكل ما بداخله تشكُّلًا حاسمًا جامدًا، وإنما يستفها كمحصلة تاريخية لشعيرات نفسية واجتماعية دقيقة تنفذ من الجدار السميك والرقيق على السواء. وليس انتحار نفيسة من كوبري الزمالك بأقل قسوة من انتحار إحسان من كوبري محجوب والبك والإخشيدي. الفرق اليتيم بينهما هو الفترة الزمنية التي قضاها الفنان بين الروايتَين، فقد بلغت حاسته الفنية في «بداية ونهاية» درجة عالية من النضج والتعمُّق.[١٠] أخذت الخطوط الرفيعة تحلُّ مكان الخطوط العريضة، فتتضح الملامح الخاصة للشخصية (وتثبت أنها ليست كليشيهًا عامًّا وإن تمكَّنَت من تلخيص الملايين)، فتصبح نفيسة الامتداد الطبيعي الأكثر تطوُّرًا من الناحيتَين النفسية

[١٠] وبغض النظر عن موضوع هذه الدراسة، فإني أعتبر «بداية ونهاية» قمة أعماله السابقة لها، وبَشير نُضجه الأكبر في «الثلاثية».

والفنية لإحسان التي كاشفَت نفسها في نهاية «القاهرة الجديدة» أنه لم يبقَ لها إلا تلك «الغريزة الحيوانية» ... لم يبقَ لها إلا الصورة الجديدة المسمَّاة «نفيسة» ... غير أن إحسان كانت خطوطًا عريضة تحتم على الأحداث أن تكون «مجرد ظروف عامة». أما نفيسة فكانت «تفاصيل إحسان» ودقائقها الصغيرة، فجاءت الأحداث — بالضرورة — بعيدة عن التصميم، وإن ظلَّت «خصوصيتها» ممثلة واعية للظروف الموضوعية.

ثم ... ألم يبعث محجوب في «بداية ونهاية» باسم جديد هو حسن؟ ولننسَ — مرَّة ثانية — أن محجوب شاب جامعي، وأن حسن طُرد من المدرسة وهو بعدُ طفل، لننسَ هذه الظروف التي هي كالوعاء الزجاجي، ولنبحث عن الظروف كمحصِّلة تاريخية حكمَت على كلَيْهما بالجوع والضياع. أهناك فرق بين القوَّاد في ثياب سكرتير الوزير، والقواد الصحيح؟ لنسمع إجابة حسن في مواجهته لأخيه «الضابط» حسنين: «حياة شريفة ... حياة شريفة! لا تُعِد هذه العبارة على مَسمعي؛ فقد أسقمتني ... ميكانيكي بقروش معدودات في اليوم ... أهذه هي الحياة الشريفة؟ السجن أحبُّ إليَّ منها. ولو أنني استمسكتُ بها طَوال حياتي لما حليت كتفك بهذه النجمة[١١] أتحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة؟ يا لك من ضابط واهِم ... إن حياتك أنت أيضًا غير شريفة فهذه من تلك، ولقد جعلتُ منك ضابطًا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار إلى الصورة) ... فأنت مَدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات» (ص٢٢٧). لقد عرفنا دلالة الشرف عند محجوب، وها هو معنى الشرف عند حسن، فما الفرق بينهما؟

لن يكون هناك فرق، ما دام الفنان يصوِّر فترة زمنية واحدة، وطبقة اجتماعية مشتركة. ولنعُد إلى سؤالنا الذي تركناه قرب انتهاء حديثنا عن «القاهرة الجديدة»: أين يقف نجيب محفوظ؟

إننا لا نستخلص منه «نظرية» في الجنس بالمعنى العلمي الدقيق، كما فعل بعض الكتاب في أوروبا عندما حاولوا النفاذ من خلال العلاقات الجنسية الشاذة — كالسادية والماسوشية والنرجسية — إلى نظريات حضارية معيَّنة. ثم إننا لا نحصل منه على فلسفة خاصة في الحياة الجنسية ترتكز على دعامة من التربية أو علم النفس، سواء بالرفض أو القبول أو الابتكار.

---

[١١] نعرف في سياق الرواية أن حسن – بواسطة البلطجة – كان قادرًا على أن يمد أخاه بالمال اللازم بين حين وآخَر، حتى إنه أخذ الأساور الذهبية من عشيقته المومس وأعطاها حسنين.

لماذا يعرض نجيب محفوظ — باهتمام واضح — لهذه العلاقة؟ ذلك أن منهجه في التفكير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بخيط واحد، لا تنفصل إحداها عن الأخرى، ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل. لأن العلاقة في مفهومه تتحدَّد بالضرورة والحتمية مع بقية العلاقات الإنسانية بين الأفراد، كإفراز طبيعي للمجتمع، يتلوَّن بلونه ويتشكَّل في قالبه ويتنسم برائحته؛ لذلك يمضي «الجنس» في أعماله في مؤازرة العلاقات الأخرى بحركة تلقائية عفوية.

غير أنَّ هناك فرقًا فاصلًا بين الفنان الذي يصوِّر العلاقة الاجتماعية في حركتها العفوية التلقائية، فيصبح العمل الأدبي لوحة جامدة للواقع المرئي، والفنان الذي يصوِّر هذه العلاقة بعينها في تفاعلها المعقَّد مع بقية العلاقات من جانب، ومن الواقع الحضاري للمجتمع من جانب آخَر، ومع التكوين الذاتي لنفسية الفرد من جانب ثالث. وعلى هذا النحو تتميَّز هذه اللوحة بالأصالة والعمق، بينما تتميز الأولى بشكل مسطَّح ساذج.

ونجيب محفوظ — في «القاهرة الجديدة» و«بداية ونهاية» — بذل جهدًا رائعًا في أن يتَّجه بلوحاته الإنسانية إلى ذلك المنهج العميق. فلقد رأيناه يطرح للمناقشة الجادة قضية هذه الفئات السفلى من الطبقة المتوسطة في مصر، ثم يتتبع تشابك علاقات أفرادها، وتعقُّد الحياة من حولها. فإذا انحدرَت بأحدهم علاقةٌ ما — كالجنس — إلى الحضيض، فلأن كافة العلاقات الأخرى لا ترتفع عن مستوى التراب. وهنا يتألَّق منهجه في التعبير؛ إذ هو يتخيَّر، بإحساس مُرهَف وشفافية، الزاويةَ النموذجية للكشف عن جوهر الحدث أو الشخصية أو الموقف الدرامي. في «القاهرة الجديدة» تتنوَّع مناسيب الوعي والإدراك، وتتعدَّد المستويات الاجتماعية، فنلتقي بالمتديِّن والملحد والمستهتر، بالغني والفقير والمتوسط، بالصفاء والغدر واللامبالاة، بمأمون رضوان، وعلي طه، ومحجوب، وقاسم بك، والإخشيدي ... وتتردَّد الأنفاس في الهيكل الروائي، بلا معادلات رياضية، ولا استعراضات مفروضة للتجارب الشخصية، بل تنمو القضية الإنسانية من خلال التجربة الفنية في تناسُق بديع، يُلهم الفنان نظرة صائبة للحياة والفن على السواء. كذلك في «بداية ونهاية» نلتقي بعشرات المتناقضات، ولكنها ليست من النوع الساذج بحلوله السريعة، وإنما من النوع الضيِّق ذي الحلول الشاقة المَريرة، لأنها حلول لا تستهدف «الأنشوطة» الظاهرة للعيان، إذ هي تتوغل في باطن الأرض باحثةً عن الجذور. لذلك كان اختياره لجابر ابن البقال — كي يكون الرجل الأول في حياة نفيسة — اختيارًا بصيرًا للغاية، فهو يعي أن حسنين (ممثِّل العز الذاهب والمستقبل المضيء في الأسرة) لن يسمح لنفسه بمجرَّد التفكير في تزويجها منه. ويعي أكثر

أن والد جابر يفضِّل ابنة زميله التاجر زوجةً لابنه (لاعتبارات هامة جدًّا). وهكذا كانت مقابلته الفنية البارعة، بين نفيسة وبنت فريد أفندي الجميلة المستريحة البال، تُلقي ضوءًا على الأحداث القادمة. ثم جاء تصويره الممتاز لشخصية حسن مقياسًا صادقًا وخطًّا بيانيًّا لتمزُّقات الأسرة وارتياعها من المصير الرهيب: الضياع. وكان هناك حلقة التوازن المعلَّقة في عُنق حسن؛ كبش الفداء. استطاع الفنان حقًّا أن ينسج من هذه الخيوط المتناثرة ثوبًا قاتمًا لفترة من تاريخنا. ولكنها ليست قتامة بلهاء ساذجة تصفِّق للقبور، وإنما هي لون حقيقي في خريطة حياتنا التي ظلَّ الفنان يستكمل ألوانها.

٣

ستفاجئنا «خان الخليلي» و«زقاق المدق» بلون أكثر قتامة؛ فالزمن الروائي في القصتَين السابقتَين يشير إلى ما قبل الحرب، حيث كانت السحب ما تزال في دور التجميع. أما الزمن في هاتَين الروايتَين، فبعد أن تبلورت السحب في قطرات نارية كبيرة تنهمر على سكان مصر — والعالم — فتملأ القلوب بالفزع والجيوب بالخواء أو التضخم … في «خان الخليلي» يتساءل أحمد عاكف مذهولًا من فساد الحي فيُجيبه «نونو الخياط»: «ليس الذنب بذنب حَيِّنا، الذنب ذنب الأحياء الأخرى. لقد ضاقت بالفساد فصدرت ما يزيد عن حاجتها إلينا، على حدِّ قول الراديو عن التجارة العالمية. هنا نحن نصدر المواد الأوَّلية والأحياء الأخرى تورِّدها مصنوعة. فمن بعض أطراف هذا الحي تُصدَّر الخادمات فتحوِّلها الأحياء الأخرى إلى غانيات. في هذه الحرب قلبت الدنيا رأسًا على عقب. تصوَّر يا إنسان أني سمعت بالأمس بنتَ بائعةِ فجلٍ تدعو أختها فتقول: «تعالي يا دارلنج».»[١٢] … هذه إذَن إحدى ثمرات الحرب، تأخذ فيها العلاقة الاجتماعية مقام السلعة، وتصبح القيم المعنوية رموزًا في السوق والبورصة. كانت إحسان، ومن بعدها نفيسة، تُصارعان الجوع بالعمل في المدرسة أو على ماكينة الخياطة، حتى إذا غُلِبَتا على أمرهما ترك الجوع بصماته على الجسد والقلب والمعدة. أما الآن، فشيء آخَر يترك بصماته هو «الطريق القصير» إلى الثراء والحياة الفاخرة. وقانون العرض والطلب ينفِّذ مواده بسرعة، هناك بنت بائعة الفجل — لا بنت الطبقة المتوسطة فحسب — تدعو أختها «تعالي يا دارلنج»، لم تعُد إعالة الأب

[١٢] خان الخليلي، مكتبة مصر، ص٤٦.

والأم والإخوة السبعة هي السبب الحقيقي وراء اختفاء نفيسة في أحد بيوت حي الظاهر بالسكاكيني ... لقد توارت هذه الأسباب خلف سبب جديد يُعطي عمقًا جديدًا للمأساة هو ما أسمِّيه بـ «الطريق القصير إلى الحياة الفاخرة». هل غابت «الضرورة الاقتصادية المُلحَّة» عن الظاهرة الجديدة؟ كلا ... لقد تطوَّرَت بها الأحداث والظروف من صورتها البدائية الأولى إلى صورة أخرى عميقة المأساة. فحينما تصبح «الحياة الفاخرة» — لا لقمة العيش — هي الدماء السارية في عروق الفتاة، فإن الأمر يصبح تعبيرًا صارخًا عن المدى البعيد للمأساة. كان الجنس من أجل الخبز (ولنعُد إلى بدايتَي إحسان ونفيسة)، وكان الجنس «للتمثيل بالجسد» (ولنعُد إلى إحسان حين قالت إنه لم يعُد لها غير هذه الغريزة الحيوانية، ونفيسة التي اعترفت بأنها تمثِّل بجسدها)، ثم كان الجنس أخيرًا للحياة الخيالية (كما حدث لحميدة في زقاق المدق). وهنا ينبغي التوقُّف لنقول إن العلاقة الجنسية في الحالة الأولى ليست إلا احتجاجًا فرديًّا من المرأة لكونها — هي لا العلاقة الجنسية — أصبحَت سلعة، وفي الحالة الثانية أصبحت «مجرَّد تشنُّج عصبي»، وفي الحالة الأخيرة — حيث تهجر الأحلام لقمة العيش وتتجه إلى قطعة الجاتوه — ينقطع الخيط تمامًا بين الجنس وبين هذه الرغبة الطَّموحة المتأجِّجة، فتتحوَّل العلاقة الجنسية نفسها — لا المرأة — إلى سلعة. أما المرأة فتستحيل إلى آلة ميكانيكية تصنع النقود بواسطة ساقَيها وحركات شفتَيها. المرأة هنا ليست سلعة لأنها بكامل إرادتها تسعى لأن تكون هكذا، ربما كان الرجل هو «الأجير» هذه المرَّة، أما هي فقد تحرَّرَت منذ لم يعُد أبواها وإخوتها تجارًا للرقيق — بوعي منهم أو بغير وعي — أضحت الآن «سيدة نَفْسها» بعد أن احتلَّت مكان هؤلاء «أحلام كبيرة جدًّا» تقودها إلى فراش الرجل، فتجعل من العلاقة الجنسية — لا من نَفْسها — سلعة تعامل. والسبب (كما يقول نونو الخياط) هوة الحرب التي قلبت الدنيا رأسًا على عقب، أو كما وصف أحدهم الخادمات بأنهن هجرن المطابخ، فكان الجواب: «كانت الحرب فرصة طيبة لاكتشاف مواهبهن الفنية» (ص١٣١). هذا لا يعني أن الأشكال القديمة — قيم ما قبل الحرب — قد انتهت. إنها تظلُّ كحلقات تطوُّر ضرورية تنتهي بالحلقة الأخيرة السائدة التي صنعَتْها الحرب. لذلك تبقى ملامح مأمون رضوان واضحة على وجه «أحمد عاكف»، كما تنتقل سِمات علي طه إلى «أحمد راشد»: ثقافة الأول صوفية، والآخَر علمية ... وهناك الشَّبَه القريب بين محجوب بشعاره «طظ» ونونو الخياط بشعاره «ملعون أبو الدنيا» وعباس شفة، الذي قال عنه عاكف ذات ليلة — من وحي قراءاته التصوفية — إنه ينعم الآن برقاد سعيد في حضن زوجته، فما كان من أحمد راشد إلا أن قال له في أسلوبه العلمي

الحاسم: ««لا شك أنه ينعم برقاد لذيذ لا شريك له فيه إلا معشوقة الأزواج.» فبدا على وجه عاكف ما يشهد بأنه لم يفهم شيئًا، فابتسم المحامي — أي راشد — واستدرك قائلًا:

ألم تسمع عنها بعدُ؟ إنها امرأة هائلة، وظيفتها الرسمية «زوج عباس شفة» أمَا تذكره؟ أما بيتها فيستقبل كلَّ مساء جمهرة أرباب البيوت بهذا الحي، فسمَّاها المعلم «زفتة» القهوجي معشوقة الأزواج.

فلاحَ في وجه عاكف الاهتمام الذي يُثيره مثل هذا الحديث، وتساءل: أتعني ...؟

– نعم.

– وعباس شفة؟

– زوج رسمي، زوج وجد في الزوجة مهنة ومرتزقًا» (ص٧٥).

ستبقى هذه الأشكال القديمة بصفة مستمرة، ما لم تحدث تغيرات جذرية في باطن المجتمع. قد تتوالد أشكال جديدة وتتنوَّع حتى لا تصبح هناك صِلة ظاهرية واحدة بينها وبين القديم، إلا أنه مع ذلك يبقى ويستمر. هذا ما رأيناه في «زقاق المدق» — بعد انحدار حميدة — فعلى النقيض منها «كانت غالبية الفتيات اللاتي يضربن في مضمارها، فمنهن جماعة يتطاحن في قلوبهنَّ الأسى والطمع والشقاء واليأس، ومنهنَّ بائسات يشقين ليقمن أَوَد أسرات جائعات، ومنهن تعيسات يُخفين تحت شفاههن المصبوغة قلوبًا دامية حنانة إلى الحياة الفاضلة.»[١٣]

... أما «حميدة»، فهي النموذج المكثَّف لصورة ما بعد الحرب «إن الشغف بالقوة لغريزة جائعة في باطنها، فهل يُتاح لها شفاء أو ارتواء إلا بالثروة؟» (ص١٢٦). لقد عانت إحسان في «القاهرة الجديدة» آلامًا مُرَّة عندما اضطرها «السعي من أجل الخبز» إلى أن تترك حبيبها إلى أحضان مَن يملك الخبز. أما نفيسة فقد راحت تمثِّل بجسدها بعد أن تحوَّلَت إلى قطعة من الشهوة بلا وعي. وأما حميدة ربيبة الزقاق التي هجر خطيبها دكان الحلاقة وسافر إلى الجيش البريطاني ليأتي لها بثمن الشَّبْكة، وبعد أن مهَّد لها فرج «الطريق القصير» إلى الثراء والحياة الفاخرة ... «فقد طابت بحياتها نفسًا، وأذكت عيناها الفاتنتان ضياء الزهر والحرية والرضا والفرح، ألم تتحقَّق أحلامها؟ بلى، الثياب

[١٣] زقاق المدق، طبعة الكتاب الذهبي، ص٢٢٩. وسنرى كيف تتبع الفنان نموذجًا من هؤلاء في «الثلاثية» حين عرض لشخصية «زنوبة العوادة».

والحُليُّ والذهب والرجال المتهافتون آيةٌ على ذلك، ناهيك بهذه السطوة السحرية التي دار لها المُعجَبون، أفمن الغريب بعد ذلك أن يلوح المدق كما يلوح السجن للآبِق الطليق؟ ولقد ذكرت يومًا كيف أسفت فيما مضى على رغبة عشيقها[١٤] عن الزواج منها، وتساءلت أكانت تفضل حقًّا أن تتزوجه؟ وجاءها الجواب بالنفي بلا تردُّد، ولو تحقَّق ذاك الزواج لكانت الآن قابعة في بيت، دائبة على القيام بدور الزوجة والخادم والأم وغير ذلك[١٥] من الواجبات التي تدري الآن عن تجربة ويقين أنها لم تُخلَق لها، فلله ما أبرعه وما أفطنه وما أبعد نظره! ومع ذلك أقول حذارِ ... إياك أن تتصورها امرأة شهوانية، تستحوذ عليها شهوة طاغية ... هي أبعَد ما تكون عن ذلك ... والحق أن شذوذها لا يكمن في قوة شهوتها. لم تكُن هذه الطائفة من النساء اللاتي تستأسرهنَّ الشهوة وتستذلهنَّ فيَجُدن بكل غالٍ في سبيل إرضائها.[١٦] كانت تتلهَّف بروحها وجسمها على الظهور والسطوة والعراك» (ص٢٣٠).

هل يُعتبر هذا شذوذًا؟

إن التطور الأخير للحياة الاجتماعية في ظِل الحرب، يجلب معه ألوانًا من الشذوذ، فها هو ذا المعلم «كرشة» لا يُعجبه سوى الغلمان ... «ومن عجب أنه كان يرى نَفْسه على حق دائمًا، ويَعجب لاعتراضها — أي زوجته — سبيله بلا مبرِّر ... أليس من حقه أن يفعل ما يشاء؟ وأليس من واجبها أن تطيع وأن ترضى ما دامت حاجاتها مقضية ورزقها موفورًا؟» (ص٦٨). وهناك «السيد سليم» التاجر الثري صاحب الصينية المشهورة. الصينية التي تفنَّن في صنعها إله الجنس في الأساطير لا ريب ... إنها تصيد إليه الشباب والحيوية لدرجة مثيرة، لدرجة أن يصيب امرأته الاشمئزاز والتقزُّز ... «كانت لا ترحِّب بالصينية من بادئ الأمر وهي بعدُ شابة في ريعان الشباب. كانت ذات فطرة سليمة تنفر من الشذوذ عن الطبيعة ولكنها تحمَّلَت ما كانت تعدُّه إرهاقًا؛ إكرامًا لزوجها النَّهِم، وإشفاقًا من تكدير صفوه. ومع ذلك لم تتردَّد عن نُصحه بالعدول عن أمرٍ في المداومةِ عليه خطرٌ، وأي خطر، على صحته. ولَّما أن تقدَّم بها العمر قلَّ صبرُها وتضاعف إحساسها بالأمر، وبدا تذمُّرها صريحًا، حتى كانت تهجر بيت الزوجية إلى بيوت أبنائها؛ زيارةً في الظاهر، وهربًا في

[١٤] عشيقها ليس هو خطيبها، وإنما هو «الدور» الذي مثله القوَّاد معها قبل أن تُفاجَأ بحقيقة حياتها الجديدة.

[١٥] هكذا تجاوزت مرحلة إحسان في «القاهرة الجديدة».

[١٦] هكذا تجاوزت مرحلة نفيسة في «بداية ونهاية».

الحقيقة. وضاق بها السيد ذرعًا، ورماها بالبرود والنضوب، وتكدَّر صفوهما، وتنغَّص عيشهما دون أن يعدل عن هواه، أو يعطف على ضعفها الملموس وقد اتَّخذ نشوزها — هكذا دعاه — حُجة له في هواه، وفيما يرتاد من حياة زوجية جديدة» (ص١٢٠). وهكذا يتحوَّل الشذوذ إلى «علاقة شرعية» ما دام الرجل سيتخذ «زوجة» جديدة.

... أما تطوُّر حميدة فليس شاذًّا على الإطلاق. إنها الحلقة الطبيعية في سلسلة طويلة بدأت بـ «العوز»، ثم بـ «الرغبة» وانتهت إلى «الطريق القصير» نحو الثراء والحياة والعظمة. رفضت حميدة خطبة «عباس الحلو» إذ لمحَت معالم الطريق القصير على يدي «فرج». غير أنها اعتبرت فرج نَفْسه وسيلة لتحقيق أهدافها، وليس هدفًا في ذاته، فحينما اختلى بها لأول مرة وطلب إليها أن تجلس بجانبه إلى الكنبة ... «لم تمانع، فنهضت قائمةً إلى حيث جلسا جنبًا لجنب على كنبة كبيرة. وكانت تتقاسمها في تلك اللحظة مشاعر الميل إلى الرجل الذي تحبه، وأحاسيس التحدي للرجل الذي قد تمنِّيه نَفْسه بأنه قادر على الضحك على ذقنها. واقترب الرجل منها رويدًا حتى لاصقها، ثم أحاط خاصرتها بذراعه، وهي مستسلمة ساكنة لا تدري متى يحق لها المقاومة، ومدَّ يُسراه إلى ذقنها فرفع ثغرها إليه وهوى بفمه متمهِّلًا كأنه ظمآن يكرع من جدول حتى الْتَقت الشفاه. وطال الْتِقاؤها كأنما أخذتهما سِنة من الغرام. وأما هو فكان يستجمع حرارته وقوَّته في شفتَيه لينفذ بهما ما يريد، أما هي فكانت تسكر وتمثل إلا أن توثبها أفسد عليها رقية السحر التي تحرق شفتَيها، فظلَّت متنبِّهة متربِّصة. وأحسَّت يده تسترخي عن خاصرتها وترتفع إلى منكبها، ثم تهفو الملاءة عنه، فخفق فؤادها بعنف، وتصلَّب عنقها مبتعدًا عنه، وأعادت الملاءة بحركة عصبية إلى موضعها وهي تقول بجفاء: كلا» (ص١٧٣).

أول ما يُثير انتباهنا في هذه الصورة الغنية هو نبوعها من صميم البنيان الدرامي للقصة، فجاء المشهد «خاصًّا» بهذا الحدث دون غيره؛ أي إنه ليس كليشيهًا عامًّا يمكن الاستعانة به في أي وقت ... لذلك سَمَت الصورة إلى مستوى الضرورة والحتمية. لذلك أيضًا كشفت لنا بوعي عن التكوين النفسي والاجتماعي لحميدة. لقد تعرَّفنا عليها منذ كانت تخلع قلوب أبناء زقاق المدق، إلى أن طار أحد هذه القلوب من بين أضلع صاحبه إلى التل الكبير ليأتي لها بصورة صغيرة لأحلامها؛ بثمن الشَّبْكة الذهبية التي لن تنالها إحدى صديقاتها عاملات المشغل. ثم طار لب السيد سليم بعدما انتوى التضحية بسُمعة أسرته ليتزوَّج من هذه اليتيمة الفقيرة. ورغم أنه في عمر جدها، إلَّا أنها وافقت من أجل «ثرائه العريض»، ونسيت في لحظةٍ ما كان بينها وبين عباس الحلو من وعود وأحلام و«قراءة

فاتحة». ولكن السيد سليم يقع في الطريق مشلولًا، وتكاد أحلامها تُشَل معه، لولا ... لولا «فرج». فرج هذا الذي يجلس الآن إلى جانبها على الكنبة، ويتظاهر بأنه يريد منها شيئًا، وتتظاهر هي بالجفاء قائلة: «كلا» ... ولنستعرض موقفًا جديدًا يكشف عن حقيقة كلٍّ منهما: كان لا بدَّ له من أن ينزع الستار تمامًا عن معالم الطريق القصير «وحدَّق في عينَيها بإمعان وافتتان، ورفع يدَيها — وهما مضمومتان — إلى فمه، وراح يقبِّل أطراف أناملها زوجًا زوجًا وهي مُستسلِمة ليدَيه، تجد لكلٍّ لثمة من شفتَيه تكهربًا في أعصابها، حتى تندَّت عيناها برِقَّة وهيام. وندَّ عنها نَفَس حار في شبه تنهدة، فأحاطها بذراعَيه، وضمَّها إلى صدره رويدًا حتى شعر بمسِّ ثديها لقلبه، ثدي بِكر ناهِد يكاد لصلابته أن ينغرس في صدره، وراح يمسح على ظهرها براحتَيه صعودًا وهبوطًا، ووجهها مدفون في صدره ثم همسَ: «فمك»، فرفعت رأسها ببطء وقد انفرجت شفتاها قليلًا، فطبع شفتَيه على شفتَيها في قُبلة طويلة جدًّا، فأطبقت جفنَيها كأنما أخذتها سِنة من نعاس. وحملها بيُسر فصارت بين ذراعَيه كطفل رضيع، وسار بها متمهِّلًا نحو الفراش، وقد هزَّ ساقَيها المُعلَّقتَين هزةً أطاحت بالشبشب، ثم أنامها، ولبث مائلًا عليها معتمدًا على راحتَيه، مُنعِمًا النظر في وجهها المورد. وفتحت عينَيها فالْتَقت بعينَيه، فابتسم لها بابتسامة رقيقة، ولكنها ظلَّت ترنو إليه بنظرة ساجية. وكان في الحق متمالكًا لأعصابه رغم تظاهره بعكس ذلك، وكان فكره أنشَط من قلبه، وكان قد أجمع رأيه على خطة لا يَحيد عنها، فاستوى واقفًا وهو يُغالب ابتسامة ماكرة، وقال بلهجة مَن يزيح نَفْسه عن هواها: مهلًا ... مهلًا ... إن الضابط الأمريكي يدفع خمسين جنيهًا عن طِيب خاطر ثمنًا للعذراء» (ص١٩٩). ودهشت هي — هذه المرَّة — كما دهش هو في المرة السابقة. على أنه ليس هناك ما يُبرِّر الدهشتَين؛ فشخصية حميدة تختزل في سياق نموها كافة أطوارها السابقة. امتنعت في البداية حتى يظهر اضطرارها — وهو الحلقة الأولى — ثم استولت عليها الرغبة — وهذه هي الحلقة الثانية — ثم عاشت فيما بعدُ حياتها رغدة هنيئة تدرُّ الذهب، كخطوة أخيرة نحو بداية الطريق القصير.

هذا الموقف الذي عرَضْنا له متمِّم بشكل طبيعي للغاية للموقف السابق. لم تكُن رغبة «فرج» المرة الأولى في جسدها رغبة حقيقية، بل كان مجرد «تظاهر للوصول إلى الرغبة الأكثر من حقيقية. كذلك هي تصلَّبت في قولها «كلا» كاذبة؛ لأنها ما كانت تسمح لنفسها بمغادرة الزقاق إلى شارع سليمان، وبصحبة شاب لا تعرفه، ثم تنفرد به، ولا تكون على «وعي» بما هي مُقبِلة عليه. ثم أقبل الموقف الثاني لضرورة فنية بعيدة المدى، فقد نزع القوَّاد قناع العاشق الهيمان، وظهر تاجر رقيق، ونزعت هي الثياب المتمنعة وارتدت ملابس الطريق القصير ... الطريق الذي يفتتحه الضابط الأمريكي بخمسين جنيهًا.

هكذا يلتقط نجيب محفوظ الظاهرة، فيضيف إليها من عنده دلالتها الخاصة. يُضيف إليها نظرته في الحياة والإنسان والمجتمع. ولولا هذه الإضافة، لكانت اللقطة مجرَّد صورة جامدة للظاهرة، يتألَّق سطحها فندعوه إثارة، وتختفي أعماقها فتصبح شيئًا بلا معنى.

٤

ليست أعمال نجيب محفوظ قبل ثلاثية «بين القصرين» إلا تمهيدًا كبيرًا لهذا العمل العظيم. فلقد استجمع فيه نظرته كلها: في الحياة والإنسان والمجتمع. استجمع شعاع التاريخ فتخيَّر مرحلة حيَّة جاوزت ربع القرن من حياتنا … منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية الإرهاص لثورتنا الوطنية عام ١٩١٩م. واستجمع شعاع المجتمع، فتخيَّر الطبقة المأساوية (المتوسطة الصغيرة) وهي تتلوَّى من عملية المخاض الحتمية لولادتها. واستجمع شعاع الواقعية في الفن كاتجاه طبيعي في تطوُّر أدبنا.

وبهذه النظرة الموسوعية الاستيعابية الشاملة، لا تخضع «الثلاثية» لذاك التصنيف المتعسِّف الذي يحسم الأمر بوضعها في خانة الفن «التاريخي»، بينما صاحبها لم يستلهم التاريخ في ذاته، وإنما كوسيلة فنية بعرض أزمةٍ ما، أو للتعبير عن قضية معيَّنة. والفنان إذَن لم «يؤرخ» لإحدى مراحل تطوُّرنا، بقدر ما أراد أن يصوِّر بعض قضايانا الفكرية والإنسانية. لم يكُن التاريخ في الثلاثية إلا إطارًا فنيًّا مثل كل شيء، فلا ينبغي أن «نفرض» على المؤلف مضمونًا مُسبَقًا، ونستقرئ النتائج بعد ذلك من وحي خيالنا لمجرد افتراضٍ لجأنا إليه حين قلبنا الإطار إلى محتوى.

فإذا تتبَّعنا إحدى العلاقات الاجتماعية في «الثلاثية» ولاحظنا شكلها ومحتواها يتغيَّران بعامل الزمن، يجب أن نضع أيدينا على عملية «التطور» هذه ونحسب أنها فقط ما استهدفه نجيب محفوظ. يجب أن نقف طويلًا عند (العلاقة) نَفْسها: كيف رآها الفنان، كيف صوَّرَها، ما دلالتها بالنسبة للفرد، والأفراد معًا، والمجتمع؟ أما رؤيتها بالنسبة للمرحلة التاريخية، فإننا نحصل عليها تلقائيًّا من خلال منهج الأديب.

والمنهج الذي تمرَّس عليه مؤلف الثلاثية في أعماله السابقة، هو رؤيته للظاهرة أو العلاقة أو الموقف في حالة «حركة» لا في حالة ثبات أو سكون، وفي حالة «ترابط» مع مختلف الظواهر والعلاقات والمواقف، لا في حالة عزلة أو انفصام، تمامًا كما يستعين بعدسة الميكروسكوب في رؤية شريحة حية لا تنفصل في مخيلته عن بقية الكائن الحي. لهذا لم تُخدَع عدسة نجيب الفنية بالسطح الخارجي الجامد — الذي يُثير بدَوره اهتماماتٍ

سطحيةً — وإنما نفذت إلى أعماق الشريحة الاجتماعية والنفسية والفكرية، لتُصوِّر الدقائق الحية الصغيرة، لتُثير بدَورها الاهتمامات العميقة الدلالة، الكبيرة القيمة.

لننعطف الآن إلى الجانب الذي يعني دراستنا.[١٧] ولأن الطريق شاق وطويل سنوضِّح خطَّ سَيْرنا بأن نتتبع شخوص الرواية الواحدة — كُلًّا على حِدة — حتى النهاية ... ثم نتسلَّم الخيوط واحدًا واحدًا عند بداية الرواية الثانية، وهكذا يكون سلوكنا مع الرواية الثالثة.

الرواية الأولى في الثلاثية هي قصة «بين القصرين». والشخصيتان النموذجيتان لدراستنا هما: «أحمد عبد الجواد» الأب، و«ياسين» الابن. والأسرة رغم انتمائها إلى الفئات الصغرى من الطبقة المتوسطة إلا أنها تعيش في مجتمع إقطاعي تسود أخلاقياته مختلف المستويات الطبقية، وذلك تبعًا لسيادة نظامه الاقتصادي وعلاقاته الاجتماعية. والنتيجة أنَّ الطبقات الأخرى — غير الإقطاعية — تُعاني هذا التناقُض المرير بين تكوينها الحقيقي من الداخل، والقالب الاجتماعي الذي يخنقها من الخارج. أي إنها تدخل في صراع (إرادي أو غير إرادي، سلبي أو إيجابي)؛ أي مع التركيب غير المتجانس لمعنى وجودها في المجتمع.

وينعكس هذا الصراع على التكوين النفسي للنماذج البشرية، فتتمثل تمزُّقات كينونتها الاجتماعية في ازدواجية سلوكها الفردي الخاص. هكذا نلقى أحمد عبد الجواد في بيته، رجلًا يقصده الناس لحل مشكلاتهم وإيداع أسرارهم في ثقة مُطلَقة وحُب عميق، وكيف لا؟ وهو الذي ينفذ فروض الله بأوقاتها، ويصطحب أولاده إلى المسجد كلَّ جُمعة بقلوب خاشعة. إذا قالت له زوجته: «إن عين رجُل لم تقع على إحدى ابنتيَّ منذ انقطاعهما عن المدرسة في سن الطفولة. ضرب كفًّا بكف وصاح بها: مهلًا ... مهلًا ... هل حسبتِني أشك في هذا يا ولية؟ لو شككتُ فيه ما أشبعني القتل».[١٨] غير أننا نلتقي مع الرجل في الوقت نَفْسه على وجه آخَر. نلتقي به في مهاد العشق والأُنس والهوى، بإحدى يدَيه يُمسك الكأس، وبالأخرى يعصر امرأة، لا يحسده خلَّانه لمالٍ أو عيال، وإنما لِحظِّه الموفور مع النساء. إن

[١٧] نقتصر في دراستنا هذه على معنى الجنس في الأدب، بحيث لا يعنينا من العمل الأدبي إلَّا ما يتَّصل بهذه الزاوية.

[١٨] بين القصرين، مكتبة مصر ص١٤٠.

لياليه مع جليلة وزبيدة تؤرِّخ لروعة الطرب حين يجمع بين «سلطانة العوالم وسلطانة الخمر» لم يخبر من ألوان الحب — على وفرة مغامراته — «إلا الحب العضوي وحي اللحم والدم». «أجل، أثْرَت عاطفتُه الزوجية — بكرور الأيام — بعناصر جديدة هادئة من المودة والأُلفة، ولكنها ظلَّت في جوهرها جسدية شهوانية، ولما كانت عاطفة من هذا النوع — خاصة إذا أوتيت قوة متجددة وحيوية دافعة — لا يمكن أن تستنيم إلى لون واحد، فقد انطلق في مذاهب العشق والهوى كالثور الهائج، كلما دعَته صبوةٌ استجاب لها في نشوة وحماس» (ص٨٨). فلم يُخلِف ظن «أم مريم» بمجرَّد إيماءة خفية من ضغطة يدها حملت إليه ثورة جسد مات عائلُه بعد مرض عامَين.

«لذلك جمعت حياته شتَّى التناقضات التي تتراوح بين العبادة والفساد» (ص٣٩). وراح المؤلف يتساءل: «أكان شخصَين مُنفصِلَين في شخصية واحدة؟» (ص٤٠). وانتقلت علامة الاستفهام إلى شفتَي رجل من أولياء الله هو الشيخ «متولي عبد الصمد»، سأل السيد أحمد عبد الجواد فيما يُشبه الوعيد: ««ماذا تقول، وأنت المؤمن الورِع، في ولعك بالنساء؟»

كان السيد معتادًا لصراحته فلم ينزعج لانقضاضه، وضحك ضحكة مُقتضَبة ثم قال: ما عليَّ من ذاك، ألا يحدِّث رسول الله ﷺ عن حُبِّه للطيب والنساء؟

فقطَّب الشيخ ومطَّ بوزه محتجًّا على منطق السيد الذي لم يُعجبه، وقال: الحلال غير الحرام يا بن عبد الجواد، والزواج غير الجري وراء الفاجرات.

مدَّ السيد بصره للا شيء وقال بلهجة جِدية: ما ارتضت نفسي يومًا أن تعتدي على عِرض أو كرامة قط، والحمد لله على ذلك.

فضرب الشيخ ركبتَيه بيدَيه وقال بغرابة واستنكار: عُذر ضعيف لا ينتحله إلا ضعيف، والفسق لعنة ولو يكُن بفاجرة، كان أبوك رحمه الله مُولعًا بالنساء فتزوَّج عشرين مرَّة، فلماذا لا تنتهج سبيله وتتنكب طريق المعاصي؟

وضحك السيد ضحكة عالية وقال: أأنت ولي الله أم مأذون شرعي؟ كان أبي شِبه عقيم فأكثر من التزوُّج، وبالرغم من أنه لم يُنجب سواي إلا أن عقاره تبدَّد بيني وبين زوجات أربع مات عنهنَّ، إلى ما ضاع على النفقات الشرعية في حياته، أما أنا فأبٌ لثلاث ذكور وأُنثيَين، وما يجوز لي أن أنزلق إلى الإكثار من الزوجات فأبدِّد ما يسَّر الله علينا من رزق، ولا تنسَ يا شيخ متولي أن غواني اليوم هن جواري الأمس، واللاتي أحلهن الله بالبيع والشراء، والله من قبلُ ومن بعدُ غفور رحيم» (ص٣٨، ٣٩).

إن أحمد عبد الجواد — بهذه الكلمات — يلخِّص مأساة دامية عاشها الإنسان منذ العصر العبودي الأول حتى مجتمعنا الحديث … هي مأساة الوضع اللاإنساني الذي تعيشه

المرأة ككائن بلا كينونة ولا ذاتية، تُحوَّل إلى «شيء» بحُكم غلَبة الجانب «اللاإرادي» عليها، فقد سلبها الرجل إرادتها — وبالتالي كينونتها وذاتيتها — منذ سلبها المجتمع الوسيلة لتحقيق وجودها وإثبات كيانها بالمساواة التامة — نفسيًّا واجتماعيًّا — بالرجل. فتصبح العلاقة بين أحمد عبد الجواد والمرأة في المجتمع الإقطاعي علاقة استهلاكية؛ حيث إنها مجرَّد أنثى أو أكلة شهية. حتى المقاييس الجمالية تنبع من صميم هذا المعنى، أي إنه «حين تكون المرأة «شيئًا» لا بدَّ أن يرجع في تقديرها للموازين ... والموازين لا تقدِّر «الذات» وإنما تقدِّر «الكتلة»؛ ولذا تقوم جمالية المرأة في المجتمع الإقطاعي على السمنة ... فالمرأة الأكثر جمالًا هي تلك الأكثر شحمًا ولحمًا لأنها في النهاية شيء يُؤكَل ويُمتَص ويُستهلَك.»[١٩] لذا كانت غواني اليوم «جواري الأمس» اللاتي أكَّدن لوجدان الرجل، المعنى العبودي للمرأة. وهكذا ارتمى أحمد عبد الجواد في أحضان أم مريم رغم قوله: «ما ارتضَتْ نفسي يومًا أن تعتدي على عِرض أو كرامة قط» لأنها كانت تمثل نموذجًا رائعًا للمرأة في عينَيه ... وليس مؤقتًا أنها زوجة جاره المرحوم «محمد رضوان» ... فالوطنية نفسها حين ترتفع في نظره تصل إلى هذا المستوى النوعي من الشهوة. طُلب إليه ذات مرَّة أن يوقِّع على عريضة توكِّل فيها الأمةُ سعد زغلول لبحث المسألة الوطنية مع الإنجليز، فأعرب عن سعادته بالفكرة قائلًا: «كأني لشدة سروري بهذا التوكيل الوطني ثِمل يصل الكأس الثانية بين فخذي زبيدة ...» (ص٢٩٢).

ولكن ... هل كان الانحطاط من نصيب المرأة وحدها؟ كلا ... «إن انحطاط شأن المرأة الأثينية كان ينعكس على الرجل؛ فانخفض شأن الرجال بدَورهم حتى غرقوا في الشذوذ الجنسي مدنِّسين بذلك أنفسهم وآلهتهم على السواء.»[٢٠] ليس غريبًا إذَن أن يؤمن واعظ مسجد الحسين — حيث يصلِّي أحمد عبد الجواد — بشيئين «... بالله في السماء والغلمان في الأرض، إنه من طراز حسَّاس ترف عيناه وهو في الحسين إذا تأوَّه غلام في القلعة» (ص٣٦٥). إنها صورة أخرى للتناقض المرير، والمأساة أن تكون للرجل الديِّن هذه المرة، الرجل الذي يَنهى عن الفحشاء والمنكر، ليحترف ما هو أكثر شذوذًا.

... ولنترك «الأب» لحظات، لنعرج قليلًا على «الابن». وياسين، تختلف ظروفه عن بقية أبناء أحمد عبد الجواد. فهو من امرأة ثانية طُلِّقت مع أول بادرة تمرُّد صدرت عنها. ولهذه

---

[١٩] نجيب سرور، الثقافة الوطنية، عدد يناير، سنة ١٩٥٩م.

[٢٠] شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩م.

الأم مع ابنها قصة تفوح برائحة كريهة كلما طفت ذكراها — لأمر من الأمور — إلى سطح وعيه. إنه ما يكاد يقترب من بيتها الآن حتى يلوح له على الناصية دكان فاكهي كثيرًا ما ذهب إليه وهو غلام صغير قائلًا: «نينة تطلب منك أن تحضر الليلة» (ص٩٩). ثم يتصور «منظر الافتراس الوحشي» على حدِّ تعبيره الذي كان يعقب حضور الرجل في تلك الليالي. إن هذه الأم ما تزال فعالها تمزق ياسين بين وقت وآخَر، بين زوج قديم وزوج جديد، إلى أن كانت الطامة الكبرى فتزوجت من صاحب مخبز في الدرَّاسة، في الثلاثين من عمره! (ص٩٤) أي في عمر ولدها؛ طمعًا في المال من ناحية الرجل، ونهمًا شهوانيًّا من ناحية المرأة. هذا هو الجرح الغائر في نفس ياسين، جاء اكتشافه في موعده، في سن الجراح. أما اكتشافه الجديد، فكان شيئًا مثيرًا، شيئًا طيبًا للغاية؛ لقد اكتشف الوجه الآخر للسيد أحمد ... اكتشف «الأب» في صورته الكاملة. وكان لاكتشافه قصة طريفة بدأت مع تعرُّفه على «زنوبة» العوَّادة في تخت «زبيدة» العالمة ... ففي لقائهما الأول بيت العالمة استرق السمع إلى ما يدور في الصالة من طرب ونجوى، ونغم، واسترق النظر في غفلة من زنوبة، ثم سرقت وعيه دوامة رهيبة تدور حول سؤال واحد: أحقيقة ما يرى أم هو في حلم؟ أحقًّا هذا أبوه السيد أحمد عبد الجواد؟ أهذا هو الرجل الذي يمسك الدف ويتمايل على الحِسان كأي عاشق عريق في فنون الهوى؟ وانتشل نَفْسه من الدوامة في أحضان زنوبة ... وغرق في بحر من النشوة الخالصة. إن دهشته لم تتلوَّن بالانزعاج، وإنما بـ «الراحة». «أنا هنا مع زنوبة وأبي في الحجرة القريبة مع زبيدة، كلانا في بيت واحد!» (ص٢٢٣). «ولم يشعر إلى تفكيره بارتياح فحسب، ولكنه فرح به فرحة فاقت كلَّ تقدير، لا لأنه كان بحاجة إلى مشجِّع ليواصل حياته الشهوية، ولكن لأنه — كأكثرية الغارقين في الشهوات المحرَّمة — يستأنس إلى الشبيه، فكيف إن وجده في شخص أبيه؟ «ثم تناسى كل شيء إلا فرحته»، كأنه أعز ما ظفر به في حياته، وشعر نحو أبيه بحُب وإعجاب شديدَين «وراح يُخاطب نفسه» هنيئًا لك يا والدي. اليوم اكتشفتك، اليوم عيد ميلادك في نفسي، يا له من يوم! ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة إلا يتيمًا! اشرب واطرب والعب بالدفِّ لعبًا، ولا يد عيوشة الدفَّافة، إني فخور بك» (ص٢٢٣).

هاتان القصتان مع الأب والأم، ينبغي للمرة الثانية أن نَعِيَهما جيدًا، فسوف نكون بحاجة ماسة إلى تذكُّرهما في تسجيلنا التطوُّر النفسي لياسين. فما تزال هناك حلقات في سلسلة هذا التطور. هناك محاولته المخمورة مع «أم حنفي» جارية الأسرة التي رفضت الانصياع لندائه: «هلِّمي إلى حجرة الفرن» (ص٢٤٧)، حتى أنقذها صوت السيد

أحمد: «اطلع يا مجرم يا بن الكلب» (ص٢٤٨). ولم يمضِ على زواجه أسابيع عندما أخذ يعاني في حيرة بالغة ولأول مرة في حياته ذاك المرض المتوطِّن في نفس الإنسان: الملل. لم يعرفه من قبلُ عند زنوبة، ولا حتى عند بائعة الدوم» (ص٢٧٢). لا يعرف المرأة على حقيقتها زوجة كانت أم بغيًّا «امرأة. أجل ما هي إلا امرأة ... وكل امرأة لعنة قذرة ... لا تدري امرأة ما العفة إلا حين تنتفي أسباب الزنا» (ص٧١). لذلك يندفع بلا تفكير إلى أحضان «نور» جارية زوجته ما دام جسدها يحمل سمًّا جديدًا قاتلًا للملل (ص٣٣٦).

... ثم لنودِّع «بين القصرين» في طريقنا إلى «قصر الشوق». مضت سنوات وأحداث. مات «فهمي» الابن الأكبر في مظاهرة سلمية تحتفي بعودة سعد من المنفى. وكان قلبه قد سبقه إلى القبر منذ رفض أبوه مشروع خطبته لـ «مريم» بنت الجيران. وتعانق الحزن مع الزمن في هزيمة أحمد عبد الجواد. لقد عزف عن حياة اللهو مسلوبَ الإرادة، لا بطلًا. وها هو يرى نفسه مرَّة في مرآة الآخَرين: تسرَّب الشيب إلى رءوس خِلَّانه، فكانت لياليهم توسُّلات يائسة إلى الأحلام، وسرى الكوكايين في عروق السلطانة، فتحولت — وهي على قيد الحياة — إلى أسطورة، تحيَّر الناس أين يضعونها، في تابوت الغرام؟ أم في المتحف الصحي لمحاربة المخدرات؟ أما «جليلة» فاحتاطت لقساوة الزمن، وفتحت بيتًا لتجارة الأعراض.

وسط هذه الأحداث كان أحمد عبد الجواد غريقًا في محيط الأسى والشيخوخة ثم ردَّت له الروح حين لمح من بين أمواج الزمن، قطعة من الخشب، تمثلت في زنوبة العوَّادة ... كانت فتاة ريَّانة العود خلال تردُّده على خالتها زبيدة — لا يدري أن ياسين كان يمرح في عودها الريان — وها قد أصبحت امرأة ... امرأة تُرضي غرور أحمد عبد الجواد في عز شبابه، فكيف به الآن؟ ولكنه تناسى — بقصد أو بغير قصد أن شبابه في خبر كان، وأن زنوبة ليست من هواة المشايخ. لذلك هوت شروطها على قلبه كسكين قصَّاب غبي لا يرحم. لا بدَّ أن يدرأ عن كبريائه هذا الهوان، ولو كلَّفه الأمر أن ينحني لشروط زنوبة، لو كلَّفه الأمر أن يستأجر لها عوَّامة في النيل، وأن يتَّخذ منها عشيقة خاصة، وأن يضع على عينيها غشاوة ثقيلة من الذهب فلا ترى مشيبه وتجاعيد وجهه.

وفي الطرف الآخَر كان ياسين في أوج رجولته، فلم يتأثر بطلاق زوجته، بل على النقيض، أحسَّ ارتياحًا عميقًا، جعل خياله ينشط في البحث عن امرأة جديدة، إلى أن اصطدم — فجأة — ببنت الجيران القديمة: مريم. إن خياله يمسح ببساطة ما نقله أخوه الأصغر «كمال» إلى الأسرة أيام الثورة من أنها كانت تبتسم لجندي إنجليزي ابتسامة غريبة، كما أنَّ خياله مهما شطح فلم يصل إلى ما كان بين أمها وأبيه في غابر الزمان.

ليتوكل إذَن! البنت «بطة» مُغرية — وإن طُلقت من زوجها الأول لأسباب مجهولة — ولا بأس من إعادة التجربة المُملة ... الزواج. وعندما أخذ أهبته وتوكَّل في طريقه إلى بيت أم مريم لم تكُن الفتاة هناك. وإنما كانت الأم في انتظاره ... في انتظار الصورة الجديدة لفحولة أحمد عبد الجواد. وتمَّ التفاهم بينهما بأسرع من البرق، فإذا أقبل المساء التالي — وأمسيات كثيرة تالية — كانت الأم تتمرَّغ كل ليلة في فراش خطيب ابنتها، حتى إذا أدركه المرض القديم، طلب وجهًا جديدًا، طلب «الزواج» من مريم.

على أن جرثومة الملل لا تلبث أن تستردَّ نشاطها ... فيلتقي بامرأة فاخرة في قوامها المدملج، في ثيابها الحديثة، رغم أنها زنوبة. زنوبة بلحمها ودمها. ولا يتوانى في جرِّها إلى بيت الزوجية، ولم يَعنِه أن تبيت مريم في الخارج «مُطلَّقة» أما زنوبة فنسيت تمامًا «الرجل» الذي كان ينتظرها في العوَّامة، لم تعُد تذكر — وهي في أحضان ابنه دون أن تدري — إلَّا مشيبه وتجعدات وجهه، ونسيت في غمضة عين العوامة والذَّهَب والعز. وعندما واجهها أحمد عبد الجواد، كانت تعرف سبيلها جيدًا ... قالت له: «تزوجني»، ولم يتحمَّل الرجل نصل السكين هذه المرة، فسقط جريحًا يتلفَّع بكبريائه ... ومضى. وعادت هي إلى ياسين. وعادت إليه «زوجة» فلم ترمش عينا أبيه حين زف إليه النبأ، وإنما تجمَّدَت دموعه في مآقيه، ثم ابتلعتها أعماقه.

وإذا كان «قصر الشوق» هو النهاية الحقيقية لصبوات أحمد عبد الجواد، فقد كان بمثابة مرحلة جديدة في حياة ياسين، وكانت البداية لجيل ناشئ يمثِّله الابن الأصغر كمال. جيل عانى ويلات مرحلة الانتقال التاريخية في ميلاد مجتمعنا الذي كان يخلع عن كاهله رداء الإقطاع، ليرتدي ثياب التصنيع والثقافة العلمية، وتحدَّدت سِمات هذا الجيل بالصراع المرِّ بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة. فهكذا أبصر كمال العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة «إني أرى الشهوة غريزة حقيرة، وأمقت فكرة الاستسلام لها. لعلها لم تُخلَق فينا إلا كي تلهمنا الشعور بالمقاومة والتسامي حتى نعلو عن جدارة إلى مرتبة الإنسانية الحقة، إما أن أكون إنسانًا، وإما أن أكون حيوانًا.»[٢١] هذه هي الرواية الرومانسية للمجتمع الوليد، تحل التناقض بينها وبين القيم «الشهوية» القديمة، بأن تتحوَّل إلى نقيضها المقابل بغير وعي نافذ إلى حقيقة هذه التناقضات، ومن ثَم تجمع حولها مختلف العُقَد والمركبات؛

[٢١] قصر الشوق، مكتبة مصر، ص٧١.

لأنها لم تصل إلى الحل الإيجابي الذي يتعمق جوانب الأزمة. يرفض كمال بإصرار لقاءً تحت القبو إذا دعاه صديقه «فؤاد» برفقة فتاتين ناضجتَين، ثم يحلِّق في سماوات «عايدة» الفتاة الباريسية، يعشق روحها طالما كانت معه، ويعشق صورتها في أختها الصغرى «بدور» ما دامت هي قد بعدت «بالزواج» إلى الأبد. وتقف حيرته وقلقه جدارًا سميكًا بينه وبين «الصورة» فيخطفها الزواج هي الأخرى … ويظل قلبه معلَّقًا يقطر دمًا في الفضاء.

فإذا انتقلنا إلى «السكرية» كان هذا القلب ما يزال ينزف أيامه في بيت جليلة، بينما يتبيَّن الجيل الثالث طريقه جيدًا.

«أحمد» الامتداد الطبيعي الأكثر تطورًا وازدهارًا لخاله كمال … لا يتأزم من بنات هذه الطبقة التي تطلب الواحدة منهن خمسين جنيهًا في الشهر كقيمة رمزية للزوج … وإنما يدرس وجوه الأزمة، ويرتبط قلبه بعاطفة زميلة تعمل معه في المجلة التي يشتغل بالتحرير فيها. ثم يتزوَّج بها ضاربًا عُرض الحائط باحتجاجات الأسرة التي لن تقبل ابنة عامل مطبعة زوجة لأحد أبنائها.

وهناك «عبد المنعم» — شقيق أحمد — يتحصَّن في سياج الدين من الخطيئة فيمتنع عن لقاء بنت الجيران على بسطة السلم، ويطلب من والدَيه أن يتزوج، وهو طالب في الجامعة، وحدث أن سأله أبوه: ما وجه السرعة؟

فقال عبد المنعم وهو يغضُّ بصره: لا أستطيع البقاء بدون زواج.

فتساءلت خديجة (أمه): وآلاف الشبان أمثالك كيف يستطيعون؟

فقال الشاب مخاطبًا أباه: لا أقبل أن أفعل ما يفعله الآخَرون.[٢٢]

أما «رضوان» ابن ياسين، فقادته وسامته وجماله إلى أحد الباشوات العزاب، فكان سُلَّم الأسرة إلى الترقي والجاه وحل الأزمات.

تصادفنا عدة أسئلة أثناء قراءة «الثلاثية»، ولكن السؤال الذي يطرق وجداننا بعنف يتصل بحقيقة الدور الذي يسنده نجيب محفوظ لكلٍّ من شخوص الثلاثية. إن ملامح أحمد عبد الجواد تلخِّص عصرًا كاملًا، فهل أراد المؤلف أن يقدِّم لنا مفهوم ذلك العصر في الجنس من خلال هذا الرجل؟ وهل تُعتبر الرواية بعدئذٍ مقياسًا لتطور هذا المفهوم عَبْر تاريخنا الحديث، كما ترى في الاختلاف بين سلوك الأب، وكمال، وأبناء خديجة؟ أم إن الفنان كان

[٢٢] السكرية، مكتبة مصر، ص١١٢.

يتخيَّر شخوصه كأنماط نموذجية، يقوم بتشريحها النفسي والاجتماعي، فيأتي تعبيرها عن العصر ظاهرة عرضية، لا تُغني عن الشخصية المفردة كهدف أصيل للكاتب؟

الحق أن استقراءنا لنماذج الثلاثية قد يُعطي الدلالتَين معًا، ولكنه يُعطي في نفس الوقت شيئًا آخَر أكثر أهمية؛ إنه يستهدف أساسًا رؤية المعنى الإنساني للعلاقة الجنسية، وإلى أي مدى يحقِّقه هذا النموذج أو ذاك. فإذا استخلصنا من السياق الروائي، أن معنًى ما للجنس ساد عصرًا معيَّنًا، وبالتالي يصبح العصر أبًا اجتماعيًّا لهذا المعنى ... فإن أمثال هذه النتائج تعتبر وليدة «قصدنا» نحن، لا قصد الكاتب، وإذا استهوتنا شخصية ما بغرابة تكوينها النفسي، واستغرقتنا تفاصيل حياتها الجنسية، فإن غرابة أمثال هذه الشخصيات وليدة «تأملاتنا» لا تأملات الكاتب. أما إذا استعرضنا شخصية — كأحمد عبد الجواد مثلًا — فإن ما يسترعي انتباهنا هو القيمة الإنسانية النابعة من تكوينه السيكولوجي، وسلوكه الاجتماعي على حدٍّ سواء. فإذا كان لا يسمح لابنه — الذكر — أن «يحب»، وإذا كان يصل به الأمر إلى القتل لو أن عينًا وقعت على إحدى ابنتَيه، بينما هو سيد الليالي ورسول الغرام، فإن هذه الازدواجية تنعكس بأمانة على علاقاته الاجتماعية، ومن بينها العلاقة الجنسية، فتصوغها في قالب غير إنساني. فلا نعجب من تأكيده أن غانية اليوم هي جارية الأمس، ولا تدهش من تقييمه للمرأة بما هي عليه من قناطير الشحم واللحم. إنه لا يرى المرأة بعين إنسانية، لذلك تتخذ علاقته بها شكلًا ناقصًا غير إنساني، غير مكتمل.

هذا هو الدَّور الذي يحمله النموذج البشري في الثلاثية، إنه يرسم خطًّا بيانيًّا للقيمة الإنسانية النابعة من التكوين النفسي والاجتماعي للشخصية.

... وهنا سؤال جديد: ما هي القيمة الحقيقية التي يسندها نجيب للجنس في «الثلاثية»؟

لو قمنا بإحصاء لعدد العلاقات الاجتماعية بمستوياتها ونوعيتها للفرد السوي، ثم جعلنا هذا الفرد مقياسًا نقيِّم به العلاقة الاجتماعية لأي فرد، فنعرف مدى شذوذها أو سلامتها «وبالتالي شذوذ المجتمع وسلامته» ... لو قمنا بمثل هذا الإحصاء بالنسبة للعلاقة الجنسية مثلًا، لَما وجدنا مصدرًا بلغ من الدقَّة درجةً عالية، كما بلغته ثلاثية نجيب محفوظ. فالنماذج التي عرضنا لها تحدِّد لنا من خلال سلوكها الخاص والعام «نوعية» هذه العلاقة ومستواها بالنسبة لقيمتها الحقيقية.

ياسين مثلًا «لا يقدِّم على النسوان غاية في دنياه» (ص٢١٧) ... تتحدَّد بهذه العبارة — والأدلة العلمية التي تثبتها — نوعية العلاقة الجنسية عند ياسين فهي «سيدة» العلاقات

الاجتماعية الأخرى، وما إنْ تتضاءل إلى جانبها بقية العلاقات حتى يصبح الفرد نفسه «مشوَّهًا» في تكوينه النفسي، مريضًا في سلوكه الاجتماعي … لذلك كان ياسين مَلولًا في حياته الجنسية لدرجة الانحراف المَرضي فبعد زواجه بأسابيع ارتمى في أحضان الجارية، واستفاد من تجربة طلاقه الأول في زواجه الجديد، فجاء بإحدى المومسات إلى فراش الزوجية في منتصف الليل. وهكذا يُفقده «الجنس» «قيمته الحقيقية» في حدود هذا المستوى والنوعية.

ونأخذ مثلًا آخَر في كمال … إن غشاوة الحب الرومانسي تُخفي عن ناظرَيه أشياء كثيرة. لقد رأى في عايدة نموذجًا بعيد الشبه عن بنات الحسين، فيستبعد أن تكون هذه الفتاة مثلهن: تأكل وتجوع وتتسخ ملابسها الداخلية. لا شكَّ أنها ملاك سماوي ينأى عن القذارة التي يجرُّه إليها صديقه فؤاد. إنه يعبد طيفها المتعالي في الآفاق. ولا يصدِّق — بعدما تزوجت — أن ينتفخ بطنها كبنات الحسين ويأتيها المخاض. مستحيل! مستحيل أن تنحط إلى هذا الدرك (أصبح الجنس شيئًا منحطًّا عند الأب الجاهل والابن المثقف على السواء) … إن كمال — على النقيض من ياسين — لا يضع العلاقة الجنسية في مكانها الطبيعي، بل يتجاهلها تمامًا، فيبدو «مشوهًا» في تكوينه النفسي وسلوكه الاجتماعي … يبدو هذا في عزوفه المُطلَق عن الزواج، وفي خطواته الوجلة المتعثِّرة نحو بائعات اللذة وفي الحركة الميكانيكية الصمَّاء التي يمارس بها هذه العلاقة. ويفقد «الجنس» قيمته الحقيقية بعدما أكسبه كمال قيمة رومانسية، كما أكسبه ياسين وأحمد عبد الجواد، من قبلُ، قيمةً إقطاعية.

ولنأخذ مثلًا ثالثًا في أحمد شوكت … نراه حاسمًا عندما انسحبت فتاة «المعادي» من حياته. لم يُذِب عمره في لحن جنائزي طويل، بل راح يبحث عن وجوده مع شريكة كفاحه في المبدأ والعمل … وكان الزواج إكليلًا رائعًا فوق هامتَيهما، كان طريقًا طبيعيًّا لبقية العلاقات الطبيعية الأخرى، حيث يصبح «الجنس» — لأول مرة — قيمة حقيقية في مستواها ونوعيتها. القيمة التي تطلَّب من نجيب محفوظ أكثر من ألف صفحة، ليرسم مقوماتها الضرورية ومعالمها الرئيسية. فتستمد دلالتها الإنسانية من طبيعة التكوين الاجتماعي لكلٍّ من أحمد و«سوسن» القائم على أساس وطيد من المساواة الاجتماعية التي تتولَّد عنها بالضرورة المساواة النفسية.

ويبرز سؤال جديد: ما هو العامل الحاسم في تطوُّر العلاقة الاجتماعية عند نجيب محفوظ: أهي الوراثة أم البيئة أم التكوين النفسي؟

لقد أجاب أغلب نقادنا بأن الوراثة — أو العامل الفيزيقي بصفة عامة — هو ذلك العامل الحاسم، وأدخلوا مؤلف الثلاثية بهذا المفتاح «المدرسة الطبيعية». وقال آخَرون إنه

من أتباع (واقعية بلزاك) في عنايتها المفرطة بالدقائق الصغيرة وفي تكثيفها لسمات العصر في شخصيات روائية قليلة العدد.

وربما حفلت نماذج الثلاثية في تكوينها العام بمؤثرات بيولوجية واضحة، بل لعل الوراثة الفيزيقية بالذات، كانت أكثر وضوحًا من غيرها ... لكن هذا الوضوح يختلف كثيرًا عن صفة «الحسم» التي نعلِّق عليها أهمية كبيرة إذا اتصف بها أحد العوامل كمحور للتطور. فنحن نخطئ إلى حدٍّ كبير إذا اعتبرنا ياسين شخصية موروثة. لأن ميوله الجنسية الحادة، ليست إلا زاوية وحيدة الجانب في شخصية أبيه، ولو أننا وعينا أعماقه النفسية لتَبيَّن لنا أن قصته مع أمه واكتشافه لأبيه — هاتان الدلالتان اللتان ينوبان في تفاصيلهما عن رسم عصر كامل — قد أسهما بشكل حاسم في صياغة تركيبه السيكولوجي. وتنقطع بالتالي صلته العضوية بأبيه ما دام هذا التركيب من عناصر مختلفة وعديدة في الهيكل الاجتماعي. لذلك يتحتَّم أن تنصهر هذه العناصر في بوتقة التجربة الكبيرة التي عاشها الفنان ليحصل على «العنصر الحاسم» الذي يفوز بكونه محور التطور. أما أن ترث إحدى البنات أنف أبيها أو عيني أمها، فلا تمدنا أمثال هذه الظاهرة، بأيٍّ من عناصر العامل الحاسم في التطور، وإن كانت لها أهميتها في التكوين الذاتي للفرد (خديجة مثلًا بأنف أبيها الكبير تلفعت بالسخرية اللاذعة في مواجهة الأزمات، وحكاياتها كثيرة مع ياسين وأختها عائشة وحماتها التركية).

وما يقال من أن نجيب محفوظ أحد تلاميذ مدرسة بلزاك الواقعية، فقول بعيد عن التأني في إصدار الحكم. ذلك أنَّ التفاصيل الدقيقة الكثيرة في أعمال تلك المدرسة تجعل من البيئة وعاءً زجاجيًّا يتشكَّل ما بداخله تشكُّلًا حاسمًا جامدًا. على النقيض مما نراه في مؤلف الثلاثية، حيث إن البيئة عنده حصيلة حضارية لتاريخ المجتمع، ومن هنا تصبح شخوصه أنماطًا نموذجية بغير أن يلجأ إلى عملية «التكثيف» هذه التي اضطرت بلزاك أن يعجن «الشخصية» في أعماله ببعض صفات العصر، فجاءت بعض هذه الشخوص مفتعلة في بنيانها النفسي والاجتماعي. غاية ما يمكن الوصول إليه في تحديد اتجاه نجيب الفني هو القول بأنه يستهدف الاتجاه الواقعي في مدلوله الكبير الشامل. الاتجاه الذي يتجاوز بشموله حدود المدارس القديمة، فيستعين بكافة الأدوات الفنية القادرة على التعبير مهما صرخت هذه الأدوات بأنها «ملكية خاصة» لهذا المذهب أو ذاك. فالواقعية في الفن وجهة نظر لها أن تستخدم أية وسائل تعبيرية ناجحة. فإذا أشاروا إلى الوراثة أو التفاصيل الدقيقة الصغيرة وقالوا إنها «المدرسة الطبيعية» ينبغي أن تصحح هذه النظرة بإرساء

القواعد الصحيحة للاتجاه الواقعي. على أن هناك عذرًا مقبولًا لدى هؤلاء المخطئين، نتج عن إهمال نجيب محفوظ «لتوضيح» العامل الحاسم الذي يبحثون عنه. لا ريب أننا لا نطلب إليه أن يقدِّم لنا موسوعة في الاقتصاد والاجتماع والتاريخ، ولكنا قصدنا بالتوضيح، هذه السعة الفنية في المجال الدرامي، حين تتجه الرواية نحو الإفصاح — الفني — عن أهدافها.

... بقيَ سؤال أخير: إذا كانت عناية نجيب محفوظ بالتفاصيل والدقائق الصغيرة لا تقرب الاتجاه الواقعي عند بلزاك، فكيف استطاع إذَن أن يلتقط «الصورة الفنية للجنس» بتفاصيلها الدقيقة؟ والجواب يتركَّز في الدلالة الخاصة للتفصيل الواحد، وكيفية اختيار الفنان له. ياسين ينظر إلى مؤخرة زنوبة وهي تتمايل في سيرها، فيُخاطب نفسه مذهولًا: «أليست هذه قبة ... بلى وتحت القبة شيخ ... وإني مجذوب من مجاذيب هذا الشيخ ... يا هُوه ... يا عدوي!» (ص٩٦). فنحس دلالة «الجنس» من الصفات الخارجية للأنثى كما تتراءى قيمتها لياسين. بينما نجد أحمد شوكت يتزوَّج سوسن حمَّاد لأنه «شعر من أول الأمر بقوة شخصيتها، حتى كان يُخيَّل إليه بعض الأحيان — رغم عينَيها السوداوين الجذابتين وجسمها الأنثوي اللطيف — أنه حيال رجل قوي الإرادة حسن التنظيم» (ص٩٧). لم يضطر الفنان هنا إلى تفصيل الصورة الجنسية التي ربطت بين الاثنين، لأن نوعية العلاقة نفسها لم تقُم على أساس المظهر الخارجي. وفي نموذج آخَر كزنوبة العوادة يلتقط نجيب زوايا متفرِّقة من حياة هذه الشخصية ولا نستشعر أنه يهدف من وراء ذلك إلى استعراض مفاتنها الجسدية — إلا في حدود دلالاتها الخاصة كأن نتعرَّف على مقياس العصر الجمالي — وإنما نحس أن الفنان يتتبع بعدسته البصيرة هذا النموذج لننفذ منه إلى أسرار تكوينه الخاص وندرك مصيره بنظرة موضوعية، فحينما ترضخ زنوبة لأهواء ياسين تعبر عن أولى مراحلها، وحين قادت أحمد عبد الجواد إلى أن يستقل بها في عوامة كانت تجتاز مرحلة ثانية، وعندما تزوَّجَت ياسين أيقنت أنه لا فرق بينها وبين أية سيدة أخرى، بل كانت الوحيدة بينهن التي نجحت في الاحتفاظ بياسين. واستطاعت أن تكسب وُد أسرته (التي كان عائلها عشيقًا لها) فنعي جيدًا من تفاصيل ودقائق حياة هذه المومس معنًى إنسانيًّا كبيرًا، وهو ما ابتغاه نجيب من الدقائق والتفاصيل. فإذا الْتَقى بنموذج آخَر تتشابه مأساته مع مأساة زنوبة لم يضطر إلى استعادة اللوحة الكاملة وتكرارها. يصف كمال الفتاة التي يضاجعها في بيت جليلة «يا لها من امرأة طيبة عاثرة الحظ لما أقنعتني أحوالها بأنها لا تمارس هذه الحياة إلا مضطرة» (ص٢٠٢). فلم يستطرد الفنان هنا في تفاصيل هذه

المرأة ودقائق حياتها، ما دامت نسخة مطابقة لنموذج آخَر سبق أن لخَّص مأساة الملايين. وعندئذٍ ترتفع تفاصيل الصورة الفنية للجنس إلى مستوى الضرورة الحتمية. فلا نستطيع أن نفصل بين المقدمات والرواسب التي تتركها «المواقف الجنسية» في حياة ياسين، حيث يرتبط المشهد بما سبقه من ظروف، ويتصل بما يليه من أحداث في نسيج عضوي حي لا يتجزأ من الكائن الإنساني ككل، ويومئ بالقمة الإنسانية التي أرادها الفنان.

الفصل الثاني

احتجاج بين الطين والدماء

شاعت في نقدنا الحديث عبارة «التحليل النفسي»، دلالةً على ما يلجأ إليه الفنان من جلاء المشاعر الإنسانية لنماذجه البشرية، مستنيرًا بما توصَّل إليه علماء النفس، متوسِّلًا إلى إيضاح العالم الداخلي للذات بما توصل إليه الفن من أدوات التعبير، كالمونولوج الداخلي، حيث تتداعى الخواطر وتنساب الفِكَر وتتدفَّق النفس تدفُّقًا تلقائيًّا بلا أية ضوابط إرادية.

ورغم أن أزمة الجنس من أكثر أزمات الفرد والمجتمع الْتِواءً وتخفيًّا في التعبير عن نفسها، وبالتالي من أكثرها حاجة إلى وسائل التعبير القادرة على امتصاص كافة أبعادها ... فإن القصة العربية الحديثة ظلَّت بمنأًى عن معالجة هذه الأزمة من خلال أدواتها الخاصة بها. وذلك لاقتصار مناقشتها لموضوع الجنس على الظاهرة الاجتماعية، أو الصراع بين القيم الروحية وبعضها ... ولكنه لم يناقش باعتباره عنصرًا ذاتيًّا في نفس الإنسان إلا على يدَي الفنان يحيى حقي. وهو الكاتب المصري الوحيد — من جيل الرواد — الذي يتميَّز بأنه مُقِل للغاية في إنتاجه الأدبي. فرغم أنه بدأ ينشر قصصه منذ عام ١٩٢٥م إلا إنه لم يغامر بنشرها في كتب مستقلة إلا بعد ذلك التاريخ بحوالَي ثلاثين عامًا. وإذا كانت قصته «البوستجي» قد لفتت نظر النقاد عند ظهورها في «المجلة الجديدة» منذ أكثر من ربع قرن، فإن قصته «قنديل أم هاشم» التي ظهرت في سلسلة «اقرأ» هي التي أرست بصورة واضحة الملامح العامة في أدب يحيى حقي.

ولعلَّ أبرز هذه الملامح ميل الفنان الشديد إلى استقصاء العوامل الذاتية المحورية في حياة الإنسان باعتبارها قوةً دافعة تستمدُّ أعمَق خلجاتها من الطبيعة الفطرية للبشر. وربما لم يظهر الجنس كواحد من هذه القوى الدافعة — إن لم يكن أقواها جميعًا —

في قصص يحيى حقي، إلا عندما ظهرت مجموعة «أم العواجز»[1] وبها قصته القصيرة «احتجاج». وإزاء هذه الأقصوصة، لن يتوقف الباحث عند حدود المعنى الشائع في نقدنا الحديث لعبارة التحليل النفسي، بل هو سوف يستخدمها بعيدًا عن دلالتها التاريخية المأخوذة عن فرويد … لأن الفنان هنا لا يستغرق في جلاء المشاعر الإنسانية لأحد النماذج، ولا هو يستخدم إحدى وسائل التعبير الخاصة بامتصاص دفقات النفس البشرية. أكثر من ذلك أنه يختلف مع فرويد وأجيال الأدباء والفنانين الذين احتذَوا نظرته للجنس كمحور للنشاط الإنساني، رغم أننا نلتقي من اللحظة الأولى بالجنس في أدبه كقوة ذاتية دافعة … ليست القوة الوحيدة الحاسمة في صياغة الحياة الإنسانية، بل هي ربما تصطدم ببقية القوى، وتحدث المأساة … إلا أنها تظل مع هذا — ومن أجل هذا — قوة خطيرة التأثير والفعالية.

وشخصية «بمبة» في قصة «احتجاج» تصوِّر لنا هذه المعاني جميعها بشيء من التفصيل والإسهاب. فهي تتجاوز الأربعين من عمرها الذي قضته — كما فعلَت أمها — في خدمة إحدى العائلات ورثتها الست خيرية مع ما ورثته عن والدتها … وأصبحت بمبة مع الزمن كلبًا أليفًا لكل مَن في المنزل … ومثل الكلب تدرَّجَت من طفولتها إلى أن تجعَّدَت وجنتاها وترهَّلَت بعض أجزاء جسدها، وضمرت أجزاء أخرى … تتزوج بنات الأسرة فلا تفارقهن حتى في أحرَج اللحظات. وإذا استعصت عليها اللحظة الحرجة أرسلت بخيالها إلى غرفة العروسَين فترى كل شيء ولا ترتوي نفسها … إلى أن أقبلَ الأسطى حسن، ساكنًا جديدًا لدكان أسفل العمارة، وبدأت تراكمات السنين في أعماق بمبة تتحول إلى تغيرات كيفية سريعة.

وعندئذٍ يكون الفنان قد فرغ من الْتِقاط أهم العناصر المكوِّنة لهذه الشخصية: العنصر الاجتماعي الذي تبلور في كونها خادمة سليلة فرع من الخدم، والعنصر النفسي المرتبط بتكوينها الاجتماعي كإنسانة تعيش في حضيض المجتمع بينما هي تمارس صناعة الرفاهية للآخَرين الذين يعيشون على درجة معقولة في السلم الاجتماعي. بالإضافة إلى أنها أنثى في الأربعين لم تعرف رجلًا بعدُ، والإناث من حولها لا تكتمل أعوادهن حتى يعرفن الرجال معرفة صميمة … تستشعر أسرارها الغامضة من خلال علاقاتها الوطيدة بالعرائس. أي إن هذه الشخصية جماع لعديد من العوامل، فلا يختص بتحريكها عامل

[1] في أغسطس عام ١٩٥٥م عن الكتاب الذهبي.

دون آخَر … وهنا يأتي دور يحيى حقي في تجسيد أحد هذه العوامل، لا باعتباره عنصرًا حاسمًا في تكوين الفرد، بل لأنه قوة دافعة في حياته.

فما إنْ يتعرَّف الأسطى حسن على الأسرة حتى يتحرَّك بين ضلوع بمبة شعور غريزي بالتعاطف مع هذا الشاب: إنه فقير مثلها، يدفع الثمانين قرشًا — إيجار الدكان — بعد عذاب، يمزح معها بلا تهيب، تستجيب وجنتاها لمداعباته بالاحمرار والضحك غير المسموع، تنتهب عيناها جسده طولًا وعرضًا … وفي هذا كله يرتعش جسمها برجفات خفيفة يتخلَّلها ذهول غريب يستولي على كيانها. وذات مرَّة الْتَفتت فرأت الأسطى حسن خارجًا من الدكان وفي يده القُلَّة، ففتحت له الباب، وانثنت معه تصحبه للصنبور، ومدَّت يدها لتأخذ منه القلة، ولكنه تشبَّث بها: «خلِّي عنك».

وتلاشت أيديهما برهة، وانحنى الأسطى حسن ووضع القلة تحت الصنبور، ووجه بمبة الهادئ تتغيَّر معالمه في لحظة، تندلق عليه ضحكة ساذجة وتلمع عيناها ببريق صبياني خبيث … ومدَّت يدها المبتلة نحو قفاه ولمست بإصبعها جلده فانتفض الرجل وهبَّ واقفًا، حركته المفاجئة أذهلتها فقفزت من مكانها والتصقت بالجدار وسترت رأسها بذراعَيها، كطفل يلعب «الاستغماية» لم يتمالك نفسه من الضحك، شيء في وقفتها وضحكها وجزعها أفقده اتزانه، فإذا به، على غير انتظار، يملأ كفه بالماء ويرش به وجهها، فغَرَت فمها في صرخة عالية طويلة مستمرة تقرب من «صوات» النائحات، كأنها تتوجَّع من ألم حادٍّ، أو كأنها مُقبِلة على نوبة صَرَع، وأحسَّ الأسطى حسن أن شعر رأسه يقف، صرخة مخيفة انخلع لها قلبه، وقف بُرهة حائرًا، لم يُخرجه من دهشته سوى صوت الماء تشرق به القلة ويقرقر في حلقها، قفل الأسطى حسن الصنبور، وعاد لبمبة، وقف بجانبها بُرهة ثم ربت على ظهرها ولمس رأسها وانحدر ذراعه إلى كتفها واستدار حول رقبتها، تضاءلت بمبة وكادت تهبط إلى الأرض. قال لها: لَّا انتي مش حمل الهزار يا بنت الحلال بتهزري ليه؟

كان جوابها: رش الميه عداوة.

– لا أبدًا، هو فيه أعز عندي منك، دَنتِ ضفرك عندي بالدنيا يا ست بمبة!

وأخذت بمبة تُعيد لف الطرحة بيدَيها، وعادت لذهنها كلمة سمعتها من قبل عشرة أيام كانت قد نسيتها فإذا هي الآن تملأ رأسها: يا ريت يشوف له واحدة بنت حلال تصون له نعمته.

وربت الأسطى حسن مرَّة أخرى على كتفها واستسمحها وأخذ القلة وخرج (ص٣٩، ٤٠).

هكذا يدفع الفنان بالرواسب الكامنة في أعماق الشخصية إلى السطح، فتبدو أزمة بمبة الحقيقية من خلال العلاقة الاجتماعية بينها وبين الأسرة من جانب، وبينها وبين الأسطى حسن من جانب آخَر ... إنها لا تتحسَّس تجاعيد وجهها مطلقًا، لأن نفسها لم تكُن تجعدت بعدُ، فما تزال تكنز في ثناياها الشيء الكثير، مما يشترك في حيازته الناس جميعًا: أعني هذه القوة الدافعة في نفس الإنسان، التي قد تختفي تحت ركام الزمن، وفي غمرة الظروف الشاقة المريرة ... ولكنها لا تخبو أبدًا، بل تتوهَّج بين حين وآخَر، كلما دفعت بها إلى السطح إرادة فنان كيحيى حقي، يتلمَّس البساطة العميقة في أتفَه مظاهر الحياة، فيصوغ من جزئياتها العادية شيئًا غير عادي. فإذا تبلورت هذه الإرادة في شخصية كالأسطى حسن، فإن الأربعين عامًا التي قضتها بمبة في غياهب العيش الوضيع، تتجسَّد فجأةً في أنثى تتشبَّع كل ذرات دمها بلهيب الجنس ... لا كظاهرة اجتماعية بين الرجل والمرأة، ولا كضرورة عضوية يزدهر بها الجسد، وإنما كقوة دافعة نابعة من الطبيعة الفطرية للفرد ... فتحمرُّ وجنتا بمبة وتبرق عيناها وتصرخ إذا رشها حسن بالماء، ولا نعثر على اللحظة الميكانيكية في الجنس. لا لأن الأسطى حسن شاب، وبمبة جاوزت الحلقة الرابعة، بل لأن الفنان يستهدف أساسًا النفاذ إلى تلك القوة الكامنة في أعماق بمبة حتى يكتشف معنى طبيعتها والعناصر المكوِّنة لها ... لهذا تثور بمبة ثورة عارمة حينما يتحدَّث أفراد الأسرة عن زواج الأسطى حسن، ويقترح كلٌّ منهم «بنت الحلال» التي تُسعده، دون أن يشير أحدهم بحرف إلى بمبة ... بل لقد دهش بعضهم دهشةً بالغة، وقابل الآخرون الأمر بالمزاح والمداعبة، حين صاحت بهم «يعني إيه ... تاخدوا الجدع من إيدي؟» إذ بات لديها ما يشبه اليقين بأن هذا الشاب — الرجل سوف يكون لها، رجلها ... فهي أنثى ... أنثى ... وأعماقها تتضوَّر جوعًا إلى الرجل، أي رجل ... مهما جاوزت الأربعين، ومهما كان حسن شابًّا، وغريبًا، ولا تعرفه. وهي لا تعبِّر عن ضراوة الجنس تعبيرًا ضاريًا أو وحشيًّا، لأنه لا يتوسَّد في خفاياها نتيجة أزمة طارئة أو عابرة ... لقد أمسى مع السنوات الأربعين رمزًا للحياة نفسها ... ليس رمزًا خياليًّا ... إنه يموء بالرغبة الدافعة لخلاياها أن تستصرخ الضمير الاجتماعي حقها في الحياة. ولم يعُد هذا الحق هو ارتفاع مستواها المعيشي، فأعصاب وعيها الاجتماعي ماتت على المستوى الراهن. ولم يبقَ لها سوى أعصاب الجنس التي تختلج لمرأى حسن، كما كانت تختلج في ليالي الزفاف مع بنات الأسرة. على أن الفنان كان حَريًّا وهو يلتقط هذه الخلجات، ثم وهو يبرزها ويصوِّرها، ألا يقطع همزات الوصل بينها وبين نوعية أحاسيسها الأخرى. وهذا هو سر عظمة المنهج التعبيري عند يحيى حقي ... لقد تخيَّر شخصية بمبة من

بين مئات النماذج الصالحة للتعبير عن أزمة الجنس عند العانس. ولكنه استلهم من هذه الشخصية بالذات عدَّة حقائق من خلال تكوينها النفسي والاجتماعي والذهني، ثم تناول هذا التكوين بالتشريح الدقيق، ففصَّل لنا الخيوط المتشابكة الصانعة لمأساتها ... فلم تكُن هذه المأساة هي «الجنس»، وإنما كان الجنس أحد معالم المأساة، كما كان رمزًا مكثَّفًا لها في الوقت نفسه. والمأساة الحقيقية في حياة بمبة هي حياتها نفسها ... الحياة التي تنخفض بالإنسان إلى ما دون المستوى الحشري للحياة، وإذا ارتفعت لحظة إلى المستوى الإنساني مع الأسطى حسن، فإن الجنس هنا يكون بمثابة القوة الدافعة التي أسهمت في ارتفاعها ... ولا يكون القصَّاص مشغولًا حينئذٍ بالقشرة الخارجية، لانهماكه في تتبُّع عملية الارتفاع هذه، بل عملية الحيادية. ولا يصبح الجنس ظاهرة اجتماعية تعلو وتهبط حسب المستوى الحضاري للفرد والمجتمع، ولا يصبح قيمة خلقية تتقدَّم أو تتخلَّف حسب مستوى الوعي ... وإنما يصبح تجسيدًا عميقًا لأخلد ظواهر الحياة وأروع قيمها على الإطلاق. لذلك اقترنت ببساطة أسلوب يحيى حقي صفة العمق، لأنه يتوغَّل بهذه البساطة إلى جوهر الظاهرة البشرية، إلى لُب القيمة الإنسانية، فلا يقيس هذه أو تلك بمدى ما وصلت إليه بمبة أو حسن من رقيٍّ أو انحطاط، بل بمدى ما وصلت إليه الإنسانية نفسها يوم ولادتها من قوى دافعة إلى أمام أو قوى جاذبة إلى الخلف.

ولا يغفل يحيى حقي، أن التصادم بين تلك القوى المضادة هو المحور الدرامي للمأساة الكبرى، مأساة الوجود الإنساني. ولذلك فهو ينتهي من كشف القوى الدافعة للفرد، ليضع وجود هذا الفرد نفسه، موضع التساؤل. إنه ينتهي من رصد هذه الظاهرة البسيطة، ليضع العالم كله بين قوسين.

والقوسان لا يضمَّان احتجاجًا على اللامعقول، بل احتجاجًا على المعقول! وفي مجموعة «دماء وطين» التي صدرت ليحيى حقي عام ١٩٥٥م عن سلسلة «اقرأ» نعثر على قصتَين يفسران هذا الاحتجاج.

أولاهما «قصة في سجن» كما عنونها المؤلف ... والحق أن السجن في القصة ليس مجرَّد المكان الذي رُويَت فيه القصة على لسان بطلها، وإلا كان عنوانًا ساذجًا. السجن الحقيقي هو الاستجابة الشعورية لدى هذا البطل إزاء الأحداث التي مرَّت به منذ تسلَّم قطيع الغنم من أحد الأثرياء، ليقوم بتوصيله إلى مدينة المنيا، إلى أن الْتَقى بالمرأة الغجرية برفقة عصابة من بني جنسها لسرقة المواشي.

وما إنْ يقبض البوليس على العصابة حتى تكون المرأة قد هربت إلى مكان عليوي «ومدَّت الغجرية ذراعها وتعلَّقت برقبته. لم تكُن ترتعش، ولا كانت سريعة التنفس. وكل ما تغير منها أن زالت ضمة شفتَيها فبانتا متضخِّمتَين، وانفجرتا عن سِنَّين كبيرتين، وتركت عينَيها مسبلتَين، لعله التعب، أو كأن هذه أول تجربة صادفها عليوي» (ص٩٢) ... بل هو أول حصار فني تُصادفه هذه الشخصية، فالمؤلف يلتقط من لحظات حياتها المتزاحمة، اللحظة النموذجية التي تُتيح له الغوص إلى أعمَق أعماقها ... «وطال صمته، يعلِّله ضميره بأنه من آثار تربيته التي علَّمَته منذ الصغر أن يرهب الغجر ويخشاهم. ولكنه لم يردَّ ذراعَي المرأة، بل أحسَّ بعد قليل أن ما انحلَّ من أعصابه عاد لينفر في جبهته، ويجف في حلقه، ويرتعش في قلبه. واجتمع هذا وذاك على ملء عروقه بدم يغلي ويطن في أذنَيه ... وإذا بذراعَيه على ذراعَيها يتبادلان ضمتها ... وزاده الْتِهابًا أنها ابتدأت تقترب منه شيئًا فشيئًا ... وكان يدفعها نحوه شعور هو خليط من الفرح والعناد ... وربما لم يكُن شوقها للرجل، بل لتذوُّقها لذة حريتها في ليلتها الأولى.» هذه إذَن معالم اللحظة التي حوصر فيها عليوي: شخصية أنهكتها ضروب الزمن، وطال البعاد بينها وبين الحياة الرخية ... والشخصية الأخرى مجرَّد مرآة تصوِّر لنا الصراع داخل عليوي. والجنس هو المجهر الذي ترصد به طبيعة هذا الصراع. «ثم ما إنْ بادلها الرجل ضمتها حتى انطلقت من مكمنها رغبة قوية طالما كُبتَت، فكانت في انفكاكها هوجاء ... ولكنها حريصة على نفسها ألا تفنى سريعًا. فهي تضغط على حِدَّتها وتغطي عنقها بستار من الاتئاد واتزان الخطوة ... وجعلت كلَّ همِّها أن تُعطي الرجل ما لم ينَلْه من قبل، وأن تأخذ منه أكبر ما تستطيع. وكانت — وفمه على فمها — تلمع في نظرتها — رغم الظلام — صورة الانتصار. ولو كان للغريزة جسد وأشرق عليهما لهزَّت رأسها رضًا وافتخارًا، ولدافعت عن نفسها بأنها لم تكُن لترضى من أغلب الناس بالعبارة المحتشمة المتسربلة في الحياء والخفر، إلا لأنها تنقل لأفراد قلائل منهم، وفي أوقات متفرقة، كامل قوتها، فيهبونها أرواحهم، ويدعونها أن تحلَّ بهم من غير شريك ... ولم تطل القُبلة؛ لأن المرأة استيقظت وتنبَّهت لموقفها، فقامت وسحبت الرجل من يده، ودخلت من ثغرة في سور الوابور، وشملها الظلام ... وكان على الكلب هذه الليلة أن يحرس مع الغنم سيده» (ص٩٣).

إن اللحظات، التي تكوِّن في تسلسُلها المنطقي حياة عليوي، لا تستقبل هذه اللحظة الجديدة بشيء من الرضا؛ لأنها تختلف كثيرًا عن منطق حياته كلها، بل هي تؤدي — فيما بعدُ — إلى سلسلة أخرى من اللحظات التي تتعارض مع هذا المنطق تعارُضًا يؤدي

بدَوره إلى ذروة المأساة، فلم يكُن اللقاء الجنسي الحار بينه وبين التجربة لقاءً عاديًّا بين رجل وامرأة، سرعان ما يفترقان فور انطفاء شهوتهما ... كلا، لقد باع عليوي كل ما يمتلك من كرامة وشرف في سبيل لحظته تلك، بأن عاد مع المرأة إلى بني جنسها بقطيع الغنم الذي لا يمتلك فيه حملًا واحدًا ... عاد ليشارك الغجر أسلوبهم في الحياة، فكان أن قُبض عليه وسِيق إلى السجن ليروي لنا قصته قائلًا في نهايتها: «أنا توِّ ما اطلع أخرج أدور عليها» ... على الغجرية؛ على المرأة، على اللحظة الفذة التي عاشها في أدق أعصابه، اللحظة التي ترسم قوسَين كبيرَين متقابلَين، يضع يحيى حقي العالَم كله بينهما.

فنحن نمضي مع الفنان وهو يسرد لنا القليل من التفاصيل في حياة عليوي، نمضي في طريق طويل من العذاب عاشه ويعيشه الإنسان الفقير في بلادنا، وهو عذاب اللقمة، وعذاب اليأس وعذاب الهوان. ومقوِّمات هذا العذاب معقولة للغاية، ليست خارجة عن الزمن، أو عن إرادة الإنسان أو التاريخ ... إنها مقوِّمات دامية تكوَّنَت عَبْر آلاف — بل ملايين — المعقولات، ثم تنتهي إلى أمر غاية في المعقولية: إن عليوي ينغمس في لحظة مليئة بالحياة مع امرأة غريبة، فيضرب عُرض الحائط بكافة المواضعات التقليدية كالشرف والكرامة، ولا يذهب بالغنم إلى المكان الذي أرسله إليه صاحبها، ويعود إلى المرأة، إلى اللحظة الحية. فإذا اختطفته إحدى المواضعات التقليدية إلى السجن، فإنه لا ينسى بين القضبان أنه — حين يخرج — سوف يبحث عنها حتى يجدها؛ لأنها القوة الإيجابية الوحيدة في حياته التي تُخرجه عن نطاق الرتابة والآلية والموت. وحقًّا، هو يخرج من قبر الحياة الراكدة الملولة، إلى عالم المأساة، حيث تصطدم أغلاله وقيمه وبقية قواه السلبية بصخور وجوده الجديد فينزف جسده، وترسم دماؤه علامة استفهام كبيرة حول دلالة هذا الوجود وقيمته. وهو يصوغ علامة الاستفهام هذه من الجنس، من أتون اللحظة الحية العامرة بشهوة الحياة ... وهنا بالتحديد يحاصر يحيى حقي العالَم كله من خلال عليوي بين قوسين، ليتساءل: لماذا؟ لماذا يُحرَم الإنسان من حقه في الحياة؟ لماذا ترسم ظلاله علامة الصليب عندما يفتح ذراعَيه ليستقبل الدنيا؟

والفنان لا يجيب! إنه يكتفي بطرح القضية في أكثر صورها وضوحًا وبساطة، وتعاطُفًا مع هذا الإنسان المأساوي ووجوده الدامي. ويُخيَّل إليَّ أن الوضوح والبساطة في أسلوب يحيى حقي، يحتِّمان عليه البُعد عن مناقشة القضايا الإنسانية الكبرى من خلال نماذج المثقفين ... غير أنني لا أستطيع القول بأنَّ هذا الأسلوب هو المفتاح الفني لأدب يحيى حقي ... فالأسلوب هو ظِل المفتاح فقط. ومفتاح هذا الفنان — فيما أرى — يكمن في الوحدة العميقة بين منهجه في التفكير ومنهجه في التعبير.

وكثير من أدبائنا يتخلَّف منهجهم التعبيري عن منهجهم الفكري أو العكس. ولكن هذه الوحدة المنهجية عند يحيى حقي هي الظاهرة الأساسية في أعماله الأدبية كلها ... ولقد أسهمت هذه الوحدة الفكرية التعبيرية في معالجته لقضية الجنس علاجًا بعيدًا عن السرعة والتسطُّح. إنه لا يُعير الْتِفاتًا إلى القشرة الخارجية للعلاقة الحميمة بين عليوي والغجرية، وإنما ينفذ من خلال هذه العلاقة بعينها إلى جوهر الفرد البسيط ... فلا يصبح التعارُف الجنسي بينه وبين المرأة مغامرة ناجحة، لأنها تكلِّفه أشياءَ كثيرة ما كان ليفكِّر فيها لولا أن هذا التعارُف دفع به إلى خارج حدوده العادية. فقد أحسَّ أنه يُولَد من جديد بين أحضان الغجرية، فكان لقاؤهما يتَّسم بقوة إيجابية دافعة للحياة تمثَّلت أساسًا في نشوة جسدَيهما المتأجِّجَين بالشهوة. ثم يرتطم الميلاد الجديد بالقوى الكثيرة الغامضة التي تحيط بشخصية عليوي من الداخل والخارج، وتنفجر المأساة! وليست المأساة هي «السجن»، بل إن السجن نفسه ليس هو القضبان الحديدية التي ضمَّت عليوي خلفها ... كلا إن المأساة الحقيقة هي العجز الدائم المستمر من جانب الإنسان الفرد — وقواه الإيجابية الدافعة إزاء الاصطدام المتلاحق بينه وبين بقية القوى السالبة الهاربة خلف أستار كثيفة من رواسب القرون والجهل والتخلف، الرواسب التي تشكِّل قوى اللاوعي الكامنة في نفسية عليوي وتكوينه الذهني — لذلك يصوِّر يحيى حقي هذه الشخصية بحرص شديد على أدَق جذورها الاجتماعية والنفسية والذهنية ... وهو كما يجعل من الغجرية المرآة السلوكية لتطوُّر عليوي، فإنه يجعل من الشاب الذي يستمع إليه في السجن المرآة الحضارية التي تسجِّل هذا التطور بالكثير من السخرية والقليل من التأثُّر الجاد. والمرآتان تعكسان المشهد الجنسي بين عليوي والغجرية على غير ما تراه العين الساذجة القصيرة النظرة، إنهما تلتقطان مشهدًا مأساويًّا مكثَّفًا، تذبح فيه شهوة الحياة على صليب من القوى المضادة والقيم المتصارعة، ويظلُّ الإنسان ضحية أبدية، ترسم دماؤه بغير انقطاع علامة استفهام كبيرة.

ولعل قصة «أبو فودة» التي تضمها نفس المجموعة السابقة «دماء وطين» خير تعبير عن علامة الاستفهام هذه ... إن جاسر هنيدي يخرج من السجن — وهي حالة شعورية تختلف عن حالة عليوي — وفي منزل أحد أقاربه يلتقي بها ... بالمرأة وهو رجل أمضى خمسة عشر عامًا في السجن، ونرجس «أبعَد ما تكون عن القروية الرعديدة التي لا تخلو مع رجل إلا وملأت رأسها فكرة واحدة: أنها عُرضة لهجومه، وأن انتصاره عليها لا يتوقف

على إرادتها، بل على الظروف. فلو كانت ملائمة له خيم عليها جو من التسليم والعجز، وقد تناضل قليلًا ولكنها تنتهي دائمًا بالخضوع، وأغلب الأمر أنها تنسى نفسها وتشترك في النهاية فيما أُكرهت عليه. فهي تعيش طول عمرها ونظرها لنفسها أنها مطفأ شهوة، لا يربطها بالرجل إلا قانون واحد: أن تحرِّك — من بُعد — شهوته دائمًا بحيث لا تخبو لها نار. لا تُقدِم، ولكن إذا رغب، عليها أن تعطي» (ص١١٤). ليست نرجس هذه المرأة ... إنها — على النقيض — امرأة مِقدامة طَموحة، تسرق جيوب الرجال عن طريق قلوبهم، وما تزوجت إسماعيل — قريب جاسر — إلا للانتفاخ الذي طرأ على جيبه يومًا، وعندما هبط هذا الانتفاخ، كانت تفرط في نفسها بمنفلوط يوم السوق لأحد مشايخ الخفر ... «وتوصلت على يدَيه، وارتقت إلى معرفة بعض شباب الموظفين. ولأجلهم كانت إذا خرجت تدس في قعر قفتها — تحت البيض وربطة الكتاكيت — الجلباب الذي يروقها. بعضهم يقنع به، وبعضهم تدفعه الحاجة للمرأة، ويأنف من ثيابها وقدميها، فيجمِّلها ويلبسها من ملابس الرجال» (ص١١٦). الْتَقى جاسر بزوجة قريبه إذَن، وهو أشد ما يكون تعطشًا إلى المرأة، أية امرأة، ولذا كان طبيعيًّا للغاية ما حدث ... «قام إليها، وماتت يده على معصمها ... جرَّها معه. لا يزال محنيَّ الظهر، خطوته سريعة، وأغرب شيء فيها أنها قصيرة، شيء خفي يشد قدميه الواحدة إلى الأخرى. وسترهما ظلام الغرفة» (ص١١٨).

ويستطرد يحيى حقي فور هذا اللقاء بين نرجس وجاسر: «تغيَّرَت حياة جاسر منذ عاد ينام إلى الضحى، ويقضي سحابة النهار بدكان خليل. لم يزُر «أبو فودة»،[٢] فغياهب السجن قطعت فيه عرقًا يربط الرجل بمنبته. وهو — بعد هذا السجن الطويل — عن العمل عزوف. يودُّ لو تظلُّ حياته كلها حرية. ولكن نرجس أشعلته. ردَّه قُربها إلى ماضيه وأزال عنه تفاهة السجن. وإذا به في اليوم التالي لاجتماعهما يخرج من مسكنه مع الفجر ويترك البلد عن يساره، ويجد في سيره كأنه في يوم من أيام شبابه ... يُسرع كعادته كلَّ صباح ليلحق المعدية. خمس عشرة سنة مرَّت كحلم ليلة» (ص١١٩). وكأن الفنان أراد ألا يتركنا حيارى على الإطلاق، فرافق جاسر ونبضات قلبه وخلجات نفسه ورعشات جسده لحظةً لحظة، فأحسسنا أن العلاقة بينه وبين نرجس نقطة تحوُّل كبرى في حياته ... وزاده تعلُّقًا بها أن ذهنه، في فورته الفجائية، وجد من هذه المرأة وعودة قواه شعورًا لا

[٢] محجر في الجبل، كان يعمل فيه حجَّارًا قبل أن يذهب إلى السجن.

يقدم أحد شقيه إلا مع الآخَر، وأصبح كالجاموسة العنيدة يكاد يضرها اللبن في ضرعها ولا تدرُّ به إلا لحالب معيَّن» (ص١٢٤).

وإذا كان جاسر قد ذهب إلى السجن المرة السابقة احتجاجًا على إهانة لحقت به من أحد زملائه لأنه لم يستطع أن يحمل حجرًا ضخمًا فقتله وهو غاضب، فإنه لن يذهب هذه المرَّة إذا قتل إسماعيل — وهو كامل الوعي والهدوء — احتجاجًا على قسوة الحياة التي تجعل من نرجس شريان حياته، زوجة ذلك الرجل. وضمَّهما منزل واحد ... في لذة لا يعرفها أكثر الناس (ص١٣٨).

ورغم ذلك تحدث المأساة ... يذهب جاسر إلى عمله كشأنه كل يوم، وينفجر الديناميت في المحجر، فيفقد بصره ... ويعيش بقية حياته يمد يده بالسؤال.

ولأول وهلة لا نستشعر في هذه النهاية عقابًا إلهيًّا من السماء ضد جرائم جاسر وإنما نحن نشم رائحة المأساة منذ بدأت العلاقة بينه وبين نرجس، لا كامرأة متزوجة، ولا لأن زوجها قريبه ... فهي امرأة تحترف — بعد ذلك كله — الدعارة، وإنما لأن نرجس بالذات تمثِّل نبع الحياة الذي تغيرت به حياة جاسر تمامًا، النبع الذي جعل من خمس عشرة سنة في الليمان، حلم ليلة! أي إن العلاقة البدنية بينهما كانت السِّمة الإيجابية الوحيدة في صحراء جاسر الممتدة عَبْر خمسة عشر عامًا ... إلا أن الزمن والتقاليد والعُرف وبقية الظواهر السلبية في تلك الصحراء كان لا بد أن تغمر السمة الإيجابية بالرمال، وتقتلها في وهاد الحرمان من النور والرؤية ... فيُصاب جاسر بالعمى رمزًا عميقًا إلى اختناق القوة الدافعة في كيانه تحت وطأة القوى المعادية لهذا الكيان، لحياة هذا الكيان.

ولعلَّ أبرز ما يميز يحيى حقي في تصويره هذه المعاني التجريدية هو إحصاؤه الدقيق لشعيراتها الحية في أعماقنا ... فهو لا يتتبَّع جاسر من بوابة الليمان إلى بيت قريبه إلى نرجس إلى المحجر إلى هاوية المأساة إلا من خلال أدَق مشاعر الشخصية وظلال الحديث وخفقات التجربة ... لذلك تأتي صورة الجنس من الداخل في أدب هذا الفنان، إنه لا يتجاوز اللحظة الميكانيكية في العلاقة فحسب، بل يتجاوز كونها علاقة مباشرة بين رجل وامرأة، ويرفعها إلى مستوى الرمز. وهي لا تستتر بذلك خلف أودية كثيفة من التجريد، وإنما تستظلُّ بالدلالة العميقة الناتجة من النفاذ الحاد لبصيرة القصَّاص.

وهكذا نحن لا نكتشف معنًى للجنس في أدب يحيى حقي، ولا تفسيرًا لأزمة الجنس في قصصه، ولا علاجًا لقضية الجنس عند الأجيال المعاصرة ... إننا نكتشف تحليلًا واعيًا للطبيعة الإنسانية في الفرد، وإحاطة شاملة بالعناصر المكونة لهذه الطبيعة، ثم إبراز

«الجنس» كعامل إيجابي يدفع الإنسان ... غير أن هذه القوة الدافعة تصطدم دائمًا في النماذج التي تعيش حياتها في غيبوبة انحطاط العيش والوعي — تصطدم بجدر سميكة تدمي صاحبها وتخطِّط حياته بلون المأساة، والمأساة هنا ليست مأساة وجودية، ليست ثورة على اللامعقول، وليست مأساة اجتماعية، ليست ثورة طبيعية ... ولكنها مأساة التناقض المَرير بين العناصر الأصيلة في طبيعة الفرد، تستمد القليل من مأساة الوجود الإنساني، والكثير من مأساتنا الاجتماعية. ثم تتفرَّد في النهاية بخصائص ذاتية مستقلة نابعة من ضراوة الصراع الذي لا يمل بين الإنسان ونفسه، وبين الإنسان والمجتمع وبين الإنسان والطبيعة، ولا يصبح الجنس — على هذا النحو — وحشًا ضاريًا، كما سبق أن قلت لأنه لا يشكِّل في ذاته جوهر المأساة، وإن كان أحد معالمها الرئيسية.

والغريب حقًّا، أن هذه الوحدة المنهجية في التفكير والتعبير لم تسلك في التعبير عن نفسها الطرق التقليدية، بمعنى أنه لم يستخدم — مثلًا — المونولوج الداخلي في تجسيد البنيان الداخلي والعوالم الشعورية للشخصيات ... ولكنا نراه يعتمد على أقرب المظاهر السلوكية بساطة، فهو يُرافق بمبة في علاقاتها العادية ببنات الأسرة والأستاذ محمود والست خيرية، ثم بالأسطى حسن. ومن الكلمات المغرقة في البساطة، بل في السذاجة أحيانًا، من فم بمبة، يلتقط الفنان ما يحمل في مجموعه دلالة هامة يشارك المتلقي في اكتشافها. لذلك تتبيَّن حقيقة الرغبة الهائلة بين ضلوع بمبة دون أن تتشنَّج ذرات دمها بلهيب الجنس، بصوت مسموع، وإنما يتصاعد هذا التشنج همسًا يلفح وجداننا بمعنى أكبر من الرغبة السريعة الزوال، بمعنى يترسَّب في كياننا مضيفًا إليه جرعة من الإيجابية الدافعة للحياة. وعندما تفاجأ بمبة بالسخرية اللاذعة من حولها — لمجرد أنها فكَّرَت في الزواج من الأسطى حسن — نتلقى مأساتها بتعاطف ومشاركة ووعي ... تمامًا كما تلقينا مأساة عليوي، فلم نتوقف كثيرًا عند السطح المظهري الذي جاء به إلى السجن، لأننا توقفنا كثيرًا نتأمل طبيعة العلاقة بينه وبين الغجرية. فلم يكُن أمامنا سوى هذا الإنسان المعذَّب الطامح إلى الحياة فحسب. وتسمو لحظات النشوة بينه وبين المرأة إلى أن تصبح تعبيرًا رائعًا عن شهوة الحياة ... على أن السجن الكبير يقذف به إلى السجن الصغير لنستقبل منه بعدئذٍ إنسانًا جديدًا هو جاسر ... وتتكرَّر الكارثة في دورة تراجيدية كاملة، كارثة التمرُّد الرهيب من جانب القوى المضادة، في ذات الفرد للقوى الإيجابية الدافعة في حياته ... وعندئذٍ يتحوَّل الجنس إلى لحظة غنية بالحياة وإن لم تكُن محور الحياة.

ويؤسف الباحث حقًّا ذلك الإقلال الشديد من جانب يحيى حقي في الإنتاج الأدبي، لأنه يفتقد وفرة النماذج التي يستشهد بها في تسجيل هذه الظاهرة الهامة في أدبنا الحديث.

الفصل الثالث

الموت والجنس في أدب البدوي

لست أعتقد أن قصَّاصًا مصريًّا من جيل الروَّاد، الْتَفتَ إلى قضية الإنسان الكبرى في أعمَق أبعادها، كما الْتَفتَ إليها الفنان العظيم محمود البدوي. فقد ظلَّ المصير المأساوي للبشر مشهدًا رئيسيًّا في أعماله الأدبية منذ بواكير إنتاجه الفني، وإن تفاوتت قيمة هذه الأعمال من مرحلة إلى أخرى. على أن مأساة الوجود الإنساني في أدبه تمتزج امتزاجًا عميقًا بقضية «الجنس» مما يجعل لهذه المأساة لونًا خاصًّا يتفرَّد به البدوي بين كتَّاب القصة الحديثة على الإطلاق. فهو لم يقصد إلى معالجة العلاقة الجنسية بين البشر في ذاتها، وإنما كتجسيد مباشر لقضية القضايا في حياة الإنسان: المصير.

والباحث في أدب البدوي يدهش كثيرًا لانزوائه عن أضواء الدراسة والنقد، بالرغم من أنه الأديب اليتيم في جيل الرواد الذي يستحق الأولوية بالنظر، لما كان عليه من وعي عميق بفن القصة من جانب، وأصالة شديدة الذكاء من جانب آخَر، ولما كان عليه من جرأة في ارتياد أعقَد المسائل الفنية والإنسانية. فقد كان الرائد الحقيقي لرواية الأقصوصة بضمير المتكلم … وإذا بدَت هذه الخطوة الآن، وكأنها شديدة البساطة، فإنها كانت ثورة منذ ربع قرن. ذلك أنه بالإضافة إلى كونها أداة صعبة التعبير عن بقية الشخوص والأحداث والتجارب، فإنها — أيضًا — كانت أداة هامة في تقريب أدبنا من الاتجاه الواقعي الذي سيتشرب التجربة النفسية في مختلف انعطافاتها.

ولم يكُن هذا المنهج التعبيري بمعزل عن منهج فكري مماثل … يلتقط جزئيات الواقع دون التورُّط في مبالغات تعتمد على الصدفة — كتلك التي كان محمود تيمور غارقًا منها — أو مبالغات تعتمد على تضخم الانفعال والأحاسيس، كما شاهدنا في الأقاصيص الغارقة في الرومانسية عند محمود كامل.

كان البدوي في واقع الأمر يقصُّ تجربة مَريرة وصعبة للغاية، تلك هي محاولة التعبير غير المُفتعَل عن اللحظة الحضارية التي يعيشها ... فلم يجئ أدبه تقليدًا لأحد من كتَّاب أوروبا كما صنع غيره، وإن تأثر بالأسلوب الشفاف والرؤية الشعرية التي نلحظها في أدب تشيكوف ... وقد حدث ذلك على أثَر إدمان هذا الفنان لإنتاج الكاتب الروسي، الذي نقل عنه إلى العربية في مستهل حياته الأدبية الشيء الكثير.

وبالرغم من أن البدوي وضع كلتا يدَيه على مَعين لا ينضب من المعاني الإنسانية الغزيرة الخصبة، إلا أنه لم يلتفت كثيرًا إلى الأسس النظرية لهذا المعنى أو ذاك، مما أعطى فنه نكهة التلقائية والعمل العفوي، فلم يرتبط صاحبه أساسًا بمنطقٍ ما يتصل بفكرة معيَّنة ... ومن هنا يتَّسم هذا الفن بالعمومية الشديدة في التصدي لمأساة الإنسان، والبعد التام عن العناء الفكري المتكامل ... وربما كان هذا السبب بالذات قد نأى به عن وعي النقاد ذوي الاهتمام بالقيمة الاجتماعية، فبينما تضج بعض قصصه بما يُعانيه أبطالها من بؤس وضياع، لا نرى ناقدًا واحدًا ممَّن تعنيهم هذه الموضوعات يلتفت إليه مثلًا، وكذلك لم ينتبه إليه مَن تجذبهم أضواء التراجيديا الإنسانية على الرغم من أن الفجيعة الحية هي الصورة الدائمة التجدُّد في أدبه.

كما تسبب انعدام ارتباطه الفكري بأحد الأبنية النظرية الكاملة أن جاءت بعض أعماله يشوبها الفتور والسطحية إذا ما انفصلت عرى التَّفاهم بينها وبين روح الفنان لأسباب بعيدة عن الفن ... الأمر الذي قد يتفاداه ذوو النظريات في الأدب والحياة.

قلت إن نظرته لمأساة الوجود الإنساني تمتزج امتزاجًا عميقًا بقضية الجنس ... فالموت والجسد، خطان بارزان على جبين التجربة الإنسانية في أغلب قصصه ... ولكن افتقاد العملية الأدبية إلى دينامية فكرية لا يرتفع بالجنس في بعض أعماله عن سطح المشكلات اليومية بنهاياتها البسيطة الساذجة. فتصادف المرأة «رائعة الفتنة» دائمًا ... ومهما التقيت بها عرضًا في الطريق، فسوف تلتقي بها مرَّة أخرى ومرَّة ثالثة ... إلا أن ذلك لا يحدث في معظم قصصه كما يذهب أحد النقاد مستطردًا أنها «تشكِّك في طبيعة المرأة» وتوحي بأنها طبيعة حيوانية، فالمرأة تحب مَن لا يهتم بها، ولا تُبالي بمَن يهتم بها، والمرأة هي الزوجة الأولى لشهريار ... «تلك التي خانت الملك لتمنح نفسها للعبد الْتِماسًا للمتعة الحسية بأي طريقة.»[1]

[1] رجاء النقاش، القصاص الشاعر، مجلة الشهر، عدد يناير، ١٩٥٩م.

ويسلك محمود البدوي طريقًا وعرًا في الاستجابة لأحاسيسه عن مأساة العبد الإنساني بواسطة القصة القصيرة ... وما زلت أذكر تلك الأقصوصة الفرنسية التي تقول بأن رجلًا أخذ يكتشف أن أبناء جيله وأصدقاءه يتساقطون الواحد بعد الآخَر، حتى أتى الموت على جميعهم، فتأمل الرجل حياته في هذا العالم المروع ولم يرَ بدًّا من أن يكون الحل النهائي هو الانتحار. وعندما نشرت هذه القصة، تناولها النقاد في أقطار كثيرة بالتحليل ... فقال ناقد ماركسي إنها تأكيد مُلحٌّ لما أصبح عليه المجتمع الإنساني من قوة ينتحر الفرد دونها ... فقد انتحر الرجل لأنه وجد أصدقاءه يموتون، وموت الأصدقاء هنا ترمز به القصة إلى تصوُّر انعدام المجتمع، فكان لا بدَّ أن يموت هو الآخَر، فلا حياة للفرد بغير المجتمع. ثم تناولها ناقد آخَر يناصر الاتجاه الوجودي في الفن قائلًا إن الانتحار كان تجسيدًا رائعًا للإحساس الوجودي في الفن، قائلًا إنَّ الانتحار كان تجسيدًا رائعًا للإحساس العميق بالعبث ... ذلك أن موت الأصدقاء في القصة كان رمزًا لتوقُّف الإنسان لحظةً عن الانغماس في ذهول الحياة اليومية الذي يخدِّر حواسنا في الحقيقة البشعة. إن هذا الوجود غير مبرَّر، ومن العبث التواجُد فيه أصلًا، ومن ثَم تصبح قمة الصدق مع النفس هي الانتحار، فهو الاحتجاج الواقعي الوحيد على رعب الإدراك الحقيقي لمأساة البشر.

ولقد امتدح الناقدان في النهاية هذه القصة، بالرغم من أنهما يقفان على طرفَي نقيض، ذلك أنها تضمَّنَت شيئًا يعلو كثيرًا فوق الاتجاه الفكري أو المذهب الأيديولوجي ... هو الصدق الفني، العامل الحاسم في قيمة العمل الأولى. هذا اللون من الصدق هو السمة الأساسية في أدب البدوي.

وهو ليس صدقًا أخلاقيًّا، وإلا اتَّسم بالنسبة التي يختلف عندها ذوو الاتجاهات الأخلاقية المضادة ... ولكنه صدق يتجاوز بشموله الإنساني حدود الاعتبارات الخلقية، ليركِّز بصيرته على الدلالة الفنية لهذه التجربة أو تلك، ولا يقيس درجة حرارتها بالقيم السابقة على تحقُّقها الفني ... وإنما يقيم صرح العمل الأدبي من مواءمة العناصر المكونة له مواءمة تبعد به عن الخلل الجزئي أو الشلل الكامل. فإذا اختلَّ أو شُلَّ، توقف عن أداء رسالته الإنسانية، فضلًا عن توقُّفه عن أن يكون فنًّا.

إن قصة «الأعمى» في مجموعته المبكرة «رجل» صدرت عام ١٩٣٦م؛ تحكي لنا قصة «سيد» مؤذن القرية الفاقد البصر، والذي يرعب النساء كلما حاولن الاقتراب من بئر المسجد الذي يحرسه. ولكن — فجأة — يغيِّر من مسلكه هذا مع امرأة غجرية اسمها «جميلة». وذات يوم طلب إليها أن ترافقه إلى مكان ما من القرية، فطلب أن يعبُرا قناةً

مارَّة وسط الحقول. وعندما تلوَّثَت أقدامها بالطين جلست جميلة تغتسل، وما إن انتهت حتى قالت له بصوت ناعم: «ناولني …

فمدَّ يده إلى الجرة … فلمست يدها، فكأنما لامسه لهبٌ كاوٍ، فوقف ويده تلاحق يدها. ثم أمسك بيدها ورفعها عن الجرة، حتى استطاع أن يقبض عليها بقوة، فمدَّت وجهها مشدوهة وقالت وصوتها يرتعش: ناولني …

فرفع يده إلى ذراعها وضغط، وقد أحسَّ بألياف لحمه تلتهب … ن… ناولني!

فأبقى يده ضاغطة على ذراعها، وهو واقف يتردَّد.

– ما الذي تريده مني؟

فلم يقُل شيئًا. ثم مالَ عليها وضمَّها إلى صدره وضغط على جسمها فتراخى، وحملها على ذراعَيه بسرعة ودخل بها حقل الذرة.» ومنذ الوهلة الأولى لا نستشعر قيمةً ما من أن يكون هذا الرجل أعمى، على أن هذه القيمة تبرز رويدًا مع تحليل الفنان لتكوين «سيد». فقد صوَّره لنا إنسانًا بلا ماضٍ ولا حاضر ولا مستقبل، وعاجزًا في آنٍ واحد. ومن ثَم كان فقدان البصر رمزًا عميقًا إلى عجز الإنسان تجاه مصيره … ومن قبيل الهزل أن نتوهَّم الفنان غير واعٍ لهذه الرمزية العميقة الدلالة في تجربته الفنية لأن الأحداث جميعها والشخوص كانت تصوغ هذه الرمزية في بناء منطقي متسلسل. فأن يكون «سيد» رمزًا لعجز الإنسان، فإن جميلة تصبح تمثالًا حيًّا للإحساس بالعبث.

«مشَت ذاهلة ساهمة لا تحسُّ بشيء مما حولها ولا تعرف إلى أين هي ذاهبة … على أن رجلَيها كانتا تقودانها، بحُكم العادة، إلى بيتها» … والذهول أو الهموم، هنا ليس انطباعًا وجدانيًّا لحدث فردي … وإنما هو يرتبط أشد الارتباط بقول الفنان: «لا لذة ولا متعة، ولا إحساس بشيء من هذا كله، ولكنها استسلمت ورضيت، لأنه حكم عليها بأن تستسلم وترضى. لا إحساس بنشوة ولا شعور بمتعة، وإنما مَر كل شيء كالعاصفة الهوجاء وهي تلفُّ كل شيء لفًّا» … وإذَن فالأمر ليس مجرد «خيانة» زوجية من جانب جميلة، أو خيانة زوجية من جانب سيد، فبالرغم من أن نبض الحياة الإنسانية يدقُّ بانتظام وبغير وعي في عروق التجربة إلا أننا نحلِّق برغمنا مع جثة «سيد» الملقاة على أحد جانبَي الطريق في اليوم التالي، لنتساءل: أحقًّا كان القصَّاص يستهدف من خَلْق هاتين الشخصيتين أن يجعل من العلاقة الجنسية بينهما نذيرًا للخونة من البشر؟ إن وجهة النظر الأخلاقية هذه تذوب تمامًا في النطاق الدرامي للقصة … فلقد كان لاختيار الفنان لشخصية جميلة بالذات دون بقية النساء دلالة خطيرة؛ إذ هي تمثِّل في جمالها الرائع

وصباها المشرق تفتُّح الحياة ورحابة آفاقها، وفي اللحظة نفسها باستسلامها السريع العاصف، وفجيعتها الذاتية من الداخل، تمثل الإنسان مضطرًّا إلى عناق صليبه، وكأن هذا الصليب الأبدي يتضمَّن قوة جاذبة تمتص من النوع الإنساني قوته ... ثم تخبِّئ نهاية «سيد» لتقول شيئًا غريبًا حين بصر القرويون في صبح اليوم التالي، وهم في الطريق إلى سوق المركز، بجثة مُلقاة على قارعة الطريق، ومنهم مَن قال إنها لسيد الأعمى، ومنهم مَن أنكر ذلك. على أن الذي نحن على يقين منه أن الرجل لم يدخل مسجد القرية بعد ذلك ... أبدًا. فإذا نحن تذكَّرنا أن العلاقة بين سيد وجميلة تمَّت بعيدًا عن العيون بصورة مُطلَقة، فلن نتصوَّر بحال إمكانية كشف العلاقة حتى تفسر الفاجعة من زاوية أخلاقية ... ولكننا إذا تذكَّرنا نوعية أدوات التعبير عند البدوي، استطعنا أن نخرج من المأزق: فهو يستخدم شخصيات عادية للغاية لأهداف — تبدو — غير طبيعية أبدًا ... بحيث لو طبَّقنا مقاييس التجربة العادية على تلك الشخصيات لجازفنا بالقول بأنها مزيفة وأصيلة الافتعال ... أما إذا تتبعنا منهج الفنان في تصوير القضية المُلحَّة على وجدانه، فإننا لن نتعثر ما دمنا نرتفع بالأقصوصة إلى مستوى الرمز الذي تومئ إليه الشخصية والحدث والتجربة من خلال المنهج التعبيري للكاتب.

ولعلَّ قصة «في القرية» التي ظهرت في مجموعة «الذئاب الجائعة» عام ١٩٤٤م ... لعلَّها تُلقي ضوءًا كافيًا على ما نحن في سبيلنا إليه من تفسير لأعمال هذا الفنان. والقصة لأحد عمَّال الشواديف في قرية بأعماق الصعيد، وتبدأ بأن يتعلَّق بصر هذا العامل القوي الجسم بإحدى النساء الفاتنات اللائي يملأن جرارهن بالقُرب من مكان العمَّال. ويتعرض «نعمان» لهذه المرأة ذات فجر حتى لا يراها أحد، فيمسك بالفأس ويستعرض فتوَّة جسده شِبه العاري، ثم تُقبل هي من بعيد «ووقفت على رأس المنحدر أرقبها بعينَين زائغتين ... وطلعت ورأتني واقفًا كالناطور! فوضعت الجرة على حافة الطريق لتُصلح من ثوبها ... وقالت: لماذا تقف هكذا ... أتريد أن تستحم؟

– أجل.

– في طريق النساء؟ إنك شيطان!

لقد انقطعت الرِّجل ... وسأذهب بعيدًا ... دعيني أساعدك على حمل الجرة.

وسرى في جسمي اللهب. نظرت إليَّ، وأدركَت ما يدور في خاطري وشددت على ذراعها ... فقالت: دعني أمضي ... لماذا تنظر إليَّ هكذا؟ دعني أمضي.

وكانت تهمس، ولكني شددت على ذراعها بقبضة من فولاذ وحملتها ... وفي سرعة البرق دخلت بها إلى الحقل.

وقالت لي وهي تحمل الجرة عائدة إلى القرية: إنك وحش ... ولكني أحب الوحوش.»

وهنا تقوم المرأة بدَورها نفسه في القصة السابقة، فتمثل الحياة، ولكن الفنان يعمِّق سطور هذه الحياة فيقول إنها توءَم القوة. ولذلك فهذه السمة الأولى في الرجل هي قوة البدن، كما جاء الإلحاح على «الحقل» مسرحًا للقصتين إشارة إلى الغابة العذراء التي يسترد فيها الإنسان إنسانيته في أخيلة الرومانسيين القدامى والكتَّاب المحدثين أمثال الأمريكي ثورو والإنجليزي لورنس. غير أن الكاتب العربي لا يقدِّم «الغابة» كحلٍّ للصراع البشري، لأن العجز إحدى الصفات الفطرية اللاصقة بطبيعة الإنسان ... لذلك ينهار ذلك الجسم العملاق الذي يُشار إليه باسم «نعمان» ينهار تحت وطأة المرض، فيحدث الانشطار المأساوي بين الحياة وتوءَمها؛ بين الحياة والقوة، بين التفتُّح والانطلاق، وما قد مُني به الإنسان قبل أن يُولد من مصير تَعِس يجعله عاجزًا عن الجواب. وتهمل الطبيعة الكيان الفرد للإنسان لتستقبل كيانًا جديدًا لم يُحكَم عليه بالإعدام «وكان عباس أقوى الرجال من بعدي. فاحتل مكانًا، وأدار دفة العمل أثناء مرضي.» والرمزية في أقاصيص البدوي لا يستغلق كشفها، وبالتالي فإننا لا نتعسَّف في استقراء خباياها بين أحداث القصة، لأنها هي نفسها تقدم إلينا هكذا «ورأيتها ذات مساء تديم النظر، في سكون، إلى عيني، ثم تولي وجهها مفزعة! فسألتها: لماذا تنظرين إليَّ هكذا؟

فعاد الهدوء إلى وجهها، وارتسمت على فمها ابتسامة باهتة، وظلَّت صامتة.

– لماذا تنظرين إلى عيني هكذا؟

وهززتُ ساعدها ... فقالت في صوت كالهمس: أرى في عينَيك شيئًا رهيبًا.

– ما هو؟

– لا أستطيع أن أبوح لك به الآن ... دعني أمضي.

– لن أدعك تذهبين ... حتى ... حتى ...

– إنك مخبول! دعني أمضي ... لا شيء في عينيك.

ومضت في جوف الظلام.»

لقد جاء الحوار في مكانه المناسب، رامزًا إلى أشياء وأشياء، وإذا لم تفسره على مستوى الرمز، فلن يكون بذي قيمة فنية أو قيمة إنسانية على الإطلاق. فقد بدأ نعمان يتماثل إلى الشفاء. ولكن هذا التماثل لا يذيب المعالم الأولى للعجز ... إن الضربة الأولى تتبلور في مجموعة من الملامح الغائرة في وجدان نعمان للأبد «هل تحسب أنك تخيفني بهذه النظرة؟ أنا لست مِلكًا لأحد ... أنا حُرة طليقة كالطير، أطير في كل مكان ... وما

لأحد سلطان عليَّ ... وما من شيء يخيفني ... وما من شر يصيبني من إنسان ... أما أنت فستُساق يومًا إلى المشنقة بين صفين من الجند.»

أكان يمكن أن تدل هذه النبوءة على دلالة غير رمزية إلا إذا كانت صادرة عن إنسانة ساحرة؟ وكما كانت المرأة في هذه الأقصوصة بعيدة تمامًا عن صناعة السحر، فإننا نلتقط تلك الكلمات على وجهها الرمزي، فنقول إن المصير التراجيدي لنعمان يتجسد في تحول المرأة إلى زميله عباس؛ أقوى العمال من بعد عباس الذي كان راقدًا إلى جانبه «وأخذني النوم، وصحوتُ فتفقدت رفيقي فلم أجده بجواري ... ودرت ببصري فيما حولي ... ولمحت امرأة خارجة من الحقل ... مضت في الطريق وهي لا تلتفت ... ورفعت وجهي وعرفتها ... لقد كانت هي بعينها بلحمها ودمها ومشيتها، ولا أحد يمشي غيرها، في غلس الليل، وليست هناك امرأة تركب الأخطار مثلها ... في سبيل إرضاء رغبتها. وسحبت البندقية من تحتي، كنت في حالة هياج وخبل.»

وكان من الممكن أن يقتل نعمان زميله والمرأة معًا ... ولكن البدوي يُكسب الأحداث مع رمزيتها نبضًا إنسانيًّا، فينتظر نعمان حتى يلتقي بغريمه في حقل ويلعبا التحطيب، ويصيب منه مقتلًا ... «ووضعوا الحديد في يدي ... وساقوني وحولي نطاق من الجند إلى المركز ... وسرنا على جسر القرية الطويل، مع الشمس الغاربة. في سكون وصمت ... ولمحت ناعسة عن بُعد نازلة إلى الطريق وسائرة إلى النيل تتهادى على مهل، وعلى رأسها جرتها. وكانت تمشي الهُوينى تعوَّدتها في سكون وهدوء ظاهرَين، كأن لم يحدث شيء.»

وهكذا تدور الدوَّامة أو الطاحونة فيظل الإنسان ضحية أبدية لمصير وجوده على الأرض، بينما تظل الحياة في دورانها لا تعبأ بالضحايا.

والبدوي يتعاطف مع الضحية تعاطفًا واضحًا، ولكنه لا يتخذ معه موقفًا متمرِّدًا من عبث وجوده ومأساوية الحياة ... وأضحت هذه التجربة في أدبه أقرب إلى الانطباع الوجداني بقضية الموت، منها إلى الوعي بمأساة الجنس البشري في صراعه مع الطبيعة. كما جاء في قضية الجنس تجسيدًا رمزيًّا لجوهر الحياة عندما تعانق إحدى لحظاتها المعدن الإنساني في قوته وجبروته، حتى إذا حدث التناقض فالانشطار بين الاثنين، لن نجد هناك مأساة «جنسية» وإنما نرى مأساة وجودية عبَّرَت عن نفسها في ثياب الجنس. ولذلك لا يعالج الفنان أزمة الجنس كأزمة واقعية إلا في القليل من قصصه. وعندئذٍ تجيء الغابة أو الحقول في قصص البدوي أرضًا صالحة للدراما تحدث بين طياتها الرواسب الرومانسية الكامنة في أعماق الكاتب.

ولقد كان تطوُّره من عام ١٩٣٥م حيث أصدر مجموعته الأولى «الرحيل» ... إلى مجموعته الثالثة «الذئاب الجائعة» عام ١٩٤٤م حافزًا لنا على تتبُّع تفاصيل هذا التطور. فنحن نلحظ في قصة الأعمى أنه كان يتخذ شخوصه على المستوى التجريدي المباشر، فيصبح «سيد» فاقدًا للبصر أي عاجزًا، وتصبح «جميلة» رائعة الفتنة والجمال ... ثم تتسلسل التجربة في سلسلة من الأحداث المنطقية: سيد يسكن مع امرأة عجوز تعيش في منزل قديم لأحد الملَّاحين المهاجرين وتقتات خبزها من «سحور» شهر رمضان. وسيد هذا لا يحب النساء ويرعبهنَّ رغم صوته الجميل عند الآذان. إنه يمنعهنَّ من مَلء جراراهن من بئر المسجد. ولكن جميلة تقلب حياته رأسًا على عقب، فيملأ لها جرتها بنفسه ويحسُّ معها بأُلفة شديدة، حتى إنها تُداعبه مداعبات سافرة، ثم يُرافقها ذات مساء، وفي الطريق تنفجر أعماقه التي كانت تغلي باشتهاء جميلة. ويمارس الاثنان العلاقة البدنية في أحَم غلوائها. وفي اليوم التالي تشاهد جثة سيد بعيدًا عن مدخل القرية.

هذا المنطق التجريدي المباشر، أسهَم في الميل بالأقصوصة إلى العمومية الشديدة في علاجها لقضية الجنس، فلم تنبض العلاقة بين الاثنين بما يبرِّرها من جانب الأنثى التي يقول المؤلف — على العكس — إنها لم تستشعر أية متعة أو شعور باللذة، أي إنها كانت مجرَّد آلة تنطق بالهدف الأشمل من الأقصوصة. ولعلَّ هذه القضية الفنية من أعقَد المسائل التي واجهت محمود البدوي على طول حياته الأدبية. وبالرغم من أنه يمزج بين الموت والجنس مزجًا عميقًا، بمعنى أننا لا نحس بأحدهما مُقحَمًا على الآخَر، بل يتداخلان فيما بينهما تداخلًا جدليًّا ... إلا أن تركيزه في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني على قضية المصير في مستواها التجريدي، كان ينأى بالعلاقة الجنسية بين شخوصه عن أن تكون علاقة إنسانية تتعقَّد تعقيدًا بالِغ الحِدَّة والعنف في المستويات الإنسانية غير المباشرة والبعيدة عن التعميق.

على أننا رافقنا مع قصة «في القرية» مرحلة جديدة في أدب البدوي. ولقد تخيَّرتُ هذه الأقصوصة بالذات، لأن هيكلها العام يقترب كثيرًا في ملامحه الخارجية من هيكل «الأعمى» ومن هنا تصلح مادة للمقارنة. فـ «في القرية» يعي القصَّاص أن العجز الإنساني ليس بسيطًا ولا ساذجًا، وبالتالي ليس مباشرًا، ومن هنا يثور نعمان في أوج اكتمال الرجولة وقوتها. يؤكد بصورة واضحة على أن المرأة أعجبت أساسًا بقوته، فلا يستغلق علينا الرمز، بالرغم من أن الصورة عادية ومألوفة ... ولذلك كان شيئًا طبيعيًّا للغاية أن يتَّجه نظر المرأة إلى عباس بالذات «أقوى العمال من بعده» لأنها لا تشتهي في نعمان

شيئًا عميق الخصوصية، بل تستحوذ على كيانها صفة عامة، قد توجد عند نعمان بدرجة أكبر ولكنها توجد عند عباس بالدرجة نفسها إذ باغتت الرجل الأول مِحنة العجز؛ أي إن النتيجة النهائية في القصتَين هي العجز الفردي أمام المصير البشري العام. ولكن هذه النتيجة تبشِّر في القصة الأولى بشيء من التعسُّف بينما تبتعد عن التعميم في كثير الأحيان في القصة الثانية. وهكذا أقبلت قضية الجنس في هذه القصة تجسيدًا مفصَّلًا للمأساة الإنسانية، فلم يجنح الفنان إلى تجريدها من جزئيات الحياة اليومية. بل آثر أن يُضفي عليها من هذه الجزئيات ما يضمن لها النبض الإنساني والرؤية الواقعية الحادة لضراوة المأساة. فلم نشهد تسلسُلًا منطقيًّا للأحداث، وإنما بناءً عفويًّا لدقائق التجربة بين وجهيها النفسي والوجداني: اشتهى عباس هذه المرأة «النورية»، وأعجبت المرأة بقوته. تمكَّن من أن يصاحبها إلى حقل الذرة وهو الرجل الذي حُرم من العلاقة الجنسية في هذه المنطقة النائية منذ زمن ليس بقصير. تعرَّض نعمان لإحدى ضربات الزمن فأصابه جرح أقعده فترة من الوقت تعرفت المرأة خلاله بأقوى زملاء نعمان. نهشت الغيرة صدره، فبالغ في معركة التحطيب بينه وبين عباس حتى قتله، وسِيق إلى المحاكم بين صفين من الجند. ولولا اللمسات الذكية من جانب الفنان التي نحسُّها في نبوءة المرأة أو حوارها مع نعمان أو تصويبها نظراتها العميقة في قاع عينَيه … لَما كنَّا نكشف أي رمزية في هذه التفاصيل التي أضفت على الأقصوصة جوًّا نفسيًّا رائعًا، كانت المزاوجة بينه وبين العلاقة الجنسية واضحة الدلالة التي تومئ بأن أزمة الحرمان التي يُعانيها نعمان ليست أقل قسوة من أزمة وجوده نفسها … هذا الوجود الذي تعمَّق في جرأة للمصير المأساوي الحاد، عندما اهتزَّت في عينَيه صورة العالم في اللحظة التي كان عباس خلالها يصنع شيئًا مماثلًا مع الغجرية.

تؤرِّخ مجموعة «العربة الأخيرة» التي صدرت لمحمود البدوي عام ١٩٤٨م مرحلة جديدة تمامًا من مراحل تطوُّره، فقد تخلى نهائيًّا عن الأسلوب التجريدي المباشر، وأضحى ارتباطه بقضية الجنس لا يسلك سبيلًا رمزيًّا خالصًا وإنما هي تتجسَّد من خلال الأزمة الاجتماعية للإنسان في بلادنا. ويسهم في تحديد هذه المرحلة أساسًا، بلورة الاتجاه الواقعي في القصة المصرية آنذاك، وارتياد البدوي لهذا الاتجاه بلا منازع. ففي قصة «العربة الأخيرة» كان يتلقَّى السائق الترام، «يقف وحيدًا في الجزء الأمامي منها … فما من أحد يستطيع أن يشارك وقفته في هذه البرودة الشديدة. كان يتلقَّى البرد كله وحده. وكان الهواء يصفِّر في أذنَيه ويلفح وجهه، فقد كانت العربة مكشوفة ولا زجاج أماميًّا

لها. وكانت يده تتحرك على المفتاح ... والطريق يلمع أمامه على ضوء المصابيح البرَّاقة ... وكان رأسه يدور كما تدور يده بالمفتاح، فقد ترك والدته في البيت في نزعها الأخير ... ولم يكُن يدري من أين يأتي لها بمصاريف الدفن. كان قد أتعب ذهنه طوال النهار دون أن يصل إلى نتيجة.»

بهذا المنهج التفصيلي في تكثيف العلاقة بين السائق والمجتمع، يكشف لنا الفنان ضبابية المسافة الموضوعية بين الإنسان ووجوده المأساوي من خلال محنته الاجتماعية الخاصة. وهي مقدمة رائعة للبنيان الدرامي في الأقصوصة، فهي لا تقحم الجنس على المأساة، وإنما — كما سنرى — تمتزج به امتزاجًا عميقًا ... إننا لا نرافق السائق حتى النهاية، ولا ندري هل دفن أمه أم لا، وإنما الْتَجأ القصَّاص إلى هذا التمهيد التراجيدي ليشيع جوًّا نفسيًّا معيَّنًا في القصة هو الحزن. وهو حزن مزدوج بدقة غريبة، حزن على المصير الأسود الذي ينتظر موتانا الأحياء؛ أي الذي ينتظرنا نحن على وجه الحصر والتجريد، وحزن على فجيعة الحياة التي نحياها بلا حياة، فنصبح موتى بلا قبور.

إن الكاتب يصِف بعد ذلك سكَّان العربة الأخيرة، ويترك سائقها تمامًا! ولكن صورته ومأساته تظل عالقة بوجداننا ونحن نتصفَّح وجه المقامر ووجه المومس ووجه المفلس ... لأنهم جميعًا وجوه عديدة لشخصية واحدة، تجسَّدت في إحدى مراحل القصة في السائق المسكين، كما تتجسَّد في مرحلة تالية في شخصية «نرجس» وهي امرأة فشلت في حياتها الزوجية ثم احترفت الرقص في شبابها الأول ... «وأولاها الدهر ظهره فوجدت نفسها في الشارع. وأخيرًا أشفق عليها صاحب ملهًى وجعلها عاملة في شبَّاك التذاكر ... وكانت تُغلق الشباك وتذهب إلى المشرب، لتنسى مجدها الآفِل ... فإذا انتهى المرقص خرجَت من الباب الخلفي إلى الترام الأخير» ... إننا نحس بتوالي النماذج في «العربة الأخيرة». إن اختيارهم تمَّ وَفْق منهج تعبيري محدَّد هو تركيز الضوء على مأساة الإنسان من خلال نماذج بشرية مأساوية بطبيعتها، ومن ثَم تقوم العربة الأخيرة بدور تابوت الموت، فكل ما يحمله هذا التابوت رمز واقعي لدورة مصيرنا. وهكذا تلتقي نرجس بـ «يوسف النجار» ... «ولم يكُن يوسف متزوجًا، وليس في تاريخ حياته كلها امرأة واحدة ... ومع ذلك فقد كان سعيدًا قانعًا من حظه في الحياة، وراضيًا عن نفسه كل الرضا ... لم يكُن يتصوَّر أن شيئًا ينقصه، لم يدُر بخلده هذا قط» ... ولن نحس تناقضًا بين هذه الكلمات، وما تلاها عندما يقول الكاتب: «إن يوسف عرض على فتاة الليل مبلغًا كبيرًا من المال كي تقضي الليلة معه» وكان هو ينظر إليها بعينَين نهمتَين شرهتَين ... ويحدِّق بشدة في نحرها العاري، وجيدها وكل جزء من أجزاء جسمها. كان كأنه يرى امرأة لأول مرَّة في حياته،

وكان في حركاته ما يبعث السخرية والاشمئزاز في نفسها، وكان لا يصدق نفسه: أحقًّا أنه مع امرأة وبعد قليل سيضمها إلى صدره ويطفئ نار وَجْده ... ويشرب من شفتَيها؟ هل سيحدث هذا حقًّا بعد كل هذه السنين الطوال من الحرمان والجدب؟ واستكثر على نفسه كل هذا واخضلَّت عيناه بالدمع! وأخيرًا جثا تحت قدمَيها، وأخذ يبكي ويغمر رجلَيها بالقُبلات.

قلت إنه ليس ثمَّة تناقض بين صورة يوسف هذه، وصورته التي قبلها إذا أخذنا في اعتبارنا أن ما نراه تناقضًا هو فجائية الوعي لدى الإنسان بهذا الوجود، ورعب إدراكه لمعنى هذا الوجود ... وهنا يجيء الجنس تجسيدًا لهذا الوجود بعينه من خلال انعكاسه الاجتماعي الذي يمزِّق كيانات البشر في صورة وجه أبيض لم يعرف امرأة كيوسف النجار، أو امرأة فاتتها جميع عربات الحياة ولم يتبقَّ لها سوى العربة الأخيرة، مثل نرجس. إلا أن فجائية الوعي ليست قاصرة على كينونة يوسف وحدها، بل هي قانون عام يشمل النوع الإنساني كله ... لذلك تهبط لحظة الوعي على نرجس صباح مبيتها في أحضان يوسف «كانت نرجس ثِملة مُتعَبة في الليل ... واستيقظت قبل رفيقها في الصباح ونظرت إلى وجهه بجوارها ... نظرت إلى وجهه وجسمه وصرخت! إن بَرَصه ودمامته ... لا حدَّ لبشاعتهما ... شعرت بتقزُّز وغثيان مفرط ... ونهضت من الفراش مُسرعة وصرخت، وفتح عينَيه ونظر إليها كالكلب الذليل، وقال بصوت مرتعش: ما الذي جرى؟

ونظرت إليه باحتقار ... وكان جسمها كله ينتفض من فورة الغضب. وصاحت بأعلى صوتها: أيها الكلب القذِر ... كيف تسوِّغ لنفسك أن تقترب من امرأة؟ لقد قتلتني. لا يمكن أن أنسى هذه الليلة ... لا يمكن أن أنساها ... لا يمكن أن أمحو صورتك البشعة من خيالي ... خذْ نقودك.

وألقت في وجهه الورقة المالية التي أعطاها لها في الليل وخرجت.»

ومرَّة أخرى لا ينبغي أن ندهش لصدور هذه الكلمات عن أجواء فتيات الليل، فقد أومأ لنا الكاتب بأن الصفقة تمَّت في الظلام؛ أي في خلال الحاجة الاجتماعية المُلحَّة رفيقة الذهول، بينما أفاقت نرجس مع أضواء الفجر حين اكتشفت أن العلاقة بينها وبين هذا الرجل، العلاقة المتدفِّقة بالحياة، تعلن عن وجه بشِع للغاية يتمتَّع به أحد أطراف العلاقة ... وفي خضمِّ هذا الوعي تتضاءل قيمة الأزمة الاجتماعية، وتبرز المأساة الأكثر شمولًا واستيعابًا لجوهر الإنسان، وحينئذٍ تُلقي فتاة الليل المعدمة الورقة المالية في وجه الرجل، على الرغم من انتهاء الصفقة من جانبها، أي على الرغم من أنها كانت تستطيع أن تأخذ

الورقة بعد أن قامت بدَورها التعس وتغرب عن وجهه للأبد ... ولكن الفنان يريد أن يؤكد على وجداننا الطابع الحقيقي للمأساة ... فلا يطمس ملمحًا واحدًا من ملامحه تحت ستار معالم القشرة الخارجية ... «لقد رمَتْه المرأة اللعينة بسهم قاتل ... واستلَّت منه سَكينة النفس والرضا بما هو كائن، والقناعة بما تأتي به الحياة. لم يذكر له واحد من عملائه قطُّ أنه دميم أو أبرص، ولقد نسي هذا كله باستغراقه في عمله، وكان يؤدِّيه على أحسن وجه.» ذلك أن علاقته بهؤلاء العملاء علاقة خارجية، علاقة غير حياتية، أما علاقته بنرجس، فهي تمسُّ أعماق حياته ... «تغيرت نظرته للحياة ونظرته للناس ... وأصبح قلِق النفس، مضطربًا، صامتًا حزينًا حُزنَ الخصيان الأبدي.»

ويعنيني هنا أن أكرِّر أن منهج البدوي في رؤية المأساة الوجودية للإنسان وأزمته الاجتماعية على السواء، تخلو تمامًا من التمرُّد. لهذا يصبح الخمر القاسم المشترك الأعظم بين أغلب قصصه. فهو الإجابة الوحيدة الشافية عند إنسان البدوي على ما يعتري حياته من لحظات وعي تنفجر بالحزن والفجيعة. بل إن الموت يلعب دورًا مماثلًا لدور الخمر في أقاصيص هذا الفنان؛ إذ بالرغم من أن الموت يلعب لديه أساسًا دور المصير التراجيدي الرامز إلى الدورة العبثية في حياة الإنسان منذ مولده إلى انقضائه، فإن مبالغة البدوي في استخدام الموت جعلت منه شكلًا هروبيًّا يحذر الإنسان عن واقعه الوجودي والاجتماعي ... وهكذا سقط يوسف النجار من الترام وهو ثِمل ... وكان غمام كثيف يزحف أمام عينه وسقط رأسه على صدره وأغفى، وتنبَّه على حسِّ امرأة ففتح عينَيه وتلفَّت. إنه يعرف صاحبة هذا الصوت ... إن العهد بها لم يكُن بعيدًا ... ودار ببصره ثم حدَّق، إنها «نرجس»، ثم يحاول النزول وراءها، فيسقط بين العجلات.

يموت يوسف إذَن كشخصية إنسانية ليبقى في وجداننا شخصية فنية متكاملة، قوية التَّماسُك، تثير تساؤلاتنا بصفة دائمة. فقد توخى الفنان في صياغتها المزاوجة بين دلالتها الخاصة ودلالتها العامة بأن أتاح للشخصية حرية السلوك الفردي الضيِّق والسلوك الرمزي الشامل، فامتزجت قضية الجنس بمأساة وجوده امتزاجًا عميقًا، باتخاذه الأزمة الاجتماعية صورة حية واقعية للصراع بين هذه الأضواء، ولولا هذا الصراع المعقَّد، لجاء بناء الأقصوصة تقريريًّا للغاية، حين راح المؤلف يقدِّم شخوصه في عبارات سريعة للغاية تخلو من الحركة الدرامية للحدث. ولكن اتساع هذه الحركة بين المقدمة التي مهَّد بها الفنان لقصته بشخصية السائق الذي ترك أمه في النزع الأخير، وبين سقوط يوسف النجار بين عجلات العربة الأخيرة أن همزة الوصل بين يوسف والسائق، هي الإطار المأساوي

للتجربة الإنسانية، تجربة الإدراك المرعب للحياة ... كما نرى في قصة «رجل في الطريق»، حيث يقول الكاتب: وكان إدراكه الصحيح للحياة قد جعله لا يعبأ بشيء مما تواضع عليه الناس، فهو يسكر وينام في الطريق، «ذلك أنه في إحدى لحظات الوعي هذه، توفَّرَت له فرصة اللقاء المنفرد بزوجة زميله، ووجدت أمامي — أنا الشاب القوي الذي يعاني مَرارة الحرمان — امرأةً ناضجة محرومة مثلي ... كان في نظراتها تكسُّر ولِين. وكان جسمها يروح ويجئ أمامي وهي في أحسن مجاليها، فأخذتُ أنظر إليها، وأنا مستغرق فيها بحواسي ومشاعري جميعًا. ونسيت أنها امرأة صاحبي، نسيت هذا وذكرتُ أنني وحيدٌ في قلب الليل مع امرأة اشتهيتُها من كل قلبي. ودون أن ندري ما حدث كانت بين ذراعي وكنت أرتوي منها. وغرقنا في الشهوة فلم نحفل بأحد. وأصبحتُ أقابلها كلَّ يوم.»

هذا اللقاء مع الجنس، ليس لقاءً عاديًّا. وحقًّا لا نعثر هنا على أزمة اجتماعية، لو نظرنا إلى الأزمة من الخارج ... ولكنا سوف نعثر على أعماق الأزمة في الحرمان والوحدة والعمل الشاق المرهق إلى نهاية هذه الآلام المرَّة التي يُعانيها الرجل، ومن ثَم كان طبيعيًّا أن تذوب هذه الآلام مؤقتًا بين أحضان أقرب امرأة. فإذا تخيَّر الفنان هذه المرأة من بين مئات النساء، لتكون زوجة أقرب الناس إلى الرجل، فإنه يكون قد تخيَّر شكل «المأساة» في الأقصوصة ليعبِّر عن عشرات التناقضات بين العواطف الإنسانية إزاء مأساة وجوده ومِحنته الاجتماعية وانحداره النفسي وبلبلته الفكرية ... «ودون أن نتبادل كلمة واحدة — يقصد بينه وبين الزوج — تشابكنا في عراك دموي وظللنا نقتتل حتى لم تبقَ فينا قدرة على الحركة، ورحت في غيبوبة طويلة ... ولما فتحت عيني نظرت إليه كان الدم يلطِّخ وجهه، وكان صدغه قد تهشَّم من ضربة قاتلة ... فأدركت هول ما حدث، وأغمضتُ عيني.» هكذا يحدِّد الكاتب العلاقة بين الجسد والموت، فإذا كان الجنس يعبِّر عن ذروة الحياة والمأساة معًا، فإن الجسد وحده يصوِّر تطوُّر هذه الدورة التراجيدية بوعي كامل ... فهو يزدهر مع نشوة الجنس ويذبل مع الموت، أي إنه يعلن لحظتَي الوجود والعدم في آنٍ واحد. تمامًا كما شاهدنا في قصة «زهور ذابلة» التي تضم فيها عربة الموتى جثة أحمد في الجزء الخلفي منها، والقريب الذي تسلم الجثة في الجزء الأوسط والسائق في الجزء الأمامي ... وتعترض طريق القافلة امرأة تريد السفر إلى سمالوط، ويسجل قريب الميت «كانت تنظر إليَّ بعينَين ذابلتَين ... وتحاول أن تصل بهما إلى أطواء نفسي، ولكنني وجدت نفسي مرة أخرى أغيب عنها، وأرسل البصر إلى الليل ... وأخذت أرقب النجوم وأفكر ... إنني الآن في عربة ... وبجواري فتاة ريفية في مثل جمال الفجر ... وهي تنظر

إليَّ، وقد يكون في نظرتها اشتهاء ... ولكنني بعيد عنها، وإن كنت أقرب شيء إليها ... بعيد عنها بجسمي ونفسي، أفكر في الموت ... وما بعد الموت ... والزهور الذابلة في الحديقة ... والأوراق التي تتساقط من الشجر، وأحمد الذي بيني وبينه نافذة زجاجية صغيرة ... فإذا فتحتها، ربما طالعتني رائحة كريهة، عفن الموتى ... ما أعجب الحياة! الشاب الذي كنت أحادثه بالأمس قد غدا اليوم جيفة.» ولا بدَّ لنا من أن نُعير الْتِفاتًا كاملًا إلى هذه التأملات في الموت والحياة والزهور الذابلة؛ لأنها تشكِّل جميعًا الصورة النفسية لمشهد المصير عند محمود البدوي. فهو يلحُّ إلحاحًا شديدًا في بنائه الفني على استخدام أقرب النماذج المعبِّرة إلينا، كالعربة الأخيرة والمنارة في الميناء، وعربة الموتى، ثم يجيء بالجنس والجسد من زوايا متعدِّدة، من زاوية العلاقة الحميمة بين الزوج والعشيق (رجل على الطريق)، أو في وجود القريب العزيز (الزهور الذابلة) ... وفي هذه القصة الأخيرة بالذات، لا يتوانى القصَّاص عن أن يدعنا نلتقي بمصيرنا وطريقنا إلى هذا المصير، بكلِّ ما يتحمَّله هذا اللقاء من قسوة رهيبة. لقد تعطَّلت العربة، ونزل السائق ليمضي إلى إحدى البلاد المجاورة فاستقدم مَن يصلحها، وترك الميت وقريبه في الجزء الأوسط من العربة، يقول: «شعرت بعد أن تركنا السائق أن حملًا قد انزاح عن صدري. وأن الفاصل الذي كان يحجب عني هذه المرأة قد أزيل ونسيت الموت ... وصاحبي الراقد خلفنا في العربة. نسيت كل شيء يتَّصل بهذا واتَّجهتُ بكُليَّتي إلى هذه المرأة، وكانت قد رفعت رأسها وواجهتني. ونظرَت إليَّ ... وعاودتني الرعشة من جديد ... وابتدأ العَرق ينضح على جبيني ... واقتربَت مني وقالت في صوت خافت: أخائف أنت؟

فقلت لها بصوت مرتعش: أبدًا.

ومددتُ يدي دون وعي، كانت يدي تزحف في الظلام كالعنكبوت: يدك ساخنة.

ولم أقُل لها شيئًا ... وتركت يدي في يدها ... وأغمضت عيني.

– ما لك؟ أنت محموم؟»

ليس هذا تداعيًا في الصور عند البدوي، كما أنه ليس تداعيًا فكريًّا وإنما هو البناء العام للأقصوصة، يفرض نوعية هذه التفاصيل ... فقد جعل من عربة الموتى «لحظة» متميِّزة داخل الزمان والمكان، ثم ترك لنا الميت في الجزء الأخير من العربة كشخصية فنية تلعب دورًا رئيسيًّا هو الموت، ودورًا ثانويًّا هو الجسد في أحد مظاهره. ثم التقينا بقريب الميت الذي ينسى الموت تمامًا في ذهول جمال المرأة، التي كانت بدَورها وجهًا آخَر للجسد، الوجه المقابل للعدم. وفي غمرة الإحساس بالحياة، بالوجه الاجتماعي منها ينسى

— أو يتناسى — الصورة العدمية للجسد، ويُقبل على المرأة في نشوة واهتياج ... «ومرَّت يدها على يدي وذراعي ... ووجدت يدي تتمسَّح على ذراعيها ... وشعرت بنعومة بشرتها تحت ملمس أصابعي ... وأحسستُ بجسمي يتخدَّر» ... ذلك أن الْتِماس «المتعة» في الحياة، بمعناها البسيط الساذج، يستلزم أن نكون ذاهلين عن وجودنا الحقيقي، ومتعته المأساوية الكبرى، متعة اكتشاف أو محاولة اكتشاف دلالة واحدة له تنقذ الإنسان من هوَّة العبث التي يتردى فيها ... لهذا تحين الفرصة أمام بطل عربة الموتى، فيستيقظ من سباته وخدره ... «وكأني كنت في غيبوبة ورجعت إلى نفسي، وبحركة لا شعورية ... مددتُ رأسي ونظرت من النافذة ... إلى صاحبي. وكان في نعشه وعليه الغطاء الحريري، هل تصورته تحرك، ونظر إلينا؟ ووضعت يدي على جبيني، ومِلت إلى النافذة، وابتعدت عن المرأة» ... أي إن ثمة تناقضًا نفسيًّا بين الإحساس العميق بالحياة والإحساس المقابل بالموت إزاء قضية الجنس؛ لأن الفنان هنا لا يصُوغ قضيته مستقلة بذاتها وإنما تجسيدًا لقضية الوجود بكاملها.

إن مجموعة «العربة الأخيرة» لا تؤرِّخ فحسب لمرحلة من مراحل تطوُّر الفنان محمود البدوي، وإنما تسجِّل — له أو عليه — محور القضية الأساسية التي يعيشها في الحياة والفن ... تلك هي قضية المصير. كما تسجل — له أو عليه — الإطار الدرامي لهذه القضية ... ذلك هو الجنس، فقد تضمَّنَت هذه المجموعة أكثر من خمس أقاصيص تعالج المأساة بصورة مباشرة لا تتحمل التأويل ... الأمر الذي لم يحدث في إحدى مجموعاته القصصية، السابقة أو اللاحقة. كذلك بلغ البناء الفني في هذه المرحلة — عام ١٩٤٨م — درجة عالية من التكامل لم يصِل إليها البدوي في إنتاجه الأخير؛ إذ كان اعتماده الأكبر — فيما مضى — هو تسخير كافة دقائق التجربة وجزئيات أحداثها في تشييد القمة الدرامية للأقصوصة بلا تعرُّجات في الوسط أو تمهيدات في المقدِّمة أو زوائد وتذييلات في النهاية. لذا جاء عرضه لقضية الجنس بعيدًا عن التشريح الموضوعي للعلاقة البدنية الحميمة بين الرجل والمرأة، كما لم يجئ صورة عرَضية أو قيمة ثانوية تتنازعها قوى الخير والشر ... أي إنه لم يناقش الجنس باعتباره ظاهرة اجتماعية أو طبيعية فطرية في ذات الفرد، وإنما ناقشه باعتباره تجسيدًا جوهريًّا لقضية وجودنا كله، لقضية مصيرنا. لهذا ارتبط في وعينا — بتأثير من الفنان — أن ثمَّة علاقة بين الجسد والموت، علاقة تتجاوز الرؤية السطحية للجسد وهو في رعشة الحياة والجسد تعانقه ديدان القبر ... كلا، لم تكُن هذه رؤية محمود البدوي في تصوُّره وتصويره لعلاقة الجسد بالموت، إذ كان كلاهما تعبيرًا علويًّا رامزًا إلى مسألتَي الجنس والوجود ... وكيف أن التناقض الحاد بين

الموت والحياة، يتخذ لنفسه تعبيرًا حاسمًا في العلاقة الجنسية، فقد خللت فورة الاشتهاء، أو ثورة الانفعال الحس تؤكد منذ بدايتها إلى نهايتها، أنها تمثل بداية الحياة ونهايتها، فبالرغم من تناقضهما إلا أنهما متصلان فيما بينهما أوثَق الاتصال. وفي حركة جدية دائمة التجدُّد، نرصد دورات حياتنا ووجودنا ومصيرنا. ولا شك أن المأساة هي الكلمة الأولى والأخيرة لهذه الدورات، نتيجة مسبقة ولاحقة لوعينا وقسوة إدراكنا. ولهذا أيضًا تتجاوز قضية الجنس في أدب البدوي الأزمة الاجتماعية وإن لم تتجاهلها بل تتخللها في صميمها، كما أنها تتجاوز العناصر المتصارعة في ذوات الأفراد، وإن تضمنتها في جوهرها.

في قصة «ليلة لن أنساها» تختلط على ذهن البطل مشاعر كثيرة تتشابك فيما بينها تشابكًا معقَّدًا للغاية ... فقد ترك أخاه في المستشفى بين الحياة والموت، ولكنه إذ اضطرَّ أن يبيت إلى جانب امرأة فوق سطح المنزل لفقدانه مفتاح الشقة، فإنه يتساءل: «إن على قيد خطوات مني امرأة غريبة في ربيع عمرها، وتُعَد فتنة في بنات جنسها، قد أطفأت المصباح وتركت باب حجرتها مفتوحًا تكرُّمًا منها وتأدُّبًا، وأنا أسمع بين كل لحظة وأخرى حركة جسمها على السرير، فكيف أنام؟» وأما نحن فنتجاوب معه بصورة عكسية فلا نتساءل معه، وإنما نرقب الحركة السلوكية من جانبه ... «أخذتُ أعدُّ النجوم في السماء حتى غفوت، واستيقظتُ مع الفجر ... وأنا شاعر بالعطش الشديد ... وبحثتُ عن القلة حولي فلم أجدها ... ثم رأيتها وقد وضعتها على منضدة رخامية قرب الباب، فاتجهت إليها ودخلت الغرفة على أطراف أصابعي، مخافة أن تصحو صاحبتي ... ووقع نظري عليها وهي نائمة على السرير، وقد تهدَّل شَعرها وانحسر ثوبها عن ساقَيها. وقفت عند مدخل الباب أنظر إليها وإلى القلة وأسائل نفسي: من أين أرتوي؟» هكذا يراجع الفنان بين المظهر الخارجي والسلوك الداخلي في نفس الشخصية، لا لتصبح النتيجة منطقية أو تداعيًا ذهنيًّا، وإنما لتصبح تصرُّفًا طبيعيًّا لا استغلاق فيه. «ودخلتُ إلى غرفتي وجلستُ على الفراش وأنا مُطرِق برأسي، وشعرت كأني أحمل وحدي شقاء الناس جميعًا ... واقتربت مني سعدية وجلست بجانبي ومدَّت وجهها إليَّ وقالت: صلاح ... أنت سكران؟

فأمسكت بيدها، ونظرت إلى عينَيها، وسبَحَت عيناي في الضوء والبريق والظلام ... سبحت عيناي ... وجرَّدتها بخيالي من كل ملابسها، وتمثَّلت لي الفتنة التي تطلُّ من كل شيء فيها. وطوَّقتُها بذراعي وهي تتمنَّع، ثم لانت أخيرًا واستسلمت.» في هذا الإطار من النشوة الجنسية، وفي القمة الدرامية للتجربة، يموت شقيق صلاح، وعندما يذهب إليه في اليوم التالي، يكون قد وُضع في ثلاجة المستشفى، فتخترق لحظة الجنس قلبه، ويمضي

تاركًا الشقة والمنزل والقاهرة إلى الأبد، وكأني بالفنان يتجاوز لحظتَي الجنس والموت، ليصل إلى قرار معنى الوجود، الذي يترسَّب في قاعه معنى العدم، في اللحظة نفسها، وبالقوة والمنطق نفسهما.

ومحمود البدوي — كما قلت — لا يثور على اللحظة ولا على منطقها، ولا يعلم أن العبث واللاجدوى حقيقة لا ريب فيها، ولكن الحقيقة المقابلة هي موقف الإنسان من الحقيقة الأولى: هل التمرد أم الانتحار؟ إن أدبنا يجيب، بمنتهى الشجاعة والجرأة والحزن: الانتحار! ففي قصة «الدرس الأول» من المجموعة نفسها «العربة الأخيرة» يتعرف مدرس الموسيقى على تلميذه، وهو يخوض أزمة نفسية، فيقع المدرس في هوى زوجة التلميذ. وبينما تتأزم حالة المريض تأزمًا بالغ الحدة، يكون المدرس قد حاول السقوط مع الزوجة المحرومة. و«محاولة السقوط» مشهد رهيب يستيقظ عليه الزوج، ويشفى من مرضه، ليذهب في أول دفعة في حرب فلسطين؛ أي لينتحر! لقد كان زوجًا مزيَّفًا نسي تمامًا هذه الزوجة، وغمرته لحظات الضعف بما يُشبه الشلل عن الوعي ... فجاء الرجل الغريب ليُسقط على وجدانه قطرات لاهبة من الوعي الحاد ... فما كان منه إلا أن حمل عصاه على كاهله ورحل عن العالم ... لم يُرِد له الفنان أن يموت على فراشه، وما أيسر ذلك بالنسبة لمريض نفساني تهزه صدمة نفسية جديدة. ولكنه آثَرَ أن يقول شيئًا، وأن يقول هذا الشيء في بنيان درامي ممتاز؛ لذا أفاق من المرض العابر، لينتحر في بطولة مثالية هي الحرب؛ أي إنه شُفِي من المرض الصغير، ليقع في مرض أكبر هو الخنوع والاستسلام. وتصل إلينا هذه المعاني عبر الأقصوصة في مستويات تصاعدية؛ أي إن الفنان يبدأ بلحظة الجنس كنتيجة للحرمان، ثم يرتفع بهذه اللحظة إلى مستوًى آخَر هو دلالة الوجود، فإذا اكتشف الرجل هذه الدلالة صهرته الفجيعة في بوتقة الوعي، ومات منتحرًا.

وبعد عشر سنوات من ظهور تلك المجموعة القصصية الهامة لمحمود البدوي نراه يلحُّ على قضية حياته وفنه وبين حين وآخَر، كما نلاحظ في مجموعة «الأعرج في الميناء» التي صدرت عام ١٩٥٨م. ولكنا نلاحظ شيئًا آخَر؛ إن التجربة الإنسانية في أدب هذا الفنان العظيم بدأت تتسطَّح شيئًا فشيئًا، فيصبح الموت حادثًا عارضًا يثير الاستفزاز، يصبح الجنس مسألة عابرة لا تثير التأمل. وما زلت أتساءل: ماذا؟ ماذا حدث لهذا الرائد الكبير؟

الفصل الرابع

العربي في الحي اللاتيني

لعل قصة «الحي اللاتيني» للكاتب اللبناني الدكتور سهيل إدريس من أهم الأعمال الفنية في الأدب العربي الحديث التي ناقشت موضوع اللقاء بين الرجل الشرقي والحضارة الأوروبية، في غير قليل من الإسهاب والتعمُّق. بل ربما كانت التجربة الإنسانية في هذه القصة من أكبر التجارب التي أخلصت في التعبير عن هذا اللقاء من خلال العلاقة بين الرجل والمرأة.

ودراستنا هذه ليست فصلًا عن فن الرواية عند سهيل إدريس، أو حتى الجنس في أعمال هذا الكاتب، بل هي تستهدف أساسًا البحث عن طبيعة ذلك اللقاء الهام بين العربي والحي اللاتيني، أو بين الرجل في بلادنا، والحضارة الأوروبية. لذا نحن لسنا بحاجة إلى دراسة الجنس في بقية أعمال الدكتور سهيل، رغم عمرانها بمادة هذا الموضوع، كما أننا لن نتطرق إلى جميع جوانب «الحي اللاتيني»؛ إذ ما يعنينا في دراستنا هو ما تشتمل عليه من اصطدام مباشر بين حضارتنا والحضارة الغربية، مرموزًا إلى ذلك بالعلاقة البدنية الحميمة بين الشاب اللبناني والمرأة الفرنسية.

ولقد صدرت القصة عام ١٩٥٤م في تلك المرحلة المليئة بالأحداث العربية، والتي تتخذ فيها تلك الأحداث وجه العداء الخالص للاستعمار الأوروبي والأمريكي، وهما قمة الحضارة الأوربية في عصرنا ... ومن خلال الصراع السياسي والاقتصادي بيننا وبين الغرب، يتبلور صراعنا الحضاري الكبير بين أمتنا العربية التي ما تزال في دور التكامل والتكوين، وبين كافة أشكال التخلُّف الماثلة في الأنظمة الاجتماعية الرجعية على النطاق المحلي، وأنظمة القهر الأجنبي العالمية.

وليس شكٌّ أن التفاعل بيننا وبين العالم لم ينقطع في أية مرحلة من التاريخ، ولكن هذا التفاعل منذ حوالي نصف قرن أو يزيد قليلًا، اتَّخذ لنفسه مسارًا آخَر ومعدَّلًا أسرع. وقد شهدت الخمسون سنة الأخيرة في المنطقة العربية، لحظاتٍ عصيبةً دامية كانت إرهاصًا واضحًا لأزمة الضمير العربي المعاصر. ومن العناصر الأساسية في هذه الأزمة التخلُّف الحضاري البالغ الضراوة والعنف الذي ما يزال يجثم على واقعنا الحديث بكلِّ إمكانيات التقهقر والتعويق. ورغم أننا نستحدث كلَّ لحظة في حياتنا اليومية ما تصل إليه منجزات العلم والتكنيك، بل والأنظمة الاجتماعية المتقدِّمة نسبيًّا، فإننا في الوقت نفسه نغطُّ في وهاد عميقة من النوم والموت بين أحضان الجثث العفِنة من القيم الوراثية القديمة. هذا العنصر في أزمتنا يشكِّل تناقضًا خطيرًا بين ثورية المرحلة الراهنة في حضارتنا العربية وتقدُّميتها من جانب، وبين توابيت أثرية مليئة بالمومياوات الروحية التي تبهر أنظار السياح من المرضى والمستشرقين الأجانب؛ لكونها ما تزال باقية في دنيانا منذ آلاف السنين. هذا التناقض في حياتنا اليوم ليس إلا واحدًا من التناقضات العديدة رغم خطورتها، والتي تدور في فلك التناقض الأكبر بيننا وبين الوجه الاستعماري للحضارة الغربية.

وكان من السهل اليسير، أن نقول بأن الحي اللاتيني تسجيل تاريخي أمين لإحدى مراحل تطوُّر التناقض بيننا وبين الغرب ... ففيها يفترق فؤاد عن فرنسواز — وهما شخصيتان ثانويتان رغم أهميتهما لأن كلَيهما مختلفان من حيث موقف فرنسا في شمال أفريقيا: فؤاد تغلي دماؤه العربية غضبًا من الموقف الفرنسي، وفرانسواز تنزعج كثيرًا من الموقف العربي. وفيها يتفق بطل القصة مع جانين مونترو في موقف واحد إزاء هذه القضية. بينما هناك الكثيرون من الطلاب العرب الذين حاربوا الرابطة التي كوَّنها فؤاد وصبحي وأحمد وبقية الأصدقاء لدعم الفكرة العربية — أقول بصدد ذلك كله: إنه كان يمكن القول بأن القصة تسجيل صادق لفترةٍ ما من فترات الصراع بين الشرق العربي والغرب الأوروبي.

وما كنا نستطيع كذلك أن نستطرد في استنتاجنا من الرواية، بأنها تلخيص لموقف الرجل العربي من المرأة عمومًا في تلك المرحلة التاريخية التي تتسم بالتحول والتغير والانصهار. ولن نعدم حينذاك أن نستشهد بعشرات النماذج والأمثلة على طبيعة الشد والجذب في وجدان البطل بين «مثال» المرأة الذي صوَّره خياله من صفحات الكتب وحكايات الأصدقاء وأفلام السينما، و«واقعها» الذي عاشه مع مشروع خطيبته ناهدة، في بيروت، وليليان ومارجريت وجانين في باريس.

ولكنا — في جميع أوهامنا وتصوراتنا — لن نصل إلى أن المحور الرئيسي في القصة هو عقدة أوديب (كما قال الدكتور أحمد كمال زكي)، أو هو النزعة النرجسية عند البطل (كما أكد الأستاذ نجيب سرور).[١] ذلك أنَّ الفكرة الأولى لا تستند إلى دليل واحد، والفكرة الثانية تخلط بين الإحساس المفرط بالذات، ومحاولة اكتشاف هذه الذات. ولولا هذا الخلط لاستطعنا أن نضع أيدينا بالفعل على مفتاح الحي اللاتيني.

محاولة اكتشاف الذات، سلسلة متَّصلة الحلقات من نضال الإنسان العربي ضدَّ كافَّة القوى الذاتية والموضوعية لاكتشاف ذاته الحضارية. ولكن هذا النضال — منذ أكثر من عشر سنوات — اكتسب الكثير من مؤهلات الحضارة الأوربية ومكتسباتها العقلية في محاولة فك الرموز وحل الطلاسم المحيطة بمجاهل ذاته وأغوارها. لذلك يخاطب بطل الحي اللاتيني نفسه «ينبغي أن تتعذَّب، أن تصهرك المِحَن إذا شئتَ أن يكون لحياتك معنًى» (ص١٣، ١٤). هذا هو الهدف الكبير الذي يرافقه منذ البداية منذ غادر ميناء بيروت في طريقه إلى باريس. ولقد تعرَّض هذا الهدف لتجسيدات عديدة، الْتوَت وتعقَّدت وانبسطت حسب التعاريج والمنحنيات التي صادفت رحلته في خضمِّ الحضارة الأوروبية المضطربة بشتى ألوان الثورات الأدبية والفنية والعلمية والفلسفية، هذه الثورات التي تتجمَّد أخيرًا في بؤرة باردة من التفسُّخ الحضاري، كإحدى النتائج المعنوية للحروب العالمية الساخنة والباردة وانعكاساتها على الإنسان الأوروبي. فهو ينظر: «مقابل الفندق، عند زاوية الباب الكبير شبحان معتنقان، يتحرَّكان بين لحظة ولحظة فينفصلان، ثم يلتصقان دون نأمة. ظِلَّان أسودان ينصهران ظِلًّا واحدًا بين لحظة ولحظة» (١٨). كان هذا المشهد انقلابًا تاريخيًّا في خياله الذي جاوزت أسلاكه المكهربة بالحرمان والكبت والرغبة حدود شرقه العربي، وامتدَّت عَبْر آلاف الأميال إلى جنة أوروبا، حيث حوريات باريس. ولكن هذا الخيال لم يصِل يومًا إلى تفاصيل ذلك المشهد في زاوية الباب الكبير، فراح هو وزملاؤه يحدِّقون في الظِّل الأسود البعيد المنصهر عن ظِلَّين اثنين!

وحقًّا هو يؤكد هدفه من الحياة، أو غاية وجوده — كما يقول — في دراسة الأدب العربي تارة، وفكرة الرابطة العربية للطلبة تارة أخرى، ويقرض الشعر في أوقات الفراغ تارة ثالثة. إلا أن هذه جميعًا كانت بمثابة الحواشي بالنسبة للحنين الجارف بين ضلوعه

[١] راجع «الآداب»، عدد فبراير، سنة ١٩٥٥م.

لخوض تجربة عميقة مع المرأة هنا ... في قلب باريس! وعندما أضع خطًّا تحت كلمة «تجربة عميقة» فإنما أقصد إلى تأكيد ذلك المعنى الرابض في جميع أبعاد الشخصية؛ إذ إن تجاربه السابقة مع جانين لم ترتفع إلى مستوى «المثال» الراقد في أعماقه، إلى مستوى الدلالة الحقيقية للمرأة كما عايشها في ذلك الجزء الخفي من نفسه، عن عيون الأهل والمجتمع والضمير الشرقي والقِيَم الرَّثَّة المُهلهَلة. كلا ... إنه لم يستشعر أية نبضات خافقة في وجدانه نحو سيمون وجانيت وسوزان وهيلين وزينة، حين الْتَقى بهنَّ بين جدران البيت اللبناني، لم يحسَّ وزينة تدخل غرفة الطعام حيث يوجد أحد أصدقائه ثم تغلق من خلفها الباب، ويسمع بعد لحظات صرير القفل، لم يحس بأن هذه العلاقة بين أصدقائه وصديقاتهن، تتقارب بين علاقته المرموقة، علاقته التي يستمد من ضرامها وقودًا لتحقيق الذات، أو لاكتشافها، لتعيين غاية وجوده، أو لتحقيق هذه الغاية. لهذا يحترم علاقة فؤاد بفرنسواز، ولا يقارن بينها وبين علاقته بجانين مطلقًا. إنه لا يقيم شبهًا بين حياته، وحياة عدنان أو صبحي، فالأول يرزح تحت أغلال الطمأنينة الواهمة في أحضان الدِّين، والآخَر يرزح تحت أغلال الشهوة العاجلة في أحضان أقرب امرأة.

وهو يبحث عن نفسه في إطار برج بابل العربي أو الجوقة الموسيقية العربية، كما اتَّصفت اجتماعات زملائه المصريين والعراقيين والتونسيين والجزائريين، غير أنه يبحث عن نفسه في طريق خاص مستقل، يمنح الوجود الإنساني للفرد نكهة خاصة، نكهة بعيدة تمامًا عن رائحة العمامة التي يرتديها عدنان من الداخل والتي كان يرتديها بطل «الخندق الغميق»[٢] من الخارج ... إن هذه العمامة تطمس وجوده في طوفان السلف، ومن ثَم تسلب وجوده من ذاته؛ لأن هذه الذات تصبح مشاعًا لوجود سابق على وجوده، لوجود غير موجود، أي إنها تصبح والعدم سواء. ومن هنا تكون علاقته بالمرأة هي علاقة الدمية بصانع الدمى الذي لا يفضلها حالًا، لأنها علاقة ميكانيكية بين جمادات يحرِّكها جماد آخَر هو «زر» الشرائع والنواميس التي اخترعها أناس مثلنا لأنفسهم منذ قرون سحيقة. إنه لا يريد أن يرتدي عمامة عدنان، من الداخل فقد خلعها سامي — مع التجاوز التاريخي — في «الخندق العميق»، وهو الامتداد الأكثر تطوُّرًا لسامي، إن هذه العمامة — في مرآة اللاشعور — تنهب السمة الوحيدة التي يتميَّز بها الإنسان الفرد

[٢] رواية لسهيل إدريس، صدرت عام ١٩٥٨م.

عند ولادته، وهو أنه ذات جديدة متفردة، تتمثَّل خواص البشرية كلها، وتنفرد بكينونتها الخاصة المستقلة. وهو صاحبنا بطل الحي اللاتيني، يستهدف في المقام الأول أن يصوغ هذه الكينونة بالتحديد.

ولذلك فهو يرفض منهج صبحي في الحياة؛ لأنه إذا كانت عمامة عدنان تشيع وجوده بين جثث المقابر الشرقية، فإن صبحي يشيع وجوده أيضًا بين جثث النساء. المرأة في حياة صبحي تتمدَّد من داخله، فتبتلع كيانه ذرَّة ذرَّة، وتُهدِر كينونته، وتذيب مقدراته في نيران الجنس، فتفقد العلاقة إنسانيتها تحت وطأة الآلية المطلقة من الجانبين.

إن صبحي وعدنان، رد فعل سلبي إزاء الحضارة الأوروبية، لذلك فهما يتخبطان بين هوامش «المرأة» … بعكس فؤاد الذي كانت المرأة أخطر همومه فأصبحت أحد همومه … أما هو فيَودُّ لو تعمق هذا الكائن الرائع.

لماذا؟ لماذا تكون «المرأة» دون بقية ظواهر الحياة، هي «المحك» أو البوتقة التي يودُّ أن ينفذ من خلالها إلى جوهر الحياة ودلالتها العميقة؟ لأنها، هي المرأة، كانت الحائط الضخم الذي يَحُول بينه وبين الحياة. وفوق هذا الحائط عُلقت جميع توابيت الموتى، جميع القيم والأخلاقيات والمثاليات. من المرأة في بلاده ينبع معنى العار والخطيئة والشرف. وموقفه من هذه المعاني يحدِّد موقفه من المجتمع. وموقفه من المجتمع يحدِّد مكانه من الحياة … فأين كان هو من الحياة؟ كان يرقد في أحد أبهائها المريضة «يتخيَّل آلاف الصور لنساء عاريات، متمددات على السرر، أو يتعرَّف على صورة حية لامرأة شرقية تزيد حرمانه حرمانًا، وتملأ ذاته بمائة عُقدة، وتُمِيت فيه الثقة برجولته، أو أن تسعى إليها حيث تشعر تارة بالخوف من أن يراك مَن يعرفك، وتارة بالغربة الروحية مع امرأة لا تعطيك إلا جسدًا فيه برودة الثلج» (ص٣٠). ومن أعماق هذا الخيال المريض، تتكوَّن عناصر تجربته الرومانسية مع ناهدة … إنهما معًا يعيشان أزمة التناقض التاريخية في مجتمعنا العربي بين القيم القديمة والعلاقات الجديدة … ولهذا تتَّسم رومانسية الفتاة بالحزن والتشاؤم والكآبة، بينما تتَّسم رومانسية الفتى بالتمرُّد والمقاومة في الخيال والواقع، وفيما بين الخيال والواقع، إن الأزمة لا تتيح لناهدة سوى الاستسلام بين أنغام شوبان، بينما يتيح له هو السفر إلى باريس بمفرده، ونقوده وأحلامه!

وفي باريس تُرغمه التجربة الأولى أن يخلع ثيابه الرومانسية فورًا … لأن فتاة السينما التي خالها «زهرة نابضة بالطهر» (ص٣٧)، قد هزئت بهذه الثياب حين تركت له يدها في الظلام يبثها شوقه — أو شرفه — المحموم … ثم بادرها بالخروج «كأمير الأحلام»

حتى تتلهف على موعده في اليوم التالي ... ولكنها خيَّبَت آماله وظنونه، ونزعت عنه أول ثيابه الداخلية أو الشرقية؛ الرداء الرومانسي.

والتجربة الثانية قادته إلى الفندق مع إحدى فتيات الرصيف، وبين شفتَيه يتوسَّد شعاره الإقطاعي: «سأعصرها وأعصرها، ثم ألفظها كالنواة» (ص٤٧). «وحين همَّا بالافتراق بعد منتصف الليل، قالت له بمرح: أشهد أنك لطيف جدًّا، ولكني أعجب لشيء واحد؛ لماذا لم تنظر إليَّ طَوال هذه المدة؟ لماذا لم تتطلَّع في عيني؟ ألا يعجبك جمالي؟ وتذكَّرَ في تلك اللحظة أنه كان يتفادى حقًّا النظر إليها طَوال مكوثه معها، بالرغم ممَّا لمحه من جمال وجهها وجاذبيته. ورفع عينَيه إلى عينَيها. وسرعان ما أدرك لماذا كان يتفادى النظر إليها. كان في عينَيها بسمة، بسمة سمع صوتها بأذنَيه. بسمة كانت تقول: حقًّا يا صاحبي ما أشد ما تستحق الشفقة والرثاء!» (ص٤٧). إن التجربة الثانية لم تشهده عاريًا من الرداء الرومانسي، وإنما كانت المرآة التي التقطت صورته وهو يخلع ذاك الرداء. وجاءت صورة تدعو حقًّا إلى الرثاء عند فتاة رصيف، ولكنها تدعو في واقع الأمر إلى شيء آخَر أبعَد من نظر المومس الباريسية، إنها صورة المعاناة والتمزُّق ومرارة الاكتشاف الأول! أجل، فلقد كانت المرأة — وستظل — في حياته دائمًا الأداة الرئيسية في محاولته الضخمة، أو في مغامراته الكبرى لاكتشاف ذاته.

أمَّا التجربة الثالثة، فكانت ليليان صديقة أحد زملائه المسافرين إلى أرض الوطن. فتاة يبرق لسانها بالثقافة، وتتغنَّى شفتاها بالشِّعر، وتضحك عيناها من لا شيء. «ولم يكُن مضى على زميله الطائر ساعات عندما انقطع بينهما حديث الشعر، وتمتما بضع كلمات من النثر؛ ثم صمتت الشفاه والْتَقت. وحين أغلق الباب خلفها، أرسل زفرة طويلة. كان يشعر بضيق لا يدرك له تعليلًا إلا أنه غير راضٍ عن نفسه» (ص٦٨). والرضا عن النفس هنا لا يتَّصل بحال بما يفيد أمور الجسد، وإنما جاءت ليليان باستهزائها الشفوي والتطبيقي بزميله الطائر منذ ساعات لطمةً قاسية من سلسلة تجاربه مع المرأة. بل إنه اكتشف في الصباح أنها نسبت إلى نفسها إحدى قصائد جاك بريفير؛ إذ طالَعَ في ديوان لهذا الشاعر القصيدة التي ألقتها على مسامعه في الليلة السابقة على أنها من شِعرها. وكذلك لم تنسَ أن تضيف إلى سرقتها من الشاعر الفرنسي حافظة النقود الخاصة به هو الطالب اللبناني.

والتجربة الرابعة لم تستغرق لحظات ... في بهو الفندق تعرَّف على مارجريت، أو تعرَّفت هي عليه بمعنًى أدَق ... ولأول مرَّة كان جريئًا فرفض طلبًا لامرأة. فقد رفض

أن يهديها تمثالًا لأعرابيين كان قد جلبه معه من بيروت رغم إلحاحها على الطلب، رغم عينَيها اللتين تحملان «كل أخطار الدنيا» كما يقول. وما جَرُؤ عليه بالفعل هو أن يغيب حواسها واحدة بعد الأخرى، حتى إذا دنت منه «شعرَ بصدره يخفق؛ إذ أحسَّ بشفتَيها تلامسان خدَّيه ملامسة رقيقة، وهما تهمسان: وشفتاي؟ فلم يجب لأن شفتَيها كانتا للتقبيل، للارتشاف، لإسالة الرضاب في الفم. كانتا ليُعانَق الجسم الذي يحملهما، ليُصهَر في الذراعَين، ليحرق في الصدر الأنفاس، ثم ليُجرَّد من ثيابه قطعة قطعة، وليُلقى على السرير، بل ليستلقي هو نفسه نابضًا، ناضرًا، يضج بالنداء. وشفتاها تانك، كانتا بعد، لتخمدا اللهاث الراعش، في غمرة اللقاء الأعظم» (ص٨٠).

وليس شك أن رصيده من التجارب لم يكُن قاصرًا على ما يتصل بذاته فحسب، وإنما هو يشتمل على تجارب الآخَرين أيضًا ... يشتمل على صورة البيت اللبناني: صف من الشباب العربي وآخَر من فتيات باريس، وغرفة الطعام تغلق على كل اثنين من الجنسين بالتناوب: وصورة صبحي الذي أضحت المرأة همه الأول والأخير في هذه الدنيا، حتى إنَّ زملاءه في الرابطة لا يفكرون في أن بإمكانه أن يحاضرهم بشيء ذي قيمة، اللهم إلا إذا كان اقتناص النساء يُعتبر شيئًا ذا بال بالنسبة للمشكلة القومية في الوطن العربي. وهناك فؤاد الذي تستغرقه القضايا السياسية، إلا أنه يؤكد: «إن حاجتي إلى المرأة شديدة. ولكن هذا لا يعني أنها لا تزال هي همي الأول ... لقد كانت كذلك يوم وصلتُ إلى باريس. أما الآن، فإن لي همومًا كثيرة أخرى، ليست المرأة إلا أحدها، ولست أنكر أنها تعينني كثيرًا على مواجهة سائر هذه الهموم. وأنا أعتقد على كل حال أن أحدنا لا يبلغ استغلال إمكانيته كلها، أو أكثرها إلا إذا كُفيت حاجاته كلها أو أكثرها ... ألا تعتقد أن كثيرين من شبابنا العربي، هنا وفي الوطن، محرومون من استغلال أسمَى إمكانياتهم لأن حاجاتهم في الحب والجنس غير مكفية؟» (ص١٤٤). أما رصيده من الشرق، من بلاده، فإن الصداقة بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة، تقوم على أساس الحرمان المتبادل، فليس ثَمَّة صداقة يمكن أن تقوم بين الرجال و«فتيات بلدك اللواتي جعَلَت منهن التقاليد أرواحًا مذعورة بشبح الرجل» (ص٥٨).

هذا الرصيد من معاني المرأة في تجاربه وتجارب الآخَرين، في خياله وأخيلة الآخَرين، هو الشفيع الدائب المستمر لدى ذاته الواعية واللاواعية على السواء، بأن اكتشافها الأكبر لن يتم إلا على يدي امرأة، على يدي المرأة بصفة عامة، وعلى يدي امرأة مُعيَّنة في وجدانه من قبل بصفة خاصة. وهو يذكر على الدوام أنه جاء إلى باريس من أجلها، لأن حضارته

لم تمكن بعد من صياغة المرأة الماثلة في وجدانه، المرأة التي تقف على قدَم المساواة مع هذه الحضارة.

والروائي لم يكُن غافلًا عن معنى اللقاء العميق بين بطل الحي اللاتيني وجانين مونترو بعد ذلك. ولقد صور الشخصيتَين فيما أرى بتمهُّل واختبار دقيق للزوايا الكاشفة … حتى إن ذلك اللقاء يتم فلا تعنينا المبررات الثانوية التي أدَّت إلى حدوثه، فقد كان لا بدَّ أن يقع على أية حال. كان لا بدَّ لصاحبنا اللبناني، أن ينصهر في بوتقة جانين حتى يخرج منها إنسانًا جديدًا يعي ذاته وعيًا جديدًا. وإذا كان المونولوج الداخلي هو الضوء الرائع الذي أفسح المجال للرؤية الدقيقة للنفاذ إلى تفصيل البنيان الداخلي للشخصية الأولى في الرواية … فإن شخصية جانين لم تكن بحاجة إلى هذه الوسيلة للتعبير عن أهمية دورها العظيم في جلاء دقائق التكوين الجديد للبطل.

وهي لمسات قليلة من الفنان أعطت التجسيم اللازم للشخصية، ومنحت هذا التجسيم نسمة حياة. أولى هذه اللمسات أن جانين كانت مخطوبة إلى الشاب هنري، وأنها ما تزال تحتفظ به كذكرى جميلة في حياتها. ومأساتها مع هنري تبدأ عندما شاهدته يخونها قبل موعد الزفاف بأسبوع واحد. حينذاك قرَّرَت أن هناك فجوة كبيرة بينها وبين هذا الرجل، وأنها لا تستطيع، أجل لا تستطيع الزواج به … هذا رغم أنها استسلمت له فيما سبق في إحدى لحظات الضعف البشري كما تقول. هذه هي جانين التي يستهويها الشاب العربي، فتُخلص له الحب، بالقلب والجسد، ثم ترفض — فيما بعدُ للمرة الثانية — الزواج به؛ لأنه لم يكُن في مستوى المسئولية، وتبرَّأ من ثمرة حبهما بصورة أذهلتها … أذهلت ذلك الضمير الحر الشجاع، فضاعت بين كهوف الحي اللاتيني، بمنتهى الحرية والشجاعة والمسئولية، بمنتهى الإحساس المأساوي العميق بمعنى الضياع. هذه إذَن، جانين التي هربت من الأهل في محاصرتهم لها بين جدران هنري … لأن العلاقة الجنسية التي تمَّت بينهما ليست من جانبها سلعة تُباع وتُشترى، ليست عربونًا دفَعَه الرجل، دفعه السيد. وإنما هي بملء حريتها وضعفها أنجزت هذه العلاقة، وبنفس هذه الحرية — مضافًا إليها القوة هذه المرَّة — تلقي تلك العلاقة بكل ما تتضمَّنه من أرباح شرعية لا تستهويها؛ ذلك أن الرجل الذي تحبه، الذي شاركها العلاقة، لا يرتفع عن مستوى «الآخَر» الذي مارس معها علاقة مشابهة قُبَيل زفافه بأيام. جانين هذه، هي نفسها التي تأبى الارتباط بحياة الشاب العربي؛ لأنه لم يكُن بعدُ في المستوى الحضاري الذي ارتفعت هي إليه. المستوى الذي يجعل من المسئولية مرادفًا للحرية فتغدو كلماته: أحبك، أتزوجك، ارتباطات أقدَس من الوثائق المهورة في أسفلها بتوقيعات … ربما لن تنفذ حرفًا واحدًا مما كتب. جانين لم

يعجبها تخلُّف عدنان، ولا تطرُّف ربيع، واطمأنت إلى فؤاد، ولم تسترح إلى آراء فرانسواز في القضية العربية.

جانين مونترو هي التجربة الكبرى في حياة صديقنا وبطل الحي اللاتيني. كانت تجاربه كلها قبلها، علامات طريق فحسب، أما هي فكانت الطريق. وفي هذا الطريق ... كيف مضى صديقنا في الحي اللاتيني؟

لقد مضى وصدى كلمات فؤاد يهزُّ أعماقه «إننا جميعًا — نحن الشباب العرب — ضائعون يفتِّشون عن ذوات أنفسهم» وهو ... هو نفسه ... تراءت له وجوه أصدقائه جميعًا عيونًا تطل منها أرواح ضائعة، تبحث عن نفسها، على مقاعد الجامعات، وفي مقاهي الأحياء، وبين أذرع النساء. وهو نفسه هذا «الشيء» الفارغ، هذه الصدفة الجوفاء، هذا العود من القش، أليس هو أضيعهم نفسًا، وأشردهم روحًا؟ (ص٩٤).

ثم الْتَقى بجانين، فكانت تختلف عن ليليان ومارجريت وناهدة ... اختلفت عنهم جميعًا لا في سلوكها إزاءه أو في قصة حياتها أو في مستواها من النضج ... وإنما نبع اختلافها من «القلق» الذي كانت تبثُّه في عينَيه اللَّتين تطلُّ منهما روحه الضائعة ... لذلك يتساءل فور غيابها يومين عند بعض الأقارب في الألزاس: «... وهل ستملئين بعد الآن هذا الوجود الفارغ الذي يبحث أبدًا عن معنى ذاته؟»

أي إن لقاءه بجانين لم ينقذ هذا الاتجاه أبدًا: اكتشاف الذات. وهو لم يحاول قطُّ أن يبحث هذا المعنى بين أحضان فتاة الرصيف، أو ليليان أو مارجريت؛ لأنهنَّ جميعًا — مثل صبحي — ردود أفعال سلبية إزاء الحضارة الأوروبية التي شاهد نموذجها الأكبر ليلة وصوله إلى الفندق في زاوية الباب الكبير. لقد رفض أن يكون هو مجرَّد ردِّ فِعل كعدنان أو صبحي، وإنما أراد أن يكون فعلًا.

وهذا ما يطلب إلى المرأة التي يريدها أن تكونه.

أمَّا هي، جانين، فكيف كان طريقها إليه؟

إنها فتاة فرنسية فقيرة، ما جاءت إلى الفندق إلَّا فترة قصيرة، انتقلت بعدها إلى السُّكنى مع إحدى العائلات ... إنها أيضًا «بحاجة إلى مَن تثق به، بعد أن زُعزعت ثِقتها بالإنسان كقيمة» (ص١٣٣).

كانت تتذوَّق الفن ولا تدَّعيه، وتشارك صاحبنا آراءه فيما يتعلَّق بكثير من القضايا ... حتى السياسية منها. وعندما آذَنَت حاجتها الاقتصادية بالإلحاح توجَّهَت فورًا إلى العمل بأحد المحال كبائعة.

لم تكُن دراستها بمعهد الصحافة تتَّخذ شكلًا تقليديًّا، بل هي تنتقد الكثير ممَّا تفيض به الصحافة الفرنسية من أخطاء ... وتستجيب لها موهبة التحقيقات الصحفية الخفيفة.

فإذا أضفنا إلى هذا التكوين الخارجي تكوينها الداخلي — الذي سبق أن أَحَطنا به في الإشارة إلى مأساة خطيبها معها — لاستطعنا أن نرافقهما معًا، هي وهو إلى البوتقة ... إلى العلاقة الحميمة التي استحوذت عليهما ... فكان يترجم لها بعض قصائده، وفي مقدمتها جميعًا قصيدة «الحرمان» التي تحكي مأساة الحب في بلادنا ... مأساة اللاوجود، أو مأساة الوجود اللاإنساني. غير أنَّ هدف جانين كان ينتزع «اللا» هذه من وجدانه، ينتزعها انتزاعًا، منذ أخذت ذراعه ومضيا يرقيان السلم ... «ولكنها توقفت لحظة، إذ بلغا باب غرفته: على أن لي شرطًا واحدًا!

– قوليه دائمًا.

– هذه الليلة ... لن تترجم لي «الحرمان»!

وتلك الليلة ... لم يترجم لها الحرمان ... لم يترجم الحرمان ولم يترجم أية قصيدة سواها. فقد بدأ يعيش في ينبوع العطاء الذي لا يوحي بغير الأخذ، فيُعطِّل الفكر ويُخرِس اللسان. وهي أيضًا كانت تأخذ بقدر ما تُعطي، وما أكرم ما كانت تعطي!» (ص١٦٢، ١٦٣) ... هذا الأخذ والعطاء هو المعنى الإنساني الأول في حصيلته الوجدانية من علاقته بجانين. ولا شكَّ أنَّ العلاقة القائمة على التبادل بين الطرفين في مناخ حُر لا تشوِّهه الارتباطات السطحية في الوثائق المكتوبة ... هذه العلاقة لا تبدِّد القيمة الإقطاعية القديمة الدالَّة على الاغتصاب فحسب، ولا تبدِّد الركيزة الأساسية القائمة على الأنانية فقط ... بل إن هذه العلاقة تحقِّق أيضًا شكلًا من التكامل في الانسجام والتعادل بين العاطفة والجسد ... «كان الليل مملكتهما الأثيرة، يركنان إليه ليتلذَّذا فيه بالدفء والظلام والحب. الحب، هذا الحب الذي لم يعرف منه إلا أحد شطرَيه: فإمَّا النشوة الروحية وحدها، وإمَّا اللذة الجسدية وحدَها، بل هو لم يعرف أيَّ الشطرين إلَّا في أسوأ أشكاله: إمَّا كبت وانغلاق وتآكُل، وإمَّا أنانية وحيوانية وانحطاط. ولم يكُن يتصوَّر أنَّ بوسع إنسان أن يدرك إلى جانب أنثى اللذتين كلتيهما، كما أدركهما هو إلى جانب جانين. وكانت هي من رهافة الأنوثة بحيث كانت تَعِي كيف تُعالج الأخذ والعطاء، وكيف تدفع الضجرَ والملل بتغليب إحدى اللذتين في الوقت المناسب» (١٦٣، ١٦٤).

هذا التفاعل الخصب بين القلب والعقل، بين الروح والجسد، وذاك الشكل الإنساني القائم على الأخذ والعطاء، لا يمنحان التجربة تكاملًا حقيقيًّا ... فالتجربة كلها ليست إلَّا

رمزًا عميقًا للتفاعل الحضاري بيننا وبين أوروبا ... وهذه الرمزية لا تكتمل في وعينا إلَّا بذلك العنصر التراجيدي الذي يضيفه فؤاد بمطلع ردِّه عمَّا إذا كان سيتزوج فرانسواز، فيقول: «فكرت طويلًا في هذا، ولكنني انتهيت إلى إلغاء هذه الفكرة. إننا مدعوُّون في المستقبل يا عزيزي إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية التي لا تعني أحدًا سوانا. وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تُعين زوجها في معاناة مثل هذه القضايا. إنني أريد أن تكون زوجتي رفيقة حياتي حقًّا، بكل ما في الرفقة من معنًى. ولإنْ أنا تزوجتُ يومًا، فلن أتزوج إلَّا فتاة عربية، وإن فرانسواز لَتعرفُ ذلك» (ص١٧١).

لو أنَّ المؤلف أتاح لهذا العنصر الجديد حُرية النضج والاكتمال، لَاكتسبت المأساة بُعدًا آخَر، أكثر عُمقًا ممَّا انتهت إليه. فالتناقض بين الشاب العربي والفتاة العربية، ينبغي ألَّا يُذيب التناقض بين هذا الشاب، والفتاة الأوروبية. بل إنَّ هذه التناقضات يجب أن تحل لمصلحة الفتاة العربية مهما أحنت كاهلها مئات القرون من مثاليات الشرق وقِيَمه ... ذلك أنَّ مأساة التناقض — فيما بعد — بينه وبين الفتاة العربية، هي المظهر الحقيقي الذي يصوغ له اكتشاف ذاته الجديدة!

وإذا كانت جانين مومترو هي «الصورة الكبرى» (ص١٨٣) التي تملك عليه خياله، فإن الرتوش النهائية في هذه الصورة، ليست من نصيب الحضارة الأوروبية، وإلَّا فقدت التجربة الكبرى رمزيتها العميقة الدلالة. وهذا ما حدث بالفعل. فقد تحوَّلَت أحداث القصة إلى مجرَّد صراع بين الشرق والغرب، بين الأمِّ اللبنانية والفتاة الفرنسية، بين الانحناء للعاطفة والتمرُّد على الأهل. والحق، أنَّ القصة تضمن هذه الأحداث منذ البداية كإطار للقيمة الخطيرة التي يومئ إليها بطل الحي اللاتيني من اللحظة الأولى، ألَا وهي الصراع الأكبر لاكتشاف ذاته، الصراع الأكبر الذي تخوضه المنطقة العربية بأسرها لاكتشاف الذات العربية الجديدة. ولا ريب أن الحضارة الأوربية، أن المرأة الأوربية هي أحد طرفَي الصراع، ونحن نكتسب من هذه الحضارة — كما يكتسب هو من جانين — الكثيرَ من مقومات حياتنا المعاصرة، الكثيرَ من العوامل الكاشفة لذاتنا ... ولكنا نرفض من هذه الحضارة — كما رفض فؤاد من فرانسواز — الكثيرَ من مقومات الانهيار الذي تتميز به المرحلة الراهنة في أوروبا. وإذا كان المؤلف قد جمع في شخصية جانين المقومات الإيجابية فحسب، وإذا كان ذلك ممكنًا في الحياة الواقعية فعلًا ... إلا أن رمزية التجربة تتجاوز هذه الخديعة الفنية، لتتساءل عما إذا كانت هناك تناقضات — رغم ذلك — بين الشاب العربي وحبيبته

الفرنسية، أم إن الصورة المثالية في ذهنه تحقَّقَت بكاملها ... ولو تعارضت هذه الصورة مع هدفها الأصيل: اكتشاف الذات، وتحقيقها؟

لقد صوَّر لنا المؤلِّف جانين مونترو شخصية متكاملة، بحيث إننا نتعاطف بعُنف مع نهاية مأساتها الفردية ... ولكنا نستشعر أسفًا عميقًا أننا لم نعثر مطلقًا على نهاية التراجيديا الكبرى: اكتشاف الذات! بل إنَّ معالم هذه التراجيديا نفسها تَبهت رويدًا رويدًا حتى تنمحي تمامًا مع كلمات العربي العائد من باريس: «بل الآن نبدأ يا أمي» ... يبدأ كيف ... ومن أين؟ هل يبدأ من حيث ضاعت جانين؟ ذلك الضياع الذي تنبَّأَت به وهي تحدِّثه عن إحدى فتيات الرصيف، عن فتاة الأوبرا «ما يدريك يا عزيزي أنَّ فتاة الأوبرا تلك ليست هي ضحية حب؟ ضحية رجل أحبَّتْه ... ثم ترَكَها ... ثم فقدَت أملها في حُبه ... ما يدرينا، يا عزيزي، أنَّ ذلك الحب ... لم يكُن رغيفها الذي تقتات به؟ ثم ... ملَّت الشقاء، تعبت من البؤس ... فلم تجِد إلا ... أن تخنق ضميرها ... ويومذاك هانت لديها الدنيا ... والسعادة ... والحُب ... والرغيف. ويومذاك راحت تبحث بجسدها عن الرغيف ... وهكذا، هكذا أصبحت فتاة ضائعة» (ص٢١٢). هل يبدأ هو من هذه النهاية المأساوية التي حقَّقها بنفسه في حياة جانين عندما تخلى عن مسئوليته في الجنين الذي أثمرته لياليه معها؟ لقد فقدت جانين إيمانها بالإنسان منذ وصلتها تلك الرسالة التي أعلن فيها هذا التخلِّي، منذ أجهضت نفسها بعد ذلك في إحدى المستشفيات بين الحياة والموت. أم هل يبدأ من اللقاء الأخير مع ناهدة عندما تراجعت في غرفته وهو يتحرَّك بين جدرانها يبحث لها عن كتاب؟ «لقد تراجعت ناهدة، لا لشعورها بأنها هي كإنسانة، قريبة منه هذا القرب الذي لم تكُن تقدِّره، وإنما لشعوره بأنها هي كذلك، كجسد. ولقد تعلَّمَت أن تقدِّس هذا الجسد، لا تقديس حُب وعبادة، وإنما تقديس خوف وحذر. إنه مُستودَع عواطف ونزوات، ومخزن مشاعر وشهوات، حكم عليها بأن تكبتها وتعيش في تآكُلها؛ لأنه حرَّم عليها أن تعيش كما هي، وأن تعانيها كما تتيحها له، بل كما تقتضيها طبيعتها، طبيعة البشر. هكذا خافت جسدها، هذا الذي ينبض بتلك المشاعر والشهوات المحرَّمة، وهكذا انتقل خوفها من جسدها إلى كل مَن يحاول أن يثير هذا المُستودَع ويفجِّر فيه كوامنه المقدَّسة. كذلك أصبحت المرأة العربية تخاف الرجل، تخاف الكائن الذي ينبغي أن تثق به، لأنها تخاف الجسد الذي ينبغي لها أن تحبه» (٢٢٨، ٢٢٩). أم هل يبدأ حياته بذلك الضمير الشرقي الذي أملى عليه رسالته التي شيعت جانين في أحد كهوف الحي اللاتيني؟

من أين يبدأ صاحبنا، وقد انتصر المؤلف لفتاته الشرقية دونما سبب حقيقي، بل على النقيض، كانت هزيمة جانين انتصارًا رائعًا لها: فقد هجرته بعد أن عاد إلى باريس،

كما سبق أن هجرت هنري لأسباب متشابهة. ولكن هل هو الصورة العربية لشخصية هنري؟ من أين يبدأ إذَن، وقد أغلق عليه المؤلف جدرانًا أربعة من ضياع جانين، والقضية القومية، والضمير الشرقي متمثِّلًا في شخصية آلام، وحياته الفكرية كإنسان مثقَّف؟ أين هو الطريق إلى اكتشاف الذات؟ الطريق الذي أنارت جانين بعضًا من زواياه وما كانت تستطيع أن تضيء جميع زواياه!

إن المونولوج الداخلي الطويل، الذي يُصاحبنا من بداية القصة إلى نهايتها، أوضَح لنا جيدًا أن المرأة في حياته لم تكُن سوى مرآة ذاته، وصورة وجوده التي يريد أن يحقِّقها بانسلاخه عن الرداء الرومانسي والرداء الإقطاعي، وبقية الأردية التي تتناقض ألوانها مع لون العصر بصفة عامة، ولون المرحلة الحضارية التي يعيشها وطنه بصفة خاصة. لم يكُن تأرجُح المونولوج بين الضمائر الثلاثة — الغائب والمتكلم والمخاطب — حائلًا دون التكوين الموضوعي للشخصية (كما تشكَّك في ذلك الأستاذ يوسف الشاروني).[٣] ولقد تفاعل التكوين الموضوعي مع ذاتية البطل في إطارٍ كاد يخلق المحور الدرامي — الوحيد للرواية — وهو اللقاء بين العربي والحي اللاتيني ... إلا أنَّ الدكتور سهيل إدريس قنع بإبراز القشرة الخارجية للصراع الحقيقي في نفسية البطل، بينه وبين ذاته، فلم يُعطِنا تفسيرًا فنيًّا مقبولًا لحركة الاصطدام بين الشاب العربي والمرأة الأوروبية. وكادت الفكرة الرئيسية تُفلت من بين أصابعه، فتنبسط وتتسطَّح وتصبح القصة مجموعة مذكرات أو يوميات لإنسان نرجسي كما ظنَّ البعض. ولقد جاءت الصورة الفنية للجنس — تبعًا لذلك — صورة فوتوغرافية تُعنى كثيرًا باللحظة الميكانيكية في العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة. ذلك أنها دخلت — في اللمسة الأخيرة — من المضمون الكبير الذي أحسسناه في طبيعة الشخصيات وأولى مراحل تطورها بموازاة الأحداث. ولا ريبَ أنَّ الفنان كان رائعًا وهو يقدِّم لنا الوجوه العديدة للمرأة الغربية والشاب العربي من خلال عدَّة نماذج، ثم في قدرته على توظيف هذه الوجوه في صياغة الوجه الأساسي للرواية: الشاب اللبناني وجانين. ولكن غياب أحد العناصر الهامة في هذا الوجه — وهو الفتاة العربية (وأرفض أن تكون ناهدة أو هدى هذا العنصر) — فوَّتَ على القصاص فرصة هامة في تعميق وجهة نظره

[٣] راجع «الآداب»، عدد أبريل، سنة ١٩٥٤م.

الفكرية وبنائه الفني على السواء. فقد غاب بذلك أحد شروط الصراع والتفاعل بين الذات العربية المتمثلة في البطل وأقدارها الذاتية والموضوعية المتمثلة في جانين والأم والمستقبل العربي. وبغياب هذا الشرط فقَدَ الصراع تجربته الكبيرة في «الحي اللاتيني».

الفصل الخامس

الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما

يُلحُّ إحسان عبد القدوس إلحاحًا واضحًا في مقدِّمات كتبه على هذا السؤال: «هل أنا صحفيٌّ أم أديب؟» وأعتقد أنه سؤال جادٌّ، لا يتضمَّن أكثر ممَّا يعنيه بالفعل؛ ذلك أن السِّمة الأساسية في أدب هذا الكاتب هو ذاك الامتزاج بين الأسلوب الصحفي والمعالجة الأدبية للتجربة التي يتناولها بالتعبير.

وأعتقد كذلك، أن هذه السمة كانت خيرًا على الأدب في إحدى مراحل تطوُّره؛ أعني تلك المرحلة الواقعة بين الأسلوب العربي القديم، والأسلوب الحديث. فقد أسهمت بصورة جِدَّية في إذابة الثلوج اللغوية المعوِّقة لتطورنا الفني.

غير أنَّ مجهود إحسان في هذا السبيل لا يقتصر على الجانب اللغوي فحسب، لأن هذا الجانب لم يكُن بمعزل عن الموضوعات التي يطرقها في أعماله القصصية. ولعله الكاتب الوحيد من أبناء جيله الذي تطوَّر بالرؤية الرومانسية للجنس إلى رؤية جديدة أكثر تقدُّمًا. فبينما ما يزال يوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله في ذلك الطور المختلف من أطوار الرؤية الفنية للواقع، نلحظ أن إحسان عبد القدوس، كان يحاول مرارًا تخطِّي تلك المرحلة الضبابية. ولهذا السبب نكتشف في الكثير من قصصه عنصرًا هامًّا ما كنا نستطيع اكتشافه في ظلال الرومانسية الوارفة. ذلك العنصر يشكل المنظر الأساسي في أدبه، وعنيتُ به «الانهيار» الكامن في أعماق الفئات العليا من المجتمع، ولولا أن أسلوب إحسان تجمَّد في ذلك المزيج من الأسلوب الصحفي والمعالجة الأدبية لَاستطاعَ أن يُثري أدبنا بأخطر مراحل الانتقال التي عرفها مجتمعنا من القيم القديمة إلى القيم الجديدة.

ولكن هذا الكاتب ظلَّ مغلولًا في قيود غريبة على الفن منذ بدأ الكتابة الأدبية، حتى إنه لم يستطِع التخلُّص منها إلى الآن. وحالت هذه القيود والأغلال بينه وبين الأبعاد المختلفة، التي كان يمكنه أن يصل إليها لو أنه تحرَّر قليلًا من تلك العوائق.

أولى هذه العوائق السرعة الفلاشية في التكنيك ... والأديب هنا يستمدُّ من الصحافة أكثر أسلحتها تدميرًا للأدب. فالجوهر الأصيل للعمل الصحفي، هو الطبيعة «الخبرية»، سواء كان ذلك في المقال أو التحقيق أو الخبر. هذه الصفة تعتمد أساسًا على الأسلوب التلغرافي في ذِكر إحدى الحقائق الجديدة المثيرة. بينما الجوهر الأصيل للعمل الأدبي هو التجربة الإنسانية التي تفرض شكلًا معيَّنًا من التعبير يتناسب مع أبعادها، ويتَّسم ذلك الشكل التعبيري بالأناة البالغة في اختيار الصور المحقَّقة لانطباعات التجربة في وجدان الفنان، ومن ثَم تتحوَّل التجربة الإنسانية في الأدب إلى تجربة فنية، تكتسب مقومات صياغتها من مصادر عديدة، أهمها قوانين تطوُّر التراث الأدبي، والتقاليد الفنية السائدة والحصيلة الثقافية للكاتب، بالإضافة إلى تكوينه الذاتي الذي يدخل في تركيبه الكيان اللغوي.

والصحفي لا يَعنيه، في الكثير ولا القليل، أن يتمهَّل أو يتمعَّن في الأخذ بأسباب هذه المكوِّنات والمقومات والمصادر؛ لأنَّ ما يَعنيه فقط، هو سرد الخبر أو مجموعة الأخبار (سواء اتخذت شكل المقال أو التحقيق) بصورة مثيرة لحبِّ الاستطلاع. ومن هنا تكمن الخطورة في أدب الكاتب إذا كان صحفيًّا؛ إذ إنَّه من اليسير أن تختلط عليه أدوات التعبير، فيتحوَّل أدبه إلى شيء لا هو بالصحافة ولا هو بالأدب. وهذا لا يلغي إمكانية الاستفادة من العمل الصحفي لمصلحة الأدب؛ لأن كليهما تجمعهما وشائج عدَّة في أجهزة النشر ووسائل التعبير والجمهور القارئ. وهناك أمثلة عالمية ومحلية كثيرة للأدباء الذين أفادوا من الصحافة، وظلُّوا بالرغم من ذلك أدباء.

والأزمة الحقيقية في أدب إحسان هي أزمة منهجه في التعبير، هي أزمة المزاوجة بين أسلوبه الصحفي والمعالجة الأدبية. فالأسلوب الصحفي يُنسيه في أغلب الأحيان معنى التجربة في الأدب، وإذا اكتشف التجربة، وضمَّنها أحد أعماله، سارع ذلك الأسلوب بإجهاضها. وليس للتجربة الإنسانية تعريف محدَّد، فهي ظاهرة — اجتماعية أو فكرية — يعرضها الفنان من وجهة نظره، ومن خلال جزئيات حياتنا اليومية (في الماضي أو الحاضر).

... وتنصهر التجربة في بوتقة الفنان الكبرى، في حياته ووجدانه ووعيه، وتتَّحد ببقية العناصر المكوِّنة للعمل الفني، ومن ثَم تتحوَّل إلى تجربة فنية.

والباحث في أدب إحسان، يُضنيه بلوغ هذه الغاية، أعني العثور على هذا الجوهر المعقَّد للعمل الأدبي، فهو إمَّا يكتفي بتسجيل إحدى الظواهر في حالتها الساكنة، وبمنتهى السرعة الفوتوغرافية ... وهنا يقترب العمل من التحقيق الصحفي، أو الصورة الصحفية

إن جاز هذا التعبير. وإمَّا أنه يعثر على تجربة إنسانية حقيقية يلاحقها بأسلوبه الذي يعتمد على الفراغات المليئة بالنقط الثنائية، والتشبيهات الخالية المضمون ... وهنا تسقط التجربة في وهاد السطحية والسكون، ويتوقَّف العمل الأدبي عن أن يكون أدبًا.

في الحالة الأولى — حالة التسجيل — نتحسَّس معالم صورة فوتوغرافية الْتَقطها أحدهم عفوًا وبغير قصد، ومن ثَم جاءت مشاهدها لا تتضمَّن أية إيماءة أو إيحاء. وفي الحالة الثانية، حيث يتمكَّن الكاتب من العثور على تجربة إنسانية، يُصبح العمل ناقصًا مُجهَضًا، لم تنضج حلقات تطوُّره لتكوِّن فيما بينها كائنًا حيًّا هو العمل الأدبي المتكامل. ولست أقصد بالتكامل أن يكون العمل خاليًا من العيوب، وإنما أعني أن يكون مستوفيًا للخطوط العامة في أيِّ عمل أدبي. وهذا ما أفتقده في أهمِّ الأعمال التي كتبَها إحسان، وكان من الممكن أن تكتمل لولا تلك القيود والأغلال الصحفية التي تعوق كتاباته عن النموِّ الطبيعي.

وليس شكٌّ أن الصور الفوتوغرافية والأعمال الأدبية الناقصة لهذا الكاتب تتضمَّن نقدًا تلقائيًّا لكثير من القيم الفاسدة في المجتمع، ولكن التلقائية هنا تشكِّل خطرًا رئيسيًّا على الفن؛ إذ تجعل من الصورة مشهدًا فرديًّا لا ظاهرة عامة، فلا يغوص الكاتب في أعماق الظاهرة حتى الجذور. ومن ثَم لا نرى سوى الانعكاسات الباهتة للفساد، ولا نبصر صورته العميقة.

ولهذا يتورَّط إحسان كثيرًا في تحقيق فكرته فنيًّا؛ إذ هو لا يتساءل حين يعثر على ظاهرة غريبة شاذة، عن كيفية التعبير عنها، إنما ينقلها إلينا صورًا طِبق الأصل. والغريب أنَّ القارئ يدهش كثيرًا لهذه الصور، ويتَّهم كاتبها بالشذوذ، بينما يمكن لأحداث هذه الصورة أن تقع في حقيقة الأمر. ولو أنها كُتبت في صفحة الحوادث بالجريدة اليومية لتقبَّلَها القارئ بشيء من الدهشة والإعجاب. أما الأدب فيتطلَّب شيئًا آخَر في غاية الأهمية هو عنصر «الاختيار». وقد يؤدي الاختيار إلى أن يلتقط الفنان صورًا أخرى من زوايا مختلفة لنفس الظاهرة الأولى التي وقع عليها، وهنا تختفي التجربة الإنسانية في ثياب التجربة الفنية، أي أن يتحوَّل الواقع إلى فن.

ويتورَّط إحسان مرة ثانية حين يعيش في إحدى التجارب الإنسانية، ويتخيَّر بعضًا من أحداثها بنظرة نافذة. ولكنه يقيم العلاقة بين هذه الأحداث من الخارج، أي بين سطوحها الخارجية، فلا يحاول أن يتعمَّق هذه الأحداث من الداخل. وهكذا لا تستطيع التجربة أن تعبِّر عن نفسها تعبيرًا متكاملًا. والتجربة الإنسانية لا تتحوَّل إلى تجربة فنية إلَّا إذا أُقيمَت العلاقة بين أحداثها في إطار من الوشائج الحية الداخلية. حينئذٍ لا يضطر

الفنان إلى التشبيهات المفرطة في التسلُّل إلى خارج التجربة بدلًا من تعميقها والتسرُّب إلى داخلها.

ولهذا تصبح الشخصية في أدب إحسان تِمثالًا مجوَّفًا بلا معنًى؛ لأنها تجسيد لمجموعة من الصفات والأحداث الخارجية، وليست تجسيدًا لتجربة حية ناضجة، فهي تتخلَّى عن كونها نموذجًا بشريًّا، وعن كونها نمطًا مفردًا بذاتها، أي إنها تتخلى عن كونها شخصية فنية.

وعندما يتخلَّى الأدب عن التجربة الفنية والشخصية الفنية، يتوقف عن كونه فنًّا أصيلًا. إنه قد يُعطينا اللَّفتة البارعة أو اللمحة الجديدة، ولكنَّه لا يمنحنا هذه الدفقة اللاشعورية التي تصوغ بنياننا النفسي على نحو جديد متفرِّد، والتي لا يهبها سوى الفن الصادق.

والصدق كما أعنيه هو الصدق الفني، فأنا أرى — مثلًا — أنَّ قصص إحسان عبد القدوس ربما كانت صادقة أخلاقيًّا، على غير ما يرى الكثيرون، ولكن هذا الصدق الأخلاقي مجرَّد غشاوة تَحُول دون رؤية الصدق الحقيقي النابع من ملاءمة العناصر العديدة المكوِّنة للعمل الفني ملاءمةً قد تتعارض مع الصدق الأخلاقي ... ذلك أنَّ الصدق الأخلاقي نسبي للغاية، وملاءمة عناصر العمل الفني لبعضها البعض تعني في المقام الأول خلوَّ العمل من الاختلال أو التورُّم؛ أي طغيان أحد العناصر على بقية العناصر. ولذلك ندعو الأعمال الصارخة بالآراء السياسية، أعمالًا غير صادقة، لأنها تغلِّب العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية على بقية العناصر الفنية.

وكذلك تفتقر معظم كتابات إحسان في القصة إلى ذلك الصدق الفني؛ لأنَّ التجربة الشخصية فيها تطغى على بقية العناصر، فتتَّسم القصة بالفوتوغرافية — على المستوى الفني — وبالتحريض على المستوى الاجتماعي ... فإنني أرى أنَّ اللحظة الميكانيكية في الجنس كما يبدأ في تصويرها إحسان وينشط خيال القارئ في تكملتها، يرجع إلى ذلك المنهج القاصر في التعبير، والذي يغلب عنصر التجربة الشخصية على بقية العناصر الخاصة بأدوات التعبير والاختيار ورسم الشخصيات وبلورة التجربة والدلالة الاجتماعية والمعنى السياسي ... إلخ.

ولست أميل إلى القول بأن الكاتب «يستهدف» ذلك ويتعمَّده لأسباب بعيدة عن الفن، فما يعنيني هو اكتشاف العلَّة الفنية في هذا اللون من الأدب، والتي تؤدِّي بدَورها إلى ذلك «الهدف» المتعمد، كما يقولون.

إنَّ أزمة هذا الكاتب — كما سنرى عند التطبيق — أزمة عميقة غامرة في منهج التعبير الذي يجهض تجاربه حينًا، ويحول القصة إلى مجموعة من الصور الفوتوغرافية حينًا آخَر، ويحوِّلها إلى تحقيق صحفي أو مقال قصصي حينًا ثالثًا.

ويحسن بنا في الطريق إلى أدب إحسان عبد القدوس أن نعيِّن خطًّا واضحًا بين مرحلتين هامَّتين في تاريخ تطوُّره الأدبي. إحدى هاتَين المرحلتَين تقع حوالي عام ١٩٥٤م، حيث صدرت قصته الخطيرة «أنا حُرة». وترجع خطورة هذه القصة إلى أنها ارتادت الطريق في مناقشة أزمة الفتاة المصرية مناقشةً جريئة، تعتمد على صِدق الملاحظة، والتأنِّي في إصدار الحُكم، وتقييم تلك الأزمة تقييمًا خاليًا من المعايير الأخلاقية المُسبَقة. فالفتاة «أمينة» تعيش في بيت عمَّتها بين جدران تحوطها التقاليد المتزمِّتة، بعد أن ألقاها أبوها بين هذه الجدران، ليعيش حياته الخاصة كما تروق له، وبعد أن أَلْقَتها الأم لتعيش بين أحضان العزِّ والترف وزوجها الثري. وتسبَّب جمال أمينة في اجترائها المستمر على اختراق الجدران السميكة التي أقامها زوج عمَّتها في وجهها … فاستطاعت أن تلفت إليها أنظار الشباب وأهليهم عن طريق البلكون تارة، والحفلات التي تُقام في بعض البيوت تارة أخرى. فقد وهبها جمالها مكانًا خاصًّا في قلوب الجميع، حتى إنَّها أصبحت بفضل هذا الجمال فتاة الحي التي تُثير الأمل في قلوب شبابه، والحسرة في قلوب شيوخه، والتنهُّد في قلوب أترابها وأمهاتهن. غير أن أمينة كانت تبني لنفسها عالَمًا خاصًّا، من أبرز ملامحه الاحتجاج المستمر على الواقع الذي تعيش فيه؛ فقد كان هذا الواقع مليئًا بما يصطدم مع طبيعتها وظروفها الخاصة. وإذا كان الاحتجاج قد اتَّخذ في طفولتها شكل الصراخ، فإنه اتخذ بعد ذلك شكلًا آخَر هو التبرُّم، بكل ما يُحيطها من مظاهر تَعُوق احتياجاتها الصغيرة، فالكبيرة، إلى التحرُّر. لهذا تتغيَّب عن المدرسة، وتتسكع في شوارع القاهرة، وتتعرَّف على خيَّاطة يهودية تتَّخذ منها صديقة لبعض الوقت، على أنها لا تلبث أن تثور على قِيَم المجتمع الخارجي، وتثابر على الدراسة حتى تحصل على التوجيهية، وعندئذٍ تقف الجدران حائلًا بينها وبين الالتحاق بالجامعة، بحُجة أنها أصبحت «عروسة»، وأنَّ الشائعات تحوط سلوكها من كلِّ جانب. وفي هذه اللحظة يفيق أبوها من سباته العميق، ويتدخَّل لإنقاذها، فيستأذن شقيقته في أخذها لترعاه في شيخوخته وتواصل خطوات مستقبلها. وتحتجُّ أمينة مرَّة أخرى على سنوات عمرها، فتلتحق بالجامعة الأمريكية إلى أن تكمل دراستها العالية وتعمل بإحدى الشركات.

ويتخيَّر المؤلف من جزئيات الحياة اليومية في واقع أمينة ما يتَّصل بأزمة الجنس، فيعرض لما حدث لها في صباها عندما حاول أحد الشبان أن يغتصب احتضانها ويقبِّلها ... وظلَّت أنفاسه الكريهة تلاحقها من شاب إلى آخَر، إلى أن ارتمت بين أحضان عباس، ذلك الفتى الجاد، الذي كان يمرُّ من أمام منزلها فلا يرفع عينَيه إلى الشرفة التي تقف بها. حتى إذا جرؤت على الاتصال به حين باعدت بينهما السنوات، وأصبح صحفيًّا، أحسَّت أنها تصوغ حريَّتها أخيرًا في رجل تُحبه وتؤمن به، فإذا تجرأ واحد من الأصدقاء القريبين ... «ويلح عليها في السؤال: متى تتزوج من عباس؟ وقد يضمن سؤاله لهجة عتاب ولوم أو شفقة وتحذير، فتغضب أمينة وتثور كأن الصديق يتدخَّل فيما لا يعنيه، وتصرخ في وجهه: أنا حُرة» (ص١٤١).

وكثيرًا ما أحسُّ، إلى الآن، أن هذه القصة هي أنضَج أعمال هذا الكاتب على الإطلاق. حتى إنني لست بحاجة إلى إبراز «صورة الجنس» من بين صفحاتها. لأنَّ حيوية التجربة الإنسانية في القصة، أضفَت على الجنس بها دلالة خاصة تتَّصل بمعنى التجربة ككل؛ أي إنَّه لم يكُن سوى أحد عناصر الرؤية الشاملة لمعنى «الحرية» في وجدان الفتاة المصرية آنذاك، وهو الدلالة التي قصد إليها الكاتب مباشرةً.

إلا أنه في محاولة التعبير عن هذه التجربة الكبيرة، لم يوفَّق في استحداث المنهج التعبيري الكفيل بتجسيدها وتأدية أهدافها على الوجه الأكمل. فقد سلك أكثر الطرق مباشرة وتقريرية في الكشف عن جوهر التجربة، بدلًا من إكسابها عناصر جديدة، ترتفع بها إلى المستوى الفني الجدير بها.

والمباشرة التقريرية من سمات العمل الصحفي، ولهذا اختلطت أدوات التعبير عند الكاتب، فبينما كنَّا نتوقَّع أن يكون المونولوج الداخلي هو الأداة الرئيسية التي تكشف لنا عن البنيان الداخلي للفتاة، لم نعثر إلَّا على مجموعة من التقارير الصحفية حول نشأة أمينة وما آلَت إليه حياتها. وليس شكٌّ أننا كنا بحاجة ماسَّة إلى التعرُّف على جذور أزمتها، حتى لا تبدو هذه الأزمة مفتعلة. ولكن الفرق بين الصحفي والأديب فيما أرى، أن الفنان يصور انعكاسات الجذور الاجتماعية للأزمة على وجدان الفتاة. ومن هنا يضطر الكاتب إلى تعمُّق هذه الأزمة من الداخل — على المستوى النفسي — ويضطر إلى استخدام أداة التعبير المناسبة لذلك، كالمونولوج الداخلي أو الخواطر المتداعية — على المستوى الفني — ثم يربط بين الداخل والخارج ربطًا ديناميًّا مُحكَمًا، فترتفع أزمة أمينة إلى مستوى الرمز، أي إنها تصبح تجسيدًا عميقًا لأزمة مصر بكاملها.

ونتيجة لذلك، بَدَت القصة في كثير من المواضع، وكأنها تصوِّر أزمة وهمية، فالكاتب يمهِّد للعلاقة بينها وبين الفتاة اليهودية «فورتينيه» هكذا: «أصبحت تتلذَّذ من سماع أحاديث فورتينيه وهي تصف لها كيف يقبِّلها صديقها وكيف يحتضنها بين ذراعَيه، وبماذا يمنِّيها وبماذا يَعِدها ... ولم تكُن هذه الأحاديث تُثير فيها شيئًا من غرائزها إلَّا غريزة حب الاستطلاع وحب المعرفة، ولم تصِل بها أبدًا إلى حب التجربة» (ص٤٩). ثم يعود ليصف حياتها مع عباس بعد ذلك قائلًا: «كانت تتركه لتذهب إلى بيتها وترقد في فراشها، فإذا به ينطلق من خيالها ويرقد بجانبها وليس بينه وبينها سوى خيط رفيع يظلُّ يفصل بينهما مهما مدَّت ذراعها نحوه، ومهما تقلَّبت لتلتصق به ... وكانت تتصوره بخيالها عَبْر هذا الخيط الرفيع وهو راقدٌ مرتديًا بيجاما تنتقي له — بخيالها أيضًا — لونها وطرازها، ثم تقيس طول قامته بعَيْن الوهم وتلتفت إلى آخِر الفراش لتبحث أين سيكون موضع قدمَيه العاريتَين الكبيرتين، ثم تمدُّ قدمها العارية علَّها تصطدم بهاتين القدمَين ثم تنظر — بعين الوهم أيضًا — إلى موضع رأسه فوق الوسادة وترى وجهه الصارم وقد هدأ وارتاحت عضلاته وتشعَّث شعره الأسود حتى انتثرت خصلات منه فوق جبينه، ثم ترى شفتَيه وقد انفرجتا انفراجةً ضيِّقة كأنَّها تناديها، فتكاد تحسُّ بشفتَيها تلبِّيان النداء، وتكاد تحسُّ بذراعه القوية تحيط بخصرها وبجسدها ينتفض في رفق كأنَّ يد الله تمرُّ به لترحمه من عذابه» (ص١٢٥).

هذا الاستغراق الحاد في جزئيات الصورة الخارجية، قد يوحي لنا بمدى السلبية والجنوح إلى الخيال عند أمينة، ممَّا يتعارض مع حقيقة هذه الفتاة التي كانت تعبِّر عن إرادتها في التحرُّر بمجموعة من أشكال السلوك الثوري الخالص. ولو أنَّ المؤلف اهتمَّ قليلًا بجزئيات العالم الداخلي للفتاة، ثم ربط بين العالمين بوسائل تعبيرية ناجحة، لتحوَّلَت الشخصية الإنسانية — أمينة — إلى شخصية فنية ناضجة أي مليئة بالرمز والإيحاء. ولكن القصَّة أغفلت تمامًا هذا الارتباط الحي الوثيق بين الصورة الداخلية للنفس البشرية، والصورة الخارجية للشخصية الإنسانية، مهما كان هذا الارتباط قائمًا على الصراع بين الداخل والخارج ... ومن ثَم جاءت صورة «الجنس» في الرواية، غائمة باهتة، لا تكاد تبين.

والباحث في «أنا حرة» يرى الجنس وكأنه على استعداد لأن يكون تجسيدًا لأزمة الحرية عند الفتاة ... فهي عندما تثور على جدران بيت عمَّتها، تلتقي بفورتينيه وصديقها، والشاب الآخَر الذي حاول تقبيلها. وهي عندما تحطِّم جدران المجتمع وتلتحق بالجامعة

الأمريكية، فلكي تلتقي بذلك الشاب الذي يقبِّلها فعلًا هذه المرة بين أحضان عربته الخاصة. وهي إذا تخرجت من الجامعة، وعملت في إحدى الشركات، تحطِّم الجدران للمرة الثانية وتتَّصل بـ «عباس» وترتمي بين أحضانه من اللقاء الثاني أو الثالث، ثم تلتحم حياتهما في شقة واحدة دون أن يقيما وزنًا لما يدعوه المجتمع بالزواج.

أي إنَّ الجنس، في المستوى الاجتماعي كان الشكل التعبيري لمضمون الحرية كما تريدها أمينة، وهو جوهر التجربة الإنسانية كما تخوضها هذه الفتاة، وكما أراد أن يقدِّمها لنا إحسان عبد القدوس، ولكن الأسلوب الخبري الذي يعتمد على الوصف الخارجي دون النفاذ إلى التكوين الداخلي للشخصية، والذي يقيم الارتباط بين التجربة وأحداثها وشخصياتها على مجموعة من الفراغات المليئة بالنقط الثنائية والتشبيهات التي تتوسَّل إلى المعنى بإشارات جزئية من الخارج … هذا الأسلوب أدَّى في النهاية إلى إجهاض هذه التجربة الخطيرة بأن أسهمَ في تعريتها من أي رداء فني، وأذاب همزات الوصل الدقيقة بينها وبين الأحداث، والأواصر الواجبة الوجود بين هذه الأحداث وشخصيات القصة. كما كان هذا الأسلوب مدعاةً لأن تسقط القصة في وهاد الآلية من جرَّاء الهرولة الصحفية الواضحة في تصوير مجرى الأحداث. حتى تبلغ هذه الآلية ذروتها في حديث تقريري مباشر بين عباس وأمينة حول الحرية، ينتهي بأنَّ الحرية في حقيقتها هي العبودية لشيء ما، فالإيمان بمبدأ الحرية نفسه، والعمل من أجل تحقيقه، هو أحد أشكال العبودية … ومن ثَم تختار أمينة هذا الرجل … عباس … كشيء تؤمن به الحياة، كرمز لحريتها أو عبوديتها على السواء. وهكذا يحيط الكاتب معنى الحرية بالضباب الكثيف … ولو أن هذا الضباب سلك أقل الطرق مباشرةً وتقريريةً لكُنَّا نستطيع القول بأنَّ «الحيرة» هي السمة البارزة على جبين شباب ذلك الجيل، ولكُنَّا نستطيع القول بأننا أصبنا تجربة غزيرة خصبة. غير أن منهج التعبير لدى الكاتب أفسد علينا هذه الدلالة أيضًا.

وبالرغم من ذلك، فإننا لم نشهد «الجنس» في القصة مفروضًا مُقحَمًا، ولم نشهده في لحظته الميكانيكية … ولهذا خَلَت القصة من صوره الفنية والمبتذَلة جميعًا؛ لأن أدوات الصياغة الصحفية أصابت الرؤية الشاملة لمعنى الجنس والحرية بالشلل، إذ هي أفقدت التجربة الكبيرة حيوية النمو المعقَّد داخل إطار من العلاقات المتشابكة، التي تصوغ النسيج العام للرواية في القالب الأدبي الناجح. ومع هذا ستظلُّ «أنا حُرة» إحدى علامات الطريق إلى اقتحام أزمة الفتاة في مجتمعنا، بل إشارة جادة إلى أزمة هذا المجتمع بكامله.

ويؤسف الناقد حقًّا ألَّا يرى امتدادًا ناضجًا لهذه القصة في أعمال إحسان خلال تلك الفترة الواقعة حوالي عام ١٩٥٤م. بل إنني حين أتصفَّح قصص تلك المرحلة أُصاب بخيبة أمل كبيرة. فنحن نلتقي مثلًا بـ «الخيط الرفيع» حيث يقول الكاتب في مقدمة صغيرة: «شيء اسمه الحب ... وشيء اسمه غريزة التملُّك، وبين الحب وغريزة التملك خيط رفيع ... رفيع جدًّا ... إذا ما تبينته تكشَّف لك الفارق الكبير.» وحول هذه الحكمة تدور أحداث «القصة»، وندرج هذا التعبير مع التجاوز الشديد. فنحن نلتقي في واقع الأمر بتحقيق صحفي حول شاب أجهد عمره بين صفحات الكتب، فسلب منه الزمن كلَّ نضارة الشباب وروعته. وتصطدم عيناه بفتاة جميلة يراها لأول مرة في أحد البنوك. ويراها ثانيةً برفقة أحد الأثرياء. ويحدث أن يُنقَل إلى المستشفى في حادث ألمَّ به في الطريق، وحينئذٍ تذهب إليه «يولند» وتُعنى به عناية كبيرة يدهش لها. غير أنَّها كانت قد أشفقت عليه إشفاقًا نال من عواطفها وإحساساتها الشيء الكثير، كذلك الإشفاق الذي استدره منها أحد الضباط البريطانيين «أراد أن ينسى لندن فدعاها إلى بيته ليشربا قدحًا من الشاي الساخن ... وهناك فوق الأريكة الواسعة أخذ يحدِّثها عن لندن وعن لياليه التي قضاها في لندن، وعن الفتيات اللواتي الْتَقى بهنَّ في لندن ... ثم أغمض عينَيه ليتوهَّم نفسه في لندن ... ثم ضمَّها إلى صدره واحتضن شفتَيها بشفتَيه ليتوهَّم أنها إحدى فتيات لندن! ثم مدَّ ذراعه وأطفأ النور.» ثُمَّ يترك الكاتب سبعة أسطر من الفراغات المليئة بالنقط الثنائية (ص٥٧ من طبعة الكتاب الذهبي، في أبريل ١٩٦١م). ثم الْتَقت بالشاب الوحيد الذي أحبَّته. كان ابنًا لأحد كبار موظفي السفارة البريطانية في مصر ... «أحبته بكل ما في قلبها من حنان وطيبة وشفقة وكرم، وبكل ما تمنَّته في أحلامها من سعادة وحياة مستقرة آمنة وادعة. أحبَّته حتى لم يعُد في قلبها شيء تعطيه للضعفاء المحزونين الذين اعتادت أن تُشفق عليهم ... وكانت الحرب قد انتهت، والْتَحقَت بوظيفة في بنك باركليز، فإنها — كأبيها — لا تستطيع أن تعيش بلا عمل ... وكان هو موظفًا في شركة شل، فنُقل إلى أحد فروع الشركة على ساحل البحر الأحمر. وقبل أن يسافر إلى مقر منصبه الجديد، أعلنا خطبتهما. واكتملت لهما السعادة ... ومضى عام كامل وهي تخرج من البنك لتجلس في بيتها تكتب له ... كانت تكتب له كل يوم، وتعيش معه في صفحات طوال لا تنتهي إلا عندما تنام بعد أن تضع صورته في جفونها ... ولكن هذه السعادة لم تدُم، فقد تدخَّلَت أمه لتحرمها منه، وكان قلبها الطيِّب الحنون أضعف من أن يقاوم أنانية الأم التي تريد لابنها أن يتزوَّج من فتاة هي ابنة رجل مالطي، والإنجليز لا يحترمون كثيرًا أبناء وبنات مالطة!» (ص٥٩).

وعلى أثَر هذا الجرح العاطفي، ساءت معيشة أسرتها، حتى وجدت نفسها وجهًا لوجه أمام المأساة ... «وهنا فقط تذكرت عبده بك. تذكرته من أجل أمها المريضة، وأبيها العجوز وشقيقها اللاهي، وشقيقتها العاطلة ... وكان عبده بك يتردَّد على البنك، وكان ينظر إليها طويلًا وحاول أن يُحيِّيها مرَّة أو مرَّتَين فصدَّت تحيَّته في إهمال رغم أنها تعرف مدى نفوذه وتعرف — خلال الأرقام التي تمرُّ بها أثناء عملها — مدى ثروته ... وكان قد أرسل لها إحدى زميلاتها يدعوها إلى موعد فرفضت ... ولكنها قرَّرت أخيرًا أن تقبل ... وقالت له بصراحة — وفي المرة الأولى التي خرجت فيها إليه — إنها تريد أن تدفع نفقات أمها ... ودفع عبده بك في سخاء كبير يكفي لعلاج أمها وجميع أفراد عائلتها لو مرضوا مدى الحياة، وأصبحت عشيقته» (ص٦١).

وفي هذه الحال التعيسة، الْتَقت بالبروفيسور الشاب العجوز مرَّة أو مرَّتين، كان يرافقها عبده بك حينًا، أو أحد الشبان ممَّن تتوفَّر فيهم صفة الشباب حينًا، ولكنها لأمرٍ توجَّهَت فورًا إلى المستشفى الإيطالي «ولم تكُن تدري أنها قامت لتكتب قصتها معه» (ص٥٠) كما يقول المؤلف بالحرف، وهو اعتراف ضمني، بأن ما مضى من أحداث مجرَّد مقدمة. وقصتها معه أنها أشفقت عليه، أمَّا هو فأحبَّها، وامتزج إشفاقها بحُبه في حياة مشتركة، ضحَّت أثناءها بكل شيء، بالرخاء والشباب. إلى أن ضاقت بهما هذه الحياة فقد دفعته بيدَيها إلى القمة، ولكن هذه القِمة لها متطلباتها التي تتعارض مع بقائه أسيرًا لهذه الحبيبة. أما هي فقد بدأ شبابها وأنوثتها يتمردان عليها، فأطلقت لهما العنان. وحاولت المستحيل في أن تُبقي عليه وعلى نفسها في آنٍ واحد، إلَّا أنها فوجئت به يرفض كل ذلك، ويطلب إليها أن ترسل بثيابه إلى مكتبه، فأرسلتها إليه ممزَّقة إلى قطع صغيرة ... «إن الناس كلها تعرفه وترى صورته وتقرأ أبحاثه في الصحف.» وسيصبح أكبر مما هو، وسيكون حتمًا وزيرًا ... ولكنَّ أحدًا لا يدري أنه يبيع كل ذلك لو وجد امرأة تحبه، يبيعه ليصبح رجلًا كاملًا وسيمًا متَّسق العضلات يستحق الحب ... أما هي، فقد عادت إلى عبده بك أيامًا، ولكنها لم تحتمله ولم يحتملها ... فتركته إلى رجل آخَر ... وإلى آخَر ... وإلى آخَر ... وأخذت تهوي من رجل إلى رجل حتى أصبحت محترفة رجال لا تُبقي على واحد منهم أكثر من ليلة ... فقد فقدت قلبها، وفقدت أعصابها، وفقدت اتزانها ... إنها تريد رجلًا تمتلكه، ولن تكون أبدًا لرجل يمتلكها ما دامت لا تحبه ... وهي تريد أن تمتلك هذا الرجل بالذات الذي صنعته من شفقتها وطِيبتها وجعلت منه عملاقًا أفلتَ من يدَيها ... إنها لا تزال تنتظر اليوم الذي يعود إليها فيه زاحفًا على ركبتَيه ... ولا تزال

تمزق كل جريدة ترى فيها صورته ... ولا تزال تتمنَّى له أن يموت قبل أن يكون لغيرها. إنها تتعذَّب ولا تدري سر عذابها ... كلٌّ منهما لا يدري ... لأن أحدًا منهما لم يستطع أن يرى الخيط الرفيع ... الرفيع جدًّا ... الذي يفصل بين الحب وغريزة التملُّك ... عاطفة الحب التي تسمو بك إلى مرتبة الملائكة ... الحب الذي يدفعك إلى أن تضحِّي بنفسك في سبيل مَن تحب، وغريزة التملُّك التي تدفعك إلى أن تضحِّي بمَن تحب في سبيل نفسك. الحب الذي يدفعك لأن تغار على مَن تحب، على سعادته وراحته وسلامته ... والتملُّك الذي يدفعك لأن تغار على نفسك ... لسعادتك وراحتك وسلامتك ... الحب: العطاء ... السخاء. والتملُّك: الأخذ ... الأنانية ... والناس كلهم لا يرون هذا الخيط الرفيع ... وإلَّا لَعرفوا لماذا تخون هذه الزوجة التي تبدو سعيدة بزوجها وبيتها وأولادها ... لماذا تخون زوجها وقد وفَّر لها الشباب والمركز الاجتماعي وضَمِن لها المستقبل، ولماذا يخون هذا الزوج زوجته ... وقد وفَّرَت له الشباب والجمال والبيت السعيد، وحسده عليها الجميع، ولماذا يحرص الزوج الخائن على زوجته إلى حدِّ أن يقتلها، ولماذا تحرص الزوجة الخائنة على زوجها إلى حد أن تقتله، ثم لماذا في هذه القصة يتعذَّب الفتى وقد كان يستطيع أن يكون بجانب المرأة التي أحبَّها لو ضحَّى بالمجتمع وببعض مستقبله في سبيلها، ولماذا تتعذَّب المرأة وكانت تستطيع أن تبقى له لو ضحَّت بأنانيتها في سبيل مستقبله وسعادته ... إنها غريزة التملُّك ... الغريزة البشِعة التي يفصل بينها وبين عاطفة الحب السامية خيط رفيع ... رفيع جدًّا» (ص١١٣).

... ولقد آثَرتُ أن أنقل هذا النص المطوَّل لأتساءل مع أي قارئ مُنصِف: ما صِلة هذا الكلام بالشيء الذي تواضعنا على تسميته بالقصة؟ هذا التدخل التقريري السافر من جانب الكاتب، هل يُبقي — في هذه الصفحات الطوال — على شيء اسمه قصة؟ إننا لا نعثر على التجربة الإنسانية في أي معنًى من المعاني، لا نعثر على أي ظاهرة من وجهة نظر الكاتب ومن خلال جزئيات حياتنا اليومية، وإنما نتحسَّس معالم ريبورتاج عن «حادثة»، يمكن وقوعها في الحياة، نقلَها إحسان كما هي في الواقع مضافًا إليها تعليقاته السطحية. هل ثمة قضية فكرية حقيقية، تناولها الكاتب بالتعبير، من خلال أية أداة من أدوات التعبير. إننا نلاحظ ببساطة أن المؤلف لم يتمثَّل سوى الأداة الوصفية، لا في تصوير الحدث، وإنما في تقريره، ولا في تجسيد الشخصيات، وإنما في التعليق على وجودها خارج النص المكتوب ... حتى إننا نستطيع الاكتفاء بالكلمات التي قدَّم بها المؤلف هذا النص، لا لمناقشتها، وإنما لتسجيل هذا الرأي فحسب. فنحن لم نُعايش تجربةً اختلطَ فيها الأمر على

شخصياتها بين عواطف الحب والشفقة وما إليها — كما نرى في قصَّة تولستوي «حذارِ من الشفقة» — حيث تزوغ الرؤية في العيون، ومن ثَم لا ترى مأساتها بوضوح. وإنما تجد تقريرًا صحفيًّا عن الشاب العجوز، وتقريرًا مماثلًا عن الفتاة. التقرير الأول يقول إن صاحبه يحب. والتقرير الثاني يقول إن الفتاة تمكَّنَت منها غريزة التملُّك. ثم يهتف الكاتب في النهاية أن ثمَّة خيطًا رفيعًا بين الحب وغريزة التملُّك هو إصبع الديناميت غير المرئي، الذي تنفجر بواسطته كل مأساة إنسانية تعتمد على العواطف المتضاربة والنوازع المتباينة. وبغضِّ النظر عن صواب هذا الرأي أو بُعده عن الصواب، فإنني أقول بضمير مستريح، إنَّ المؤلف جانَبَه التوفيق تمامًا في أن يصوغ هذا الرأي في قصة فنية.

ولذلك تبهت قضية الجنس في هذا العمل بهتانًا شديدًا ... فلا نحن نعرف شيئًا عن طبيعة الأزمة «الجنسية» التي يعيشها كلٌّ من الفتى والفتاة. وإنما نُحاط علمًا بأن الفتى لم يكُن يحسُّ بالمرأة مطلقًا في حياته إلى أن التقت عيناه بـ «يولند»، فيستشعر مجموعة من الأحاسيس تهتز لها خلجات نفسه اهتزازات منتشية، بينما تكون الفتاة المالطية غارقة حتى أذنَيها في «الجنس» ... وإن كان ذلك على حساب شبابها الحقيقي وأنوثتها الحقيقية. وربما كانت اللحظة اليتيمة التي أحسَّت فيها بهذا الشباب وهذه الأنوثة، هي تلك اللحظات التي كانت تقضيها مع شاب متسق العضلات فوَّاح بالرجولة.

إن المؤلف هنا لا يصوِّر الجنس على أنه مأساة تكوي الأفراد بلذعات لا تطفئها الشهوات العابرة، ولا هو يصوِّره كإحدى أزمات حياتنا الاجتماعية، أو كانعكاس لأزمة المجتمع ككل ... وإنما ينهج في رؤيته للجنس منهجًا تسجيليًّا لا يكتشف ظاهرة، ولا يستحدث قضية، ولا يشير مجرَّد إشارة إلى علة ناخرة في جسد المجتمع. ذلك أنه اكتفى بأن يعرض للجنس من خلال تسجيله الصحفي لمعنى الحب وغريزة التملُّك في حياة فردَين من الناس.

ولعلَّ الظاهرة الخطيرة في أدب إحسان عبد القدوس تخصُّصه الحاد في «الجنس» دون أن يعطينا شيئًا ذا بالٍ في هذا المجال. ونحن لا نطلب إليه أن يأتينا بنظرية في الحضارة من خلال الجنس كما سبقه إلى ذلك بعض الكتاب في أوروبا ... ولكنَّا توقَّعنا منه، في نطاق هذا التخصُّص الكامل، أن يتناول هذه القضية في أبعادها الكثيرة. غير أننا نلمس أنه لم يتناول الجنس مطلقًا كقضية خطيرة تستحق أن تُناقش، وإنما كمجموعة من المشاهد العرضية التي يسلبها الأسلوب الصحفي مقومات وجودها كعنصر جزئي في تجربة شاملة. ذلك أننا نفتقد التجربة الشاملة منذ البداية في أدب هذا الكاتب. ومن ثَم نفتقد الرؤية الشاملة لمعنى الجنس في هذا الأدب.

في المجلد الذي يضم الخيط الرفيع تصادفنا «طقطوقة» صحفية في غاية السذاجة، عنوانها «أشرف خائنة» ... وهي تجسيمٌ مُضحك ومُبكٍ في آنٍ واحد لأزمة هذا المؤلف، فقد الْتَقى اثنان من البشر — رجل وامرأة بالطبع — ذات يوم ... ولظروف قهرية امتنع كلٌّ منهما عن لقاء الآخَر. ثم اكتشفا أن التليفون هو الوسيلة الوحيدة لِلِّقاء الشريف ... فقد كان كلاهما متزوجًا، ولسبب أو لآخَر لا يريدان تدنيس الشركة المقدسة التي تجمع كلًّا منهما بزوجه. والمؤلِّف يبدأ الطقطوقة بقوله: «إنَّ في الفنَّان قسوةً لا غِنى له عنها. قسوة الرسَّام عندما يضع أمامه امرأة عارية ويكشف عن مفاتن جسدها بريشته، ثم يعرضها على الناس ... وقسوة الكاتب عندما يسرق سر فتاة أو سر رجل ويصوغه في قصة ينشرها على العالم ... بل أحيانًا يقسو الفنان على نفسه فيستغل أعزَّ عواطفه وأعزَّ الناس إليه ليُشبع بهم شهوة قلمه أو شهوة ريشته ... وقد شعرتُ بهذه القسوة وأنا أكتب قصصي التي اعتدت أن أختار أبطالها من أشخاص واقعيين ... شعرت بها وحاولت دائمًا أن أكفِّر عنها ... وتماديت في التفكير حتى جعلت من نفسي عبدًا مأمورًا لبعض البطلات وبعض الأبطال الذين اغتصبتُ قصصهم وذبحتُها بطرف قلمي. ولكن ماذا يُجدي التفكير بعد أن تقع الجريمة؟ وها أنا ذا أرتكب جريمة أخرى. قصة أذبح فيها سر سيدة وثقت بي، وسر رجل أحترمه وأجلُّه» (ص١١٦). وليست هذه الكلمات مقدمة لـ «قصة!» إنها جزء لا ينفصل عنها، فهذا هو منهج الكاتب في التعبير، إنه يختتم حديثه بقوله: «لم يلتقيا إلى اليوم لقاء حبيبَين، ولا لقاء صدفة ... ولا أدري إن كانا سيكتفيان بخيالهما أم سيفرَّان من العذاب إلى مكان لقاء.» يتساءل بإخلاص شديد: «ولكن هل هي خائنة لزوجها حتى اليوم؟ وهل هو خائن لزوجته؟ إنها أشرف خائنة! وهو أشرف خائن!» (ص١٢٢) ... ولست أدري ماذا يكون العبث وامتهان العقل والوجدان البشريين، إذا لم يكونا متجسِّدَين في مثل هذا الكلام الفارغ من أي معنًى أو دلالة.

يقدِّم إحسان لقصة «أين عمري؟» بهذه الكلمات: «إن العمر لا يُحتسب بالسنين، ولكنه يُحتسب بالإحساس ... فقد تكون في الستين وتحسُّ أنك في العشرين، وقد تكون في العشرين وتحسُّ أنك في الستين» ... وحول هذه الحكمة البليغة تدور أحداث القصة في سلسلة متصلة برباط وثيق من الجبرية والحتمية التلقائية. فالستُّ أم عليَّة تتشح بالسواد من الداخل والخارج وهي ما تزال في أواسط الحلقة الرابعة من عمرها؛ ذلك أنها تزوجت في سنٍّ صغيرة من رجل مسنٍّ، فترمَّلَت بأسرع ممَّا تتوقَّع. وقد حدَّدَت هذه السيدة

— لأسباب لا يدريها أحد سوى المؤلف — مصيرَ ابنتها في حدود مصيرها. ولذلك فاجأتها بالزواج من رجل مسنٍّ وهي ما تزال على أعتاب السادسة عشرة. وهكذا تمرُّ «عليَّة» بنفس الأطوار التي سبق أنْ مرَّت بها أمها، فيشيخ الزوج ويمرض، ثم يموت ولَّما تتجاوز الثلاثين من عمرها. وتقرِّر المرأة الصغيرة — لأسباب لا يدريها أحد سوى المؤلف أيضًا — أن تغيِّر من المصير الذي آلَت إليه أمها من قبلُ. وتحاول العودة إلى صباها فتفشل وتنهار شخصيتها بين الانجذاب إلى الصبا وحقيقة شبابها الراهن وجنازة شيخوختها الباكرة التي استكانت زمنًا في أحضان شيخ مهدم، لفظ أنفاسه وهي تتحرَّج باتِّهامه لها بالخيانة مع الطبيب الشاب الذي يعالجه. ولم تكُن قد خانته بعدُ. غير أنَّها لا تلبث أن تنتقم لهذا الماضي المحمَّل بعبء السنوات الباهظة التي دفعتها من أروع فترات عمرها. إذ بمجرد أن يموت الزوج، تتعرَّف على شابٍّ صغير السن هو «عادل» ترتاد برفقته الحفلات الصاخبة إلى أنْ كان يوم «خطا نحوها خطوة واحدة، وأزاح الكتاب من أمام وجهها في حركة خاطفة ولفَّها بذراعَيه، وسقط على شفتَيها بشفتَيه، وكان هو نفسه قد فاض به الاندفاع والارتباك حتى سال لعابه على شفتَيها قبل أن يستطيع أن يبتلعه. وجذبت علية نفسها من بين ذراعَيه، وابتعدت عنه خطوتَين وفي عينَيها دهشة أقرب إلى الذهول، وكأنها فوجئت بفصلٍ من فصول القصة لم تحسب حسابه، ولم تستعدَّ له، ولم يخطر على بالها عندما قرَّرَت أن تبدأ الحياة من عمر الخامسة عشرة. وقالت مبهورة الأنفاس وهي تمسح لعابه من فوق شفتَيها وجانب خدها بظهر كفها: إنت اتجننت يا عادل ... احنا مش اتفقنا نبقى أصدقاء؟» (ص١٨٠) ... «وكادت علية تُجَن، وأخذت تضرب صدره بقبضتها وتحاول أن ترفعه من أمامها ... ولكنه كان قد أصبح قطعة من الحجر الملتهب لا تعي وإنما تنفث النار ... وعندما أعجزه أن يشلَّ ذراعَيها اللتين ترتفعان في وجهه وتدقَّان على صدره وتحاول بهما أن تُزيحه عنها، رفع كفه بكل ما فيها من نار وشباب وهوى بها على صدغها ... وسكتت علية ... وكفَّت عن المقاومة ... وانهمرت دموعها صامتة فوق وجنتَيها ... وشدَّت دموعها إلى الأرض، فسقطت وهي لا تعي» (ص١٨٣). ثم يترك الكاتب خمسة أسطر من الفراغات المليئة بالنقط، لينشط خيال القارئ في وضعها فوق الحروف!

ولا يستطيع عادل أن يخلق التوازن في حياة علية؛ لأن المؤلف كان يختزن في ركام تجاربه شخصيةً أخرى تقوم بهذا الدور. كان هناك «خالد» الطبيب الشاب الذي عالج زوجها، فقد عاد إليها أو عادت هي إليه، ليقوم بعلاجها. وتمكَّن خالد وتمكَّنت علية بعد جُملة مناورات تعرفها السينما المصرية جيدًا، تمكَّنا من التغلب على الأزمة بالزواج، وعاشا في التبات والنبات كما تقول الحدوتة، وتتطوَّع الشاشة المصرية بإثبات القول.

وتتضاءل أزمة علية في «أين عمري؟» إلى جانب أزمة أمينة في «أنا حرة»، بالرغم من أن أزمة المؤلف فيهما واحدة، أعني أزمة المنهج القاصر في التعبير عن التجربة الإنسانية التي أُجهضت في «أنا حرة»، والتي لم توجد أصلًا في «أين عمري؟»؛ فقد تسبَّب الترتيب الآلي في أحداث هذه القصة الأخيرة، فيما يمكن تسميته بتجميد تلك الأحداث في قوالب تجردية غير مبرَّرة فنيًّا، أي إنها خَلَت من التَّماسُك الطبيعي الذي تخلقه عادةً العلاقات الإنسانية المتناهية التعقيد. ذلك أنَّ هذه العلاقات في القصَّة جاءت مسطَّحة إلى أبعَد الحدود، كلٌّ منها تؤدي إلى الأخرى بصورة ميكانيكية، بقوة الدفعة الأولى لكلمات المؤلف التي قدَّم بها قصته، والتي تخلَّلَت القصة في بعض المواضع، تخلُّلًا مُقحَمًا مُفتعَلًا ... كما نرى في حديث خالد إليها عن سنوات عمرها التي أُهدرت، وأفسحت الطريق لهذا العمر أن يتأرجح بين الخامسة عشرة والخمسين، ويهجر مرحلتها الزمنية الحقيقية: «عرفت إنك اتجوزتِ وعندك خمستاشر سنة، وإن جوزك كان عنده خمسين سنة، وإن من يوم ما اتجوزك ما سبكيش لوحدك أبدًا، ما كنتيش تخرجي إلا معاه، ولا تزوري حَد إلا معاه، وكان ياخدك يقعَّدِك في العزبة، بُوزك في بُوزه ست أشهر في السنة ... كل ده عرفته من قرايبك وصاحباتك ... واستنتجت إنه لازم معيِّشك زي عيشته، وإنه سيطر عليكِ لغاية ما خلَّى عقليتك زي عقليته، وتفكيرك زي تفكيره، وحركاتك زي حركاته، ومزاجك زي مزاجه ... يعني نط بيكي من سِن خمستاشر سنة لسن الخمسين مرَّة واحدة ... وخلاكي عايشة زي أمي كده» (ص٢٢٢). «وبعدين جوزك مات الله يرحمه! وتنبهتِ لنفسك، خرجتِ من دنيا العواجيز اللي كان معيِّشك فيها، وعرفتِ إنك متمتَّعتيش بعمرك، وإن قطار الحياة ما وقفش بيكي على محطات شبابك. وخدك زي الإكسبريس لآخِر محطة في عمرك ... وقفتِ حيرانة مش عارفة تعملي إيه ويمكن عيَّطتي زي البنت الصغيرة التايهة بتدوري على شبابك وخايفة يكون ضاع وما تلقهوشي ... وبعدين قررتِ إنك تاخدي الإكسبريس نفسه وترجعي بيه لغاية المحطة اللي ركبتيه منها ... ونزلتِ منه في محطة خمستاشر سنة وابتديتي تعيشي أصغر من سِنك بعد ما كنت عايشة أكبر من سنك ... ابتديتي تركبي بسكلتات وتلعبي مع العيال الصغيرين، ومين عارف؟! يمكن كنت بتنطي حبل وتلعبي استغماية» (ص٢٣٤). وتزوجت خالد، وعندما فاجأها يومًا ووقف وراءها ووضع كفَّيه فوق عينَيها، وقال مداعبًا: أنا مين؟!

تظاهَرَت بالتخمين، وأخذت تتحسَّس كفَّيه بأصابعها ثم لمست خاتم الخطوبة في إصبعه، وقالت في صوت كنغم الناي: «أنت عمري» (ص٢٤٢).

ولعلَّ هذه القصة من أهم أعمال إحسان التي تكشف خطورة المزاوجة بين التعبير الصحفي والمعالجة الأدبية؛ إذ نحن هنا لا نعثر على التقرير الوصفي المباشر إلَّا في مواضع قليلة من القصة … ولكنا نعثر على شكل آخَر من أشكال التقريرية هو تسجيل الأحداث تسجيلًا تقريريًّا، يؤدي إلى نتيجة مُسبَقة. وهذه الظاهرة تؤكِّد ما سبق أن ذكرناه من أنَّ الطبيعة الأصيلة للعمل الصحفي هي التقرير أو الصيغة الخبرية، بينما تظلُّ الطبيعة الأصيلة للعمل الأدبي هي التصوير والرؤية الفنية. ومن هنا يصبح الترابط بين الأحداث تلاحقًا آليًّا؛ مما يجعل من الجنس قضية مُعلَّقة في الهواء … إن استسلام علية، أو زواجها المبكِّر من شيخ مُسِن، لا يشير — ولو من بعيد — إلى أن الجنس وثيق الارتباط بالعمر. وهي القضية التي كان يمكن أن نفترض أنها المسألة الرئيسية في القصة … وهذا يؤدي بنا إلى القول بأن أزمة إحسان، ككاتب قصة، ليست أزمة تعبيرية فحسب، وإنما هي — في صميميها — أزمة فكرية أيضًا. أي إنَّها أزمة لها وجهان: أحدهما منهج التعبير، والآخَر منهج التفكير. وكلاهما يتداخلان فيما بينهما تداخُلًا جوهريًّا. فالمزاوجة بين الأسلوب الصحفي والمعالجة الأدبية في «أين عمري؟» حاصرت علية في نطاق ضيِّق للغاية، فأصبح الجنس مسألة ثانوية تخصُّ تلك المرحلة المريضة في حياة المرأة الصغيرة، حيث كانت تتشبَّث بالعودة إلى صباها الذاهب، مهما دفعت الثمن من لحظات عمرها مع عادل. وليس هذا إلا فهمًا مُفرِطًا في السطحية؛ لإغفاله الجوانب العديدة المتعلقة بمعنى العمر في وجدان علية، هذا المعنى الذي لا ينفصل في أزمة الجنس في دلالتها العميقة. وهكذا تكاتفت الفِكَر السطحية مع أداء التعبير الأكثر سطحية في تحويل القصة إلى مجموعة من الأحداث المُنسَّقة في بناء منطقي يفتقر إلى التبرير الفني والزاد الفكري معًا.

الوجه البارز من أزمة إحسان في مجال الأدب، هو الفراغ الفكري الذي تقسم به أعماله القصصية. إنَّ الموضوع الأساسي في هذه الأعمال هو أزمة الفتاة المصرية. وهو موضوع حيوي غزير الخصوبة، وأسجِّل مرَّة أخرى أنه سيظلُّ لأدب إحسان عبد القدوس فضل الريادة في اقتحام هذه القضية الشائكة، غير أنه للأسف الشديد لم يتزوَّد في معالجتها بوجهة نظر فكرية عميقة، وهذا هو السر المباشر وراء المعالجة الصحفية لأغلب أعماله الأدبية. إن الأسلوب الصحفي يلتقي تمامًا مع الفراغ الفكري والسطحية، فيُكسب العمل بريقًا لامعًا خاليًا من أي مضمون، بل إذا كان ثمَّة مضمون، فإنه يهبط إلى مستوًى بشِع من الضحالة والاستخفاف بعقلية القارئ.

وأزمة الفتاة المصرية — والعربية بشكل عام تتَّخذ من قضية الجنس إطارًا تعبيريًّا لها، وقد أدرك إحسان هذه الحقيقة دون عناء. ولذلك كان تخصُّصه في الأدب الجنسي — إذا صحَّ التعبير — نتاجًا لتخصُّصه في أزمة الفتاة المصرية. أسجِّل ذلك أيضًا، إنصافًا للحقيقة. غير أن الحقيقة كذلك تقول إن إحسان أغفلَ بقية العناصر التي أسهمت في صياغة أزمة الفتاة في مجتمعنا، بحيث طغى العنصر الجنسي طغيانًا لا يمتُّ بصِلة إلى واقع الأزمة من جهة، ويُضفي عليها جوًّا مريضًا من جهة أخرى، ويَحُول دون الرؤية العميقة الشاملة للأزمة من جهة ثالثة.

وتتَّضح هذه الأزمة الفكرية بجلاء في قصته الشهيرة «لا أنام». وأنا أوافق ما قال به بعض النقاد من أن هناك تشابهًا واضحًا بين الخطوط الرئيسية في هذه الرواية من جانب. ورواية فرانسواز ساجان «صباح الخير أيها الحزن» من جانب آخَر.[1] ولكن هذا التشابه في الهيكل القصصي، لا يسلب إحسان مطلقًا ملكيته الخاصة لقصة «لا أنام»، ولا أريد الخوض في المقارنة بين القصتين، فالتفاصيل الدقيقة في كلتيهما تجعل منهما عملَين مستقلين. ولكني أريد بالإشارة إلى هذه النقطة أن أحدِّد السبب الحقيقي الكامن خلف ظاهرة التشابه هذه، وهو طبيعة الأزمة الفكرية التي يُعانيها أدب إحسان في جوهره، ذلك أن «نادية لطفي» — الشخصية الرئيسية في قصة «لا أنام» — لا تحيا في إطار من العلاقات الطبيعية المكونة لأزمة الفتاة فعلًا. إن المؤلف يفتعل لها جوًّا خاصًّا للغاية. فهي مصابة بعُقدة التآمُر على كل شيء جميل تستشعر منه غيرة ما. بل إن العُقدة تتمادى بها، فتقوم هي بصنع الشيء، ثم تقوم ثانيةً بتحطيمه. لقد شجَّعت في طفولتها فتًى صغيرًا بملاحقتها إلى باب المنزل حيث تظاهرت بالضيق واستعانت بالبواب. وتلقَّى الفتى يومها عَلْقةً لا تُنسى. وهكذا أيضًا لم تُطِق أن يكون ثمَّة حُب بين صديقتها كوثر وابن خالها مدحت، فدبَّرَت لهما مقلبًا أودى بهذا الحب. والمؤلِّف لا ينسى بالطبع أن يمنح بطلته ذكاءً إجراميًّا خاصًّا، لكي يبرِّر كافة الأحداث الواردة في القصة، ويُضفي عليها مناخًا طبيعيًّا وإمكانية الوقوع.

والفنان ليس مُطالبًا بأن يُدلي بأقواله في حيثيات العُقدة التي تُصاب بها إحدى شخصياته، أي إنَّنا لا نطلب إليه أن يقدِّم لنا بحثًا اجتماعيًّا في الجذور الموضوعية التي

[1] راجع مقال فؤاد دوارة، على سبيل المثال، في عدد يوليو، سنة ١٩٦٠م، من مجلة الأدب.

أدَّت إلى هذه الإصابة ... على أن من حقنا أن نبحث عن دلالة هذه العُقدة في السياق التعبيري، وما إذا كانت تخدم غرضًا فنيًّا أو فكريًّا. لهذا ندهش كثيرًا حين تُصبح عُقدة نادية في التآمُر هي محور القضية الأساسية في «لا أنام» دون أن تومئ الأحداث بما هو أبعَد من ضراوة هذا الانحراف. بل إن هذا الانحراف بعينه يبدو كما لو كان شديد الفردية والشذوذ، بحيث لا يستحق بناءً تعبيريًّا ضخمًا بلغ أكثر من الخمسين والثلاثمائة صفحة بالحرف الدقيق (طبعة الكتاب الذهبي).

والقصة تحكي — بضمير المتكلم — أن نادية لطفي، اكتشفت مع صباها أنها لا تملك في الدنيا سوى أبيها الذي يفرط في حبها ورعايتها ... بعد أن هجرته أمها إلى أحضان رجل آخَر. ثم تكبر الفتاة، ولم يكُن الأب قد تجاوز الأربعين، فيذهب إليها في المدرسة الداخلية ذات يوم ليأخذها إلى البيت ويفاجئها بأنه قد تزوَّج. وتحاول زوجة الأب «طنط صافي» أن تجذب إليها قلب الفتاة دون جدوى. وبدأت نادية تفكر في الحال: كيف تتخلَّص من هذه المرأة الهادئة الجمال، والتي أصبحت عن جدارة «سيدة البيت». وتفكِّر على التَّوِّ في عمها «عزيز» الشاب الأعزب الذي يقطن بأعلى المنزل، ويعيش حياة بوهيمية، تاركًا الأمور المالية في يدي أخيه الأكبر — والد نادية — لقدرته على التصرُّف في شئون العزبة. وينتهي بها التفكير إلى أن تشكِّك أباها في العلاقة بين زوجته وأخيه، وتبدأ في سلسلة من المؤامرات الشيطانية، تنجح في خاتمتها أن يتم طلاق الأب من «طنط صافي»، ويرحل العم إلى أحد الفنادق، بغير أن يحدث بينهما أية علاقة آثِمة. ويهيم الأب بين الحانات والبغايا حتى تنهار أعصابه. وخلال تلك الفترة تكون نادية قد تعرَّفَت على شاب أعزب يُدعى «مصطفى» تتفنَّن في قضاء لياليها معه بمختلف الحِيَل والمغامرات. ولكن أعصابها تخونها أخيرًا، فينتابها إشفاق مذلٌّ على أبيها وما آلَت إليه حياته، وتقضي أيامًا طويلة مسهدة في فراشها لا تنام. وفي أحد المصايف تلتقي بصديقتها كوثر فتعمل بذكائها على تمهيد اللقاء بينها وبين أبيها حتى يتمَّ زواجهما. وتكتشف بعد الزواج أن كوثر تحتفظ بعشيق لها هو الشاب «سمير حسام الدين». وتتجاهل في بادئ الأمر ما تسمعه وتراه بعينها، لمجرد الحفاظ على حياة أبيها وسعادته الجديدة. وتضع كوثر كلتا يدَيها على نقطة الضعف هذه فتُسفر عن وجهها تمامًا، وتتمادى في ذلك، تماديًا غريبًا، بأن تعمل على تزويج سمير من نادية حتى تُتاح لها بعدئذٍ الفرصة كاملة. ولكن نادية تكون في هذه الفترة قد تعرَّفَت على «محمود» الشاب الذي يحبها وتحبه، وكان قد سافر في بعثة إلى لندن. وكانت العلاقة بين نادية ومصطفى قد انتهت، حتى شاهدته برفقة «طنط صافي» وفي إصبع كلٍّ منهما دبلة. وهنا يحدث الصدام الحاد بين نادية وكوثر،

بعد أن تناقضت مصلحتهما في اللحظة الأخيرة. وينشط ذكاء نادية في التآمُر على زواجها من سمير. ومن ثَم تُعلن قبولها الزواج وتتم الخطبة فعلًا. وتتبلور خطتها في اكتساب ثقة سمير وحبِّه لها والمباعدة بينه وبين كوثر. وينجح الشطر الأول من الخطة نجاحًا تامًّا. ثم تؤكد أمام كوثر أنها لا ترغب في سمير مطلقًا، وأنه هو الذي يرغب فيها رغبة شديدة. وتمتحن كوثر عواطف سمير، فتُصاب بخيبة أمل كبيرة. وحينئذٍ تعمل بكل ما لديها من إمكانيات — وبمعاونة نادية — على فسخ الخطبة انتقامًا من العشيق الغادر. عندما يتم ذلك يكون «محمود» قد عاد من لندن وسمع بكل ما حدث، فيرفض العودة إلى نادية، ويعيد إليها خطاباتها وتنتهي القصة والفجيعة تُظلِّل معظم القلوب، إلا قلب الأب السعيد بالغفلة التامة عن كل ما يجري من حوله.

وليس شك أننا نواجه منذ البداية بناءً قصصيًّا، اكتملت له كافة مقومات هذا الشكل التعبيري. على أننا نبتئس كثيرًا حين يفتقر هذا البناء إلى مبرِّرات وجوده. فالعُقدة المَرَضية في حياة نادية لا تشير إلى أزمة حقيقية في كيان الفتاة العربية. بل إن صورة الجنس في حياتها ليست انعكاسًا للأزمة، وإنما هي صورة عَرَضية عابرة تجعل من الجنس مسألة ثانوية لا تستحق الالتفات. إنها تسترق السمع إلى ما يدور في غرفة النوم المجاورة بين أبيها وزوجته. ويلتهب خيالها بنشوة الاستمتاع مع رجل … هو أبوها على وجه التحديد … ثم تختار حبيبها الأول في سِن تضاعف عمرها. وتتوسل إلى إمتاع جسدها بين أحضانه، بكافة الحِيَل التي يتفتَّق عنها ذهنها.

ونحن إذا أردنا أن نربط بين هذه المجموعة من الصور للجنس في الرواية، وبين بنائها ككل، لَما أحسسنا بالجنس كمسألة جادة تستحق الالتفات. بل إننا لا نعثر عليه كعنصر ضروري من عناصر العمل الفني نفتقده إذا غاب. ولهذا السبب يشوب الأحداث جميعها — ومنها ما يتصل بموضوع الجنس مباشرة — يشوبها الافتعال والزيف الذي يؤدي تلقائيًّا إلى تصوير اللحظة الميكانيكية في الحدث الجنسي. وهذا ما يدعو الكثيرين إلى التساؤل — من زاوية الصدق الأخلاقي — عمَّا إذا كان المؤلف يتعمَّد هذه المشاهد لمجرَّد التحريض وإشباع غرائز المراهقين. ولو أنَّ للمؤلف رؤيةً ما للجنس، لكان من الممكن الدفاع عن أدبه بأنَّ الضرورة الفنية والفكرية تدعو إلى ذلك. غير أننا من خلال قصَّة طويلة مثل «لا أنام» لا نكتشف أية رؤية على الإطلاق. وإنما يعتمد هذا البناء الضخم للرواية على أساس العُقدة المَرَضية في حياة نادية. وإذا كان بعضُ الأدباء في أوروبا يتَّخذون من الأمراض النفسية الشاذة في حياة الأفراد، موضوعًا لأعمالهم الفنية، فإن ذلك يتمُّ لخدمة نظرية فكرية أو فكرة مُعيَّنة، وفي بناء فني تُبرِّره الأحداث تبريرًا سليمًا.

وهذا ما لا نعتقد أن إحسان عبد القدوس قد أتى به ... بينما أتت به فرنسواز في قصتها. ولهذا ما كان يستطيع الكاتب المصري أن يسرق الفكرة الأجنبية، وإن تشابَهَ الهيكل الروائي بين القصتين. فالمرحلة الحضارية التي تجتازها أوروبا تختلف عن المرحلة التي يجتازها الشرق العربي، وإذا كانت الحضارة الأوروبية اليوم تُفرز أمراضًا خطيرة كغرام الفتيات الصغار بالرجال الكبار، فإنَّ هذا لم يفعله إحسان. لأن المرض الذي أصاب به نادية لا يمثِّل تكوينًا حضاريًّا في الشرق أو الغرب. وهكذا تناقَضَ البناء المتشابه بين «لا أنام» و«صباح الخير أيها الحزن» وبين التركيب النفسي والحضاري لشخصيات كلٍّ منهما.

والأزمة لذلك هي أزمة فكرية، هي أزمة الخواء الفكري الذي تتَّسم به أعمال إحسان، الأزمة التي تنعكس على فن التعبير الأدبي، فتجعل من المحاور الرئيسية في تلك الأعمال قضايا معلَّقة في الهواء، وتجعل من قضية الجنس بالذات على المستوى الفكري قضية تافهة. أمَّا على المستوى الفني فتدعو الكثيرين إلى التساؤل — من زاوية الصدق الأخلاقي — عما إذا كان المؤلف يتعمَّد هذه المشاهد لمجرد التحريض وإشباع غرائز المراهقين.

ولعلَّ مجموعة «البنات والصيف» التي صدرت عام ١٩٥٩م أيضًا، هي أصدق دليل على ما يُعانيه الكاتب من خواء فكري وأزمة في التعبير، بلغا بهذه المجموعة من القصص حدًّا بشعًا من التفاهة والسطحية. والجنس هو المنظر الأساسي في الأقاصيص الخمس ... و«البنت الأولى» تتعرَّف على شاب رائع تتمنَّاه الفتيات جميعهنَّ. وما إنْ تبدأ علاقتها به حتى تعلم أنَّه على علاقة بسيدة متزوجة. ومن ثَم تأخذ في البحث عن هذه السيدة، وتكاد توقن أنها «زيزي هانم» المرأة الجميلة التي تشاهدها على الشاطئ، ولكن زعمها يسقط من بين يدَيها حين تطلب إليها عشيقة «بكر» أن تلتقي بها في منزلها. وفي المنزل تفاجأ بـ «امرأة سمينة ... وجهها كالرغيف البلدي ... محمَّل بالأصباغ الفاقمة ... ترتدي ثوبًا من الدانتل المخرقة فوق قميص من التفتة اللامعة الزرقاء ... وفي معصمَيها أساور ذهبية كثيرة ... وعلى صدرها عقد كبير من الزجاج الملوَّن ... نفس ألوان إشارة المرور: أخضر، وأصفر، وأحمر» (ص٧٢).

... ويُغشى على مايسة، على الفتاة الجميلة الراقية، التي فُجعت في غريمتها وفي ذوق حبيبها على السواء «ولكنها لا تزال مغتاظة من زيزي ... ليست مغتاظة ولكنها كلما تذكرتها أحسَّت بشيء يتمزَّق في صدرها» (ص٧٧).

وتتمزَّق صدورنا نحن أيضًا عندما تصبح فجيعة «البنت» في ذوق فتاها هو كل ما يلفت نظر الكاتب. وحقًّا نحن نلتمس طرفًا من مأساة الفتى والفتاة، في رضوخ الأول لسلطان امرأة «بلدي» كبيرة السن، ورضوخ الثانية في التمسُّك به في البداية حين كانت تظن أن غريمتها أجمَل منها. فالعلاقة هنا تومئ إلى مأساة واضحة في حياة الاثنين. على أنَّ الفنان لم يمسَّ هذه المأساة مسًّا عميقًا، بل اكتفى بهذا البناء المتسلسل الذي يؤدي إلى المفاجأة في النهاية. وكأن الهدف الأساسي للمؤلف هو هذه النهاية في ذاتها، لا كعنصر ضروري مكمِّل لهدف آخَر، هو الكشف عن مأساة أولئك الذين يرتضون الحياة المزدوجة، فيعيشون على هامش الحياة الحقيقية.

و«البنت الثانية» هي سيدة على أعتاب الحلقة الرابعة من العمر، تقع في هوى شاب من عمر أبنائها لو كانت قد أنجبت من زوجها «الباشا» الذي يقبع مع شيخوخته في القصر برفقة المرض. ولقد حاولت أن تمنح شبابها لجمعية «إنقاذ الفقراء»، ولكن هذا الشباب كان يلحُّ عليها أن تبحث عمَّا يُرضيه على نحوٍ آخَر. وعندما عرفت «مصطفى» عرفت في نفس الوقت أنها عثرت على «إكسير الحياة». حتى إنها عندما ركبت العربة إلى جانبه في الطريق إلى أبي قير، وأحسَّت بيده تمتدُّ باحثة عن يدها، ولمَّا لم تجدها الْتَقت بساقها ... «قالت في ضعف: وبعدين يا مصطفى؟

ولكنها تركت ساقها ليده ... يمسح عليها، ويثير فيها شيئًا كالكهرباء، تسري حتى تصل إلى رأسها، فتكاد جفونها تسقط فوق عينَيها ... كأنها تقاوم مخدرًا» (ص١٢٣). وفي شقته الخاصة «... تعرَّت العروس ... وهي لا تنظر إلى المرآة. إنها لا تريد أن تنظر إلى المرآة. وتلتفت حولها، ثم مدَّت يدها وانتزعت من فوق المشجب سترة بيجامته وارتدتها ... ووقفت تلهث كأنها تستجمع أنفاسها ... ثم مدَّت يدَيها تُساوي بهما خصلات شَعرها دون أن تنظر إلى المرآة ... إنها لا تريد أن تنظر إلى المرآة ... ونادته ... ولمحت خياله يقترب من وراء زجاج الباب السميك ... قوامه المشوق ... وعضلاته ... ثم لمحت أُكرة الباب وهي تتحرك، إنه يقترب منها ... ونظرته تنصبُّ عليها وفيها شقاوة الصبيان ... ولكنه يقترب ببطء ... اقترب أيضًا ... أسرع! وقبل أن يصل إليها ... ألقَت بنفسها فوقه ... وألقَت بشفتَيها فوق شفتَيه ... إنها لم تعُد تستطيع أن تنتظر. قبِّلني ... قبِّلني مرَّة أخرى ... قبِّلني أكثر ... دعني أقبِّلك ... لن أكفَّ أبدًا ... وأحسَّت بعضلات ذراعَيه يضغطانها بقسوة ... أريد مزيدًا من القسوة» (ص١٢٩). وفي مرَّة أخرى نالت منها النشوة حتى خلعت ثوبها وألقَت به من النافذة، ثم خلعت الحذاء وألقَت به أيضًا «وهجم

عليها وأمسكها من ذراعَيها في قسوة، وأوقعها على الأرض، وقال وأنفاسه تلفح وجهها: أعمل فيكي إيه يا مجنونة انتي؟

قالت وابتسامتها تحتار أن تستقر، على شفتَيها، أم فوق وجنتَيها، أم في عينَيها: موتني يا مصطفى» (ص١٣٧).

وأعتقد أن هذا القَدْر من النصوص كافٍ تمامًا لإعطاء فكرة واضحة عن الكاتب في التعبير والتفكير، فبينما كنا نستطيع الحصول على أحد وجوه المأساة الاجتماعية في بلادنا، وهو الانهيار التحلُّلي في القِيَم والأخلاقيات عند أبناء وبنات الفئات العليا من المجتمع ... جعل الكاتب من هذه المأساة الضارية مَلهاةً رخيصة، بأنْ تتبَّع بطريقة ميكروسكوبية اللحظة الميكانيكية من العلاقة الانحلالية بين مصطفى وشريفة، ولم يتتبَّع بنفس الطريقة جوهر المأساة الكامنة خلف هذه العلاقة.

وهكذا يتحرَّك إحسان في بقية قصص هذه المجموعة الرخيصة — في القيمة الفنية والفكرية لا في سعرها التجاري — فلا تتألَّق بين أيدينا فكرة ناضجة أو صورة عميقة تحلِّل وتكشف. وإنما تعثر على مخلوقات شاذة مثل «وفية» وزوجها وعشيقها الذي يستغل ضعف الشخصية فيهما معًا، فيسطو على الزوجة بالرغم من كراهيتها له، وتدمن الزوجة هذا الاستسلام. يتخصَّص الكاتب تخصُّصًا مذهلًا في تصوير لحظات الاستسلام هذه دون أن نخرج بأية إيماءة أو إيحاءة لِما يريد أن يقوله في غمرة هذه المظاهر الجنسية. وكأني بإحسان في قصصه تلك يريد أن يجمع بين رجل وامرأة على أن يكون هو مرادفًا للشيطان بينهما، ولمجرَّد أن يسجل قهقهات الشيطان والمرأة تخلع ثيابها قطعة قطعة، والقارئ تتمزق أعصابه واحدًا بعد الآخَر. ولهذا يتجاوز الباحث عن الكثير من مقتضيات الدراسة الموضوعية حين يدعو هذا «الجنس» أدبًا. على حين أن الكاتب لم يصنع إلا بيتًا زجاجيًّا مُكوَّنًا من غرفة واحدة للنوم، بها رجل وامرأة وشيطان. وهو يُدير هذا البيت عَبْر آلاف الصفحات على آلاف القرَّاء. فإذا تساءل بعد ذلك: هل أنا صحفي أم أديب؟ أجبنا بارتياح: إنك صنعتَ شيئًا لا هو بالصحافة ولا هو بالأدب، ولا هو بين بين.

الفصل السادس

العربي فوق جسر الشيطان

في مراحل التطور الاجتماعي تتبلور اتجاهات المفكرين والأدباء والفنانين؛ إذ يكون التطوُّر أو نقطة التحول بمثابة البوتقة التي ينصهر فيها الكاتب، فتتَّضح معالمه وتتجلَّى سِماته الخاصة التي تكوَّنَت تاريخيًّا عَبْر آلاف الظروف الذاتية والموضوعية، ونحن في مصر نجتاز إحدى هذه المراحل التاريخية في حياة الإنسان العربي منذ أكثر من عشرين عامًا. وما من شك في أنَّ مراحل الانصهار هذه تتميَّز باختلال المعايير وتفكُّك الأوصال الاجتماعية القلِقة في أنظمة الحُكم؛ لأنها في صميمها عملية تغيُّر وتبدُّل وتجدُّد، عملية انسلاخ رهيبة من الماضي، وعملية تكيُّف أكثر رعبًا مع الحاضر، مع الجديد، مع المستقبل.

هناك بعض الأدباء، ممَّن كانت أعمالهم الفنية إرهاصًا لهذا التطور، لهذه الثورة، فهم لا يفقدون اتجاههم إذا ما أقبل التطور، إذا ما اشتعلت الثورة، بل هم ينضوون تحت لوائها، فيبسطون قيمها الوافدة للمجتمع، ويجتثون القيم السابقة من العقلية المعاصرة، بل هم يتقدَّمون الطلائع الثورية وصفوف التقديم يكشفون لها مجاهل الطريق.

وهناك بعضٌ آخَر ممَّن فاجأتهم الثورة ...، لقد عاشت في وجدانهم أحاسيس ضبابية مهزوزة؛ لأنَّ تكوينهم النفسي والذهني لم يُعدَّ بقَدْر كافٍ لاستقبالها ... ولذلك يُفرز هؤلاء أحماض القلق والتوتر السلبي من أعماقهم، وغالبًا ما يفرون من بين أحضان الحقيقة الجديدة إلى عوالم غريبة باهتة لا تمتُّ إلى القديم أو الجديد، بل تتَّصل بمعالهم ذاك الداخلي الذي يتمرَّد على القديم والجديد معًا.

وهناك فريق ثالث تُفزعه الرؤيا الجديدة، فيستشعر خوفًا كبيرًا على جعبة القيم القديمة من المثاليات والأديان والسماويات، ويحسُّ خطورة عُظمى على هذه كلها من قِبل التطور الجاري في النظام الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي أيضًا ... إنهم ينظرون إلى تلك القِيَم باعتبار أنها مبادئ خالدة خارج الزمان والمكان، ولا تخضع للتطوُّرات المادية

في حياة البشر. وهم يكرِّسون أنفسهم للحفاظ عليها دون أن يتبيَّنوا تفاصيل هذا التطور، وكيفية شموله الأخلاقي والقيم الروحية بطريقة حتمية.

وإلى هذا الفريق الأخير تنتمي أُولى مراحل القصَّاص عبد الحميد جودة السحار التي ظلَّ كثيرٌ من رواسبها عالقًا بإنتاجه الأدبي حتى أحدَث مراحله، ويكفي أن نُلقي نظرة خاطفة على قائمة مؤلَّفاته الدينية لكي نتصفَّح اهتمامات المؤلف، وندرك جوهر ما يؤلف.[١] وأنا لست آخُذ على الأستاذ السحَّار أن يكتب تلك المؤلفات، ولكني أستكشف بها طبيعة رؤيته الفكرية وانعكاساتها على أعماله الفنية. ولعلَّ أكثر هذه الأعمال أهميةً، هي تلك التي ناقشت أخطَر قضايا الرجل والمرأة في أي مرحلة تطوُّر: قضية الجنس، فقد عالج السحار هذه القضية في أغلب قصصه علاجًا ينطوي بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الدلالة الفكرية للتطوُّر كما يراها من خلال ما يؤمن به من قيم.

ومجموعة القصص التي أصدرها عام ١٩٤٦م تحت عنوان «همزات الشياطين» تصوِّر تلك القيم في أولى مراحلها ... فهو لا يعتقد أن سفور المرأة وما يستتبع هذا السفور من إقدامها على العمل الجاد كالرجل سواء بسواء، لا يعتقد أن هذا التطوُّر في حياة الأنثى مرآة صادقة للصراع بين الشيطان والله ... بين الخير والشر. وهكذا يحيط «صلاح» في قصة «وسوسة شيطان» بهالة ضخمة من التصوُّف. فما إنْ يرى جارته الحسناء «بديعة» وهي تخرج إلى عملها في الصباح، وقد اكتست بالثياب العصرية الأنيقة، حتى يهمس في أذن زوجته بأنه على عجب من الدنيا وما آلَت إليه: الآباء يسمحون لبناتهم بالفسق علنًا، والأمهات نائمات أو متناومات. فإذا تساءلت زوجته: أي دعارة هذه في أن تتعلَّم الفتاة وتعمل؟ لم يُجِب سوى أن يستعيذ بالله من الشيطان. ثم تداعب بديعة خياله المتصوِّف بقدِّها الرشيق، وساقَيها المرمريَّتَين وصدرها الناهد، فيعاني صراعًا مريرًا بين أن يُقدم على مغازلتها أو يستكين بين أحضان زوجته وضميره ... وما يلبث أن يعقد صحبة وأُلفة بينه وبين الفتاة، فيذهب بها إلى السينما، ويتنزَّه معها، وأخيرًا ينتصر هو — أو الشيطان — في منتصف إحدى الليالي، ويقضي مع بديعة أروَع وأسوأ لحظات عمره: هي لحظة رائعة في دفء هذا الجسد الريان، وهي لحظة قاتلة أدمَت ضميره الصوفي ومزَّقَته أشلاءً

[١] من هذه المؤلفات: بلال مؤذِّن الرسول، سعد بن أبي وقاص، أبناء أبي بكر الصديق، أهل البيت، قصص من الكتب المقدسة، قصص الأنبياء «١٨ قصة بالاشتراك مع سيد قطب»، قصص السيرة النبوية «٢٤ قصة» قصص الخلفاء الراشدين «٢٠ قصة» ... إلخ ... إلخ.

تناثرت بين التهدُّج باسم الله والهذيان باسم زوجته ... إلى أن صفح عنه صوت أعماقه، يقول: «كل ابن آدم خطَّاء، وخير الخطائين التوابون».

ولست أريد أن أحصي عدد الآيات القرآنية التي تخلَّلَت الأقصوصة ... ولكني أبتغي إحصاءً من نوع آخَر.

فالجنس في هذه القصة، حرام وحلال ... هو صراع خالد بين الشيطان والله، والإنسان هو ضحية هذا الصراع. يعلِّق المؤلف تعليقًا تقريريًّا مباشرًا على الذهول الذي انتاب صلاح فيقول (ص٥٢): «... هو لا يدري أنه ضحية نَفْسَيه المتكافئتين، نفسه الشريرة ونفسه الخيِّرة، فإذا ما جنح إلى الخير هبَّت الشريرة لوخزه وتنغيص عيشه، ولا تهدأ حتى يطيعها ويرضي شهوتها، وبعدئذٍ تتحرَّك الخيِّرة لزجره وتأنيبه، فلا ينتهي تعذيبه.» ولو أن المؤلف صوَّر هذا العذاب البشري باعتباره صراعًا بين الإنسان والمجتمع، بين الذات الراغبة والواقع الموضوعي الذي لا يشبع احتياجاتها ... لكان الجنس في هذه القصة موردًا خصبًا للتعبير عن ضراوة نقاط التجول في حياة الإنسان التي توقظ هذا الصراع وتُشعله بعد أن كان مستقرًّا في حالة كمون. أمَّا ما توصَّل إليه المؤلف من أن العذاب الإنساني نتيجة التكافؤ بين الخير والشر في عالمه الداخلي، فإنه يتوقف عند أعتاب الثبات والسكونية واللاصيرورة ... لأنَّ هذا التكافؤ أو التعادل ينفي عن الإنسان أية إمكانية للتفاعل بينه وبين العالم الخارجي.

ومن هنا يكون اصطدام صلاح بالعالم الخارجي اصطدامًا مسرحيًّا — بالمعنى العامي للتعبير — أي إنه ليس تفاعلًا معقَّدًا بين ذاته المتصارعة والواقع المتغيِّر ... ومن ثَم يجيء الجنس — من الناحية الفكرية — إثباتًا لفرضية مسبقة تؤكد خلود القيمة الإنسانية القديمة وإطلاقها ... أي إن بديعة سقطت بين ذراعَي صلاح؛ لأنه كان لا بد لها أن تسقط ما دامت قد أسفرت عن وجهها وأصبحت تمشي وحدها في الطرق عارية الساقين والصدر، وأضحت تعمل عمل الرجال. وسقوطها بالطبع يؤدي إلى جهنم. أما صلاح، فالسقوط في حياته يوقظه على المعنى الإنساني المطلق لهذه الحياة، فيستغفر ربه على ما فعل، ولا يضنُّ الإله — عادةً — بالغفران. وهكذا ينقلب معيار التطور الاجتماعي، فيصبح التقدُّم دعارة خُلقية، أي يُمسي التقدُّم تخلُّفًا. ومن الناحية الفنية، يفتعل الكاتب صورة الجنس افتعالًا صريحًا، فتجمد الصورة هكذا: «ولم يشعر صلاح إلا وهو يشير لها طالبًا منها موافاته الآن، وانطلق ليفتح لها باب مسكنه وسار على أطراف أصابعه، وقد أرهفت منه الحواس، وراح قلبه يدق دقات عنيفة حتى لخشيَ أن يوقظ زوجته النائمة،

وراحت زفرات سميرة النائمة في هدوء تصكُّ أذنَيه صكًّا، وهو ينسلُّ من جوار سريرها. واستمرَّت طرقات قلبه تدوِّي في أذنَيه، كأنها مطارق تدقُّ طبلًا، وبلغ الباب بعد أن بذل جهدًا، وفتحه في احتراسٍ خشية أن ينبعث منه صوت يوقظ زوجته فيفتضح أمره، ثم فتح الباب أخيرًا، فوجد بديعة واقفة على باب مسكنها، فأشار إليها في وجل، فأقدمت وكانت أثبَت منه نفسًا، وأرسَخ قدمًا، ودلفت من الباب، فأغلقه خلفها في رفق ثم تناول يدها وقادها إلى غرفة قريبة، ثم ضمها إلى صدره» (ص٥٥، ٥٦). ونحن لا نستشعر الافتعال من أن هذا النموذج البشري لإنسان متصوِّف لن يجرؤ على هذه «التمثيلية» في عُقر داره، ولا من أن الآنسة بديعة لن تجرؤ على ذلك بالمثل ... بل نحن نلمس الزيف من داخل النص الأدبي، حيث الإصرار الممل على أن الرجل يخشى يقظة زوجته، والإلحاح الغريب على أن الأنثى كانت أرسَخ قدمًا، وأن إشارة واحدة قرَّرَت اللقاء ... ونظرة واحدة ... أدخلت العذراء دنيا النساء، أو أدخلت المرأة دنيا التصوُّف!

على أن هذه المرحلة الأولى في نظرة السحار إلى الجنس تتسم بنقطة إيجابية غاية في الأهمية، هي هذا التتبُّع الصَّبور للمسار النفسي في تكوين الشخصية الفنية، وبغضِّ النظر عن أن هذا التتبع لا يؤدي إلى انسجام منطقي أو تكامل بنائي في الشخصية ... فإن هذه السمة في أدب السحار ظلَّت تنأى به رويدًا عن الفرضيات المسبقة التي تغل شخصياته وتجمِّد أحداث تجاربه الإنسانية.

ونحن نلاحظ بوادر هذا التطوُّر في مجموعته القصصية «صدى السنين» — صدرت عام ١٩٥١م — فنلمح سخرية مَريرة من أوهام الشباب ... من الجيل الذي وُلد في أتون التطور، في قلب المعركة الاجتماعية الدامية. وهكذا نرى كمال في قصة «كازانوفا جديد» يروي مغامراته الجنسية لصديقه حمدي الذي يغار من جرأة صديقه وشجاعته في اصطياد المرأة، أية امرأة، لمجرَّد أنها أعجبت حواسه وشحذت انتباهه. وفي إحدى المرات يتمكَّن حمدي من اجتذاب فتاتين أمام السينما إلى موعد غرامي، ويترك إحداهما لكمال ... ثم يعود ليقرأ التبرُّم والضِّيق على وجه الفتاة، فقد كانت المرة الأولى التي يلتقي فيها كمال بامرأته! وما لياليه ونساؤه وفتياته إلا من بنات الخيال وأحلام اليقظة.

ولا شكَّ أن المؤلف هنا يومئ بفشل القيم الجديدة في إقامة علاقات اجتماعية سليمة ... فالجنس يتحوَّل إلى أبراج من الوهم، يتنفَّس فوقها الشباب الجديد تمزقات روحه وغليان نفسه. والمرض النفسي — كالكذب والرياء والمداهنة وما إلى هذه الصفات اليومية

في الحياة المريضة — لن يجعل من العلاقة الجنسية قيمة إنسانية أو غير إنسانية، بل هو يصوغ منها وجهًا مرضيًا لِما ندعوه بالتطور. وأنا أوافق الكاتب على أن نقاط التحول في تاريخ الإنسانية تهز كثيرًا من الأفراد هزَّات عنيفة تكاد تودي بعقولهم ... ولكنا لا نستطيع أن نتَّخذ من هؤلاء معيارًا صادقًا لقيمة التطور في حياتنا. ولا يخدعنا في القصة السابقة أن الفنان رسم شخصيتَين مختلفتَين، لكلٍّ منهما سماتها الخاصة، وبالتالي لا ينبغي لنا في تفسير القصة أن نرتكز على جانب وحيد منها. أقول إن هذا التبرير لا يخدعنا مطلقًا، فشخصية حمدي رُسِمت بحيث تكون مرآة لشخصية فؤاد، بينما هذه الشخصية الأخيرة رُسِمت بحيث تمثِّل جيلًا مُعيَّنًا وعصرًا من الزمان. والقصة الثانية «رجل وامرأة» تؤكد هذا المعنى: فأمامنا شاب قدم إلى مدينة غريبة ليعمل بها، فيقطن بإحدى غرف منزل «ماريا» التي أعدَّته كفندق صغير. وتحاول السيدة الأجنبية بشتَّى الوسائل وأكثر الطرق أن تُغري القادم الجديد بمغازلتها، فلا تستطيع. لماذا؟ ألأنَّ الواقع الجديد فرض على الجيل الجديد عُزلة نفسية عن العالم؟! ألأنَّ للإنسان قيمًا خالدة تتنافى مع الواقع الجديد وتتعارض معه وتصطدم به، فيفر كمال إلى عوالم بعيدة عن الواقع، وتطرد ماريا ضيفها الجديد من واقعها؟ أتكون القيم الجديدة هي «القمقم»، والقيم القديمة هي العالم الرحب؟ إن السحَّار يصوِّر نماذجه في إطار يرسم بوضوح كلمة «نعم» ... وهي إجابة لا تتعمق أزمة عصرنا، رغم إشارته إلى جوهر الأزمة في التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ... ولذلك ما كنا نستشعر أية غرابة أو شذوذ لو جاءت كلمات الفنان في إطار رومانسي؛ إذ إن ما يشتمل عليه هذا الإطار من تضخيم للأحاسيس ومبالغة في تجسيد الانفعال، ليس إلَّا ردًّا عنيفًا لفعلٍ أعنَف ... الأمر الذي نختلف بشأنه في قصص هذه المرحلة عند السحار، فالمبالغة والتضخيم لا يتَّسمان بردِّ الفعل الرومانسي، بل يكتسبان سطحية الانفعال في الرؤية الفكرية والفنية على السواء. ولقد فارقت السطحية هذه القصص، حين كان المؤلِّف يكتفي بالصورة فحسب. إنه حينئذٍ يكشف عن طبيعة الأرض الاجتماعية التي تستقبل القديم والجديد معًا. فالمعلم أبو سريع — في قصة «شرف» — لا يهدأ له بالٌ منذ أُقيم في الحي بيت جديد للدعارة غير البيت الذي يتشرَّف بملكيته ... لذا لا يألو جهدًا في ارتداء ثياب الشرف وشحذ نخوة الشرفاء من شيوخ الحي وأبنائه، حتى يهاجر رجال البيت الجديد في عتمة الليل، وتنتظر النساء إلى الصباح، ويستولي هو على زنوبة أجمل فتيات الحي، ويلتفت إليه أحدهم قائلًا: «عيني باردة عليك، وجهك مضيء اليوم.

فقال المعلم أبو سريع وأصابعه تعبث بشاربه في خيلاء: ما أحلى الشرف يا أبا خليل!» (ص١١٨).

هنا لا يكون المؤلِّف بحاجة إلى تعمُّق الشخصيات أو النفاذ إلى جوهر الأحداث. بل يكون بحاجة ماسَّة إلى تصوير الملامح الخارجية الشديدة البروز، تصويرًا أمينًا. لذلك ينجح السحار في هذه الصور نجاحًا كبيرًا ... فهو يلتقط كافة الجزئيات الصغيرة المحيطة بالواقع ككل. ومن ثَم نكتشف أن الشرف عند المعلم «أبو سريع» أن ينفرد بتجارة اللذة واحتكار زنوبة وتوصية أخته بها خيرًا، والشرف عند زنوبة أن تستدرَّ أكبر قدر من المعجبين والجائعين، والشرف عند شقيقة «أبو سريع» أن تنمو تجارة أخيها وتتعاظم مهما كان ذلك على حسابها في عُرف الزمن، والشرف في بيت الدعارة الجديد أن يهرول أصحابه إلى حي جديد ... هذه المعاني العديدة للشرف، التي تمثِّل وجهًا ما للمجتمع، تمثِّل أيضًا مرحلة ثانية في أدب السحار؛ فالجنس لديه ما يزال صراعًا ذاتيًّا بين الله والشيطان، صراعًا معزولًا عن العالم الخارجي، ولكن هذا الصراع لا يبقى تحت هذه العناوين الشديدة العمومية، إنه ينعكس على الجزئيات الصغيرة، ويكتسب وضوحًا أدَق. فتتبلور الشخصيات وتنضج الأحداث، وتفيض التجربة الإنسانية بأكثر مما قدَّر لها الفنان من الدلالات.

على ضوء هذا المعنى للمرحلة الجديدة في حياة الكاتب الأدبية، نستقرئ بإمعان روايته «المستنقع» التي صدرت عام ١٩٥٧م مستكملةً كافة الدلالات الفنية والإنسانية للجنس، كقيمةٍ شغل بها الكاتب للمقابلة بين أمسنا وغدنا مجالَ القيم وإمكانية تطوُّرها.

والمستنقع، كأغلب أعمال السحار، تطرق في البداية موضوعًا عاديًّا لننفذ من خياله إلى تجربة غير عادية ... في هذه الرواية مثلًا يناقش مشكلة البنت الكبرى عندما تتزوج الصغرى ... ولكن هذه المشكلة ليست الحدث الرئيسي في القصة، بل هي ليست القالب الروائي لها ... إنها مجرد مدخل إلى شخصية سوسن: الأخت الكبرى، فلم يكُن اختطافها فؤاد من شقيقتها الصغرى سهير حلًّا لهذه المشكلة الاجتماعية القديمة، وإنما كان حلقة في سلسلة طويلة من الأحداث الصانعة لمأساة سوسن.

والمأساة في المستنقع هي بعينها المأساة في وسوسة الشيطان: متعة استلاب ما للآخَرين. غير أنَّ المؤلف هنا لا يصوِّر الصراع من أجل هذه الخطيئة أو الشيطان في شخصية واحدة. وإنما هو يجسد الشر أو الخطيئة أو الشيطان في شخصية، ويجسِّد

الخير أو الله في شخصية أخرى، ويصبح الصراع بين الاثنين رمزًا للصراع الخالد بين الفكرتين المطروقتين ... فتسرق سوسن عريس أختها بالاغتصاب، تذهب إليه بحُجة «أخذ مقاسه لتفصيل بيجامة الزفاف» ... «وأحسَّت الرجفة التي سَرَت في كيانه، فأدارته حتى صارا وجهًا لوجه، ولفَّت المتر حول وسطه ثم راحت تجذبه في خفة حتى الْتَصق صدره وصدرها، ورفعت إليه عينَين فيهما نداء صارخ، وزمَّت شفتَيها تدعوه للقُبَل. وطاش لبُّه وغاب عن وعيه، فضمَّ الفتنة الماثلة أمامه إلى صدره بذراعَيه القويتَين وراح يلثمها في سعار. وانعدم الوجود إلى وجودهما، وتركزت الدنيا كلها فيهما، وبلغت النار المشتعلة في جسدَيهما غايتها، فراحا يتعاونان على إخمادها» (ص٤٢). ثم تسرق صديق زوجها بالاغتيال. ذهبت إلى عمر في غياب زوجته إلى أن «تطلَّعَ إليها ولُعابه يسيل، وأدارت وجهها نحوه وقد تعمَّدَت أن يلمس خدُّها شفتَيه الملتهبتين، ثم رَنَت إليه رنوةً زلزلت كيانه وقالت في صوت متهدج: يا شقي! وانتهى كل شيء» (ص١١٢).

هذه مأساة سوسن إذَن: اشتهاء ما ليس لديها، والعمل على نَيْله بكل ما لديها من إمكانيات، فالجنس في حياتها مجرَّد وسيلة لإطفاء شهوة الملكية لا شهوة البدن، إنها تُعجَب بالشيء، فتقول «رائع»، وتنتظر من صاحبه أن يقول لها «تفضلي» لتقول فورًا «متشكرة»، وتضيفه إلى جملة مسروقاتها ... سواء كان هذا الشيء حقيبة سهير أو ولاعة فؤاد أو قلم عمر أو فؤاد وعمر نفسهما. وشهوة الملكية تنطفئ عادةً بإحراز ملكية الغير، ثم تشتعل من جديد إذا اشتهَت شيئًا جديدًا. وهكذا أضحى «النهم» بمثابة الدينامو المحرِّك لحياة سوسن، و«الجسد» سلاحها في هذه الحياة. وحينئذٍ تصطدم بمقومات الحياة الجديدة، أو هي تصطدم بالعنصر الآخَر في دنيا الخير والشر. فلا تلبث أن يتعكَّر صفوها مع فؤاد، وما إنْ تحاول الاستيلاء على صيد جديد حتى تختلط الموازين في يدي عمر وهو ممسك بها من العُنُق يستصرخ هواهما القديم إلى أن تسقط تحت قدمَيه جثة هامدة. وهكذا يصبح الجنس لعنة خالدة في لحظة؛ لحظة أن يشتهي الرجل المرأة، أو العكس «إنها لحظة ولكنها كاللعنة تقتفي أثَر الملعون أينما كان» (ص٥٠).

ونحن لا نصفِّق كثيرًا — كما نفعل في السينما المصرية — عندما نرى فؤاد وسهير يخرجان من قسم البوليس وقد تشابك ذراعاهما بعد أن فُقد الأمل في حُبهما القديم إلى الأبد. إننا لا نصفق لانتصار الخير، كما أننا لم نذرف الدموع لهزيمة الشر بمصرع سوسن. ذلك أن هذه القيم الإنسانية المغلقة لا وجود لها في عالمنا، كما أنَّ تجويف الشخصيات وملأها بهذه القيم لا يخلق فينا إحساسًا واحدًا بمأساة الواقع ... إن الكاتب يُلبس وجهة

نظره الأولى ثوبًا جديدًا فقط، ولكنه لا يَحيد خطوة واحدة عن هذه الوجهة: الجنس تجربة ينبغي أن نصلِّي قبل أن تطأها أقدامنا، حتى ينتصر إلهنا. والجنس لعنة قَدَرية لن يهرب منها مَن كُتبت عليه منذ الأزل … والناقد في هذه الحال يواجه بمسألة أساسية: هل هذا المعنى للجنس في أدبنا وليد شرعي لواقعنا الحضاري؟ أم إن تخلُّف بعض كتَّابنا عن مجرى هذا الواقع هو السبب؟ وما العمل إذَن؟ هل نكتفي بالكلام عن الصواب والخطأ في هذه القيمة أو تلك؟ بل أكثر من ذلك، هل تخضع القيم للقياس الرياضي، أم يقتصر الدارس على كيفية التعبير عند الفنان، مهما كانت وجهة نظره الفكرية؟

لقد واجهتني هذه القضية بالفعل، وأنا بصدد هذه الدراسة، ولم أرَ في اتهام الكاتب بالسذاجة الفكرية حلًّا حقيقيًّا لها؛ لأن هذه السذاجة كانت تتوارى بين حين وآخَر كلما تخلَّص الكاتب قليلًا من عواطفه الدينية تحت ضغط الأحداث وإصرار النماذج البشرية على أن تبدو «إنسانية» حقًّا … وكثيرًا ما كانت تهرب الإنسانية المطلقة من التجربة الفنية، فلا يصبح الفرد نهبًا للصراع الأبدي بين الشيطان والله، ولا نرى إنسانًا هو الخير وإنسانًا هو الشر، هذه الأنماط المجوفة كفردوس زوجة الشيخ سويلم في قصة «فاجرة».[٢] إن مفتاح هذه الشخصية ليس هو مأساة الفتاة الصغيرة التي تتزوَّج شيخًا مُسنًّا كما يبدو لأول وَهْلة … كما لم تكُن مأساة سوسن أن شقيقتها الصغرى كادت تتزوَّج قبلها. لذا لا يعنينا أبدًا ما جاء به الكاتب من تفاصيل حول الصبي عرفة — قريب فردوس — الذي أقبلَ من القرية ليسكن مع قريبته وزوجها طَوال فترة إقامته بالقاهرة؛ حيث يدرس بمدرسة الصناعات. أقول لا يعنينا ذلك؛ لأن المؤلف أوضَحَ تمامًا أن العلاقة الجنسية بين الاثنين لم تتم من خلال ارتباط عميق بينهما، ربما كان العكس هو الصحيح … إنها بالنسبة للفتى «لم تزِد في نظره عن فتاةٍ لعبَ معها لعبته المفضَّلة ثم عاد كلٌّ منهما إلى بيته» (ص٩٥)، أكثر من ذلك أنه «أحسَّ نحوها مرَّة احتقارًا، وفكَّر في أن يفرَّ منها، ولكن حتى ذلك الإحساس تبخَّر، وصارت بالنسبة إليه شيئًا يقضي معه لحظات مُترَعة بالمتعة الجسدية ثم يمرُّ كلُّ ما أحسَّه مرور الأنفاس التي دخلت وخرجت منهما دون أن يذكر من ذلك شيئًا» (ص٩٦) … وفردوس نفسها لم تتخلَّل التجربة من جانبها أية أحاسيس عاطفية نحو عرفة، كان بالنسبة لها مجرَّد إشارة البدء في الانتقام لذاتيتها المهدورة …

[٢] عن مجموعة «أرملة من فلسطين»، الكتاب الفضي، ديسمبر، سنة ١٩٥٩م.

«وتدسَّسَت إلى رأسها فكرة: أَخَلَت الدنيا من الرجال ولم يعُد فيها إلا عرفة؟! إذا سافر عرفة فما أكثر الرجال الذين يتمنُّون أن ينالوا ما نال عرفة» (ص١٠٢). فردوس إذَن شخصية ناضجة فنيًّا، أسهمت في صياغتها شيخوخة عم سويلم وشباب عرفة وتراثها الجنسي من جمال البدن، وما أحاط به الفنان مأساتها من كافة العوامل المؤدية إلى النهاية الطبيعية، أن تمتصَّ جسد عرفة مهما كان ذلك امتصاصًا لحياتها حتى آخِر ضربة من الكرسي الذي رفعه سويلم في الهواء ليَهوِي عليها، «واستمر يضرب ويضرب حتى صارت جثة هامدة، وهو مستمر في ضربها دون أن يحسَّ مما يفعل شيئًا» (ص١٩٣).

والنهاية دائمًا في قصص السحار تذبح التجربة وتبعثرها أشلاءً؛ لأنها خاتمة مجلوبة من خارج التجربة، قادمة من حياتنا اليومية مضافًا إليها ما يتمدَّد بين جنبات المؤلف من قيم تُبارك مصرع سوسن ومقتل فردوس؛ لذلك يتنازل الشيطان والله في أدب السحار عن أن يكونا فكرة فلسفية كالتي عرفها الأدب العالمي على طول تاريخه، وإنما هي تتبلور في النهايات الصارمة (للأشرار) كما يلي: الروح والجسد شيئان منفصلان عن بعضهما تمامًا، وإن كان الجسد إناءً زجاجيًّا «يحمل» الروح ولا يتفاعل معها ... لهذا لا تلتقي رغبات الروح مع رغبات الجسد مطلقًا. وما الزواج إلا طقس ديني من أجل غايات خالدة، أما الجنس — كأحد عناصر الجسد — فمآله الفناء، لأنه الجانب المظلم في حياة البشر، إنه رجس من عمل الشيطان، ولعنة «تقتفي أثَر الملعون أينما كان»!

على أنني أثناء البحث عن دلالة هذه الظاهرة، عن حل لهذه القضية، أحسستُ بمطابقة غريبة بين بداية إنتاج السحار وأواخر إنتاجه، ولاحظت أن البداية والنهاية رافقتا نقطتَي تحوُّل في تاريخنا الحديث. وفيهما كان الكاتب يمثِّل رد الفعل العنيف الذي حدث لدى القيم السائدة في حفاظها المستميت على القيادة الروحية للمجتمع. ولم يحدث أن كان المؤلف ردًّا عنيفًا لفعل التطوُّر الاجتماعي في بلادنا، فيما بين أوائل وأواخر إنتاجه الأدبي. وحقًّا هو لم يفقد اتجاهه طَوال هذه الفترة، فليس إعدام سوسن وفردوس إلا تأكيدًا لهذا الاتجاه، إلا أن روايته «الحصاد» — ظهرت عام ١٩٦٠م — هي خير النماذج التي تمثِّل تلك المرحلة الوسطى بين البداية والنهاية. و«الحصاد» تروي لنا حياة سليم باشا شبلي منذ آلَت إليه مساحة شاسعة من الأرض، وأصبح رجلًا يعظم خطره، كلما عاد حزبه إلى الحُكم. ويرافقنا المؤلف بعدسة سينمائية إلى قصره الأنيق في جاردن سيتي؛ حيث نتعرف إلى زوجته الثانية أمينة هانم وابنهما حلمي، الطالب بالحقوق. أما عبد الخالق، الابن البكر من الزوجة الأولى المتوفاة، فقد خرج من البيت منذ أن تزوَّج بثينة.

والجو السياسي في ذلك الحين مشحون بتنافُر الأحزاب وانتهازية العرش وسيطرة الاحتلال. ثم تهبُّ عواصف الحرب، فتتشتَّت عواطف الشعب وتتبعثر بين الزعماء تارة وبين جحافل النازي القادمة تارة أخرى. في تلك الأثناء يقع حلمي في هوى إحدى أفراد الفرقة النمسوية التي هجرت وطنها على أثر غزوات هتلر. ويظل غرامهما سرًّا إلى أن يتحرك في أحشائها طفلهما الأول، بينما كانت بثينة زوجة أخيه تَحبِك الشِّبَاك حوله لتربط بين شقيقَتها إلهام وبينه، فلا يفلت من قبضتها ذلك الإرث الكبير بعد وفاة الباشا. ومن ثَم تُفاوض الباشا على ستر الفضيحة بمبلغ من المال ترحل به إيفا من البلاد. وينطوي حلمي على أحزانه إلى أن تُزفَّ إليه ابنة أحد الباشوات من أصدقاء أبيه، وتفجع بثينة في آمالها. وعندئذٍ تكون الخمرة قد أجهزت على عبد الخالق بعد أن تبخَّرَت أمواله في مضاربات البورصة وامتنع الباشا عن مساعدته، وهربت زوجته إلى أحضان أقرب أصدقائه.

ما يلفت النظر حقًّا على طول الرواية، هو إجادة الفنان المتمرِّسة على الحوار، فمن خلاله رسم جميع شخوص الرواية دون الحاجة إلى السرد الروائي. ربما كان تتابع الأحداث في خطوط طويلة مباشرة هو العامل الرئيسي الذي اضطر المؤلف لأن يعتمد الحوار كوسيلة فنية للعرض. فالباشا — مثلًا — عندما تصله برقية تهنئة من سيدات الأسرة، تلتفت إليه زوجته قائلة (ص١١، ١٢): «كنَّ يتمنَّين أن يحضرن للتهنئة بأنفسهن، ولكنهنَّ يعلمن أنك لا تُقابل سيداتٍ في البيت.

فرفع عينَيه عن البرقية التي كانت بين يديه وقال: والله إنني لا أحب مقابلة السيدات، لا في البيت ولا في المكتب. إنني لا أدري ماذا أقول لهنَّ، هل أحدثهنَّ عن البذرة أم على أسعار القطن؟ إنني رجل ليس لي إلَّا عملي أعيش له.

فقالت زوجته، وهي تضحك: إنك قادر على إرضاء أية سيدة، وما أحسبك تكره النساء، فلو كنتَ تكرههنَّ لما تزوَّجتَ اثنتين.»

هكذا يخطِّط الفنانُ الملامحَ الأولى لأحد شخوصه، بالأسلوب الدرامي. ولقد أدَّت هذه الظاهرة إلى ظاهرة أخرى، جاءت نتيجة طبيعية للأولى: هي الموضوعية في تقديم هؤلاء الشخوص لأنفسهم، فلا نحسُّ بهم ضيوفًا غرباء علينا والمؤلف يقوم بتعريفنا بهم … وإنما نحسهم جميعًا يقدِّمون لنا أنفسهم فلا نلبث أن نعايشهم ونحكم لهم أو عليهم من خلال ذواتهم لا من خلال الكاتب. هذه الموضوعية في التصوير تكشف لنا دونما تدخُّل من المؤلف عن حقيقة شخوصه، بوعي منه أو بغير وعي. فالباشا إذا وصلته «رسالة

مكتوبة على ورق أزرق، طفق يقرؤها في إمعان، وقد انبسطت أساريره، والْتَمعَت عيناه ببريق خاطف، وانفرجت شفتاه عن بسمة رقيقة، ولَّما أتى على الرسالة الْتفتَ إلى عثمان وقال: «هذه رسالة من جمعية الفتيات الصالحات، إنها من الست أنهار، تذكِّر بالمبلغ الذي ندفعه للجمعية. لقد نسينا في غمرة الأعمال، وما ينبغي أن تلهينا الدنيا عن فعل الخير. ابعثْ إليها بمائة جنيه.»

فقال عثمان لِيرضي الباشا: سأبعث إليها بشيك الآن.

– قلت لك يا غبي أكثر من مرَّة إن الخير لا يُدفع بشيكات، أفضل الصدقات ما كانت مستورة» (ص٦٩).

وها هي ذي سمات الباشا تتَّضح رويدًا ... إنه يقدم لنا نفسه بنفسه، دون أن ترى شبحًا للكاتب. فما إنْ يعلم بأنَّ الست أنهار وفتياتها الصالحات بالقاهرة، حتى يعتب عليها هذا التقصير، ولكنها تعتذر إليه بأنها عائدة إلى الإسكندرية بعد أن هدأت غارات الألمان، وحينئذٍ يقول الباشا في وُد (ص١٦٩): «والفتيات الصالحات؟

– ستعود كل الفتيات اللائي كنَّ معي في الإسكندرية، وقد انضمَّت إليهنَّ فتيات من القاهرة.

فقال الباشا وهو يبتسم: كلام جميل!

ودقَّ الجرس، ودخل عثمان، ووقف ينتظر التعليمات، وإن كان يعرفها سلفًا. قال الباشا: هاتِ المبلغ الذي تدفعه لجمعيات الفتيات الصالحات.

وخرج عثمان، وفتح درج مكتبه، وراح يعدُّ مائة جنيه، ثم أعاد باقي الأوراق المالية إلى مكانها، وأغلق الدرج وأدار المفتاح، ثم فتح دفترًا أمامه، وراح يكتب: «١٠٠جنيه: أعمال خيرية»» (ص١٧٠) ... ووضع الباشا المبلغ في يد الست أنهار، فتقبَّلته شاكرة، وقالت وهي تنهض للانصراف: «يُسُرُّ الفتيات الصالحات أن يزورهنَّ الباشا في الإسكندرية.

فقال الباشا وهو يبتسم: قريبًا، إن شاء الله.

... وخرجت أنهار، وعاد الباشا إلى مكتبه، وهو يفكر جادًّا في هذه الزيارة التي يشتاق إليها كل الشوق» (ص١٧١).

بهذه الحيدة الموضوعية في تخطيط الصورة الفنية للموقف الإنساني، برزت معالم شخصية الباشا إلى الوجود، ولم يبقَ لها سوى أن تتبلور، وحانت الفرصة أمام الفنان، عندما جاء في السياق ذِكر الملك في حادث القصَّاصين؛ إذ كان حلمي يحدِّث والده، وقد شرد بصره: «يُقال إنه كانت إلى جوار الملك امرأة، وإنها ماتت في الحادثة. فقال الباشا في صوت خافت: قيل هذا.

ثم أدار وجهه إلى ناحية القِبلة، ورفع أكف الضراعة، وقال: اللهم استرنا واستر ولايانا» (ص١٩١).

كانت هذه الفرصة «الاستراتيجية» أمام الفنان ليعتلي بها قمة التطور الدرامي للحدث، فإذا اشتدَّ لهيب الصيف، قال الباشا: «الحَر شديد هنا، سأسافر غدًا أو بعد إلى الإسكندرية.

وفطنَ عثمان إلى ما سيقوله الباشا، فقال: وقد تمرُّ سعادتكم على جمعية الفتيات الصالحات.

قال الباشا في هدوء: قد أمرُّ على الجمعية، أو قد أبعث مع أحدٍ الراتب الذي نرسله إليها.

فقال عثمان، وهو ينحني: أتريد سعادتك المبلغ الآن؟

– لا. جهِّزه لآخُذه معي عند سفري» (ص١٩٤).

وعلى هذا النحو، لا نرى الباشا في الهيئة التقليدية التي تواضَعَ عليها كتَّاب الرواية في تصوير الباشوات. إن الفنان يدعه يتحرَّك أمامنا ... يتكلم ويفعل ... ومن كلماته وفعاله تتَّضح لنا صورته قليلًا قليلًا، حتى إذا بلغ الحدث الروائي ذروته الدرامية انجلت أمامنا الصورة كاملة دون زيف، ولا نستشعر من المؤلف أية مصلحة في سوءة هذا وحسنة ذاك، لأن صفاتهم جميعًا تنبع من واقعهم الحقيقي، ومن قلب الموقف الإنساني، واللقطة الفنية. وهكذا نحن لم نفاجأ حين عرفنا أنَّ مئات الجنيهات التي يتعطَّف بها الباشا على جمعية الفتيات الصالحات لم تكُن غير اشتراكه الموسمي في ذلك البيت من بيوت الدعارة التي تديره الست أنهار، ولم تكُن الفتيات الصالحات — بالتالي — إلا مومسات فاتنات. أقول إننا لم ندهش حين اكتشفنا هذه «الثنائية» في حياة الباشا، بل إننا عثرنا على تبريرها في التناقض الكامن بين القيم الأخلاقية المجلوبة من الخارج، والتي يتسربل بها الإقطاعي، وبين القيم الحقيقية النابعة من كيانه الاجتماعي. إن «المسبحة» التي لا يتركها من بين أصابعه أبدًا، تعبِّر عن هذه القيم التي انبثقت يومًا عن واقع اجتماعي مُعيَّن. ولكنها أمسَت للزينة وذَرِّ الغبار في العيون عندما تولد عن ذلك الواقع الاجتماعي السابق، واقع اجتماعي جديد، لا تتلاءم معه قيم وأخلاقيات الواقع القديم. والإصرار إذَن على تلك القيم، هو سر التناقض الذي انزلق إليه الباشا، ممثلًا بالإقطاع، بعد أن أصبح يرتدي قناعًا مَهيبًا، وهو يوزِّع هداياه السنوية على الفلاحين، ويخلع عنه هذا القناع في أحد مخادع الست أنهار. وبذلك أهدى لنا الفنان التشريح الفني للإقطاع، دون تدخُّل

منه؛ لأنه صوَّر تلك المرحلة من تاريخنا في إطار موضوعي تمامًا، اعتمد فيه على اللقطة الدرامية لحركة الحدث.

على أنني أخذت على «الحصاد» حين صدورها جملة أشياء، أهمها أنها خلَت من حدث روائي في القصة يمكن اعتباره المحور الدرامي الوحيد ... وقلتُ إن انهيار النظام الإقطاعي، والشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق، ومأساة غرام حلمي وفشل حياته الزوجية، وسقوط بثينة بعد أن تحطَّمَت كل آمالها ... كل هذه الخطوط الأساسية، هيَّأت لنفسه ما يكفل له صفة المحور الدرامي، سواء اكتسب هذه السمة من السياق التعبيري، أو من اتخاذه طريقًا طويلًا أو مُعمَّقًا عَبْر الرواية. إن الشقاق بين الباشا وعبد الخالق — على سبيل المثال — فرض لنفسه خطًّا رئيسيًّا في الرواية. كان يبدو ذلك ممكنًا وطبيعيًّا للغاية، لو أنه اكتسب من السياق الروائي ما يَكفيه من مبرِّرات. حقًّا أصبح بيت الابن موئلًا لأصدقاء السوء والمتسلِّقين من أمثال مرسي «صاحب الشقة الفاخرة في سليمان باشا، كلها غرف نوم، ودَوره أن يفتح الباب لرجل وامرأة وأن يغلقه خلفهما ... وقد يسَّرَت له شقته وكتمانه وحفظه للأسرار اندماجه في الطبقات الموسرة التي تقدر خدماته الجليلة (ص١٢٣، ١٢٤). وهناك شعبان الذي يجلس إلى جوار بثينة «وقد صوَّر له طول حرمانه الذي قاساه أنه ما إنْ يدخل الطبقة الأرستقراطية حتى ينال كل نسائها» (ص٢٤١). والذي جمع مرسي بشعبان هو أن الأخير اتسعت أعماله في تهريب التموين وقت الأزمات، ووجد أن بعض الموظفين يتعفَّفون عن قبض الرشاوي، فلم ييأس منهم، كان يُضايقه أن يجد موظفًا متمرِّدًا على نفوذه، فأعدَّ جرسونيرة في مصر الجديدة وأخرى في شبرا وثالثة في الجيزة، يُغري بها الموظفين الذين يترفَّعون عن أخذ المال. وقد نجحت الفكرة حتى إن أغلب الموظفين الذين كانوا روادًا لبيت مرسي يمَّمُوا وجوههم شطر شعبان. وضايق ذلك مرسي، فذهب إلى شعبان يحتجُّ على منافسته غير المشروعة ويهدِّد ويتوعَّد. ولما كان شعبان من طبعه أن يرشو كلَّ مَن يتصل به، فقد اتفق مع مرسي على أن يكون مديرًا لجرسونيراته مقابل مبلغ من المال (ص٢٨٥) ... أما رفعت فشاب وسيم «فيه جرأة واعتداد بالنفس، وما كان من الوسط الذي يعيش فيه، إنه من أسرة فقيرة، ولكنه كان توَّاقًا إلى حياة البذخ والسهر والعربدة، فراح يصادق زملاءه الأثرياء في المصلحة ويشاركهم لياليهم الحمراء ويقضي لهم ما يكلِّفونه به من خدمات لا تحلو السهرات إلا بها، وغالبًا ما كان يتطوَّع من تلقاء نفسه لتأدية الخدمات ليؤكد ضرورة وجوده وأهميته» (ص٢٦)، وقد وصفه عبد الخالق ذات مرَّة بأنه «رجل الملمات، يعرف من أين تأتي الخمور» (ص١٢٥).

ولقد نجح مرسي في اجتذاب عبد الخالق إلى شقته في شارع سليمان بعد أن يوسوس له: «أنت في حاجة إلى راحة، إلى تغيير حياتك هذه التي تحياها، لماذا لا تفكر في أن تأتي عندي ليلة؟

فقال عبد الخالق في بساطة: في المسرح؟

فابتسم مرسي ابتسامة ترجمتها يا عبيط وقال: لا، عندي في البيت، عندي كل وسائل الترفيه، ممثلات، فتيات صغيرات، ويسكي، بيرة، حشيش، تعالَ ليلة لتعيش في الجنة.

وانقشع القلق المستبد بعبد الخالق، وصفَت نفسه، فقال لمرسي: ربنا يوعدنا» (ص٢٤٠).

وحدث أن أخفق شعبان في الوصول إلى أحضان بثينة، لأن رفعت سبقه إلى ما بين الضلوع ... ولكن ما هي دلالة هذه الأحداث؟ كانت النتيجة الوحيدة أن الفنان — بعد ما خلق في الرواية خطًّا رئيسيًّا بلا ضرورة فنيًّا — تورَّط في اختلاق الجو الموازي لهذا الخط. وأذكر مثلًا أننا عرفنا الجانب الحقيقي في حياة الباشا أثناء زيارته للإسكندرية، وبمعنًى أدَق أثناء زيارته للست أنهار. وعرفنا أيضًا حياة عبد الخالق بعد أن أقام المؤلف سدًّا عاليًا بينه وبين أبيه. ويومًا يسافر الباشا إلى الإسكندرية حيث يتعشَّم قضاء ليلة ممتعة في فيلَّا أنهار، ويشاء البوليس أن يعكِّر عليه صفو هذه الليلة، فيهاجم الفيلَّا ويقبض على النساء والرجال ويركب الجميع «البوكس»، وإذا بالباشا وجهًا لوجه أمام ابنه عبد الخالق! والضابط يسأله عن اسم أبيه، فيجيب: «سليم باشا شبلي.

والْتفتَ إلى الباشا وقال في قسوة: أقدِّم لك سعادة سليم باشا، أبي» (ص٣٤٤). لا شكَّ أنَّ هذه لقطة بارعة لو أُخذت على حِدة، ولكنها — للأسف — جاءت وسط اللوحة الكبيرة، شيئًا مُفتعَلًا، رغم احتمال وقوعها. ولقد استهوت المؤلف هذه المفاجأة التقريرية في قطاعات مختلفة من الرواية؛ فعندما تعلم بثينة بخيانة زوجها لها في بيت واحد للدعارة مع والده تنهار تمامًا، حتى إذا دخل رفعت — بعد دقائق — ارتمت في أحضانه على الفور، وهتكت الخيط الرفيع الذي حال بينهما طويلًا. وإن كنت أتفق مع الكاتب على أن الموقف كان ممهدًا منذ بعيد، إلا أنني لا أتفق معه في ترجمته على هذا النحو: بثينة تقرأ غمزًا للفضيحة بإحدى المجلات فتواجه عبد الخالق وتهب عاصفة هوجاء تنتهي بخروج عبد الخالق، ثم يدخل الخادم: «رفعت بك في الصالون.

وقامت وهي ساهمة، وانطلقت إلى الصالون باسرة الوجه، في صدرها حزن ثقيل، ومدَّت يدها إلى رفعت تُصافحه وشفتاها مزمومتان، وعيناها ذابلتان، وروحها غارقة في الظلام، ونظر إليها رفعت في إنكار وقال: ما بكِ الليلة؟ مريضة؟

قالت في صوت تخنقه العبرات: تصوَّر؟ عبد الخالق يخونني.

وأجهشت بالبكاء، وأخفت وجهها في صدره وتشبَّث بها، فراح يمرُّ يدًا على شعرها في حنان، أحسَّ في تلك اللحظة أن الغشاء الرقيق الذي كان يفصل بينه وبينها قد تهتَّك، وضمَّها إلى صدره وهو غارق في السرور ثم راح يمسح دموعها بشفتَيه، وطفق يعصرها عصرًا، وقلبه يخفق بالنشوة بين جنبَيه.» إن التعبير الفني ما كان يتحمَّل مشهدًا ميكانيكيًّا كهذا … وكان يكفي أن تضمر بينها وبين نفسه ما انتوته من خيانة، وأن نحسَّ نحن بما يعتلج في صدرها بلا حاجة إلى نقله مسرحيًّا. وتثير هذه النقطة سؤالًا جديدًا: كيف نجحت بثينة في كبح جماح نفسها طيلة هذه المدة، رغم أن المجتمع الذي تحياه هو مرسي وشعبان تاجرا الأعراض، والممثلة الكبيرة هاوية الشذوذ الجنسي، وأخيرًا رفعت، الوصولي المتسلِّق؟ بل كيف أقنعَت نَفْسها بطُهر زوجها طيلة هذه الفترة أيضًا؟ وكيف عاش هذا الزوج بنفس غفلتها؟ وكيف أُصيب كلاهما بالغباء إزاء محاولات شعبان لإقراضهما وقت محنتهما؟ لقد تساءل عبد الخالق في استغراب: «كيف يرحِّب بإقراضنا وهو لا يعرفنا؟

فقالت بثينة في حماس: قال مرسي إن الرجل رآنا أكثر من مرَّة، ويعرفنا جيدًا، وإن كنا لا نعرفه بعدُ. ووضع عبد الخالق كأسه وقال: ولماذا يُقرضنا دون ضمان؟» (ص٢٠١).

وحين قال شعبان مصادفةً في حديثٍ له: «كل شيء له ثمن» شرَدَت بثينة لحظة تفكِّر «تُرى ماذا يقصد بكلامه هذا؟ أيريد أن يومئ إلى شيء؟ إنه وعد بإقراض عبد الخالق ما يريد، ولكنه لم يتقدَّم خطوة بعد ذلك الوعد، أيريد ثمنًا لتنفيذ وعده؟ وإذا كان يريد ثمنًا، فما هو ذلك الثمن؟» (ص٢٣٤). إلى هذا الحد الغريب، بلغ بهما الغباء، حتى إن أحدًا لم يفهم ما وراء محاولاته إلا حين جلس معهم إلى الطعام «وراح يمدُّ رِجله من تحت المائدة ليداعب بها رجل بثينة» (ص٢٤١)، ومرَّة أخرى أهداها سوارًا وأخذ يتحسَّس ذراعَيها وظَهْرها، أي بعد أن لجأ المؤلف إلى ترجمة الموقف عمليًّا!

نبتت هذه الأسئلة جميعها على ساق أحد الخطوط الرئيسية في الرواية؛ لأن وجوده الطبيعي لم ينبت بدَوره من ضرورة فنية. وربما قد تبلورت أزمة المفاجأة التقريرية هذه حين توسَّدَت بثينة ورفعت غرفة الاستقبال ليشربا كئوس المتعة بينما عبد الخالق في فراشه يُعاني النزع الأخير. فما كان من المؤلف إلَّا أن أقام المريض من فراش الموت، ليأخذ طريقه إلى غرفة الاستقبال، ويشهد مصرع شَرَفه. ولست أعلِّق على هذا الموقف إلا

أنه نموذج للتقرير في «الحادثة»، لأن الفنان هنا لا يعِظُ بطريقة منبرية، ولكنه «يعِظُ» بطريقة فنية. أي إن التقرير هنا في اختيار الصورة نفسها لا في وصف الحادثة أو شخوصها.[٣]

على أن هذه المآخذ جميعها على رواية «الحصاد»، لا تنفي أنها أنضَج أعمال السحار التي ناقشت موضوع الجنس في مختلف مستوياته الاجتماعية والفكرية والفنية.

فالمؤلف لا يذكر الشيطان مطلقًا بالرمز أو بالإبانة، فيقدِّم لنا معنى الجنس عند الرجل الإقطاعي والمجتمع البرجوازي على السواء، على أنه علاقة دون المستوى الإنساني.

كانت موضوعيته الصارمة في التصوير حائلًا صلبًا دون انحدار في مهاوي التقرير العاطفي لمجموعة القيم التي يؤمن بها المؤلف. ولذلك انتهت القصة بمجموعة من النتائج تختلف في الكثير عن تلك القيم.

غير أن هذه الرواية تمثِّل — كما قلت — المرحلة الوسطية بين «همزات الشياطين» (١٩٤٦م) و«جسر الشيطان» (١٩٦٢م) فهذه الرواية الأخيرة في مطابقتها لمعنى الجنس في قصة «وسوسة الشيطان» تقرِّر جملة حقائق:

(١) أن التقدُّم العلمي المذهل، والمعدَّل السريع لتطوُّرنا الاجتماعي، استجابت له نفسية صلاح فيما مضى، وشخصية علي في الوقت الحاضر استجابةً مغايرة لِما يعتمل بين جنبات الإنسان العربي المعاصر. فلم تَعُد حضارتنا قاصرة على كُتب الدين، كهدية نقدِّمها إلى أوروبا لنجذبها من حظيرة الشيطان إلى حقل الإيمان. إنَّ أوروبا المعاصرة تُنفق ملايين الجنيهات على الكتاب المقدَّس والفلسفات اللاهوتية ومعاهد التعليم الغيبي … وهي إذَن ليست بحاجة إلى أنبياء جُدد من الشرق. ولم يعُد الشرق نفسه شرقًا، إنه يستطيع الآن أن يضيف إلى الحضارة الإنسانية شيئًا جديدًا غير الرسالات السماوية، شيئًا يرتفع إلى مستوى العصر، في التقدُّم العلمي والضميري معًا.

(٢) لقد وقف الإنسان العربي فوق جسر الشيطان في جميع أعمال السحار، ولكنه في هذه القصة الأخيرة يلخِّص لنا موقفه بوضوح: إن الشيطان الآن يصرع أوروبا، ولن تصرعه لأنها راقدة في وهاد المادية والعلم والعقل. أما نحن — أبناء الشرق العربي — فسوف نحطِّم كافة الجسور بيننا وبين الشيطان بفضل تراثنا الروحي العظيم.

[٣] راجع دراستي النقدية «حصاد العمر»، الآداب، ديسمبر، سنة ١٩٦٠م.

(٣) الجنس دائمًا هو هذه الغشاوة السوداء التي تظلِّل عيوننا فلا ترى نور الله. لقد أمضى «علي» شهرًا في ألمانيا الغربية مع «آني» المرأة التي تعرض جسدها عاريًا كل مساء في كازينو دي باري. أمضاه معها فوق جسر الشيطان، ونجح في أن يرتفع بها من فوق هذا الجسر على جناح النور الإلهي إلى أبراج الكنيسة الخضر، ونجحت هي في الانتصار على «الوحش الضاري في أعماقها ... على وسوسة الشيطان، على همزات الشياطين النابحة».

(لاحظت أن المؤلف كرَّر هذه التعبيرات عشرات المرات، بالإضافة إلى عشرات الاقتباسات من الكتاب المقدَّس والقرآن) ... وهذا كله يذكرنا بمجموعته «همزات الشياطين» وقصته «وسوسة الشيطان» بالذات.

(٤) ويذكِّرنا أكثر فأكثر أنَّ السحار ظاهرة أدبية تمثِّل ردَّ الفعل العنيف لتطوُّرنا الحضاري من جانب القيم القديمة، كما أنه رد فعل طبيعي لأكوام الأدران الصفراء التي تمثِّل بعقولنا أفظع تمثيل باسم «الجنس». كان رد الفعل عند السحار في «جسر الشيطان» أنْ جعل من الرواية كلها حوارًا طويلًا مُقسَّمًا بالعدل بين علي وضميره وشيطانه، وآني وضميرها وشيطانها ... وليس هذا مونولوجًا داخليًّا على الإطلاق، إنه عملية Dramatization للتوراة والقرآن والإنجيل.

الفصل السابع

فلسفة الحرام عند يوسف إدريس

ليس الاتجاه الواقعي في الفن إلَّا اتجاهًا فحسب، أي إنَّ الالتزام بالواقعية في الأدب لا يعني مُطلَقًا الالتزام بأسلوب معيَّن في التعبير، ومنهج محدَّد في التفكير. وإذا كان البدوي وحقي ولاشين، هم روَّاد الاتجاه الواقعي في القصة المصرية الحديثة، فإنَّ واقعية ذلك الجيل كانت تشوبها الرومانسية حينًا، أو التعميمات التجريدية حينًا آخَر. ومن ثَم كان الجيل التالي لهم مُمثَّلًا في عبد الرحمن فهمي، وشكري عياد، ويوسف إدريس، أكثر وعيًا وواقعية حين تخلَّصوا رويدًا من تضخيم الانفعال والتجريد، وعُنوا إلى حدٍّ كبير بالجزئيات الصغيرة.

وتكاد تتلخَّص الخطوط العامة للواقعية في أذهان أدبائنا، بخطَّين أساسيَّين، هما: العناية المفرطة بالفئات الكادحة من الشعب، والتأكيد على أن «الخير» هو السمة الأساسية للجنس البشري، وإن توارت أحيانًا تحت ركام الظروف الاجتماعية السيئة.

ولقد أسهم تطوُّر الأحداث الاجتماعية والسياسية في المنطقة العربية، في تكوين تيار نقدي تخصَّص تمامًا في صياغة الاتجاه الواقعي في ذلك الإطار السابق، واتَّخذ من القصَّاص يوسف إدريس نموذجًا ممتازًا لدراساته. والحق أن هذا الاختيار لم يكُن عبثًا، وإنما كان تجسيدًا حقيقيًّا لأزمة الاتجاه الواقعي، حين يقصر نظرته للواقع على الفئات الاجتماعية الدنيا، والخير الكامن في أعماقها.

لهذا خلَت دراسات ذلك التيار من البحث عن جذور الواقعية في الأدب العربي، حتى يصبح توجيه الأدباء والفنانين نحو الاتجاه الواقعي نابعًا من تاريخهم ونابضًا بتراثهم، فلا يُقال — ما قيل بالفعل — إن التيار «نظرية مستوردة» لا تتَّفق مع واقعنا.

وإذا كان اللوم الأكبر في هذا التقصير يقع على كاهل النقَّاد في المقام الأول، فإنَّ اللوم الحقيقي يقع على الرؤية السياسية السطحية، التي كان من شأنها تضخيم الانفعال

بالأحداث السياسية والاجتماعية في المنطقة تضخيمًا مُبالَغًا فيه، يُزيِّف جوهر العمل الأدبي.

ولعلَّ امتياز يوسف إدريس الأساسي، هو قدرته الخاصة التي ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير في أدبنا الواقعي، بل العيب الخطير في تشويه معنى الواقعية. على أنَّه — مع ذلك — لم ينجُ من الإطار العام الذي حدَّده أولئك النقاد من جهة، والذي أوحَت به تطورات مجتمعنا في شقَّيها الاجتماعي والفكري ... فقد بدأت الطبقات الشعبية تعتلي منبر الأحداث، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء، المدعِّمة له في كافة مجالات المعرفة. وكان الأدب هو المجال الأول.

وفي مجال الأدب برز يوسف إدريس وقتئذٍ كأديب «واقعي» ممتاز، ذلك أنه — بفَهم عميق لفن القصة القصيرة — أنقذ الاتجاه من الاتهام الذي وُجِّه إليه من الاتجاهات التقليدية الأخرى: وهو تغليب الجانب السياسي على بقية الجوانب الفنية في العمل الأدبي. وظلَّ يوسف إدريس «منقذًا» أمدًا طويلًا ... إلى أن أصبح تفرُّده بالامتياز الفني دون بقية الأدباء «الواقعيين» ظاهرة مَرَضية، أوقعَت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه في مأزق حرِج.

ثم بدأ يوسف إدريس نَفْسه يشبُّ عن الطوق، ويسلك طُرقًا جديدة في التعبير. وسواء بلغ فيها درجة الكمال، أو هبط منها عن مستواه السابق، فقد تخلَّى أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتمرِّد. وبالرغم من ذلك لم يتخلَّ يوسف عن الإطار العام الذي استضافه لأعماله منذ بواكير إنتاجه الفني. فقد ظلَّت الفئات الكادحة هي الأرض الاجتماعية والفكرية، التي يخطو عليها منذ «أرخص ليالي» إلى «العيب».

ولا خير مطلقًا أن يتخصَّص الأديب في شريحة اجتماعية بعينها، بحيث لا يكرِّر نفسَه من عمل إلى آخَر. أي لا يتورَّط في الْتِقاط ظاهرة، أو الالتقاط من زاوية، بصفة دائمة، وإنما يجتهد في اكتشاف الظواهر المختلفة والزوايا العديدة فيكتسب أدبه خصوبةً وغنًى قلَّ أن يكتسبهما مَن يصوِّر الكثير من الفئات الاجتماعية بنظرة وحيدة الجانب. ومن هنا جاء تصوير يوسف إدريس لأزمة الجنس في مجتمعنا، تصويرًا بالغ الأهمية؛ لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة. ففي قصة «أرخص ليالي» — التي ظهرت ضمن مجموعة تحمل هذا الاسم عام ١٩٥٤م — يصوِّر القناع الجنسي عند تلك الفئات المطحونة، كانعكاس للضياع النفسي، وكلاهما انعكاس للضياع الاجتماعي. كيف اكتشف هذه الظاهرة؟ إن التحقيق الفني للفكرة يضع أيدينا — مع الفنان — على الظاهرة كما

يلي: إن «عبد الكريم يحسُّ مللًا زاحفًا على كيانه بعد صلاة العشاء، ويريد أن «يسلِّي الوقت» في أي مكان وبأية طريقة، ولكن المكان أي مكان، والطريقة، أي طريقة تكلِّفه بضعة قروش. وعبد الكريم خالي «الوفاض» تمامًا ... «وأخيرًا استقرَّ في وسط داره، وقد أغلق الباب بالضبة والمفتاح. وتخطَّى أولاده، وهو يزحف في الظلام على قبوة الفرن حيث يتناثرون. ومصمص بشفتَيه وهو يئنُّ منهم ومن الظلام، ويعتب بينه وبين نفسه على الذي رزقه بستة بطون تأكل الطوب — وكان يعرف طريقه فطالما علَّمَته ليالي البرد الطريق — وعثر آخِر الأمر على امرأته. ولم يزغدها، وإنما أخذ يطقطق لها أصابع يدها، ويدعك قدمَيها اللتين عليهما التراب بالقنطار، ويزغزغها في خشونة بعثت اليقظة المُقشعِرَّة في جسدها. وصحَتِ المرأة على آخِر لعنة أصابت طنطاوي في ليلته ... وسألته في غير لهفة وفمها يملؤه التثاؤب عمَّا جناه الرجل حتى يسُبَّه في عِزِّ الليل؟ فقال وهو ينضو ثيابه، ويستعد لما سيكون: هه ... الله يخرب بيت اللي كان السبب.»

بعد شهور، يقول الفنان: «كانت النساء كالعادة يُبشِّرْنه بولد جديد، وكان هو يعزِّي نَفْسه على السابع الذي جاء في آخِر الزمان، الذي لن يملأ طوبُ الأرض بطنَه هو الآخَر» ... ونحن لن نستقبل الولد الجديد بفزع، كما يتوهَّم الكاتب، بل إننا نستقبل تجربة الأب بفيض من التساؤلات حول الأزمة الضارية المُحكَمة حول عنق الإنسان الكادح في بلادنا، وكيف أن شبحها يظلِّل كافة المنافذ أمامه بالسواد، فلا تعود عيناه تريان ومضة نور ... وإنما تصبح حياته نسيجًا داكنًا من الذل والفاقة والعلاقات غير الإنسانية. حتى إنَّ العلاقة بين الرجل والمرأة، تصبح تعويضًا عن الملل، وتعبيرًا قاسيًا عن أنه لا يوجد شيء آخَر! فبينما يفترض المرء أنَّ العلاقة بينه وبين الأنثى مصدر متعة مشتركة، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعي أن يتحوَّل بها إلى «مخدر» من جانبه، وإلى «واجب» زوجي من جانب المرأة تؤدِّيه بحركة آلية، وتبعد بها العلاقة تمامًا عن المستوى الإنساني؛ لأنهما يعيشان أصلًا دون هذا المستوى.

والفنان يعرض لنا الظاهرة من زاوية محدَّدة، هي لحظة الفراغ في حياة الرجل والنوم في حياة الرجل ... أي إنَّه ليست هناك أية عوائق تَحُول دون إنجاز المستوى الإنساني للعلاقة ... إلَّا ذلك الإحساس العميق بالملل لدى الرجل، فيُحاول تسلية الوقت بأي ثمن، والمرأة تحاول النوم، ولا ينجح كلاهما ... لأن الرجل لا يملك «أي ثمن»، والمرأة مُرغَمة على اليقظة حين تُداعب جنبها زغزغات عبد الكريم الخشِنة. وبين معادلات الرجل والمرأة، للوصول إلى حل، يستعرض الكاتب البناء الاجتماعي للقرية من خلال ألوان

التسلية التي «يقتلون» بها الوقت، فيستعرض لنا في واقع الأمر صورة الفجيعة الاجتماعية الحية في أرضنا. ثم نلتقي مع مداعبات عبد الكريم لطنطاوي الخفير، ومداعبات الأطفال لعبد الكريم فنحسُّ أننا نلتقي فعلًا مع الوجه النفسي اليائس لهذا الإنسان الذي يهرول بخُطًى سريعة نحو الدمار النفسي الكامل … لهذا السبب لا يعبأ عبد الكريم بكوم اللحم الذي لا يجد اللقمة، ويوقظ المرأة بأصابع جفَّت فيها الدماء، ويمارس معها شيئًا، تتكوَّر نتيجته في بطنها، ليستقبل الدنيا قبل موعده الرسمي بشهرَين، جعلنا ذلك الشيء الذي مارسه أبوه مع أمه، قائلًا في هيكله العظمي الواهن الذي يشف من خلال جلده الرقيق الخالي من اللحم، إنه شيء رخيص للغاية، شيء يرقد في أسفل مراتب السلوك البشري. أما نحن — والفنان معنا — فندعوه — من بعيد — بالضياع الجنسي ربيب الضياع النفسي، وكلاهما نتاج الضياع الاجتماعي.

هذه هي المعادلة الفنية — والاجتماعية والفكرية في نفس الوقت — التي يهديها لنا يوسف إدريس منذ بداية حياته الأدبية: الجانب الفني عنها — أو التعبيري — منها، هو تصوير الضياع الجنسي، تكثيفًا لضياعه النفسي. والفنان يسلك من أجل ذلك طريقَ الاستقطاب للجزئيات الصغيرة في بؤرة ضوئية واحدة … أي إنَّه يستجمع التفاصيل الداخلية والخارجية لشخصية عبد الكريم، حتى يصِلَ بنا إلى الاقتناع الكامل بالسلوك النهائي لهذه الشخصية، وبذلك نحصل على بناء منطقي تمامًا، متسق للغاية.

والجانب الفكري والاجتماعي لمعادلة يوسف إدريس، هو الاهتمام بالطبقات الشعبية اهتمامًا إنسانيًّا يتعاطف مع قضاياها في الحياة، وإن ما نراه من شرور وآثام في سلوك أبناء هذه الطبقات، ليس إلا نتاجًا للأنظمة الاجتماعية السيئة.

ولقد كان الجانبان — الفكري والتعبيري — بمثابة رد الفعل الطبيعي للاتجاهات السابقة في تاريخنا الأدبي، حيث كان اهتمامها بمشكلات الطبقة الوسطى والطبقات العُليا عمومًا في المقام الأول، كما ظلَّ موضوع «الحب» في إطاره الرومانسي هو شاغلها الأكبر فترةً من الزمن، وكذلك اقتصارها في تجسيد الشخصية أو الموت أو التجربة، على الخطوط العريضة جدًّا.

على أن «رد الفعل» هنا ليس بالعامل الحاسم في تكوين اتجاه يوسف إدريس، وإنما — كما سبق أن قلتُ — كانت الأحداث التي يمرُّ بها مجتمعنا، تدفع إلى وجداننا دفعًا بالفئات المسحوقة التي أسهمت في تطوُّر هذه الأحداث. تصاحبها في ذلك نظرتها إلى الحياة.

وبقيَ هذا المنهج في التفكير والتعبير مصاحبًا لكتابات يوسف إدريس إلى اليوم ... مهما تفاوتت أعماله في الجودة والاكتمال، ومهما تبايَنَت الزوايا والظواهر التي يعالجها ... بل ربما كان تبايُن هذه الزوايا وتلك المظاهر هو العامل الوحيد الذي ما يزال يُضفي على إنتاج هذا الفنان خصوبة وغِنًى. ولو أنه تطوَّر بمنهجه خلال الثماني سنوات الأخيرة، لحقَّق هذا الكاتب في مجال القصة القصيرة خطوات ريادية باهرة.

غير أنَّ تناقضًا أساسيًّا في منهج يوسف إدريس — على وجهَيه الفكري والتعبيري — يَحُول دون تحقيقه هذه الخطوات. يكمن هذا التناقض بين عنايته المفرطة بالتفاصيل الدقيقة في مجال التعبير، واللجوء إلى التعميم والإطلاق في مجال الفكر. ويتضح هذا التناقض بجلاء في مقارنة سريعة بين أقصوصة «أرخص ليالي» وقصة «العيب»، أي بين بداية إنتاجه الفني، وأحدَث مراحل هذا الإنتاج. سوف نكتشف قرابةً شديدة الأهمية بين العملَين، تُمليها وحدة النظر التعبيرية والفكرية، الفرق الوحيد بينهما أنَّ «أرخص ليالي» حين ظهورها، كانت دفعًا ثوريًّا للقصة القصيرة، بينما «العيب» لا تسجِّل شيئًا جديدًا، بعد مرور سنوات عديدة على التجربة الأولى. «العيب» تناقش الخطيئة كثمرة للمجتمع «في المدينة» بأن تبدأ الفتاة سناء عملها بإحدى المصالح الحكومية، وتعرف البنت خلال فترة قصيرة أن هناك عالَمًا آخَر غير العالَم الذي تراه. فقد عرفت أن زملاءها جميعًا يتقاضون من زبائن المصلحة مبالغ باهظة مقابل أدائهم لبعض التسهيلات الخاصة بأعمال هؤلاء الزبائن — ويحاول زملاؤها أن يدخلوها في زمرتهم، غير أنها ترفض بإصرار. حتى إنَّ شقيقها تمنعه المدرسة من دخول الامتحان لعدم سداده المصروفات، ولكنها تصمد أمام الإغراء، ويبذل «محمد الجندي» جهودًا كبيرة لـ «الْتِهام» سناء شكلًا وموضوعًا ... فهو يريد أن يستحوذ عليها كأنثى جميلة، كما يبتغي ضمَّها إلى حظيرة الرشوة. وأخيرًا جدًّا، تجد سناء نَفْسها كمَن يُطلق البخور في بيت للدعارة، إنه مشهد هزلي، لا بطولي ... وتنهار أمام «المائة جنيه» التي ألقاها «عبادة بك» في أحد أدراجها، وتنهار في نفس الوقت أمام محمد الجندي: «يا أخي فلقتني ... كازينو الحمام ... حتلاقيني بُكرة الساعة ستة هناك. نطقت الجملة وسكتت هنيهة، في أثنائها اقشعرَّ جسدها لدى صورته حين مرَّت بخيالها، وهو يهدر هدير الكلب (الرجل)، ووجدت نفسها تقول: ولَّا إيه رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا.»

وهكذا تبدأ مأساة سناء النفسية، كانعكاس لمأساتها الاجتماعية.

وما يُقال من أن «التصميم الذهني» في القصة أفسدها، هو قول بعيد عن التأنِّي؛ لأن كلَّ فنان عظيم يصمِّم عمله الفني ذهنيًّا، بمعنى أنه يخطِّط له الهيكل العام قبل

الصياغة التفصيلية. ولكن «الذهنية» في قصة «العيب» يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الإدريسية التي سَبقَ أن أشرتُ إليها، والتي تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيئ للمجتمع. إن يوسف يتتبع سناء تتبُّعًا مُذهِلًا لكافة خلجات نَفْسها من الداخل، وكافة لحظات سلوكها من الخارج، ويدقِّق كثيرًا في اختيار التفاصيل الصغيرة الميكروسكوبية التي تمنح المشهد جميع المبرِّرات لوجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس؛ إذ إنَّ هذه التفاصيل لا تَصِل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما تُعطينا تجريدات مُغرقة في الإطلاق والتعميم، فقد كان الخير والشر، والوراثة والبيئة، تقسيمًا أقرب إلى الصواب في مرحلة متخلِّفة من مراحل التطوُّر الحضاري. أما الآن فقد تقدَّمَت العلوم التي تُثبت أنَّ الإنسان والكون والمجتمع أشياء غاية في التعقيد، ومن السذاجة تصنيفها تصنيفًا متعسِّفًا، فنقول إن المجتمع هو الأب الشرعي للخطيئة ونمضي. إن هذا لم يعُد كافيًا للوعي بالذات البشرية وعيًا حقيقيًّا. أجل، إن هذا صحيح بشكل عام، ولكن القصة المعاصرة لا تصنع «الأكليشيه». وإنما تصنع شيئًا مُعجِزًا للغاية، ذلك هو التخصُّص الحاد في جزئية كثيفة مُعقَّدة من نفس الإنسان، وتهدينا في نفس الوقت نظرة شاملة للإنسان والكون والمجتمع. ويوسف إدريس عندما يتتبع سناء تتبُّعًا ميكروسكوبيًّا، ولا تحصل منه على هذه النظرة، فلأن اختياره للتفاصيل كان يقع في منطقة التقسيم المتخلِّف لمعنى الإنسان، ذلك التقسيم اليسير المُطلَق. بل إن هذا «اليُسر الفكري» كان ينعكس على القصة بِيُسر تعبيري مماثل، فما أسهل أن يصوِّر الفنان الصراع بين الخير والشر، وأن يبيِّن في النهاية أن الشر هو خطيئة الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان. حتى أصبحت هذه الظروف مشجبًا مظلومًا لكلِّ خطايانا.

ويوسف إدريس لا يسقط أبدًا في هُوَّة «التفاؤل» التي خطَّط أبعادها ذوو العيون المتورمة سياسيًّا ... إنه لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية وحيدة الجانب، بل ينظر من عِدَّة زوايا، وإلى مختلف الظواهر؛ ولذلك فالتجربة عنده متجدِّدة غنية. ولكنَّ منهجه في تحقيقها التعبيري هو الذي يسقط بها وبه في هُوَّة المعادلة الرياضية، فليس شكٌّ أن تجربة الفنان التي تدخل مصلحة «رجالي» لأول مرة في تاريخ هذه المصلحة، هي تجربة أصيلة وبنت مجتمعنا. بالإضافة إلى أنها تسجِّل إحدى المراحل الهامة في تاريخنا الاجتماعي. ولقد اكتفى يوسف إدريس في تعبيره الوجداني عن هذه المرحلة، بأن القديم ما يزال قويًّا، وأنه يستطيع أن يغتال الجديد، وهذا صحيح، ولكن الأزمة الحقيقية ليست كامنة في عملية الاغتيال هذه، وبالتالي ليست كامنة في مئات الظروف الشاقة المَريرة

المحيطة بالموظفين عامة، وسناء خاصة. إن الموظفين عمومًا ليسوا شرًّا خالصًا أو خيرًا خالصًا — والمؤلف يصف الإنسان بهذا المعنى أحيانًا — بل إن معنى الشر والخير نفسَيهما في غاية التعقيد. كذلك، فإن سقوط إحدى القلاع في ذات الإنسان كقبول سناء للرشوة مثلًا، لا يعني مطلقًا سقوط بقية القلاع، فتفرِّط في شَرَفها مرَّة واحدة. إنَّ مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موغلة في التشابك حقًّا، ولكنه تشابُك مُعقَّد؛ بحيث لا نستطيع أن نجمع هذه القيم على قماشة بيضاء، إذا رفعها الإنسان في لحظة ضعف، رُفعت بأكملها، إذا أبقى على واحدة منها، أبقى على الكل. وهذا هو ما يجعل قصة يوسف تبدو كما لو أنها كُتبت بخطة عقلانية مُسبقة. ولا يقابل العقلانية، العشوائية أو التخبط أو الغيبوبة. بل يقابلها مزيد من دراسة المجتمع مفصلًا، والبحث عن أدوات ومناهج جديدة للتعبير عن أحداث ما يقوله المجتمع. وفي «العيب» أزمة واضحة، ولكنها أزمة مُسطَّحة تسطُّحًا غريبًا؛ لأن الفنان ضيَّقَ عليها الخناق بين جدارَين: الخير والشر، ثم أسند الإنسان على جدار الخير، وأسند الظروف على حائط الشر، وجعل بين الإنسان وظروفه صراعًا حادًّا تبادلا فيه مكانَيهما جملة مرات. ولا ريب أن الصراع بين الإنسان وظروفه هو الموضوع الأصيل للفن. ولكن هذه الظروف لم تعُد القضاء والقدر أو الوراثة والبيئة. لقد تعهدت ظروف عصرنا بصورة لم يسبق لها نظير فيما مضى، وأضحت معالم أزمة الضمير في جبين أجيالنا، أعمَق من أشكالها السطحية التي تبدو عند دخول الفنان مصلحةً تستقبل الفتيات الموظفات لأول مرَّة «كأنما كانت تفتِّش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الأنواع والأشكال والأحجام، بحيث تصبح كلُّ مشكلتها أن تختار. ماذا حدث حتَّى أصبحت مشكلتها بعد بضعة أسابيع من الوجود بالحظيرة، ومن احتكاك بالرجل في مجال الوظيفة، وبعد موعد أو اثنين خرجت فيهما بلا حماس كبير مع زميلَين لها؟ ماذا حدث وأنساها هدفها الأساسي وفقد الرجل طعمه القارص الأول بدأت تجد له في نفسها مذاقًا جديدًا، لا يلدغ، ولا يجعل جسدها يقشعر، ولا يُصيبها بأي إحساس يمتُّ إلى الجنس بصِلة، وأصبح كل ما يعنيها في الحظيرة أن تعرف مَن هو الرئيس من المرءوس ومَن صاحب المستقبل؛ إذ هناك في مؤخرة عقلها كانت مشاريع المغامرات قد تغيَّرَت بقدرة قادر إلى مشاريع لدهشتها، زواج زوج تختاره بعقلها المجرَّد من الهوى، وبوعيها المجرَّد من الشعور، بل في أقل من شهور تطوَّرَت مشاريعها تطوُّرًا آخَر وأصبح همُّها لا أن تسعى لـ «الترقي» عن طريق اختيار الزوج الأرقى في الوظيفة والمستقبل، وإنما للترقي عن طريق أن تترقى هي وتحتل الوظيفة التي يتنافس على خطبة صاحبتها المتنافسون،

ولا بأس هنا من استعمال كل الطُّرق وأي الطُّرق للحصول على الوظيفة الأحسن، بالعمل المتواصل لكسب رضاء الرؤساء بالشكولاتة أو البنبون أو بأنوثتها حتى. أي تطور خطير أصابها! هي التي ذهبت تفتِّش عن الرجال في العمل لـ «إشباع» أنوثتها، فانتهت في أقل من شهرَين إلى التفتيش عن العمل ونتائج العمل في الرجال حتى لو اضطرها الأمر لـ «استعمال» أنوثتها، وجعلها وسيلة للوصول في ذلك الميدان الجديد الذي اكتشفت في حظيرة الرجال وجوده!» (ص٧٢).

أي إنه ليست ثمَّة أزمة «جنس» مطلقًا، لأن كسرة الخبز تحتل المكان الوحيد من اهتمامات المرأة والرجل على السواء، وبالتالي فأزمة الضمير، هي أزمة الحفاظ على مجموعة من القيم تتعارض مع الواقع. وليس هذا شيئًا صحيحًا. بل إن القصة نفسها — وهذا يدعو إلى الدهشة — تنتهي بأن تفرط سناء في أنوثتها على أثَر قبولها الرشوة. وقد كان المنطق السابق على تحقُّق الفكرة فنيًّا سببًا رئيسيًّا في أن ينزلق الفنان إلى القول بأن الانهيار الخُلقي يشتمل على كافة القيم جميعها، أو كما تقول المسيحية «مَن أخطأ في واحدة، فقد أجرم في الكل»، وكأن النفس الإنسانية من البساطة المتناهية للدرجة التي معها تدخل سناء المصلحة مع بداية القصة ملاكًا طاهرًا، فإذا أرغمتها لقمة العيش على قبول الرشوة، أصبحت شيطانًا رجيمًا.

لهذا يختلُّ المحور الدرامي في القصة، بالرغم مما يبدو للبعض من «ذهنية» في التصميم. يبدو هذا الاختلال واضحًا في التمهيد الشديد الحرارة، الذي قدَّم به الكاتب لمشكلة سناء مع شقيقتها، ثم صمودها في وجه العاصفة. غير أننا نفاجأ بعدئذٍ بانهيارها دون مقدمات خاصة بلحظة الانهيار بالذات. أي إنَّ الحدث يفتقد إلى المبرِّر الحقيقي للتحوُّل، خاصة إذا كان هذا التحوُّل ليس قاصرًا على قبول الرشوة، وإنما هو نقطة تحوُّل أساسية في حياة سناء، يدعها تتهاوى بلا مبالاة أمام محمد الجندي قائلة: «ولا يهمك!» دون أية مبررات لهذا السقوط الأعظم. أي إنَّ التحوُّل الأول غير المبرَّر — جزئيًّا — قد تسبَّب في سلسلة متعاقبة من التحولات غير المبرَّرة فنيًّا. بل ربما تضمَّن المحور الدرامي للقصة — أزمة سناء الضميرية — على مبرِّرات كثيرة تَحُول بينها وبين السقوط النهائي. فقد تعمَّد المؤلِّف أن يُحيطها بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية، التي تنتهي حتمًا إلى مصير مُعيَّن، ولكنه أغفل في الوقت نفسه مجموعة ضخمة من الظروف التي رسمها المؤلف. حينذاك، أي في ظِل الدائرة الواسعة المحيطة بأزمة سناء فعلًا، كانت تتحرك الفتاة بحرية أكثر، لترسم مصيرًا قد يختلف عن المصير الذي رسمه الفنان.

ولكنها المعادلة الذهنية المترابطة عند يوسف إدريس ترابُطًا مُحكَمًا هي التي تمزِّق الفتاة بين الخير والشر في صراعها الجبار ضد القوى الاجتماعية الخاطئة. فإذا سقطت سناء جاء سقوطها غسيلًا قذرًا مُعلَّقًا على مشجب تلك القوى. وهذا هو التعميم والتجريد والإطلاق وميكانيكية النظرة التي تجعل القصة في جوهرها ممكنة الحدوث في أي زمان أو مكان — لولا التفاصيل المصرية الخالصة — أو يمكن حدوثها خارج الزمان والمكان — لولا تقيُّد الفنان ببعض الأحداث التاريخية — والحدوث هنا لا يعني مطابقة المعلومات التي جاءت بها القصة على الواقع الفوتوغرافي، بل هو تجرد التجربة الفنية من أخطر عناصرها. هذا الشيء الخاص للغاية الذي نميِّز به بين تجربة وأخرى، الشيء الذي يحاوله يوسف إدريس في بعض قصصه، بجهد واضح. ففي قصة «أبو سيد» — التي ظهرت ضمن مجموعة أرخص ليالي — صوَّر العلاقة بين الرجل والمرأة في حالة أزمة جنسية خالصة، ذلك أن الرجل — أبو سيد — فوجئ ذات مرَّة بأنه عاجز عن إقامة العلاقة من جانبه، ومنذ تلك الليلة وهو يتعاطى الوصفات البلدية بكافة أشكالها بلا جدوى. ولم يعمد الفنان إلى تصوير البؤس الاجتماعي الذي يعيشه شرطي المرور، وإنما أحسسنا هذا البؤس في لمسات سريعة تشابكت مع المأساة بحكم الضرورة. وكان من الممكن أن تكون هذه الأقصوصة من أروع الأعمال التي عالجت العجز الجنسي، لولا النهاية التي أقحمها الفنان إقحامًا عليها، فبدَت نشازًا غريبًا عن جوهر القصة. إذ يبصر الرجل — فجأة — ابنه «سيد» فيتأمله قائلًا:

«سيد ... يا سيد تعالَ يا سيد ... اقعد هنا جنبي ... أيوَه كده ... يا بني يا حبيبي ... باسم الله ما شاء الله ... وكبرت يا سيد. بقيت طولي ... خليني أبوسك يا سيد ... هه ... وكمان مرة ... يا بني ... انت كنت فين ... وأنا فين؟ وكبرت يا سيد ... وحتبقى راجل ... واجوزك يا سيد ... سيد ... حجوزك واحدة ... حلوة، لأ ... أربعة ... أربعة حلوين عشان خاطرك ... وتبقى راجلهم ... فاهم ... فاهم يعني ايه راجلهم يا سيد ... معلهش ... بكرة حتفهم ... وتخلِّف ... سامع يا سيد حتخلِّف ... واشيل خلفتك يا سيد ... بإيدي دي ... فاهم يا سيد.»

وحقًّا، نحن نلتمس ضراوة الأزمة في كلمات الرجل الذي يلحُّ على رجولة ابنه إلحاحًا له مغزاه: حتبقى راجل، حجوزك أربعة، وحتخلف ... هذه التعبيرات جاءت مشحونة بالأزمة، ولكن النهاية ككلٍّ صنعت ثقبًا هربت منه ملامح الأزمة، وبقي جنين الأزمة لقيطًا

تيتمت حياته في «الذهول» الاجتماعي من المأساة. وهكذا تفقد الأزمة دلالتها الحقيقية! وبالرغم من ذلك، فهذه الأقصوصة إحدى القصص القصيرة القليلة في أدبنا الحديث التي أومأت بأن صاحبها — لو أخلص لهذا الشكل الفني — لحقَّق فيه الشيء الكثير. وما زلت أذكر الحماس الملتهب الذي كان يتحدَّث به يوسف إدريس في إحدى ندوات نادي القصة عام ١٩٥٥م تقريبًا، الحماس الذي جعله يقول ما معناه: «على كاتب القصة القصيرة أن يفتديها بعمره.» ولا أذكر أن أحدًا من أدبائنا قد أخلص لهذا المعنى إلا محمود البدوي الذي لم يبتعد عن معالجة الأقصوصة طَوال حياته الأدبية. أما يوسف إدريس، فقد راح يكتب المسرح والأقصوصة الطويلة والمقال الصحفي. ولا ضير على الأديب طبعًا أن يمارس العديد من الأشكال التعبيرية في وقت واحد شريطة ألا يتم ذلك على حساب فنِّه. وأنا أعتقد أن تحوُّل اهتمام يوسف إدريس عن القصة القصيرة — فنه الأساسي — قد انحدر بالمستوى العام لهذا الفن في أدبه. وما زالت «أرخص ليالي» و«جمهورية فرحات» من أعظم أعماله في ميدان القصة القصيرة. فلم تحل عيوب منهج التعبير ومنطق التفكير لدى الكاتب، دون أن يعطي الأقصوصة معناها السليم. وقد أدَّت خصوبة التجربة الإنسانية في أدبه — بتعدُّد ظواهرها ومعالجتها — أدَّت به إلى النجاح في كتابة القصة القصيرة لما تعتمد عليه من الحاجة الشديدة إلى الظاهرة المفردة والزاوية الحادة في الْتِقاط التجربة. ومن هنا كان يضطر يوسف إلى إغفال التعميم والأخلاق في التوق على الخير والشر والانتصار للخير دائمًا، وتصوير الحدث والتجربة والشخص في إطار تجريدي لا يرحم من معادلة رياضية تقول بأنَّ تجسيد الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدي إلى كافة أمراضهم الاجتماعية. وتنجو القصة القصيرة عند يوسف ثانية، حين تكون شديدة التفرُّد من التناقض بين إسهابه في سرد الدقائق الصغيرة المحيطة بهيكل القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم. تنجو على النحو الذي نشاهده في قصة «أبو سيد»؛ فقد عُنِي المؤلِّف أساسًا بالأزمة في حالة حضور، ثم تتبعها في تلافيف البنيان النفسي للشخصيات. ولم يكُن الخيط الذي يربط الداخل بالخارج خيطًا اجتماعيًّا محضًا. أي إنه لم يصور لنا الأزمة النفسية نتاجًا تقريريًّا مباشرًا للأزمة الاجتماعية، وإنما تحولت جزئيات العالم الداخلي وليس العكس. فقد كان ثَمَّة ارتباط وثيق بينهما. ولكنه ليس ارتباطًا ميكانيكيًّا، بل همزة وصل حية بين إحساس الفنان ووجدان المتلقي بطبيعة الأزمة التي يعيشها «أبو سيد» و«أم سيد» أيضًا.

كذلك الأزمة التي عاشتها «فاطمة» و«فرج» و«غريب» في القصة الرائعة «حادثة شرف» — التي ظهرت ضمن مجموعةٍ بهذا الاسم عن دار الآداب عام ١٩٥٨م — فقد

حاصر الفنان «العزبة» حصارًا دقيقًا، فلم يوجز لنا مشاعر الناس والتركيب الذاتي للأفراد، وإنما أحاط هذه المشاعر، وذلك التركيب بكشافات إضاءة ضخمة ... «فالعزبة صغيرة، والناس فيها عائلة واحدة ولا يعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة فقط، ولكن كل واحد يعرف عن الآخَر أدق دقائقه وأخص أموره، حتى النقود القليلة التي قد يكتنزها أحدهم، يعرفون مكانها بالضبط وعددها والطريقة التي يمكن أن تُسرَق بها. ولكنَّ أحدًا لا يسرق أحدًا، هم إذا سرقوا يسرقون من محصول العزبة.» ثم يتجاوز أرضية القصة إلى الجو النفسي الذي يحيا فيه أبطالها، إنه مزيج من التعاطُف والوُد بين الجميع، والخوف والقلق من المجهول. وليس المجهول عند أهل العزبة مجهولًا بالمعنى الحرفي، بل هم يعرفونه جيدًا في الجوع والموت وصاحب الأرض، وبقية الأمور اللاحقة بالفقر الاجتماعي والروحي. ولذلك يتحمَّل القصَّاص عبئًا باهظًا في تلقي الانعكاسات العميقة الكثافة، الدقيقة الرهافة والشفافية، في طبع وجدان القارئ باهتزازات الجو العام للعزبة، وخلاصة الحال النفسية التي تملأ وجدانات أهلها بفيض من التعاسة والشقاء والفرح. كل ذلك من خلال التصوير السردي بشكل عام، والحوار الخارجي والداخلي للشخصيات. فاللغة عند يوسف إدريس تلعب دَورًا خطيرًا كالرادار. فاللفظة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجدانية للشخصية. اللفظة في هذه الحال تنعدم كمجموعة حروف تصل بين الكاتب والقارئ، وتنعدم كمشكلة صراع بين الفصحى والعامية والنقاد. إن اللفظة في أدب يوسف إدريس تتحوَّل إلى جهاز سحري يشتمل على التجربة والموت والشخصية، ويضم أولئك جميعًا في امتزاج عميق ودونما افتعال. فلا توجد مسافة بين الكلمة أو الجملة أو التعبير أو الحصيلة اللغوية كلها في القصة، لا توجد مسافة بينها وبين المغزى الذي يرمي إليه الكاتب، فضلًا عن إلغاء المسافة بينها وبين القارئ أصلًا. لقد طالبت يوسف إدريس ذات يوم[1] بأن يضع الكلمات العامية المصرية بين أقواس، حتى لا يختلط الأمر على القارئ، ولكني كنت مخطئًا، فالإشعاع النفسي للقصة في قصص يوسف يتجاوب بصورة وظيفية مع بقية العناصر المكوِّنة للعمل الفني في تحديد كيان هذا العمل، أي إنَّ اللغة عنده — بمعنًى من المعاني — لا تصبح أداة للتعبير، وإنما جزءًا لا ينفصل عن التعبير نفسه في شمول كينونته الخاصة، رغم نوعية اللغة وتمايزها كعنصر مستقل. واللغة في «حادثة شرف» نموذج ممتاز لتكوين هذا العنصر لدى الفنان، فهي تتداخل

[1] راجع دراستي النقدية لمجموعة «أليس كذلك؟» بمجلة الثقافة الوطنية.

في التركيب الداخلي والخارجي للعزبة؛ أرضها وأفراحها وأهلها وخطاياها، تتداخل كمادة جمالية وخامة إنسانية من صميم التجربة في الوقت نفسه. ومن هنا، نتدرَّج في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه القصة من نقطة الانطلاق هذه، من اللغة، فنقول إنَّ اختيار الفنان للعزبة كأرض للتجربة، واختيار فاطمة وغريب وفرج كخامة بشرية للتجربة، كان هذا الاختيار واعيًا لمعنى اللغة الصائنة لهذا الكيان الذي دبَّت فيه الحياة غداةَ جَمْع الشمل لهذه العناصر جميعًا في شيء اسمه «حادثة شرف». يصف الكاتب «فاطمة» في ثلاثة مقاطع رئيسية، هكذا:

«... وفاطمة معروفة، وكل شيء عنها معروف، ولم تكُن أبدًا ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج. كل ما في الأمر أنها حلوة، أو على وجه أصح كانت أحلى بنت في العزبة. وليس هذا هو الوجه الصحيح للمسألة أيضًا، فإذا كانت الحلاوة تُقاس في الأرياف بالبياض، ففاطمة كانت سمراء. المسألة لها وجه آخَر خاص بفاطمة وحدها، فلم يكُن في استطاعة أحد في العزبة أن يعرف ماذا في هذه البنت دونًا عن بقية البنات.» (ص٨٦)

«... وكانت فاطمة تثير الرجال، أو على وجه الدقة تثير الرجولة في الرجال، وكأنما خُلقت لتثير الرجولة، حتى الأطفال كانت تثير الرجولة الكامنة فيهم، فكانوا إذا رأَوْها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة في تعرية أنفسهم أمامها، وكثيرًا ما كان بعضهم يُقدِم على تنفيذ الرغبة، فيرفع ذيل جلبابه ويتعمَّد المبالغة في رفعه. ولا يفلح ضرب أو زجر في نهيهم عن إتيان هذا الأمر، فهم أنفسهم لا يدرون لماذا يعرُّون أنفسهم إذا رأوها.» (ص٨٧)

«... فاطمة لم تكُن تتزوَّج، فخُطَّابها قليلون، بل تكاد تكون بلا خُطَّاب، فمَن هو المجنون الذي يجرؤ على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده، وإذا تزوج ماذا يفعل بها؟! والناس في العزبة وما جاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار، إذ هم أولًا لا يحبون لكي يستمتعوا بالحياة، هم يحبون فقط لكي يبقوا أحياء، ويتزوَّجون لكي تعمل الزوجة وتُنجب أولادًا يعملون. ولهذا فاطمة باقية بلا خُطَّاب.» (ص٩٠)

وهكذا تكتمل فاطمة في أذهاننا ووجداننا من خلال المنهج التعبيري الرائع الذي آثَر المؤلف أن يجعل اللغة عنصرًا بالِغ الأهمية في تكوينه، ومن ثَم في تكوين الشخصيات

وتأثيرها في الأحداث وتحريكها للتجربة. فهو يستمد من رأي الناس البسطاء ومن رأيه الخاص ومن رأي الأطفال الصغار، يستمدُّ ألفاظًا مُعيَّنة ذات تركيب جمالي خاص، يُضفي على القصة حيوية النبض الخلَّاق. ولهذا أيضًا تأتي تجربة فاطمة وأزمتها، بعيدة تمامًا عن أية مباشرة أو تقرير؛ لأن الكلمة لم تصبح حروفًا وصفية ساذجة، وإنما أصبحت جزءًا متمِّمًا للصور والحركة الدرامية للحدث والتجربة والشخصية جميعًا.

فإذا نحن رافقنا فاطمة إلى لحظة أزمتها، أو خطَوْنا معها على محور الأزمة، فإن دوامة المأساة تنطلق من كهف العلاقات الاجتماعية المعقَّدة والقيم الأكبر تعقيدًا، لا في مضمونها الفلسفي، وإنما في أشكالها التطبيقية على المستويات الاجتماعية والعاطفية. فقد ضُبطت اليوم فاطمة مع غريب في أحد حقول الذرة! وتحاول فاطمة عبثًا أن تدافع عن شرفها، ولكنهم يأخذونها في موكب من النساء والأطفال إلى الست أم جورج لتقول كلمتها في عُذرية الفتاة. وتؤكِّد لهم أم جورج أنَّ البنت عذراء، وتنطلق الزغاريد في كلِّ مكان، إلَّا مكان واحد لم تنطلق منه زغرودة واحدة، ذلك هو قلب فاطمة. فبالرغم من إثبات براءتها وإعلان هذه البراءة على الملأ. فإن «الموضوع» بأكمله، أو في جوهره، جعل أعماقها تنزف. تنزف كثيرًا. إنها لم تفرح، لأنها تكتسب شيئًا جديدًا، بل فقدت الشيء الكثير، منذ أمسكوها من فخذَيها بالقوة، ليُصبح شرفها محل نظر الست أم جورج، بل أهل العزبة جميعًا. لقد كانت واثقة تمامًا من براءتها، ولكن الكشف عن هذه البراءة، أو محاولة التأكد منها، كان جرمًا سبَّبَه الحادث لوجدان فاطمة، بل نقطة تحوُّل ضخمة في حياتها، فقد «أصبحت تستطيع إذا لمحها فرج — أخوها — خارجة ذات يوم من دار صابحة الماشطة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة، وأمسكها من ضفائرها، وشدَّد عليها، وسألها عمَّا كانت تفعله عند صابحة ... أصبحت تستطيع إذا ما حدث هذا أن تقول: كنت بقيس الثوب. اوعَ كده. وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب، وتقف في الركن تُعيد النظام إلى شَعرها وتواجهه بعيون مشرعة حلوة، لا تنخفض ولا تخجل» (ص١٢).

كانت فاطمة بريئة حتى «ضُبطت» مع غريب، ولكن ما إنْ ثبتت براءتها — بطريقة همجية — حتى عرفت الطريق إلى صابحة ... قوَّادة القرية. بهذا المنهج الممتاز في التفكير، يفلت الفنان من الأحكام المسبقة على المجتمع والإنسان، ويحاول الفحص في أعماق الظاهرة ليكتشف عناصرها المعقَّدة من زوايا أكثر تعقيدًا. فلم نلحظ هنا حرامًا أو حلالًا، تحيُّزًا لهذا أو ذاك، أو تحديدًا لمعنى أيٍّ منهما، كما لم نلحظ انتصارًا للخير

على الشر، ولا تبريرًا لخطايا الإنسان وتعليقها على مشجب الظروف أو الوراثة أو غير ذلك ... وإنما لاحظنا الفنان يغرق معنا في التعرُّف على أبعاد التجربة، وتحقيقها فنيًّا. وهذا هو الإبداع البعيد عن الهندسة الشكلية والذهنية المجرَّدة، أي الذي لا يسبقه حكم عام ومُطلَق على الإنسان والمجتمع والكون. ولا تسبقه معادلة منفية يشوبها التناقض بين المقدمات والنتائج. لأن الفنان هنا يتتبَّع بصبر عجيب أدقَّ الشعيرات الخالقة للنماذج البشرية وأنماط الأحداث التي يُعالجها لا لتتفق أو تختلف مع معتقداته وإن تفاعلت معها، بل ليكون مثل كل شيء صادقًا في تجربته، ذلك الصدق الفني الذي يبعد العمل الأدبي عن الاختلال ويقربه من التناسق والتوازن والاكتمال.

وليست «حادثة شرف» فريدة في أدب يوسف إدريس، غير أنها كقصة قصيرة، كانت أكثر القوالب التعبيرية امتصاصًا لطاقة هذا الكاتب الفنية؛ إذ تتوفَّر له في أعمال أخرى كافة مقومات النجاح، ولكنه ما إنْ يتحوَّل بالقالب التعبيري إلى الأقصوصة الطويلة، حتى يناله الكثير من الضعف والوهن، بل والسقوط في هُوَّة الإطلاق والتعميم والمعادلات الذهنية.

هذا ما أراه في قصتَيه «قاع المدينة» و«الحرام». والأولى ظهرت ضمن مجموعته المُسمَّاة «أليس كذلك؟» عام ١٩٥٧م. وهي ليست قصة القاضي البرجوازي الذي يصنع المستحيل حتى يسترد ساعته من خادمته «شهرت». إنها قصة شهرت بالذات. قصة العلاقة بين هذه المرأة من جانب، والمجتمع من جانب آخَر. والمؤلف ينسج البناء الفني لأحداث القصة على نسق كاريكاتوري محض. أي إننا نتعسَّف معه كثيرًا، ومع أنفسنا أكثر ومع القصة أكثر وأكثر، حين نقارن بين أحداثها، والواقع المرئي المباشر. ذلك أنها ليست إلَّا استجابة وجدانية لمأساة شهرت وكل شهرت. والفنان يَعنيه أن يصل بينه وبين المتلقِّي بصورة لهذه الاستجابة، لا أن يُرسل إليه بأصلها الواقعي بغير صورة وجدانية له. والفن هو الصورة الوجدانية ذات الكيان الخاص المستقل عن كافة الصور الأخرى للعالم، كالصورة العلمية والتاريخية والجغرافية، وغيرها. لذلك أقول إن الأستاذ عبد الله القاضي في «قاع المدينة» ليس له نظير في دنيانا. بالرغم من هذا، فالقصاص يستخدم هذه الشخصية استخدامًا بارعًا، يكتسب به دلالة واقعية. الأستاذ عبد الله يكتشف ضياع ساعته، أثناء انعقاد إحدى جلسات المحكمة، فيرفع الجلسة فور هذا الاكتشاف. ثم يطلب صديقه الممثل شرف بالتليفون. ويذهب عامل الجراج لإحضار عم فرغلي الحاجب، الذي أتى له ذات يوم بشهرت لتخدمه بناءً على طلبه. ولقد أحسَّ بحاجته إلى شهرت أو غيرها،

عند شعوره بتفاهة العلاقة التي يقيمها مع بعض فتيات الطبقة الأرستقراطية، تفاهتها من الزاوية الحسية. لهذا أقدَمَ على أن يطلب من حاجبه إحدى الفتيات لتخدمه. واشترط أن تكون في أوسَط العمر. ويلح الكاتب عند هذه النقطة، بأن شهرت لم تمارس علاقة جنسية مع شخص آخَر غير زوجها على الإطلاق. ومن هنا كانت مفاجأتها ومقاومتها حين كاشفها الأستاذ عبد الله برغبته صراحةً. ومن هنا كان بكاؤها الحار عند الهزيمة والاستسلام. والفنان يسخر كثيرًا من القاضي وهو يهز قبضته سعيدًا بانتصاره على شهرت، ويُشقيه سؤال واحد: هل هي ترغب فيه لشيء آخَر غير نقوده؟

هل هي تحبه؟ لقد سألها فراوغت في الإجابة. كانت النقود تحفر في وجدانها عشرات الأخاديد التي تبرِّر لها الاستسلام. حتى إنَّ حديثها عن زوجها المتعطِّل دائمًا وأطفالها الصغار، أصبح المقدمة التقليدية لإعلان حاجتها إلى النقود، فور كل هزيمة واستسلام. أي إنها أصبحت تطلب الثمن. وتحضر ذات يوم وهي ترتدي جونيلة وبلوزة ممزَّقة، وتضع على شفتَيها لونًا يثير الاشمئزاز. وتبدأ في رؤية نفسها أمام المرآة، فتتثنَّى وتتلوَّى كأي أنثى محترفة. وينزعج الأستاذ عبد الله انزعاجًا شديدًا. ومرة أخرى، يسخر منه المؤلف سخرية بارعة، فهو يرفض إعطاءها جنيهًا طلبت اقتراضه. ثم يكتشف في الصباح — وهو على منصة القضاء — ضياع ساعته. وهنا تبلغ سخرية الكاتب مداها. فالقاضي يرفع الجلسة، ويهرول إلى المنزل إلى غرفة التسريحة ولا يعثر على الساعة. ومن ثَم يتهم شهرت. ويجتمع بأركان حربه: شرف وفرغلي، والشخصيتان هزليتان مائة في المائة؛ لذلك يؤلفون مع شخصية الأستاذ عبد الله إطارًا هزليًّا، لمضمون تراجيدي مائة في المائة، هو مأساة شهرت. فقد توجَّه الجميع إليها في سيارة القاضي. ويرتفع يوسف إدريس إلى القمة، وهو يستعرض طبقية المجتمع من خلال الشوارع ووجوه الناس ورائحة الجو وشكل المنازل من الزمالك إلى حارة السد بالأزهر، التي تسكن في أغوارها شهرت. وفي لقطات حية سريعة، نضع أيدينا على المأساة الرهيبة التي تعيشها هذه المرأة في الكهف الأسود الذي ترتاده إلى جانب زوجها المحقن الممدَّد على الفراش، والأطفال الثلاثة الذين يمدُّون أبصارهم عَبْر ثقوب الباب، مستفسرين بعيونهم عن معنى زيارة هذا الغريب لأمهم. وتتهاوى شهرت وهي تقدِّم الساعة لحضرة القاضي الذي تغمره فرحة طاغية، وهو يغادر الكهف المنتن، ثم وهو يحكي لأصدقائه عن بطولته الأسطورية ... «ولا تزال الساعة حول معصم الأستاذ عبد الله». كلما رآها تذكر تلك الرحلة الغريبة ذات الكابوس، وازداد اعتزازًا بساعته وبنفسه، بل إنه ظلَّ يرويها لأصدقائه ومعارفه وكل مَن يلقاه

أيامًا كثيرة. وكان يفعل هذا كمقدمة لا بدَّ منها لرواية ما حدث له. وكان يغفل في قصته كثيرًا من التفاصيل، ولكنه كان ما يكاد يصل إلى حارة السد حتى عاوده ذلك الإحساس بالنزيف، فيندفع يبتر الوصف. وينتقل إلى الجزء التالي من القصة، ويصف الهجوم الخاطف الذي انهال به على شهرت فتهاوت أمامه، وناولته الساعة. ولم يسمح لفرغلي أبدًا أن يتحدَّث أمامه عنها، ورغم هذا كان يسمح لأذنه أن تلتقط منه بعض أخبارها، وما يوجهه إليها من سباب واتهامات، مبيِّنًا كيف فسدت، وأصبحت ذات سُمعة، وسمَّت نفسها أميرة. كل ما حدث أنه ذات يوم رآها، رأى شهرت في شارع الملكة وهو مارٌّ بعربته، فأبطأ من سيره. وكانت واقفة على محطة الأتوبيس، وكان واضحًا أنها لا تنتظر الأوتوبيس، وكانت تصبغ شفتَيها بروج حقيقي، وترتدي الجيب الرمادي الذي كانت تأتي به. وأهم شيء، أنها كانت ترتدي فوق الجيب بلوزة جديدة» (ص٣٦٥).

إن تصوير شخصيات القاضي والحاجب والممثل، كإطار كاريكاتوري للمأساة، أضفى عليها صفة العمق. ذلك أنها خلت من التجريدات «الواقعية» إن جاز هذا التعبير عن الشخصيات التعميمية، ذات الصفات المطلقة. فليس شك أن الأستاذ عبد الله شخصية وافرة أكثر منها نموذجًا نمطيًّا لهذه الشخصية في الواقع. وهذه هي نقطة الانطلاق لدى الفنان عند صياغته لأحداث القصة. فهي لم تسلك طريقًا سطحيًّا ساذجًا للتدليل على مأساوية الحياة التي تحياها شهرت. وإنما سلكت طريقًا عميقًا، بالسخرية تارة، وتصوير الشكل الخارجي للمأساة تارة أخرى.

كذلك لم يسلك السرد طريقًا تقليديًّا، فقد آثَر الفنان أن يصوِّر الأحداث في اصطخابها المستمر بالتجربة من جهة، والشخصيات من جهة أخرى. فقد بدأتِ القصة باكتشاف القاضي لضياع ساعته، وانتهت باستعادته لهذه الساعة. وبين البداية والنهاية تعرَّفنا على مأساة سارقة الساعة، تعرَّفنا على مأساة شهرت. لم يصاحبنا في ذلك ضجيج الهتاف أو عويل البكاء، وإنما صاحبنا اللهاث خلف بريق الأحداث المتتالية. وليس هذا الذي نشاهده من تنشيط القوى الانتباهية لدى المتلقي، ما يعرف عادة عند النقاد بأسلوب القصة البوليسية؛ إذ ليس هناك أسلوب خاص لكلِّ لون من القصص، بالرغم من تباين أدوات التعبير في كل لون. وإنما تحتاج الأقصوصة الطويلة دائمًا إلى هذه الأداة الشاحذة للقوة الإدراكية عند القارئ، فيتَّسم العمل الأدبي بالإثارة الوجدانية والتشويق. وهذا ما نلاحظ بلوغه القمة في قصة «الحرام».

إلَّا أنَّ التناقض البيِّن بين جماع التجربة في الأقصوصة الطويلة وبين هذا الطول المشوِّق المثير، هو أن الأحداث لا تصبح خادمة للتعبير الفني، بل تصبح ثوبًا فضفاضًا

للتجربة، يجعل الأمر سهلًا أمام القصَّاص، في المعادلات الذهنية. ففي «قاع المدينة» أزمة متناهية التعقيد. وفي بوتقة الجنس تتجسَّد أزمة الأستاذ عبد الله، ومن خلال كسرة الخبز تتجسَّد أزمة شهرت، وهذا الخيط الرفيع الذي يدفع شهرت إلى أحضان عبد الله. ولقد كانت شهرت بعيدة تمامًا عن هذه الأحضان، ولم تمارس الخطيئة قطُّ من قبل أن تُلقي بها الحاجة الاجتماعية المُلِحَّة إلى هذا المصير. حتى إنها تقاوم عبد الله كثيرًا قبل هزيمة الاستسلام. بل إن مقاومتها للسقوط بين أنياب عبد الله وحده كانت مقدمة لمقاومتها للسقوط بين أنياب كل عابر سبيل حتى أصبحت ترتدي الجونيلة والبلوزة، وهنا يعود يوسف إدريس سيرته الأولى، فتتحوَّل القصة في يده إلى مجموعة من الخطوط العريضة، تحوَّلت التجربة إلى «موضوع» والأحداث إلى «مبرِّرات» ولم تعُد هناك قضية جزئية لا تنفصل عن القضية الكبرى. وإنما أضحت القضية الاجتماعية الكبرى تطلُّ علينا من خلال كافة أشكالها، من خلال الأزمة الجنسية والأزمة النفسية ... إلخ. تمامًا كما رأينا بوضوح أكثر في قصة «الحرام» — التي صدرت عن الكتاب الذهبي عام ١٩٥٩م — فقد اضطر المؤلف تحت إلحاح قالب الأقصوصة الطويلة أن يتحوَّل بجوهر القصة عن صميم الأزمة التي يعالجها ... فجاءت المقدمات الطويلة في منتهى التشويق والإثارة، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة. فلقد أجاد الفنان في إبراز تلك الفئة الاجتماعية على وجداننا، إجادة رائعة. وهذه هي الحصيلة النهائية للقصة؛ إذ اكتشف مأمور الزراعة لقيطًا عثر عليه عبد المطلب الخفير بمحض الصدفة. ويستهلك الفنان عشرات الصفحات متتبعًا اهتمام أهل العزبة بهذا الحدث. ويستغل هذه الصفحات في تشريح العلاقة بين المأمور والكتبة من جانب، وأهل العزبة من جانب آخَر، والترحيلة من جانب ثالث. فنعرف أن هُوَّة تفصل بين هذه الفئات الثلاث. وتعرف أنَّ كل فئة تشك في أن تكون الأخرى هي صاحبة اللقيط، إلَّا أنَّ منزلَي المأمور والباشكاتب، كانا بعيدَين عن مجرَّد الاحتمال، بالرغم من العلاقة — التي يشيعها البعض — بين بنت الباشكاتب وابن المأمور.

ولكن «لندة» كانت بريئة عن أية علاقة جِدِّية، حتى طلبها أحمد سلطان الكاتب من أم إبراهيم زوجة مقرئ القرية، فقد كانت أم إبراهيم متخصِّصة فيما مضى في هذا الرجل. أمَّا الآن فهي تكتفي بأن تستورد له الزبائن بعد أن يغمزها في بطنها غمزات ذات معنًى ... ويحاول المأمور عبثًا أن يعثر على الجاني أو الجانية في موضوع اللقيط القتيل. إلى أن يكتشف الأمر بمحض الصدفة، أثناء مروره ذات يوم على القطن، وإذا به يرى امرأة راقدة تحت «ظليلة» نصبتها في مكان من الحقل، وكانت المرأة تتأوَّه، والحُمى تنبعث من عينَيها

كجمرات نار مستعرة، واعترف الريس عرفة بأنها «الأم» الجانية. وتعترف عزيزة أثناء هذيانها. تقول ما يعرفه أفراد الترحيلة جميعًا، من أن زوجها مريض جدًّا، حتى إنه لم يقدر على المجيء مع الترحيلة هذا العام، بالرغم من الخسارة الكبيرة التي ستتحقَّق حتمًا بغيابه. وفي إحدى لحظات الدلع عند المريض، طلب الزوج من عزيزة: نفسي في البطاطة يا عزيزة! وذهبت عزيزة إلى أحد الحقول المحروثة تبحث عن جذر بطاطا. وأخذت تضرب بالفأس دون جدوى. ثم لمحها ابن صاحب الحقل، فأقبلَ يُساعدها في البحث عن البطاطا، ونجح فعلًا في أن يعثر لها على «حبة حقيقية في حجم قبضة اليد أو تزيد».

«... ولكنها في لهفتها وفرحتها لم تفطن إلى الحفرة التي كانت وراءها، وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرَّة واحدة نصفها في الحفرة ونصفها على الأرض، والواقع أنها لم تتبيَّن تمامًا ما حدث بعد هذا. الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تُدركها أو تتلافاها ... ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان محمد إلى جوارها في الحفرة يساعدها. مرَّة واحدة وجَدَت نفسها في حضنه وقد أطبق عليها بذراعَيه ليرفعها. وهي وإن كانت قد ارتعشت حين أحسَّت بنفسها في حضن رجل غريب إلا أن الرجل الغريب لم يكُن سوى محمد الكشر الذي لا يتسرَّب إليه شك. ولكن الشكَّ بدأ يتسرَّب فعلًا إليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها. وما كاد الشك يتسرَّب إليها حتى كان قد أصبح حقيقة ... رُوِّعَت أولًا، ولكنها استجمعت نفسها ودفعته، وناضلت، ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه. بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الانهيار الذي أصابها حين أصبحت في حضنه. تريد أن تقاوم ولا تستطيع. تستميت ولكنها يائسة. تصرخ فيجتمع الناس وتصبح فضيحة ومضغة في الأفواه؟ تسكت؟ تعضه؟ حتى ملابسها التي لا تحتكم على غيرها مزَّقَها. كل ما حدث أنها ظلَّت تئنُّ مذهولة مرعوبة حتى قام. وشتمَتْه، ولكن ماذا تفيد الشتائم؟ لم يقُل هو حرفًا، فقط، ظلَّ ينظر هنا وهناك. الغيط خالٍ تمامًا والبهائم والناس تروح من بعيد. وعاد إليها، وهذه المرَّة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالفأس، ولكنها لم تفعل» (ص١٠٤). ثم تمضي تسعة أشهر، تكوَّرَت خلالها بطن عزيزة، التي يعرف الجميع أن زوجها لا يقربها. ولكنَّ أحدًا لا يلاحظ هذا التكوُّر. إلا أن حمى النفاس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها في العراء. وهي لم تقتل طفلها. لقد مات وهي تضع يدها على فمه حتى لا يصل صوته الصارخ إلى آذان الترحيلة أو التفتيش. ويقيِّد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول. ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجرها يوميًّا وهي راقدة محمومة إلى أن تموت. وبموت عزيزة يلتئم شمل

العزبة والترحيلة. أطفال هؤلاء يختلطون بأطفال الآخَرين. والكبار يتعرَّفون على الكبار. ويطير خبر إلى جميع الأهالي بأن لندة هربت مع أحمد سلطان الكاتب، وتزوَّجَت منه في قسم البوليس بطنطا. و«مضت الأعوام وتعاقبت التغيرات، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة، ونسيهم الناس تمامًا، ونسوا كلَّ ما كان من أمرهم وأمر عزيزة ... كل ما تبقَّى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن، يُقال إنها نَمَت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطُمس في الطين ونبت، وكان أن أصبح تلك الشجرة. وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء مجرَّب لعلاج عدم الحمل» (ص١٦٥).

وليس شكٌّ أننا نلحظ مَسْحةً من الرمزية في جميع أحداث القصة، فجذر البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلَّل على زوجته، إنه رمز حقيقي إلى كسرة الخبز. ولكنه ليس رمزًا بسيطًا. فقد استراحت عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بيأس في المرة الأولى، ولم تقاومه في المرة الثانية ... ذلك أنه رمز مركَّب. يرمز ثانيةً إلى أزمة الجنس. بل إن شجرة الصفصاف في نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعة. ولقد أضفت هذه الرمزية عُمقًا أصيلًا على القصة، فلم تتسطَّح بها مشكلات هذه الشخصية أو تلك، ولم تنفجر المعادلة الإدريسية انفجارًا، وإنما تمدَّدَت في بطء بين ثنايا الأحداث، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرَّة في تاريخنا الأدبي، حياة أولئك «التَّمَلِّية» أو «التراحيل» أو «الغرابين» كما يُسمِّيهم أهل التفتيش. فجاءت الخطيئة نتيجة غير مباشرة للقحط الاجتماعي الذي عاشت فيه أسرة عزيزة. كما جاء جنونها مأساة ضارية تنشب مخالب الموت في العقول الخاوية إلَّا من ذهول اللقمة: في غيابها وحضورها.

كذلك توازنت قصة لندة — بنت الباشكاتب — مع أزمة أحمد سلطان من ناحية وأزمة فكري ابن المأمور من ناحية أخرى. فقد نالت أزمة الجنس من كيان لندة حتى النخاع. فكان صراعها ضد مجموعة القيم المتوارثة تعبيرًا حادًّا عن أزمة الضمير الكامنة في أعماق أجيالنا في مختلف مستوياتها الاجتماعية والفكرية. على أن الكاتب آثَر البُعد عن التقرير والمباشرة في تصوير البنيان الداخلي للندة وفكري وأحمد؛ إذ اعتمد اعتمادًا مطلقًا على انعكاس ذلك البنيان في سلوكهم اليومي. ومن هنا تعانقت خيوط قصة لندة مع خيوط قصة عزيزة، برباط وثيق من الرمزية الأصيلة، حتى إننا لا نقارن أبدًا بين «خطيئة» لندة — من وجهة نظر والدها — وخطيئة عزيزة من وجهة نظر الجميع.

إنَّ الفنان يهمس لنا من خلال هذا البناء التراجيدي الناجح، بأن الخطيئة اسم على غير مسمًّى، إنها كلمة اخترعَها الناس بعفوية مُطلَقة، لتعبِّر عن حقيقة تعيش في كياننا حتى الأعماق. حقيقة قدَرية في ظِل المخطَّط الاجتماعي الذي رسمته الظروف من أجلنا. وهي حقيقة مُطلَقة بالنسبة إلى جوهرنا البشري. وهي حقيقة نسبية حسب اختلاف ظروفنا. ولا ريب أنه يضير القصة كثيرًا أن تنتهي بهذا البنيان السياسي: «وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعي و... و... إلخ.» إن أمثال هذه الفقرات تُفسد المعنى الفني الجليل للقصة، وهي نتاج طبيعي لفلسفة الحرام عند يوسف إدريس، وهي نتاج أكثر طبيعة لأزمة المعادلة الذهنية في أدبه، والتناقض الكامن بين كثرة التفاصيل التي تصل بنا في النهاية إلى تجريدات تعميمية مُطلَقة، لا تسبر غور الإنسان المعاصر وأزمته الضميرية.

الفصل الثامن

الضياع الحائر بين ليلى وصوفي وكوليت

الجنس في أدب المرأة العربية الحديثة موضوع أساسي. ذلك أن الجنس ظلَّ دائمًا — كعلاقة حيوية بين الرجل والمرأة — معيارًا صادقًا في تحديد معنى المرأة عند الرجل، ومعنى الرجل عند المرأة. بل كان مقياسًا بالغ الحساسية لأكبر معاني الحياة الإنسانية: الحرية. فقد همس لنا في القرن الماضي، المفكِّر الفرنسي شارل فوربيه، بأن تقدُّم مجتمع ما، يُقاس بمدى حرية المرأة.

ولإنْ كانت العلاقات الاقتصادية والاجتماعية، تكشف لنا جانبًا هامًّا من جوانب الحرية لدى المرأة، بمعنى أننا نتعرَّف على نوعية التحرُّر عند الأنثى إذا تعرفنا على نوعية المجتمع الذي تعيش فيه، ونظامه الاقتصادي، فإننا نعثر في علاقات الجنس بصورة خاصة على الدلالة الحاسمة للحرية — في مفهومها الحقيقي العميق — كما تمارسها المرأة وتحيا في إطارها. أي إنَّ العلاقة الجنسية، كانت وما تزال بمثابة «المحك» الاجتماعي الذي يحدِّد لنا الخطوط العامة والتفصيلية كما تراها المرأة، بل كما يراها المجتمع. غير أنَّ المرأة بالذات — دون النصف الآخَر من المجتمع — تستمتع بأهليتها التاريخية للقيام بالدَّور الأول في الْتِقاط معنى حريتها، وأبعاد هذه الحرية؛ لأنها على مدى التاريخ، ومنذ العصر العبودي، وهي أسيرة أغلال الرجل، أغلال الخطوة القديمة التي أتاحت له ذات يوم أن يكون سيدًا بذراعَين في صراعه مع الطبيعة، يوم انقسم المجتمع الإنساني لأول مرة إلى سادة وعبيد.

منذ ذلك اليوم البعيد وحرية المرأة هي العنوان الكبير لكفاحها سيطرة الرجل في كافة صورها. بل إنَّ حرية المرأة ظلَّت تعبيرًا أصيلًا عن حرية المجتمع بأسره. وظلَّت العلاقة الجنسية في كافة صورها أيضًا، أكثر التعبيرات أصالةً عن حرية المرأة؛ لأنها أكثر العلاقات مواجهة للرجل.

والمرأة العربية الحديثة، مهما تعدَّدت أجيالها وبيئاتها الاجتماعية، فهي تعيش الآن مرحلة من أخطر مراحل تاريخها على الإطلاق. وتستمد هذه المرحلة خطورتها من طبيعة الثورة الحضارية التي انطلقت حديثًا في مختلف بقاع المنطقة العربية. ولقد آثَرتُ أن أستخدم تعبير «الثورة الحضارية» بدلًا من الثورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي يحاول البعض تضييق الحال على ثورتنا في إطارها. والحقُّ أننا نجتاز مرحلة حضارية كاملة، تشتمل على تلك الثورات بالإضافة إلى ملايين العناصر الأخرى التي لا تخضع لتعميم.

ولا شكَّ أن الحرية من أعظم العناصر وأروعها في صياغة ثورتنا الحضارية المعاصرة. ومن هنا ينفسح الطريق اللانهائي أمام الأديبة العربية المعاصرة لمعاناة هذه التجربة الفذة في تاريخها. إن فذاذة التجربة صفة عادية مُغرِقة في البساطة للمسات البارزة على جبين المرحلة التاريخية التي نعيشها. فنحن لا ننسلخ عن الرداء الإقطاعي لمجتمعنا في ظِل ثورة صناعية فحسب، كما حدث في أوروبا خلال القرنَين الماضيين حين تبلورت أزمة المرأة الأوروبية آنذاك في التناقض الحادِّ بين القِيَم القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة، ونحن لا ننصهر في بوتقة الحروب العالمية الساخنة والباردة فقط، كما يحدث في أوروبا الآن، ومنذ قيام الاحتكارات الإمبريالية، حيث تبلورت أزمة المرأة الأوربية والأمريكية في الإحساس الشديد الوطأة بعبث الحياة ومأساة الوجود الإنساني.

كلا … إننا لا نقف عند هذه الحدود، رغم أننا نستشعر في أدَق أعصابنا حتى النخاع هذه التراجيديا الكبرى التي يحياها الإنسان المعاصر في أي مكان من العالم. إنَّ ثورة شرفنا تُضيف إلى كياننا الحضاري الجديد، عناصر لم تتوفَّر للكيان الحضاري المعاصر لنا في أوروبا وأمريكا. ذلك أننا لا نكتفي بالانسلاخ عن ثياب القيم الإقطاعية، بل نحاول تجاوز الرداء البرجوازي أيضًا. ولسنا نتأثَّر بانعكاسات الحروب الدولية الساخنة والباردة، وإنما نعاني قهرَ التخلُّف الرهيب في حياتنا التي كانت بلا وعي منا، المسرح الحقيقي لمأساة الحرب. فقد اغتِيل وعيُنا فيما مضى بأنياب الأنظمة الرجعية.

وهكذا تلتقط أنوفنا قطرات الوعي الحادة في أعصَب لحظات تاريخنا وأكثرها حِدَّة.

وتلتقط معنا الفنانة العربية المعاصرة، إحدى هذه اللحظات، وأبشَع مظاهرها ضراوةً في حياتنا، ذلك الإحساس الوحشي بالضياع. تلتقط هذه الظاهرة الوجدانية إطارًا جديدًا للتعبير عن مرحلة جديدة في تطوُّر حريتها، في تطوُّر المجتمع. ومن بين العلاقات الناسجة للكيان الحضاري لهذا المجتمع، تتخير الكاتبة العربية العلاقة الجنسية معيارًا صادق الحساسية في تجسيد المرحلة التي تجتازها حريتها، وحرية المجتمع.

ويحقُّ لنا أن نخطَّ الحدود الفاصلة بين الضياع كما يُعانيه الإنسان العربي في الشرق، والضياع كما يُحسُّه الإنسان الأوروبي والأمريكي في الغرب. إن ضياعنا لا يرقد على أعتاب المرحلة الرومانسية بين جدران القرن التاسع عشر، ولا يتمدَّد جثةً هامدة على طول جبهة القتال بين الحربَين العالميتَين حتى منتصف القرن العشرين. إنَّ ضياعنا مركَّب حضاري تتكوَّن عناصره من أحضان اللقاء المقهور المباشر مع الحضارة الأوروبية. فقد تعرَّفنا على الحضارة الأوروبية في عصرها الإمبريالي، وكان تخلُّفنا البَشِع يعدنا وسادة طرية للسيطرة الإمبريالية، فانبثق اللقاء بيننا وبين أسوأ مراحل الحضارة الأوروبية، بيننا وبين وجهها الاستعماري القذِر. وكان أن أُصيب بعضنا بخيبة أمل، فهرول مذعورًا إلى أغلال القيم القديمة، لعلَّها تكفل له الحماية من القادم المسلَّح بالمادة والعقل والعلم. وأُصيب فريق آخَر بالعُقَد النفسية ومركَّبات النقص، فراح يرتدي الحضارة الأوربية كما هي، وبلا مناقشة، بكل قاذوراتها.

على أنه قد أُتيحَت لنا بعدئذٍ فرصة رائعة، لنكتشف ذاتنا في تيار حضاري مشترك بين أبناء المنطقة العربية، لا يرجع بنا إلى أغلال القرون السحيقة، ولا يرفض الجوانب المضيئة في الحضارة الأوربية، ولا يقف سالبًا إزاء الجوانب المظلمة. ومن غمار هذه العملية المتناهية التعقيد، نبع ضياعنا ونحن نكتشف ذواتنا. نبع هذا الضياع من عملية إيجابية، فلم يتَّسم أبدًا بالملل وإن اكتسب الكثيرَ من القلق الحافز المضني. لم يتَّسم مطلقًا بالفقدان، وإن كان مليئًا بالتطلُّع المَرير إلى المجهول، إلى الغد.

ولا ريب أن ضياعنا يحمل في النهاية السمة الأساسية لأي ضياع إنساني، فهو مجموعة من الشروخ والتمزُّقات، يلتقي مع الضياع الأوروبي في الظلِّ المأساوي للعصر، ولكنهما سرعان ما يفترقان في تفاصيل هذا الظِّل. ولقد عبَّرَت آدابنا العربية المعاصرة، شعرًا ونثرًا، عن هذا الشعور المتدفِّق كاللهيب في كياننا الحضاري الجديد. إلا أن أديباتنا القصصيات — أو بعضهن على الأقل — أولَينَ هذه الظاهرة ما تستحقه من استيعاب ومعاناة وتمثُّل. وإذا كان ضياعنا ينعكس على كافة مجالات حياتنا فإن الوجه الجنسي له يحتمل مكانته الرئيسية في أدب المرأة. بل إن ظاهرة حضارية كالضياع بالتحديد، من أولى الظواهر الحديثة الداعية إلى دراسة أخطَر موضوعات عصرنا: الحرية. ولمَّا كان الجنس بمعاييره وقيمه ودلالاته، مقياسًا لحرية المرأة، فإن الضياع والجنس معًا يصبحان — وبحق — لوحة المرأة في عصرنا، إنْ هي استطاعت أن تستشفَّ خطوط هذه اللوحة، وتفاصيلها الدقيقة.

ولقد تخيَّرتُ مادة هذا الفصل من أعمال الكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي والأديبة السورية كوليت سهيل والقصَّاصة المصرية صوفي عبد الله، عامدًا إلى تمثيل أجيال مختلفة للتعبير عن هذه الظاهرة على النطاق العربي.

والأجيال هنا لا تتباعد عن بعضها بُعدًا شاسعًا؛ لأنَّ الظاهرة المعاصرة لا تستوجب ذلك البُعد الشاسع بين أقلام معاصرة. فليلى تصوغ تجربتها مع «لينا وبهاء ميرا ورجا» في نفس الفترة الزمنية التي تعبِّر فيها كوليت عن «ريم وزياد ورشا وكمال» وجميعهم يعيشون المرحلة الحضارية التي تعيشها «أميرة وخورشيد وعوني» عند صوفي عبد الله. ولذلك يتشابهن في بعض المظاهر السطحية في بناء الشخصيات والأحداث، بل والتجربة نفسها أحيانًا. ولكن هذا التشابه يقف بنا عند الحدود السطحية كما قلتُ، وبعد ذلك تختلف الكاتباتُ الثلاث اختلافًا بعيد المدى في حدود الخصائص الذاتية لكلٍّ منهنَّ. فالضياع الذائب في دماء ليلى بعلبكي يختلف في تصويره عن المعاناة الهادئة في أدب كوليت، وكلاهما بعيدان من حيث الوعي الفني والممارسة التعبيرية عما تتمتَّع به صوفي من خلال سنوات طويلة مع التجربة الأدبية.

على أنَّ الأديبات الثلاث، يلتقين في الهيكل الاجتماعي لأدبهن، أي إنهنَّ يتَّخذن من الفئات المتوسطة والعليا في المجتمع البرجوازي، خامة أساسية لهذا الأدب. ولعله سبب جديد يُضاف إلى عامل الزمن أو العصر في تعليل ما قد نصادفه من أوجُه التشابُه بين إنتاج ليلى وصوفي وكوليت.

ولنبدأ رحلتنا مع ليلى بعلبكي!

في أحدَث قصة لها، وتُدعى «الآلهة الممسوخة» — صدرت عام ١٩٦٠م — تنهار ميرا على مقعد يواجه صورة والدها الميت، وتنتهب أعماقها الأفكار: «الحقيقة إنني بدأت أقرف. يضايقني العمل: ترتيب ملفات العملاء في شركة التأمين ثم الإجابة على التليفونات. ويضجرني النوم بعد الغداء كلَّ يوم، كل يوم. كما أنني صرت أنزعجُ من مشاهدة الأفلام، والاستماع للراديو. ووالدتي تنرفزني وهي تفضل في البيت لا تبرحه إلا لتشتري الحاجات. وتحافظ على مواعيد طبيب أسنانها. ويغضبني هاني، فهو يحبس نفسه في غرفتنا ويسافر فيها مع كلِّ لحن يغزو بيروت. لهذا، أفضِّل أن أنطفئ الآن وسريعًا كوالدي، كالرجل الذي سقط بين الأقدام» (ص١٩). وكانت ميرا قد شاهدت رجلًا تتمزَّق شرايينه تحت العجلات، فاصطبغ عالمها منذ تلك اللحظة بغيمة بنفسجية، رمزت بها إلى

الموت كلما تراءت لها سحب الضياع قادمة من بعيد مع الرتابة والسأم. وأعتقد أنه برغمنا نذكر على الفور لينا في قصتها السابقة «أنا أحيا» عام ١٩٥٨م «شهدت منذ دقائق مصرع إنسان. كنت على المحطة. كنت أنتظر الترام، سمعت صرخة داوية. ترك أصحاب الدكاكين دكاكينهم. لعلع صراخ النساء. طلَّت الرءوس من الشبابيك. كنت جامدة» (ص١٧٩). والموت — إذَن — هو القضية التي تنفذ من خلالها تجربة ليلى في تعبيرها عن معنى الضياع كما نعيشه، وهو ليس قضية فكرية نابعة من موقف فلسفي كما نلحظ عند ألبير كامي، بل يأتي الموت عند ليلى جدارًا نفسيًّا تستند عليه شخوصها وأحداثها وتجاربها بين أحضان الرجل. ولذلك تصبح العلاقة الجنسية عملية رياضية تُحسب بالفعل وردِّ الفعل، أو الأخذ والعطاء. وهكذا يتحطَّم الإنسان إذا انهار جداره المقدَّس بارتفاع نسبة العطاء على الأخذ. تقول عايدة في «الآلهة الممسوخة»: «أعرف أنني بالغت في العطاء، لكن الرجال يا صديقتي، الرجال يأخذون دومًا أكثر مما يعطون ... إنه — أي الرجل — إله هو، وأنا عبدة، جبلها بيدَيه الساحرتين» (ص٤٧). وتلك هي مأساة الآلهة الممسوخة: نديم يهجر الجدار المنهار إلى ميرا، بعد أن خذلته عايدة بفقدانها «أعز ما تملك» في ليلة الزفاف. وميرا تهجر نديم إلى رجا، فالأول عجوز يهترئ ضياعه بين مجلدات التاريخ وتباشير القبر، والآخَر يتضوَّر ضياعه نهمًا إلى ما يُرضي شبابه ورجولته البعيدة عن الغيمة البنفسجية. ولكنَّ هذه الغيمة نفسها هي التي تَحُول دون تكامُل العلاقة بين ميرا ورجا. بينما عايدة تتساءل: إذ حملت عندنا امرأة من الروح القدس، أتعتقدين أن الناس يصدِّقون؟ (ص٦٥). تحاول عايدة أن تغمر ضياعها بين جوانح طفل تستبدل به الدمية الصغيرة نانا «أنا ضائعة ومطرقة. عامل البناء يمزِّق أعصابي. أنا ضائعة، فلا تنسي أن تضيئي الشمعة» (ص٨٢). وميرا تستشعر ضياع عايدة في عظامها «كالحذاء المهترئ الضائع في الوحل» (ص٩٧). أما عايدة فتعبِّر عن ضياعها تعبيرًا رائعًا حين تهمس إلى صديقتها: «حينًا أحس أنني سمراء نحيلة الساقَين والعنق، فاشتريت ثيابًا هادئة الألوان فاتحة وأحذية عالية مقطعة. وبعد حين، شعرت أنني شقراء ممتلئة يصرخ صدري ضيقًا، يطلب الحرية والانقلاب، فرحت أرتدي ثيابًا سوداء وملونة وغامقة تترك كلها للصدر حريته. وأحيانًا كثيرة، صرت أتعذَّب فأفقد لوني، أوصافي ... وأضيع، وتفلت مني صورتي الحقيقية وصورة المرأة الأخرى» (ص١٠٩، ١١٠). إن العلاقة بين الرجل والمرأة هنا تحدِّد طبيعة الضياع الذي يُعانيه كملجأ لهذه العلاقة. وحين يفقد الرجل المرأة في جميع صورها، يسند ظهره على البار، والمرأة خلفه، ويغمغم مفتشًا عن الباب بعينَيه متسائلًا بلا وعي: «إلى أين أذهب»؟ (ص١٩١). فقد هربت من ضياعه إلى رجا لتهرب

منه إلى آخَر، وهكذا. وهربت منه عايدة بانهيار جدارها المقدس أولًا، وباختطافها على ظهر الغيمة البنفسجية أخيرًا. وكان هذا الاختطاف البنفسجي هو الكلمة الأخيرة لدى الآلهة الممسوخة. فالموت عند ليلى هو القيمة الحقيقية الثابتة، هو جوهر الحياة. وهكذا ينبغي أن تسير حياتنا على ضوء الموت. وعبثًا يكون الكتاب أو الطفل أو العمل السياسي حجابًا بيننا وبين الغيمة البنفسجية، حاجزًا بيننا وبين الضياع، فالجنس — وهو المشعل الوقاد بالحياة — فشل أن يكون ذلك الحجاب الحاجز بيننا وبين الموت.

في نطاق هذه الفكرة، ترسم ليلى شخصياتها وأحداثها وتجاربها. وأنا لست ممَّن يقيسون النموذج البشري في العمل الأدبي بمدى مطابقته لملايين النماذج في الواقع الإنساني، ولست مِمَّن يقفون إزاء الحدث الفني متسائلين: هل يمكن وقوعه في الحياة العادية؟ ذلك أنني أرى في المطابقة الفوتوغرافية بين الفن والواقع تشويهًا لجوهر العملية الخالقة في الإبداع الفني الذي يستلهم الواقع حقًّا، ولكنه لا يصوِّره، بل لا يفسِّره، بل لا يغيِّره أيضًا. وإنما يتفاعل معه تفاعلًا غاية في التعقيد، وربما فسرت لنا الفلسفة هذا التفاعل، وربما انتقلت بوظيفتها من مجال التفسير إلى التغيير. ولكن الفن يبقى كما هو: عنصرًا متمايزًا بين عناصر الواقع، يكتسب أصالته كلما اشتدَّ هذا التمايُز، ويفقد توعيته كلما ذاب هذا التمايُز.

لذلك أتصوَّر الصدق الفني في العمل الأدبي على ضوء التماسك الداخلي بين عناصره من ناحية، والتماسك الخارجي بينه وبين المرحلة الحضارية التي يعيشها الإنسان في مكانٍ ما من العالم من ناحية أخرى. ولهذا يحتل الصدق الفني عندي مكان العامل الحاسم في تقييم الفن، وهو شيء بعيد عن الصدق الأخلاقي، أو الصدق الفوتوغرافي؛ لأنه يكتشف زيف الشخصية أو افتعال الحدث على ضوء ارتباط هذه أو تلك ببقية العناصر المكونة للعمل الفني من جهة، وارتباط هذا العمل بالمرحلة الحضارية التي نعيشها من جهة أخرى. وهذا المعيار فيما أرى يلغي المقارنة السطحية بين الفن والواقع إلغاءً تامًّا.

من هنا أختلف مع الناقدين: عايدة. م. إدريس. ومنور فوال[1] في اتهامها ليلى بعلبكي بأنها زيَّفَت شخوصًا وافتعلت أحداثًا لا يعرفها المجتمع اللبناني، فجاءت قصتها «الآلهة

[1] راجع مقال عايدة في عدد يناير سنة ٦١ من الآداب، ومقالًا منشورًا في أحد أعداد مجلد عام ١٩٦١م، من مجلة العالم العربي القاهرية.

المسوخة» مسخًا مشوهًا. أختلف معهما في المقدمات التي أدَّت إلى هذه النتيجة، ثم أختلف معهما في تفاصيل هذه النتيجة.

إنني حين أمسك بتلابيب القضية المُلِحَّة على وجدان ليلى ... الموت، أرى أنها المحور الرئيسي في روايتها الأخيرة، كما كانت المقدمة الأساسية في روايتها الأولى. وبالتالي فهي العمود الفقري الذي ينتظم البناء الروائي لدى الكاتبة. فهل كانت هذه القضية تعبيرًا أصيلًا عن المرحلة الحضارية التي يعشيها المجتمع العربي اليوم؟ وهل نجح هذا التعبير في الحصول على شخصيات وأحداث أصيلة في تجسيد تلك القضية؟

الحقُّ أنَّ ليلى منذ وضعت يدَيها على معنى المرأة، معنى الأنثى، ومعنى الجنس في مجتمعنا كموضوعات خصبة تكشف دلالة وجودنا المعاصر، كانت تستطيع أن تضع يدَيها على هذه الدلالة، أو تكتفي بالإشارة إليها، أو — على أسوأ الفرض — تضل طريقها فتقول بشجاعة أوروبا: لا معنى لهذا الوجود ولا دلالة له. ولكنها — بدلًا من ذلك — حاكت أوروبا في أن جعلت من دلالة الوجود، في ضياعنا، مقابلًا للعدم. وتناست نهائيًّا الاختلاف الكيفي البعيد المدى بين مرحلة الحضارة الأوروبية المعاصرة، والمرحلة التي نجتازها، والتي تجعل دلالة الوجود — في ضياعنا — مرادفًا لاكتشاف الذات. لذا انفصلت «الآلهة المسوخة» عن مرحلتنا الحضارية، وتفسخَّت داخلها الشخوص والأحداث، فأصبحت غير مقنعة وجدانيًّا غير صادقة فنيًّا.

وإلَّا فكيف نفسِّر الهُوَّة السحيقة بين الفتى العربي اللانهائي في فهم الحرية، والتخلُّف اللانهائي في عقلية الرجل الشرقي الذي أتيحت له فرصة المعرفة والفكر والمعاناة قبل المرأة بكثير؟ بل كيف لا تختلف هذه العقلية الشرقية من بهاء الشيوعي إلى نديم إلى رجا. وكيف نفسر في الوقت نفسه المسافة الشاسعة في أعماق الفتاة العربية في رغبتها الجنونية في التحرُّر، وفهمها للعلاقة الجنسية على ضوء الأخذ والعطاء؟ وكيف نفسِّر الضياع الجنسي عند الرجل والضياع النفسي عند المرأة، إذا فشل الكتاب والطفل والعمل في إذابة هذا الضياع؟

تجيب ليلى: إنه الموت، إنه الغيمة البنفسجية التي تحتمي منها ميرا في أحضان نديم، فأحضان رجا، فأحضان مَن بعد ذلك؟ لا أحد يدري سوى المؤلفة التي تأمر ميرا بالهرب من الموت إلى الكأس والرجل، وتأمر عايدة بالهرب إلى الموت من الكأس والرجل. والرجل في حياة ميرا من عجائز ساجان من حيث المظهر السطحي، ولكنه رجل مريخي من حيث الجوهر العميق. فلا هو ينتمي إلى أزمة المجتمع الأوروبي الذي يدفع بالفتاة إلى أحضان

الرجل العجوز، ولا هو ينتمي إلى أزمة المجتمع الشرقي الذي يدفع الدراهم للعجوز مقابل السلعة البضة. وعايدة هي الفتاة التي يدفعها الموت — ولو كان موت أمها — إلى أحضان زميلها الهندي في لندن، فلا يَعنيها أن ينهدم الجدار المقدَّس. ثم تستكين هذه المرأة الشجاعة نفسها إلى مرارة الفراش المهجور، إلا من دمية صغيرة تُدعى نانا. ثم تستكين مرة أخرى في الهالة المضيئة حول وجه العذراء مريم، لعلها تحمل مثلها بالروح القدس. ثم تستكين مرة ثالثة وأخيرة بين أحضان الموت، لتمنح العالم طفلًا، توهَّمَت أنه البركان المذيب لضياعها، أو القيد الذي يشد إليها زوجها من براثن الأخرى. ورجا لا يشغل ذهنه سوى مشهد «العجوز القذِر» في جولته القصيرة مع حبيبته ميرا.

وتحاول ليلى أن تصوغ هذه المجموعة من الشخصيات في حلقات مسلسلة من الحوادث المرتَّبة ترتيبًا زمنيًّا وَفق ما تنطق به الظروف على ألسنة الشخوص، إما في رسائل إلى صديقته (عايدة)، وإما في خواطر متداعية من الداخل والخارج (ميرا)، وإما في حركات هستيرية واعية ولا واعية (نديم). ولم تستطع هذه المجموعة من الأحداث والشخصيات، أن تتماسك فيما بينها، لا في ضياعها النفسي أو الجنسي، ولا في صياغتها معنًى من المعاني لحرية المرأة أو الجسد أو الرجل أو غير ذلك من الدلالات الساعية حديثًا من جوف حضارتنا. لأن المحور الرئيسي للقصة لم يرتبط أصلًا بهذه الحضارة. ولست أزعم أن قضية الموت كملجأ للضياع الجنسي، فكرة مستوردة عن الغرب، فإن هذا الاستيراد نفسه يثير التساؤل: لماذا؟ فربما كانت الفكرة إفرازًا طبيعيًّا لتجربة فردية موغلة في الذاتية. ولو أن ليلى بعلبكي استطاعت أن تنصهر بتجربتها في بوتقة الفن كظاهرة اجتماعية، وفي بوتقة تاريخنا المعاصر كظاهرة حضارية، لقالت لنا شيئًا آخَر عن قضية الجنس والضياع، شيئًا جديرًا بأن تناقشه فنيًّا في تواضُع، بدلًا من هذا الاستعلاء في مناقشتها العلاقة الجنسية، كتجربة لا تستحق ما تناله من وعي أو الْتِفات.

وتتَّضح هذه الظاهرة بجلاء في روايتها الأولى «أنا أحيا»: لينا في عنفوان ربيعها تحسُّ رغبة جارفة في التدمير، وتعامل أسرتها وزملاءها كدُمًى أو جمادات، بل إن «للترام خطه وسط الطريق. للسيارات مواقفها. للناس أرصفتهم. وأنا ضائعة، أنقب غريبة عن مكاني» (ص٩٣)، أي إنها فتاة عربية تبحث عن نفسها، عن معنى وجودها، بل تريد أن تحقِّق هذا الوجود. فكيف ... كيف تحققه؟ إنها تحتقر والدها الذي حقَّق وجوده بين أكوام الدولار والإسترليني بالنظر ليلًا إلى الجارة المترهلة وهي تخلع له ثيابها على الضوء قطعة قطعة! وهي تحتقر شقيقتها الصغرى التي حقَّق لها الوالد وجودها بارتداء الحرير

والذهب لتتزاحم على جسدها الأعين والشفاه الظامئة. وهي تحتقر شقيقتها الكبرى التي تحقِّق لها الثقافة وجودها بين الكتب. وتحتقر والدتها حين تتوهَّم في قميصها الشفاف أنها تؤكِّد وجودها بين أحضان الزوج وكوم الأطفال كما تدعوها هي وأخواتها. أكثر من ذلك، إنها تحتقر زملاءها في الجامعة إذا تكلموا في السياسة والحرية الوطنية والاشتراكية: أحسست بالوحدة بينهم، والتفاهة، وبالضيق. «وبدأت أمقتهم حين تحسَّستُ ضياعي في غوغاء مجموعهم. فهذه الرءوس تحتوي أفكارًا مغلوطة، وأخيلة، هي أخطر علينا من سموم المستعمر» (ص٩٩). وهي لا تستشعر ضياعها بينهم، لمجرَّد أن أفكارهم الوطنية والاشتراكية أخطر — في رأيها — من الاستعمار؛ وإنما لكونها على يقين من أن شعاراتهم البرَّاقة هذه تُخفي أنيابًا لزجة «على أتم استعداد لشرب دماء بعضهم بعضًا، لِنَيْل قُبلة من شفة ثائرة، وللمسة نهد!» (ص٩٩).

إن مشهد اللحم، لحم والدتها يُثير قرفها «إنها أنثى! إنها مصدر عطاء. إنها ينبوع يتدفَّق، تلزمه مجارٍ كثيرة، واسعة عميقة، ليصب فيها» (ص١٠٩). ومن صميم هذا المنهج لفهم العلاقة الجنسية على أنها أخذ وعطاء، ينتصب في خيالها الشرقي معنى الرجل: قامة طويلة تعلو قامتها، يكرس لها كل عطفه، ويساعدها على إيجاد خصائصها (ص١١٠) ولذلك تحدد أنها تحيا إذا أحسَّ الناس بوجودها (ص١١٦). حتى إذا الْتَقت ببهاء، أقبلت عليه «إنه يحسُّ أنني أعيش، وأنني يجب أن أعيش ولأمر مُعيَّن ... إحساسه هذا يسيطر على تفكيري، وعلى كلِّ معتقد كنت أُومِن به من قبلُ. إنه رجل، إنه جريء، إنه خجول. إنه غامض. أنا أخافه» (ص١٣٣). أما القيم القديمة، فتقول لها شيئًا آخَر على لسان الأم: «أنتِ تُثيرين إعجاب كل الرجال: أنوثتك طاغية، أنتِ مثلي، مهمتك الوحيدة أن تضاجعي الرجل، وأن تهدهدي سرير طفل! أما هذا الذي سألك فهو يعرف قبل كل شيء، قبل أن يحاول أن يستوعب وجودك كإنسان أمام قدح القهوة. هو يعرف أنكِ أنثى! كان يستمد منكِ لذة! من حضورك إلى المقهى. من انفعالات وجهك. من القلق في عينَيك. من الرجفة في أناملك، وأنت تُفرغين السائل البني. من امتصاصك بقايا البن على شفتَيك، من خطواتك الكسلى، وأنت تختفين في الشارع، وحرم اللذة طوال شهر. التساؤل معناه: الحرمان» (١٣٣). وبين القيم القديمة على لسان الأم والأب والجيران ورئيس المؤسسة، والعلاقات الجديدة الوافدة مع تطوُّرنا الحضاري، كانت لينا تتعذَّب، تتمزَّق، تُعاني قسوة انتقال الإنسان من مرحلة إلى أخرى. إن نقاط التحوُّل التاريخية، تنعكس على وجدان الفرد بصورةٍ أحَدَّ من انعكاسها على المجتمع ككل. لهذا يولد ضياعنا المعاصر

فرديًّا. لا يصيبنا الضياع الاجتماعي الذي يهدِّد الحضارة بالموت، وإنما يصيبنا الضياع الفردي، مخاضًا نفسيًّا ينذر تاريخنا بولادة حضارية جديدة. وبين القديم والجديد في شرقنا العربي، تتعذَّب لينا، تتمزَّق، وتضيع في مئات من علامات الاستفهام، وهي تواجه الأم، القيم القديمة: «ودرتُ في مكاني دورات عديدة قبل أن أواجهها. واستحالت هي — أي أمي — إلى علامة استفهام خضراء، والطاولة إلى علامة استفهام بُنِّية، والصحن إلى علامة استفهام بيضاء، ويدي وهي تعلو لتفرك أجفاني، إلى علامة استفهام بلون اللحم؛ فهربتُ إلى سريري، وبعد الظهر كان الناس على الطريق قضبانًا متحرِّكة، منحوتة بشكل علامات استفهام مخيفة! وفي الصف كان الزملاء علامات استفهام مسمَّرة على المقاعد الخشبية! وإذا القلم بين أصابعي يتحوَّل إلى علامة استفهام ملوَّنة. وإذا الدفتر الصغير، هو أيضًا علامة استفهام مستديرة! أكاد أُجَن» (ص١٣٤). لقد أحالها الرجل إلى علامة استفهام كبرى! أيقظت وجودها العلاقة الجديدة، فراحت تتعذَّب وتتمزَّق، وإذا بها تضيع ضياعًا متسائلًا باستمرار: «قالت أمي: يستمد منكِ لذة. من أنا؟ هل فكرت يومًا بمنحه هذه اللذة؟ أحنيتُ رأسي أتفحَّص جسدي، فإذا ثياب سميكة تغلِّفه، لكنها لا تُخفي تمرُّد النهدَين» (ص١٣٤). فإذا رأت بهاء، إذا رأت الرجل لم ترَ في عينَيه سوى أشعة ثاقبة لفستانها أو تنُّورتها أو قميصها، حارقة لجسدها، لصدرها، لساقَيها ...، وكما لمحته يتقدَّم لمحته يبتعد. أتراه شبع لذة حتى تخم؟ ابتعد. اختفى. وبين قدومه واختفائه ذابت كل علامات الاستفهام، لتتجسَّم فيه هو» (ص١٣٥). أي إنَّها تُعيد إليه الكرة بعدما أحالها إلى علامة استفهام، بعد أن أحال وجودها كله إلى علامات استفهام. بدأت هي تُحيله، بل تُحيل وجوده إلى علامات استفهام، بل أرادت أن تنفذ إلى حقيقة العالَم، حقيقة الوجود، من خلال حقيقة الرجل ... «لن آتي في الغد إلى الجامعة. سأتغلغل إلى الرجل في العلامة: إلى الإنسان ومنه إلى الحياة. أنا أعرف من اللهجة المُستفهِمة أنني سأكسب نضوجًا. سأترك الجامعة: عالَم الجمود، والموت البطيء لأنطلق إلى عالَم هذا الرجل بالذات، أستمدُّ منه حقائق نابضة» (ص١٤٢).

كيف تستمد هذه الحقائق في ضياعها، في تتبُّعها «نظرات بهاء التائهة في ساقي: نظراته السارقة. لذته المستمدة من النظرات ... في امتصاصها صدري ... شفتي ... عيني! أنا متضايقة. وهو أيضًا متضايق». حينئذٍ تكشف الغطاء الرمزي من فوق صندوق المؤسسة الذي تلقاه فارغًا دائمًا، لا يُلقي فيه أحد من الموظفين شكوى واحدة، ومع ذلك فليس من بينهم إنسان واحد سعيد «أنت لا تدري ما معنى فراغ الصندوق من رسالة!

أنت لا تدري كم يؤلمني الفراغ، ويعذبني! أنت لا تدري أنني استخدمت وجودك مرة لتفسير معنى فراغي! أتحسُّ أنت بالفراغ؟» (ص١٥١) ... «ثم تساءلت، والطرب يعزف ألحانًا على الشفتَين المهيجتين: لماذا لا يرحمني ويرحم نفسه؟ لماذا لا أمارس حقي في الحياة، ويمارس حقَّه؟ لماذا لا يقرب رأسه، ويلصقه بوجهي؟ لماذا لا يناغي الأذن الفائرة ويدغدغ الرجفة مُخفِّفًا الهيجان على الشفتَين، ويداعب الأنامل، فيساعد الارتباط على الرقاد عند رءوس أصابع اليد اليسرى. ثم يفكُّك أزرار القميص الصبياني الفضفاض، ويمزِّقه إربًا، من قدمي وقدمَيه. ثم يدعوني إلى غرفته، فأتبعه لنجمع مبعثرات حياتي إلى مبعثرات حياته ونخلق الحوادث ونرعى النتائج، ونغيب في خضم حريتنا» (ص١٩٦).

هذه البخور العطِرة تحرقها لينا أمام الرجل الذي أصبح امتدادًا لذاتها (ص١٩٧). ولكنه امتداد من صنعها هي، من صياغة تجربتها الفردية الموغلة في الذاتية؛ لذا كان بهاء شيوعيًّا على نحو خاص للغاية، فهو يلعن الشيوعية والحزب، ويجعل من أحلام يقظته عروسًا لحياته تساعده على تقبُّل الحقائق الواقعية (ص٢٤٤). والحزب كما تراه المؤلفة هو أغرَب منظمة سياسية في العالم؛ إذ ينصح أعضاءه بقتل عواطفهم قبل انضمامهم إلى العالم الأسمى (ص٢٦٥). هل هي تحب ذلك الشيوعي الضائع الذي انفرد بخلقه خيالها الخصيب؟ تجيب في قلق: «أحب؟ لا، أنا أحنُّ إلى الضياع في تحاطُم الصراع في حياة بهاء: فآخذ وأعطي ... في حياة بهاء وسائل هامة تُتيح لي فرصة أخلق فيها عناصر حياتية، مُبتكَرة. وأنا التي أملك عطاءً وافرًا مخزونًا» (ص٢٨٥). ولا شك أن لينا وهي تصوغ حبيبها الشيوعي على ذلك النحو المتفرِّد، وهي أيضًا تصف الشيوعيين بالاستعمار الشرقي، وتقرِّر أن المبادئ الاشتراكية سخيفة ... لا شك أنها كانت بوحي من المؤلفة تكتب منشورًا — فنيًّا — على مكتب رئيس المؤسسة الاستعمارية التي عملت فيها، والمعادية لآمال شعبنا في التحرُّر تحت شعار مكافحة الشيوعية.

غير أن لينا التي حرقت البخور منذ لحظات أمام الرجل الذي أصبح امتدادًا لذاتها، ترى أن ذلك «العطاء» يجعل منها مسيحًا جديدًا، يصلب وجودها. «أيريد أن أتسلَّل إلى غرفته، في وهج نور النهار، لأدقَّ المسامير في يدي، ورجلي، وما بين نهدَيَّ، لأصلب جسدي على الحائط مكان الصورة؟» (ص٢٩٩). هكذا ترتفع في نظرها نسبة العطاء حتى تتلاشى معها نسبة الأخذ. وليس العطاء خالصًا لإشباع الجنس، خالصًا لامتصاص الضياع، فربما كان قنطرة إلى الطفل بعد أن فشلت في العمل والدراسة. والقيمة الكبرى للطفل عند الرجل الشرقي — كبهاء — أنه يجعل من الجنس والحب وسيلة إلى غاية. ولو

كانت هذه الغاية هي الحياة أو تحقيق الوجود لما شاب التجربة على الإطلاق. ولكن هذه الغاية تتلوَّث حين يراها بهاء «كومة عار» لا يستطلع أسباب تلفها وفراغها ومأساتها «... فنَبْني أنا وهو وكرًا بسيطًا، دافئًا، أحقِّق له فيه آماله. وأحقِّق فيه التجربة الكبرى: أنا أعطي إذَن أنا أحيا» (ص٣٠٦) ... أما هو ... أما بهاء ... أما الرجل، فشرقيته لا تفهم هذا المعنى للعطاء كمرادف للحياة، لأنه هو تمثال مأساوي ضخم للكبت والحرمان (ص٣١٤). ولما كان العطاء هو فلسفة لينا في العلاقة الجنسية، فإن مجال فخرها الوحيد يتحدَّد في «صورة قدِّها المتضخم الذي يتفوق على كل قدٍّ في عطائه» (ص٣١٦) ... وهذا العطاء من جانبها لا يحقِّق وجودها وحدها، وإنما هي ترى أنه يحقِّق في نفس اللحظة وجود الطرف الآخَر. بينما هذا الطرف يعيش في عالم مختلف عن عالمها ... «فهم أنَّني ضائعة أتهيَّأ للعصف، والتحطيم، والعناد. فعجل يستمد من ضعفي ورجفتي وتلعثُمي قوة واهية يهدم بها في لحظات صروحًا جبارة للإنسانية، بنيتها في ليالٍ طويلة ... طويلة ... ونهارات قلِقة، لا متناهية في رعبها وحلكتها ...» (ص٣٢٠). ثم تعقد لسانها علامة الاستفهام التي عقدت لسان نديم في نهاية «الآلهة الممسوخة» فتتأوَّه: «إلى أين سأزحف بعد اليوم، كحشرة رخوة على الأرصفة؟» (ص٣٢٤). وتحاول أن تلحق بعايدة وهي واعية بالموت ... تحاول أن تنتحر، وتفشل حتى في هذه، وترسم النهاية في صورة رمزية، تلقي فيها عقب سيجارة مشتعلًا، ثم تتابع قدَمي رجل يقترب من العقب ويقترب، حتى يدوس على العقب، فيختفي اللون الأبيض، ويخمد الوهج الأحمر ... «فأسرعت في أثر الرجل، أنوي ضرب وجهه بقدمي، فأثبت لنفسي أنني لا زلت أحيا! لكنني وقفت مخذولة بعد أن أضعت أثر الرجل. ورجعت إلى البيت، كأني مجبرة على العودة إلى البيت. دائمًا يجب أن أعود إلى البيت. أن آكُل في هذا البيت. أن أستحم في هذا البيت. أن يحبك مصيري في هذا البيت».

وكان من الممكن لهذه الرواية أن تكون عملًا أدبيًّا فذًّا؛ فقد أتيحت للكاتبة تجربة رائعة، هي العلاقة بين الفتى الذي ينتمي إلى عقيدة فكرية تُغاير المنهج الذي تسير على هديه الفتاة مغايرة عميقة الجذور، في ظِل مرحلة حضارية واحدة، بل هما ينتميان إلى جيل واحد، لولا أن المؤلفة آثَرَت في بناء شخصياتها وصياغة أحداثها أن تتنافى هذه الشخصيات والحوادث مع الفكرة الرئيسية المسبقة التي تود الوصول إليها، وهي أن الفتاة العربية في عصرنا، مسلوبة الحقوق حتى من أبناء جيلها، بل من بين أكثر هؤلاء الأبناء وعيًا بحرية المرأة وفهمًا لمعنى الجنس. إنَّ المرأة وحدَها هي التي استطاعت أن

تتمثَّل الدلالة الحضارية لعصرنا، بينما تخلَّفَ الرجل عن الركب مطمئنًا إلى خلود أسوار الحريم.

ولا ريب أنَّ ذلك المفهوم يفصل ما بين ليلى بعلبكي ومرحلتنا التاريخية فصلًا عميقًا؛ لأنها لم تدرس بالفعل طبيعة واقعنا الحضاري في المرحلة الراهنة، والواقع الحضاري شيء يختلف عن الواقع الاجتماعي. فلا شكَّ أنه يوجد ملايين العرب المعاصرين ممَّن يتعاملون مع المرأة على أنها «كومة عار» — وهذه هي الترجمة السطحية المبتذلة للواقع — ولكنه يوجد في الوقت نفسه، المئات والألوف التي تعلن في خطواتها كم قطعنا في طريق التقدم الحضاري. ولقد تخيَّرت ليلى نماذجها من أولئك المئات والألوف الطليعية، ولكنها ألبستهم — برغمهم ورغمنا — ثياب الملايين المشدودة إلى القرون السحيقة. فكان ذلك النشاز الصارخ في ضحيتها لينا، وكانت هذه الأكوام الزائفة من الحوادث المفتعلة التي فتَّتت الصياغة المونولوجية الرائعة في البناء الروائي.

اتَّضح ذلك النشاز الصارخ في شخصية بهاء منذ أول وهلة، فالمعروف أن وجهة النظر الماركسية في المرأة، تتنافى تنافيًا مطلقًا مع اعتبارها عارًا أو رجسًا من عمل الشيطان. بل تراها كائنًا متطورًا مع تطوُّر المجتمع، وترى في تخلُّفها رجسًا من عمل المجتمع الطبقي. وهكذا يكافح الإنسان الماركسي من أجل تحرير المرأة في موازاة كفاحه من أجل تحرير المجتمع. غير أن المعروف أيضًا أن الإنسان لا يولد ممنهجًا بالطابع الماركسي، وإنما هو يكتسب ذلك الطابع بالثقافة والممارسة العملية. والإنسان في شرقنا بالذات، يولد غارقًا في محيط شاسع من دماء الدنس والعار المرسوم بها جبين المرأة. لذلك مهما واتته الفرصة — ذهنيًّا — للتخلُّص من هذه الدماء، فإنها تظل أمدًا طويلًا عالقة بوجدانه وأعماقه وروحه. لهذا كنت أتصوَّر شخصية بهاء كماركسي يعاني التناقض الحاد بين تكوينه الذي أسهمت في بنائه مئات الحقب من قِيَم العار والخطيئة والشيطان، وبين ما يستقبله عقله ليل نهار من أدوات الثقافة والمعرفة المتحضرة. هذا هو التناقض الأساسي، الواجب الوجود في البنيان الداخلي لشخصية بهاء. وهو لا يلغي تناقضًا آخَر بين البنيان الداخلي نفسه والإطار الخارجي. ففي هذا الإطار يبدو الإنسان الماركسي وغير الماركسي، وكأنه نسخة مطابقة للمبادئ التي يحاول أن يعيش بها ... والصراع بين الداخل والخارج هو الذي يفجِّر نبع الشخصية الفنية، هو الأساس في عملية الخلق الفني للنموذج البشري، لذلك كان يمكن أن نلتقي ببهاء في لحظة الصراع هذه، وحينذاك كانت تستطيع المؤلفة دونما عناء أن تلتقط الجوهر الحقيقي العميق للشخصية، من غير أن تحوِّلها إلى

بوق تهتف منه ضد الاشتراكية والشيوعية والقومية العربية، بالإضافة إلى ما تنسبه إلى هذه المبادئ من تحقير للمرأة واعتبارها عارًا.

ولحظة الصراع هذه لن تكون وحيدة الجانب، وهناك لينا في الطرف الآخَر من الصراع. إن هذه الشخصية كان يمكن أن تحقِّق أنسب لحظات الصراع المشتركة بينها وبين أحد أبناء المرحلة الحضارية التي تعاني ضراوتها بقسوة ووحشية. فهي فتاة أُتيحت لها فرصة الانسلاخ عن القيم التي تغل والدها ووالدتها وإخوتها ... وهي تؤكد هذا الانسلاخ في العمل والدراسة والحب، ولكن الكاتبة عمدت إلى صياغة لينا تمثالًا مجوفًا للحرية، فجاءت ثورتها الخالية من أي مضمون فلسفي، تعبيرًا سالبًا عن أزمتها. بل هي في قمة حيرتها بين معنى الجسد كما تراه أمها، ومعنى الجسد كما ينبغي أن يكون في نظرها. في ذروة هذه الحيرة، تنحاز بكيانها كله نحو القيمة القديمة، وتنحدر في أعماقها القيمة الجديدة بعيدًا بعيدًا عن السطح، عن جوهر حياتها الجديدة ... وهنا يتهشَّم تمثال الحرية على صخرة البذل والعطاء والإحساس بالضعف الأنثوي إزاء قوة الرجل، واعتبار الجنس تعويضًا عن الضياع، واعتبار الضياع ثمرة اللقاء المنتظر مع العدم. وهكذا تتسطح تجربة لينا مع أسرتها، وزملائها، ورئيس المؤسسة، فضلًا عن تجربتها مع بهاء. ولذا كنا لا نمتلك حقًّا في نسبة ما تأتيه لنا من سلوك إلى المؤلفة، فإن ما نمتلك ناحيته هو الأثَر العام للعمل الفني ككل ... ولقد أسهمت لينا في تكوين ذلك الأثر، بأن بصقت على الفتاة العربية، بل على الإنسان العربي ولحظتنا الحضارية المعاصرة ... وجعلت من قضايانا بصفة عامة، ومن قضايا المرأة بصفة خاصة، شيئًا تافهًا لا يُناقش.

وهذا ما يفسِّر لنا ما انزلقت إليه الكاتبة في بناء الأحداث بناءً سطحيًّا باردًا خاليًا من الصراع الدرامي، رغم أنَّ هناك أزمة، وتجربة مفتوحة للصراع. فقد تسلسل المونولوج الداخلي مع لينا من البيت إلى المؤسسة إلى الجامعة إلى المقهى، تسلسل من خلال سطوح القضايا والمشكلات التي تحياها، تسلسل من خلال معانقة هذه الرؤى السطحية، للتكوين المزيَّف للشخصية الثانية: بهاء، فكان هذا التسلسل بمثابة الترتيب العضوي لحشد من الأحداث والتجارب والشخوص، لم يكتسب الوظيفة الأساسية للمونولوج الداخلي في إضاءة الأبعاد الموغلة في عمق التجربة الذاتية للفرد، أو التجربة الإنسانية ككل. ولم يكسب البناء الروائي وحدة الترابط الفني لانعدام التماسك الفني والفكري جميعًا. وجاءت تفاصيل الرؤية الفنية للجنس باهتة، تنطق بالافتعال — فالصورة التي رسمتها لبهاء مع لوحاته العارية في غرفة نومه، أو على شاشة السينما، أو مع صدر لينا وساقَيها وشفتَيها،

تهتز ملامحها في وجداننا لاهتزاز الصورة الكاملة لبهاء. كما أن صورة الجارة المترهلة واليهودية الحامل، والأم ذات القميص الشفاف، والشقراء الصغيرة التي تعيش أيامها في روعة جسدها، والجار الذي يبحث عن ثقب في شباك لينا المغلق على جسدها العاري تحت الأضواء، والأب الذي ينزف شهوته في منتصف الليل بمجرد استلقاء بصره على الجسد الممدَّد في الشقة المقابلة، وصاحبته تخلع ثيابها قطعة قطعة ... هذه الصورة الجنسية للمجتمع العربي في لبنان، تفتقر في جميع زواياها وألوانها وظلالها إلى الصدق الفني، لأنها لم تنَل من المؤلفة سوى الحكم بالإعدام، دون حيثيات مقنعة أو غير مقنعة.

ولا شك أننا في النهاية، نستشعر ضراوة الضياع المُر بين جوانح ليلى بعلبكي، بل إني أذهب إلى بعيد وأقول إن ضياعها مُذاب في دمائها. ولكنها — وكم نأسف لذلك — لم تستطع ككاتبة عربية من جيلنا ومن عصرنا، أن ترتفع إلى مستوى جيلها وعصرها وحضارتها، بل لم ترتفع بتجربتها إلى مستوى الفن القادر على امتصاص مأساتنا. لذا ضاعت من بين يدَيها مشكلات المرأة العربية المعاصرة وذابت قضية الجنس عندها في لوحات مشوَّشة لا تتصل في كثير أو قليل بأعماق ضميرنا، وأزمته العميقة الجذور.

وكان لا بدَّ لنا، أن نعجل بالرحيل إلى سوريا، إلى الكاتبة الدمشقية كوليت سهيل.

وسوف تشدُّنا خيوط كثيرة من ليلى إلى كوليت، بعضها يتمزَّق بعد مسافة تقصر أو تطول، وبعضها الآخَر يستحيل إلى نوعية أخرى في منتصف الطريق، والقليل القليل، يظل معنا إلى الكلمة الأخيرة في أدب كوليت.

ولعلَّ قصة «أيام معه» — صدرت عام ١٩٥٩م — هي المقدمة الرائعة إلى الكلمة الأخيرة التي فقدت روعتها في القصة الثانية «ليلة واحدة» عند كوليت سهيل. والمقدمة — أو أيام معه — تناقش الضياع الشرقي للرجل والمرأة في نفس الحدود تقريبًا التي لمسناها عند ليلى بعلبكي.

فالعمل: هو أول ما تحاول ريم أن تبدِّد فيه ضياعها، وتحقِّق به وجودها، وتصطدم إلى صخرته بقيم مجتمعها، فتقول: «إن العمل مسئولية، وإن المسئولية تُعطي نوعًا ما، هدفًا للحياة» (ص٢٩). وتؤكد مرة ثانية «إن إرادتي أن أعمل، هي نتيجة تقهقري المتواصل أمام الفراغ ... وأمام الوحدة ... وأمام الملل» (ص٣٠) — ثم تتحدى المجتمع في صورة جدتها «أنا لست بحاجة إلى وجودكم حولي! أنا في حاجة إلى حياتي ... إلى شخصيتي ... إلى فرديَّتي، إلى إثبات وجودي ... كيف لا تفهمون ذلك! أنا لست عبدة!

عبدة لكم ... للمجتمع، لآراء الناس» (ص٣٤). ورغم ذلك، فهل استطاع العمل أن يبدِّد الضياع، أو يحقِّق الوجود؟ لقد سبق أن تركت لينا العمل بالمؤسسة في «أنا أحيا»، رغم شعورها المدمِّر بالضياع، ورغم حاجتها الملحة لأن تقف ندًّا للمجتمع، لوالدها، من الزاوية الاقتصادية. وها هي ريم تصرخ «... وبدد العمل بعض مَللي، وبلور شخصيتي، لكنه لم يملأ فراغي ... فراغ حياتي».

والكتاب: هو المحاولة الثانية التي أقدمت عليها ريم، سواء مع الدراسة الجامعية، أو مع ما تهفو إليه نفسها من دواوين الشعر، وما تثمره قريحتها من قصائد وأغنيات. ومع ذلك فكَم أحسَّت بوجدانها يتشقَّق من الجفاف بين كتب الجامعة، وكم تألمت من الفراغ الذي يحدق بها فور انتهائها من قصيدة جديدة. ولم يستطع الفكر أو الفن أو الثقافة، أن تملأ عليها حياتها، بل «كانت ساعات النوم من أهنأ ساعات أيامي ... هذه الساعات التي تشبه الموت ... يغيب فيها الإنسان عن الواقع، ويركد تفكيره فلا يقضي يومه متأسفًا على حياة لا يحياها» (ص٤٤).

والحب: هو التجربة الأخيرة التي أقبلت عليها ريم، أقبلت حاملة نفس القيم التي حملتها من قبلُ لينا وعايدة من شخصيات ليلى بعلبكي. والقيمة الأولى هي أن الحب يلخِّص عبودية المرأة للرجل «إن حريتي لا تفيدني، وإنني أفتتها» (ص٣٢) مؤكدة في مكان آخَر «هل أخبره أنني أرمي الشعر والفن والدنيا إلى الجحيم من أجله؟» (ص٢١٣). والقيمة الثانية هي الضعف الأنثوي إزاء قوة الرجل. فكما تمنَّت لينا أن تعلو قامة الرجل على قامتها فيعيد خصائص وجودها، تمنَّت ريم (ص١٠٩): «لو تظل هذه الذراع تحيط كتفي، وترفع عنهما مسئولية الحياة» ... «كنت دائمًا أتلهَّف إلى رجُل يحيطني برجولته، وبأسه، وجه. رجل أستقرُّ بين ذراعَيه، فيمزِّق شفاهي، ويكسر ضلوعي، ويستطيع في وقت آخَر أن يستقبل على كتفه دموعي» (ص١٥٥) ... تكاد تكون نفس ذرات البخور التي أطلقتها لينا حول صورة بهاء. والقيمة الثالثة هي أن الرجل الشرقي مهما تزوَّد من الحضارة بأدوات الفكر والذهن المتحرِّر، إلا أنه ما يزال شرقيًّا، بينه وبين المرأة العربية المتحرِّرة مسافة شاسعة، تضع تفكيره في مكان مختلف عن مكان تفكيرها الأمامي المتقدِّم. هكذا كان بهاء الشيوعي ونديم أستاذ التاريخ عند ليلى، وهكذا نرى زياد الفنَّان الموسيقار عند كوليت «... إنه ليس محرومًا لأنه يريد أن يعتقد أنه ليس محرومًا! إنَّ رواسب الشرق تنخر في أعصابه، وليس ضياعه ومغامراته الكثيرة إلَّا نتيجة ذلك ... إنه تائه يركض دائمًا، باحثًا عن وجوه جديدة،

لأنه في الحقيقة، لا شعوريًّا، يحاول أن يهرب من نفسه ... يحاول أن يبرهن أنه ليس محرومًا ... لأنه يعرف أن الحرمان وُلد معه وفي ذراته» (ص٢٨٠). وكما رأت لينا بهاء «ضعيفًا يجمع قوة واهمة ليحطمها»، كان زياد «ليس قويًّا ...، ولو كان فعلًا قويًّا لَمَا حاول بجميع الطرق أن يظهر بثوب الشخص القوي ... القوي ... القوة الصحيحة تنبع من الأعماق، وليست ثوبًا يرتديه الإنسان» (ص٢٨٢). والقيمة الرابعة هي أن العلاقة الجنسية حاصل جمع الأخذ والعطاء كحلٍّ لأزمة الحب المثالي الذي يعتمد على العطاء الدائم (٣٥٤، ٣٥٥). والقيمة الأخيرة أن الحب والجنس تعبير مركَّز عن مأساة الوجود الإنساني ... تنادي ريم زياد وهي تتلو كلمات لينا مع بهاء: «أنا أحبك أنت يا زياد، وأريد أن أشعر في ذراتي بمعنى وجودك، وبمعنى وجودي» (ص١٨٧) ... «إنني في حاجة إلى شخص حبيب يبقى إلى جانبي، ويدلُّني على طريقي ... ويدفعني فيه ...، شخص يبدِّد ضياعي وخوفي، ويُعطي معنًى لوجودي» (ص١٨٦). وإذا كان الحب رغبة عارمة في اكتشاف دلالة الوجود وتحقيقه، فإن فقدانه أيضًا، نقيضه المقابل، مأساة تصنع شيئًا مماثلًا ... قالت ناديا لريم: «... كان من الضروري أن يهزك بعنف شخص، لتستيقظي من ضياعك الدائم ... وتجدي نفسك» (ص٢٨٢).

هذا التشابه بين ليلى وكوليت قد يعني الدراسة النقدية المقارنة في المقام الأول، ولكنه يعنيني هنا في هذه الدراسة الخاصة بمعنى الجنس في أدب المرأة، لارتباط هذه الخيوط الحضارية الناسجة للبناء الروائي — في بعض الوجوه — عند ليلى وكوليت. على أن نقطة انطلاق ليلى — الموت — امتهنت النسيج الحضاري الواحد الذي يظللها مع كوليت، فجاء أدبها تعبيرًا عن قضايا مريخية لا تتَّصل بعالمنا في كثير أو قليل. بينما كانت نقطة انطلاق كوليت هي العنصر الأول في أزمة جيلنا، أزمة التناقض بين القيم القديمة، والعلاقات الاجتماعية الجديدة. ولأن هذا العنصر لم يعرف طريقه إلى بقية عناصر التراجيديا المعاصرة في حياة الإنسان الحديث بصفة عامة، والمرحلة التاريخية التي يكتشف فيها الإنسان العربي ذاته بصفة خاصة، لهذين السببين كان الغلاف المحيط بتجربة كوليت هو الغلاف الرومانسي. وهو بلا ريب غلاف يتخلَّف عن طبيعة مرحلتنا الحضارية الراهنة، ولكنه يتصل في عمق بأحد عناصرها من زاوية التناقض الذي أشرت إليه بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة، كما يتصل أشد الاتصال بطبيعة النماذج البشرية التي أودعتها المؤلفة عملها الأدبي، لذلك جاءت «أيام معه» صادقة فنيًّا إلى أبعد حدود الصدق تتميَّز تجربتها بالأصالة، وأحداثها بالمعقولية الفنية، وشخوصها بالإقناع الوجداني.

الرؤية الرومانسية للحب في «أيام معه» هي المقدمة الرائعة للرؤية الرومانسية للجنس في «ليلة واحدة»، لذلك لا يصبح الموت حافزًا للضياع، بل على النقيض حافزًا لاكتشاف الوجود، ولا يصبح الجنس ملجأً للضياع، بل تعبيرًا ما عن الوجود. تتساءل ريم في «أيام معه» (ص١٢٩): «سأموت يومًا ما دون إرادتي، كما وُجدت دون إرادتي، فلماذا، وقد وجدت، لا أعطي معنًى لهذا الوجود؟» ولقد حاولَت قبل أن تلتقي بزياد أن تُعطي هذا المعنى لوجودها في العمل والدراسة والفن، ولكنها عبثًا كان وجودها يكتسب معنى ... «إنني أحاول بجميع الطرق أن أجد معنًى لوجودي، لكنني أكتشف يومًا بعد يوم، أن وجودي تافه» (ص٨٦). والمجتمع من حولها لا يتيح لهذا الوجود معنًى أصيلًا نابعًا من لحظتنا الحضارية ذاتها، وإنما يفسح المجال للمعنى الرومانسي فحسب ... «المجتمع الذي يؤثر الدعارة في الخفاء على الابتسامة الطاهرة علنًا» (ص١٠٨).

... وهكذا يغيب الإحساس بالفراغ في شرقنا العربي في باطن الضياع الرومانسي القريب من المرض النفسي «... إن الفراغ مرض شرقنا بكامله ... هو مرضي، هو مرض كل فتاة، كل امرأة مرهفة الحس، يُكتَب لها أن تحيا في هذه البقعة من الأرض» (ص١٢٦). وعندئذٍ تكون السعادة في وجود زياد، «لحظات قصار يتوقف فيها الملل مؤقتًا، وينهار فيها الفراغ نسبيًّا» (ص١٣٠). وهو ملل رومانسي في صميمه، بعيد تمامًا عن أن يقف نِدًّا للملل الأوروبي المعاصر، هو ملل يصدر عن التصور الرومانسي المُغرِق في تضخيم الإحساس والانفعال بالحب، «السيجارة التي دخنتها تركت في يدي شيئًا منه ... أحسست بنشوة تسري في أعصابي، وأخذت أنش بين الأصابع عن طيف زياد» (ص١٣٠). والمجتمع الذي يذيب دعارته في تمتمات الصلاة، هذا المجتمع المنافق لا يرتضي لريم أن تعرض حبها للهواء والشمس «... وفجأة تجسَّمَت أمام ناظري قصيدة للشاعرة نازك الملائكة: الأخ يقتل أخته — غسلًا للعار — ثم يذهب إلى الحانة ليشرب بين أحضان الغانية الكسلى نخب الشرف المستعاد! نعم! الشرف كلمة نتغنَّى بها، لا عن عقيدة، بل عن أنانية وغرور وسخف» (ص١٤٠).

إنَّ كابوس هذا المجتمع، هذا المفهوم للشرف، لا يعرف طريقه إلى خطيبها ألفريد الذي عاش حياته بين جدران أوروبا: «لا ... إن ألفريد يرى في شخصي الصديقة التي يجب عليها أن ترتدي البنطال، وتهمل شعرها، وتبقى رهن إشارته، فتركب إلى جانبه في سيارته الفخمة ... أو تظل واقفة، وهو يأخذ صور مشهد من المشاهد ... أو تتسلَّق معه جبلًا من جبال سورية! إنه يحبُّ مجرَّد شعوره بوجودي إلى جانبه ولا يكترث أبدًا لشكلي، أو عملي، أو إحساسي ...» (ص٤٧) ... وتلك هي الرؤية الرومانسية للضياع الأوروبي.

ولكن هذا المجتمع بعينه، ينعكس على وجدان الرجل، الفنان العربي، على نحو آخَر. يقول زياد في أول مراحل علاقته بريم «الحب عاطفة سخيفة وزائلة. الحب وهم! أنا لا أحب!» (ص٧٣) ... وهذا هو الفارق الحاسم بين جيلين، هذه هي التسعة عشر عامًا التي تفصل بين زياد وريم ... الرجل يرى في الحب وهمًا، والمرأة تراه تحقيقًا لوجودها! تحقيقًا لذاتها، تتحدى به الأرض والسماء والعالم كله ... «زياد ... ما دمت أنت إلى جانبي، أنا أتحدى السماء ... تعالَ ... اليوم عيدي ... وفي الأعياد يجوز لنا أن نجعل من الحياة العادية حلمًا جميلًا ... ومن الأحلام حقيقة ... تعالَ زياد ... لِتُفنَ الدنيا ... هذه اللحظات ملكي ... وعليل قد قتل مخاوفي ... تعالَ» (ص١٥٨) غير أن هذه المسافة الشاسعة بين الجبلَين ليست هي التربة الخصبة لازدهار هذا الحب، إنها — بالتأكيد ليست الأرض المنهارة تحت قدمي فرنسواز ساجان التي تتشابك فوقها أذرع المراهقات بأذرع الرجال المسنين. ولكنها — أيضًا — ليست بعدُ أرضًا حقيقية. إنها مجرَّد ظِلال رومانسية يتوهَّج معها الشعر الأبيض، يبهت فيها الشعر الصارخ بالحياة. وما إنْ يسطع القليل من أشعة الشمس، حتى يتحوَّل إلى مأساة رومانسية «... كان معي، يحدثني، يدَّعي حبي، لكنني لأول مرة، وأنا معه، شعرت بنفسي ... وحيدة ...» (ص٢٤٨)، فإذا حانت إحدى اللحظات الفذَّة في حياة المرأة الرومانسية، توهَّمت فيها إمكانية اللقاء «... ليته شعر بأن هذه اللحظة كانت ملكًا له، وفهمَ أن باستطاعته أن يتصرَّف بها وبحياتي مثلما يشاء» (ص٢٧٢). إلَّا أنَّ اللحظة تموت، كما يموت الظل، لأنها لم تكُن وُلِدَت أصلًا. وتحاول ناديا أن تكون ضميرًا موضوعيًّا للمأساة، فتقرِّر «... هي قصة الفتاة الشرقية التي لا تعرف شيئًا من الدنيا، فتنقاد لعاطفتها، وتصب حياتها في وجود رجل! الفتاة التي تحب بكل قلبها وروحها وجسدها، فتعيش حلمًا لمدة وجيزة وتستيقظ فجأةً ليصدمها الواقع ... الفتاة التي ترى حبيبها كما يصوِّره لها الخيال، وعندما يظهر الحبيب على حقيقته تسحقها المفاجأة ... نعم ... قصتك هي قصة شرقنا، قصَّة الرجل الذي يعاني الحرمان» (ص٢٨٠). وتسقط الجملة الأخيرة في وهاد بعيدة عن الضمير الموضوعي الآسِن في بحيرات راكدة من القيم القديمة. وكما هتفت لينا في نهاية «أنا أحيا»: «مستقبلي دقائق فارغة»، تنشد ريم في نهاية «أيام معه»: «ما أبدع الفراغ!» ... إن ضياعها لم يذُب في خيانتها اليومية لزياد ولنفسها بين أحضان خطيبها الرسمي — ألفريد —، ولم يذُب في حلوى «الحب» التي تلتذُّ بامتلاكها، كي تذيقه. تذيق الرجل ... مرارة الانتظار، والقلق، والجوع! ويستحيل كيانُنا الروحيُّ تحت وطأة الرؤية الرومانسية إلى كيان مرضي.

ولو أننا تتبَّعنا خطوات ريم منذ بداية الْتِقائها بزياد، لأحسسنا أنَّ المؤلفة كانت حريصة للغاية أن تصوِّر هذه الزاوية الرومانسية من حضارتنا بمعزل عن بقية الزوايا الصانعة لهذه الحضارة، فتجمَّدت بين يدَيها كافة الصور والمرئيات في قوالب باهتة لا تستشف جوهر التسلُّخات الدامية في ضياعنا الإيجابي الواثب. لذا، تألَّقت العلاقة بين ريم وزياد في تبيانها أبعاد الزاوية الرومانسية في مرحلتنا التاريخية الراهنة، ثم خَبَت هذه العلاقة في إغفالها بقية الأبعاد الخالقة لتلك المرحلة. وكان ذلك هو السبب المباشر في صياغة شخصية ريم وتجربتها مع زياد في إطار تعبيري يفتقد كثيرًا من عناصر التوتُّر والنبض والخفقان التي تشكِّل النسيج الحي للبناء الروائي الناجح.

ولو أننا رافقنا هذه العناصر في غيابها عن القصة، لتعرفنا على طبيعة النظرة الوحيدة الجانب عند كوليت، والتي تختلف في نتائجها المفصلة عن نظرة ليلى بعلبكي.

لم ترسم كوليت الشخصية الأولى في روايتها بحرية الفنان الذي يسعى إلى تعمُّق التجربة التي تخوضها الشخصية. فكانت ريم محصورة في نطاق نادية ونجوى وليلى وألفريد وجدتها وعمها، في حدود الوجه الرومانسي للمأساة الاجتماعية التي يعيشها هؤلاء جميعًا. أي إن هذه الشخصيات أسهمت في تكوين ريم بما يناسب الفكرة الرومانسية المسبقة لدى الكاتبة، بينما كانت إمكانياتها تُتيح لها محصولًا أوفَر غنًى، إذا هي استخدمت هذه النماذج في كافة أبعادها الداخلية والخارجية، بما يضمن الاتساع الرحب في نظرة كوليت إلى شخصيتها الرئيسية في القصة.

بل إن اختناق هذه الشخصية في الرداء الضيق الذي نسجته لها المؤلفة من قُبلات زياد القادمة من شفاه الأخريات، ونصائح نجوى المقبلة مع هرولتها في الحياة، وغرام ألفريد المنبثق عن أحضان أوروبا الضائعة ... هذا الرداء الخانق بفتائله الباهتة، كان له التأثير الكبير الضخم على كيان الشخصية الثانية: زياد. فهي لم تُعطِه فرصة اللقاء الخصب الذي تمنحه حضارتنا المعاصرة للإنسان العربي الجديد، هذا اللقاء المتعدِّد الجوانب والزوايا والوجوه، وإنما وهبته «ضعف الأنثى» والرغبة في «الامتلاك الفردي الضيِّق» والحيلولة دون «مشاركته الحياة العريضة بما تشتمل عليه من عناصر غير الحب، وإنِ اتَّصلت به» ... وهبَتْه جانبًا واحدًا مُتضخِّمًا من الحياة، فأورث هذا التضخُّم ما ندعوه بالوجه الرومانسي ... وحينئذٍ تضاءلت شخصية زياد، وانزوى هذا النموذج البشري في غياهب الدلالة الرومانسية للمأساة، وتلاشت ملامحه من وجداننا؛ لأنه لم يحتفر في أعماقنا مكانًا أصيلًا لمأساته. ذلك أنَّ الكاتبة برؤيتها الموغلة في الذاتية، أهدرت

حقَّ هذه الشخصية الثانية في أن تقدِّم لنا نفسها بحرية النموذج الفني، وبعيدًا عن الصورة المماثلة لهذا النموذج في حياتنا العادية.

ومن ثَم كانت أحداث «أيام معه» هي هذه اللقاءات المباشرة بمعاني الحب والجنس والرجل والمرأة، وغير ذلك مما يجسِّد مقدمة ممتازة — فحسب — للرؤية الرومانسية للجنس، كما تقدِّمها لنا كوليت في روايتها الثانية «ليلة واحدة» التي ظهرت عام ١٩٦١م. لذلك ينبغي أن نتجاهل نهاية «أيام معه»، فنشد خيوطها — أو بعض هذه الخيوط على الأقل — إلى أصدقائنا الجدد: رشا وسليم وجورج وكمال.

رشا ليست الوجه الآخَر لريم، كما قال بعض النقاد، وإنما هي الامتداد الطبيعي لها. الامتداد المتمثِّل لكافَّة الخصائص الأساسية في شخصية ريم. وحقًّا تختلف تجربة رشا من حيث التفاصيل الدقيقة في المناخ الاجتماعي والبيئة النفسية، ولكنها تلتقي بعد ذلك في الخطوط العامة، بل وفي نوعية الدقائق التفصيلية، وإن تباينت في المظهر السطحي. تزوَّجت رشا من رجل يكبرها في السن، بعيد عنها تمامًا في كلِّ شيء «... في هذه السنوات كنت أعرف سبب بكائي ... الفراغ» (ص٣٨). حاولَت قتل الفراغ بالقراءة والدرس، فلم تُوفَّق، لأن فراغها لم يكُن حيِّزًا في المكان أو الزمان، بل في النفس الظامئة إلى تحقيق وجودها، كان فراغها ضياعًا. ثم هي تسافر إلى باريس، فربما كان الطفل، هذا الرجاء المقبل مع الطبيب، ربما بدَّد ضياعها. وفي القطار إلى باريس، تصوِّر كوليت الحضارة الأوروبية من زاوية العلاقة بين الرجل والمرأة ... إلا أن لقاءها بكميل — أو كمال — ليس لقاءً بين المرأة العربية والحضارة الأوروبية ... إنه لقاء بينها وبين مرآتها الرومانسية: «كنت فقط هائمة في سمرته، فقد كنت أرى في سمرته ... بلادي» (ص٥٠)، كما كانت ترى فيه شيئًا آخَر، ترى تطلُّعاتها إلى المجهول، عندما كان يصلبها الأرق، فتتقلَّب الساعات تلو الساعات على فراشها مسهَّدة: «أفكِّر في الحياة كلها، وفي لا شيء ... وأبحث في مخيلتي عبثًا ... عن ذكرى حلوة مفقودة ... وعن أمل مُشِع مجهول ... وعن لا شيء» (ص٥١). أما إحساسها بالضعف الأنثوي إزاء قوة الرجل، فتجسِّمه لنا طبيعة الأزمة العاطفية التي تجتازها على المستويين: النظري والتطبيقي معًا. في المستوى الأول «في اللاشعور، صوَّر لي خيالي الشرقي الواسع أنني أنثى ضعيفة يدلِّلها رجلها القوي» (ص٧١) وفي المستوى الآخَر، يهتزُّ بها القطار «فالْتَوَت قدمي وشعرتُ بأنني أفقد توازني وأهوي إلى الخلف ... وعوضًا عن أن تتلقَّاني الأرض وجدت سندًا في صدر قوي ثابت» (ص٧٣).

ولقد عالجت الكاتبة، الجوهر الرومانسي للأزمة في إطار رومانسي أيضًا، وإنِ اتَّسم بالرمزية. فالقطار من حيث المكان، والليلة الواحدة من حيث الزمان، يبدوان كحلم من أغوار ألف ليلة وليلة، كما عبَّر كمال نفسه. ولولا رومانسية الأسلوب المفرطة التي هشَّمَت الصور التعبيرية على صخرة الأنغام المنسابة انسيابًا تلقائيًّا بلا ضابط فني، ولولا إصرار المؤلفة — بوعي أو بغير وعي — على تذويب الكيان الذاتي للشخصية والحدث في متاهات التحليل النفسي، لجاء البناء الروائي ممتازًا. لأنَّ هذا التحليل كان يمكن أن يجيء عنصرًا مترابطًا مع بقية العناصر المكونة للشخصية. وليس عاملًا مذيبًا لمعالمها.

وصلَت رشا إلى باريس، برفقة كمال وجورج. وقبل أن تصل تكاشفت «الحب» معه ... مع «الحلم» ... مع الرجل الذي الْتَقت به في لياليها المسهدة الطويلة عبر الخيال! لياليها التي كانت تؤرق حياتها «كشجرة لم تَعِش إلَّا في فصل الخريف» (ص١١١) ... لقد رأت في كمال صدى شعور جميل بأنَّ هناك إنسانًا «يهتم بها»، أن هناك إنسانًا «يتحمل مسئوليتها؛ لذا أحسَّت بسعادة طاغية حينما انفردتْ به في المقهى لأنني كنت أتمنى دائمًا أن أشعر بأنني أنثى ... ومن طبيعة الأنثى أن تضعف» (ص١٤٣)، هذا الضعف الذي أومأت إليه في اهتزازة القطار، تعود إلى تأكيده في شوارع باريس عندما انزلقت قدمها وكادت تسقط بين عجلات السيارة ... «وقبل أن أفكِّر في أي شيء كان قد شدَّني بسرعة إلى الوراء؛ فالتفتُّ، لأرتطم بصدره، وأتسمَّر بين ذراعَيه، خائفة، ضعيفة، راضية» (ص١٤٥). «وبقينا لحظات ضائعين في الهدوء حتى ضاع الهدوء في تأوُّهات نظراتنا» (ص١٤٦)، ورشا هي لينا وعايدة — في «أنا أحيا» و«الآلهة الممسوخة» —، وريم — في «أيام معه» — هي الفتاة التي تستشعر الوحدة ومرارة الغربة في غيبة الحبيب المجهول الذي عاد ... «بلى ... لقد قضيت عمري وحيدة، ولكن وحدتي الآن معناها أنه ليس إلى جانبي» (ص١٥٣) ... ومن ثَم تتساءل مع لينا وعايدة وريم: «لماذا أحرمه وأحرم نفسي من لحظات لا يجود بها الزمان إلا مرَّة واحدة؟ أين الهدف الذي عِشت له طيلة حياتي كي أضحي له الآن بسعادة لحظة؟» (ص١٥٥) ... لقد عاشت حياتها في الماضي — القريب والبعيد — كقطعة أثاث، تحجَّرت أنوثتها فأضحت «لعبة البيت» بين يدَي الرجل، لم يكُن ثمَّة ما يبهرها في هذا الوجود الميت ... أما الآن، أما في هذه اللحظة الفذَّة في حياة المرأة، فإنَّ العالم كله يصبح شيئًا جديدًا في عينَيها. العالم الكبير، وعالمها الخاص، بل الأكثر خصوبة من أي شيء آخَر في وجودها كله ... العالم الذي كشف عنه الغطاء مشهد الرجل الأبيض في مسرح الليدو، وهو يجني ثمار إهماله لزوجته في استقبالها

الحار للرجل الأسود بين أحضانها. هو العالم الذي كان مصلوبًا في أحلامها، فوق صليب كبير أسود، ما إنْ وقع بصرها عليه في إحدى علب الليل حتى «ارتجفتُ ... وعُدتُ مسرعةً أقطع حلبة الرقص لأبحث عن كمال ... وإذا به أمامي ... يفتح لي ذراعَيه ... وشعرت في تلك اللحظة أن هاتَين الكتفَين هما السور الوحيد الذي يحيط بكياني ... وأن لا حياة لي إلَّا في داخله» (ص١٨٣) ... «ومشيت إلى جانب كمال راضية ... ولم أهتم إلى أين كان يقودني ... ففي تلك اللحظة كنت مستعدة أن أتبع كمال حتى آخِر الدنيا» (ص١٨٤). وقد مضت معه بالفعل حتى «آخر الدنيا»، فلم تعتبر وجودها معه في غرفة واحدة حادثًا غريبًا، إذ بدا لها الأمر طبيعيًّا للغاية، هي التي كانت تحسُّ نفسها دائمًا «غريبة» في غرفة نومها ... في غرفة الزوج «... وفي صمت الليل، كانت ذراعان قويتان تزنران سمرة سكري بأمل العطاء ... ويتمزَّق السكون فجأةً، بحشرجة حذاء ارتطم بالأرض، وبتنهُّدات قضبان سرير حديدية ... وينطوي الليل على طيفَين احتواهما الدفء فوحَّدهما في خيال واحد ... ترنَّح طربًا ... واحترق شوقًا ... وذاب همهمةً وأنينًا» (ص١٨٩، ١٩٠) ... هكذا أتاحت لها اللحظة الفذة في حياة المرأة، أن تفتح لها أقرب العوالم إلى نفسها على مصراعَيه «لأول مرَّة في حياتي فهمتُ قيمة جسدي ... لأول مرَّة فهمتُ أن هذا الجسد ليس فقط أداة ... ليس فقط غديرًا باردًا ينهل منه عطشان ... فيطفئ رغبته ويروي شهوته ويسرق منه لذة مؤقتة! لأول مرة فهمتُ أن جسدي دنيا جميلة يصل إليها مَن استطاع أن يسبر أغوار نفسي، فتغمره بالدفء وتُغرقه بالحنان ... وتنثر تحت أقدامه الأزاهير ... وتمنحه شيئًا أسمى من اللذة وأغلى من الفرح وأعذب من النشوة ... نعم، فهمت أن هذا الصنم — جسدها — يستطيع أن يكون نبعًا يفيض حنانًا وحبًّا ... ويستطيع أن يمنح ... السعادة» (ص١٩٢) ... وإذا كانت منحت جسدها أول عابر سبيل إلى باريس، فلأنها وهبته نفسها ... «ونفسي أغلى من كتلة لحم صاغتها الطبيعة بشكل امرأة» (ص١٩٧).

هنا ... هنا بالتحديد تتمزَّق كافة الخيوط بين ليلى بعلبكي وكوليت، وتنهار المقدمة الرائعة في «أيام معه» على أعتاب «ليلة واحدة» ... فقد تبلورت الأزمة بكاملها عند الكاتبة في تجربة المرأة الجديدة مع الرجل الشرقي، في الصراع بين العلاقات الإنسانية الجديدة، والقيم الإقطاعية القديمة، وهي — كما سبق أن كررت — زاوية واحدة في تركيب أزمتنا المعاصرة، وتشريحها على هذا النحو المعتزل يفصل ما بيننا وبينها من صِلات، ويهدر القيمة الحقيقية لأزمتنا وضياعنا، ويشلُّ إمكانيات الصدق الفني من التمدُّد في ثناياها ... بل هي تنعكس بشكل حاد على البناء الروائي في أكثر من اتجاه: فالحوار يندرج

تحت باب الشعر المنثور بصورة تبتعد به عن القالب الروائي ومستلزماته التعبيرية الأخرى كالصورة والسرد التحليلي — لا الشعري — وتنوع المشاهد. والمونولوج عبارة عن مناقشات ذهنية وخواطر مترابطة أفقدت الشخصية الأولى مميزات التكوين الحي الذي يدع من المونولوج الداخلي انسيابًا ذاتيًّا وتدفُّقًا نفسيًّا بلا ضابط ذهني سوى الضوابط الفنية. ثم الاعتماد المطلق على ذاتية الرؤية الفنية، أدَّت إلى الانحراف بشخصية كميل إلى صورة مزيفة للإنسان الأوروبي — فضلًا عن الفرنسي — المعاصر، كما أحالت شخصية سليم إلى ملامح باهتة لإنسان لا نقتنع به كشخصية فنية. والعلاقة الجنسية كادت تكون تعبيرًا مخلصًا عن أزمة «الضياع» عند المرأة العربية المعاصرة، لولا الرؤية الرومانسية للجنس التي أغلقت الطريق على التصادم المنتظر بين المرحلتَين الحضاريتَين في بلادنا وأوروبا، فتوهمت رجلًا أوروبيًّا عربيًّا رومانسيًّا يبدِّد ضياع المرأة العربية في ليلة واحدة! ولم ينجح استخدامها لمشهد من المرح وحلم الصليب الكبير الأسود، استخدامًا رمزيًّا على الإطلاق. إن مأساة الرجل الأبيض والزنجي والزوجة الضائعة بين الاثنين، والمأساة التي يوجزها اللون الأحمر والصليب الأسود، كلاهما يعبِّران عن التراجيديا الأوروبية، الأمر الذي فوَّت الفرصة على الكاتبة في استخدامها، بل جعل من ذِكرهما افتعالًا للجوِّ المأساوي وابتعادًا عن الجو الرومانسي.

والجزء الأخير في القصة، مناقشة حامية مع الذات — بين رشا وذاتها — لوضع نهاية الدراما، ولا تلبث أن تعتزم السفر، فتنزلق قدمها — وهي ضائعة بلا كمال ولا سليم ولا أحد — فتلفظ أنفاسها الأخيرة في المستشفى. هل هي أنفاس الخيانة؟ كلا. «... لم تخُن! بل اكتشفت معنًى في حياتها ... معنًى ضائعًا كان يجب أن تكتشفه في يوم من الأيام ... معنًى سوف يشعُّ على واحات خيالها وذاكرتها، ولو أنه لا يشكل سوى طريق مسدودة» (ص٢١٨)، لقد سُدَّ الطريق من قبلُ في وجه لينا «أنا أحيا» وها هو ذا يُسدُّ ثانية في وجه رشا «لأن الحلم مهما كان رائعًا لا يستطيع أن يكون سندًا للمرأة! ستعود ... ستعود إلى بيتها» (٢٢١) ولكن الموت — في أعماق لا وعيها — أهوَن من البيت، أهوَن من حياة لا تحياها، فتسبل أهدابها، وهي تتمتم «ما فائدة السنين ... كانت حياتي، كل حياتي، ليلة واحدة» (ص٢٣٥).

والنهاية في «ليلة واحدة» هي القصة. وهي تؤكد أن المؤلفة بلغت ذروة المعاناة النفسية لضياع المرأة العربية. ولكنها تؤكِّد أيضًا زيغ نظرتها الفنية، فجاءت القصة مبتورة فنيًّا، بلا نهاية حقيقية. إن حيرة البطلة بصدد الخاتمة ليست نهاية، وموتها ليس

نهاية ... إنها تعبيرات مختلفة عن فقدان الاتجاه الفني والفلسفي عند الكاتبة. تمامًا، كما جاءت العلاقة الجنسية تعبيرًا تائهًا عن دلالة مفقودة.

كانت «أيام معه» المقدمة التمهيدية لـ «ليلة واحدة» ... بمعنى أن البناء الروائي في القصة الأولى لم يتضمَّن الكلمة الأخيرة في محنة الضياع التي تُعانيها المؤلفة، وأقبلت القصَّة الثانية لتقول هذه الكلمة، ففشلت فشلًا ذريعًا. ورغم أنها استخدمت الحيِّز المكاني والزماني استخدامًا رائعًا يبعد بها عن الاتهام بالافتعال — فالقطار والليلة الواحدة حيلتان فنيتان بارعتان للتركيز والتكثيف — إلَّا أنَّ التطرُّف في الأسلوب الشعري وإهمال بقية الوسائل التعبيرية، أفسد التركيز الفني، وجعل منه شيئًا قريبًا من اعترافات مريض أمام طبيب نفساني. وكان من الممكن أن يكون «الجنس» تعبيرًا ثنائيًّا عن ضياع الإنسان الأوروبي المعاصر، وجراح المرأة العربية، مع تمييز حاسم بين الضياعَين. لوحة رومانسية واحدة. فجاء الجنس مُقحَمًا على معنى الضياع، وإن لم يكن مُقحَمًا على لقاء عابر بين رجل وامرأة.

وحان لنا أن نلتقي بأديبة القاهرة ... صوفي عبد الله. وهي كاتبة تنتمي إلى جيل مختلف نسبيًّا عن جيل ليلى وكوليت، الجيل الأدبي والزمني معًا. ولكنها تستظل معهما بمأساة عصر واحد، ومرحلة حضارية واحدة، وبيئة مشتركة السمات. بل إنَّ أسبقية جيلها على جيل الكاتبتين السورية واللبنانية، لا يحدِّد خطًّا حاسمًا بين الجيلَين، وإنما تتشابك معالمها لدرجة كبيرة. ولا يبقى بعدئذٍ سوى اختلاف المستوى الفني، لطول عهد صوفي بممارسة التعبير الأدبي بصفة عامة، والكتابة القصصية بصفة خاصة، وطرح موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمعنا بصفة أخَص.

وإذا كانت صوفي قد أرَّخت للمرحلة الحرِجة في حياة جيلها من قبلُ في روايتها الأولى «دموع التوبة» — عام ١٩٥٩م — إلَّا أنَّ قصتها الطويلة الثانية «لعنة الجسد» التي صدرت في التاريخ نفسه، تحيط بأزمة المرأة المصرية إحاطةً أكثر شمولًا، وإنْ جاءت «عاصفة في قلب» — عام ١٩٦٢م — أكثر نضجًا واكتمالًا.

وصوفي ظلَّت تكتب القصة القصيرة، منذ بدأت حياتها الأدبية إلى الآن. وفي مجموعاتها «كلهنَّ عيوشة» و«بقايا رجل» و«نصف امرأة» نلمح إشارات عديدة إلى ضياع المرأة العربية في مصر، ولكنا نخفق تمامًا في محاولة العثور على معنى الضياع أو دلالته فيما يصل إليه من علاقات جنسية مشوَّهة أو سوية. ذلك أن الطاقة الفنية عند صوفي — كما أعتقد — تسلك طريقها إلى القالب الروائي أكثر سهولة ويسرًا من القصة القصيرة. لهذا نرافق

الكاتبة المصرية في روايتها «لعنة الجسد» لأنها تمثل محاولتها الأولى — كما قلت — في الإحاطة الشاملة بجوهر الأزمة الضاربة بين جوانح المرأة المصرية بعد الحرب العالمية الثانية.

في مصر كاتبات كثيرات ممَّن تعرضن لتلك الأزمة على مستويات مختلفة من العمق والإجادة والشجاعة الفنية. وربما كان منهنَّ مَن يتفوَّق على صوفي في جانب أو آخَر، ولكن تجربة صوفي التي توَّجَتها قصتها الأخيرة «عاصفة في قلب» تتميَّز بما دعوته منذ قليل بالإحاطة الشاملة. لذا أقرِّر أن اختياري لأعمال هذه الكاتبة مادة لهذه الدراسة، كان وفقًا لمفهومي ذاك فحسب. بل إنَّ اختياري لعملين بالذات، هما لعنة الجسد وعاصفة في قلب — تمَّ طبقًا لذاك المفهوم بالتحديد، ولنبدأ جولتنا مع القصة الأولى.

من الملامح البارزة في الأدب الروائي عند صوفي أنها تتناول مشكلة المرأة وأزمة الجنس كقضية مستقلة بذاتها، لا كظاهرة عَرَضية عابرة … بمعنى أنها لا تمسُّ هذا الموضوع كجزئية متداخلة مع جزئيات أخرى في شريحة اجتماعية. تكتفي الكاتبة بتصويرها ككل … بل هي تتناول هذه الجزئية بالذات وتنضو عنها ثيابها من العناصر المتشابكة معها، وتتفرَّغ نهائيًّا لهذه القضية في جميع أبعادها. والميزة الأساسية لذلك المنهج هي الوضوح التام في عرض الأزمة، والتكامل في الإلمام بأطرافها المتناثرة، والتعمُّق في استخلاص النتائج. إلَّا أنَّ المبالغة في استخدام ذلك المنهج أيضًا، تقطع الصلة بين العمل الفني والبيئة الاجتماعية في مدلولها الكبير.

وفي «لعنة الجسد» طغت هذه المبالغة على كافة المزايا السابقة، فلم تضع أيدينا على همزة الوصل العميقة بين هدى وابنها وزوجها وعشاقها وبين الحياة. رغم بشاعة المأساة الإنسانية التي تحياها هذه النماذج جميعها. حتى إنَّ بعضًا من النقاد، صرَّح بأنها الترجمة العربية لمأساة أوديب، بوحي من إطارها الذي نسجته المؤلفة من فتًى مدلَّل ينشأ في أسرة متوسطة، على أن أمه قد ماتت. ثم يرتبط فيما بعدُ بامرأة «محترفة» في المدينة ارتباطًا جنسيًّا. ويفاجأ الجميع بأن المرأة هي أم الصبي. كانت تلك الأحداث مجرَّد إطار تراجيدي للقصة التي تبدأ في واقع الأمر مع هذه الأم حين كانت طفلة مات أبواها، وتكفَّل عمُّها بتربيتها … ثم زفَّها إلى أحضان أقرب رجل يتزيَّن بالثراء ووقار السن. وتجتاز الطفلة الجميلة تجربتها في رضًا أول الأمر، ولكنها ما إنْ تكبر وتشاهد الأسطى الشاب سائق عربة زوجها حتى يجرفها تيار حبه وحنانه إلى الفراش، وكان الفراش تتويجًا لمقدمات كثيرة من الغزل الصريح وغير الصريح، مما نقله السفرجي ومربية الطفل الوليد

حديثًا إلى الزوج. وحينئذٍ جاء اكتشافه لهما فوق الفراش أمرًا طبيعيًّا، قذف بهما إلى الشارع، إلى غرفة صغيرة بأحد الأحياء الشعبية يسكنها الأسطى مع أحد زملائه. غير أنَّ الأحداث لا تلبث أن تفجع المرأة الصغيرة في حبها الأول، إذ يقبض على عشيقها في قضية مخدرات ويرحل إلى السجن … وترحل هي إلى الشارع تبيع الشيء الوحيد الذي تمتلكه لَمن يشتري. وقد أصابت من عملية البيع والشراء هذه ثروة معقولة تمكَّنت بها أن تؤسِّس فيلَّا صغيرة لاستقبال الزبائن في مستوى خاص.

الْتَقَت مأساة هدى مع مأساة الصبي الذي طرق بابها يومًا على استحياء. ومأساته نابعة من طبيعة الحياة الاجتماعية التي يعيشها في ظلٍّ وارف من تلبية رغباته على طريقة «شبيك لبيك، عبدك بين يديك». ولكن الشيء الواحد الذي لم يستطع الساحر — أو الأب والخدم — أن يأتوا له به هو الأم، فعاش عمره الصغير يُعاني ذلك الحرمان المجهول. وكذلك كانت هدى تهفو إلى صغيرها الذي لم تَرَه منذ سنوات طويلة، فكان لقاؤهما هو لقاء الحرمان والحنين إلى عاطفة مجهولة أقرب إلى عواطف البنوَّة والأمومة. وعاشا معًا أجمَل لحظات عمرهما، وهي تفيض بهذه العاطفة الجياشة بقلب «الأم» العاشقة، و«الابن» العاشق. حتى إذا انتويا الوصال الدائم في عش الزوجية، ودهمهما الأب في أحد شوارع القاهرة، وكانت هي المأساة في رأي بعض النقاد. أما أنا فلست أرى في ذلك كله إلا إطارًا للمأساة الكامنة في تجربة المرأة مع الحياة من جهة، وتجربة الشاب من جهة أخرى. أما همزة الوصل التراجيدي بينهما — التي أوهمت ناقدًا أو أكثر بأنها عقدة أوديب — فإنها لا تعدو كونها قالبًا غير موفَّق للتراجيديا الحقيقية. غاب هذا التوفيق لانعدام الصلة بين عناصر ذلك القالب، وطبيعة المجتمع المصري. وهذا ما أسميته منذ قليل بالمبالغة في عزل عناصر القضية التي تتناولها الكاتبة بالتعبير الفني عن بقية العناصر الاجتماعية في الحياة. وطغيان هذه المبالغة على حساب الاستماتة الوجدانية من المتلقي للأثر الفني.

ولا شك أنه ينبغي أن تظلَّ هناك مسافة موضوعية بين الفن والحياة، ليبقى للفن ذلك التمايُز النوعي الذي يختلف به عن خصائص النشاطات الأخرى في الواقع، وليبقى للحياة نفسها طبيعتها المستقلة. وهذا يتيح للفنان حريته النسبية في صياغة وجدانه وقضاياه وأفكاره على نحو، ربما يغاير ما هو عليه في واقع حياتنا اليومية من حيث المطابقة الفوتوغرافية، لا من حيث القوانين الضابطة لحركة الطبيعة والمجتمع. إلا أن هذا الاستقلال النسبي للفن لا يعفيه مطلقًا من إقامة الجسور التي تربط بينه وبيننا، ولو كانت جسورًا رمزية.

لهذا لست أرى شبح المأساة في رحيل الفتى إلى مستشفى الأمراض العقلية، فانتحاره حرقًا بغرفة الطبيب بعد ذلك. كلا ... إن هذا الشبح يلاحقني في «العلاج» الذي قرَّرَته الأسرة، عندما لاحظَت تغيرًا طارئًا على سلوكه بأن «يتزوج». ثم اصطدم بالمأساة وجهًا لوجه، في الهدير الصاخب الذي اصطرع في أمعائه من جديد «... واختلطت أمامي المرئيات، ومعالم الأشياء والأشخاص وهالني منظر الغرفة ملآنة بالنساء الماجنات ينظرن إليَّ من كل فجٍّ وصوب، يراوغنني بشتى الألاعيب والموبقات ... ورأيت بينهن أمي وعروسي ... وسمعت طنينًا خارجًا من أفواههن جميعًا كفحيح الأفاعي يرددن وأصابعهن تشير إلى زوجتي في صوت واحد رتيب: «هذه أختك بنت أمك لا تقربها ... هذه أختك بنت أمك لا تقربها!» وانقلبت الأشياء أمامي رأسًا على عقب ... وهجمتُ بكل ما أوتيتُ من قوة وغضبٍ على عروسي، وأطبقت بأصابعي الجهنمية على عنقها، ولم أتركها إلا جثة هامدة» (ص١٦٦).

هل نقول مع آخَرين إن أوديب المصري تطوَّر عن جده اليوناني، فقتل أمه في صورة عروسه، ثم اغتال عقله ومات مجنونًا؟ لو فعلنا ذلك، لنجحنا — إلى حدٍّ ما — في تفسير القشرة الخارجية للمأساة، ولعجزنا عن سبر أغوار المأساة نفسها. فلعلَّ عشق الصبي في المجتمع العربي للمرأة التي تكبره هي الظاهرة الطبيعية — لا الأوديبية — في تكوين النفسية المصرية منذ وقت غير قصير على خلاف الظاهرة الأوروبية القائلة بعشق الفتاة للرجال من سن أبيها.

هذه الظاهرة التي اختلط أمرها على نقادنا، لاختلاط أمرها على كاتبتها من قبلُ فيما اختارته لها من بناء تعبيري غير مناسب، هي جوهر «لعنة الجسد». وقد تمثَّلَت جناية البناء التعبيري على هذا الجوهر في هروب المؤلفة من استغلال القالب الروائي الذي أتاح لجميع الشخصيات أن تصوغ وجهة نظرها في الكارثة. دون أن تحاول صوفي أن تستبعد المشاهد المتَّفَق عليها بين كافة وجهات النظر، وتحل مكانها تشريحًا دقيقًا للضمير «المتكلم» من خلال كلماته نفسها ... حينئذٍ كانت الشخصيات تكتسب أصالة التكوين الحي، والتجربة تزداد عمقًا في وجداننا، والأحداث تنفر من أية تفسيرات سطحية. و«لعنة الجسد» لا تُعنى أساسًا بمشكلة الفقر الذي يدفع الفتاة الفقيرة الجميلة إلى أحضان الثري العجوز، ولا تقصد إلى تأكيد استحالة «الاستقرار العاطفي» بين المستوى الطبقي الذي ارتفعت إليه هدى، والمستوى الحضيضي الذي هوى إليه الأسطى العشيق، ولا تستهدف القول بأن الأزمات العاطفية والاقتصادية هي البئر العميقة التي تستريح في

قاعها التماثيل المحيطة والهياكل البشرية ممَّن تسمِّيهم بالمنحرفين والمحترفين والقوادين والمومسات. إن لعنة الجسد لا ترمي إلى هذه الأهداف منفردة أو مجتمعة، وإن اشتملت عليها كعناصر ثانوية متفرِّعة عن الأزمة الكبرى التي تضيع فيها المرأة البرجوازية بين الفراغ المترف والمعنى الأجوف للجنس الذي ينتقل بها من أنياب الأسطى «السائق» إلى الأسطى «الحلَّاق» إلى كلِّ مَن تقوده غريزته ونقوده إلى فيلَّتها الصغيرة السابقة، أو مَن تقوده غرابته وتفاهته إلى فيلَّتها الراهنة … هذه الأزمة الكبرى التي يرتبط بطرفها الآخَر شاب أنهكت قواه الوجدانية ظروف البيت الفارغ من أية قيمة إنسانية مالئة لهذا الوجدان، فراح يلتقط تلك القيم من الشارع الفارغ أيضًا من أية حلول جزئية أو متكاملة لأزمة وجدانه، فيبحث عن نفسه بين ذراعَين أصلب عودًا من ذراعَيه، فإذا بهما من طينة رخوة ضائعة، فيضيع معها إلى آخِر نقطة دم في أعصابه المتشنجة على عنق عروسه، ويضيع معها إلى آخِر ذرَّة تائهة في كيانه المحترق بغرفة طبيب مستشفى الأمراض العقلية.

هذه الأزمة الكبرى التي لفظت أنفاسها بين أنياب الإطار الأوديبي فاختنقت أبعادها وذابت كينونتها التراجيدية في وهج الدخان المتصاعد من الاختيار السريع للشخصيات، والتصوير الخاطف للأحداث، والمرور العابر على التجربة الرئيسية في القصة، وكأنها عنصر بسيط مغرق في العادية … وليست مركزًا للمأساة. هذه الأزمة الكبرى أتاحت لها الكاتبة فرصة رائعة لتجسيدها في صورة أعمق … في روايتها الأخيرة «عاصفة في قلب».

بطلة القصة سيِّدة على الحافة الحادة بين نهاية الثلاثين وبداية الحلقة الرابعة من العمر. يتفانى زوجها في حبها وتحريرها تفانيًا مطلقًا. وتبادل هي زوجها الحب، وتترجم حريتها إلى حياة ثنائية بين زوجها الذي يُشبع وجدانها وحواسها إشباعًا تامًّا، وبقية الرجال الذين تستهويهم، ويستهويها مداعبة أوتار قلوبهم فحسب. يستسلم قلب شاب في عمر ابنها الذي مات طفلًا لمداعباتها فيهيم بها هيامًا طاغيًا تستسلم له لحظة … ثم تهرب في اللحظة التالية إلى الزوج الذي يمتلك حياتها كلها، بعد أن تلوثت هذه الحياة بثلاثة ندوب في صدغها الأيسر استجابت لثلاث ضربات من السكين التي ذبحت قلب الفتى وأدمت وجهها، بل بقية عمرها بعد ذلك.

والحياة الثنائية عند «أميرة» لا تصوغ شخصية مزدوجة لها. وإنما هي ترجمة فنية للفراغ — الزماني — الذي تشتمل عليه حياتها البرجوازية. إن الآخَر في حياتها ليس عميقًا؛ لأنها تعشق زوجها. إنه لعبتها الجديدة التي تضيِّع بها الوقت فتقتل الرتابة والملل،

ومن ثَم تشعر بما تدعوه السعادة «كانت أقصى فترات سعادتي هي التي أعيش فيها حياة مزدوجة» (ص٦٢) ... على أن علاقتها باللعبة الجديدة، تتخذ مسارًا آخَر مع خورشيد. إن الكاتبة تصور وجهه على نحو طفولي غارق في البراءة والقرابة من وجه الطفل المتوفى لأميرة، بل هي تميت هذا الطفل قبل أن تبدأ القصة حتى تبرِّر مسلك أميرة «الأمومي» نحو خورشيد في بادئ الأمر ... ولكنها لا تلبث أن تجعل من هذه العلاقة تجربة جديدة تخوضها المرأة الثلاثينية والفتى العشريني في إطار من الفراغ البرجوازي في حياة المرأة، والفن الموسيقي الذي تحاول أن تملأ به هذا الفراغ عند الشاب ... عند الرجل وليس الطفل. الرجل الذي مال برأسه ميلًا على البيانو، ميلًا شديدًا إلى الأمام حتى اختفى وجهه في صدره وانكشف قميصه الأبيض من خلف عن جزء من ظهره «... فلمحَت عيناي شعرات طويلة نابتة في ظهره. وأخذت بمنظر هذا الجسم الفتيِّ الذي يدلُّ على عنفوان رجل مكتمل الرجولة. وتحوَّلَت عيناي بسرعة إلى ساعدَيه القويَّين المفتولَين المكسُوَّين بشَعر كثيف أصفر اللون. فتحركت في أعماقي ثورة رغبة حارة دفعت الدم قانيًا إلى وجنتي ولمعت عيناي ببريق ثاقب ...» (ص٧١). وهي لا تعي سرًّا لذاك التطور الغريب في علاقتها بخورشيد «... ولو أنني استطعت أن أفهم نفسي لكان من الجائز أن أتغلَّب على اندفاعاتي وأقمعها» (٧٤). وفهم النفس هنا، ليس تفكيرًا فلسفيًّا تناقش به دعوة سقراط، وإنما هو الوعي بالذات وعيًا صحيحًا، وعيًا داخليًّا بمعنى وجودها ... الوجود العريان أمام النفس الذي لا يستتر خلف أردية النفاق الاجتماعية، كما استترت تلك الفتاة التي الْتَقت بخورشيد في إحدى الحفلات، وعندما حاول أن يقبِّلَها فخورًا صفعته أمام الجميع، ثم عادت إليه، على انفراد، تقول «لو أنك فعلت ذلك معي بعيدًا عن الأنظار، لما اضطررت إلى هذا التصرُّف معك. ولكنك تعمدت أن تقبِّلَني أمام الناس، وأنا معروفة بينهم بالاستقامة وحُسن السلوك» (ص٩٣).

الفراغ — الزماني — في حياة أميرة، ليس عدد الساعات التي تقضيها بلا عمل، إن هذا الفراغ هو المظهر الخارجي لفراغها الحقيقي الذي تستشعره في أكثر أوقاتها ازدحامًا. في زفاف ابنة إحدى صديقاتها، تتلقى القُبلات من كل صوب «... وفراغ بارد في أعماقي» ثم تذهب وتجيء، وصديقة عمرها تدعوها اللحظة بعد اللحظة لتشاورها فيما تفعل «... وازداد فراغي البارد في أعماقي» ... ودعاها الجميع إلى العزف، والموسيقى تشغل جزءًا من حياتها اليومية، ولكن «... في هذه اللحظة استولى الفراغ البارد على أعماقي كلها».

الفراغ البارد في الأعماق شيء مختلف عن الفراغ العادي في الزمان، اختلاف المظهر عن الجوهر، وإنِ اتَّصل كلاهما في نقطة واحدة هي ذروة الضياع الذي تُعانيه في وجود الزوج المتحرِّر الذي تهواه، وغياب «اللعبة» التي لم تعُد لعبته، واستمرار السأم كمطرقة حادة تنهب وجودها مع عوني الزوج الذي «اعتادته» وأدمنت اعتياده ... «وقبَّلني على صفحة خدِّي كما توقَّعت أن يُقبِّلَني والبِشر يتألق في مُحيَّاه كتألُّق الشمس في الضحى: فيه حرارة، ولكن لا يكاد يلتفت إليه السائر فيه لأنه تألُّق معاد كتألُّق كل يوم» (ص١١٥). ذلك أن «شيئًا في أعماقي ظلَّ ثابتًا لا ينزلق ولا يجري معي ... كالنقطة الباردة، التي لا تكترث لما أفعل» (١١٧) ... هذه النقطة الباردة هي نقطة انطلاق الازدواجية في حياة أميرة: «أحبُّ عوني. أحبه. لا أحيا بدونه. ولكن لا بدَّ لي أن أحيا وأمارس الحياة التي وهبني إياها» (١١٩). هذه الحياة المختلفة كيفيًّا عن الحياة الحشرية التي يعيشها الآخَرون، كما صوَّرتهم المؤلفة في زفاف ابنة الصديقة، حين عقدت بعضهن «مؤتمرًا صحفيًّا» حول العريس ووالده.

«– إنه قريب عهد بالتلمذة، ٢٣ سنة يا حبيبتي. وهل يصلح مثله لحياة الزواج؟
– ولماذا لا يصلح وأبوه ثري؟
ثم خفضت المتكلمة صوتها حتى صار كالفحيح: ألم تَرَي عينَيه تتحركان باستمرار وهو يفتل شاربه الكثَّ فلا تفارقان أم العروس حيثما كانت؟ رجل وسيم ملء ثيابه ... سلبته المرأة عقله ومن أجل عينَيها خطب ابنتها لابنه الوحيد.» (١٠٦)
والابن الوحيد يصرِّح في حديث «صحفي» آخَر «والدي كان يقول لي لا بد أن أزوجك فور تخرجك. فأنا وحيد ليس لي أخوة. أنت ولد وحيد ليس لك إخوة. وأريد أن أراك وقد ملأتَ عليَّ البيت بالأولاد» (ص١٠٧).

ومن زاوية أخرى تلتقط الفنانة هذه الصورة في كازينو جلست به أميرة، وطلبت كوبًا من عصير الليمون المركَّز «... وخلى الساقي بيني وبين الشمس، فرحت أتفرَّس فيمَن حولي من أزواج العاشقين. ولفت نظري صغر سن الفتيات وتقدُّم عشاقهنَّ في السن نسبيًّا. وفي ركنٍ بعيد رأيتُ امرأةً في مِثل سني، أو أكبر قليلًا، ومعها طالب حديث السن ... ولكن كلا. هذا الشاب ثمرة لم تنضج، إلا أن التعفُّن نفذ إلى باطنها. فنظراته إلى هذه

المرأة نظرات خبيثة، لا تنطق بالتجربة فقط ولكن تنطق بأسوأ ما يمكن أن تتدهور إليه علاقات الرجال بالنساء ... تنطق بالاحتراف» (ص١٣٣).

ليست هذه الزوايا الاجتماعية في حضارتنا المعاصرة، هي التي تعيش أميرة في إحداها، إنها تعيش في تلك الزاوية «الفذة»، تلك البوتقة التي تنصهر فيها تجربة المرأة المعاصرة بحقٍّ إذا ارتفعت إلى مستوى حضارتها «... فأنا لم أجِد في حفرياتي حتى الآن المخلوق الذي يستهويني ويقنع وجداني بأنه رجل. فلم أصادف في حياتي مَن آمنتُ برجولته واطمأننت إليه سوى عوني» (١٤٠، ١٤١). وفي نفس الوقت يشدها فراغ بارد في أعماقها، نقطة باردة في حياتها المزدوجة، نحو خورشيد: فتى في عمر ابنها! والمرأة تجد نفسها في هذه المعاناة وتفقد نفسها حين تخلو حياتها من شيء تعانيه (ص٤١). أي إنَّ التناقض الصارخ بين إمكانيات الحياة السوية، وواقع الحياة غير السوية، هو معنى المعاناة — أو التمزُّق في حياة المرأة البرجوازية الحديثة. وهي تتوهَّم أن جراحها تلتئم في ظلِّ القيمة الإنسانية في عُرفها، والتي تدعوها العطاء «... وبيد مرتجفة أرشدت أصابعه الضالة ... فتناول يدي، وقبَّل أطراف أناملي، كأنها شيء ثمين مقدَّس يخشى عليها من حرارة الأنفاس ... وتفتَّح كياني كله لاستقباله في حنان لا حدَّ له ... وبدأ الطفل اللهفان يطمئن إلى الطعام المبذول، ويتقاضاه في سكون وامتنان» (ص١٦٢). وليس هذا العطاء تعبيرًا رومانسيًّا عن أزمة المرأة ومعنى الجنس لديها ... رغم أن هذه الأزمة تشتمل بالضرورة على عنصر رومانسي، تُبرزه الكاتبة في حوار بين أميرة وخورشيد:

«... كل امرأة تأخذ شيئًا من الرجل الذي تريده ... وأنت منحتَ بلا أخذ ... أعطيت بلا سؤال ... كما يفيض الينبوع من باطن الأرض الصلدة المعتمة رقراقًا صافيًا ... لا أثَر فيه من كدر طينها المهين.

وترقرقت الدموع في عيني وجذبتُ رأسه نحوي، وقبَّلتُ فمَه المرتجف: أنت جميل ... نبيل ... كأزهار الزئبق.

– تلك التي ترتوي من نبع الصفاء.» (ص١٦٣)

ولكن هذا العنصر مترابط مع بقية العناصر الصانعة للمأساة، ولهذا لم تتحوَّل قطُّ إلى مأساة رومانسية. ولذلك لا تضخم الرؤية الذاتية للكاتبة، فتجعل من الرجل العربي المعاصر، إنسانًا شرقيًّا، والفتاة المعاصرة كائنًا حضاريًّا متقدِّمًا عليه. إن عوني مثال الزوج المتحضر المتقدم في مستوى المرحلة الحضارية التي يجتازها تاريخنا العربي،

وأميرة مثال المرأة التي تُعاني أزمة الضمير العربي في ضياعها بين أصالتها الخافقة بين أحضان عوني و«الممثلة الفطرية التي تكمن في أعماقها» (ص١٧١)، وموقف المؤلفة من هذا الضياع غاية في الوضوح ... «وهنا بالتحديد، في صميم هذا الحل تكمن المأساة. وهي ليست مأساة رومانسية على الإطلاق، ليست التراجيديا البرجوازية في مرحلة متخلفة، أو في عزلة عن بقية عناصر التراجيديا المعاصرة. في ظلام السينما سيكون الظلام سائدًا. ويتسنَّى لي أن أندمج في المناظر الغريبة عن عناصر وجودي ... ولكن لا يوجد شيء غريب عن عناصر وجودنا حين تكون نفوسنا مسرحًا لمأساة» (١٧٣) ... هكذا تقول أميرة قُبَيل الانتقال إلى المشهد الأخير في التراجيديا، قُبَيل أن ينكفئ خورشيد على صدرها «... وقد تقلصت أصابعه على كتفي وجعل يهتز ببكاء جاف لا أثر فيه للدموع فتمزق قلبي، واحتضنته وأدركت أن هذا الفتى هو قدري المقدور ... لا نجاة لي منه. وبدأت أنفاسه تهدأ ... وأخذتُه بين ذراعَيَّ، وألقيت ظهري إلى الوراء، وقرأ في عيني الاستسلام. وأنا ما من خلية في جسدي لديها ذرَّة من المقاومة له» (ص١٨٢). «وأغمضت عيني لأتمثَّله يلفني إلى السماء التي رفعته إليها ... وإلى بشريته التي ردَدْتُها إليه بعد أن كان حيوانًا ... بل أنت الذي ردَدْتَ إليَّ بشريتي، ومنحتني وجودي، بعد أن كنت وجودًا مشاعًا في شخص آخَر: ملك يمين! ثم أجهدت مخيلتي لأراه كما كان أمس، لأرى لحظة الأبدية التي ارتفعت ورفعته إليها ... في بذل حنون واثق فخور» (ص١٨٥).

لنلتقط — إذَن — عناصر المأساة، وها هي ذي تكتمل: رد الفعل العنيف عند المرأة المعاصرة إزاء المكاسب الحضارية الواسعة التي أحرزتها هو التمرُّد على الشكل القديم للعلاقة بينها وبين الرجل، ما دام مضمون هذه العلاقة تغيَّرَ تغيُّرًا كيفيًّا. والتمرُّد على الشكل القديم يتسع لابتلاع قيمة أخرى مصاحبة له هو الزواج من رجل يماثلها في السن أو يزيد، فيتجه في ثورتها على الشكل القديم إلى استهواء الفتيان من سن أبنائها. ويلتقي هذا التمرُّد بآخَر يقابله في منتصف الطريق من جانب الفتيان أنفسهم، فالفتاة التقليدية التي تصغرهم ما تزال في مرحلة متخلفة بالنسبة إلى المرحلة التي يعبرها المجتمع كشكل. إنها ما تزال مشدودة بوضعيتها التاريخية إلى المرحلة القديمة، لذا تنخر عظامها الجراح الرومانسية. أما الفتى فيتَّجه مباشرةً إلى المرأة الناضجة الأنوثة المكتملة الوعي في نظره، المرأة في سن أمه. هذا اللقاء بين الشاب الصغير والمرأة الناضجة، يختلف تمامًا عن اللقاء الأوروبي بين الفتاة الصغيرة والرجل الناضج. كما يختلف بديهيًّا عن مأساة الفقر في بلادنا التي تدفع الطفلة الصغيرة الجميلة إلى أقرب أحضان عجوز ثري!

وحقًّا، نحن نستمع إلى أميرة، تتهم عوني بأنه دفعها إلى اكتشاف ضعفها (ص١٨٩)؛ «إنه السبب في كل ما حدث لي من انهيار» (ص١٩١). «هو الذي حطَّم مناعتي ... وضعني وجهًا لوجه أمام ضعفي ورغبتي ... مزَّق الستار الذي كان يُخفي حقيقة أعماقي عني» (ص٢٠٠).

وليس هذا بالضعف الأنثوي إزاء قوة الرجولة، إنه قوة الأغلال القديمة، إزاء الحرية الجديدة التي تتعثَّر غالبًا في خطوتها الأولى. والصراع بين القوتَين يحقِّق مكسبًا لهذه أو لتلك، ولكنه على الدوام يصنع شيئًا جديدًا، كأن تخرج عملية الأخذ والعطاء من طبيعتها الحسابية هذه إلى المعنى الإنساني الشديد العمومية والإطلاق، كما تقول أميرة «كان عطاءً ولم يكُن استسلامًا» (٢٠٠).

وبذلك تكون الكاتبة خطَّطت في نهاية قصتها تعبيرًا ناضجًا عن أن ضياع المرأة العربية المعاصرة هو خلاصة اللحظة الحضارية المأساوية التي نعيشها. وقد اعتمدت أحداث القصة على التصوير الخاطف لجزئيات شخوصها، والتحليل النفسي بتركيز الحوار إلى أبعَد حد، فأنضجت أجواء التراجيديا.

والبناء الفني للشخصيات، كان حريصًا على صياغة أميرة من الداخل والخارج صياغة تعبيرية ناجحة في تجسيم البنيان الداخلي والخارجي، لذاتها وتجربتها الخصبة العميقة، بحيث كانت بطلًا تراجيديًّا ممتازًا في تمثيل المرأة البرجوازية المعاصرة ومأساة ضياعها الراهن. فأوضحت أن الفراغ ليس مرادفًا للضياع، وإن كان أحد مظاهره، وأن أزمتها ليست تناقضًا بينها وبين الرجل الشرقي المتخلف، بل على العكس، بين أغلالها القديمة ومكتسباتها التحرُّرية على يدي الرجل الحديث.

وشخصية عوني لا يمكن فهمها على ضوء الأبعاد الفوتوغرافية للإنسان العربي الجديد، وإنما هو شخصية رمزية منذ البداية إلى النهاية ... شخصية تكاملت فيها مقومات تحرُّرنا الحديث، وانعكاسه على أكثر جوانب «الرجل» خصوصية، وهي علاقته — الزوجية — بالمرأة، ومن هنا لن ندهش كثيرًا لذلك الوجه الغريب في علاقته بأميرة، العلاقة التي تتسم بالصراحة والشجاعة والتسامح.

أما شخصية خورشيد، فلم تبذل الكاتبة جهدًا في تصويرها، فجاءت تلخيصًا باهتًا لمجموعة من اللمسات السريعة للغاية. لم تكُن في المستوى المطلوب من هذا النموذج الهام، الطرف الحيوي الثاني في التراجيديا. ولقد أثَّر تكوينه الباهت أيما تأثير في صورة أميرة وعوني، والتجربة الجامعة لهذه الأطراف الثلاثة.

على أنَّ صوفي عبد الله استطاعت أخيرًا أن تقدِّم لنا أول أضخم تجربة فنية — بين الكاتبات العربيات المعاصرات — أوجزت بها تلك المرحلة الدامية من حياة الرجل والمرأة المعاصرين اللذين يتمدَّد في كيانهما معنى الجنس تائهًا ضائعًا في غمرة الفراغ البرجوازي. الفراغ الذي يمزِّق ذلك الكيان جراحًا عميقة لا تتصل بالرؤية الرومانسية الزائفة، أو القيم السوداوية الرابضة في طور متخلف عن حضارتنا ... وإنما يلتحم الفراغ النفسي والضياع الجنسي في أزمة البحث عن الوجود، بل خلال تحقيق هذا الوجود.

ولعلَّنا نستطيع الآن أن نضع أيدينا على أهمِّ الخيوط الرئيسية التي تصل بين ليلى وصوفي وكوليت، والضياع الحائر بينهما. إن صورة الجنس عند الأديبات الثلاث تستمد خطوطها من وعيهنَّ المتقارب بالقيمتَين — الفنية والإنسانية — للجنس في الأدب. مهما تفاوتت هذه القيمة وذلك الوعي من واحدة إلى أخرى. هذه الصورة للجنس تتجاوز اللحظة الميكانيكية في العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة، وتتجاهل العلاقات الشاذة المشوَّهة، وتعتمد إمَّا على خواطر التأمُّل الفكري (ليلى)، أو تتَّسم برومانسية حالمة شفافة (كوليت)، أو تستولي على حواسنا بشريحة تتشابك فيها الجذور الاجتماعية للمأساة وتتجلى شعيراتها (صوفي).

والجنس عند جميعهنَّ تعبير مأساوي عن ضياعنا ... تَبهت دلالته في تحقيق وجود الأنثى العربية لعجز الرجل الشرقي عن اللحاق بمستواها الحضاري (ليلى وكوليت). وتنضج دلالته في جراح المرأة المعاصرة التي يدميها التناقض بين القيم القديمة والحياة الجديدة (صوفي).

والضياع عند الكاتبات الثلاث قد تتلمَّسه في خلو حياة المرأة والرجل من الحب، فيصبح الجنس ملجأً من الضياع كأي صنف من المخدرات، (ليلى وكوليت)، وربما يكون الضياع تعبيرًا عن الحب نفسه، والجنس تلخيصًا للاثنين (ليلى وكوليت أيضًا بالإضافة إلى صوفي).

والفراغ الفكري عند ليلى بعلبكي غيمة بنفسجية، والفراغ العاطفي عند كوليت سهيل غيمة رومانسية، والفراغ الزماني عند صوفي عبد الله غيمة تراجيدية.

غير أنَّ الكاتبة العربية، في خاتمة المطاف، كانت في مستوى مسئوليتها، وأخلصت في التعبير عن نفسها وجيلها ومجتمعها وحضارتها وعصرها جميعًا.

خاتمة

مستقبل الجنس في القصة العربية

ليست أزمة الجنس في القصة العربية الحديثة — كما عرضنا لها في الفصول السابقة — وليدة لنظريات في الفلسفة أو الحضارة. ذلك أنَّ الحركة الفكرية المعاصرة في بلادنا، لم تُنبت بعدُ اتجاهاتٍ فلسفيةً أو حضارية يمكن لها أن تؤسِّس نظرة للجنس أو الحياة؛ إذ نحن ما نزال نرتبط بأوروبا وفلسفاتها وحضارتها، بأكثر من وشيجة واتصال.

على أنَّ ارتباطنا الحضاري بأوروبا لم يعُد تقليدًا أو احتكاكًا ميكانيكيًّا، وإنما هو يتجاوز هذه الخطوة القديمة إلى معنى التفاعل الحي بين كافة المستويات التي بلغتها الحضارة الإنسانية ككل.

فإذا كان الأدب الأوروبي يصوِّر الجنس في إطار نظري يسمو به إلى مستوى الرمز، وأدبنا العربي ما يزال في تعبيره عن هذه الظاهرة يقتصر على دلالتها الاجتماعية أو النفسية ... فإننا نعلم أنَّ المسافة الموضوعية بين التكوين الحضاري للفنان العربي وزميله الأوروبي هي المرآة الصادقة لمعنى تطورنا.

ولقد تفاوتت قيمة التطوُّر في أدبنا «الجنسي» من كاتب إلى آخَر ... فبينما يعتمد نجيب محفوظ من زاوية رئيسية على تصوير الجنس كظاهرة اجتماعية، ويشاركه في هذه النظرة يوسف إدريس ... نلحظ كلَيْهما يختلف عن الآخَر في المنهج الفكري والتعبيري معًا. فنجيب محفوظ لا يعنيه مطلقًا أن يصل بطريقة «رياضية» إلى الإنسان؛ خَيِّر بطبيعته أو شرير. وإنما يوجِّه اهتمامه كاملًا إلى الْتِقاط كافة العلاقات المتشابكة المعقَّدة ليومئ لنا في النهاية بمأساة الجنس انعكاسًا لمأساة المجتمع. أما يوسف إدريس فيعمد إلى إبراز

قطبَي الأخلاق البشرية — الخير والشر — ويدير عدسته الميكروسكوبية إلى الجزئيات الدقيقة التي تنتهي في الأغلب بتعميمات تجريدية مطلقة.

ومن السمات الدالَّة على نزعتنا إلى التحرُّر من تقليد أوروبا تقليدًا ميكانيكيًّا، ما نشهده في القصة التي اخترتها من بين أعمال سهيل إدريس للدراسة والبحث، فقد صورت لنا اللقاء بيننا وبين الحضارة الأوروبية من خلال أزمة الجنس، فكان لقاءً حيًّا أصيلًا يتَّسم بالعديد من مظاهر تطوُّرنا في تلك المرحلة. وقد كانت «الحي اللاتيني» بمثابة النقيض المقابل لقصة عبد الحميد السحار «جسر الشيطان» التي صاغ فيها المؤلف الإنسان العربي كردٍّ فعلٍ مذعور أمام الحضارة الأوروبية الصاخبة.

ونكتشف في أدبنا كذلك نزعتَين طيبتَين؛ هما: اقتران الجنس بمسألة المصير في أدب محمود البدوي، ومحاولة الكشف عن العناصر المتحدية لعناصر الجنس في أدب يحيى حقي ... وبالرغم من أن الأدب الأوروبي يزخر بمثل هذه المعاني، إلا أن تعمُّق أدبنا في صميم حياتنا الحقيقية، لم يَدَع لأوروبا أن تترك بصماتها على هذا الأدب.

وحقًّا يؤسفنا للغاية أن نرى كاتبًا متخصصًا في الأدب الجنسي مثل إحسان عبد القدوس، يتحول بموضوعات الجنس إلى مجموعة من المسائل الثانوية التافهة، بينما يركز عليها في مجال التصوير، حتى يصبح أدبه بانوراما هائلة للعلاقة الجنسية بين البشر، في لحظتها الميكانيكية، وقشرتها الخارجية فحسب ... وحقًّا تنحرف بعض الكاتبات العربيات عن التجربة الإنسانية العميقة التي تخصَّصنَ في علاجها، ينحرفن عن هذه التجربة إلى الْتِقاط بضع جزئيات عديمة الجدوى الفكرية والقيمة الفنية على السواء.

إلا أنَّ ذلك كله لا يدمغ أدبنا — ككل — بالتفاهة ... فنحن ما زلنا — في المستويين الفكري والفني — في مرحلة متخلفة حضاريًّا، ومن الطبيعي أن تكون فنوننا — بهذا المقياس — متخلفة بالضرورة. على أن هذا التخلُّف — في المستوى الاجتماعي — بدأ يتقهقر بمعدل معقول. ومطلوب من أدبائنا إذَن، اللحاق بالركب المتقدم.

ولقد نوقشت أزمة الجنس في إنتاجنا القصصي على أنها أزمة اجتماعية ونفسية؛ أي أزمة حضارية. والحق أنَّ هذا الإنتاج بعينه يتضمَّن في بنائه ومحتواه أزمة حقيقية في الفكرة والتعبير.

فما تزال عيوننا قاصرة على رؤية الأبعاد المختلفة لقضية الجنس ... لا كتعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة، وإنما كتجسيد جوهري للكثير من معاني حياتنا، وفي مقدَّمتها معنى الحرية.

وأعتقد أنني من خلال متابعتي لهذه القضية في الإنتاج الحديث (وبعضه لم يُطرح للبحث في هذه الدراسة) ... أعتقد أنني أستطيع أن أحدِّد ملامح أدب المستقبل في معالجته لأزمة الجنس على النحو التالي:

(١) لن تكون المشكلة هي معنى الجنس في حياتنا، وإنما هي علاقة هذا العنصر ببقية عناصر الحياة (وبوادر هذه الظاهرة تبدو واضحةً في أدب يحيى حقي) ... وسوف يستلزم ذلك استحداث مناهج جديدة للتعبير، لم توفَّق الأعمال المعاصرة إلى الآن في استحداثها.

(٢) لن نرى موضوعًا يُدعى «أزمة الجنس» بالفهم التقليدي، وإنما ستتبلور هذه الأزمة من خلال أزمة الإنسان الحديث بوجهَيها: الاجتماعي والوجودي (والأعمال المبكرة لمحمود البدوي، هي الجذور الواقعية لهذه الوجهة، وهناك بعض الأعمال المعاصرة لكتَّاب وكاتبات من جيل الشباب، تتبنى هذه الجذور).

(٣) سوف يؤثِّر التطوُّر الاجتماعي في حياتنا تأثيرًا مباشرًا، ومن ثَم لا بد أن يتطوَّر تفكيرنا الفني بحيث يلحق بالمشكلات الوافدة مع المجتمع الجديد ... ومن هنا أعتقد جازمًا أن ثمَّة تغيرات حاسمة ستطرأ على مفهوماتنا لأزمة الجنس والتعبير عنها، للدرجة التي لا يمكن معها لأي ناقد أو باحث أن يتنبَّأ بأبعادها.

على أن هذا لا يعفينا من القول في خاتمة المطاف إن على القصة العربية أن ترتفع إلى مستوى مسئولياتها، فتنهض بعبء التفكير والتقييم والتوجيه لحياتنا الجديدة، بما يكفل لنا في جولة أخرى مع أدبنا القصصي، أن نُحيي مشاركته الفعَّالة في إثراء تجاربنا وإغناء وجداننا الإنساني.

فهرس الأعلام

الشخصيات والأماكن الواقعية والفنية

أ

(١) إبراهيم (شخصية فنية لمحمد حسين هيكل).
(٢) أبو خليل (شخصية فنية لعبد الحميد جودة السحار).
(٣) أبو سريع (شخصية فنية لعبد الحميد جودة السحار).
(٤) أبو سيد (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٥) أبو فودة (شخصية فنية ليحيى حقي).
(٦) إحسان شحاتة (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٧) أحمد (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٨) أحمد راشد (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٩) أحمد سلطان (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(١٠) أحمد شوكت (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١١) أحمد عاكف (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١٢) أحمد عبد الجواد (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١٣) إدريس (د. سهيل).
(١٤) إدريس (عايدة).
(١٥) إدريس (د. يوسف).

(١٦) آرثر (بطل روائي لبلزاك).
(١٧) أستراليا.
(١٨) إسماعيل (شخصية فنية ليحيى حقي).
(١٩) أفريقيا.
(٢٠) الأزهر.
(٢١) الألزاس (أحد أقاليم فرنسا).
(٢٢) الأمازون (حوض نهر بأمريكا اللاتينية).
(٢٣) ألفريد (شخصية فنية لكوليت خوري).
(٢٤) أم إبراهيم (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٥) أم جورج (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٦) أم حنفي (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٢٧) أم سيد (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٨) أم مريم (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٢٩) أمريكا الجنوبية.
(٣٠) أمريكا الشمالية.
(٣١) أمينة (شخصية فنية لإحسان عبد القدوس).
(٣٢) أمينة هانم (شخصية فنية للسحار).
(٣٣) أميرة (شخصية فنية لصوفي عبد الله).
(٣٤) إنكلترا.
(٣٥) أنوبيس (شخصية من الأدب الفرعوني).
(٣٦) أنيس (د. عبد العظيم).
(٣٧) أوجستينو (شخصية فنية لمورافيا).
(٣٨) أوديت (بطل أسطورة يونانية).
(٣٩) أوروبا.
(٤٠) أورويا الحثي (شخصية من التوراة).
(٤١) إيطاليا.

ب

(٤٢) باتا (شقيق أنوبيس في «قصة الأخوين» من الأدب المصري القديم).
(٤٣) باريس.
(٤٤) بثينة (شخصية فنية لعبد الحميد السحار).
(٤٥) البحر الأحمر.
(٤٦) بدور (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٤٧) البدوي (محمود).
(٤٨) برج بابل (برج أسطوري ورد ذكره في التوراة).
(٤٩) بديعة (شخصية فنية للسحار).
(٥٠) برنارد (كلود).
(٥١) برونتي.
(٥٢) بعلبكي (ليلى).
(٥٣) بغداد.
(٥٤) بكر (شخصية روائية لعبد القدوس).
(٥٥) بلال (مؤذن الرسول).
(٥٦) بلزاك.
(٥٧) بمبة (شخصية فنية ليحيى حقي).
(٥٨) بنك باركليز (مصرف إنكليزي في القاهرة أَمَّمَتْه الثورة).
(٥٩) بهاء (شخصية فنية لليلى بعلبكي).
(٦٠) بوفاري (إيما — بطلة رواية لفلوبير).
(٦١) بوكاشيو (جيوفاني).
(٦٢) بول (شخصية لموبسان).
(٦٣) بومارشيه.
(٦٤) بونشيو.
(٦٥) بياتريس (بطلة قصة لبوكاشيو).
(٦٦) بيروت.
(٦٧) بين القصرين (أحد شوارع القاهرة الفاطمية).

ت

(٦٨) تريلنغ.
(٦٩) تشاترلي (الليدي) بطلة د. هـ. لورنس.
(٧٠) تشيكوف (أنطون).
(٧١) تقي الدين (خليل).
(٧٢) تولستوي (ليو).
(٧٣) تيمور (محمود).

ث

(٧٤) ثورو (هنري).

ج

(٧٥) جابر ابن البقال (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٧٦) جاسر هنيدي (شخصية فنية ليحيى حقي).
(٧٧) جان (شخصية فنية لموبسان).
(٧٨) جانين مونترو (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٧٩) جليلة (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٨٠) جميلة (شخصية فنية لمحمود البدوي).
(٨١) جورج (شخصية فنية لكوليت خوري).
(٨٢) جوليا (بطلة رواية لبلزاك).
(٨٣) جوليان (شخصية فنية لموبسان).
(٨٤) جويس (جيمس).
(٨٥) جولييت (بطلة مسرحية شكسبير).
(٨٦) الجيزة (محافظة مصرية جنوب القاهرة).
(٨٧) جيما (شخصية فنية لمورافيا).
(٨٨) جيمس (هنري).

(٨٩) جيوفانا (بطلة فنية لبونشيو).

حـ

(٩٠) حامد (شخصية فنية لمحمد حسين هيكل).
(٩١) الأسطى حسن (شخصية فنية ليحيى حقي).
(٩٢) حسن (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٩٣) حسن (د. سليم).
(٩٤) حسن (محمد عبد الغني).
(٩٥) حسنين (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٩٦) الحسين (مسجد وحي بالقاهرة المعزية).
(٩٧) حسين (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٩٨) حقي (يحيى).
(٩٩) الحكيم (توفيق).
(١٠٠) حلمي (شخصية فنية للسحار).
(١٠١) حمدي (شخصية فنية للسحار).
(١٠٢) حميدة (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١٠٣) الحي اللاتيني (الدائرة الإدارية الخاصة في باريس).

خـ

(١٠٤) خالد (شخصية روائية لعبد القدوس).
(١٠٥) خان الخليلي (حي في القاهرة الفاطمية).
(١٠٦) خديجة (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١٠٧) الخندق العميق (أحد أحياء بيروت القديمة).
(١٠٨) خورشيد (شخصية فنية لصوفي عبد الله).
(١٠٩) خوري (كوليت سهيل).
(١١٠) خيرية (شخصية فنية ليحيى حقي).

د

(١١١) الليدي دارلي (بطلة رواية لبلزاك).
(١١٢) داود (شخصية ملك في التوراة).
(١١٣) دليلة (شخصية في التوراة).
(١١٤) دوارة (فؤاد).
(١١٥) دون جوان (بطل مسرحية موليير).
(١١٦) دون كيشوت (بطل رواية سرفانتس).
(١١٧) ديدرو.

ذ

(١١٨) راي (جون).
(١١٩) رجا (شخصية فنية لليلى بعلبكي).
(١٢٠) رشا (شخصية فنية لكوليت خوري).
(١٢١) الرشيد (هارون).
(١٢٢) رضوان (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١٢٣) رفعت (شخصية فنية للسحار).
(١٢٤) رودولف (شخصية فنية لفلوبير).
(١٢٥) روزالي (شخصية فنية لموبسان).
(١٢٦) روميو (بطل مسرحية شكسبير).
(١٢٧) ريم (شخصية فنية لكوليت خوري).

ز

(١٢٨) زبيدة (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٢٩) زغلول (سعد).
(١٣٠) زفايغ (ستيفان).
(١٣١) زفتة (شخصية فنية لمحفوظ).

(١٣٢) زقاق المدق (شارع صغير بحي السيدة زينب في القاهرة).
(١٣٣) زكي (د. أحمد كمال).
(١٣٤) زنوبة العوَّادة (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٣٥) زولا (إميل).
(١٣٦) زيزي هانم (شخصية روائية لعبد القدوس).
(١٣٧) زينب (بطلة رواية محمد حسين هيكل).
(١٣٨) زينة (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(١٣٩) زياد (شخصية فنية لكوليت خوري).

س

(١٤٠) سارتر (جان بول).
(١٤١) ساغان (فرانسواز).
(١٤٢) سالم الإخشيدي (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(١٤٣) سالومي (شخصية توراتية تحوَّلَت إلى نموذج روائي في الآداب العالمية).
(١٤٤) سامي (شخصية روائية لسهيل إدريس).
(١٤٥) السباعي (يوسف).
(١٤٦) السحار (عبد الحميد جودة).
(١٤٧) السد (حارة بحي الأزهر في القاهرة).
(١٤٨) سدوم وعمورة (مدينة توراتية من جزأين).
(١٤٩) سرفانتس.
(١٥٠) سرور (نجيب).
(١٥١) السكاكيني (حي في القاهرة).
(١٥٢) السكرية (شارع بأحد أحياء القاهرة الفاطمية).
(١٥٣) سكوت (إيفلين).
(١٥٤) سليم (شخصية فنية لكوليت خوري).
(١٥٥) سليم باشا شبلي (شخصية فنية للسحار).
(١٥٦) سليمان (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٥٧) سليمان باشا (شارع بالقاهرة يُدعى الآن طلعت حرب).

(١٥٨) سمالوط (مدينة صغيرة في صعيد مصر).
(١٥٩) سمير حسام الدين (شخصية فنية لعبد القدوس).
(١٦٠) سناء (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(١٦١) سهر (شخصية فنية للسحار).
(١٦٢) سوزان (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(١٦٣) سوسن (شخصية فنية للسحار).
(١٦٤) سوسن (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٦٥) سويلم (شخصية فنية للسحار).
(١٦٦) السيد سليم (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٦٧) سيد (شخصية فنية لمحمود البدري).
(١٦٨) سيد (شخصية فنية ليوسف السباعي).
(١٦٩) سيمون (شخصية فنية لسهيل إدريس).

ش

(١٧٠) الشاروني (يوسف).
(١٧١) شبرا (حي في القاهرة).
(١٧٢) شرف (شخصية فنية للسحار).
(١٧٣) شرف (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(١٧٤) شريفة (شخصية فنية لعبد القدوس).
(١٧٥) شعبان (شخصية فنية للسحار).
(١٧٦) شل (شركة بترول).
(١٧٧) شمشون (شخصية توراتية).
(١٧٨) شهرت (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(١٧٩) شهريار (من شخصيات ألف ليلة وليلة).

ص

(١٨٠) صافي (شخصية فنية لعبد القدوس).
(١٨١) صبحي (شخصية فنية لسهيل إدريس).

(١٨٢) الصديق (أبو بكر).
(١٨٣) صلاح (شخصية فنية لمحمود البدوي).
(١٨٤) صلاح (شخصية فنية للسحار).

ط

(١٨٥) طنطاوي (شخصية فنية ليوسف إدريس).

ظ

(١٨٦) الظاهر (حي في القاهرة).

ع

(١٨٧) عادل (شخصية فنية لعبد القدوس).
(١٨٨) عايدة (شخصية فنية لليلى بعلبكي).
(١٨٩) عايدة (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٩٠) عبادة بك (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(١٩١) عباس (شخصية فنية لمحمود البدوي).
(١٩٢) عباس (شخصية فنية لعبد القدوس).
(١٩٣) عباس الحلو (شخصية روائية لمحفوظ).
(١٩٤) عباس شفة (شخصية فنية لمحفوظ).
(١٩٥) عبد الخالق (شخصية روائية للسحار).
(١٩٦) عبد السميع (شخصية فنية للاشين).
(١٩٧) عبد القدوس (إحسان).
(١٩٨) عبد الكريم (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(١٩٩) عبد الله (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٠٠) عبد الله (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٠١) عبد الله (عبد الحليم).

(٢٠٢) عبد الله (صوفي).
(٢٠٣) عبد المنعم شوكت (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٠٤) عبده بك (شخصية فنية لعبد القدوس).
(٢٠٥) عبيد (عيسى).
(٢٠٦) عثمان (شخصية فنية للسحار).
(٢٠٧) عدنان (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٢٠٨) العراق.
(٢٠٩) عرفة (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٢١٠) عرفة (شخصية فنية للسحار).
(٢١١) عزيز (شخصية فنية لعبد القدوس).
(٢١٢) عزيزة (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢١٣) عزيزة (شخصية فنية لمحمد حسين هيكل).
(٢١٤) علية (شخصية فنية لعبد القدوس).
(٢١٥) علي طه (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢١٦) عليوي (شخصية فنية ليحيى حقي).
(٢١٧) عمر (شخصية فنية للسحار).
(٢١٨) عواد (توفيق يوسف).
(٢١٩) عوني (شخصية فنية لصوفي عبد الله).
(٢٢٠) عياد (د. شكري محمد).

غ

(٢٢١) غاردن سيتي (حي راقٍ وسط القاهرة).
(٢٢٢) غريب (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٢٣) غلاسكو.
(٢٢٤) غيل (دارلنغ) شخصية لكالدويل.

ف

(٢٢٥) فاطمة (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٢٦) فرانسواز (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٢٢٧) فرج (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٢٨) فرج (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٢٩) فرد (شخصية فنية لسارتر).
(٢٣٠) فردوس (شخصية فنية للسحار).
(٢٣١) فرغلي (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٣٢) فرنسا.
(٢٣٣) فرويد (سيغموند).
(٢٣٤) فريد أفندي (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٣٥) فكري (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٣٦) فلوبير (جوستاف).
(٢٣٧) فهمي (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٣٨) فهمي (عبد الرحمن).
(٢٣٩) فوال (منور).
(٢٤٠) فؤاد (شخصية فنية للسحار).
(٢٤١) فؤاد (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٢٤٢) فؤاد (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٤٣) فورتينيه (شخصية روائية لعبد القدوس).
(٢٤٤) غوريه (شارل).
(٢٤٥) فوكنر (وليم).
(٢٤٦) فيدرا (شخصية من الأساطير اليونانية).
(٢٤٧) فيلكس (بطل روائي لبلزاك).

ق

(٢٤٨) قاسم بك فهمي (شخصية فنية لنجيب محفوظ).

(٢٤٩) القاهرة.
(٢٥٠) قصر الشوق (شارع بالقاهرة الفاطمية).
(٢٥١) قطب (سيد).
(٢٥٢) القلعة (حي بالقاهرة الفاطمية).
(٢٥٣) القلماوي (د. سهير).
(٢٥٤) قمر الزمان (من شخصيات ألف ليلة وليلة).

ك

(٢٥٥) كاثرين (شخصية فنية لهمنغواي).
(٢٥٦) كازانوفا.
(٢٥٧) كالدويل (أرسكين).
(٢٥٨) كامي (ألبير).
(٢٥٩) كمال (شخصية فنية للسحار).
(٢٦٠) كمال (شخصية فنية لكوليت خوري).
(٢٦١) كمال عبد الجواد (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٦٢) كوثر (شخصية روائية لعبد القدوس).

ل

(٢٦٣) لاشين (محمود طاهر).
(٢٦٤) لبنان.
(٢٦٥) لسنغ.
(٢٦٦) لندن.
(٢٦٧) لندة (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٦٨) لورنس (د.ه).
(٢٦٩) لوط (شخصية توراتية).
(٢٧٠) لوكا (شخصية فنية لورافيا).
(٢٧١) لوليتا (بطلة الرواية المعروفة باسمها لنابوكوف).

(٢٧٢) لويس (بيير).
(٢٧٣) ليزي (شخصية فنية لسارتر).
(٢٧٤) ليلى (شخصية فنية لكوليت خوري).
(٢٧٥) ليليان (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٢٧٦) لين (أ. و).
(٢٧٧) لينا (شخصية فنية لليلى بعلبكي).
(٢٧٨) ليون (شخصية فنية لفلوبير).

م

(٢٧٩) مارغريت (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٢٨٠) ماريا (شخصية فنية للسحار).
(٢٨١) مالطة.
(٢٨٢) المأمون.
(٢٨٣) مأمون رضوان (شخصية فنية لنجيب محفوظ).
(٢٨٤) المتوكل.
(٢٨٥) متولي عبد الصمد (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٨٦) محجوب عبد الدايم (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٨٧) محفوظ (نجيب).
(٢٨٨) محمد (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٨٩) محمد رضوان (شخصية فنية ليوسف إدريس).
(٢٩٠) محمد رضوان (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٩١) محمد علي (شارع فني قديم شهير بالقاهرة).
(٢٩٢) محمود (شخصية فنية لعبد القدوس).
(٢٩٣) محمود (شخصية فنية ليحيى حقي).
(٢٩٤) مدحت (شخصية روائية لعبد القدوس).
(٢٩٥) مرسي (شخصية فنية للسحار).
(٢٩٦) مريم (شخصية فنية لمحفوظ).
(٢٩٧) مريم (العذراء).

(٢٩٨) مصر.
(٢٩٩) مصر الجديدة (حي في شمال القاهرة).
(٣٠٠) مصطفى (شخصية روائية لعبد القدوس).
(٣٠١) مصطفى (شخصية روائية أخرى لعبد القدوس).
(٣٠٢) الملائكة (نازك).
(٣٠٣) موبسان (جي دي).
(٣٠٤) مورافيا (ألبرتو).
(٣٠٥) مورجان.
(٣٠٦) موفا (شخصية فنية لإميل زولا).
(٣٠٧) موليير.
(٣٠٨) مونت كارلو.
(٣٠٩) ميرا (شخصية فنية لليلى بعلبكي).

ن

(٣١٠) نابوكوف (فلاديمير).
(٣١١) ناديا (شخصية فنية لكوليت خوري).
(٣١٢) نادية لطفي (شخصية روائية لعبد القدوس).
(٣١٣) نانا (بطل الرواية المعروفة باسمها لإميل زولا).
(٣١٤) نانا (الدمية — شخصية لليلى بعلبكي).
(٣١٥) ناهدة (شخصية لسهيل إدريس).
(٣١٦) نجوى (شخصية لكوليت خوري).
(٣١٧) نديم (شخصية لليلى بعلبكي).
(٣١٨) نرجس (شخصية لمحمود البدوي).
(٣١٩) نرجس (شخصية ليحيى حقي).
(٣٢٠) نعمان (شخصية فنية لمحمود البدوي).
(٣٢١) نفيسة (شخصية فنية لمحفوظ).
(٣٢٢) النقاش (رجاء).
(٣٢٣) نور (شخصية فنية لمحفوظ).

(٣٢٤) نونو الخياط (شخصية فنية لمحفوظ).
(٣٢٥) نيمسيوس (شخصية من الأساطير اليونانية).
(٣٢٦) نيوتن (إسحاق).
(٣٢٧) هاني (شخصية فنية لليلى بعلبكي).
(٣٢٨) هايمن (ستانلي إدغار).
(٣٢٩) همنغواي (أرنست).
(٣٣٠) هنري (شخصية فنية لسهيل إدريس).
(٣٣١) هنري (الملازم — شخصية فنية لهمنغواي).
(٣٣٢) هوف (دروثي).
(٣٣٣) هوفمان (فردريك).
(٣٣٤) هيكل (د. محمد حسين).
(٣٣٥) هيلين (شخصية فنية لسهيل إدريس).

و

(٣٣٦) الورداني (إبراهيم).
(٣٣٧) وايلد (أوسكار).
(٣٣٨) وست (راي).
(٣٣٩) وفية (شخصية فنية لعبد القدوس).
(٣٤٠) وقاص (سعد بن أبي).
(٣٤١) ويل (شخصية فنية لكالدويل).

ي

(٣٤٢) ياسين (شخصية فنية لمحفوظ).
(٣٤٣) يتشبع بنت إليعام (شخصية توراتية).
(٣٤٤) يوسف الصديق (شخصية في التوراة والقرآن).
(٣٤٥) يوسف النجار (شخصية فنية لمحمود البدوي).

(٣٤٦) يولسيس (بطل الرواية المعروفة باسمه لجيمس جويس).
(٣٤٧) يولند (شخصية فنية لعبد القدوس).
(٣٤٨) يونغ.

المصادر

(أ) أعمال أدبية (عربية)

(الطبعات التي اعتمد عليها البحث)

(١) إدريس (د. سهيل)

- الحي اللاتيني، رواية، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٥م.

(٢) إدريس (د. يوسف)

- أرخص ليالي، مجموعة قصص، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة ١٩٥٤م.
- أليس كذلك، مجموعة قصص، المكتب الدولي للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م.
- حادثة شرف، مجموعة قصص، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٨م.
- الحرام، رواية، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٩م.

(٣) البدوي (محمود)

- الرحيل، مجموعة قصص، ١٩٣٥م.
- رجل، مجموعة قصص، ١٩٣٦م.
- الذئاب الجائعة، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٧م.

- العربة الأخيرة، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٨م.
- الأعرج في الميناء، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٨م.

(٤) الحكيم (توفيق)

- الرباط المقدس، رواية، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٥م.

(٥) السحَّار (عبد الحميد جودة)

- همزات الشياطين، مجموعة قصص، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ١٩٤٦م.
- صدى السنين، مجموعة قصص، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ١٩٥١م.
- المستنقع، مجموعة قصص، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٧م.
- أرملة من فلسطين، مجموعة قصص، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٩م.
- الحصاد، رواية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م.
- جسر الشيطان، رواية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.

(٦) بعلبكي (ليلى)

- أنا أحيا، رواية، دار شعر، بيروت، ١٩٥٨م.
- الآلهة الممسوخة، رواية، بيروت، ١٩٦٠م.

(٧) حقي (يحيى)

- قنديل أم هاشم، رواية، سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٠م.
- دماء وطين، مجموعة قصص «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥م.
- أم العواجز، مجموعة قصص، الكتاب الذهبي، ١٩٥٥م.

(٨) خوري (كوليت سهيل)

- أيام معه، رواية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٥٩م.
- ليلة واحدة، رواية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.

(٩) عبد القدوس (إحسان)

- أنا حرة، رواية، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٤م.
- أين عمري، رواية، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٨م.
- البنات والصيف، مجموعة قصص، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٥٩م.
- لا أنام، رواية، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٦٠م.
- الخيط الرفيع، مجموعة قصص، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٦١م.

(١٠) عبد الله (صوفي)

- دموع التوبة، الدار العربية للنشر، القاهرة، ١٩٥٩م.
- لعنة الجسد، الدار العربية للنشر، القاهرة، ١٩٥٩م.
- عاصفة في قلب، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٢م.

(١١) لاشين (طاهر)

- يحكى أن، الدار القومية للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٩م.

(١٢) محفوظ (نجيب)

- القاهرة الجديدة، ط٤، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.
- خان الخليلي، ط٥، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.
- زقاق المدق، ط٤، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٦١م.
- السراب، ط٣، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م.
- بداية ونهاية، ط٤، الكتاب الذهبي، القاهرة، ١٩٦١م.
- بين القصرين، ط٣، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م.
- قصر الشوق، ط٤، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.
- السكرية، ط٤، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.

(١٣) هيكل (د. محمد حسين)

- زينب، كتاب الهلال، عدد ٢٢، القاهرة، ١٩٥٢م.

(ب) أعمال أدبية (أجنبية)

(يقتصر الباحث على ذكر الكاتب والكتاب)

(١) بلزاك

- امرأة في الثلاثين رواية

(٢) بوكاشيو

- قصص الديكاميرون حكايات

(٣) جويس (جيمس)

- يولسيس رواية

(٤) زولا (إميل)

- المدمنون رواية
- نانا رواية

(٥) سارتر (جان بول)

- المومس الفاضلة مسرحية

(٦) ساغان (فرانسواز)

- صباح الخير أيها الحزن رواية
- ابتسامة ما رواية
- في شهر في سنة رواية
- هل تحبين برامز؟ رواية

(٧) فلوبير (جوستاف)

- مدام بوفاري رواية

(٨) كالدويل (أرسكين)

- أرض الله الصغيرة رواية

(٩) لورنس (د.هـ)

- عشيق الليدي تشاترلي رواية

(١٠) موبسان (جي دي)

- حياة امرأة رواية

(١١) مورافيا (ألبرتو)

- امرأة من روما رواية
- فتاة من الأقاليم رواية

(١٢) موليير

- دون جوان مسرحية

(١٣) همنغواي (أرنست)

- وداعًا للسلاح رواية
- الشمس تشرق ثانية رواية

(ج) دراسات

(مرتبة وفقًا لمكانها في سياق البحث)

(١) البطل في الأدب والأساطير، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩م.

(2) System of consanguinity and affinity of the human family, Washington, ED, 1871.

(٣) التوراة، العهد القديم من «الكتاب المقدس»، سفر التكوين.
(٤) التوراة، العهد القديم من «الكتاب المقدس»، سفر القضاة.
(٥) التوراة، العهد القديم من «الكتاب المقدس»، سفر صموئيل الثاني.

(٦) التوراة، العهد القديم من «الكتاب المقدس»، سفر نشيد الإنشاد.
(٧) الأدب المصري القديم، د. سليم حسن (لا ذكر لاسم الناشر أو تاريخ النشر).
(٨) ألف ليلة وليلة (دراسة نقدية)، د. سهير القلماوي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠م.
(٩) فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٩م.
(10) The Critical Performance, ED, by Stanly Edgar Hymen, the portable, New York, 1952.
(11) The future of the Novel, Henry James, the portable, New York, 1957.
(12) D. H. Lawrence, ED by Dianes Trilling, the portable, New York, 1954.
(13) Some Studies in Modern Novel by Dorothy M. Houve, London, 1958.
(14) The Modern Novel in America, Fredrick Hoffman the portable, New York, 1960.
(15) The Short Story in America, Kay B. West, New York, 1960.
(١٦) ملامح من المجتمع العربي، محمد عبد الغني حسن، سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.
(١٧) إنكليزي يتحدث عن مصر، إ. و-لين، ترجمة فاطمة محجوب، سلسلة «كتب للجميع»، القاهرة، ١٩٥٦م.
(١٨) القصة في لبنان، الدكتور سهيل إدريس، مطبوعات معهد الدراسات العربية، القاهرة.
(١٩) فجر القصة المصرية، يحيى حقي، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للكتب، القاهرة، ١٩٦٢م.
(٢٠) في الثقافة المصرية، محمود العالم وعبد العظيم أنيس، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥م.

(د) مجلات

(١) الثقافة الوطنية، اللبنانية (شهرية).
(٢) المجلة الشهرية المصرية (شهرية).
(٣) الشهر المصرية (شهرية).

(٤) الآداب اللبنانية (شهرية).
(٥) الأدب المصرية (شهرية).
(٦) العالم العربي المصرية (أسبوعية).

فهرس تحليلي

(١) (محور الفن منذ فجر التاريخ)

- مقدمة الطبعة الرابعة.
- مدخل: «الجنس والفن والإنسان».
- العلاقات الجنسية في المجتمع البدائي وأساليب التعبير عنها.
- بداية الملكية الفردية لوسائل الإنتاج و«الزواج» وما صاحب ذلك من «تعبيرات» ترويها التوراة والأدب اليوناني القديم والأدب الفرعوني وألف ليلة وليلة.

(٢) (تطور مفهوم الجنس عبر العصور)

- اتجاهات فنية أم مدارس أدبية.
- الأدب الإيطالي وقضية الجنس في القرن الرابع عشر (بونشيو وبوكاشيو وقصص الديكاميرون).
- نهاية العصور الوسطى وبداية النهضة من سرفانتس في «دون كيخوته» إلى موليير في «دون جوان».
- القرن الثامن عشر وبداية عصر الواقعية النقدية (بلزاك) والطبيعية (زولا) والفنية (فلوبير) حتى القرن التاسع عشر في الأدب الفرنسي.
- تشنجات العصر الحديث من موبسان إلى د. هـ لورانس في بريطانيا وظهور فرويد في التحليل النفسي وجيمس جويس في رواية «تيار الشعور».
- انتقال العدوى إلى الولايات المتحدة الأمريكية على يدي فوكنر وهمنغواي وكالدويل.
- الموجات الجديدة في فرنسا من سارتر إلى ساغان، وعودتها إلى إيطاليا في أدب ستيفان زفايج ثم إلى أميركا في أدب نابوكوف الروسي الأصل بروايته «لوليتا».

(٣) (أزمة الجنس في القصة العربية)

- العصر العباسي في بغداد والفاطمي في القاهرة.
- ميلاد القصة في لبنان ومصر وتجسيدها لأزمات الجنس في الشرق العربي (توفيق يوسف عواد، خليل تقي الدين، محمد حسين هيكل، محمود طاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم) أي حتى مولد العصر الحديث «العربي» في الثلث الأول من القرن العشرين — قضية الصدام الحضاري مع الغرب والتراث والتناقض بين الريف والمدينة، والرومانسية العربية.

الفصل الأول: معنى الجنس عند نجيب محفوظ

- خريطة «الأزمة» في أدب نجيب محفوظ.
- رواية «السراب» والعقدة الأوديبية.
- قضية الجنس في حياة الطبقة المتوسطة المصرية.
- رواية «القاهرة الجديدة» وتنوعات الأزمة الجنسية لدى شرائح البرجوازية الصغيرة.
- رواية «بداية ونهاية» والأساس الاقتصادي لهزيمة القيم عند البرجوازية الصغيرة.
- مقارنة بين جنين الأزمة في «القاهرة الجديدة» ومولدها في «بداية ونهاية».
- انعكاسات الحرب الثانية على «خان الخليلي» و«زقاق المدق».
- رومانتيكية «الجنس» بين الحياة والموت في الأحياء الشعبية من القاهرة القديمة (خان الخليلي).
- دور الاستعمار الإنكليزي في صناعة القيم (الجديدة) التي تسحق البرجوازيين الصغار تحت أقدام الطموح غير الشرعي.
- «ثلاثية بين القصرين» وملحمة التاريخ المصري بين عامَي ١٩١٧ و١٩٤٤م.
- وجها «السيد أحمد عبد الجواد» وجهان لمجتمع كامل.
- «ياسين» والوراثة الاجتماعية والعضوية.
- «كمال عبد الجواد» والتعبير عن جيل المأساة.
- محفوظ بين بلزاك وزولا.
- الجيل الجديد، جيل الأربعينيات، يستقبل الأزمة.

الفصل الثاني: احتجاج بين الطين والدماء

- الجنس كتعبير عن الذات في أدب يحيى حقي.

- الجنس في حياة الفقراء من الداخل والخارج.
- الجنس كقوة دافعة تتصارع مع بقية القوى.
- الجنس كأداة صراع في الوجود البشري.
- الجنس كلغز يرادف لغز الحياة.
- الطبيعة البشرية للفرد وتخلُّف الوعي.

الفصل الثالث: الموت والجنس في أدب البدوي

- جيل الرواد من التأثر بموبسان إلى التأثر بتشيكوف.
- «القصة القصيرة» كقالب تعبيري وحيد عند البدوي، وتأثره مبكرًا بشهريار ألف ليلة وليلة.
- الجنس كرمز للحياة والموت.
- العجز ودوامة المصير.
- البدائية في قلب التمدُّن، والهمجية في قلب الحضارة.
- الموت كأب شرعي لصراعات الجنس.
- الوجود والعدم محور الجنس والفن.

الفصل الرابع: العربي في الحي اللاتيني

- الشرق والغرب وأزمة الجنس.
- «وحدة» العربي بين التخلف الشرقي و«التقدم» الغربي.
- المرأة كمحك للتجربة الوجودية.
- الجنس كمعيار للقيم وكمعنى للتحرُّر.
- اكتشاف الذات وتحقيق الوجود.
- الأصالة والمعاصرة في تنوير الشرق لا في الاغتراب عنه.

الفصل الخامس: الرجل والمرأة وإحسان ثالثهما

- تناقض التجربة الأدبية مع الصياغة الصحفية.
- رواية «أنا حرة» وتعبيرها عن الفتاة العربية الجديدة وطموحها في الحرية والعمل.
- التناقض — عند عبد القدوس — بين الحب والجنس، وبين الملكية والحب.
- الجنس كاستعارة للزمن في رواية «أين عمري».

- معنى الصدق بين الفن والأخلاق في رواية «لا أنام».
- تباين الرؤية الاجتماعية للسقوط لدى الفئات العليا والفئات السفلى من المجتمع في مجموعة «البنات والصيف».

الفصل السادس: العربي فوق جسر الشيطان

- مراحل التطور الاجتماعي وبلورة الاتجاهات الفكرية والفنية.
- أزمة القيم بين التراث والعصر وبين الدين والحياة.
- تناقض القيم في المجتمع الواحد، والازدواجية بين الفكر والسلوك، والصراع بين روحانية الشرق ومادية الغرب عند عبد الحميد السحار.

الفصل السابع: فلسفة الحرام عند يوسف إدريس

- جيل الواقعية الجديدة في الأدب المصري الحديث بعد ثورة تموز ١٩٥٢م.
- «أرخص ليالي» وبؤس الحياة الجنسية عند الفلاحين؛ الجنس كمخدر عن الواقع.
- رواية «العيب» والإرهاب الاجتماعي.
- مجموعة «حادثة شرف» وخطيئة التناقض بين الوجه البريء والقناع المزيف.
- أزمة «المثقف» من الجنس بين الطقس الاجتماعي وتلافيف الذات في «قاع المدينة».
- رواية «الحرام» كعلامة فارقة في طريق التمزُّق الإنساني ولوعة الضمير الحديث.

الفصل الثامن: الضياع الحائر بين ليلى وصوفي وكوليت

- المرأة العربية والأدب والجنس.
- ليلى بعلبكي والحرية في «الآلهة الممسوخة».
- الذات والمجتمع في «أنا أحيا».
- الحب والجنس بين «عقدة» التحرُّر والعقائد السياسية عند الجيل الجديد.
- الضياع الشرقي كما تراه كوليت خوري في رواية «أيام معه».
- الرومانسية والرمز وضياع المرأة العربية في رواية «ليلة واحدة».
- العقدة الأوديبية في رواية «لعنة الجسد».
- الازدواجية والفراغ والخطيئة في رواية «عاصفة في قلب».
- الكاتبة العربية بين الجهل والحضارة.

خاتمة: مستقبل الجنس في القصة العربية.

هنـــداوي