

الشكل الروائي

من «اللس والكلاب» إلى «ميرامار»

د. لطيفة الزيات

فرضت «اللس والكلاب» العديد من الأسئلة على الناقد بمجرد ظهورها وقد وجد الناقد نفسه إزاء شكل جديد للتعبير، يتبناه الكاتب لأول مرة. وتأتى عليه أن يتوقف عند هذا الشكل الجديد بالدراسة والتحليل والتعليق، وأن يربط بينه وبين المعنى العام للرواية. وأن يوضح إلى أى مدى يجسم هذا الشكل المعنى العام ويخدمه ويدعمه. وكان عليه فوق هذا وذاك أن يتساءل عن مدى الأهمية التى يمثلها للكاتب، هذا الشكل الجديد، أهو مجرد ضرورة فنية عابرة تفرضها مادة معينة عابرة، أم هو شىء أكثر من هذا؟ أم مجرد منطلق لوسيلة جديدة من وسائل التعبير أم هو التجسيم الدرامى لرؤية جديدة للحقيقة، وقد تكاملت فى هذا الشكل وكان من المستحيل إذ ذاك - وقبل أن تستكمل المرحلة الفنية التى بدأت مع اللص والكلاب أبعادها - التوصل إلى إجابة شافية على هذه الأسئلة.

وكان من السمات التى استرعت انتباهى إبان ظهور الرواية النسيج الذى نتلقى بمقتضاه الحدث من وعى الشخصية مباشرة، والذى تتصالح بمقتضاه الحقيقة الداخلية للشخصية مع الحقيقة الخارجية. وقد تقبلت هذا الأسلوب إذ ذاك كضرورة فنية اقتضتها مادة تتطلب تجسيدها لتحكم الماضى فى الحاضر، لا يتوفر إلا باستخدام أسلوب يتتبع وعى الشخصية، بما يترتب عليه هذا التتبع من تداعى المستويات الزمانية والمكانية ولكنى أدرك الآن وقد اتضحت أبعاد المرحلة الجديدة، وتكاملت أو كادت، أن هذا الأسلوب أكثر من مجرد ضرورة فنية عابرة فرضتها مادة معينة عابرة على الكاتب.

وكان البناء الفني أيضا، بدلالاته الرمزية الموحية، يشكل جانبا هاما من الجوانب الجديدة التي توقفت عندها في «اللص والكلاب». وقد تقبلته إذ ذاك بدوره كضرورة فنية يخدم بها الكاتب مادة تفرض هذا اللون البناء، الذي يبدأ بلحظة أشبه ما تكون بلحظة الميلاد، وهي لحظة خروج الشخصية من السجن «الذي يرمز غالبا إلى الرحم» وينتهي بلحظة الموت، ويضم ما بين البداية والنهاية رحلة الشخصية وهي تتعرف على الحقائق الأساسية في الحياة على الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقي، ورحلة الشخصية وهي تصارع لإيجاد معنى للحياة من خلال الخلل الذي يتحكم في الكون على الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقي ولكنى أدرك الآن أن بناء «اللص والكلاب» كان أكثر من ضرورة فنية عابرة فسنلقى في الروايات اللاحقة لـ «اللص والكلاب» نفس الشكل يتكرر بطريقة أو بأخرى، وبصورة أو بأخرى، وهو يظهر سافرا أحيانا، ويتخفى أحيانا أخرى، ويتلون من رواية إلى رواية وفقا للمستلزمات الفنية التي تفرضها المادة. ولكن هذا التلون لا يفقده بحال جوهره الذي يبقى دائما وأبدا نفس الجوهر، والذي يجعلنا ندرك أن هذا الشكل المعين يمثل بالنسبة للكاتب شيئا أكثر من مجرد ضرورة فنية، أو وسيلة من وسائل التعبير.

وقد لا نحتاج إلى تدليل حول التشابه القائم في الشكل بين «الطريق» و«الشحات» من جهة وبين «اللص والكلاب» من جهة أخرى؛ فالشبه أقوى من أن يغيب عن القارئ. وإذا بدأنا بالأسلوب وجدنا نفس الإطار باختلافات تملحها طبيعة المادة. ففي الروايات الثلاث نتلقى الحدث من وعى الشخصية مباشرة أو من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية. والحقيقة الذاتية تقف على نفس المرتبة من الأهمية مع الحقيقة الموضوعية، والحقيقة الداخلية مع الخارجية، والحلم مع الواقع. وفي الروايات الثلاث تتداعى المستويات الزمانية والمكانية داخل وعى الشخصية الرئيسية وتتشابه وتتناقض في نفس اللحظة الروائية، مؤدية إلى إغناء الحقيقة الواحدة بوجوهها المتعددة، وإلى تكثيف وتعميق درامى للتجربة. وإذا تجاوزنا التشابه إلى الاختلاف وقارنا بين نسيج «اللص والكلاب» من جهة ونسيج «الشحات» من جهة أخرى، لوجدنا المادة تتيح للكاتب في الرواية الأخيرة استخدام الأسلوب القائم على وصف مجرى الشعور إلى آخر درجات استخدامه، بينما المادة في «اللص والكلاب» لا تتيح له مثل هذه الحرية. فالحدث الخارجى في «اللص والكلاب»

يحتل من الأهمية ما يحتله الحدث الداخلى، والحقيقة الخارجية تتوازن مع الحقيقة الداخلية، بينما هي تندحر أو تكاد فى الشحات، متيحة للكاتب حرية الحركة بلا قيود فى وعى الشخصية.

والبناء الروائى يتشابه بدوره فى الروايات الثلاث؛ بحيث نتلقى نفس إطار البناء باختلاف من رواية إلى أخرى؛ فالحدث الذى نتلقاه من وعى الشخصية الرئيسية ينطوى فى «الطريق» و«الشحات»، مثلما ينطوى فى «الللص والكلاب»، على رحلة بحث عن المعنى لها بدايتها الحاسمة المحددة، ونهايتها الحاسمة المحددة، «فالطريق» تبدأ وصابر يولد من جديد لحظة يكتشف بنوته للرحيمى، وتنتهى وهو يواجه حكم الإعدام. وما بين البداية والنهاية تستوعب الرحلة المادية والمعنوية معا مهمة البحث عن الرحيمى أو المعنى، والإخفاق فى التوصل إلى الرحيمى أو المعنى. و«الشحات» تبدأ و«عمر» الحمزاوى يتوقف ليراجع حياته، وكلمة عابرة يلقيها موكل من موكله تنبهه إلى حتمية الموت المادى الذى ينتظره، دون أن يحقق المعنى. ولحظة التوقف هذه التى تتفجر منها رحلة «عمر» للبحث عن المعنى أشبه ما تكون بلحظة بعث معنوى وكما تبدأ رحلة «عمر» عند نقطة حاسمة تنتهى إلى نقطة حاسمة، فمن خلال الإخفاق فى إيجاد المعنى، أو اليقين بلا دليل، فى الحب فالجنس فالتصوف، يضطر «عمر» إلى العودة إلى واقع الحياة أو إلى النقطة التى بدأ منها رحلته، وقد أصبح الآن نصف مجنون. ورحلة الشخصية فى كل من الروائتين تستوعب من البداية إلى النهاية، كما تستوعب فى «الللص والكلاب»، التعرف على الحقائق الأساسية، وعلى ألوان القهر الاجتماعى والميتافيزيقى، ومحاولة الإنسان لإيجاد المعنى فى عالم يتحكم فيه الخلل والقصور على الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقى ومن ثم فالشكل الذى نتلقاه فى الروايات الثلاث، هو نفس الشكل سواء فيما يتصل بأسس الأسلوب أو البناء. وما يصدق على هذه الروايات الثلاث يصدق على: «السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» إذ يتوفر فيها نفس الشكل الذى يميز روايات هذه المرحلة، ويتأتى على أن أتوقف هنا بعض الشيء لأوضح ما قد يحتاج إلى توضيح فقد تصيب شبهة التعميم والتعسف الأحكام التى أصدرها هنا، لأن المساحة تتسع لنتائج خلصت بها من دراسة للنصوص دون المقدمات التى بنيت عليها هذه النتائج، وقد تتفاقم هذه الشبهة نتيجة للحكم الذى أصدرته لتوى عن الشكل الذى تنطوى عليه كل من رواية «السمان والخريف»

و«الثرثرة» و«ميرامار»، لأن الشكل يتخفى فى كل بطريقة أو بأخرى، ولا يشف عن جوهر حقيقته إلا للدارس. وقد لا يعينى من هذه الشبهة أن أقول: إن ما قد خلصت إليه من أحكام فى هذا المقال إنما هو نتاج لدراسة عن نجيب محفوظ أرجو أن ترى النور. وأيا كان الوضع يتحتم على أن أتصدى للتدليل فى الحدود المتاحة لى لكى أخرج بالنتائج التى أريد أن أخرج بها من هذا المقال.

و«السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» تنطوى على نفس الشكل، والأسلوب، والبناء فيها ليس سوى تنوعات على نفس الأسس، وإذا بدأنا بالأسلوب وجدنا أن من السهل، أن تدرج هذه الروايات الثلاث فى أسلوب المرحلة التى بدأت «باللص والكلاب»، وإن تفاوتت طبيعة الأسلوب من رواية إلى أخرى. ففى الثرثرة نتلقى الحدث من وعى «أنيس زكى» مثلما نتلقاه من وعى «عمر» الحمزاوى فى الشحات، مع توفر الاختلاف فى الأسلوب الذى تفرضه طبيعة المادة فى كل من الروايتين؛ فمن وعى عمر الحمزاوى نتلقى خلفية القهر الاجتماعى والميتافيزيقى التى تجعل مأساته هو الفردية، فى ظل زمانه ومكانه، مأساة حتمية. أما من وعى «أنيس زكى» فنحن نتلقى خلفية القهر الاجتماعى والميتافيزيقى التى تجعل مأساة الإنسان على إطلاقه حتمية، لا فى زمان ومكان محدد فحسب، بل فى الزمان والمكان الروائى المحدد وفى كل زمان ومكان أيضا. ولذلك تختلف القاعدة التى يعتمد عليها الأسلوب ما بين «الشحات» و«الثرثرة»، بالرغم من أننا نتلقى الحدث فى كل من الروايتين من وعى الشخصية الرئيسية. ففى «الشحات» يعتمد الكاتب اعتمادا كبيرا على المونتاج أو النقلات الزمانية والمكانية، بحيث يصبح هذا الاعتماد هو السمة الأساسية أو القاعدة الرئيسية للأسلوب، والمادة تساعد فى هذا الاتجاه، لأن القصة قصة فرد واحد، ولأن الأحداث الخارجية محدودة، ورهينة الأهمية بمدى ما تؤثر فى وعى الشخصية الرئيسية، ومدى ما تشكل من تشابه أو تضاد أو تنوعات على ما يضطرم فى هذا الوعى. أما فى الثرثرة، فالكاتب لا يملك أن يستخدم المونتاج بمثل هذه الحرية، ولا يملك أن يجعل منه القاعدة التى يستند عليها الأسلوب، بالرغم من أننا نتلقى الحدث من وعى «أنيس زكى» والكاتب لا يملك أن يفعل هذا لا لمجرد أن الرواية تمتد إلى تصوير العديد من الناس كشخصيات فى استقلال عن الشخصية الرئيسية التى ترقب الأحداث دون أن تصنعها والتى تقوم بدور الشاهد الصامت،

بل لأن الشاهد الصامت لا يسجل ما يقع فى اللحظة الروائية لمجموعة من الناس من الطبقة الوسطى فى زمان ومكان معين فحسب، بل يستثير أيضا من المستويات التاريخية زمانيا ومكانيا ما من شأنه أن يدرج مأساته هو الشخصية، ومأساة هؤلاء الناس فى المأساة الإنسانية عامة، وما من شأنه أن يرجع مأساة الإنسان عامة إلى جذورها فى القهر الاجتماعى والميتافيزيقى وفى الاختلال الاجتماعى والميتافيزيقى. وبالرغم من الاختلاف فى الأسلوب الذى يجعل «الشحات» تعتمد اعتمادا كليًا على المونتاج ويحد من إمكانية استخدام المونتاج على نطاق كلى فى «الثرثرة»، فنحن نجد أنفسنا إزاء نفس نوعية الأسلوب الذى تكتسب بمقتضاه الحقيقة الداخلية نفس الأهمية التى تكتسبها الحقيقة الخارجية، والذى يتداخل بمقتضاه الحلم والواقع، وتتشابه بمقتضاه المستويات الزمانية والمكانية وتتعارض فى وعى الشخصية التى نتلقى منها الحدث.

وإذا انتقلنا من الأسلوب إلى البناء، لوجدنا نفس التشابه مع توفر الاختلاف «فالثرثرة» تبدأ هى الأخرى من نقطة بداية محددة وتنتهى إلى نهاية محددة، وهى تنطوى على أكثر من رحلة على المستوى المعنوى والمادى، تتضمن كل منها أكثر من اكتشاف. فنحن إزاء الرحلة الليلية التى يقلع فيها رواد العوامة من خلال المخدرات، ورحلة «أنيس زكى» المسطول الأبدى عبر التاريخ، ورحلة «سمارة بهجت» فتاة المبادئ والطبقة الوسطى، والرحلة المادية التى تجسم هذه الرحلات جميعا، والتى تنتهى بمصرع إنسان بسيط تحت عجلات السيارة. والرواية تبدأ و«أنيس زكى» يفصل من عمله نتيجة لإدمانه للمخدرات، والصلة الوحيدة المتبقية بينه وبين واقع الحياة اليومى تتقطع، ولا شىء يتبقى له إلا الملجأ المادى والمعنوى الوحيد الذى يستعين به على الحياة. وهذا الملجأ هو عالم العوامة والمخدرات والهروب، حيث يعيش ويدير ليالى الأونس للأصدقاء، وتنتهى الرواية وعالم العوامة قد تحطم، ولم يبق «لأنيس زكى» ثمة ملجأ من الحياة، لا مادى ولا معنوى، وما بين البداية والنهاية تستطيل رحلة المسطول الأبدى لا عبر الحاضر فحسب، بل عبر الكثير من مستويات التاريخ، وسؤال الإنسان الدائب على لسانه، لم كان هذا؟ وما معنى كل هذا؟ ولم الاختلال والقهر فى المجتمع والسكون؟ ولم يتحتم على بدايات الإنسان المنتصرة أن ينتهى إلى نهايات منكسرة؟ ونفس السؤال الذى يقطر المعاناة عند «أنيس زكى» يتحول إلى قطعة لبان

يلوكة المثقفون من رواد العوامة وهم يثرثرون. ورحلة «سمارة بهجت» هي رحلة الإنسان الذي يبدأ البدايات المنتصرة وينتهي بالنهايات المنكسرة. و«سمارة بهجت» فتاة المبادئ والطبقة الوسطى والنظرة السطحية إلى الناس والأشياء تبدأ رحلة اكتشاف الواقع ومن خلال الواقع اكتشاف الذات، وتنتهيها في العوامة. وهي تهبط على العوامة منتصرة، كما يهبط الإنسان على سطح القمر، مؤمنة إيماناً لا يتزعزع باختلافها عن رواد العوامة، وبقدراتها الفردية على إحداث التغيير، وعلى انتزاع هؤلاء الناس أو بعضهم من عالمهم الهروبي إلى عالم الواقع، وجاهلة كل الجهل بالعوامل الحقيقية التي تتحكم في هذا الواقع، وتصيره على ما صار عليه. وهي تخرج من العوامة وقد انتهت الحدث وقد تغيرت دون أن تغير أحداً، وقد أدركت الحدود الضيقة التي تحد قدراتها الفردية والتي تحد قدرات الطبقة الوسطى التي تنتمي إليها، أو الطبقة الهابطة كما تسميها. وهي تخرج من العوامة وقد تعلمت ما لم تكن تعلم عن واقع الحياة الذي تحتك به احتكاكاً حقيقياً ربما للمرة الأولى، وعن القوى التي تتحكم في هذا الواقع وتفرض عليه الاختلال فرضاً. والرحلة المادية التي تنطوي عليها هذه الرواية، والتي يشترك فيها رواد العوامة جميعاً من مثقفي الطبقة الوسطى تستوعب هذه الرحلات جميعاً، وتحمل دلالة ذات مغزى على جانب كبير من الأهمية. فالجميع يخرجون في نزهة بسيارة تنتهي بمقتل إنسان ريفي بسيط تحت عجلات السيارة. وبعد عدة مشاحنات بين رواد العوامة من المثقفين تدور حول ضرورة تحمل مسؤولية قتل الإنسان البسيط من عدمها، تنتهي بتدمير عالم العوامة، يتم الاتفاق بين الجميع من رواد العوامة، الفائقون منهم والمسطولون، المبدئيون منهم وغير المبدئيين على التنصل من مسؤولية قتل الإنسان البسيط، وعلى التكتف على جريمة القتل والتستر على القاتل أو مجموعة القتلة. وهكذا ينتهي الإنسان البسيط، الذي تقتله دائماً وأبداً ثرثرة المثقفين، وهكذا يهدر دمه، ويتنصل دائماً وأبداً من جريمة قتله المثقفون ولا أحد يفلت من هذه الرحلة القاتلة إلا «عم عبده» بواب العوامة، والفلاح القادم من الأرياف، ربما مثلما لا يفلت أحد في «ميرامار» إلا «زهرة» الفلاحة الكادحة القادمة من الأرياف. وربما كان «عم عبده» يكتسب في «الثرثرة» من الأبعاد الأسطورية ما لا تكتسبه «زهرة» في «ميرامار»، وربما كان هو إنسان الدلتا القديم الذي خلق بإصراره، الحياة من عدم من قديم الزمان، وربما لم تكن زهرة كذلك، فهي مجرد خادمة ريفية بالرغم مما يذهب إليه بعض النقاد من أنها ترمز إلى مصر، وما أسهل ما يجعل بعض

النقاد هذه الشخصية أو تلك ترمز إلى مصر. وعلى كل فلسفت هنا في معرض التدليل على فساد هذه الدعوى، وإنما ما يهمنى في المقام الأول هو إبراز الانتماء الطبقي لكل من «عم عبده» في «الثرثرة»، و«زهرة» في «ميرامار»، فكل منهما فلاح ينتمى للطبقات الكادحة، ولا ينتمى للطبقة الوسطى التى يسميها نجيب محفوظ بالطبقة الهابطة أو الهالكة.

وقبل أن أعرض «لميرامار»، فى محاولة لإدراجها فى إطار الشكل المميز لهذه المرحلة يتحتم على أن أعرض «للسمان والخريف»، وأن أوضح العلاقة الوثيقة التى تربط بين هاتين الروائيتين، فهما تعالجان نفس التيمة من حيث هما تسجلان وطأة التغير الاجتماعى على مجموعة من الناس، وترددان فى نفس الوقت الأصدقاء الميتافيزيقية التى تتردد فى هذه المرحلة وإن كنت أميل إلى الاعتقاد أن التيمة فى «السمان والخريف» لم تلق تجسيدها الدرامى إلا فى «ميرامار»، مع الأخذ فى الاعتبار المدة الزمنية التى تفصل بين الروائيتين، والتغيرات فى الأحداث التى طرأت فى هذه المدة الزمانية، والتى سببت تغيراً ملحوظاً فى رؤية المؤلف للأشياء.

ومن المفروض فى «السمان والخريف» أن نلمس وطأة التغير الاجتماعى على مجموعة من الناس خلال مدة زمنية طويلة تزيد على السنوات الأربع وبعض أفراد هذه المجموعة أشياء ونقائض للشخصية الرئيسية، وهى شخصية «عيسى الدباغ»، والبعض الآخر لا يقف موقف التشابه ولا التناقض من هذه الشخصية.. والتغير الاجتماعى يمس تلك المجموعة من الناس بأشكال مختلفة أحياناً، ومتشابهة أحياناً أخرى، فالبعض يتسلق الموجة الثورية، والبعض يقف فى حيرة كحيرة «عيسى الدباغ»، والبعض يلجأ إلى التصوف. ونحن نتلقى الحدث فى «السمان والخريف» من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية الرئيسية، ولكن بطريقة تختلف عن الطريقة التى نتلقى بها الحدث من وعى الشخصية فى «الللص والكلاب» على وجه المثال. فالأسلوب هنا لا يعتمد على المنولوج غير المباشر الذى يتيح نقلات زمانية ومكانية، بل هو وصف لمجرى الشعور أشبه ما يكون بالسرد التقليدى والكاتب يطرق وعى الشخصية ويحجم عن اقتحامه، وربما نتيجة لإدراكه أن عالم الروائى أوسع من أن تستوعبه شخصية واحدة. غير أن هذا الإحجام لا يفيد فى كثير. فطول المدة الزمانية التى يعرض لها الكاتب واحتشادها بالأحداث من ٥٢ إلى ٥٦، ووطأتها

على العديد من الأشخاص أكبر من أن يتسع لها وعى شخصية واحدة، سواء دخلنا وعى هذه الشخصية، أم اكتفينا بوصف هذا الوعي من الخارج.

ووعى «عيسى الدباغ» الداخلى يتشكل بالعالم الخارجى حوله، يتأثر به ولا يؤثر فيه، ويبقى فى النهاية منعزلا عاجزًا بحالته الفردية المحددة عن تجسيد أبعاد هذا العالم الخارجى المتعدد الزوايا. ومن ثم فنحن نلمس وطأة التغير الاجتماعى على «عيسى الدباغ» ولا نلمسه على بقية الشخصيات، التى نرقبها من الخارج تماما كما يرقبها «عيسى الدباغ»!! وهذا هو السبب الذى يجعلنا نخرج من هذه الرواية التى تتشابه باختلاف عن بقية الروايات، بشعور بأن شيئًا ما لم يكتمل. وربما كان إدراك نجيب محفوظ لهذه الحقيقة، سواء عن وعى أو بلا وعى، هو الذى جعله يتتبع وطأة التغير الاجتماعى على مجموعة من الناس بطريقة مختلفة تمام الاختلاف فى «ميرامار» فالمدة الزمانية تقصر فى «ميرامار»، والحدث يتكثف فى مكان واحد تتجمع فيه شخصيات ممثلة لقطاعات طبقية فى المجتمع. ونحن لا نتلقى الحدث من وعى شخصية واحدة، بل من وعى أربع شخصيات اختيرت بعناية فائقة، كالشخصيات الصانعة للحدث «البحيرى ومنصور باهى» والممثلة للجذور والمسببات التى تجعل التهلكة المادية «للبحيرى»، والمعنوية «لباهى» مبررة «عامر وجدى وحسنى علام».

ورغم ميل الأسلوب هنا إلى الناحية التقليدية التى تنأى به عن الصفة المميزة لأسلوب هذه المرحلة، فالبناء ينخرط فى إطار الشكل المميز أو فى إطار الرحلة.

رحلة «عيسى الدباغ» سواء على المستوى المادى أو المستوى المعنوى واضحة للغاية. و«عيسى»، بعد أن اقتلعه التغير من وظيفته، وحرمه خطيبته، يقلع ماديا ومعنويا فى رحلة يبحث فيها عن المعنى من خلال الانتماء إلى شىء ما، ليس هو بالماضى الذى يكفر به إبان الحدث، ولا الحاضر الذى يحاول ويعجز عن الإيمان به، ولا بالزوجة العقيم التى ارتبط بها إبان الحدث ارتباطا قائما على المنفعة المادية، التى انفصل عنها بعد أن تم له الانسلاخ عن ماضى ملوث وحاضر ملوث. وربما تجسد الانتماء الذى يسعى إليه «عيسى الدباغ» على المستوى الخاص، فى امرأة الشارع التى تجاوزت القهر الاجتماعى، وتحولت من مومس إلى أم ترعى بنتا من صلبه، وعلى المستوى العام، فى الماضى البعيد البرىء من التلوث كما يتوهمه «عيسى» متمثلا فى سعد زغلول، أو المستقبل البرىء من التلوث متمثلا فى الشاب الذى لا يزال

رغم التغيير يمسك بوردته الحمراء. وتنتهى «السمان والخريف» وهدف الرحلة لم يتحقق، و«عيسى» يسعى إلى الأم ريرى، وهى ترفضه، ويسعى خلف الشاب الذى يحمل الوردة الحمراء، ولا ندرى على وجه التحديد مدى قدرته على اللحاق به. ولكننا مع ظهور ثرثرة فوق النيل نتشكك فى قدرة عيسى الدباغ الذى ينتمى إلى الطبقة الهابطة على اللحاق بالشاب الذى يحمل الوردة الحمراء ومع ظهور «ميرامار» و«منصور باهى» فى نطاق «ميرامار» نبدأ فى التشكك فى جدوى هذا اللحاق. فنجيب محفوظ ينفض يديه فى «الثرثرة» وفى «ميرامار» من الطبقات الهابطة. والأمل مازال موجودا، ولكنه موجود فى المقام الأول خارج هذه الطبقات وبالتحديد بين أفراد الطبقات الكادحة وربما يفسر هذا لِمَ لَمَ يفلت من جحيم ميرامار إلا «زهرة» الفلاحة العاملة. ويقودنى هذا بالضرورة إلى الحديث عن «ميرامار» كرحلة نجيب الدائبة فى هذه المرحلة لاكتشاف الواقع من حوله، وكأسلوب نجيب محفوظ الدائب فى هذه المرحلة لتقييم هذا الواقع.

وكل شخصية فى «ميرامار» تقلع فى رحلة، تتوقف إبانها لفترة قد تقصر وقد تطول بحيث تستوعب العمر، فى بنسيون ميرامار. وهذا البنسيون أشبه ما يكون بطبقة من طبقات جحيم دانتي، تنطوى للإنسان إما على التدمير وإما على التطهير، على الموت أو على البعث، على النهاية أو على البداية. وجحيم نجيب محفوظ هو الماضى بكل تراثه المدمر الثقيل، بكل قيوده ومعوقاته وأوزاره التى تتحكم فى عنصره، وتحد من قدرته على الحركة. وبنسيون ميرامار أو الجحيم، هو التجسيد الحى لماضى تحكم فيه الاستعمار فى تحالف مع الاحتكار الأجنبى والإقطاع المصرى وماريانا صاحبة البنسيون زوجة سابقة لضابط إنجليزى من قوات الاحتلال، ولاحتكارى أجنبى وعشيقه سابقة لإقطاعى مصرى هو طلبة مرزوق، وصديقة سابقة ولاحقة لضابط المباحث والأخ الأكبر لمنصور باهى. وكل من شخصيات ميرامار ينحسب لفترة فى هذه البؤرة.

ورحلة «عامر وجدى» الصحفى القديم، والمناضل الثورى القديم، والمتشكك القديم الذى يفقد الإيمان الدينى ويصارع ليستعيده، هى رحلة الموت. ومن ثم فالقهر الذى يعانى منه قهر ميتافيزيقى واجتماعى معا. وقد جاء إلى البنسيون أو إلى الماضى ليموت حيث يعرفه أحد. فما من أحد يعرفه فى الحاضر، وما من أحد يعرفه من الماضى، سوى «ماريانا»، التى ترمز لكل ما يمقته وهو المناضل الثورى القديم.

والبنسيون بالنسبة إليه هو الجحيم. ولكن الجحيم الذى يعرفنا ونعرفه، خير من الجنة التى تجهلنا ونجهلها. وأن يسقطنا التغير فلا يتعرف علينا أحد شيء قاس، وأن يسقطنا الزمن فنموت، دون أن يعرفنا أحد شيء أشد قسوة. والتغير الاجتماعى قد أسقط عامر وجدى وكل ما يمثله، وكأن لم يكن. والزمن قد أسلمه أو كاد، إلى الموت دون أن يشهد أحد أنه عاش، سوى ماريانا التى عاصرتة ويبدأ الحدث وينتهى وعامر وجدى ينتظر الموت فى البنسيون، يرقب الأحداث دون أن يصنعها. وإن كان بمعنى أو آخر قد صنعها منذ زمن طويل. فكل من منصور باهى وسرحان البحيرى وحسنى علام وريث وامتداد لهذا الرجل الذى لم يحسم أبدا الصراع الدائر فى ذاته. بين الشك واليقين، وبين العقيدة والفعل. أو الفكر والفعل، والذى لم يخرج أبدا بعقيدة مانعة شاملة تتعرض لكل ألوان القهر الاجتماعى وتملك القدرة على تجاوزها، والذى أمسك دائما وأبدا العصاة من الوسط، وعرف وتقبل التنازلات والحلول الوسط، وخرج من الحياة بالعقم، وبمغامرات نسائية عابرة، وبورثة يتسمون بنفس العقم.

وطلبة منصور الإقطاعى المصرى الذى أمتت الثورة أرضه يقلع إلى البنسيون فى رحلة معنوية من المفروض أن تنتهى برحلة مادية إلى الكويت. وهو يحاول أثناء الرحلة المعنوية ويفشل، فى إحياء الماضى من عدم، فمحاولاته لتجديد الحلف القديم أو علاقاته برفيقتة «ماريانا»، زوجة المستعمر والرأسمالى الأجنبى، محاولات تبوء بالفشل.

ورحلة حسنى علام هى فى النهاية رحلة تدمير للذات، وهى رحلة لا تكتمل أبعادها إلا بتوقفه فى بنسيون ميرامار. وحسنى علام صاحب المائة فدان، يأتى للإسكندرية ليبدأ مشروعاً تجارياً ويخرج من البنسيون وقد تعرف على صافية الراقصة.. وتمخض المشروع عن ماخور يجسد هلاكه المعنوى. والثورة لا تمس أملاك حسنى علام فهو من أصحاب المائة فدان، ولكنها تصيبه بتغيير القيم الاجتماعية، مما يجعل قريبة له ترفض الارتباط به بالزواج لأنه لا يحمل شهادة علمية. ونتيجة لهذا الرفض يندفع حسنى علام فى رحلة للانسلاخ عن ماضيه وأسرته وطبقته ومجتمعه ووطنه عن طريق الانغماس فى الجسد، وعن طريق السرعة الجنونية بالسيارة، تلك السرعة المشيرة إلى الهلاك المادى المنتظر، والموحية بالهلاك النفسى المؤكد. وينتهى الحادث وقد تكاملت رحلة حسنى علام لتدمير الذات.

ويكتسب توقف «سرحان البحيرى» فى بنسيون ميرامار دلالة من حيث توقيت هذا

التوقف، فهو ينحسب فى البنسيون، أو فى بؤرة الماضى، فى نفس اللحظة الروائية التى يحسم فيها الصراع الدائر فى نفسه لصالح خيانة كل قيمة إنسانية فى حياته، سواء على المستوى العام أو الخاص. وهو يدخل البنسيون عاقدا العزم على خيانة الشركة التى يعمل فيها، والاشتراكية التى يتشدد بها، وعلى الاستيلاء على أموال الشعب وعلى «زهرة» الفتاة الريفية معا. وتشهد فترة التوقف فى البنسيون إيغال سرحان البحيرى فى الخيانة على المستويين الخاص والعام، كما تشهد أيضا نهاية رحلة الخيانة بالانتحار عندما يتكشف أمر السرقة وبذلك تتكامل رحلة سرحان البحيرى فى بؤرة الماضى متجاوزة مرحلة التدمير المعنوية إلى مرحلة التدمير المادية.

ويشهد البنسيون مصرع «منصور باهى» المعنوى كما يشهد مصرع «سرحان البحيرى» المادى. وتوقف منصور باهى فى البنسيون، وبالتالى فى بؤرة الماضى، يسجل بداية النهاية بالنسبة إليه. فهذا التوقف ينطوى على انصياع للقهر الاجتماعى سواء على المستوى الأسمى أو على المستوى العام، وهو بهذا التوقف يسجل تخليه عن القضية التى يعمل من أجلها، والعقيدة التى يؤمن بها. ويبدأ طريق الانفصال بين الفكر والفعل أو طريق الجحيم كما يسميه، حين يتوفر للإنسان الإيمان ويفتقد القدرة على العمل بما يؤمن به وكما يشهد البنسيون إيغال سرحان البحيرى فى رحلة الخيانة يشهد إيغال منصور باهى أيضا فى رحلة خيانة من نوع آخر، والتمزق ما بين الرغبة فى الفعل، وانعدام القدرة على الفعل يدفعه إلى التخلي لا عن عقيدته فحسب، بل عن المرأة التى يحبها، والتى يهجرها بعد أن يسلبها من أستاذه وصديقه، ويدفعه إلى حالة أشبه ما تكون بالجنون يختلط فيها الواقع بالحلم، ويتوهم فى ظلها أنه قتل سرحان البحيرى أو بالأحرى قتل القوى المتسببة فى خيائته لذاته.

ولا يتبقى إلا رحلة زهرة أو المنفية الوحيدة فى البنسيون كما يقول عنها منصور باهى والتغير فى القيم الذى صاحب التغير الاجتماعى هو الذى يقتلع زهرة من قربتها ويلقى بها فى براثن الماضى، وهى تقلع فى رحلة إلى المستقبل؛ فزهرة ترفض أن تتزوج رجلا طاعنا فى السن، وتهرب إلى الإسكندرية لتفلت من هذا المصير، وتنحسب فى الجحيم فترة، لتنصهر وتتطهر وتخرج منه أقوى مما دخلت. ورحلة زهرة هى الرحلة الوحيدة التى تنتهى بالنجاح، وإن انطوت على إخفاق ظاهرى فأحد ما لن يملك أن يقهر زهرة بعد أن مرت بمرحلة التطهير بنجاح.

* * *

وأرجو أن أكون قد نجحت إلى حد ما، وفي حدود المساحة المتاحة لى فى التذليل على أن ميرامار ليست سوى تنويعه على نفس أسس البناء التى تكمن فى روايات هذه الفترة، ذلك البناء الذى يتضمن رحلة لها بداية حاسمة محددة ونهاية حاسمة محددة، ويضم ما بين البداية والنهاية، تعرف الإنسان على بعض الحقائق الأساسية فى الحياة. وعلى قبل أن أنتهى من الرواية أن أعرج على الأسلوب.

ونحن نتلقى الحدث فى ميرامار من وعى أربع شخصيات هى على التوالى عامر وجدى وحسنى علام وسرحان البحيرى ومنصور باهى. غير أن الحدث فى مجموعته يبدأ وينتهى من وعى عامر وجدى، ربما لأن هذا الوعى هو القادر على أن يمنحنا الخلفية المتكاملة المدعمة للحدث، سواء على الصعيد الاجتماعى أو الميتافيزيقى. والقهر الذى يعانى منه عامر وجدى وهو يواجه حتمية الموت ليس قهرا ميتافيزيقيا فحسب، بل هو قهر اجتماعى أيضا وهذا القهر الاجتماعى ليس قهرا يقتصر على فترة التغير الاجتماعى التى أسقطته، بل هو يمتد أيضا ليعطى القهر الاجتماعى الذى تعرضت له مصر بداية من ثورة ١٩١٩ ورؤية عامر وجدى للحقيقة لا تمنحنا الخلفية التى تدعم الحدث، بل تقوم إلى جانب ذلك بمعادلة وتقييم وجهة نظر كل من حسنى علام وسرحان البحيرى ومنصور باهى، الذى يمثل كل منهم امتدادا لعامر وجدى فى اتجاه مختلف. وكل هذه الاعتبارات تفرض مستلزمات خاصة تجعل الأسلوب يتشابه فى هذه الرواية مع الأسلوب المميز لأسلوب المرحلة مع اختلاف رئيسى.

فنحن نتلقى الحدث من وعى كل شخصية من هذه الشخصيات كما نتلقاه من وعى الشخصية فى «الللص والكلاب» أو «الشحات»، ولكن باختلاف، والكاتب يعتمد هنا على المونتاج أو النقلات الزمانية والمكانية المتعارضة والمتشابهة كقاعدة للسرد الروائى، كما يفعل فى «الشحات»، ولكن فى اختلاف.

وبينما يكتمل التشابه فى تتبع مجرى الشعور لعمر الحمزاوى فى «الشحات»، ولمنصور باهى فى «ميرامار»، حيث تتداعى الفواصل بين المستويات الزمانية والمكانية، وبين الحقيقة الداخلية والخارجية، والحلم أو الحقيقة الموضوعية، والوهم والواقع، يختلف الأمر فى تتبع الكاتب لوعى بقية الشخصيات، وخاصة فى تتبعه لوعى عامر وجدى. ورغم استخدام الكاتب للمستويات الزمانية والمكانية ولانتقاله بين هذه المستويات الماضية والحاضرة، فالماضى هنا لا يستثار كما يستثار فى روايات

مجرى الشعور، بحيث تتداعى الفواصل بين المستويات، وتتداخل الحقيقة الذاتية والموضوعية وتختلط فى الوعي، بل يستثار الماضى كذكريات، أو كالحظات قائمة بذاتها، يتيح استخدام المونتاج تجميعها فى بانوراما تشكل خلفية الحدث. وطبيعة المادة هى التى تملى هنا الخروج عن أسلوب روايات مجرى الشعور إلى أسلوب أميل إلى أسلوب السرد التقليدى. فالماضى هنا يشكل الخلفية الموضوعية التى تغنى الحدث بالمبررات، وهذا الوضع يحتم تتبع هذا الماضى كحقيقة موضوعية مستقلة بذاتها، لا كجزء لا يتجزأ من وعى الشخصية، أو من عالم الشخصية الداخلى. ومن ثم فالتشابه قائم فى الأسلوب وإن اعتراه الاختلاف. والاختلاف لا ينأى بالأسلوب بحال نأيا كاملا عن الأسلوب السائد فى هذه المرحلة.

وإذا سلمنا بأن الشكل يتكرر بصورة أو أخرى فى كل روايات هذه المرحلة بداية من «اللص والكلاب»، وانتهاء «بميرamar» ترتب على هذا التسليم، بالضرورة، أكثر من نتيجة؛ فالشكل هنا لم يعد مجرد ضرورة فنية عابرة تخدم مادة عابرة، ولا هو وسيلة تعبيرية حديثة يساير بها الكاتب الوسائل التعبيرية الحديثة، بل هو شىء أكثر حيوية، وأكثر أهمية بالنسبة للكاتب، فهو ليس بشكل، ولكنه الشكل الذى يجسد دراميا رؤية الكاتب للحقيقة فى المرحلة التى نحن بصدددها، وهو ليس بمجرد إطار، ولكنه الإطار الذى يصلح بين أطراف الصراع العميق الذى تنطوى عليه هذه الرؤية.

وقد صرح نجيب محفوظ أكثر من مرة بأن شخصية «كمال» فى «الثلاثية» إنما هى التصوير الفنى لشخصيته فى الواقع؛ وأنا أعتقد أن الأعمال الفنية للكاتب يكمل بعضها البعض وتلقى الضوء على بعضها البعض، وإن كنت لا أميل عادة إلى تفسير أعمال الكاتب بالرجوع إلى تاريخ حياته، وإلى التطورات النفسية العميقة التى يمر بها خلال هذه الحياة. وبالرغم من ذلك فأنا لا أملك سوى أن أرجع التناقضات الرئيسية فى روايات المرحلة التى تبدأ «باللص والكلاب»، إلى بذورها فى تناقضات شخصية كمال فى «الثلاثية»، وسوى أن أرى فى الشكل الجديد الشكل الذى يجسم رؤية «كمال» للحقيقة، وهى تتطور، وهى تتغير، وهى تستكمل أبعادها المنطقية وهى تحمل إلى أقصى نهايات تتحملها هذه الأبعاد المنطقية، وسوى أن أرى فى الإطار الجديد الإطار الذى يصلح بين أطراف الصراع العميق الذى تنطوى عليه هذه الرؤية.

وكمال فى «قصر الشوق» يتمزق بين الدين والعلم (ص ٣٧١)، وينصب نفسه ندا يقاضى الحساب القوى المسئولة عن اختلال الكون (ص ٤١٢) والاختلال فى المجتمع يؤرقه بمدى ما يؤرقه الاختلال فى الكون. وهو فى «السكرية» يتساءل بالليل عن معنى وجوده؛ ذلك اللغز القائم بين لغزين وفى الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز وفى الليل تدعوه الأخوة العامة المعذبة - أخوته لبنى الإنسان - للتعاقد أمام لغز القضاء (ص ٤٤) وهو نتيجة لتمرده على القوى المسئولة عن الاختلال فى الكون يتنكر لقيمها ويفقد إيمانه بالحقيقة كحقيقة يقينية، ويتساءل فى «السكرية»: ما الحقيقة؟ ما القيم؟ ما أى شىء؟ إنى أحيانا أشعر بتأنيب ضميرى لفعل الخير كالذى أشعر به عند الوقوع فى الشر (ص ١٢٦) والحتمية التى تنبع نتيجة للوراثة وللبيئة ولمختلف العوامل الاجتماعية تشغل باله بمدى ما تشغل باله المصادفة التى يرددها إلى الاختلال فى الكون (قصر الشوق ص ٤٠٢) ولأن كمال يواجه كل هذه المتناقضات فهو يتمزق بين الرغبة فى الموت والرغبة فى الحياة (قصر الشوق ص ٣٨٦)، وبين: وهج الغريزة ونسمة التصوف (السكرية ص ١٣١) وإلى جانب هذه التناقضات الرئيسية نجد عند «كمال» فى «الثلاثية» تناقضات أخرى فرعية كالتناقض بين الفن والعلم، والقلب والعقل، والإيمان الحدسى والإيمان العقلى.

وقد جسدت «أولاد حارتنا» رؤية كمال للحقيقة من حيث المحتوى أو المضمون، وإن لم توفق فى تجسيد هذه الرؤية تجسيدا فنيا يتوفر له الشكل الذى يحتوى هذه الرؤية ويعكسها ويكشف ويعلق على طبيعتها. ولذلك «أولاد حارتنا» تمنحنا بصورتها الخام المزيد من البصيرة بالتناقضات التى تنطوى عليها رؤية الكاتب للحقيقة ولست فى مجال التعرض لرؤية الكاتب للحقيقة فى اكتمالها فى «أولاد حارتنا»، ولكنى سأكتفى هنا بالإشارة إشارة عابرة إلى بعض التناقضات الرئيسية التى تنطوى عليها هذه الرؤية. فرفض «الجبلاوى» يقوم جنبا إلى جنب مع تشوق عميق إلى التوصل للجبلاوى. وأهل حارتنا لا يكفون يستنزلون اللعنات على الجبلاوى، ولا يكفون فى ذات الوقت عن الاستغاثة به لنجدتهم، وهم يقتلون الجبلاوى فى أنفسهم ويسعون إلى إحيائه، والندم يعتر بهم لأنهم قتلوه وهم لا يكفون بمقاضاته الحساب، بل يسعون بعد قتله أن يكونوه. والقتل وفقا لهم هو الوجه الآخر من وجوه الخلق. والتناقضات الموجودة بصورة فرعية عند كمال فى الثلاثية، تصبح الأساس

الرئيسى الذى يبنى عليه الحدث الروائى فى «أولاد حارتنا» وإن لم تلق الشكل الذى يمنحها التجسيم الدرامى كما قلت. والتناقضات هنا تحمل إلى مدى أوسع، ولكنها لا تبلغ آخر مداها المنطقى إلا فى المرحلة التى تبدأ مع «اللص والكلاب» فمواجهة الاختلال فى الكون يودى بالضرورة إلى التساؤل عن ماهية هذا الكون وعن ماهية القيم التى تتحكم فيه. وتنصيب الإنسان نفسه ندا للقوى التى تتحكم فى الكون يودى بالضرورة إلى تضخم عالمه الذاتى، وبالتالي إلى اهتزاز الحقيقة الموضوعية ثم إلى التشكك أصلا فى يقينية الحقيقة الموضوعية.. وهذا ما سنلقاه فى المرحلة التى تبدأ مع اللص والكلاب.

وسنلقى فيما نلقى فى روايات هذه المرحلة أطراف الصراع العميق التى تنطوى عليها رؤية الكاتب للحقيقة. الصراع بين العلم والغيبيات، بين العقائد المكتسبة والموروثة، بين العنصر الاجتماعى والميتافيزيقى، بين الحقيقة الحتمية العلمية كعامل يتحكم فى المجتمع، وبين القدرية كعامل يجسد الخلل فى الكون والمجتمع، بين العقل والحدس، بين العلم والفن، بين المنهج العقلانى والمنهج الحدسى، بين تصور كل هذه العناصر كقنائض وبين تصورها كأشباه، بين تقبل كل هذه العناصر كحقائق موضوعية، وبين التشكك أصلا فيما تواضعنا على تسميته بالحقيقة الموضوعية، بين العالم الخارجى للإنسان وعالمه الداخلى، بين الواقع من ناحية، والحلم والوهم من ناحية أخرى، بين تقبل الحياة ورفضها، بين الإقبال والإحجام، بين الفكر والفعل، بين الإرادة وتنفيذ الإرادة، بين الرغبة فى الانتماء والعزوف عن الانتماء، بين التشوق إلى إيجاد معنى للحياة، سواء أكان هذا المعنى ينبع من أساس اجتماعى أو ميتافيزيقى، وبين اليأس من إيجاد معنى للحياة، ينبع من التشكك أحيانا فى ماهية الوجود ذاته وسنلقى فى روايات هذه المرحلة أطراف الصراع هذه وقد التقت أخيرا بالأسلوب الذى يجسدها دراميا، وبالبناء الذى يجسدها دراميا، وبالشكل الذى يصلح بين النقااض التى تنطوى عليها.

فبالأسلوب الذى استحدثه نجيب محفوظ مع اللص والكلاب يحطم الفاصل بين الحقيقة الداخلية للشخصية وبين الحقيقة الخارجية لها، بين الوهم وبين الواقع، بين الحلم والحقيقة الموضوعية، بين حقيقة الشخصية وحقيقة غيرها من الشخصيات، فى تفاوت يختلف من رواية إلى أخرى، وجانب منها يغلب الآخر أو يعادله، يصلح

بين طرفي التناقض في رؤية الكاتب، لا في رؤية الشخصية الرئيسية، ويحسم الصراع الذي تنطوى عليه رؤية الكاتب، لا رؤية الشخصية، فصراع الشخصية لا يحسم أبداً في روايات هذه المرحلة إلا بالموت.

والبناء الروائي الذي استحدثه نجيب محفوظ في اللص والكلاب يتشكل في شكل رحلة من رواية إلى أخرى، ولكنه يقوم دائماً على نفس الأسس، نفس الإطار الواسع الذي يعادل حقيقة الشخصية الرئيسية، بحقيقة أو حقائق تشابه حقيقة الشخصية أو تناقضها، مستخلصاً أكثر من وجه لنفس الحقيقة، ومصالحاً للتناقضات الأساسية التي تتحكم في رؤية الكاتب للحقيقة. ونحن نلتقى بالبناء الروائي الذي يستوعب ما هو أكثر من رؤية الشخصية للحقيقة، حدسية كانت أو علمية، أو مبنية على التمزق بين الحدس والعلم كما هو غالباً، ويستوعب ما هو أكثر من مسعى الشخصية اجتماعياً كان أم ميتافيزيقياً ناجحاً كان أم فاشلاً، وهو في أغلب الأمر فاشل، ويستوعب ما هو أكثر من اكتشافات الشخصية وهي تصطدم بالتغيرات الأساسية في المجتمع وبالاختلال الأساسي في المجتمع والكون. وهو يستوعب أكثر من كل هذا، حين يقيم ويعادل حقائق الشخصية بحقائق مناقضة لحقائق الشخصية، مصالحاً بين النفاض، موحياً بأنها أشباه أحيانا، ومبرزاً للأوجه المتعددة للحقيقة الواحدة.

وأنا أكتب هذا الكلام ورحلة نجيب محفوظ قد اكتملت في هذا الاتجاه أو كادت، وهو قد تخفف ما بين اللص والكلاب وميرامار عن الكثير، والإطار الروائي الذي اتسع له طيلة هذه الرحلة قد بدأ يضيق. وهو يبحث الآن - جاداً - عن إطار جديد، تفرضه رؤية للأشياء قد تغيرت في مسار الرحلة وتجددت، ورؤية للأشياء عانت اهتزازاً عنيفاً مع أحداث يونيو سنة ١٩٦٧.

عن مجلة «الهلal»

فبراير ١٩٧٠.