المجلة العربية للعلوم الانسانية ـ العدد الخامس ـ المجلد الثاني ـ ص ص (٩٧ ـ ١٤٢)

«أبناء وعشاق» لـ د. هـ. لورانس و«السراب» لـ نجيب محفوظ
دراسة مقارنة في التكنيك

محمد رجاء عبد الرحمن الدريني
قسم اللغة الانجليزية ـ جامعة الكويت

ملخص

يقارن هذا البحث طريقة كل من الكاتبين في عرض احداث روايته ، وصياغة حبكتها ، ورسم شخصياتها ، والقاء الاضواء على الخلفيات الاجتماعية والايديولوجية التي تحكم مسيرة الأحداث وسلوك الشخصيات ، وينتهي بمناقشة موضوع تأثر نجيب محفوظ او عدم تأثره بالكاتب (د . هـ . لورانس) .

يبين البحث ان الكاتبين يختلفان في طريقة عرض الاحداث إذ ان لورانس يعرض احداث روايته بطريقة السرد المباشر في حين يلجأ نجيب محفوظ ، على غير عادته في رواياته الاخرى ، الى اسلوب الترجمة الذاتية .

ويتفق الكاتبان في ترتيب الاحداث حسب تسلسلها التاريخي ، لكنهما يختلفان في امور اخرى كثيرة . (د . هـ . لورانس) يبدأ من البداية اما نجيب محفوظ فيبدأ من النهاية ثم يرتد الى البداية كما يحدث في القصص الملحمية . الاحداث في ابناء وعشاق تترابط ترابطا عضويا في حبكة متماسكة وتتلاحق في خطى متناغمة متناسقة ، بينما نجد مسيرة الاحداث في السراب تعاني الخلخلة والاضطراب فهي سريعة لاهثة احيانا وبطيئة ناعسة احيانا اخرى .

ويبين البحث ما بين شخصيات الروايتين من تشابه ملحوظ في كثير من الصفات والادوار ، ومن اختلاف ملحوظ ايضا في السلوك والتصرفات ، ويشرح اسباب التشابه والاختلاف .

ثم يدرس البحث الخلفيات الحضارية والاجتماعية والايديولوجية التي تنعكس في كل من الروايتين ولا سيما في معالجة كل رواية لمواضيع الزواج والحب والجنس وما الى ذلك مما يندرج تحت علاقة الرجل بالمرأة .

واخيرا يعالج البحث موضوع تأثير (د . هـ . لورانس) على نجيب محفوظ ، وينتهي طبقا لنظرية الاتصال والاحتكاك والتأثير الثقافي الى ان رواية ابناء وعشاق هي احد المصادر الرئيسية التي استلهم منها نجيب محفوظ قصة السراب .

سنكرس هذا البحث لمقارنة التكنيك الروائي في كل من الروايتين ، ولا سيما طريقة عرض الاحداث ، والحبكة ، ونوع الشخصيات ووسائل خلقها وصياغتها ، وانتماءاتها الطبقية . كذلك سنعالج قضيتين جوهريتين ، تدور اولاهما حول تأثير السياق الايديولوجي في المجتمع على كيفية معالجة المؤلف لمواضيع الجنس والحب والزواج . أما القضية الثانية فهي موضوع تأثُّر نجيب محفوظ او عدم تأثره بالروائي الانجليزي د . هـ . لورنس .

أ ـ طريقة عرض الحوادث وتطويرها

يلجأ كتاب الرواية في هذا المجال الى واحد أو أكثر من الأساليب الاربعة التالية . **أسلوب السرد المباشر** ، وفيه يتولى عرض الاحداث وتطويرها راوية مجهول بالنسبة للقراء . فهم يسمعون صوته ولا يرونه ، ولكنهم يفترضون أنه عليم بكل شيء ولا تخفى عليه خافية (Omniscient) . وهو يتحدث عن ابطال الرواية كلهم بضمير الغائب (هي أو هو أو هم) . وهناك **اسلوب الترجمة الذاتية** حيث يتولى عرض الاحداث بطل الرواية او احد الشخصيات فيها ، وهو يعرض الاحداث كما يمارسها او يراها بنفسه ، ويتحدث عن نفسه بضمير المتكلم . أما الاسلوب الثالث فهو اسلوب **الرسائل المتبادلة** . وهناك اخيرا **اسلوب تيار الوعي** أو ما اصطلح النقاد العرب على تسميته **بأسلوب المونولوج الداخلي** ، ويسمى بالانجليزية (the stream of consciousness) .[1]

في **ابناء وعشاق** يستعمل د . هـ . لورنس اسلوب السرد المباشر . وكان قد نشر قبلها روايتين هما **الطاووس الابيض (The White Peacock)** في عام ١٩١١ **والخاطىء (The Tresspasser)** في عام ١٩١٢ . في روايته الاولى عرض لورنس الاحداث بطريقة الترجمة الذاتية ، لكنه في رواياته التالية عدل عن هذا الأسلوب وعمد الى استعمال اسلوب السرد المباشر .

أما نجيب محفوظ فانه استعمل اسلوب السرد المباشر في كل رواياته التي سبقت السراب والتي جاءت بعدها[2] . أما في السراب فقد خرج عن عادته ولجأ الى اسلوب الترجمة الذاتية . لكنه كان خروجا مؤقتا عن المألوف منه ، اذ أنه ما كاد ينتهي من رواية السراب حتى عاد الى استعمال أسلوب السرد المباشر . والقضية التي تطرح نفسها هنا هي لماذا بدأ د . هـ . لورنس مسيرته ككاتب روائي باستعمال أسلوب الترجمة الذاتية ثم تخلى عن هذا الأسلوب وعمد الى استعمال اسلوب السرد المباشر ؟ وكذلك ، لماذا لم يلجأ نجيب محفوظ الى اسلوب

الترجمة الذاتية سوى مرة واحدة ثم سرعان ما تركه وعاد الى الأسلوب المألوف لديه ، وهو أسلوب السرد المباشر ؟

وفي رأينا ان هذه القضية تنطوي على موضوعين ، احدهما عام ومتعلق بطبيعة كل من الطريقتين وخصائصها وما فيها من اغراء وتحَدّ . والموضوع الثاني خاص وشخصي ومتعلق بأمور خاصة في حياة كل من المؤلفين .

أما بالنسبة للموضوع الأول فانه ينبغي القول ان طريقة الترجمة الذاتية تتمتع بعدد من الاغراءات أولها وأهمها أنها تغري القارىء بتصديق ما يقال أو يُرْوى والاقتناع والانفعال به والاقبال عليه . فالراوية هنا يتحدث عن أحداث مارسها بنفسه أو شاهدها بأم عينه ، وعن أحاسيس وانفعالات مباشرة ، وعن افكار وتأملات ذاتية . انها تجمع ، كما يقول غالي شكري في كتاب **المنتمي** ، بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية . والراوية هنا يتحدث عما تم معه في الماضي ، ووجود مسافة زمنية بين الحادث ووصفه يتيح للراوية أن يرى تجاربه بعين موضوعية ويصفها وصفا موضوعيا (شكري ، ١٩٦٩ : ١٨٨) .[٣]

لكن اسلوب الترجمة الذاتية ينطوي على مزالق كثيرة وقيود كبيرة ومحاذير خطيرة قد لا يفطن لها المؤلف في الوقت المناسب فيتورط في تناقضات قد تزعزع ثقة القارىء بصدق الاحداث وواقعيتها وتحطم الاثر الفني المأمول . ان هذا الاسلوب محدد بالحدود التي لا بد أن يخضع لها الراوية . ذلك أن الراوية هنا انسان مثلنا من لحم ودم ، محدود بالزمان مقيد بالمكان ، وهو محكوم بمستوى ذكائه ومقدار ثقافته وحدود خبرته ، وبالثقافة التي ينتمي اليها والقيم الدينية والاخلاقية والاجتماعية التي يؤمن بها والتي تحدد له كيفية رؤية الاشياء وتقييمها واتخاذ المواقف منها . وحينما يخلق المؤلف شخصية الراوية فانه يفقد حريته ويصبح أسيرا لهذه الشخصية ومقيدا بقيودها ومحدودا بحدودها ، ويحظر على نفسه تجاوز هذه الحدود أو التحلل من ذاك الأسرِ وتلك القيود . الراوية الفلاح الجاهل الأمي مثلا يرى الأمور كما يراها الفلاح الجاهل الأمي وليس كما يراها ويتأملها ويقيمها الفيلسوف او الطبيب أو رجل القانون ، ويصفها بلغة الفلاحين وليس بلغة المثقفين وأساتذة الجامعات .

أما طريقة السرد المباشر فترفع عن كاهل المؤلف كثيرا من القيود التي تفرضها عليه طريقة الترجمة الذاتية ، وتمنحه مجالا واسعا بلا حدود وحرية حركية وفكرية ولغوية بلا قيود . ذلك أن الراوية هنا ليس شخصا نعرفه ، بل هو صوت نسمعه ونفترض ان صاحبه يتمتع بصفات

السميع البصير والعليم الخبير وأنه يتمتع بقوى خارقة وحرية حركية مطلقة . فهو يستطيع ان يتواجد في اماكن متعددة في وقت واحد ، وفي ازمنة متعددة في مكان واحد ، وان ينظر الى الحدث الواحد من زوايا متعددة وبألف عين وعين ، وأن يرى من الامور ما ظهر منها وما بطن ، وان يعرف ما هو معلن وما هو مخفي وان يسمع ما تنطق به الالسن وما تنطوي عليه الأنفس . ولاننا لا نعرف هذا الراوية ، ولا نعرف مصادر قوته ومكامن ضعفه ، فأننا نسلم دون عناء كبير ودون تكذيب او استهجان بأن ما يرويه لنا هو الحقيقة ، حتى ولو كان لا يتفق كل الاتفاق مع متطلبات المنطق السليم والملاحظة الدقيقة . ان عدم معرفتنا للراوية يسلبنا من اي سلاح فعال نفند به صحة روايته ، ويحرمنا من أي دليل ملموس نعتمد عليه في إنكار صدق ما يرويه لنا من أخبار وما يكشفه لنا من أسرار .

لهذا فان الروايات التي تعرض احداثها بطريقة السرد المباشر لا تتعرض لما تتعرض له الروايات المعروضة بأسلوب الترجمة الذاتية من نقد او تجريح ، الا اذا تجاوزت حدود المألوف والمعقول والواقعي تجاوزا كبيرا ملفتا للنظر . ولهذا ايضا يلجأ معظم كتاب الرواية الى أسلوب السرد المباشر .

ويبدو ان د . هـ . لورنس حين بدأ مسيرته كمؤلف روائي اغرته حسنات اسلوب التجربة الذاتية ومزاياه ، فاعتمده في كتابة اولى رواياته ، **الطاووس الابيض** . واكتشف بعد نشرها وتعليقات النقاد عليها أنه اقترف أخطاء فنية كثيرة في هذه الرواية البكر . ولا شك انه اكتشف ، ضمن ما اكتشف ، أنه لم يحسن استعمال اسلوب الترجمة الذاتية في عرض احداث روايته . ففي احدى رسائله يصف لورنس راوية تلك الرواية (سيريل : Cyril) بأنه « شاب مغفل في احسن الاحوال ، وانسان ثقيل الظل في اسوئها »(Moore, 1962, II :371). ولهذا تحول لورنس في رواياته التالية الى اسلوب السرد المباشر ، وتجنب بذلك النقد المنصب على طريقة عرض الاحداث .

كذلك ظل نجيب محفوظ في مأمن من النقد الخاص بطريقة عرض الاحداث حين استعمل طريقة السرد المباشر . فنحن لا نجد في أي من الدراسات عن نجيب محفوظ نقدا أو انتقادا لاستعماله هذا الاسلوب . لكن استعماله لأسلوب الترجمة الذاتية في **السراب** اثار ، ولا يزال يثير ، عديدا من المواقف المتناقضة . فهذا الدكتور محمد حسن عبد الله في كتاب **الواقعية في الرواية العربية (١٩٧١)** يرى أن نجيب محفوظ لم يكن على صواب حين

استعمل اسلوب الترجمة الذاتية في **السراب** ويقول : « قد يرى البعض ان ضمير المتكلم يناسب رواية نفسية ، ولكننا نرى انه لم يسلم من المزالق المفسدة لصورة الشخصية ودقة التحليل معا ، . . . ان ضمير المتكلم لم يكن الاسلوب المناسب لمثل هذه التجربة » (ص ٤٧٠).

وهذا نبيل راغب في كتابه ، **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** (**١٩٧٥**)، يقرر أن نجيب محفوظ ، بلجوئه الى طريقة الترجمة الذاتية ، قد تجنب « الجري وراء الخلفية الاجتماعية وخصائصها وبذلك تفادى النتوءات والزوائد التي تقلل من حيوية العمل الفني وعضويته » (ص ٢٠٥) . ويقف الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه **فن القصة** موقفا وسطا ، لكنه اميل الى التحبيذ والتقريظ منه الى الانتقاد والاعتراض . يقول :

> وخير مثال يوضح لنا ما يترتب على الكاتب من حرص وحذر في استعمال هذه الطريقة (طريقة الترجمة الذاتية)، هو ما نراه في قصة **السراب** لنجيب محفوظ . فعندما أراد الكاتب ان يصور لنا شخصية كامل رؤبة لاظ المنحرفة المريضة ، عن طريق البوح والاعتراف احتاط للأمر واجرى (التصالح) المطلوب في الشخصية ، وذلك بعودة السيدة عنايات للبطل . وعودتها هذه لها فائدة مزدوجة ، اذ أنها ترمز الى استمرار حياته ، وانتهاء مرحلة الصراع والانهزام والعزلة اولا ، كما أنها تخلق هذا الاستواء في الشخصية ، الذي لا تستطيع بدونه أن تعود بذكرياتها القهقرى ، لتستهل قصتها **السراب** بهذا المنطق السليم وهذه الفلسفة المتزنة (ص ٨٣).

ويبدو أن قضية حسن او سوء استعمال نجيب محفوظ لأسلوب الترجمة الذاتية في **السراب** لم تحسم بعد ، وانها تحتاج الى دراسة **للسراب** اكثر تركيزا وشمولا . وعلى ضوء دراستنا المركزة والشاملة لهذه الرواية توصلنا الى المعطيات التالية :-

أولا : يبدأ نجيب محفوظ الرواية بصفحات ثلاثة مليئة بالتناقضات ومثيرة لعدد من التساؤلات . يستهل كامل رؤبة ، بطل الرواية وراويتها قصته بالتعجب من لجوئه للقلم . يقرر بشكل قطعي أنه غير مؤهل لرواية هذه القصة كتابة ويورد مبررات ومسوغات مفصلة لهذا التقرير .

ثانيا : بعد ان نقرأ الرواية بكاملها نجد ان كامل لم ينل الشهادة الابتدائية الا في سن السابعة عشرة ولم ينل الشهادة الثانوية الا في سن الخامسة والعشرين ، وأنه لم يستمر في

دراسته الجامعية أكثر من شهرين ، وأنه لم يكن يقرأ كتبا ، وأن استاذه في اللغة العربية قرر انه أسوأ طالب عنده .

ثالثا : خلال الرواية كلها نجد شخصية كامل وبنيته النفسية تتميز بالخوف ، وانعدام الارادة ، والاتكالية ، والهرب من المسؤوليات ، والعجز والاستسلام لاحلام اليقظة . وباختصار ، انه شخصية منفعلة وليست فاعلة .

هذه المعطيات الثلاثة تكفي وحدها مبررا للجزم بأن كامل رؤبة ليس مؤهلا للقيام بمشروع ضخم مثل كتابة رواية ، وهو مشروع يتطلب عملا شاقا وجهدا مضنيا لامد طويل . لكن الاسئلة التي تطرح نفسها هنا هي : هل اخطأ نجيب محفوظ في اختيار اسلوب الترجمة الذاتية وفي اختيار كامل رؤبة كراوية دون ان يدري أنه اخطأ ؟ ام هل اختار الاسلوب وصاغ الراوية على هذا النمط عن سابق قصد وتصميم ؟ وهل صحيح ، كما يقول الدكتور نجم ، أن نجيب محفوظ اجرى التصالح المطلوب في شخصية كامل لكي يكون راوية جديرا بحمل مهمة كتابة الرواية ؟ وهل صحيح ، كما يقول الدكتور نجم ، ان كامل يستهل الرواية بمنطق سليم وفلسفة متزنة ؟

وسنؤجل الاجابة على السؤالين الأولين الى حين دراستنا لحبكة السراب . أما بالنسبة للسؤالين الثالث والرابع فأننا نرى أن الصفحات الأولى من الكتاب تنفي قيام التصالح والاستواء في شخصية كامل ، وانه ليس في مقدمة الرواية منطق سليم أو فلسفة متزنة .

ان كامل يستهل الرواية بالتعجب من لجوئه الى القلم . ان دل هذا على شيء فانه يدل على ان الكتابة بدت لكامل نزوة طارئة ورغبة مفاجئة اكثر منها قرارا عقلانيا وتصميما ارادية . ويحاول كامل ان يناقش الأمر مع نفسه وأن يتلمس الاسباب التي تدعوه للكتابة والاهداف التي يرجو تحقيقها بالكتابة ، فيقع في تناقضات تعكس تمزقه المؤلم وحيرته الممضة ، وتحير القارىء معه .

فمثلا يقول كامل : « لست اكتب لانسان ، ولكن اكتب لنفسي ، ولنفسي فحسب . . . عسى ان يعقب ذلك شفاء غير مقدور ». ان كلمة « عسى » تدل على الأمل وعلى توقع حدوث المأمول ، لكن كلمات « شفاء غير مقدور » تدل على اليأس . فكيف يجتمع الأمل واليأس وكل منهما ، بطبيعته ، يطرد الآخر وينفيه ؟

واذا تابعنا قراءة الصفحات الثلاثة الأولى بامعان نجد ان كامل لا يزال ممزقا بين ارتباطه بامه وحرصه على ذكراها من ناحية وتشوقه الى التحرر منها ومن كل ما يذكره بها من ناحية اخرى . يقول ان النسيان خرافة لاشفاء منها ثم يردف بقوله أنه يروم بعثا جديدا تصبح فيه آلامه طي الفناء . ويقول أنه يكتب ليتذكر امه التي اسعدته فأحبها واشقته فكرهها ثم يردف ان لديه نية صادقة لتجديد حياته وبعثها خلقا جديدا . وباختصار ، ان الصفحات الاولى التي يمهد بها كامل لقصته ويتحدث فيها عن نفسه تصور لنا انسانا ممزقا اشد التمزق وحائرا اشد الحيرة ، انسانا لا يعرف بالتحديد ما يريد بل يرغب في الشيء وفي نقيضه في آن واحد ، انه يريد ان ينسى ولا يريد أن ينسى ، ويتعلق بحبال الأمل وهو يائس ، ويستسلم لليأس دون أن يتخلى عن الامل . فأين التصالح أو الاستواء الذي يتحدث عنه النقاد ؟

ويتحدث النقاد عن دور (عنايات) في تحقيق التصالح والاستواء في شخصية كامل . ولو فرضنا ، جدلا ، أن هذا الاستواء وذلك التصالح قد تحققا بالفعل ـ وهو افتراض اثبتنا عدم صحته ـ فهل يمكن لامرأة مثل عنايات ان تحقق لكامل معجزة الشفاء من عقدة العمر المتمثلة في عجزه وجهله وضعف ارادته وهروبه الدائم من المسؤولية وانحرافاته المتعددة ؟ كانت عنايات حين تعرفت الى كامل فوق الاربعين (ص ١٩٩) في حين كان عمره لا يزيد على الثلاثين . وكانت أرملة منذ بضع سنين (ص ٢١٥). وحسب اقوال كامل نرى أن روح المبادرة كانت دائما بيد عنايات . فهي التي أغرته بنفسها ، وهي التي كانت تحدد مواعيد اللقاء واماكنه . وكانت تعامله كطفل مدلل فتقضي له حاجته عندها دون تحميله أية مسؤولية ودون ان تثقل عليه بأي التزام ، وكانت تداعب شفتيه بأصابعها وتناديه « كتكوتي » . وكان كامل يطيع اوامرها ويستكين على صدرها ويجد السلام والطمأنينة بين ذراعيها ولا يحمل معها لشيء هما . وفي رأينا أن وضعه مع عنايات كان ارتدادا الى مرحلة الطفولة اكثر منه ارتقاء الى مرحلة الرجولة . فقد راح يعتمد عليها كليا كما كان يعتمد في طفولته على أمه وجده . فأين الاستواء المزعوم في شخصيته ؟ لسنا ننكر ان عنايات انقذت كامل من التفكير بالانتحار ، لكن ان تكون قد خلقت منه انسانا جديدا ورجلا سويا فهذا أمر يصعب قبوله او التسليم بصحته .

وملخص القول ان استعمال اسلوب الترجمة الذاتية مع تكليف كامل ـ رغم شخصيته المريضة وارادته الضعيفة وعدم خبرته بالكتابة ـ بالقيام بدور الراوية أمر يبدو للوهلة الأولى وكأنه جانب التوفيق . لكن قبل اتخاذ موقف حاسم من هذه القضية ينبغي ان نلقي نظرة على الحبكة في كل من أبناء وعشاق والسراب .

ب : **الحبكة** :

تنقسم **ابناء وعشاق** من حيث حبكتها الى جزءين واضحين . الجزء الاول يغطي الثلث الاول من الرواية ويضم ستة فصول بينما يغطي الثاني الثلثين الاخيرين من الرواية ويضم تسعة فصول . ويكرس د . هـ . لورنس الجزء الأول لدراسة جذور القصة ويسلط الانوار فيه على الابناء بصفتهم أبناء فقط ، ويشرح الاحوال الطبقية والاخلاقية والثقافية للأبوين ويصور كيفية التقائهما وانجذاب كل منهما للآخر وافتتانه به ثم زواجه منه . ثم يصور السعادة القصيرة التي نعما بها وعوامل التفسخ التدريجي في علاقتهما وانحدارها من حب جامح وأمل شامخ الى خيبة مريرة وبؤس كالح . ثم يصور محاولات الزوجة لتقويم زوجها وجعله جديرا بحبها واحترامها . ثم يبين فشل هذه المحاولات وتحول الزوجة عن زوجها الى ابنائها . وينتهي الجزء الأول بفصل هام يصح ان نعتبره حلقة الوصل بين الجزئين ، لأن قصته المفجعة حول علاقة الأم بولدها البكر (وليم) ليست في جوهرها الا تمهيدا لقصة علاقتها مع ابنا الثاني (بول) ، وهي القصة التي ستكون الموضوع الأساسي في الجزء الثاني من الرواية .

الجزء الثاني يسلط الاضواء على الابناء حين يتحولون من مجرد ابناء الى عشاق ، وحين تصبح العلاقة الصحية بين الولد وأمه علاقة منحرفة مريضة . واذا كان الجزء الاول يمسرح الصراع بين الزوج والزوجة فان الجزء الثاني يمسرح نوعا آخر من الصراع ، هو الصراع بين الأم وولدها . فهي من جانبها تعمل ـ دون أن تشعر ـ على الاحتفاظ بولدها ملكا خالصا لها وخاضعا خضوعا تاما لارادتها ومشيئتها ، وهو من ناحيته يعمل ـ بعفوية أحيانا وبوعي تام أحيانا اخرى ـ على التخلص من سيطرة أمه وعلى نيل حريته وممارستها . يصور الجزء الثاني محاولات (بول) للافلات من حب أمه القابع في أعماق قلبه وكيانه ، فيحب (مريم) ثم لا يلبث ان يتراجع عن هذا الحب ، ثم يرتمي في احضان (كلارا) ثم لا يلبث ان يهجرها ليعود الى احضان امه . كذلك ، وفي الوقت نفسه ، يصور هذا الجزء جهود الأم المؤلمة وهي تضع العراقيل تلو العراقيل لافشال محاولات ابنها للافلات منها والاستقلال عنها .

الاحداث في **أبناء وعشاق** تبدأ من البداية وينال كل حادث حقه كاملا من الحيز المكاني أو الزماني في الرواية ، فلا ايجاز او اقتضاب ولا حشو او إسهاب ، ولا استعجال ولا ابطاء ، ولا تسرع ولا تلكؤ . انها تتلاحق في تسلسل زمني تاريخي هادىء الايقاع واضح النغم ، كما انها تتداخل وتتشابك في نسق منطقي واضح لا غموض فيه ولا ابهام ، ولا اعتباط او افتعال ،

بل هي تترابط ترابطا عضويا متلاحما بحيث يتأثر كل حادث بما يسبقه من أحداث ويؤثر فيما يلحقه منها ، وبحيث تساهم الاحداث جميعا في دفع مسيرة الرواية الى نقاط الكرب والتأزم (Climax) وما يتبع ذلك من انفراج وَحَلّ (Denoument). لهذا فانه بوسعنا ان نزعم ان رواية **ابناء وعشاق** تتمتع بحبكة عضوية أو ، كما يفضل الدكتور نجم أن يسميها ، حبكة متماسكة (نجم ، ١٩٧٤ : ٧٣ ـ ٧٤).

لكننا حين ننظر الى حبكة **السراب** نجد انفسنا نبدأ من النهاية ، ثم نُنْقَل نقلا يكاد يكون اعتباطيا الى البداية ، ثم نتابع الاحداث في تسلسلها التاريخي حتى نصل الى النهاية التي ابتدأنا بها . ومع أن الرواية غير مقسومة بشكل رسمي الى اجزاء وفصول ، الا انها في الواقع تنقسم الى جزئين رئيسيين موازيين **للجزءين** الموجودين في **ابناء وعشاق** . الجزء الاول يسلط الاضواء على الجذور ، ويروي قصة لقاء الزوجين ثم زواجهما ثم اختلافهما وتكرر انفصالهما واجتماعهما (واثناء ذلك انجابهما للابناء) حتى ينتهي بهما الأمر الى الطلاق والانفصال الابدي . أما الجزء الثاني فيسلط كل الاضواء على علاقة كامل بأمه ، وهي علاقة منحرفة مريضة ، وعلى محاولات الأم إحكام قبضتها على ولدها ومحاولات الابن الافلات من هذه القبضة .

واذا كان الجزءان في **ابناء وعشاق** يقتسمان الرواية بنسبة الثلث (١٧٠ صفحة) للجزء الاول والثلثين (٣٣٥ صفحة) للجزء الثاني ، فان الجزءين في **السراب** يقتسمان الرواية بنسبة خمس صفحات فقط للجزء الاول واكثر من مائتي صفحة للجزء الثاني . أي أن الراوي في **السراب** ، إذا حاسبناه بمقاييس المنطق ، لا يعطي الجزء الاول الحيز المكاني في الرواية الذي يتفق مع اهميته في الواقع ولا يصف احداثه الا وصفا عابرا شديد الكثافة والايجاز . أما في القسم الثاني فنراه يتوقف طويلا عند بعض التفاصيل التافهة التي لا تخدم فكرة القصة أو حبكتها أو بلورة شخوصها خدمة تذكر ، ونراه يسرع الخطى حيث ينبغي له ان يتأنى . لهذا يمتلىء الجزء الثاني بنتوءات طويلة مملة لا لزوم لها ، ويعج بالابتسارات المتعجلة التي لا مبرر فيها للعجلة أو الاختصار .

وفيما يلي بعض التفاصيل التي يقف راوية **السراب** عندها وقفات طويلة دون مبرر . فهو يكرس صفحات ستة (ص ٦٠ ـ ٦٥) لوصف رؤيته لحبيبته رباب وتعلق قلبه بها تعلقا صامتا قائما على اعجاب من بعيد ومن طرف واحد . ويكرس صفحات ثمانية (ص ١٠١ ـ

١٠٩) لوصف زيارته الأولى الفاشلة لأبيه طلبا لمعونة مالية يستعين بها على الزواج . ثم يخصص صفحات أربعة (ص ١١١ ـ ١١٤) لوصف مقابلة مفاجئة وتافهة مع رجل متوسط العمر (محمد بك جودت) ينافسه في حب رباب . وفي آخر الرواية يخصص كامل احدى وعشرين صفحة (ص ٢٢٣ ـ ٢٤٣) لاعطاء وصف موجز جدا لمرض زوجه رباب وموتها المفاجيء ووصف مطول جدا للتحقيق الجنائي الذي كشف عن خيانة زوجه له مع قريبها الطبيب (امين رضا) وعن حملها من عشيقها وعن عملية الاجهاض التي اجريت لستر الفضيحة فأدت الى الموت وكشف الخيانة .

والحقيقة ان هذه النتوءات المطولة تطويلا لا مسوغ له تهدد احيانا بخروج الرواية عن خط سيرها الطبيعي . بل ان الوصف المطول لقصة التحقيق الجنائي في وفاة رباب ينحرف بالرواية فعلا ويحولها من قصة نفسية الى قصة بوليسية من الدرجة الاولى .

ومقابل هذه النتوءات المطوّلة التي تخرج بالرواية عن مسارها الاساسي هناك احداث مهمة غاية الاهمية يمر بها كامل ـ الراوية ـ مرورا عابرا ويختصر وصفه لها اختصارا شديدا حتى ان بعض القراء يغفلون عن وجودها ولا يفطنون لاهميتها . من ذلك مثلا قصة الحياة الزوجية لوالديه التي عمرت تسع سنين وانجبت ثلاثة اطفال وانتهت بالطلاق وانقسام الاسرة الى قسمين منفصلين . فهذه القصة لم تحظ ، رغم ا أهميتها ، بأكثر من خمس صفحات . كذلك فان قصة نجاح البطل كامل رؤبة ـ تحت تأثير الخمر ـ في حل عقدته مع زوجته رباب ، وفي انهاء علاقته العذرية معها وتحويلها الى علاقة سوية لا تحظى بأكثر من نصف صفحة من الوصف (ص ١٨٢ ـ ١٨٣) ، في حين انه كرس من قبل اربعة عشر صفحة (ص ١٤٩ ـ ١٦٢) لوصف فشله في مباشرة زوجه بشكل سوي ووصف التعاسة والبؤس والهموم التي نجمت عن ذلك . كذلك فان الراوية كامل يوجز ايجازا شديدا وصف موقف زوجته الغريب تجاه شفائه من عجزه الجنسي معها ورجائها له ان يظل زواجهما عذريا كما كان في بدايته . ان وصفه لهذا الأمر الخطير لا يتعدى صفحة وبعض الصفحة . ونحن نشير بشكل خاص الى هذين الحادثين الهامين (شفاؤه من العجز الجنسي وعزوف زوجته عن الاستمرار في معاشرته) لانهما يتناقضان مع اتهام الزوج كامل لزوجته رباب فيما بعد (ص ٢٤٠ ، وص ٢٤٢) بالحمل من عشيقها . لسنا ننكر احتمال صدق ما قاله الطبيب عشيق رباب من أنه هو أب الجنين . لكن الطبيب أيضا قد يكون مخدوعا . واغلب الظن ان رباب زعمت له ان زوجها لم يعاشرها قط . ولذلك فان احتمال ان يكون الجنين ابنا للزوج الشرعي لا يقل عن احتمال كونه ابنا للعشيق .

وملخص القول ان الاحداث تتلاحق في السراب في نسق فوضوي غريب ، وتتبع بعضها بعضا في تسلسل سريع لاهث شديد الايجاز أحيانا ، أو في تسلسل بطيء ناعس كسول مثقل بالحشو مسرف في الاطناب احيانا أخرى . انه تسلسل مضطرب الايقاع مشوش الخطى .

والى جانب ذلك توجد في حبكة السراب هنات وثغرات من نوع آخر . وأهم هذه الثغرات أن الاحداث الرئيسية فيها تتم بمحض الصدفة . وهذا أمر قل أن تجد له مثيلا في ابناء وعشاق . ان مجيء كامل الى الحياة يتم نتيجة لمصادفة غريبة التفاصيل . فبعد ثمان سنوات من الفراق والقطيعة الكاملة بين أبي كامل وأمه ، يغادر جد كامل لأمه ذات ليلة ناديا للقمار قبيل الفجر فيرى نفرا من السوقة يلتفون بأفندي ويوسعونه ضربا ، فينهرهم وينقذ الافندي منهم ، ثم يكتشف انه زوج ابنته . ويتصالح الرجلان وتعود ام كامل لزوجها لتقيم عنده أسبوعين فقط تحمل خلالهما بكامل ثم تعود لبيت أبيها ويتم بينهما طلاق ابدي (ص ١٢ - ١٣) . ويصف كامل ماحدث بأنه « سخرية الاقدار » أو « مشيئة الاقدار » . كذلك فان رؤية كامل لفتاة النافذة رباب التي أصبحت فيما بعد زوجه تتم بالصدفة . وقصة الخطاب الذي يراه بين يدي زوجته فتثور شكوكه تتم بمحض الصدفة . وبمحض الصدفة ايضا يلتقي بعنايات ، ويلجأ الى طبيب يستعين به على الشفاء من عجزه الجنسي فيتبين أن هذا الطبيب هو قريب رباب ويصبح فيما بعد عشيقها وقاتلها . وباختصار ، تتدخل الصدفة في مسيرة الاحداث فتجعلها تنعطف في هذا الاتجاه أو ذاك ، وتتأزم او تنفرج ، وتصعد حرارتها او تهبط لا كما تفعل مسارات الاحداث في واقع الحياة ، بل بشكل مفتعل وقسري يُنْسَب الى مشيئة الاقدار أو سخريتها أكثر مما ينسب الى انحرافات الحياة والصراعات النفسية والتأثيرات الاجتماعية[٤] .

وهذا لاينفي وجود علاقات منطقية وطبيعية بين الاحداث . هذه العلاقات كثيرة ، وصياغتها وترتيبها يدلان على فهم وذكاء . لكنه من الملاحظ انه لايكاد القارىء يطمئن الى منطقية المسيرة وسلامة تسلسلها حتى تفاجئه مصادفة غير منتظرة فيتغير اتجاه الاحداث وتقوم اوضاع جديدة تنبثق منها نتائج غير منتظرة . ومن هذه المفاجآت حالات الوفاة التي تتم كلها فجأة . وفاة جدّ كامل لأبيه تنطوي على سخرية قدرية من الاب رؤبة لاظ . ووفاة جد كامل لأمه تغير حال كامل وأمه من يسر الى عسر ، ووفاة أبي كامل تغير حالهما من عسر الى يسر ومن يأس الى أمل . ووفاة زوجة كامل وأمه في يومين متتاليين تزعزع كيانه وتحطم حياته . ان أسلوب ترتيب هذه الميتات وتوقيتها ينم عن سادية فظيعة تشير الى أن المؤلف ، كما يجمع النقاد ، يتلذذ بتعذيب شخصيات رواياته .[٥]

والى جانب الخلخلة في الحبكة ، والاكثار من استعمال الصدفة في تطوير الاحداث ، وترتيب الاحداث المفجعة ترتيبا ساديا ، نجد في السراب فوضى جلية في الحديث عن أعمار الشخوص . فمرة نفهم أن الفرق بين عمر جد كامل لأمه وعمر أبيه لا يتجاوز عشرا من السنين (ص١٣) . ومرة اخرى يقال لنا أن هذا الفرق يكاد يبلغ العشرين عاما (ص٩٢ ،٩٧) . وفي صفحة ٥٩ يقول كامل ان جده يهدف الى الثمانين ، وبعد أقل من عام يقول في صفحة ٩٢ أن جده« يهدف الى التسعين » . وحين يتزوج كامل يقال لنا أن عمره ثمانية وعشرين عاما (ص ١٣٣) وبعد عامين يلتقي كامل بعنايات وتسأله عن عمره فيجيب أنه في الثامنة والعشرين (ص ٢١٣) . فهل نسى كامل أم كذب لغاية في نفسه ، أم أنه اعتبر أن الدقة في مثل هذا الموقف غير مطلوبة وأنه لاحرج من الاجابة باي كلام ؟

والحقيقة أن ما في السراب من خلخلة في الحبكة وفوضى في تحديد الاعمار ومبالغة في استعمال عنصر المصادفة وسادية في ترتيب الفواجع أمور تحير . هل نعتبرها عيوبا فنية وننسبها للمؤلف نجيب محفوظ ، وبذلك نعارض ما يجمع عليه النقاد من ان نجيب محفوظ مهندس روائي ممتاز يصمم رواياته بموضوعية وبراعة وينفذها بدقة ودراية ؟[٦] أم نعتبرها أخطاء مقصودة وجزءا من خطة وضعها المؤلف ليعكس ما يعانيه الراوية كامل رؤبة من تأزم عاطفي وتمزق نفسي وفوضى ذهنية ، وبذلك نعارض ما يذهب اليه معظم النقاد من ان كامل رؤبة قد توصل بمساعدة عنايات الى تحقيق التصالح والاستواء في شخصيته قبل أن يبدأ في كتابة السراب ؟[٧] هل نتهم نجيب محفوظ بالتخبط في استعمال اسلوب الترجمة الذاتية ، وهو أسلوب لم يألفه ولم يمارسه قبل كتابة السراب ولم يعد اليه بعد الانتهاء منها ؟ أم نمتدحه ونعتبره بارعا في التوفيق بين الشخصية المريضة للراوية والعيوب الفنية في الرواية ؟

للاجابة على هذه الاسئلة علينا أن نشير الى بعض الحقائق . ان نجيب محفوظ لم يمارس اسلوب الترجمة الذاتية قبل تأليف السراب الا في قصتين قصيرتين هما « الشريدة » و « صوت من العالم الآخر » ، وقد كتبهما قبل عام ١٩٣٨ .[٨] لكنه ، حسبما نعلم ، لم يلجأ الى هذا الاسلوب في أي من رواياته الاخرى . وقد كتب قبل السراب سبع روايات (ثلاث تاريخية وأربع اجتماعية) كما كتب بعدها الثلاثية وعديدا من الروايات الأخرى . فما الذي دعاه الى اللجوء الى أسلوب جديد ثم الى الاقلاع عنه ؟ وقد تكون الاجابة على الشق الأول من هذا السؤال أكثر صعوبة لانه ليس لدينا من المعلومات الموثوقة ما يرشدنا الى تحديد الجواب بدقة ،[٩] لكنه يمكننا القول ان نجيب محفوظ ربما رغب في التجديد لأكثر من سبب . من ذلك

أن أصدقاءه كانوا يتهمونه أنه يكتب الرواية بأسلوب الروائيين في القرن التاسع عشر ويطلبون منه أن يجدّد أسلوبه .[١٠] وهو نفسه كان يحس أن الأساليب الفنية تتطور بسرعة لاهثة حتى لايكاد المرء يرسخ قدمه في أحدها حتى تظهر أساليب فنية جديدة .[١١] كذلك فان المدرسة النفسية الفرويدية كانت قد بدأت تغزو الجو الثقافي والفكري في مصر بشكل ملموس وكذلك كانت روايات د .هـ . لورنس ككاتب روائي وصاحب فلسفة خاصة في الجنس تدرس في الجامعات المصرية وتفرض نفسها على اذهان وعقول الأدباء والمفكرين . ولاشك أن هذه العوامل مجتمعة قد أغرت نجيب محفوظ بخوض تجربة جديدة في موضوعها وأسلوبها .[١٢]

ولتفسير عدم تكرار نجيب محفوظ لهذه التجربة الفريدة يقول الدكتور محمد حسن عبدالله مايلي : « يبدو أنها لم تحظ بما يتوقع لها من رضاء عام ، لأن جمهوره ونقاده الفوا منه لونا بعينه ، ولم تكن المرحلة التي صدرت فيها الرواية(١٩٤٨) تتحمل التقوقع حول التجارب النفسية وطرح المجتمع من الحساب ولو الى حين » (عبد الله ، ١٩٧١ : ٤٦٧) . أما نبيل راغب فانه يكتفي بالتأسف لعدم« استمرار نجيب محفوظ في هذا الاتجاه الناجح » (راغب ، ١٩٧٥ : ٢٢٠) . لكننا نرى أن السبب في انصراف نجيب محفوظ عن هذه التجربة ربما يكون عاملا شخصيا داخليا بقدر ما كان عاملا اجتماعيا خارجيا . واغلب الظن أن نجيب محفوظ وجد نفسه يتورط في موضوع ليست له به خبرة طويلة وينزلق الى أسلوب الترجمة الذاتية وليست له فيه قدم راسخة . ويبدو أنه عانى الكثير في ترويض المشاكل الفنية التي واجهته ، فآثر الانصراف عنه والعودة الى اساليب يألفها ويتقنها ويستطيع أن يضيف اليها جديدا .

وأيا كانت أسباب عزوف محفوظ عن تكرار تجربة السراب ، فأن التجربة ذاتها لم تكن ـ في رأينا ـ تجربة فاشلة . وأكبر الظن أن نجيب محفوظ كان مدركا للمآخذ التي اشرنا اليها من حيث الخلخلة في الحبكة والفوضى في تحديد الاعمار والمبالغة في استعمال عنصر المصادفة والسادية في تعذيب الشخوص . ومن رأينا انه تعمد خلق هذه المآخذ لتكون انعكاسا صادقا لما يعانيه كامل ، الراوية ، من خلخلة فكرية وفوضى ذهنية ، وتمزق نفسي ومرارة مريضة . ونحن لهذا لانتفق مع النقاد الذين يذهبون الى القول بأن كامل قد حققق التصالح والاستواء في شخصيته . ولو سلمنا بصحة ما يزعمون لتحتم علينا أن نتهم المؤلف بالتناقض والتقصير والفشل الفني ، وهذا حكم لايتفق مع طبيعة الأمور وقوانين اللعبة الفنية واصولها . ذلك أن المؤلف حين يلجأ لأسلوب الترجمة الذاتية ويخلق شخصية الراوية ويحدد أبعادها ويرسم

القوانين التي تتصرف تلك الشخصية في اطارها يصبح هو نفسه اسير تلك الحدود والقوانين . ولهذا كان لزاما على نجيب محفوظ ، بعد أن رسم شخصية كامل في الصفحات الأولى ، ان يسجل الاحداث كما يراها ويرتبها كامل نفسه . ونحن نعتقد أن كامل كتب الرواية وهو لايزال يعاني تأزما نفسيا وعاطفيا وتشتتا ذهنيا ، وأن هذا انعكس فيما نجده في الرواية من عيوب واضطرابات فنيّة بادية . واذا صح استنتاجنا فان هذه العيوب تكون من لوازم أسلوب الترجمة الذاتية . ومن المسلم به أن أسلوب الترجمة الذاتية له ـ في المقابل ـ مزاياه التي أشرنا لها في صدر هذا المقال . ولكن يبقى ان تستخدم هذه المزايا في العمل الروائي المعين . وهذا انما يكون حين يمثل اسلوب الترجمة الذاتية ضرورة فنية . ويبدو ان ذلك لم يتحقق لرواية **السراب** .

جـ ـ الشخصيات وأدوارها

نجد في **أبناء وعشاق والسراب** توازيا ملفتا للنظر بين الشخصيات الرئيسية وخصائصها والأدوار المسندة اليها .

الأب في **ابناء وعشاق** يوازي في خصائص كثيرة الأب في **السراب** . فكلاهما جاهل أمي ، وسكير عربيد . وفي دماء كل منهما عنصر غريب على الأمة التي ينتمي اليها : (والتر موريل) انجليزي من اصل فرنسي ، ورؤبة لاظ مصري من أصل تركي . وكل منهما يمارس الحياة بطريقة بهيمية نزوائية ، ودون احساس يذكر بالمسؤولية وبالقيم الاخلاقية والدينية الأساسية السائدة في مجتمعه . وكل منهما يقترن بزوجة متدينة محافظة ذات ارادة صلبة وعناد شرس ، وسرعان ما يختلف معها فتزهد فيه وتهمله . وكل منهما يتخلى عنه اولاده في كبره فيقضي شيخوخته في وحدة محزنة وغربة تثير الشفقة . لسنا ننكر وجود اختلافات بينهما . والترموريل مثلا يتحدر من أسرة فقيرة ويشتغل عاملا في مناجم الفحم في حين ينحدر رؤبة لاظ من أسرة من الاعيان وليس له أي عمل . لكن هذا يبقى اختلافا هامشيا لا يغير شيئا من جوهر التشابه بينهما . واذا كان الفقر قد حرم (والتر) من نعمة العلم والثقافة فان الغِنَى مسؤول هو الآخر عن تفسخ رؤبة لاظ وفساده . ذاك لم يتعلم ويتهذب لأنه فقير وهذا لم يتعلم ويتهذب لأنه غني .

والأم في **ابناء وعشاق** تشبه الأم في **السراب** شبها كبيرا في خصائصها وفي طبعها وفي خط سير حياتها . فكل منهما تنحدر من أسرة محافظة من الطبقة المتوسطة . وكل منهما لها أخت

وحيدة اكبر منها ولكن ليس لها اخوة . وكل منهما ضئيلة الحجم نسبيا وتتمتع بجمال هادىء وارادة قوية وطبع حاد . وكل منهما تتزوج رجلا يخيب آمالها وينكد عيشها فتزهد فيه وتنصرف عنه الى اولادها منه . وكل منهما تجعل من ابنها الثاني محط آمالها ومركز الثقل في حياتها وكعبة اهتماماتها .

الابن الأول في كل من الروايتين يلعب دورا ثانويا في أول القصة ثم يختفي أولا يعود له اثر يذكر في تسلسل الاحداث وترابطها . (وليم) في **ابناء وعشاق** يلعب دور الطفل البكر والابن الأول . لكنه لا يكاد يتخطى سن المراهقة حتى يذهب الى لندن بعيدا عن أمه ثم سرعان ما يموت ، فيحتل اخوه (بول) مكان الصدارة في قلب الأم وحياتها . أما (مدحت) في **السراب** فهو الطفل الثاني لكنه الابن الأول . وقد نعمت امه بارضاعه وحضانته حتى بلغ الثامنة . وحينذاك وقع الطلاق بين أبيه وأمه فأخذه أبوه ومنعه من رؤية امه . ولهذا احتل اخوه (كامل) مكان الصدارة في قلب الأم وحياتها .

كذلك تلعب كل من (آني) في **ابناء وعشاق** وراضية في **السراب** دور البنت الوحيدة في الاسرة ، وتتزوج كل منهما قبل اخوتها ويصبح بيتها واحة تلجأ اليها الأم من حين لآخر .

والابن الثاني في كل من الروايتين يمثل مركز الاهتمام ونقطة الملتقى والمنطلق لأهم الاحداث . عقدة الرواية في كل من الروايتين تتمثل في العلاقة المنحرفة المريضة بين هذا الابن الثاني وأمه ، ومحاولات هذا الابن لتصحيح هذه العلاقة . وتسير هذه المحاولات في طريقين متوازيين في الروايتين . في الطريق الأول يسعى كل من (بول موريل) وكامل رؤبة الى ربط نفسه عاطفيا وفكريا بحبيبة تصغره ببضع سنوات : يحب (بول) (مريم) ويفكر جادا في الزواج منها ويفشل ، ويحب كامل رباب ويتزوجها لكنه يفشل لأن زواجه يبقى زواجا عذريا . أما في الطريق الثاني فيتخذ (بول) عشيقة تكبره بستة أعوام ـ امرأة متزوجة ومنفصلة عن زوجها منذ ثلاث سنوات ، كما يتخذ كامل عشيقة تكبره بأكثر من عشرة اعوام ـ ارملة منذ بضع سنوات .

وتلعب دور الحبيبة في الروايتين فتاتان شديدتا الشبه كل بالأخرى في العمر والطموح والثقافة . كلاهما يبدأ ظهورها في الرواية كطالبة علم في المدرسة ، ثم كمعلمة . وكل منهما تطمح الى أن تتخلص بالعمل من اعتمادها الاقتصادي على الرجل . وكل منهما تُحَبّ من قبل الابن الثاني حبا يكاد يرقى الى العبادة والتقديس ويتسامى على شهوات الجسد ومقتضيات الغريزة الجنسية .

كذلك تقوم بدور العشيقة في الروايتين امرأتان تتشابهان في النضج والانوثة والتجربة والوضع الاجتماعي . (كلارا) أمرأة متزوجة منفصلة عن زوجها وعنايات أرملة وارثة . الأولى تخطت الثلاثين والثانية تجاوزت الاربعين . الأولى امرأة تفوح بعطر الانوثة الجذابة والثانية تتفجر بدنس الشهوة الفاجرة . وكل منهما تعشق فتى يصغرها سنا وتفسق معه حتى يبشم .

ولكننا بعد أن أوضحنا كل هذا التوازي في أدوار الشخصيات وكل هذا التشابه في طباعها وخصائصها ، نرى أنه لا بد من الاشارة الى وجود اختلاف جوهري بين سلوك كل شخصية من شخصيات **ابناء وعشاق** وسلوك الشخصية المقابلة لها في **السراب** . وللوهلة الاولى ربما نحس بهذا الاختلاف احساسا يطغى على احساسنا بالتشابه . ويرجع هذا الاختلاف ، حسبما نرى ، الى واحد أو اكثر من الاسباب التالية :

أول هذه الأسباب اختلاف الاطار الحضاري والاجتماعي الذي تتحرك داخله كل مجموعة من الشخصيات . فشخصيات **ابناء وعشاق** يتحركون في الاطار المسيحي الانجليزي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . أما شخصيات **السراب** فيتحركون في الاطار الاسلامي المصري في أوائل القرن العشرين .

والسبب الثاني هو اختلاف الطريقة التي عرض بها كل مؤلف أحداث روايته . د . هـ . لورنس اختار طريقة السرد المباشر التي أتاحت له أن يصف شخصياته من أكثر من زاوية ، ولهذا جاءت شخصياته أكثر وأوضح أبعادا وأقرب الى واقع الحياة . أما نجيب محفوظ فقد اختار طريقة الترجمة الذاتية وألقى تبعة وصف الشخصيات على كاهل الراوية كامل ، المريض نفسيا والمشوش ذهنيا . ولهذا فاننا نرى هذه الشخصيات من زاوية واحدة فقط هي زاوية كامل .

والسبب الثالث هو أن د . هـ . لورانس فنان وصاحب فلسفة ورسالة ، ومن الصعب ان تفصل الفنان عن الفليسوف في أدبه . ولهذا فانه يفرض على شخصياته القيام بدورين ، احدهما دور فني روائي والثاني يتمثل في تجسيد جانب من الفلسفة اللورنسية . أما نجيب محفوظ فهو فنان قبل أي شيء آخر . وليس معنى هذا أن نجيب محفوظ لا يفكر . فرواياته تعج بالافكار من كل لون . ولسنا ننسى ان نجيب محفوظ تخرج من قسم الفلسفة وكتب عددا لا بأس به من المقالات الفلسفية قبل أن يتفرغ للفن القصصي[١٣] . لكنه لم يحاول ان يوجد فلسفة محفوظية ، ولم يُسَخّر اعماله الروائية لخدمة مثل هذا الغرض .

لهذا نجد (والتر موريل) في **ابناء وعشاق** يتمتع رغم سيئاته الكثيرة بكثير من المزايا الحميدة . صحيح أنه أمي وجاهل وسطحي التفكير وقليل الطموح وضعيف الارادة ، لكنه في الوقت نفسه عامل جاد ومواظب ، وماهر في استعمال يديه وفي رواية القصص الطريفة لأطفاله حين يكون صافي المزاج . وهو يحب اطفاله ويحاول كسب مودتهم بطرقه الساذجة . وهو فوق هذا كله يتدفق بالحيوية (vitality). مشكلة (والترموريل) انه تزوج سيدة مثقفة (lady) اكثر منه ثقافة وأعمق فكرا وأعلى طموحا وأقوى ارادة ، وأن هذه المرأة وضعت نصب عينها أن تخلقه خلقا جديدا وأن ترفعه الى مستوى اجتماعي وفكري لم يكن بطبيعته مؤهلا للارتقاء اليه . لهذا حقدت عليه وسخرت منه واحتقرته وجرحت كبرياءه . وحاول (موريل) الدفاع عن كرامته المجروحة وحقوقه كرب للاسرة بأساليب غريزية بدائية طابعها العنف والصياح والشتائم . لكنه هزم آخر الأمر . ولم يهده فكره السطحي الى وسيلة يفرج بها عن نفسه المكروبة سوى الانسحاب أطول فترة ممكنة من جو الصدام والتوتر في البيت والمكوث أطول فترة ممكنة في عمله في بطن الأرض أو مع رفاق العمل والكأس في الحانات . وفي آخر التحليل يحس القارىء أن (والترموريل) ربما كان مظلوما أكثر منه ظالما .

أما (رؤبة لاظ) في **السراب** فهو حيوان وشيطان أكثر منه انسانا . ونحن لا نراه الا من زاوية واحدة ، هي زاوية كامل . ولكن كامل لم ير أباه الا بعيني أمه . خلال السبعة عشر عاما الأولى من حياته لم يعرف كامل أباه معرفة مباشرة ، ولم يره أو يسمعه أو يجلس معه قط . طيلة هذه المدة لم يعرف شيئا عن أبيه الا من خلال أمه . وكانت أمه تحرص كلما حدثته عن أبيه أن تقرن اسم أبيه بالصفات التالية : المجنون والشرير والوحش ، والمجرم ، والشيطان ، والسكير والعربيد والمستهتر والظالم وما شابه ذلك من النعوت ، كما كانت تتحاشى ذكر ابيه بخير .

وحين يبلغ كامل السابعة عشرة ، يأخذه جده لأمه لمقابلة أبيه ، طمعا في أن تقوم بين الولد وأبيه علاقة مودة ومحبة ، وأملا في أن يرقّ الأب فيكفل ولده إن مات جده . ولا شك أن الأم خشيت أن يتصالح الأبن وأبوه ، فزودت ولدها بالوصية المسمومة التالية : « قابله اذا قابلته بأدب فهو أبوك على أي حال ، ولكن لا تَنْسَ فيما بينك وبين نفسك أنه هو الذي عذبنا جميعا » (ص ٤٧) . وكان طبيعيا ازاء هذا التحريض السافر أن لا ينظر الولد لأبيه الا بعين السخط . ولهذا جاءت صورة رؤبة لاظ في **السراب** قاتمة السواد ، لأنه لم يكن بوسع الراوي الا أن يراها بهذا السواد . ولو استعمل نجيب محفوظ أسلوب السرد المباشر ، وحرر نفسه من

الالتزام برؤية كامل للأمور والناس ، لربما استطاع أن يرينا رؤبة لاظ من زوايا اخرى ، ولربما وجد فيه نواحي انسانية عمي كامل عن رؤيتها في أبيه .

واذا نظرنا الى السيدة (موريل) والسيدة زينب أم كامل فاننا نجد بينهما اختلافات عديدة في السلوك . فالسيدة موريل امرأة ايجابية لدرجة عدوانية وهجومية . اذا رأت في زوجها أو في أولادها ما لا يعجبها سعت الى تقويمه وتغييره بكل ما لديها من قوة وبعناد لا يلين . وهي لا تسامح من يسبب لها الفشل سواء كان حبيبا أو زوجا أو ابنا . بل أنه ليمكن القول انها « مسترجلة » .[١٤] أما أم كامل فهي على العكس امرأة هروبية وسلبية لدرجة الخنوع ، ووسائلها للاحتجاج على ما لا تحب تنحصر في الهروب (ص ١١ ، ١٣) أو الشكوى والبكاء (ص ٢٧ ، ٤٠ ، ٩٠) او التمارض (ص ٨٣ ، ١٧٦). ولعل السبب الأكبر في هذا الاختلاف في مسلك هاتين المرأتين يعود الى الاختلاف في نظرتي المجتمعين اللذين انجباهما الى المرأة . لقد كان المجتمع الانجليزي يمنح المرأة فيه قدرا كبيرا نسبيا من حرية الفكر والحركة والعمل ويحملها قدرا مماثلا من مسؤولية ما تختار وما تفعل . ولذلك كانت المرأة تتمتع بمجال واسع لممارسة حريتها واستغلال طاقاتها وامكاناتها . أما السيدة أم كامل فكانت بنت مجتمع لا يعترف للمرأة باكتمال العقل والدين ويجردها من حرية الحركة والاختيار ويعفيها أيضا من المسؤولية ، ولهذا كان هذا المجتمع يحجر على المرأة فيخفيها وراء ثياب كتومة ويحبسها وراء جدران سميكة ويضعها تحت الوصاية ويطالب الوصي عليها (أبوها أو أخوها أو زوجها أو ولدها) بأن يحيطها بالحماية والرعاية . لهذا كله لا نرى أم كامل تأخذ زمام المبادرة بين يديها ، ولا نجدها تبت في شأن من شؤونها الا بعد استشارة ولي أمرها .

كذلك يختلف سلوك مريم في **ابناء وعشاق** عن سلوك رباب في **السراب** . نحس بعد قراءة الروايتين أن معرفتنا بمريم أعمق وأوثق من معرفتنا برباب . فنحن نرى مريم من زوايا عديدة . نراها تارة بعيني مريم نفسها . وتارة بعيني (بول) ، وتارة بعيني (ام بول) ، وتارة بعيني (كلارا) . واذا بقي بعد ذلك كله شيء نجهله عن (مريم) تولى الراوية المجهول الذي نفترض أنه سميع بصير وخبير عليم كشف هذا المجهول لنا بالسرد والوصف . ولا نكاد ننتهي من قراءة رواية **ابناء وعشاق** حتى نحس أننا أمام انسانة نعرفها معرفة جيدة : انسانة حية ، فاعلة ومنفعلة ، انسانة رأيناها مراهقة حالمة متمردة متدينة ، وفتاة عاشقة ، وفنانة مرهفة الحس عميقة الفكر ، وطالبة علم طموحة ومجتهدة ، وامرأة محطمة القلب لأن فارس احلامها تخلى عنها . . . الخ

أما (رباب) فنحن لا نراها الا بعيني كامل ـ نعرف مظهرها وشكلها ، ونعرف طريق ذهابها الى المدرسة طالبة ثم معلمة ، ونعرف طريق عودتها الى البيت ، ونعرف سلوكها الظاهري المتمثل في عدم استقرار عينها على شخص بعينه ، ونعرف أن كامل يحبها حبا يرقى الى درجة الوله والهيام . أما حقيقة عواطفها ومحتوى افكارها ونوع مواقفها من الجنس والدين والقضايا الاجتماعية والوطنية فلا نعرف منها اكثر مما يعرف كامل ، وهو لا يعرف عنها الكثير . بل لقد تبين في آخر الأمر أنه كان مخدوعا فيما ظن أنه يعرفه عنها . وباختصار تبدو (رباب) وكأنها مجرد دمية يحبها كامل ، ولكننا لا نعرف على وجه اليقين ان كانت هي تحبه ـ انها كالآلة الموسيقية التي يُعْزَف عليها فتخرج أنغاما فاذا ما تركت صمتت . ولسنا نعرف ان كانت تطلب العلم رغبة به أو طاعة لأمر أو رغبة في التخلص بشكل مشروع من سجن البيت ، كما لسنا نعرف ان كانت تعمل مدرسة رغبة في تحقيق الاستقلال الاقتصادي عن الرجل او حبا في التعليم أو رغبة في اشغال فراغها وكسب حرية الخروج من المنزل كل يوم[١٥] . والحقيقة ان رباب تكاد تكون لغزا أو طلسما محيرا . ولعل نمط العلاقة بين المرأة والرجل في مجتمعنا يجعل من المرأة عموما لغزا محيرا بالنسبة للرجل ، ويتيح للمرأة ان ارادت ان تضلل الرجل ان تخفي عنه الكثير من حقيقتها ، وهذا ما فعلته رباب بكامل . فقد ظلت تخونه مع عشيقها ، ابن خالتها الطبيب ، فترة من الزمن دون ان يبدو منها ما يريب . ولولا تآمر طبيعتها الآنثوية وحماقة عشيقها لما عرفنا شيئا عن خيانتها .

ولسنا نتفق مع الدكتور طه وادي حين يقول أن « رباب شخصية حية (مقنعة) وهي تعامل الوسط بايجابية ووضوح وأزمتها ليست ازمة عاطفية حالة وانما هي أزمة واقعية عملية . . . » (وادي ، ١٩٧٣ : ٩٤). ولسنا نتفق معه حين يقرر ان رباب ضحية كامل ، كما لا نتفق معه كل الاتفاق حين يصنفها ضمن النساء المتمردات على الرجال في الأدب . لو كانت رباب تعامل الوسط بايجابية ووضوح لما تظاهرت بقبول وضع زوجي شاذ ولما تنكرت لهذا الوضع في الخفاء ، ولما عمدت الى الكذب والتدليس في تفسير خروجها المتكرر من البيت . هذا نفاق اجتماعي يتعارض مع الايجابية والوضوح . لسنا ننكر ان أزمتها « ازمة واقعية عملية » ، ولكننا نستنكر ان توصف هذه المرأة اللغز بأنها « حية » و « مقنعة » وايجابية وواضحة » . ولو كانت تتمتع بهذه الصفات لرفضت الزواج العذري بصراحة ، ولوجدت العرف والشرع في صفها يساعدانها على التخلص من وضعها الزوجي الشاذ ، ولاستطاعت بعد ذلك أن تتزوج ابن خالتها دونما حاجة الى خداع او تدليس .

اما العشيقات فانهما ، رغم تشابه دوريهما في الروايتين وظروفهما الاجتماعية وغير ذلك مما أشرنا اليه سابقا ، تختلفان احداهما (كلارا) عن الاخرى (عنايات) اختلاف الانسان عن الحيوان .

كلارا ، كما يوحي اسمها ، امرأة واضحة تعرف ما تريد . وما تريده أمر منطقي ومقبول ، ولكنها ضحية الظروف ، وتصرفاتها تعبير عن رغبتها في التخلص من وضع خاطىء تعاني منه الكثيرات من النساء . فهي تدرك أن فيها انوثة طاغية تطمع الرجال فيها ، ولكنها لا تريد رجلا يطمع في أنوثتها فقط ولا يأبه للانسان فيها ، بل تريد رجلا يتمتع بأنوثتها وفي الوقت نفسه يحترم انسانيتها ـ رجلا يأتيها بكل ذاته لتعطيه كل ذاتها : شهوة تنسجم مع شهوة ، وحبا يلتقي مع حب ، واحتراما مقابل احترام . زوجها (باكستر دوز) كان يشتهيها . وربما كان يحبها . لكنه لم يكن يحترمها . وقد عاشت معه خمس سنوات حياة زوجية مضطربة . كانت تشتهيه وتظن أنها تحبه ، لكنها لم تستطع ان تحترمه لأنه كان فظا وبذيئا وقذرا . ولهذا حين اكتشفت أنه يخونها كرهته وانفصلت عنه (ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦ ، ٤٤٠ ـ ٤٤٢) وفقدت الثقة والامل في جنس الرجال . اعتقدت ان الرجال عموما لا ينصفون النساء ، فزهدت فيهم جميعا ، واهملت مظهرها الانثوي ، ولجأت الى العمل تتكسب منه قوتا شريفا يساعدها على الاحتفاظ بكرامتها واحترامها لنفسها . كذلك فانها انضمت الى حركة نسائية تطالب بانصاف المرأة ومَنْحِها حقوقها الانسانية . عاشت سنوات ثلاثة على هذه الوتيرة دون ان يبدو عليها أنها تعاني من خلو حياتها من جنس الرجال . وحين رآها (بول) وسحرته فتنتها الكامنة وأدرك نقطة الضعف فيها ، راح يطاردها ويحاصرها حتى نالها . مرة أخرى ظنت (كلارا) أنها وجدت الرجل الذي تتمناه والذي سيملؤ حياتها شهوة وحبا واحتراما . ولكنها سرعان ما أدركت ان (بول) لا يروم في الحقيقة سوى الانثى فيها ولا يأبه لها كانسانة ، فتألمت اشد الالم ، وتركته ، وعادت الى زوجها الذي تبين انه ـ رغم عيوبه ـ اكثر حبا لها وحاجة اليها (ص ٤٤١ ـ ٤٤٢ ، ٤٩٤ ـ ٤٩٧) .

أما عنايات فهي كبيرة الشبه بأنثى العنكبوت التي يُطْلَق عليها اسم الأرملة الطروب . علاقتها بالرجال تبدو قائمة على الشهوة الحيوانية التي تخلو من الحب والعواطف الرومانتيكية الأخرى . وليس في وصف كامل لها سوى صفاتها الجسدية التي تنضح بالشهوة رغم ما فيها من دمامة وقبح[١٦] ، ووصفا لملابسها « المفصلة تفصيلا بهيميا » ، وتأكيدا غريبا على اللون

الاحمر والوردي . كذلك فان وصفه لسلوكها يدل على مزيج من الخوف والاشمئزاز والاعجاب . يقول : « بدت لي ـ الى جراءتها ـ غريبة الاطوار ، محبة للظهور ولفت الانظار ، متجاهلة لسنن العقل الذي تعتلي ذروته » (ص ٢٠٠). ويصفها مرة أخرى أنها تتصرف « بلا حياء أو تردد » ويقول أنها « امرأة وقحة وما رأيت أغلظ ولا أقبح منها » (ص ٢٠٤) . ويصفها مرة ثالثة بقوله « يا لها من امرأة جسور ، بوسعها ان تفعل ما تشاء بلا خوف » (ص ٢٠٦). ومرة رابعة يصفها بأنها « على استهتار وجسارة يقشعر لهما البدن » (ص ٢١٩). ويلخص كامل مشكلتها بقوله :

عندها الحب كل شيء ، وفي سبيله تستبيح أي شيء . ولعلها لم تكن من النوع الهلوك ، ولعلها لم تكن الا امرأة هالعة ، تشعر دوما بادبار الحياة الزاهرة ، وذبول الشباب اليانع ، فلا تطيق أن يمضي يوم بلا حب (ص ٢١٩).

لكن الحب الذي يتحدث عنه كامل هنا ليس سوى الشهوة الغريزية المجنونة التي لاتعرف الشبع أو الارتواء ، والتي تحول الانسان الذي تتملكه الى بهيمة مجنونة .

لسنا ننكر أنه ربما كان لعنايات صفات أخرى غير التهالك الجسور المستهتر على متع الجنس ، صفات تنقذها من احتقارنا وتكسبها شيئا من احترامنا وعطفنا . لكننا لانستطيع أن نرى عنايات الا من زاوية كامل ومن خلال عينيه واهتماماته . وهو لم يكن ينظر الى عنايات الا من زاوية واحدة هي زاوية الشهوة الجنسية وممارستها . عنايات الانسانة لم تكن تعنيه . مشاكلها وهمومها لم ترد على خاطره . انها بالنسبة له ليست أكثر من أنثى شبقة يمارس معها فحولته الجنسية بحرية ودون عقد أو مخاوف أو هموم .

وقبل أن ننهي مقارنتنا للشخصيات ينبغي أن نلاحظ فرقا آخر . فقد قلنا أن د . هـ . لورنس يعرض كل شخصية من شخصيات روايته من زوايا عديدة في حين أن نجيب محفوظ يعرض كل الشخصيات من زاوية واحدة هي زاوية كامل . وقلنا أن د . هـ . لورنس يجعل العلاقات بين شخصياته تجسيدا لفلسفته اللورنسية ويجعل سلوكهم محكوما بدورهم في تجسيد هذه الفلسفة ، أما نجيب محفوظ فيكتفي برصد الوقائع كما يراها كامل دون أن يفرض عليها فلسفة « محفوظية » خاصة . أما الفرق الذي نود الآن الاشارة اليه فهو يتمثل في الاسماء

التي يمنحها كل من المؤلفين لشخصيات روايته ، ويبين لنا أن د . هـ . لورنس يقبل على روايته بروح الفيلسوف الجاد في حين يقبل نجيب محفوظ على روايته بروح الفنان الساخر . في رواية **ابناء وعشاق** يتفق الاسم عموما مع صفات المسمىّ ووظيفته . (بول) ، مثلا ، يحمل الكثير من صفات القديس المسيحي (بولص) . (ومريم) تذكرنا بمريم العذراء من جانب ومريم المجدلية من جانب آخر . و(كلارا) واضحة كاسمها ، وفي حياتها اصداء من حياة (بنيلوبي) و(بلقيس) ملكة سبأ . أما في السراب فالاسماء تسخر من حامليها . كامل مثلا ليس فيه شيء من الكمال ، بل هو النقص مجسدا في انسان . واسم رباب جبر يوحي بالموسيقى العذبة التي تجبر المكسور وتشفي العليل لكن حقيقتها تكذب هذا الايحاء وتنفيه . فهي نشاز أكثر منها موسيقى عذبة ، وهي تكسر أكثر مما تجبر . أما عنايات فهي شذوذ وانحراف أكثر منها عناية وشفاء . كذلك فان (راضية) تتمرد على على أبيها وتفر من بيته وتتزوج دون علمه . كذلك يقال لنا أن الأب (رؤبة لاظ) من أسرة موسرة « كريمة السمعة » ، ثم لانجد في افعاله أو أقواله شيئا يتفق مع كرم السمعة ـ فهو في سكر وعربدة دائمين ، ولا يظهر مرة واحدة رغبة في التوبة عن ادمان الخمر والعربدة ، بل هو يعتز بالخمر ويتباهى بادمانه عليها كما يتباهى بأعماله الشريرة (ص١٠٤ ـ ١٠٥) .

وهناك ملاحظة هامة أخيرة تتعلق بالطبقة التي تنتمي اليها الشخصيات في كل من الروايتين . في **ابناء وعشاق** نرى اسرة تنتمي الى طبقة العمال وتحاول الصعود الى الطبقة البرجوازية . الطموح الى الصعود متوفر هنا في الأم (جرترود) التي نشأت أصلا في ظل اسرة برجوازية ثم وجدت نفسها زوجة لعامل فقير . وكان زوجها قانعا بحياته على فقره وراضيا بعمله في المناجم ، وكان خِلْواًمن أي طموح ، بل انه كان يرغب لو يحذو ابنه (وليم) حذوه ويصبح عاملا في المناجم مثله (ص ٦٩). وتحاول السيدة (موريل) أن تجعل زوجها يطمح الى الارتفاع بنفسه وبها عن مستوى العمال وحياتهم فلا تجد منه تجاوبا . ولهذا تهمله وتنصرف الى أولادها وترضعهم مع لبنها طموحاتها البرجوازية ، وتظل تدفعهم الى الارتقاء حتى يحققوا لها معظم آمالها ـ ما عدا (آرثر) ، أصغر الأولاد ، فيحذو حَذْوَ ابيه ويصبح عاملا فنيا . أما (وليم) و (بول) فيتعلمان ويعملان في وظائف تتطلب فكرا وثقافة وخيالا وطموحا ، وليس قوة عضلات آلية . وتصبح ابنتها (آني) مدرسة . كذلك يصبح (بول) ، الى جانب عمله كمسؤول عن المراسلات التجارية في شركة مرموقة ، فنانا وتفوز

لوحاته بجوائز قيمة مما يثلج صدر أمه . باختصار ، يتحقق للأم الكثير مما كانت تصبو اليه ـ دخل جيد نسبيا ، وبيت واسع ، وأولاد يحبون الثقافة والفن ويشقون طريقهم باطمئنان وثقة الى مزيد من الصعود في سلم الهرم الاجتماعي .

أما في السراب فاننا نجد أسرة في أعلى درجات السلم الاجتماعي من الناحية الاقتصادية . فالأب من أسرة موسرة لها قصر وخدم وحشم في القاهرة وعزبة واطيان في الفيوم . وكان هذا الأب موعودا بميراث ضخم الثراء (عزبة وعقارات ودخل شهري يزيد على السبعمائة جنيه) ، أو « مال لاتأكله النار » على حد قوله (ص ١٠٣)[١٧] . لكنه فقد هذه الثروة حين تآمر على حياة أبيه فحرمه أبوه وطرده من قصره ووقف حصته من الميراث لجهة خير(ص ١١) . ولهذا اضطر الأب أن يكتفي بما ورثه عن أمه ـ بيت كبير من طابقين محاط بحديقة واسعة عامرة بأشجار النخيل والتوت والليمون ، وريع وقف مقداره أربعون جنيها شهريا (ص ١٣) ، وأجرة الطابق الثاني من البيت الكبير ، واكتفى من الخدم ببواب وخادم وطباخ(ص ١٠٥ ـ ١٠٦) . أما الأم فكانت احدى ابنتين لأميرالاي متقاعد ذي راتب ضخم . وكان لديها في بيت أبيها ما يكفيها ويزيد عن حاجتها : بيت واسع ، وخادم وطباخ وبواب . . الخ .

الاصل الارستقراطي لأسرة كامل واضح في السراب وضوحا كافيا ،[١٨] لكنها أرستوقراطية تتفسخ وتسقط تدريجيا عن قمة الهرم الاجتماعي الى سفوحه وقعره . وتذكرنا أجواء التفسخ والانحطاط الارستقراطي في السراب بأجواء التفسخ الارستقراطي في ثينا عاصمة النمسا ، حين كان معظم زبائن (فرويد) من ضحايا الامراض النفسية من هذه الطبقة . والحقيقة أن الحديث عن التفسخ الارستقراطي كان من الاحاديث المتكررة في الآداب الاوربية في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، ولاسيما في البلدان التي كانت تهب عليها رياح الفكر القومي والاشتراكي . ويمكن اعتبار السراب امتدادا لهذا اللون من الأدب القصصي الذي يدق المسامير في نعش الارستقراطية الآيلة الى السقوط والاندثار ، تطبيقا لسنة الحياة وطبيعة الوجود الاجتماعي التي يعبر عنها بيت الشعر العربي القائل

ان الفراغ والشباب والجدة مفسدة للمرء أي مفسدة

وينطبق هذا القول على أسرة لاظ من جانب وأسرة الأميرالاي المتقاعد عبدالله بك حسن

من جانب آخر . الأولى أسرة استقراطية اقطاعية من بقايا الاقطاع التركي الذي كان يمتص دماء الشعب المصري دون أي أحساس بالانتماء الى هذا الشعب ودون أي التزام بالعمل على خدمة قضاياه . ونحن لانجد لدى أفراد أسرة لاظ في الرواية حسّا وطنيا أو انتماء قوميا أو مشاركة في مواجهة القضايا الوطنية أو السياسية أو الاجتماعية التي كانت مصر تعاني منها . بل انهم يترفعون حتى عن الخدمة المدنية كموظفين لدى الحكومة .[١١] كذلك فان الاميرالاي المتقاعد عبد الله بك حسن ينظر الى الخدمة العسكرية نظرة انتهازية بحتة ـ انها طريق مضمون لمستقبل منعم وامتيازات طبقية مؤكدة ، أكثر منها خدمة للوطن ودفاعا عنه . ولهذا « يحزن حزنا شديدا حين يفشل في ادخال حفيده كامل الكلية الحربية ، ويقول له آسفا : « لو دخلت الحربية لضمنت لك مستقبلا حسنا ولاطمأن قلبي عليك وعلى أمك . » (ص ٥٩)

والى جانب عدم الاحساس بالانتماء القومي وبالالتزام الاجتماعي ، لايتمتع أي من أفراد أسرة لاظ بطموح طبقي أو ثقافي أو فني أو أي طموح بناء . لقد خلت حياتهم من أي تحدّ ، ولم يكن فيها ما يدعوهم الى التسلح بالعلم أو البحث عن عمل . كان حاضرهم منعما الى درجة الترف كما كان مستقبلهم كما ظنوا مضمونا . لهذا أهمل لاظ تربية ابنائه واعدادهم لحياة العمل والبناء ، فنشأ الابناء لاهمّ لهم الا تمتيع اجسادهم واشباع شهواتهم البهيمية دون خوف أو حياء ، ودون وازع من دين أو ضمير ، حتى استقر الفساد في دمائهم ونخر عظامهم . رؤبة تحول الى سكير عربيد ، بل إنه حاول قتل أبيه لكي يرث أمواله ويبددها على شهواته ، وحين اكتشف أمره وحرم من الميراث وطرد من القصر لم يرعو عن غيه ، بل ظل سادرا في فساده حتى حطم حياة أسرته وبدد ما ورثه عن أمه .

أما أخو رؤبة فقد حظى برضا أبيه وورث نصف تركته . لكن نجيب محفوظ يرى أن وسائل اندثار هذه الارستقراطية الطفيلية لاتقتصر على فسادها وانحرافها . هناك وسائل أخرى لتبديد ثرواتها . ومن هذه الوسائل أن يبتلى الارستقراطي بذرّية من البنات يقتسمن أمواله وعقاراته لينعم بها أزواج لايمتّون اليه بصلة . ولهذا ينجب أخو رؤية سبع بنات « كلهن مطمح الفحول من عشاق المال والنساء » (ص ١٠٣) .

ولقد ورث كامل عن أسرة أبيه وأسرة أمه كل عوامل الضعف والسقوط والاندثار ، فاذا به قشة في مهب الريح تلعب به صعودا وهبوطا كما تشاء دون أن يملك من الارادة أو الطموح أو العلم أو المال أو الوظيفة ما يدرأ به عن نفسه أو ما يثبت به وجوده ويساعده على الصمود . إنه النّذير بما ستؤول اليه الارستوقراطية الاقطاعية أو العسكرية التي انجبته . سيتحول ابناؤها

الى موظفين صغار مغمورين ، في قعر البنية الاجتماعية التي كانوا يعتلون صهوتها ويسخرونها لخدمة شهواتهم وانانياتهم ، دون أن يأبهوا لها ويعطوها من أنفسهم واهتمامهم مثل ما تعطيه لهم .[٢٠]

د . البصمات الحضارية والايديولوجية في أبناء وعشاق وفي السراب

في بحث آخر بعنوان « الزواج غير المتكافىء وأثره على الابناء » درسنا هاتين الروايتين من زاوية التقائهما في معالجة مواضيع واحدة هي : الزواج غير المتكافىء ، وما ينشأ عنه من توتر في جو الاسرة وانقسام اعضائها الى فريقين متخاصمين هما فريق الأب من ناحية وفريق الأم من ناحية اخرى وأثر ذلك كله على الأبناء في مرحلتي الطفولة والمراهقة وبداية مرحلة النضج والرشد . وكانت دراستنا منصبة على الانسان عموما خارج اطاره الحضاري مما يتيح للانجليزي واليوناني والعربي والمسيحي والوثني والمسلم ان يلتقوا في انسانيتهم المطلقة حول مواضيع تهم الناس في كل مكان وزمان .

أما في هذا البحث فاننا ندرس كلا من الروايتين لنتبين بصمات الاطار الحضاري والاجتماعي والأيديولوجي المميز الذي تتم احداثها فيه . وقد اشرنا الى بعض هذه البصمات اثناء دراستنا للشخصيات في الروايتين . لكن هذه البصمات تتضح اكثر اذا ما قارنا معالجة كل من المؤلفين ، د . هـ . لورنس ونجيب محفوظ ، لمواضيع الزواج والحب والجنس وغير ذلك مما يندرج تحت علاقة الرجل بالمرأة .

ونود قبل أن نتعمق في هذا الموضوع أن نكرر الاشارة الى أن د . هـ . لورانس كان فنانا وصاحب رسالة وفلسفة معينة في وقت واحد معا ، في حين يتمسك نجيب محفوظ بدوره كفنان قبل كل شيء وبعده ، ولا يسمح لنفسه بالخروج عن الخط الفني مهما كانت المغريات . ومن هنا ينزلق لورانس في رسم رواياته وتطويرها الى الخلط بين ما هو كائن وما ينبغي ـ حسب رأيه ـ أن يكون . هذا يؤدي أحيانا الى طمس البصمات الحضارية في العوالم التي يخلقها ، وتغطيتها ببصمات فلسفته اللورنسية . أما نجيب محفوظ فيرسم رواياته بحيث تصور ما يرى تصويرا واقعيا وطبيعيا ، ولا يحاول أن يفرض على القارىء موقفه الفكري أو العاطفي الخاص تجاه ما يرى (انظر هامش ١٣) كما لا يحاول أن يضع نظريات حول الواقع الذي يرسمه فنيا .

أهم ما يلفت النظر في الروايتين من حيث علاقة الرجل بالمرأة هو اباحة الاختلاط بين

الجنسين في **ابناء وعشاق** ومنعه في **السراب** . ومن هنا تختلف قنوات الاتصال بين الرجل والمرأة في الروايتين اختلافا جذريا . فبينما ابواب الاتصال بين الجنسين مفتوحة على مصراعيها في **ابناء وعشاق** ، نجدها في **السراب** مغلقة اغلاقا محكما ولا يتم فتحها الا عن طريق الوسطاء وحسب انماط ومراسيم اجتماعية محددة . ولهذا اختلفت في الروايتين طرق اللقاء والتعارف بين الجنسين ، كما اختلفت أساليب الزواج ومسؤوليات كل من الزوجين فيه .

في **ابناء وعشاق** يلتقي (والتر موريل) الشاب بالشابة (جرترود كوبارد) في حفل عام . تجذبها حيويته الدافقة ولهجته غير المألوفة كما يجذبه جمالها الهادىء وتصرفها الرزين فيقتربان كل من الآخر في اعجاب صريح ويتبادلان الحديث دون رقيب . وتتكرر اللقاءات الى أن يتفقا على الزواج عن رضا واقتناع ومحبة . عرف كل منهما الآخر معرفة مباشرة واتخذ بنفسه قرار الزواج من الآخر . وكان عليه وحده ان يتحمل مسؤوليات هذا الزواج ونتائجه . لم نجد في الرواية من أولها الى آخرها أبا أو أما أو أخا يتدخل تدخلا فعالا وحاسما في مواضيع الزواج أو يشارك في تحمل مسؤولياته . ورغم أن معظم الزيجات التي تتم في الرواية (زواج والتر من جرترود ، وزواج آني من ليونارد وزواج كلارا من باكستر دوز ، وزواج آرثر من بياتريس) لا تخلو من نكد وتعاسة ، فاننا لا نرى أيا منها ينتهي بالطلاق ، اذ ليس الطلاق واحدا من الحلول المطروحة في القصص الانجليزي لحل الخلافات الزوجية .

أما في **السراب** فانه غير متاح للرجل أو المرأة أن يلتقي أحدهما بالآخر ويتحدث معه ويتعرف عليه قبل اتخاذ قرار بقبول او عدم قبول الزواج منه . لهذا تلعب النساء (من أقارب الشاب) أو الخاطبات دور الوسيط بين الشاب والفتاة . ولا يعرف الشاب الفتاة التي قد تصبح شريكة عمره الا من خلال عيون الآخرين . كذلك لا تتعرف الفتاة على شيء من زوج المستقبل الا شكله ، أما أخلاقه وطباعه وعاداته فلا تعرفها الا من افواه الآخرين . ولهذا كثيرا ما يلجأ الشباب من الجنسين الى وسائل اخرى لرؤية أحدهما الآخر أو محادثته . النافذة مثلا هي احدى هذه الوسائل . وهي تلعب دورا كبيرا في روايات نجيب محفوظ . وفي **السراب** يتعرف كامل على رباب أولا ثم على عنايات عن طريق استراق النظر اليها عبر النافذة . كذلك تلعب النظرات المسروقة والملاحقات المحمومة في الشوارع وفى وسائل المواصلات المتعددة دورا هاما في روايات نجيب محفوظ والرواية العربية عموما . وليس لهذه الأمور مثيل في روايات لورانس والرواية الانجليزية بشكل عام الا حين تكون العلاقة التي يريد الرجل تكوينها مع المرأة علاقة غير مشروعة وغير مقبولة .[٢١]

من ناحية أخرى ، فان مجتمع السراب يفرض على الفتاة « الشريفة » أو « العاقلة » أن تستقبل مطاردات الشباب لها واعجابهم بها بجمود أو جفاء أو عدم اكتراث ، وكأن الامر لا يعنيها . والمتعارف عليه أن مثل هذا التصرف يحفظ سمعتها من التلوث ، وربما يحول نظرات الاهتمام العابر الى اعجاب ثم الى التفكير الجاد لدى الشاب المعجب بالاقتران بها والـزواج منها .[٢٢]

من ناحية ثالثة ، لا يصح للشاب في مجتمع السراب أن يخطب البنت من نفسها . بل عليه أن يطلب يدها من ولي أمرها ، فهو وحده الذي يمارس حق قبول العريس أو رفضه . أما قرار الفتاة بالرفض أو القبول فانه يأتي بعد قرار ولي الأمر ، وفي اغلب الاحيان يكون متفقا معه . لهذا فان ولي أمر الفتاة يشارك في تحمل ما يتمخض عنه الزواج حين يفشل . وفي هذه الحالة يكون من حق الفتاة ان تغادر بيت زوجها وتلجأ الى بيت ولي أمرهـا وتطالبـه بالاعالة والحماية والرعاية لشخصها ولاطفالها . أننا نرى في السراب خمسا من الزيجات ، أولها زواج رؤبة لاظ من زينب (أم كامل). وهو زواج يتم بالطرق التقليدية وينتهي بالفشل . وثانيا زواج راضية من صابر أمين ويمثل ثورة على التقاليد . صابر يخطب البنت من ابيهـا ويرفض الأب أن يبارك هذا الزواج فتهرب البنت وتذهب مع زوجها الى اهله ويعقد المأذون قرانهما . ويبدو هذا الزواج سعيدا . كذلك يتزوج مدحت أخو كامل من ابنة عمه ويقيم معها في بيت أبيها . وهو زواج مصلحة يتم بين الاقارب . وهناك زواج عنايات من لواء في الجيش في سن أبيها ، يموت عنها فيتركها أرملة شابة ثرية . وهناك بالطبع زواج كامل من رباب . ونلاحظ ان معظم هذه الزيجات تتم بمعرفة ولي الأمر وموافقتـه وتنتهـي الى فشـل مفجع ، فيما عدا الزواج (زواج راضية من صابر أمين) الذي يتم رغم أنف الأب وبرضا الزوجين وحدهما . هذا الزواج هو وحده الذي يبدو سعيدا .

والحديث عن الزواج في الروايتين لا يكتمل الا بالحديث عن موضوعي الحب والجنس كما تجسدهما الأحداث .[٢٣]

في ابناء وعشاق نجد ثلاثة انواع من الحب ، وكلها ترتـكز على مفهـوم ثنـائية الـروح والجسد ، ومفهوم ان الانسان الفرد (ذكراً كان أو أنثى) لا يمكن ان يكون كامـلا في حد ذاته ، وأن اكتماله لا يتم الا باحتكاكه واندماجه في انسان آخر من الجنس الآخر .[٢٤]

النوع الاول هو الحب الذي يطغى فيه حب الروح على شهوة الجسد ، ويتمثل في الحب

الذي ربط بين (بول) و (مريم) سنوات عديدة . وهذا حب عذري يمتع ولا يشبع ، تتخم الروح معه بالسعادة وتُلْجَم شهوات الجسد لحما يؤدي الى التمرد والانفجار . حين ينضج (بول) جسديا يضيق بتَعَفُّفِه ويبعث برسالة الى مريم يقول فيها :

استطيع أن أمنحك حب الروح للروح . لقد وهبتك هذا الحب ، وليس حبا شهوانيا ، طيلة سنوات عديدة . . فأنت راهبة ، وقد اعطيتك ما يمكن ان اعطيه لراهبة متبتلة ـ ما يعطيه راهب متصوف لراهبة بتول . ومن المؤكد انك تفضلين حب الروح . . . وتأسفين لوجود الحب الآخر . في كل علاقاتنا لم يدخل الجسد في الاعتبار . فأنا لا أتحدث معك عبر الحواس بل من خلال الروح . ولهذا لا يستطيع أحدنا أن يحب الآخر حبا عاديا . . لا استطيع وأنا معك أن أكون تافها وعاديا . . واذا تزوج اثنان ، فلا بد ان يعيشا معا كانسانين يجمعهما الحب والمودة ، وأن يكونا طبيعيين معا دون أن يشعرا بالسخف والحرج ، وليس كروحين فقط ـ هذا ما أشعر به . (ص٣٠٧ ـ ٣٠٨) .

وكانت (مريم) تظن ان حب الروح سينتصر في (بول) على حب الجسد . فعرفته على صديقتها كلارا(ص٢٨٠) وهي تعتقد أنه حين يشبع شهوته الفاسقة مع (كلارا) سيعود اليها (أي مريم) وقد تطَهَّر من الدنس وصفت روحه وهدأ خاطره لينال منها الحب العذري الطاهر . ثم خافت أن تفقده الى الأبد إن هو ذهب الى (كلارا)، فقررت أن تهبه جسدها كما وهبته روحها (٣٤٦) وهيأت لذلك الأسباب . لكنها حين جاءها كما يأتي الرجل المرأة أحست وهي تراه غارقا في أتون شهوته أنه ليس (بول) الذي تعرفه وتحبه ، بل حيوان شرس مفترس ، فارتعدت خوفا وبدت كالذبيحة تحت سكين الجزار (ص٣٤٩ ـ ٣٥٠). وأدرك (بول) ذلك فاحتقر نفسه وهمدت شهوته (ص ٣٥٤).

من ناحية أخرى كان (بول) يحس أن حب (مريم) له شبيه بحب أمه له ، ويرى في هذا النوع من الحب قيدا على الحرية وخنقا للروح . يقول مخاطبا كلارا :

الحب يجب أن يمنحنا احساسا بالحرية وليس احساسا بالسجن . لقد جعلتني مريم أحس كانني حمار مربوط الى وتد ، وأنه لا بد لي أن أرعى حول وتدها وليس في أي مكان آخر . ان هذا شيء مقرف (ص٤٣٨).

وفي آخر الرواية ، وبعد وفاة أمه ، يلتقي بمريم . وكان قد هزل واضطربت أموره لدرجة محزنة . وعرضت عليه مريم أن يتزوجها لكي ترعاه وتصلح حاله ، فأجابها : « انك تحبينني حبا شديدا وتودين لو تضعينني في جيبك . وهناك سأموت اختناقا دون ريب »(ص٥٠٦) .

واذا كان حب الروح للروح يمتع ولا يشبع ، فان هناك حباً من نوع آخر يشبع دون أن يمتع . وهو نوع يتركز على جاذبية الجسد واغراءاته ، ويتحول اذا ما أثير الى حمّى ملتهبة ولهب حارق يعصف بصاحبه ويحوله الى ذئب مفترس . صحيح أن هذا النوع من الحب القائم على الشهوة الغريزية هو وسيلة الانسان والحيوان الى الانجاب والبقاء . لكنه في معظم الحيوانات لا ينشط الا في مواسم معينة يؤدي خلالها دوره البيولوجي ثم يهمد وينتهي . اما في الانسان فانه يظل حيا متوقدا طالما ظل الطرف الآخر جذابا ومثيرا بشكل متجدد . وهنا يكمن خطره . فهو قد يتحول الى غاية في حد ذاته ويفقد دوره كوسيلة لاستمرار الحياة ، وحينئذ يصبح خطيئة وإثما وفسقا وفجورا لأنه ينحدر بالانسان الى مستوى البهيمية . وتمثل علاقة (بول) مع (كلارا) هذا النوع من الحب الذي سرعان ما تشتعل ناره وسرعان ما تخبو . وقد عافت كلارا ، كما أسلفنا . هذا الحب قبل ان يعافه (بول) لأنها ادركت ان (بول) يعشق (كلارا) الانثى ولا يأبه كثيرا لـ (كلارا) الانسانة .

النوع الثالث من الحب يقوم على اخذ الروح والجسد بعين الاعتبار وعلى قدم المساواة ، فلا يطغى احدهما على الآخر . في هذا النواع من الحب تسعد الروح بالجسد وتحترمه ، ويسهم الجسد باسعاد الروح ويغذيها . ويتم كل ذلك في تلقائية وبحيوية عفوية لا تفسدها الفلسفات العقلانية والتحليلات الفكرية . هنا يكتمل الانسان بالانسان في بساطة كأنها السحر ويكمله في سهولة ويسر . هنا يأخذ الانسان من قرينه ويعطيه دون حاجة الى شرح او تفسير او عقلنة ، وانما يتم كل ذلك بعفوية بدهية ودون حرج او احراج ، ودون ان يحس أي الطرفين أنه أخذ اكثر مما اعطى أو انه اعطى أكثر مما أخذ . هنا لاحساب ولا محاسبة ، ولا منا ولا تذللا ، بل حرية واكتمال ، ودوران كل في فلك الآخر في رضا وطمأنينة وسعادة لا شعورية .

هذا هو الحب الذي ربط (والتر موريل) بزوجته (جرترود) خلال فترة الخطوبة والأشهر الثلاثة الاولى من زواجهما . لقد كان حبا طبيعيا عفويا نهلا من سعادته حتى

ارتويا . ومع ان سعادتهما به كانت قصيرة العمر ، الا ان عبير هذا الحب ظل عابقا فيهما ، وذكراه زودت الزوجة بالقدرة على احتمال بقية حياتها مع زوجها ، رغم ما أصاب هذه الحياة فيما بعد من احباط وقهر وتعاسة .[٢٥] يقول (بول) لمريم :

أعتقد أن أمي نالت من أبي في أول الامر شبعا **حقيقيا** ومتعة **صافية** ، وأعتقد انها كانت تحبه وتشتهيه ، ولهذا ظلت تعيش معه . أظن ان هذا امر **لا بد** للانسان ان يحظى به ـ المشاعر الملتهبة حقا وصدقا من خلال الاقتران بشخص آخر ـ مرة واحدة ، مرة واحدة فقط ولو انها لا **تدوم** أكثر من شهور ثلاث . . . لهذا تبدو أمي وكأنها قد **حظيت فعلا** بكل ما كان ضروريا لحياتها وتطورها فليس فيها ذرة واحدة من الاحساس بأن حياتها كانت مجدبة (ص٣٨٦) .

وحين ننظر الى رواية **السراب** لا نجد فيها ما يمكن ان يسمى فلسفة « **محفوظية** » خاصة حول موضوع الحب والجنس . لكنه يمكن القول أن معالجة الرواية لهذا الموضوع تقوم على مفهوم الثنائية بين الروح والجسد ، أو بين الحب الطاهر والشهوة الآثمة ، أو بين العقل والعاطفة ، أو بين المجتمع متمثلا في الدين والتقاليد والاعراف والزواج والمسؤولية من ناحية والفرد متمثلا في العقد النفسية والاهواء الشخصية والنزوع الى الانعتاق والتحرر والانطلاق من ناحية اخرى . كذلك يمكن تلخيص الأسس التي تنبثق منها الصراعات والمشاكل في المفاهيم الفكرية والقواعد الاجتماعية التالية .

اولا : الحب عاطفة تسمو على الشهوة وترتفع عن الارتباط بالغريزة الجنسية . ومع ان الغريزة الجنسية طبيعة فطرية لا بد من ممارستها لكي تستمر الحياة ، ومع ان الزواج لا يعتبر كاملا في نظر الشرع الا بالنكاح ، الا أن الغريزة الجنسية وكل ما تنطوي عليه من شهوة وممارسة ومتعة لا تنال من مجتمع **السراب** سوى الاحتقار والتجاهل على اعتبار انها شؤون معيبة وشائنة يتحرج الكبار من الحديث فيها بصراحة ويمتنعون عن شرحها للصغار بوضوح . لهذا يتعلم كامل بعض حقائق الغريزة الجنسية عن طريق ممارستها سرا مع الخادمة الدميمة ، وينشأ عن ذلك ما ينشأ من انحراف في سلوكه الجنسي فيما بعد ومن صراع داخلي عنيف بين أحاسيسه الدينية وممارساته الجنسية الشاذة . يعبر كامل عن معاناته بقوله : « ما عذابي الا عذاب من لا يستطيع ان يزاوج بين روحه وجسده » (ص٢١٧) . كما ان هذا الأمر يتمثل في سلوكه حين أحب رباب وتصورها ملاكا طاهرا (ص٦٣) وحين تزوجها وعجز عن نكاحها

(ص١٥٥ ـ ١٦٩). وكان يبعدها عن خياله ابان ممارسته للعادة السرية الذميمة (ص ٦٢ ، ١٦٧) . وكان تصرف كامل تجسيدا حيا مبالغا فيه للموقف الاجتماعي من الجنس . لكنه حين التقى بعنايات ومارس معها ملذات الغريزة الجنسية تحول الى ثائر على القيم والتقاليد الاجتماعية وظن انه فهم الحياة فهما جديدا مؤداه « ان الحب الحياة والحياة الحب . لم تكن حياة ثم كان حب ، ولكن كان حب فكانت حياة » ، ويقسم في تلك اللحظة ألا يُعْرِض عن الحب (ص٢١٨). ولم يستطع كامل أن يمارس حقه الشرعي في نكاح زوجته الا حين شرب حتى ثمل وتخدر عقله وتحررت من سلطان العقل غريزته (ص١٨٢ ـ ١٨٣).

ثانيا : واذا كان الموقف الاجتماعي من الغريزة الجنسية موقفا عدائيا متجاهلا لسلطانها على البشر ، واذا كانت ممارستها محظورة الا في اطار الزواج ، فان الموقف الاجتماعي من الحب لا يخلو من التناقض . فهو يعتبر الحب عاطفة نبيلة تسمو بالروح على حيوانية الجسد ، ولكنه في الوقت نفسه يحيط هذا الحب بمجموعة خانقة من القيود فيما يلي بعضها :

١ ـ ان يكون حبا عذريا طاهرا منزها عن الشهوة .

٢ ـ لا يجوز للبنت ان تعترف بلسانها انها تحب . قد تكون كل ملامحها واعضائها ناطقة بالحب ، لكن أن يبوح لسانها بما تعلنه عيونها ووجنتاها فهذا عمل مخجل لا تقترفه اية فتاة « عاقلة » و « محترمة » .

٣ ـ كذلك ليس للشاب ان يعلن عن الحب الذي يضطرم في قلبه الا اذا كان « شريف النية » وراغبا في الزواج ممن يحب . لكن هذا وحده لا يعطيه حق الاعلان عن حبه . عليه قبل ذلك أن يكون متمتعا بالصفات التالية ، أو بعدد منها :

أ ـ أن يكون من الناحية الاقتصادية قادرا على فتح بيت واعالة اسرة .

ب ـ أن يكون سنه مناسبا ، فلا هو بالطفل القاصر او الشيخ العاجز .

جـ ـ أن يكون خاليا من الامراض والعاهات ، حسن الخلقة مقبول الشكل .

د ـ أن يكون ذا سيرة عطرة واخلاق حميدة خاليا من الانحرافات الاخلاقية او المسلكية .

هـ ـ أن يكون غير متزوج بأخرى أو أخريات .

فاذا كان الشاب المحب متمتعا بكل هذه الصفات حق له ان يتقدم لخطبة الفتاة حسب المراسم المتعارف عليها (بواسطة السيدات من أقاربه او بواسطة الخاطبة او بالاتصال الشخصي بولي امر الفتاة). كذلك فان عليه ان يعلن عن رغبته بالزواج دون ان يعلن عن حبه ، فاذا لاقى طلبه قبولا من ولي امر الفتاة ورضا من الفتاة نفسها جاز له بعد ذلك ان يحب وان يتصرف كما يتصرف المحبون .

ويبدو ان المقدرة الاقتصادية على فتح بيت واعالة أسرة هي الصفة الاساسية الوحيدة ، وما عداها فهي صفات ثانوية رغم كونها مهمة . يؤيد ذلك زواج رؤبة لاظ من زينب . كذلك لم يجرؤ كامل على طلب يد رباب الا بعد ان ورث اباه وبذلك تحسن وضعه الاقتصادي . لكننا نرى ايضا محمد جودت يطلب يد رباب فيرفض لأنه ، كما تقول رباب ، « يكبرني كثيرا ، ولأنه سبق ان تزوج وله بنت في الخامسة عشرة » . وتعترف رباب ان محمود جودت « رجل فاضل محترم وموظف كبير » (ص١٣٩). لكن هذه الصفات تفقد قيمتها ازاء كبر سنه وكونه كان متزوجا من قبل . اما عنايات فتتزوج من لواء بالجيش في عمر ابيها لأنه كان غنيا .

ثالثا : في غياب القدرة على الزواج أو في غياب النية في الزواج فانه لا يجوز للرجل ان **يطمع في نيل الحب من فتاة «شريفة عاقلة ». هذا بالطبع لا يمنع قيام الحب من طرف** واحد (كما فعل كامل حين كان فقيرا)، او قيام حب متبادل (كما حصل بين راضية وصابر امين). في هذه الحالات يزداد ضرام الحب وتكثر أوجاعه ، فالحب يتغذى على الحرمان . وهنا قد تتحول اشواق الحب الى احلام يقظة مريضة تُقْعِد المحب عن متابعة متطلبات الحياة بنجاح او تدفع العاشق الى اغراق همومه وعقله في كؤوس الخمر او الى التماس العزاء في احضان الساقطات او الى اللجوء الى صفحات الجرائد والمجلات ليبثها احزانه واشجانه . وقد جرب كامل كل هذه المسالك فما اجداه ذلك فتيلا . كذلك قد يتحول الحب الى ثورة وتمرد كما حصل مع راضية وصابر أمين . حين رفض أبوها تزويجها هربت راضية مع حبيبها وتزوجته .

رابعا : مجتمع السراب لا يبيح للمرأة ان تكون محبة تسعى بنفسها الى الحبيب . ولو تصورنا الحب دائرة فان موقع الفتاة يظل في مركز الدائرة ولا يجوز لها ان تغادر هذا الموقع . في

ابناء وعشاق نرى الفتاة تسعى الى الرجل كما يسعى الرجل الى الفتاة . لكن في **السراب** تقبع المرأة في مكانها وتقنع بدور المحبوبة فقط . حتى هذا الدور محاط بقيود كثيرة . عليها مثلا ان لا تشجع احدا ممن يسعون اليها ويطاردونها . مطلوب منها ان تتظاهر انها لا تحس بوجودهم ، او انها لا تأبه لهم ، وأن تصدهم في حزم . فاذا ما انست في قلبها ميلا لأحدهم وجب عليها ان تخفي هذا الميل حتى تتأكد بطريقة أو بأخرى من قصد الشاب وهدفه . فان تبين انه عابث ينشد اللهو وجب عليها ان تقتلعه من قلبها وان تعبس في وجهه وتطرده عنها بكل وسيلة ممكنة . اما ان كان قصده شريفا احالته الى ولي امرها يقضي بشأنه .

وقد عرض نجيب محفوظ هذه المواقف عرضا قصصيا جميلا مرتين . اولهما يتمثل في حديث زينب (ام كامل) عن قصة زواجها من رؤبة لاظ (ص ١٠). أما العرض الثاني فيتمثل في الوصف المسهب لتدرج الحوار بين كامل ورباب في اول حديث له معها (**الصفحات ١٢٨ ـ ١٣١**). هنا يتدرج الحوار من نهر عنيف إلى احتجاج خفيف الى تبسم لطيف الى رضا متحفظ ، ثم ينتهي باحالة كامل الى والد الفتاة حين يقول لها : « لا تتركيني بغير جواب » فتجيبه متظاهرة بالضيق : « لست انا الذي اخاطب في هذا الشأن ! ».

قد يعترض معترض ويقول أن ما حدث بين كامل وعنايات لم يتسم حسب هذه المواصفات . وجوابنا على هذا الاعتراض هو ان ماحدث هنا كان امرا شاذا وتمردا على المألوف وتجاهلا كاملا للاعراف والتقاليد . ورغم ان كامل كان يستمتع بهذا الموقف الشاذ فانه كان في اعماقه يستغربه ويستنكره ويشمئز منه .

هـ ـ نجيب محفوظ و د . هـ . لورانس

هناك اكثر من اشارة الى ان د . هـ . لورانس ربما كان من الروائيين الانجليز الذين اثروا على نجيب محفوظ . اما طبيعة هذا التأثير ومداه فلم أجد بين ما استطعت الوصول اليه من كتابات عن نجيب محفوظ دراسة له ، بل لم أجد اية اشارة الى رواية لورانس **ابناء وعشاق** بصفتها احد المصادر التي تأثر بها نجيب محفوظ في كتابة رواية **السراب** . لكن لدينا اكثر من دليل ، من داخل نصوص الروايتين ومن خارجها ، على انه كان **لابناء وعشاق** تأثير واضح **على السراب** . ونذكر من الدلائل الخارجية ما يلي :

اولا : لقد نشرت **ابناء وعشاق** عام ١٩١٣ بينما كتبت **السراب** في عامي ١٩٤٣ - ١٩٤٤ ونشرت عام١٩٤٨ . بين الروايتين اذن مسافة زمنية تزيد على الثلاثين عاما ، وهي مسافة تجعل تأثير الرواية الأولى على الثانية امرا محتملا .

ثانيا : في اوائل الاربعينات كان لورانس معروفا في مصر على المستوى الاكاديمي على الاقل ، فقد كانت رواياته تدرس في اقسام اللغة الانجليزية بالجامعات المصرية[٢٦] . بل ان اثنتين من روائعه الروائية ترجمتا الى العربية ونشرتا : الأولى **العذراء والغجري** **The Gypsy and the Virgin** عام ١٩٤٧ ، والثانية ، **عشيق ليدي تشترلي** **Lady Chatterly's Lover**, عام ١٩٤٨ (سمعان ، ١٩٨٠ : ٤٧).

ولهذا يمكن القول أن لورنس كان في الاربعينات من الكتاب الانجليز الذين تصفهم الدكتورة سمعان بأنهم تخطوا الحواجز الثقافية ووصلوا الى فكر القارىء العربي وخلفيته الثقافية وتركت اعمالهم بعض الأثر في . . . بعض الناشئين من الروائيين العرب (سمعان ، ١٩٨٠ : ٥٧) .

وليس لدينا ما يثبت ان **ابناء وعشاق** ترجمت في الاربعينات الى العربية ، فاول ترجمة معروفة **لابناء وعشاق** ظهرت في عام ١٩٥٩[٢٧] . لكن هذا لا يمنع أن يكون نجيب محفوظ قد قرأها باللغة الانجليزية ، لأن معظم من كتبوا عن حياة نجيب محفوظ يؤكدون انه بعد تخرجه من قسم الفلسفة بالجامعة عام ١٩٣٤ كان قادرا على قراءة واستيعاب الكتب الانجليزية . ويؤكد فؤاد دوّاره (١٩٦٥ : ٢٦٩ - ٢٧١ ، ٢٧٢ - ٢٧٥) وساسون صميخ (١٩٧٣ : ٤٤ - ٤٥) ان نجيب محفوظ قرأ بعضا من أهم مؤلفات لورنس ضمن قراءاته الواسعة في الرواية الانجليزية . وقد اشار نجيب محفوظ اكثر من مرة الى لورنس ، واصفا اياه تارة بأنه يستعمل الجنس فلسفيا[٢٨] ، وتارة أخرى بقوله ان مؤلف **عشيق الليدي تشترلي** كاتب اخلاقي[٢٩] .

اما الادلة النصّية التي تشير الى تأثير **ابناء وعشاق** على **السراب** فقد اشرنا اليها صراحة وضمنا في أكثر من موقع في دراستنا هذه . ويمكن تلخيص هذه الأدلة النصية فيما يلي :

أولا : تأخذ الروايتان شكل رواية السيرة الذاتية(autobiographical novel) . لكن **ابناء وعشاق** سيرة ذاتية للمؤلف د . هـ . لورنس نفسه ، رغم انه يعرض الرواية بطريقة السرد المباشر ويخفي الاصول الواقعية التي صورها في روايته وراء غلالة رقيقة من

الاسماء المختلقة . أما السراب فهي سيرة ذاتية للراوية كامل وليس للمؤلف نجيب محفوظ[٣٠] .

ثانيا : تعالج الروايتان نفس العقد النفسية : عقدة أوديب ، وعقدة أورست ، وعقدة ميديا ، وفيهما صدى لأسطورة زواج (بلوتو) من (بيرسيفون) .

ثالثا : مسار الاحداث والاطار العام للحبكة في **ابناء وعشاق** يتوازيان توازيا ملفتا للنظر مع مسار الاحداث والاطار العام للحبكة في **السراب** . ومع ان هناك اختلافا في سرعة او بطء تتابع الاحداث وفي الحيز المكاني المخصص لكل حدث هام في كل من الروايتين ، الا ان جوهر التوازي يظل قائما .

رابعا : هناك تشابه كبير في الشخصيات الرئيسية في كل من الروايتين وفي الادوار التي تلعبها تلك الشخصيات (الاب ، الام ، ابنتها ، ابنهما الاول ، ابنهما الثاني ، حبيبة الابن الثاني وعشيقته . . . الخ) وفي شبكة العلاقات الانسانية والاجتماعية التي تنشأ بين تلك الشخصيات .

كل هذا التشابه في شكل الروايتين وموضوعهما ومسار الاحداث والاطار العام للحبكة فيهما وفي الشخصيات وأدوارها وعلاقاتها ـ كل هذا لا يمكن ، في رأينا ، أن يحدث عفو الخاطر او بمحض الصدفة او بسبب التشابه في وحدة الطبيعة الانسانية (ابو زيد ، ١٩٨٠ : ٤)، ولا يجوز ارجاعه الى ما يسميه الانثروبولوجيون « الثقافة العامة الشاملة او العموميات الثقافية » (ابو زيد ، ١٩٨٠ : ١٠) . ولا يمكن ، في رأينا ، تفسير كل هذا الا بالرجوع الى « نظرية الاتصال والاحتكاك والاستعارة الثقافية » (أبو زيد ؛ ١٩٨١ : ٤) التي يشير اليها الدكتور شوقي السكري (١٩٨١ : ١١) لدى وصفه للجدل القائم حول ميادين الادب المقارن :

. . . ومن قائل ان الميدان الاحسن هو البحث في انتاج الادباء من مختلف الجنسيات ، والتعرف على الاسباب والنتائج ، وربطها بشكل او بآخر . فهناك اديب يتخطى بعمله حدود بلاده ويؤثر في انتاج غيره من الادباء الاجانب . وهناك اديب ينظر الى انتاج ادباء اقليم بعينه وينصرف تفكيره نحوهم حتى ينعكس عملهم في عمله . وهناك اديب ثالث تمكنه ظروفه من السفر والترحال ، واديب رابع يقرأ . . . فهؤلاء جميعا يتفاعل انتاجهم مع انتاج غيرهم من غير قومهم أو أهل لغتهم ، وتصبح دراسة الادب المقارن هي الدراسة التي تجمع شملهم وتعين على فهمهم واستيعاب آثارهم وتقييمها .

وهذا هو هدفنا من هذه الدراسة . حاولنا أن نلقي الضوء على تفاعل نجيب محفوظ مع لورنس ، وأن نجمع شملهما لنستعين بذلك على فهم روايتيهما واستيعابهما وتقييمهما تقييما أشمل وأكمل . وأن نشرح كيفية تعامل نجيب محفوظ مع المادة التي تروق له في قراءاته في الرواية الغربية . وفي اعتقادنا أن نجيب محفوظ لم يكن مقلدا او مقتبسا ، بل كان يتعلم ، ويستوعب ، ويهضم ثم يخلق خلقا جديدا أصيلا فيه الكثير مما تعلمه ، لكنه متميز بالاصالة المحفوظية اسلوبا وعرضا للاحداث وخلقا للشخصيات الحية ولِلْجَوّ المصري الأصيل وبعثا للبصمات الحضارية والاخلاقية والاجتماعية المصرية الصميمة . وارجو أن نكون قد بَيَّنَّا في مواضع كثيرة أصالة نجيب محفوظ الفنان الذي لا يحيد عن فنه ولا ينزلق الى الفلسفة والوعظ ، والذي رسخ فنون الرواية العربية ووسع آفاقها وطور أساليبها ووهب حياته كلها لتجويد فنه وتجديده .

ولسنا نود أن نكون ممن يحاولون أن يضطهدوا نجيب محفوظ كما فعل به الكثيرون حين كتب السراب أو حين كتب **أولاد حارتنا** وغيرهما . يكفيه أنه تعرض للتأنيب والتقريع حين قدم هو وصاحبه عادل كامل ، كل منهما روايته لمسابقة للرواية أعلنت عنها جامعة فؤاد الاول عام (١٩٤٣) . قدم نجيب محفوظ السراب ، وقدم عادل كامل **مليم الأكبر**[٣١] ، فما كان من اللجنة الاكاديمية الفاحصة الا أن رفضت الروايتين ، واستدعت مؤلفيهما ، وانهالت عليهما تقريعا وتوبيخا لما في روايتيهما ـ حسب رأي اللجنة ـ من تحلل أخلاقي وبذاءة لغوية (دوارة ، ١٩٦٥ : ٢٨٩ ، وكامل ١٩٤٤ : ٧ ، ١٠٤ ، ١٢٨ ، وكذلك somekh, 1973: 49) . وقد تألم المؤلفان الصديقان اشد الألم ، وتعاهدا ان ينشر كل منهما روايته مع مقدمة يشرح فيها آراءه في فن الرواية ورسالته . ونفذ عادل كامل عهده فنشر **مليم الأكبر** عام ١٩٤٤ مع مقدمة طويلة ، ثم تخلى عن التأليف الروائي مرة واحدة ، اما نجيب محفوظ فقد تحمل آلامه في صمت ونشر السراب دون مقدمة عام ١٩٤٨ ، ولم يعد قط بعد ذلك للكتابة في ميدان شبيه بالميدان الذي طرقته السراب . لقد أدرك في مرارة أن المجتمع المصري لم يكن حينذاك مهيئا بعد لتفهم رواية تعالج موضوع الغريزة الجنسية معالجة نفسية صادقة وصريحة .

والى جانب من تهجموا على أخلاقيات السراب وموضوعها ولغتها ، هناك من يتهجمون على فنية السراب وآخرهم السيد جورج طرابيشي في مقالة بعنوان « سراب الرواية في رواية السراب » (طرابيشي ، ١٩٧٨ : ١٧٦ ـ ١٩٨) . السراب في رأي السيد طرابيشي « عثرة

عثرات نجيب محفوظ » و « سقطة سقطاته » ، وهي سراب رواية ، وعمل غث ورديء وتعيس من الناحية الفنية والروائية . ويرى طرابيشي (١٩٧٨ : ١٨٥) أن سر الفشل الفني في رواية السراب هو أن نجيب محفوظ « لم يمارس فنه بحرية ، بل اكتفى بأن يملأ فراغات شبكة التطريز (الكانيفا) . . . كان كل شيء محددا له سلفا ، ولم يكن عليه الا أن يملأ الفراغات ، ان يكسو الهيكل بلحم وعظم . وقد كان اسم شبكة التطريز التي اختار ان يعمل عليها هو عقدة اوديب . » ويقرر طرابيشي (١٩٧٨ : ١٨٦) أن قارىء السراب « ليس امام معجزة وانما امام كاريكاتور . فهو أمام عمل له من الفن ظاهره وليس عمقه ، له تقنيته وليس روحه » . وينتهي طرابيشي (١٩٧٨ : ١٩٧) الى أن المؤلف الحقيقي للسراب هو « فرويد ، أما نجيب محفوظ فقد اقتصر دوره على الاقتباس والاخراج » . ويحكم اخيرا « بأن نجيب محفوظ في السراب خسر الفن من دون أن يربح العلم ، ومرد خسارة مشروعه الى أنه اراد من الاساس ان يأخذ من العلم بدل ان يعطيه . ومن حسن حظه وحظنا انه لم يعد مرة ثانية الى تجريب براعته التقنية في مضمار الواقعية النفسية » (ص ١٩٨) .

هذه الهجومية المتطرفة على السراب يواجهها في الطرف الاخر تقريظ متطرف يرى أن السراب « رواية نفسية من الطراز الأول » ويتأسف لأن نجيب محفوظ « لم يستمر في هذا الاتجاه الناجح » (راغب ، ١٩٧٥ : ٢٢٠) .

وهذا في رأينا دليل على تجني النقاد على الأدب وخدمتهم له في الوقت نفسه . بعضهم يتحامل عليه وينظر اليه بعين السخط فلا يعود يرى فيه أدبا ، وبعضهم يتساهل معه وينظر اليه بعين الرضا فلا يعود يرى فيه عيبا . لكن هؤلاء وأولئك ليسا دون فائدة للأدب . المدّاحون والهجّاءون كلاهما يلفت النظر الى الأثر الادبي موضوع المدح أو الهجاء ، ويغري القراء بالاقبال عليه ويساعدهم على دراسته بأعين مفتوحة وعقول مستنيرة ، ليدلوا هم أيضا بدلوهم في الحكم عليه .

يقول طرابيشي (١٩٧٨ : ١٧٩) : « أن السراب عادلت أو كادت في رواجها انجح اعمال نجيب محفوظ - فقد طبعت حتى اليوم ثماني طبعات فضاهت بذلك خان الخليلي ، وتخلفت رتبة واحدة عن بداية ونهاية وعن الثلاثية (تسع طبعات) ، وتخلفت عنها بالمقابل زقاق المدق (سبع طبعات) واللص والكلاب (ست طبعات) » .

لربما كان لجمهور القراء غريزة أدبية وحدس فني لا يفهمهما النقاد . فليختلف النقاد اذن ما حلا لهم الاختلاف ، وليعش الأدب ما شاء له الجمهور الأدبي أن يعيش . فالجمهور الأدبي هو في آخر الأمر الحكم الفصل ، وبيده وحده مصير السراب وغيرها من الآثار الأدبية .

الهوامش

١ ـ لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر المصادر التالية :ـ
نجم ، ١٩٧٤ : ٧٧ ـ ٨٥ و Abrams. 1971:133-136
وهدارة ، ١٩٦٩ : ٢٠١ ـ ٢٢٢ و Kane and Peters. 1975 : 517 - 518

٢ ـ في مجموعة القصص القصيرة التي نشرها نجيب محفوظ عام ١٩٣٨ وعام ١٩٦٤ ، وعام ١٩٦٦ بعنوان همس الجنون توجد قصتان قصيرتان تعرضان الاحداث بأسلوب الترجمة الذاتية وهما « الشريدة » (ص٢٨ ـ ٤٦) و « صوت من العالم الآخر » (ص ٣٠٠ ـ ٣١٧) . لكن الراوية في القصة الأولى ليس بطل القصة بل مجرد شاهد فيها . انظر ايضا(Somekh. 1973 : 101)

٣ ـ قارن هذا بمقولة ويردزوث الشهيرة حول العواطف والانفعالات التي يتم تذكرها واسترجاعها في هدوء بعد أن تزول منها أحزانها أو افراحها فترى بعين موضوعية(emotion recollected in tranquility)

٤ ـ دفاع الاستاذ محمود أمين العالم عن عنصر المصادفة في روايات نجيب محفوظ قد يكون صحيحا ومقنعا بالنسبة للروايات الأخرى ، أما بالنسبة لرواية السراب فانه ـ في رأينا ـ غير مقنع . انظر ايضا ياغي (١٩٧٢ : ١١٢ ، ١١٦) كذلك انظر دفاع سلاّم (١٩٧٣ : ٣٠٣) ووادي (١٩٧٣ : ٩٤ ـ ٩٥) وراغب (١٩٧٥ : ٢١٧).

٥ ـ انظر نجم (١٩٧٤ : ٩٤ ـ ٩٥) وسلام (١٩٧٣ : ٢٨٦ ، ٣٠٣)

٦ ـ انظر الراعي (١٩٦٤ : ٢٤٧) وشكري (١٩٦٩ : ١٣ ، ١٨٧ وما بعدها) وياغي (١٩٧٢ : ١٠٦).

٧ ـ انظر نجم (١٩٧٤ : ٨٣) وراغب (١٩٧٥ : ٢٠٧) .

٨ ـ لقد أشرنا في هامش رقم (٢) الى هاتين القصتين . ونضيف هنا ان **همس الجنون** تحتوي على ثلاثين قصة قصيرة اختارها نجيب محفوظ ، كما يقول ياغي (١٩٧٢ : ١٠٩)، من بين ثمانين قصة قصيرة كتبها بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٨ . وقد ورد الخبر نفسه في كتاب فؤاد دوارة (١٩٦٥ : ٢٧٩) .

٩ ـ يقترح ياغي (١٩٧٢ : ١٢١)، متفقا في ذلك مع الاستاذ محمود أمين العالم ، اعتبار قصة **السراب** وجها آخر لقصة **زقاق المدق** ، حيث أنها « تقدم نموذجا مناقضا معكوسا لحميدة ، بطلة **الزقاق** . ففي مقابل طموحها وفقرها وتمردها نجد (كامل رؤبة لاظ) بطل السراب في تردده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه . واذا كانت رواية **زقاق المدق** خروجا من الزقاق المحدود الى العالم الواسع الرهيب بل اصطداما بالحرب العالمية الثانية ، فان السراب انسحاب من العالم الواسع الرهيب لا الى الشارع أو الزقاق . . . وانما الى داخل النفس ، الى باطنها الخبيء الجبان » (العالم ، ١٩٧٠ : ٤٢) . ويرى غالي شكري (١٩٦٩ : ١٨٧ وما بعدها) أن السراب هي « حلقة النهاية في ملحمة السقوط والانهيار » التي تتمثل حلقاتها السابقة في **زقاق المدق** و خان **الخليلي** و بداية ونهاية .

١٠ ـ انظر مجلة **الهلال** (فبراير ١٩٧٠) ص ٤٥ ـ ٤٦ ، في مجال ردّ نجيب محفوظ على الدكتورة لطيفة الزيات ، أو انظر ياغي (١٩٧٢ : ١٠٢ ـ ١٠٣) .

١١ ـ انظر مجلة **الهلال** (فبراير ١٩٧٠) ص ٤٥ ـ ٤٦ .

١٢ ـ يقول نبيل راغب (١٩٧٥ : ٢٢٠) أن السراب كانت « اول رواية نفسية بالمفهوم الفني لها في الأدب العربي وكانت أيضا اخر رواية نفسية بالنسبة لنجيب محفوظ . . . . إنها تعتبر ظاهرة فريدة من نوعها ربما نرجعها الى قراءات نجيب محفوظ في تلك الفترة في فرويد وغيره من علماء النفس » .

١٣ ـ يخبرنا ياغي (١٩٧٢ : ٩٣) أن نجيب محفوظ نشر اكثر من عشرين من المقالات الفلسفية في **المجلة الجديدة** بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٩ ، كما نشر عددا آخر من هذا النوع من المقالات في مجلتي **المعرفة** و **الثقافة** . لكنه بعد أن تفرغ للرواية تخلى عن كتابة المقالة . وفي تحقيق أدبي اعده ضياء الدين بيبرس لمجلة **الهلال** (نوفمبر ، ١٩٧٠) ص٣٩ ، يوجه أنيس منصور السؤال التالي : **«لماذا لم تكتب المقال؟»** فيقول نجيب محفوظ ضمن اجابته : « أنا لا أعدّ نفسي من أصحاب الرأي ولكن من زمرة المنفعلين بالآراء ولذلك فمجالي هو الفن لا الفكر . . . قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ، ولا مناص من الرضا بقضاء الله ! » .

١٤ ـ انها مثلا توبخ حبيبها الأول (جون فيلد) الذي كان مترددا بين اطاعة أبيه والعمل معه في التجارة أو الانسياق وراء رغبته الخاصة في أن يكون واعظا ، وتقول له : « لو كنت رجلا ما أوقفني شيء (عن فعل ما أرغب) » (ص ١٦) . وذات يوم تستيقظ **فتجد** زوجها قد قص خصلات الشعر الذهبية الحلوة عن رأس طفلهما (وليم) فتغضب وتكوّر قبضتيها وتنقض على زوجها كالنمرة الشرسة (ص٢٤) . ولها موقف ثالث (ص٦٨) ينم عن كونها أمرأة « مسترجلة » .

١٥ ـ بالنسبة لأثر العلم في رباب يقول كامل : « وجدت حديثها لطيفا طبيعيا لا أثر فيه لشهادتها العالية ـ وهو ما كنت أحاذره وأشفق منه ـ فلا تفلسف ولا ادعاء ولا حذلقة » (ص١٤٨).

وبالنسبة لموقف رباب من العمل يشير كامل اليه مرتين . في صفحة ١٣٩ يسألها « هل تواصلين العمل في وظيفتك اذا تم الأمر كما أرجو ؟ » فتجيبه « ولم لا ؟ اني أحب عملي حبا جما ، وكثيرات من زميلاتي ! » وبعد حكاية الخطاب الذي أثار شكوكه يعرض كامل على رباب ان تترك الوظيفة فترفض عرضه وتقول له : « اذا كنت لا تثق في فالاولى لي ان لا أغادر بيتك . . اذا كنت ما تزال تثق بي فسأبقى في وظيفتي » (ص١٩٢).

وقد فُسرّت هذه الأقوال على أنها تدل على موقف نجيب محفوظ الايجابي تجاه قضية تحرر المرأة واستقلالها واعتمادها على نفسها . لكننا حين ننظر الى هذا الأمر في ضوء الموقف برمته في السراب فقد نجد العكس . لقد اكتسبت رباب العلم والوظيفة وحرية الخروج من البيت بدواعي طلب العلم أو أداء الوظيفة . لكنها استغلت هذه الحرية في إقامة علاقة جنسية غير مشروعة . ورضيت بالاستمرار في علاقة زوجية غير صحيحة . ما هو اذن الموقف الحقيقي لنجيب محفوظ تجاه هذا الوضع ذي الابعاد المتناقضة ؟ هل هو مؤيد أم مناهض لقضية تعليم المرأة ودخولها ميدان العمل واكتسابها حرية الخروج من البيت ؟ الدكتور طه وادي (١٩٧٣ : ٩٤) يرى أن نجيب محفوظ مؤيد لهذه القضية . والدكتور عز الدين اسماعيل (١٩٦٣ : ٢٧ ـ ٢٧١) يميل الى اعتبار نجيب محفوظ مؤيدا . ولكننا نرى ان هذا السؤال يحتاج الى مزيد من الدراسة المتمعنة قبل الالتزام بجواب حاسم .

١٦ ـ يمكن لمن يريد استكمال الصورة الجسدية لعنايات أن يجمع اوصافها الجسدية من الصفحات ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٤ .

١٧ ـ هذه الارقام تشير الى الدخل المنتظر لرؤبة لاظ في العقد الثاني من القرن العشرين . فاذا اعتبرنا أن القوة الشرائية للجنيه المصري حينذاك تساوي على الاقل عشرة اضعاف القوة الشرائية للجنيه في أيامنا (أي في عام ١٩٨١)، فان الدخل المنتظر لرؤبة لاظ لا يقل في أيامنا عن سبعة الآف جنيه شهريا . بل انه بعد أن حرم من ميراث أبيه وعاش فقط على ما ورثه من أمه ، ظلّ يتمتع بدخل لا يقل في أيامنا عن خمسمائة جنيه شهريا بالاضافة الى بيت كبير محاط بحديقة غناء يقيم فيه بالمجان .

وتدل هذه الارقام على أن أسرة لاظ كانت في أعلى السلم الاجتماعي وأنها كانت تنتمي الى طبقة ارستقراطية متمتعة بثراء واسع ومبتلاة بتفسخ اخلاقي مروع لا يتورع عن ارتكاب الفواحش من زنا وسكر ومقامرة وما الى ذلك .

١٨ ـ معظم النقاد الذين عالجوا رواية السراب اكتفوا بالمقولة الشائعة بأن نجيب محفوظ كاتب الطبقة الوسطى أو البرجوازية الصغيرة ، وعمموا هذا القول على شخصيات السراب . ويختلف الدكتور محمد حسن عبد الله (١٩٧١ : ٤٨٦ ، ٥١٥ ـ ٥٣٤) بعض الاختلاف مع هذه المقولة ، ولكنه لا يشير الى الانتماء الارستقراطي لكامل رؤبة .

١٩ ـ انظر موقف (مدحت) من الوظيفة الحكومية . كان مدحت قد حصل على شهادة الزراعة المتوسطة ، وسافر الى عمه في الفيوم ليجد له وظيفة . لكن عمه لم يوافق على توظيفه في الحكومة ، وعرض عليه أن يتمرن في عزبته بأجر عال فقبل العرض . وتسأله أمه : « أليس الأكرم أن تتوظف في الحكومة ؟» فيضحك مدحت ويجيبها : « ان دبلومي لا يؤهلني لوظيفة محترمة ، أما عمي فيهيء لي فرص العمل المثمر والثروة . » (ص٥٤) . أما الأب فيعلق باحتقار على اختيار ولده مدحت بقوله إنه « انقلب فلاحا مزارعا يشارك القطعان معيشتها » (ص١٠٣) . وحين يسمع أن ابنه كامل يعمل موظفا يقول ساخرا : « ما شاء الله ! أسرتنا مجيدة ولكن ليس بها من موظف واحد ، فأنت الذي تشق طريقها الى الحكومة ! » .

٢٠ ـ نلاحظ هنا تفسخا للارستقراطية مشابها لتفسخ الارستقراطية وانهيارها في مسرحية **بستان الكرز** لتشيخوف وفي مسرحية **الاشباح** لـ إبسن .

٢١ ـ يبدو أن مصدر هذه الاساليب هو اضطرار الطبائع الفطرية الى التحايل على المحرمات والى تجاوز المحظورات الاجتماعية . وتتناسب كثرة هذه الاساليب تناسبا طرديا مع كثرة المحظورات التي تعمل على كبت الغرائز الفطرية ، انها ليست سوى وسائل تعبر بها الطبائع الفطرية المحبوسة في قماقم الشرائع عن وجودها وعن نزوعها الى حرية الحركة .

٢٢ ـ انظر وصف أم كامل لكيفية تعرف زوجها رؤبة لاظ عليها (ص١٠) ووصف كامل لكيفية وقوعه في حب رباب (ص٦١ وما يليها ، و ص١٢٨ وما يليها) .

٢٣ ـ يمكن لمن يرغب أن يرى دراسات موسوعية عن الحب والجنس الاطلاع على الكتب والبحوث التالية : الحب في **التراث الأدبي العربي** للدكتور محمد حسن عبد الله ، **وطوق الحمامة في الألفة والآلاف** لابن حزم ، وكتاب The Allegory of Love لمؤلفه C.S. Lewis ، وبحث الدكتور محمد اسماعيل الموافي « الطروبادور والحب الرفيع » في مجلة **عالم الفكر** .

٢٤ ـ لسنا نتحدث هنا الا عن الخطوط العريضة لفلسفة لورنس حول الجنس والحب كما تظهر في روايته **ابناء وعشاق** (١٩١٣) . ومن الجدير بالذكر أن فلسفة لورنس حول هذه القضايا تبلورت واتخذت معاني وابعادا واتجاهات أخرى فيما بعد . ويمكن لمن يرغب في المزيد عن فلسفة لورنس أن يقرأ كتاب الدكتور طه محمود طه (١٩٦٦ : ١٧٠ ـ ٢٠٩) وكتاب Harry T. Moore (1974)

٢٥ ـ اما كيف فقد هذا الحب جوهره واختل توازنه فلذلك قصة أخرى أشرنا اليها فيما سبق . يكفي أن نشير هنا الى أن عقل السيدة موريل طغى على عاطفتها فأفسدت بذلك الموقف كله . ومعروف أن لورنس كان يعتبر العقل عدوا لدودا للعفوية والبدهية . انظر معالجة طه (١٩٦٦ : ١٧٢ ـ ١٧٩) لفلسفة لورنس ، ومعالجته (١٩٦٦ : ١٨٨ ـ ١٩٣) لعلاقة والترموريل بزوجه جرترود .

٢٦ ـ لقد أكد لي الدكتور علي الراعي ، وكان طالبا بقسم اللغة الانجليزية بجامعة القاهرة في أوائل الاربعينات ، أن رواية **ابناء وعشاق** كانت تدرس للطلاب حينذاك .

٢٧ ـ تذكر الدكتورة انجيل بطرس سمعان (١٩٨٠ : ٥٢ ، ٥٤ ، ٧٨) ان **ابناء وعشاق** ترجمت مختصرة (٢٦٤ صفحة) على يدي عثمان نوبة عام ١٩٥٩ . ثم اعيدت ترجمتها كاملة عام ١٩٧٠ على يدي شفيق مقار ونشرت في ثلاثة أجزاء من روايات **الهلال** عام ١٩٧٠ .

٢٨ ـ ورد هذا الوصف على لسان نجيب محفوظ في مقابلة اجراها معه احمد أبو كف ونشرت في **الهلال** ، فبراير ١٩٧٠ ، صفحات ١٩٤ ـ ١٩٥ .

٢٩ ـ ورد هذا القول على لسان نجيب محفوظ في ردّه على سؤال وجهه اليه الدكتور رشاد رشدي حول التسجيلية والاخلاقية في الأدب ، ونشر في **الهلال** ، فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤٢ .

٣٠ ـ يسجل Sasson Somekh (1973:36) ملاحظة لا ندري مدى براءتها ، يقول فيها أن نجيب محفوظ كان أصغر بكثير من كل اخوته (أربع أخوات واثنان من الاخوة)، وأنه كان أشدهم التصاقا بأمه ، وأن تأثير أمه عليه ، ولا سيما في طفولته وصباه ، كان عظيما . لهذا يرى Somekh أننا نجد في عدد من روايات نجيب محفوظ علاقة حميمة بين أم وابنها كما في **بين القصرين** ، **وقصر الشوق** ، **وبداية ونهاية** ، **وخان الخليلي** ، **والسراب** . لكننا لا نرى أن هذا يوجد مبررا كافيا للادعاء بأن السراب سيرة ذاتية للمؤلف .

٣١ ـ انظر دراسة الدكتور علي الراعي (١٩٦٤ : ٢٢٢ ـ ٢٤٤) لرواية **مليم الأكبر** .

المصادر

Lawrencem,D.H. **Sons and Lovers.** London: Penguin Books» 1977. (First Publishedm 1913)

محفوظ ، نجيب . السراب . بيروت : دار القلم ، ١٩٧٧ (نشرت أول مرة عام ١٩٤٨)

المراجع العربية

أباظة ، ثروت . **الرسالة** (٢٣ ، يناير ١٩٥٠) صفحة ٥٠ .

ابن حزم الاندلسي ، أبو محمد علي . **طوق الحمامة في الألفة والألاف** . بيروت : مكتبة دار الحياة (تاريخ النشر غير مذكور).

ابو زيد ، احمد ، « تمهيد للادب المقارن » ، الكويت : **عالم الفكر** : ١١ ، ٣ ، ١٩٨٠ . صفحات ٣ ـ ١٠ .

ابو كف ، احمد . « المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ » . **الهلال** (فبراير ١٩٧٠): ٩٢ ـ ٩٧ .

اسماعيل ، عز الدين . **التفسير النفسي للأدب (سلسلة علم النفس والحياة)**. **القاهرة** : **دار المعارف** ، ١٩٦٣ .

حسين . طه . من الأدب التمثيلي اليوناني : سوفوكليس . القاهرة : دار المعارف ، **١٩٣٩** .

دوارة ، فؤاد . **عشرة أدباء يتحدثون** . القاهرة : كتاب الهلال ، **١٩٦٥** .

الراعي ، علي . **دراسات في الرواية المصرية** . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .

راغب ، نبيل . **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ : دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، **١٩٧٥** .

السكري ، شوقي . « مناهج البحث في الأدب المقارن » ، الكويت : **عالم الفكر** ١١ ، ٣ ، **١٩٨٠** . **الصفحات ١١ ـ ٤٠** .

سلام ، محمد زغلول . دراسات في **القصة العربية الحديثة : اصولها ، اتجاهاتها ، اعلامها** . الاسكندرية : منشأة المعارف ، جلال حزبي وشركاه ، **١٩٧٣** .

سمعان ، انجيل بطرس . « الرواية الانجليزية المترجمة الى العربية » ، الكويت : **عالم الفكر** ١١ ، ٣ ، **١٩٨٠** . صفحات ٤١ ـ ٨٤ .

سوفوكل . **أوديب الملك** (ترجمة وتقديم د . علي حافظ) . الكويت : سلسلة من المسرح العالمي ، العدد **٣٥/ ٣** ، **١٩٧٢** .

الشاروني ، يوسف . **دراسات في الرواية والقصة القصيرة** . القاهرة : الانجلو المصرية ، **١٩٦٧** .

شكري ، غالي . **المنتمي** : **دراسة في أدب نجيب محفوظ** (مكتبة الدراسات الادبية رقم ٥١) ط . ٢ . القاهرة : دار المعارف بمصر ، **١٩٦٩** .

شكري ، غالي . « معنى الجنس في أدب نجيب محفوظ » **الكاتب** ، يناير **١٩٦٣** ،

طرابيشي ، جورج . « سراب الرواية في رواية السراب » **في الأدب من الداخل** . بيروت : دار الطليعة ، **١٩٧٨** . (ص١٧٦ ـ ١٩٨).

طه ، طه محمود . **دراسات لأعلام القصة في الأدب الانجليزي الحديث** . القاهرة : عالم الكتب ، **١٩٦٦** .

العالم ، محمود أمين . **تأملات في عالم نجيب محفوظ** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

عبد الله ، محمد حسن . **الاسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ** . الكويت : مكتبة الأمل ، ١٩٧٢ .

الحب في التراث العربي . الكويت : سلسلة عالم المعرفة رقم ٣٦ ، ديسمبر ١٩٨٠ .

الواقعية في الرواية العربية . القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ .

عياد ، شكري محمود . **تجارب في الأدب والنقد** . القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

فرح ، نجية . « محاولة نقدية لقصة السراب »، **الأدب** ، نوفمبر ، ١٩٦٠ .

كامل ، عادل . **مليم الأكبر** . القاهرة ، ١٩٤٤ .

محفوظ ، نجيب . **همس الجنون** . ط . ٥ . القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٦

الموافي ، محمد اسماعيل . « الطروبادور والحب الرفيع » ، الكويت ، **عالم الفكر** ، ١١ ، ٣ ، ١٩٨٠ . صفحات ١٠١ ـ ١٤٠ .

هدارة ، محمد مصطفى (مترجم) . **عالم القصة** (تأليف برنار دي فوتو) . القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٦٩ .

هلال . محمد غنيمي . **الأدب المقارن** . ط . ٣ . القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٦٢ .

نجم ، محمد يوسف . **فن القصة** . ط . ٦ . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٤ .

النقاش ، رجاء . **ادباء معاصرون** . بغداد : وزارة الاعلام ، ١٩٧٢ (ط . ١ . القاهرة ، ١٩٦٨) .

نوفل ، يوسف . **قضايا الفن القصصي:المذاهب ، اللغة ، النماذج البشرية** . القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٧ .

الهلال (عدد خاص) **نجيب محفوظ** . فبراير ، ١٩٧٠ .

وادي ، طه . **صورة المرأة في الرواية العربية** . القاهرة : مركز كتب الشرق الاوسط ، ١٩٧٣ .

ياغي ، عبد الرحمن . **الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ** . بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢ .

المراجع الاجنبية :

Abrams, M.H. **A Glossary of Literary Tters** (3rd. ed). London: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971.

Andrews, W.T. **Critics on D.H. Lawrence.** London: George Allen and Unwin Ltd., 1976.

Chambers, Jessie. **D.H. Lawrence, A Personal Record.** London: Jonathan Cape Ltd., 1935.

Devoto, Bernard. **The World of Fiction.** Boston: The Writer Incorporation, 1950.

Drapers, Ronald P. **D.H. Lawrence.** London: The Macmillan Press Ltd., 1976.

Euripides. **Media.** (tr. by R.C. Trevelyan), in (Robinson, Jr., 1961:41-181).

Farr, Judith, (ed.) . **Twentieth Century Interpretations of Sons and Lovers: A Collection of Critical Essays.** N.J., Englewood Cliffs:Prentice Hall Inc., 1970.

Ford, George H. **A study of the Novels and Stories of D.H. Lawrence.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

——— "The 'S' Curve: Persephone to Pluto", in (Ford, 1965: 28-44) and in (Farr, 1970: 64-73).

Hamilton, Edith. **Timeless Tales of Gods and Heroes.** New York: Mentor Books, 1961. (First published, 1940).

Inness, Marry M. (translator). **The Metamorphoses of Ovid.** Penguin Classics, 1955.

Kane, Thomas S. and Leonard J. Peters. **The Short Story and the Reader.** London: Oxford University Press, 1975.

Kramer, Samuel Noa. **Mythologies of the Ancient World.** New York: Anchor Books, 1961.

Lewis, C.S. **The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition.** New York: Oxford University Press, 1958.

Moore, Harry (ed.). **The Collected Letters of D.H. Lawrence.** 2 Vols. London, 1962.

Moore, Harry H. **The Priest of Love: A Life of D.H. Lawrence.** London: Penguin Books, 1976. (First published, 1974).

Niven, Alastair. **D.H. Lawrence: The Novels.** London: Cambridge University Press, 1978.

Ovid. **The Metamorphoses of Ovid** (translated by Mary M. Innes). Penguin Classics, 1955.

Robinson Jr., C.A. (ed.) **An Anthology of Greek Drama** (First Series). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

——— **An Anthology of Greek Drama** (Second Series). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.

Scholes, Robert. **Elements of Fiction.** London: Oxford University Press, 1968.

Shakespeare, William. **Hamlet.**

——— **King Lear.**

Somekh, Sasson. **The Changing Rythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels.** Netherlands, Leiden: E.J. Brill, 1973.

Sophocles. **Oedipus the King** (translated by David Grene), in (Robinson Jr., 1961: 51-100).

——— **The Theban Plays: King Oedipus, Oedipus At Colonus, Antigone** (tr. by E.F. Walting). London: Penguin Classics, 1970.

Spilka, Mark. **The Love Ethic of D.H. Lawrence.** London: Dennis Dobson, 1965.

——— "Counterfeit Loves" in (Spilka, 1965: 60-89) and in (Farr, 1970: 51-63).

Weiss, Daniel A. **Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence.** Seattle: University of Washington Press, 1962.

——— "The Mother in the Mind" in (Weiss, 1962: 39-68) and in (Farr, 1970: 28-41).