سرديَّات الشَّرقاويّ الواقعيّة ـ لغةً وأسلوباً وفكراً*

Abdulrahman Challar**

Mehmet Şirin Çınar***

ملخص

يتناول هذا البحثُ بعضَ الجوانبِ التي قد تُؤخذ على الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي في رواياته الأربعة (الأرض، الشوارع الخلفية، قلوب خالية، الفلّاح)، وهذا يعني أنَّ الجوانب الإيجابية الكثيرة لن يُتطرق إليها في هذه الورقات إلا لَمَماً للمقارنة. ولم تكن الجوانب المدروسة كثيرة، هي ثلاثة فحسب.

سيتناول البحثُ اعتمادَ الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي على اللهجة العامّيّة المصرية في سردِه الحوارَ بين الشخصيات الروائية كافة، حيث ترك لكلِّ شخصيّة الحريّة التَّامّة في التعبير عن ذاتها من حيث الأفكار والأهواء والرغبات والحاجات ومصاعب الحياة... فظهرت غالبُ شخصياته ـ لا كلُّها ـ متفقةً من حيث التّعبير اللغويّ مع مستوياتها الثقافيّة والاجتماعيّة والعمريّة، وهذا التوافق ـ الذي أطلق عليه في مقابلة تلفزيونيّة الضرورةَ الفنية ـ قد يكون سببَ اعتماد الشرقاوي اللهجة العامّيّة المصريّة.

وهو بذلك قد سار مع الفريق الذي يُبيح استخدام العامّيّة في الحوار؛ إذ كان النقاد في عصره على ثلاثة مذاهب: مذهب دعا إلى اعتماد اللهجة المصريّة العامّيّة في الأدب الذي ينتجه المصريون كلِّه، وليكن حينها ـ وَفقَ رأيهم ـ أدباً مصريّاً خاصّاً لا عربيّاً عامّاً، ومذهب منع استخدام العامّيّة في الأدب منعا تاما لا يُخرَق إلا ضرورةً، ولا يتجاوز ذلك الخرقُ الكلماتِ المعدودةَ في العمل الأدبيّ الواحد، ومذهب أباح استخدام العامّيّة في الحوار مطلقاً؛ للضَّرورة الفنيّة أو لصدق التّعبير عن الذَّات، وكان الشرقاوي من أنصار الفريق الثالث (الأخير).

لقد تناولتِ الدراسة هذه القضية، واستحضرت أقوالاً لكل مذهب ممَّا سبق، ورجّحت وجوبَ اعتماد اللغة العربيّة الفصيحة في العمل الأدبي كاملاً لفوائد عدة؛ كانتشار العمل عربيّاً بقراءته من قِبَلِ العرب الذين لا يعرفون اللهجة العامّيّة المحليّة مصريةً كانت أم سورية أم عراقية...، أو انتشاره عالميّاً بقراءته من قِبَلِ غير العرب الذين يتقنون ـ غالبا ـ العربيّة الفصيحة دون اللهجات المحلية المختلفة والمتعددة، أو بترجمته إلى لغات أخرى ـ من قِبل الذين لا يعرفون اللهجات المحلية ـ ليدخل العملُ الأدبيُّ فضاءَ الدِّراساتِ التاريخيَّةَ العالميَّةَ المقارنة.

* Araştırma makalesi/Research article: Doi: 10.32330/nusha.1368244

** Dr, Hakkari üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, e-posta: mraho1980@gmail.com Orcid İD: https://orcid.org/0000-0002-7335-6089

*** Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri, Arap Dili ve Belağatı, e-posta: msirin@yyu.edu.tr , Orcid İD: https://orcid.org/0000-0002-5798-0439

Makale Gönderim Tarihi: 28.09.2023
Makale Kabul Tarihi : 22.12.2023

كما يمكن للعمل الأدبي الفصيح أنْ يعطيَ القارئ ـ أيا كان ـ مزيداً من اللغة الأدبية التي تُكسبه لغةً وأدباً وأسلوباً وبلاغةً... ولا ننسى أنَّ من واجب أبناء اللغة العربيّة الارتقاءَ بلغتهم لغةً واحدةً رصينةً تتوافق مع تراثهم الأدبيّ والدِّينيّ والثقافيّ المتنوع، وأنْ يمنعوا ضعفَها وتفرقَها بين لهجاتٍ محليَّةٍ ستتباعد حتى تستعجم على أبنائها الذين يسكنون في الجوار.

بعد ذلك عالجتِ الدراسةُ الأسلوبَ الذي اتّبعَه الكاتبُ في عرضِ بعضِ الأحداث، لأنَّ طريقةَ عَرْضِ الحَدَثِ تؤثّر في القارئ ـ المتلقي ـ أكثر من الحدث ذاتِه؛ سلبيّاً كان أم إيجابيّاً، فحادثة الاغتصاب ـ مثلا ـ قد تُصوَّرُ تصويراً يُرَغِّبُ فيها، أو يَجعل القارئ متعاطفاً مع مَن قام بها، وقد تُصَوَّر تصويراً يُنفِّرُ منها، ويجعل القارئ ناقماً على الفاعل ومتعاطفاً مع المفعول بها. وقد كان للشرقاوي نصيبٌ من الطريقتين في تصوير الاغتصاب، وفي تصوير وجوب النهوض بالعلم والقراءة الذي يقابله الاستهزاء باللغة الفصيحة. وهذا الأسلوبُ ـ تجميل السلبيات ـ مخالفٌ للمنهج الواقعيّ الذي ينسج الشرقاويُّ على منواله.

ثم تتناول الدراسة مسألة إقحام القضايا الشخصيَّة التي عاشها الكاتب في حياته في صلب العمل الروائي حتى تبدو واضحةً جليَّةً! لقد كانت بعضُ هذه المبادئ متوافقةً مع المنهجِ الواقعيّ، وداعمةً للموقف الوطنيّ، ومساندةً لأيَّةِ مبادرة تهدف إلى النهوض بالمجتمع المصريّ ولاسيّما الرّيفيّ؛ كمُنَاهَضَةِ القوى المحتلّة الإنجليزيّة وأتباعها من أبناء الوطن، وكالاهتمام بالعلم والقراءة والفنون عامَّة. وفي المقابل كانت بعضُ آرائه ومواقفه تتسلل إلى الصورِ الفنيَّةِ حتى تطغى عليها؛ كنقمتِه على بعض الطبقات التي كان ـ ولا يزال ـ لها دَوْرٌ كبيرٌ وأهميَّةٌ بالغة في النهوض بالمجتمع سلوكياً وروحيا وعلميّاً! فهل يتفق هذا مع مبدأ الذاتيَّةِ والموضوعيَّةِ أو يخالف القواعد الفنية الأدبية؟ هذا ما سيُدرس في ثنايا هذا البحث.

الكلمات المفتاحيّة: الفصيحة، اللهجة العامّيّة، الأسلوب، الأيديولوجيا، الشّرقاويّ.

Abdurrahman eş-Şarkâvî'nin Edebî Realizm Anlatıları - Dil, Üslup ve Düşünce Bağlamında -

Öz

Abdurrahman eş-Şarkâvî (1921-1987) yazmış olduğu 4 adet roman ile öne çıkmasına rağmen; şiir, kısa öykü, tiyatro yazarlığı ve düşünür olarak da çağdaş Mısır edebiyatında saygın bir yer edinmiştir. Yazmış olduğu şiirlerinden oluşan iki adet divanın yanı sıra ilk romanı olan el-Ard'ın aynı isimle sinemaya taşınmasıyla kendisine özgü üslup ve içerikle adından söz ettirmiştir. Tiyatro yazarı olarak daha çok eser yazmıştır.

es-Şarkâvî, tüm kurgusal karakterler arasındaki diyaloğu anlatırken gündelik dil/Mısır lehçesine tam bir güven ile dayanmış ve her karaktere; kaprisler, arzular, ihtiyaçlar ve hayatın zorlukları konusundaki düşüncelerini ifade etme konusunda tam bir özgürlük tanımıştır. Bu durum kültürel, sosyal seviyeleri ne olursa olsun eserlerinde kurguladığı bütün kişilerde görülmektedir. eş-Şarkâvî, kendisini, diyaloglarda günlük konuşma dilinin

kullanılmasına izin veren grupta kabul etmektedir. Zira yaşadığı dönemde, günlük dili edebi eserlerde kullanma konusunda üç görüş öne çıkmaktaydı; birincisi, Mısırlılar tarafından üretilen tüm edebi yapıtlarda Mısır lehçesinin kullanılmasını ve dolayısıyla da ortaya çıkan ürünün genel olarak Araplara değil Mısır'a özgü bir eser olması gerektiğini savunan görüştür. İkincisi, bunun tam tersi, edebi eserlerde günlük konuşma dilinin kullanımını -çok nadir durumlar hariç- tamamen yasaklayan görüştür. Üçüncüsü ise, özellikle diyaloglar gibi kendini samimi bir şekilde ifade etme ve sanatsal gereklilik durumlarında günlük dili kullanmaya için veren ancak genel olarak da üst/fasih dili zorunlu gören görüştür ki, eş-Şarkâvî de bu gruptan sayılabilir.

Arapça yazılan bir edebi eserin bütün Arap dünyasına hitap edebilmesi için fasih dili kullanmasının şart olduğu açıktır. Aksi takdirde tek bir ülke veya bölgeyle sınırlı kalıp yerelliği aşamayacaktır. Fasih dil ile yazılmış bir edebî eser aynı zamanda okuyucuya dil, edebiyat, üslup ve belagat açısından kendini geliştirme imkanı sunacaktır. Şu da unutulmamalıdır ki Arap dilini konuşanlar, dil, din ve kültürel seviyelerini yansıtan ortak bir dil ile ancak bir gelişme gösterebilirler. Eş-Şarkâvî'nin özellikle de diyaloglarda çok fazla kullandığı Mısır lehçesi, onun evrensel bir yazar olması önünde en büyük engel olarak görülmektedir.

Bu çalışmada, yazarın sahneleri/olayları sunarken izlediği yöntem/üslub üzerinde de durmuştur. Zira olumlu ya da olumsuz olsun olayın sunuluş şekli, okuyucuyu, olayın kendisinden daha çok etkileyebilir. Yazar, tecavüz veya şiddet sahnesi istediği şekilde tasvir edilebileceği gibi okuyucunun hikâyeye sempati duymasını da sağlayabilir. Okuyucu, yapılan tasvirler neticesinde, eyleme ve bunu gerçekleştiren kişiye kızgın, kurbana da daha fazla sempati duyabilir. eş-Şarkâvî'nin de tasvir yönteminde hem gerçekçi hem de hayali yöntemler/üsluplar kullandığına şahit olmaktayız.

Bu çalışmada üzerinde duracağımız diğer mesele ise eser-fikir/ideoloji ilişkisidir. Zira yazar, yaşadığı kişisel sorunları, çok açık bir şekilde, kurgusal eserin merkezine yerleştirerek ele almaktadır. Eş-Şarkâvî, Mısır toplumunu özellikle de kırsal kesimi bilinçlendirmeyi/uyandırmayı amaçlayan her türlü girişimi desteklemekte ve teşvik etmektedir. İngiliz işgaline ve onların destekçilerine karşı durmuş ve bunun da bilim ve sanatla mümkün olacağını eserinde kurguladığı kişiler aracılığıyla açıkça dile getirmiştir. Bu durumu öznellik/nesnellik ilkesiyle birlikte edebiyatta kullanma şeklini de sorgulamak istiyoruz.

Anahtar Kelimeler: eş-Şarkâvî, lehçe, Üslup, İdeoloji.

Al-Sharqawi's Literary Realism Narratives in the Context of Language, Style and Thought

Abstract

This research deals with some of the aspects that may be taken against the writer Abdul Rahman Al-Sharqawi in his four novels (The Land, Back Streets, Empty Hearts, The Farmer), and this means that the many positive aspects will not be addressed in these papers except for comparison. The aspects studied were not many, but only three.

The research will deal with the dependence of the writer on the Egyptian dialect in his narration of the dialogue between all the fictional characters, as he left each character complete freedom in expressing himself in terms of ideas, whims, desires, needs, and the difficulties of life... So most of his characters appeared - not all ıt agrees in terms of linguistic expression with its cultural, social and age levels, and this compatibility - which was called in a television interview (artistic necessity) - may be the reason for the adoption of the writer the colloquial Egyptian dialect.

Thus, he walked with the team that permits the use of slang in dialogue. The critics in his time were of three doctrines: a doctrine that called for the adoption of the Egyptian colloquial dialect in the literature produced by all Egyptians, and let it then - according to their opinion - be specific Egyptian literature, not general Arabic, and the doctrine of completely preventing the use of colloquial in literature that could only be violated in Rare cases - necessarily - a simple breach that does not exceed the number of words in a single literary work, and a doctrine that permitted the use of colloquial speech in dialogue at all; For artistic necessity or for the sincerity of self-expression, Al-Sharqawi was a supporter of the third team.

The study dealt with this issue, and brought up sayings for each of the above-mentioned doctrines, and suggested that the Arabic language should be fully adopted in the literary work (the second doctrine) due to its multiple benefits. Such as the spread of the work in Arabic by its reading by Arabs who do not know the local dialect whether Egyptian, Syrian or Iraqi..., or its global spread by reading it by non-Arabs who often master fluent Arabic without the various and multiple local dialects, or by translating it into languages Others - by those who do not know the local dialects - so that the literary work enters the space of comparative global historical studies.

An eloquent literary work can also give the reader - whoever it is - more literary language that gives him language, literature, style and rhetoric... And let's not forget that it is the duty of the people of the Arabic language to promote their language as one solid language that is compatible with their diverse

literary, religious and cultural heritage, and to prevent its division and weakness between local dialects, they will diverge until they find their children who live nearby.

Then the study delves into the method followed by the writer in presenting the scenes/events. The way the event is presented affects the reader more than the event itself, whether negative or positive. The characters of the event or with some of them, and the incident itself may be depicted in a way that repels the reader, making the reader resent the act and whoever did it, and be sympathetic to the victim! All of this is due to how the writer presents it to us, and the writer had a share of the two methods in depicting rape, and in depicting the necessity of advancing science and culture, which is met with mockery in the eloquent language. This - beautifying the negatives - is contrary to the realistic approach that Al-Sharqawi weaves on his lines.

Then the study deals with the issue of inserting the personal issues that the writer lived through in his life into the core of the novelist's work until it became clear and evident! Some of these principles were compatible with the realistic approach, supportive of the national position, and support for any initiative aimed at the advancement of Egyptian society, especially rural areas. Such as opposition to the occupying powers (the British) and their followers among the countrymen, and such as interest in science, reading and the arts in general. But Al-Sharqawi was resentful of some classes that had - and still do - have a great role and great importance in advancing society behaviorally, spiritually and scientifically! Does this agree with the principle of (subjectivity and objectivity) or violates the rules of literary art? This is what will be studied in the course of this research.

Keywords: al-Sharqawi, colloquial dialect, style, ideology,

مقدمة

السَّرد بعناصره وأبعاده وأهدافه يُقدَّمُ إلى قارئه أو يصل إليه عَبْرَ اللّغة التي يكتبُ بها الساردُ، وللساردِ في عرْضِ أحداثِهِ ومشاهده أساليبُ متنوعةٌ؛ فقد يُجمّلُ بأسلوبه الصّورةَ السلبيّةَ القبيحةَ، وقد يُقَبّحُ الصّورةَ الحسنة، وبين هذين الأسلوبين تتفاوتُ أساليبُ الكُتَّابِ وتتعدَّدُ. أما الأيديولوجيا المنثورة في العمل الأدبي فلها أهمّيتها وأهدافها وجماليَّاتها وأدبيَّاتها...

هذه النقاط الثلاثة (اللُّغة، الأسلوب، الأيديولوجيا) ستكون عَصَبَ هذا البحثِ وأثافيه، فاللغةُ العربيّة لغةٌ واسعةٌ عظيمةٌ، وللكاتبِينَ بها أفانين وأساليب، ولهم منها حظوظٌ وأنصبة، وهذا كله لا مراءَ فيه ولا جدالَ. أمَّا ما سيعتني البحثُ به فهو الحوارُ الذي سرده الكاتبُ الشرقاويُّ معتمداً اللهجةَ المصريَّةَ لدَوَاعٍ فنيّةٍ كما قال.

أمَّا الأسلوبُ فهو طريقة عَرْضِ الحدثِ للقارئ، وهذه الطرائق مختلفة، والكاتبُ الملتزم ـ كالشرقاوي ـ يعتمدُ على الطريقة التي ترفع راية الفضيلة، وتدعمها وتدعو إليها، وتقوم بتبشيع الرذيلة، وتُضعفها وتنفِّرُ منها. فهل التزم الشرقاويُّ بهذه الطريقة؟

وأما النقطة الثالثة فهي إقحامُ الرؤية الشخصيّة والقضايا الذاتيّة في العمل الأدبي بعيداً عن الاتجاه الأدبي أو المذهب الفكريّ. وهذه النقطة ستُدْرَسُ من جانبين؛ الجانب الأول يتناول الفضاء الذي يجوز للكاتب أن يُظهر ذاته فيه دون أن يُلام نقديّاً، والجانب الثاني هو ما وقع فيه الشرقاويُّ في بعض الصور التي كانت ذاتُه حاضرةً فيها حضوراً واضحاً.

سيتناول البحثُ هذه القضايا ويجلوها، وسيكون جلاؤها معتمداً على دراسة روايات عبد الرحمن الشرقاويّ (١٩٢٠-١٩٨٧) الأربعةِ (Çelenlioğlu, 2016: 62-93) التي صدرتْ بين عامي (١٩٥٤،١٩٦٧)، والتي تناول صاحبُها فيها قضايا مهمّةً في المجتمع المصريّ. بدأ الكاتبُ زمانَه الروائي عام ١٩٣٢ وختمه بالعام الذي صدرت فيه روايته الأخيرة تقريبا. وللشرقاويّ مجموعتان قصصيتان زامنتا تلك الروايات نشراً (١٩٥٤و١٩٥٧)، لكنّهما مختلفتان في بعض الصور التي سبق ذكرها؛ لذا سيُجري البحث مقارنة بين صورتين مختلفتين لقضية واحدة تناولها الشرقاويُّ مرة في الروايات ومرة ثانية في القصص القصيرة.

سيكون هذا البحث مبنيّاً على ثلاثة عناوين فرعية، وسيتناول القضايا السابقِ ذكرُها من جانبها السلبيّ لا الإيجابيّ، وما ذاك بحثاً عن العيوب، بل هو تنبيهٌ إلى السقطات التي قد يقع فيها بعضُ الكُتَّابِ والنّقّاد. أما الجوانب الإيجابيّة في سرديات الشرقاوي فلا تُعَدُّ؛ لأنَّها الأصل الذي ينتظره القارئ أو الناقد من الكاتب المبدع.

اللغة

اللغة هي الوسيلة المعتمدة للاتصال بين المرسل والمتلقي، بين الأديب والقارئ، واللغةُ العربيّة لغةٌ واسعة من حيث المفردات، وغنيّة من حيث الأساليب، تفاضَل بالتَّمَكُّنِ منها الأدباءُ، فمنهم ذو حظٍّ عظيم، ومنهم ذو حظٍّ وافر، وهي طَوعٌ لهم، لبَّتْ حاجة الرومانسيين فصوَّروا بها عوالمَهم الخياليَّة، وأنجدت الكلاسيكيين فنحتوا بها نصوصا صُلبةً متينةً، ولم تبخل على الواقعيين بما جعلهم يصورون واقعهم ويستنهضونه بلُغَةٍ حيويَّةٍ حركيَّةٍ يرى القارئُ حروفَها تنبضُ بالحياة؛ يرى الحروفَ باكيةً بائسةً عندما يصورون المآسي، ويراها ذائَها خجلى عندما يصورون المثالب، ويراها ضاحكة مستبشرة عندما يصورون الفضائل أو يدعون إليها متفائلين! ولقد أضحت بعض النصوص

ساحة لرؤية الأحداث والمَشَاهِدِ لا لقراءتها قراءة تقليديّة، وما ذاك إلا إبداعُ كاتبٍ أعطته اللغةُ ما يحتاجه من المفردات والأساليب التي تجعلك تعشق النص ولا تَمَلُّ صحبتَه (خضر، ٢٠٠٧: ١٦).

كان الشرقاوي ممن أبدع في تصوير الواقع تصويراً دقيقاً وصفيّاً أو نقديًّاً، وهو في تصويره يبكي واقعَه تارة، وينصره مُدافِعاً عنه تارة ثانية، ثم يستنهضه، فإذا ما رأى فيه ما يُفتَخَرُ به أشار إليه وافتخر. هذا دَيدَنُه في أكثر الأحداث التي صوَّرها، ومن أمثلة دقَّة التصوير التي أبدع فيها الشرقاويُّ مشهدُ سقوط البقرة في البئر، حيث جعل الكاتبُ قارئَه يرى ما يحدث ويتفاعل معه عندما سرد له الحدث (العالم، وأنيس: ١٣١)، من ذلك قوله: "واختلط الصياح بالاستغاثة، وحاول شيخُ البلد أن يتقدّمَ إلى حافة الجسر حيث وقعت الجاموسة وزعق... ولكن الصرخات غمرت ضجيجَه، وبرز الشيخ الشَّنَّاويُّ بقامته المديدة المتكرشة وهو يصيح..." (الشرقاوي، الأرض:٢٠٩-٢١٤)، ثم وصف عملية استخراج البقرة من البئر فقال: "غير أن عبدالهادي قفز إلى البئر لاهثاً، وأسند رجليه إلى القواديس، ووضع يده تحت بطن الجاموسة وهو يسند قدميه إلى غور في البئر... وزحف الرجال الذين يرقدون على الجسر بجراحهم منذ لحظات... ووقف بعضهم أمام البئر..." ثم وصف تكاتف الرجال في عملية الإنقاذ "وهبط إلى البئر رجال آخرون، ووقفوا كلهم يتساندون وأرجلهم إلى القواديس أو إلى غور في البئر، وكانوا كلهم يسندون بعضهم حين تَقْلَقُ الأَرْجُلُ... وكانوا كلهم يشجعون بعضَهم وأيديهم جميعا تحت بطن الجاموسة يحاولون دفعَها بكلِّ ما يملكون في أجسادهم من قوة لدفع الكارثة... كانوا يَنْحَنُونَ ويعرقون، وتقدح عيونُهم وتتابع أنفاسُهم داخل البئر".

ولم يبقَ كاتبنا ـ والحال هذه ـ داخلَ البئر، بل نَقَلَ للقارئ (المُشاهِد) ما يجري خارجها فقال: "وخارج البئر على مدار الساقية يتدافع الرجال والنساء، وشيخ البلد يزعق بأوامرَ لا يُصغي إليها أحد... والشيخ الشناوي يستنجد بقوة الله.. أمّا مسعود أبو قاسم، صاحب الجاموسة. فكانت عيناه على عبدالهادي ويداه تضرب الأرض وتلطم... وهو قاعد يدير رأسه إلى الرجال في داخل البئر وإلى امرأته التي جلست أمامه صفراء كالموت، بلا حيلة ولا قوة على شيء حتى الجزع والصراخ..." لقد طغى الجانب النفسي، الحزن، على جانب المادي الحركي، رد الفعل. فأقعده عن المشاركة في عملية إنقاذ بقرته. (السلامي، ٢٠١٧: ٣٨٦، ٣٨٨).

ولكيلا يشعر القارئ بالملل أو المشاهد باليأس ينثر الكاتب خلال مشاهد اليأسِ بوادرَ الأمل "ورأى مسعود أبو قاسم جاموسته ترتفع قليلا من مكانها في البئر..."، لكنَّ المشهد لم يكتمل، والصورَ التي يريد الكاتب سردَها لمّا تنتهِ! لذا "عادت فسقطت والرجال ما زالوا يتصايحون ويتساندون من داخل البئر والأيدي كلها تحت بطن الجاموسة تحاول أن ترفعها... وعاد مسعود يصيح وهو ينظر بين امرأته وعبدالهادي والسماء: ضاعت الجاموسة! انقسم وسطي!" ثم يعود الأمل محقَّقا "وأخيراً رُفِعَتِ الجاموسةُ على أيدي الرجال... ونُزِعَ عن عينيها الغماء، فمَدَّت رِجلَيها إلى المَدَارِ وسَحَبَها الواقفون...

ومَدَّت رِجلَيها الخلفيتين وتحركت، ثم مَشَتْ على مَدَارِ السَّاقية والواقفون يسحبونها ويتحسسونها... ورُدَّتِ الروح على امرأة مسعود وزغردت، ووقف مسعودٌ فجأةً... وانتفض... وارتفعت زغاريد النساء..."

كان وصف الشرقاوي مبنيا على الأفعال الحركية كما سبقَ، وكان لاختيارِه أفعالَه دقةٌ مرتبطة بالشخصيات من حيث المكانة الاجتماعية والصفات النفسية؛ فشيخ البلد يكرهه الجميعُ ولا يحترمونه لضعف شخصيته ولموالاته الظالمين؛ لذا كان "يزعقُ" وكان لزعقه ضجيج، ومع هذا ضاع ضجيجه في خضم الصراخ المنتشر. فلما تعاضد الحاضرون لانتشال البقرة كان "شيخ البلد يزعق بأوامر لا يصغي إليها أحد" ولما انتُشِلت الجاموسة وزغردت النساء "ارتفع صوت شيخ البلد يأمر النساء أن ينتهين من الزغاريد والكلام الفارغ... ولوّح بعصاه ثم هزَّها ومضى إلى الجسر ولم تسكت النساء.."

وعلى الجسر استند شيخُ البلد على عصاه مزهواً كأنَّه من الحكَّام، ثم تأفَّفَ من عَدَمِ احترام الناس له، ومن عدم إصغائهم لحديثه، ومن عدم استجابتهم لتعليماته! لقد تضاربوا ـ قبيلَ سقوطِ الجاموسة ـ أمامه دون أن يزجرهم حضورُه. فكيف لهم أن يتضاربوا أمامَ مُمَثِّلِ الحكومة؟! هذا ما كان يفكر به، وهذا ما أراده له الكاتب؛ إذ لم يعتذر منه أحدٌ، ولم يقف معه أحدٌ حيث وقف، ولم يكترث به أحد، بل راحوا يسخرون من أقواله بعد هدأت أنفاسهم، وكان لسخريتهم منه رَجْعُ إيجابي في نفوسهم، وراحوا يقلدونه ويسخرون، وقد علموا لو أنهم أطاعوه لما نجحوا في الإنقاذ، بل لو شاركهم العملَ لسقطَ مثل الجاموسة. ثم عاد شيخ البلد "ليزعق" عندما سمع ضحكاتهم القوية فما استجيب له، فلما حاول اتهامهم بالعمل ضد الحكومة انشغلوا بالاستماع إلى الشيخ يوسف ولم يلتفت إليه أحد. لقد كان شيخ البلد يعيش حالة صراع شخصيّ مع جميع أفراد المجتمع الذين لا يحترمونه ولا يحترمون آراءه. (آريخا، ٢٠١٩: ١١).

هكذا صوَّر الكاتب شيخَ البلد، لكنَّه صوَّرَ الشَّيخَ الشَّنَّاويَّ ـ إمام وخطيب مسجد القرية ـ في صورة مختلفة عن شيخَ البلد، مع أنَّهما مواليان للحكومة الظالمة، وهو يكرههما معا! غير أنَّ مكانة الشيخ الشناوي لا تسمح للكاتب الشرقاويِّ الواقعيِّ أن يذهب بشخصية إمام المسجد مذهبَه بشخصية شيخ البلد نائب العمدة، فمهما بلغ من السوء يبقى الإمامَ الذي يعظ الناس بالقرآن والحديثِ، ويصلي بهم إماما، وهو رمز دينيٌّ روحيٌّ يحمل الخيرَ للناس، ويستحق مكانة مرموقة، وإن كان فعلُه يناقَضُ وظيفتَه.(قيسومة، ٢٠١٣: ٤٦).

بدأ مشهد الشيخ الشناوي قريبا من مشهد شيخ البلد، لقد "صاح" بالحاضرين موجهاً ومعلماً، وطلب منهم قراءة سورة الفاتحة للعون، وحاول أن يبدأ بقصة عن بقرة بني إسرائيل... لكنَّ صاحب البقرة نَهَرَهُ ودَفَعَهُ حتى كاد أن يسقط في البئر! وبعد محاولات الرجال في استخراج البقرة وجَّه كاتبُنا

عينيه وأذنيه إلى الشيخ الشناوي ليراه يستنجد بقوة الله... ولكي لا تكتمل صورة الشيخ الشناوي الإيجابية التي لا يؤمن بها الكاتبُ نراه يشبّهه بشيخ البلد من حيث الزعق فيقول: "وزعق الشيخ الشناوي: اجمد... وقل يا رب... اجمد الله يلعنك... قل يا رب" فلما انزاحت الغمة وأخرجت البقرة وزغردت النساء، اتجه صاحبُها (مسعود) إلى عبد الهادي ـ بطل المشهد ـ أوّلا وعانقه طويلا "ثم التفت إلى سيدنا ـ أي الشيخ الشناوي ـ فقبّل يده واعتذر" لأنه أغلظ معه القول والفعل قبل قليل. وهكذا جُبِرَ الشناوي بعد كسرٍ ـ وقد اعتاد ذلك ـ دون أن يكون لشيخ البلد السابق ذكره نصيبٌ مماثل من الاعتذار أو الاهتمام.

ولتكتمل الصورة الثلاثية التي أبرزها هذا المشهد ننظر إلى عبد الهادي الذي لا يملك لقبا كشيخ البلد أو شيخ القرية فنراه قد هبَّ فنزل البئر أوّلَ النازلين، وكان محورَ العمل ومُوَجِّهَهُ، وكان لكلامه القليلِ وَقْعٌ في أسماع المنقذين، وصدىً في نفوسهم، وأثرٌ في أفعالهم حتى نجحوا. لقد صوَّر الكاتبُ عظمةَ عبدِ الهادي عندما مَنَعَ (ديابا) من المشاركة في الإنقاذ لأن دمه يسيل، وما سالَ دمُه إلا من الضربِ الشديدِ الذي تلقاه من عبدِ الهادي ذاتِه! ولم يكن دياب وحدَه في هذا، بل أسندَ عبدُ الهادي رجلا آخر ـ كان يضربه قبل قليل ـ لكيلا ينزلق فيسقط في البئر.

فلما نجحوا في إنقاذ البقرة خرج عبد الهادي من البئر، فتوجَّه إليه صاحبُ البقرة أولا "فجذبه بين ذراعيه وعانقه طويلا... وكان عبد الهادي يلهث...فمشى في صمت حتى قعد تحت الجميزة على الجسر، ومسح عرقَه بيديه... ودعك وجهَه... وأخذ يهزُّ رأسَه في حزن..." 260

لقد كانت شخصية عبد الهادي شخصيّةً اجتماعيّةً إيجابيَّةً، فكانت مع فقرها قريبةً من الناس، ومع تجرُّدِها من الألقاب قادرةً على استنهاض القوة وتوجيهها حتى النجاح، وكانت مع شدتها في الخصام وقوتها في البطش شخصيةً منطقيّةً تفاعليّةً؛ تُسقِطُ حقوقها الشخصيّة مقابل الصالح العام، وتدوس على الأمور الصغيرة لصالح الأمور المصيريّة! لذا كان خافتَ الصوتِ قويَّ الأثر، قليلَ الكلامِ كثيرَ الفعلِ، وكان أوّلَ من شُكِرَ بودٍّ وصِدْقٍ، ثم اتَّجَهَ صامتاً ليستريح! إنَّها الشخصيّةُ الاجتماعيّةُ الأكثرُ تفاعلاً وفاعليّةً في القرية. (أسماء، وحنان، ٢٠١٧: ٦٦، ٦٧).

هذا من حيث ما ظَهَرَ من المشهد، وهذا يعني أنْ كلَّ مَن وَقَفَ مَوقِفَ الرَّاوي استطاع أن يرى ما رآه، وإنْ استعصى عليه البيان، وندَّت عنه بلاغةُ التعبير، لكن كاتبنا لم يكتفِ بهذا، بل غاصَ في بعض النفوس واستخرج بعضَ كُنهها ليعيشَ القارئُ ما عايشَه الكاتب، أو ليلامسَ شعورَ كلِّ شخصية أراد الكاتب أن يظهرها. فمسعودٌ صاحبُ البقرة يعيش في تلك الأثناء حالةً من الجزع الهائل، ويشعر بالانكسار، وعندما أراد دياب أن ينزل إلى البئر للمساعدة "زعق به عبدالهادي بحنان كبير..." وعندما تعاوَنَ الرجال على إنقاذ البقرة كانوا "يعانون في وقت واحد لحظات خاطفة من نفس اليأس المخيف... وتلمع لهم معاً ومضاتٌ بَهيجةٌ من نَفْسِ الأمل..." ولما أُنقذت الجاموسة ارتمى صاحبُها عليها وهو يشعر

بالندم، وكان عبد الهادي بعد النجاح يشعر بالحزن تحت الجميزة... لقد حرص السارد على إظهار الحالات النفسيّة ـ التي تعيشها الشخصياتُ ـ للقارئ ليساعدَه على تجاوزِ النصّ المكتوبِ إلى الفضاءِ الرّحب الذي يعيش فيه الحدث كما جرى، فالمقروء يتغلب على المكتوب أحيانا. (نور الدين، ١٩٩٤: ١١).

كيف استطاع الكاتب أن يشاهد كلَّ هذا ويصف كلَّ ذاك؟ وكيف استطاع أن يعرف حزنهم وفرحهم في غمرة الصراخ والاستغاثات والمعمعة التي كانت تجري؟ لقد كان في وصف هذا المشهد شاعراً أكثر منه سارداً، كان يرى ما يجري بعيون كثيرة، تراقب كلَّ شيء، ظاهره وباطنه، ولم يغب عنه استحضارُ التراث، والدعوة إلى الوحدة في وجه المصائب الطبيعية والبشرية... كل ذلك في إطار الواقعية العميقة التي تجري على البشر الطبيعيين. (العالم، وأنيس: ١٣١)

دعا الساردُ إلى الوحدة عندما جعل عبدَ الهادي يقفز مُنقذاً ويضع يده تحت بطن البقرة، ثم جَعَلَ الذي نزلوا معه لا تنسحب أيديهم من تحت بطن البقرة، كرَّرَ ذلك ثلاثَ مرّاتٍ ليؤكِّد على أهميَّةِ التَّعاون، وليدعوَ إلى التركيز على الهدف المنشود الذي لا يجوز أن يغيب عن القاصد الناجح. ثم دعا إلى ذلك صراحة عندما وصف حالَي عبدالهادي وخصومه قبل سقوط البقرة وبعدها، لقد كان يتضاربون حتى سالت منهم الدماء، ثم اتجهوا جميعاً للإنقاذ، وصار عبد الهادي يدفع الشَّرَّ عن خصومه الذين كان يضربهم من قبل. إنهم يتخاصمون ويتضاربون لكنهم "يحسون فجأة أنه عندما تنزل الكارثة برجل أو امرأة فكأنما نزلت بهم جميعا.. ويجب عليهم جميعا أن يدفعوا الكارثة متساندين! وكل واحد منهم يطالب الآخرين بأن يقفوا معه ويساعدوه حين يقع له شيء كهذا الذي يقع لمسعود"، لقد ضمَّنَ الشرقاوي تصويرَه هذا توجيها تعليميّاً واضحاً، فهو هنا أقرب إلى المعلم منه إلى السارد. (العالم، وآخرون، ١٩٨٦: ١٤،١٥).

وتظهر في صياغة السرد ملامحُ نسجٍ على منوال الحديث الشريف "إذا التقى المسلمان بسيفيهما، فقتل أحدهما صاحبه، فالقاتل والمقتول في النار، قيل: يا رسول الله هذا القاتل فما بال المقتول؟ قال: إنه كان حريصا على قتل صاحبه" (ابن حجر، ١٤٢١هـ: ١٠٧/١) و"كان ـ أي عبد الهادي ـ من الممكن أن يقذفه في هذه البئر نفسها.. على الأقل كان مستعدا لهذا.. وكان الرجل هو الآخر مُستعِدّاً لأن يصنع بعبد الهادي أكثر من هذا..." وكأنَّ كلَّ شخصٍ منهما كان حريصاً على هلاك صاحبه. ولما أنهى عبد الهادي عملَه "... مشى في صمتٍ حتى قَعَدَ تحت الجميزة على الجسر، ومسح عرقه بيديه.. ودعك وجهه.. وأخذ يهزُّ رأسَهُ في حزن.." وهذه الطريقة مقتَبسةٌ من قصة نبيّ الله موسى عليه السلام ﴿فسقى لهما ثم تولّى إلى الظل فقال ربِّ إنّي لما أنزلتَ إليَّ من خير فقير﴾ [القصص28 :٢٤].

هذه ملامحُ نقديَّةٍ لمشهدٍ صوَّره الكاتبُ في صفحاتٍ خمسة، ولو استكنهتُه لطال بي المقام، ولو نظر فيه غيري لرأى أكثر مما رأيتُ، ولَكَتَبَ أبسطَ ممَّا كتبتُ، وكان هذا ديدن الكاتب في مشاهد كثيرة، بل وديدن كثير غيره ممن ارتوت أقلامُهم من عذب اللغة فلا تَنْضَب، وادّخرت من معينها فلا تنفد، وانتشت من عبيرها الطيب فلا يصدر عنها إلا الطيب. ولو رحت أستدلُّ لمكثتُ غيرَ قليل، لذا سأكتفي بمشهد للكاتب أيمن العتوم عندما صوَّرَ مشهدَ التمساح الذي التَهَمَ فتاة في مقتبل العمر، وصوَّر حالَ أهلها تصويراً بديعاً فنيَّاً حتى أضحى المشهدُ المأساويُّ المسطورُ كالمرئيّ، وللقارئ أن يبكي أو يتوقف عن المشاهدة ـ القراءة ـ عندما يرى الدمّ البريء يتقاطر من فم التمساح، ويسمع صوت تكسير العظام التي تستعد لتحمل أعباء حياة طويلة بين فكّي تمساح لا يرحم... ثم يصوّر جنون الأم... وانهيار الأب... وذهول الأخ. (العتوم، ٢٠٢٠: ٧٩-٨٧).

سقنا هذا الكلام عن مشهدَي الشرقاوي و(أيمن العتوم) الذي يلتزم اللغة العربيّة الفصيحة، ويحرص على بليغها وجميلها لنقولَ إن اللغة العربيّة الفصيحة طوْعُ بَنَانِ أبنائها المبدعين؛ لا تقصر، ولا تنبو، ولا تفتر، ولا تشذ، وإنَّها قادرةٌ على تصوير الحياة الاجتماعيّة تصويراً تامَّاً في أحوالها كلِّها حزناً وفرحاً وتفاؤلاً وتشاؤماً وألماً وأملاً... كما تلبي حاجاتهم عند سرد الأحداث، وعند وصف الأشخاص والأماكن... لا تخذلهم عندما يتحدثون عمَّا يدور في الأنفس. ولها من المفردات ما يستطيع الجميعُ فهمَه، ولها منها ما يختصُّ به المتعلمون والأدباء، وبين هذين المستويين مستويات، فلماذا تركها الشرقاوي عندما سرد الحوار؟ (جبور، ١٩٨٤: ٢٤٩-٢٦٣).

لغة الحوار

اعتمد الشرقاوي في سرد حوار شخصياته الروائية اللهجةَ العامّيّة المصرية، وقد برر ذلك بالضرورة الفنية، لكنَّ رأيَ الشرقاوي ليس مُسَلَّماً به في عصره، بل له معارضون ومؤيدون، وقد بسط بعضُ النقاد القولَ في هذه المسألة التي تشعبت أبعادُها فنيّاً ولغوياً وقوميّاً وثقافيّاً...

أعلن الشرقاوي في مقابلة مصوَّرة (أوتوجراف: صاحب "الكلمة "الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي مع طارق حبيبYouTube -) أنه يكتب حوارَ الروايةِ بالعامّيّة ـ الدارجة ـ لأنَّها ضرورة فنيّةٌ، ولم يزد على هذا، وقد يكون ذلك من باب الواقعيّة الحقيقيّة؛ فهو يريد أن يعبر عن ثقافة الشخصيّة وإدراكها بلسانها الحقيقيّ، وقد مُدَحَ له ذلك (العالمُ، وأنيس: ١٣١)، ثمَّ عقّبَ الشرقاوي بوجوبِ انتشالِ اللغة العربيّة والمحافظةِ عليها؛ لأنَّها لغة الثقافة العربيّة ولغة وَحدتها، وهذا يتفق مع ما قاله طه حسين، كما سيأتي، عن توحيدِ العربيّة العربَ.

لم يكن الشرقاوي وحيدا في قضية جَوَازِ كتابة الحوار بالعامّيّة، فقد برَّر لطفي جمعة كتابتَه حوارَ إحدى رواياته بالعامّيّة الريفيَّة لأنَّها أوقع في النفس (عبدالله، ٢٠٠٥: ٢٢٢)، وقد عدَّ غيرُه الحوارَ

بالعامّيّة يساعد "على تجسيد الموقف، وإبراز طبائع الشخصيات، وهدفها... ويعبّرُ بصدق عن الشخصيَّة" (النساج، ١٩٨٨ :٢٩٧، ٢٤٥). أما عيسى عبيد[١] فقد اعترف بأنَّ المسألة أجهدت فكرَه بسبب الهوّة الواسعة بين العربيّة الفصيحة ـ لغة الكتابة ـ واللهجة العامّيّة ـ لغةِ الحياة اليومية ـ، ولم يخرج عن الضرورة الفنيّة أو موافقة الحال "فإن استعملنا الأولى ـ يقصد الفصيحة ـ ظهرت مُتكَلَّفَةً مُتنافِرَة شاذَّة بعيدةً عن الفنّ الذي يتطلب المسحةَ الحقيقيَّةَ والدِّقَّةَ في تصوير الألوان المحليَة، وإن استعملنا الثانية ـ يقصد العامّيّة ـ قضينا على اللغة العربيّة، وحكمنا بإخراج النوع القصصي أو المرسحي من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية"(عبدالله، ٢٠٠٥ :٢٤٠)، ثم يصل إلى أن استخدام اللغة البسيطة الخالية من التراكيب اللغوية أقوم سبيلا من اللجوء إلى العامّيّة التي لم يرَ بأسا في استخدام بعض ألفاظها؛ فقد تؤدي ـ وفق رأيه ـ كلمةٌ عامّيّة ما تؤديه جملة فصيحة! أما الحوار القصير فلا بأس عنده من كتابته بالعامّيّة كاملاً.

لقد وصل عيسى عبيد إلى هذا النهج بعدما أعلن عدمَ موافقته على رأي محمد تيمور الذي كان يرى وجوبَ كتابة الروايات القصصية المسرحية بالعامّيّة، وبنى عيسى رفضَه هذا على تعصبِه للغة العربيّة وعلى عدمِ رغبته في خروج الأدب المصري ـ مع تميّزه ـ عن الأدب العربي.

في مقابل هذا الرأي هناك مَن تعمَّقَ في القضية وفصَّل، فشرح الأسباب، ورسمَ سُبُلَ التغيير أو الانتقال تدريجيا إلى اللغة الفصيحة؛ كالكاتب حسين مروة الذي خَصَّصَ فَصْلاً من كتاب له عن لغة الحوار، وذكر أسبابَ تفشّي العامّيّة، وسُبُلَ النهضةِ بالعربيّة الفصيحة، ووصل إلى أن كتابةَ لغةِ الحوارِ بالعامّيّة يَفرضُه الواقعُ الحالي، وينبغي أن نرتضي هذا الأمرَ الواقعَ، مُشترِطا عدمَ الإسرافِ في تقعيرِ العامّيّة أو تبسيطها، فهي على سجيّتها أكثرُ صِدقاً وواقعيَّةً، آمِلاً أن تنهضَ الأمَّةُ بلُغَتِها بعدما تتَخلَّصَ من كلِّ أنواعِ الاستعمار. (مروة، ١٩٥٦: ٤١-٥٦).

أما محمود تيمور فقد جعل صَدْرَ كتابه (فن القصص) عن قضيّة الفصيحة والعامّيّة التي كتب عنها كلاماً رائعاً، مُشيراً إلى مبادئِ نهضةِ اللغةِ وانتشارِ الفصيحة بين الناس، آمِلاً أن تبدأ لغةُ الحوارِ بالازدهارِ والارتقاء، وأنْ تقتربَ من الفصيحةِ تدريجيّاً عندما تنتشر الفصيحةُ في المجتمع، ذاكِراً بعضَ الأمثلة على اختيار بعض الكتّاب الألفاظ العامّيّة اللطيفة (تيمور، ١٩٤٨ : ٥-١٦). ومن الجدير بالذكر تَرَاجُعُ محمود تيمور عن كتابة قصصه بالعامّيّة، وإعادةُ كتابة قصصه . المكتوبة العامّيّة . بالعربيّة الفصيحة (مصطفى، ٢٠١٥ :١٧).

وكتب جبرائيل جبور كلاماً وافيّاً حولَ دواعي استبدال الفصيحة بالعامّيّة، وقد أورد شواهدَ ودلائلَ عن بطلان أسباب مَن دعا إلى العامّيّة بمقابلة نصوص فصيحة مع العامّيّة، ثم بترجمتِها إلى ثلاث لغات أجنبية ـ فرنسية إنجليزية فارسية ـ ومقارنتها مع النَّصِّ الفصيح، وخلص إلى أن الفصيحة

أكثر اقتصاداً، ولا يجوز التسليم بقول من قال إنَّ الفصيحة تستهلك وقتا أطول وجهدا أكبر وصفحات أكثر. ثم ذهب إلى المعاني والمفردات، ووصل بالدليل إلى أن المعاني التي تعبّرُ عنها الفصيحة لا يمكن للعامّيّة أن تقوم بها، وهو هنا لم يذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين الذي قال إن العامّيّة لأهلها وحسب والفصيحة للجميع، بل ذهب إلى دراسة خصائصهما التي تفوقت فيها الفصيحة (جبور، ١٩٨٤: ٢٤٩-٢٦٣).

أما طه حسين فكان أكثر وضوحاً وأشدَّ حكماً على هذه المسألة، لقد سُئل في مقابلة مصورة عن الكتابة بالعامّيّة فأجاب بأنه من أنصار الفصيحة وخصوم العامّيّة، ثم استدرك على ذلك بأنه لا يرى حَرَجاً في دخول جُمَلٍ قليلة في بعض الكتب باللغة ـ اللهجة ـ العامّيّة، أما ما يكرهه ويخاصمه فهو الاقتصار على العامّيّة والابتعاد عن الفصيحة ابتعادا تامًّا، ويرى طه حسين (www.youtube.com/watch?v=gK-e4LUFtok.) في عامّيّة بعض جُمَلِ الحوار بُعدا معنويا لا يتحقق باللغة الفصيحة، واستشهد حول هذا الموضوع بكلام الجاحظ الذي لا يرى بأسا في استخدام ما يُحتاجُ إليه احتياجاً من العامّيّة، وبيَّنَ أن العامّيّة استُخدمت في القرن الثالث الهجري، وختمَ بأنَّ الفصيحةَ سبيلٌ لتوحيد العرب؛ فهي للجميع، أما العامّيّة فلا يفهمها إلا أبناؤها، وَفقَ رأي طه حسين.

هذه بعض آراء من اهتمَّ بهذه المسألة بدءاً ممن أوجب الكتابة بالعامّيّة كمحمد تيمور، إلى من رفض العامّيّة. إلّا لَمَماً. كطه حسين، أو رفضها مطلقا كجبرائيل جبور، مروراً بمن برَّرها أو شرحها أو تراجع عنها. وما يهم البحثَ من هذا كلِّه ما ذهب إليه الشرقاوي عملياً في رواياته التي التزم في حواراتها باللهجة العامّيّة مبررا ذلك بالضرورة الفنية التي لم يشرحها! فهل هي ـ كما قال غيره ـ أصدق تعبيراً عن الشخصيّة؟ أو هي أوقع في نفس القارئ؟ أو أوضح في ذهن القارئ البسيط الذي تمثِّلُه الشخصياتُ القصصيّةُ البسيطةُ؟

أما الاحتمال الثالث. فَهْم القارئ البسيط القصةَ التي تحكي له وعنه. فلا يبرر الكتابة بالعامّيّة؛ لأن القارئ البسيط لن يتمكن من قراءة أو فهم سائر نصِّ الرواية، فالعامّيّة عند الشرقاويّ مقتصرة على حوار الشخصيات، أما سائر النصِّ فمكتوبٌ بلغة فصيحة عالية، هذا على فَرَضِ أنّ الشرقاويّ أراد هذا، ومنبع هذا الفرض أنَّ نَقْدَ الواقعِ الذي التزم به الشرقاوي يقوم على علاقة جدليّة مع المجتمع المكتوب عنه؛ إذ يكتب الأديب ناقداً ومُوجهاً، فيقرأ أفراد المجتمعِ المقصودِ ما يُكتب عنهم ليعرفوا ما يجري حولهم أو بهم، فينتبهوا ويطوروا أنفسهم... ثم تأتي مرحلة ثانية فثالثة... فالرواية لا تنفصل عن المعرفة (برادة، ١٩٩٦: ١٧).

وأما صِدقُ التعبير أو التأثير في النفس فإنها. وإنْ صدقت في مواقع كثيرة. تُخرِجُ النصَّ من دائرة الأدب العربي كما صرَّح بذلك عيسى عبيد، وتَقْصُرُ الأدب على أبناء البيئة التي كُتبت القصة بلهجتهم كما صرَّح بذلك طه حسين. وإذا ما نظرنا إلى المستقبل فسنجد أن العمل لن ينتشر عالميّاً بسبب

اللهجة المحلية التي يجهلها غالبُ من يتحدث العربيّة من غير أبنائها؛ لأنهم غالبا لا يعرفون إلا الفصيحة. ولسَائلٍ أن يقول: إن المقصودَ بالعمل الأدبي أبناؤه الذين يعرفون لهجتهم، فما شأن الآخرين به؟ والجواب يكون بشقين؛ أما الأول فمُتعلِّقٌ بأبناء البيئة التي يخصُّها العمل الأدبيّ، فالشرقاوي كان بَيْنَ النقد والبناء، وكان من المفيد في البناء الفكري والثقافي أن ينشر الشرقاوي العربيّة الفصيحة في المجتمع البسيط بلُغةٍ بسيطة غير معقدة .كما قال عبيد سابقا .، فهي سبيلهم إلى القراءة والمعرفة، وهي سبيل من سبل توحيد الأمة كما صرَّح بذلك الشرقاوي ذاتُه. وأما الشق الثاني فمتعلق بالنص، فالأدب ملكٌ للجميع، ومن حق الجميع أن يقرأه وينقده، وأن يقارنه بغيره أو يقارن غيره به للوصول إلى نتائج أكثر دقة في القضايا الاجتماعية، في كيفية انتشارها وتغييرها أو التخلص منها.

إنَّ المعاناة الاجتماعية التي كتب عنها الشرقاوي موجودة في بلاد كثيرة عربية وغير عربية، وقد استطاعت بلادٌ التَّخلُّصَ منها، وعجَزَت بلادٌ، وإنَّ بعض البلاد التي تعافت من المشكلات الاجتماعية تخشى أن تعود إليها مستقبلا بثوب جديد، ولكي يتمكن الخيرُ في المجتمعِ لا بُدَّ من الاطلاع على تجارب الشعوب المختلفة للوصول إلى نتائج أكثر متانة. فلو أرادَ شخصٌ إفريقيٌّ يتقن العربيّة الفصيحة أن يقارِنَ بين مأساة الفلاح المصري عام ١٩٣٢ والفلاح السنغالي المُستعبَد في أمريكا في مطلع القرن التاسع عشر، لو أراد ذلك فإنه سيجد روايةً عربيةً (العتوم، أرض الله) فصيحةً رائعةَ البيان تناولت قضية الفلاحين المُستَعبدين ظلما في أمريكا، بينما يجد نفسه مُضطراً إلى تَعَلُّمِ اللهجةِ المصريّةِ أو استحضار رجلٍ يترجم له نصوصَ الشرقاويّ التي تناول فيها أحوال الفلاحين المصريين في القرن العشرين. وهذا يقلِّلُ من انتشارِ النَّصِّ الأدبيِّ عالميّاً، ويحرمه من القارئ الصوريّ الذي ينبغي للكاتب أن يضعه في قائمة أهدافه عندما يكتب. (يوسف، ١٩٩٤ :٥٧).

قبل الوصول إلى مبررات وجوب الالتزام بالفصيحة لا بد من النظر إلى مدى التزام الشرقاوي بالضرورة الفنيَّةِ التي كتب معظمَ حواراته بالعامّيّة بسببها، فهل التزم بعامّيّة الحوار في قصصه كلها؟ وهل ضبط الشخصياتِ ضبطاً ثقافيّاً في كلامها وأفكارها... بحيث لا يصدر عن الشخصية من المواقف ما يفوق قدرتها العقلية أو مكانتها الاجتماعية؟ ألتزمتِ الشخصيةُ ذاتُها بعامّيّة الحوار أم تسلل السارد إلى لسانها وأنطقها ما يريد بفكره ولسانه الفصيح؟

لم يَسِرِ الشرقاويُّ على نهجٍ واحدٍ في لغة الحوار في رواياته وقصصه القصيرة، فشخصياته الروائية تتحاور باللهجة المصرية . العامّيّة . دائما، حيث أُعطِيت حريَّةً مطلقة؛ لتعبِّرَ عن ذواتها بألسنتها متفاعلةً مع الأحداث التي طوَّرتها وتطوّرتْ بها، وكان الحوار حاضراً بكثرة في الروايات لأنها رواياتٌ (درامية) تتوالد أحداثُها من بعضها (لحمداني،١٩٩١: ١٨). أمّا شخصياته في قصصه القصيرة

فمختلفةٌ فيما بينها، ومختلفة عن الشخصيات الروائية، حيث اعتمد في سرد إحدى مجموعتيه القصصيتين (أرض المعركة) اللغةَ الفصيحةَ البسيطة، كان يسرد الحوار بنفسه، ولا يسمح للشخصية أن تتولى الحديث عن نفسها إلا قليلاً. ولا شك في أن طريقة السرد هذه تُفقِدُ النصَّ بعضا من الحيوية والتفاعل الذي ينتظره القارئ، ولعل هذا السبب نحا بالشرقاوي نحواً آخر في سائر قصصه القصيرة والطويلة؛ أعني تَرْكَ زمامِ الحوار للشخصيات تؤديه بلهجتها المعروفة، ولعله هذا ما قصده بالضرورة الفنية.

وبهذا صار حوارُ قصص الشرقاوي قسمين؛ قسم مكتوب بلغة عربية فصيحة كاملا (أرض المعركة)، وقسم مكتوب بالعامّيّة المصريّة ويشمل مجموعته القصصية الثانية (أحلام صغيرة) ورواياته الأربعة (الأرض، الشوارع الخلفية، قلوب خالية، الفلّاح)، وهذا يعني أن الشرقاويّ حادَ عن عامّيّة الحوار في عملٍ واحد من ستةِ أعمال فنيّة قدَّمها إلى قرّائه.

وقبل المضي إلى السؤال الثاني أسوق مثالين مختلفين ـ فصيح وعامّيّ ـ من مجموعتيه القصصيتين للإيضاح، ففي مشهدٍ دارَ بين الوالي وإحدى محظيَّاتِه وزوجها عن المتظاهرين ضد الوالي يقولُ الزوجُ: "سنقتلهم جميعا اليوم، اليوم هو آخر أيام حياتهم" فيطرب الوالي لقوله قائلاً: "سنمضي نحن الثلاثة، أنا وأنت وكبير الشرطة فقط!" فتقول الزوجة: "اقتلوهم، ولكن لا تقتربوا منهم، إن رائحتهم تزكم الأنوف والحشرات تطير من أجسادهم" (الشرقاوي، أرض المعركة: ٤٨). كُتِبَ هذا الحوار بلُغةٍ فصيحة بسيطة تناسب الشخصيات، فالوالي الذي ينحدر من أصل غير عربي كان ثملاً، ومحظيّته وزوجها لا يكونان ـ عادة ـ ممن تعلم البلاغة والأدب، لأنَّ الأدب لا يجتمع مع الدياثة، لذلك لجأ الكاتب إلى ألفاظ بسيطة فصيحة واضحة يستطيع أي عربي أن ينطق بها، ولم يخرج من تلك الألفاظ عن مناسبتها إلا لفظُ "تزكم" الذي لا يستخدمه البسطاء عادة، وهذا متوافق مع رأي عيسى عبيد السابق باختيار الألفاظ البسيطة الفصية المتناسبة مع الشخصية (عبدالله، ٢٠٠٥ : ٢٤٠)، وينتفي بذلك زَعمُ مَن زَعَمَ أن الضرورة الفنية تستوجب كتابة الحوار بالعامّيّة.

وفي المثال الثاني كان فلّاحٌ فقير بسيط يتحاور مع أخيه حول إرسال ابنه للدراسة في القاهرة، يقول الأخ: "يا جدع خليه هنا باقول لك.. دا له عوزة بعدين.. أمال بس مين اللي حايقعد يتخانق مع الخطافين؟.. هو يعني حايجيب الاستقلال للبر. ولا يعني حايجيب الاستقلال. دهدي؟" (الشرقاوي، أحلام صغيرة: ١٥). إنها كلمات بسيطة المعنى عامّيّة المبنى، ولا تفوق الحوار السابق المسبوك بالفصيحة من حيث المستوى، إلا أنَّ الحوار الأول فصيح يفهمه أي قارئ يتقن العربيّة، بل يستطيع من لا يعرف من العربيّة إلا قليلا أن يفهمه بواسطة الترجمة، أمَّا الحوار الثاني فعاميٌّ لا يفقهه إلا أبناءُ مصر أو مَن اطلع على لهجتهم، وهذا يعني أنّ الملتزمين بالفصيحة من غير العرب لا يفهمون هذا

الحوار! وبالتالي لن يكتب للنص عالميّةً ولا سِعَةَ انتشارٍ، ولن يتغير المعنى لو قيل: اترك ابنك هنا، سيساعدنا في المستقبل، سيحمينا من اللصوص، هل سيحرر البلاد لو درس في القاهرة.

أمَّا التزام الشرقاوي بتصوير شخصياته ثقافيّاً واجتماعيّاً وَفقَ مستواها فلم يسلم من الخرْقِ أيضا، لقد سَرَدَ الشرقاويُّ حواراتِه التي قام بها عندما كان طفلاً (اثنا عشر عاما) يعيشُ أحداثَ الرواية بلُغة فصيحة، لقد حاور أقرانَه الذين لا يعرفون مدارسَ القاهرة بلُغةٍ أدبية جميلة، وكانوا يحاورونه بلغتهم العامّيّة. فهل كان الشرقاوي يملك تلك البلاغة طفلاً؟ وإن ملكها فهل كان يحدِّثُ أبناء قريته بها؟ وإن حدَّثهم بها فهل كانوا يفهمون كلامّه كلَّه؟ وكان الشرقاوي قد أدرج في روايته نقداً فنيّاً واعياً مقارِناً بين قريته وبين قرية (زينب) لمحمد حسين هيكل، وقرية صاحب (الأيام) لطه حسين (الشرقاوي الأرض: ٤١٥-٤٢٠)، وقد عدَّ الناقدون هذه المقارنة عيبا في الرواية؛ لأنها جرت على لسان طفل (عبدالله، ١٩٨٩: ٩٥).

أمّا(وصيفة) الفتاة البسيطةُ ثقافياً فقد استنكرت كلامَ الراوي الطفل عن الحب، وقالت إنها لا تفهم منه شيئاً، ووصفته بالكلام الإنجليزي، مع أنه لم يقل لها إلا "يا غرامي.. أحبكِ.." (الشرقاوي، الأرض: ٤١،٤٢)، وعندما حدثها في اللقاء ذاته عن القاهرة قائلاً: "إن الناس في شوارع مصر يسيرون رؤوسهم منحنية وعلى الوجوه وجوم، حتى لقد حسبتهم لا يضحكون، أما النساء في القاهرة فلا يكاد أحد يرى وجوههن من تحت الحجاب، ولكن النحور العارية، والفساتين ترتفع إلى ما فوق الركبة لتكشف أول السيقان" (الشرقاوي، الأرض: ٤٦)، عندما قال لها هذا الكلام الأدبيَّ لم تستنكره، ولم تستعجمه، بل تأثرت به وتنهّدت.

وأما التزام الشخصية البسيطة بالعامّيّة في كل حواراتها فقد خُرِقَ أيضا على لسان (وصيفة) ذاتها التي كانت تستعجم كلمة " يا غرامي أحبك"، لقد صاغت في موقف آخر كلاما نقديا عميقا فصيحا. غفل عنه الكاتب. فقالت: "إن الذي لا يملك أرضا في القرية لا يملك شيئا على الإطلاق حتى الشرف، وهذا النوع من الفتيات هو الذي يشجع علواني..." و "إن هؤلاء الفتيات مسكينات يعشن على اللقمة، ويذهبن في التراحيل إلى البراري وهناك يعشن يوما بيوم، ولا يبلغ ثمن الواحدة منهن عند رجل مثل (علواني) أكثر من كوز ذرة يسرقه الرجل من حقل يحرسه" وهذا الكلام مع فصاحته يحمل معنى وأبعادا لا تقدر عليها وصيفة، إن الراوي ذاته عقب على قول وصيفة بـ"ولم أفهم جيدا كل ما قالته لي وصيفة ولكنها كانت متأثرة..." (الشرقاوي، الأرض: ٥٢).

بهذا يُستنتَجُ أن الضّرورة الفنيّة لم تُراعَ مراعاة تامّة، ولأنها لم تُراعَ مراعاة تامّة كان من الأولى أن تخرج الشخصية من ألفاظها العامّيّة التي تخالف العربيّة لتحلِّق في الفضاء الفصيح الطيب. وقد كان للروائيين الآخرين شخصيات متنوعة الثقافة ألزموها كلَّها الفصاحةَ التي تُعلِي من قيمة النَّصِّ،

فهذا نجيب محفوظ يسرد على لسان (سنيّة) صاحبة السنوات الخمسين التي تندب حظَّها البائس في الزواج قولَها للخطّابة: "لا ينبغي لعاقلٍ أن يعانِدَ الحظَّ إذا تَجَهَّمَ"، ثم سرد قولَ الخطَّابة التي تسكن حيَّاً فقيراً معدماً لابنتها مُعَرِّضَةً بقسوتها: "لن يلمَّ الله شعثَكِ برجل؛ فأيُّ رجلٍ يرضى بأن يَضُمَّ إلى صدره جمرةً مُوقدة!"، وجاءت زوجةُ صاحبِ القهوةِ الشاذِّ إلى أحدِ أسيادِ الحيِّ تشكو إليه زوجها قائلة: "...فلعلّكَ بالِغٌ منه ما لم يبلغْهُ كلامي ولا كلامُ الناس جميعا، حتى إذا تبيَّنَ لي أنَّ نصحَكَ لا يُجدي كان لي معه شأنٌ آخر... ولكني إذا يئست من صلاحه فسأشبُّ النارَ في الزُّقاقِ جميعاً وأجعل من جسده النجس حطاماً لها..."، أما صاحبةُ الفرنِ فقالتْ لزوجها: "لا تفتأ تندب حظك وتقول: مالي أُضرَبُ من دون الرجال جميعاً".

ثم تدهشنا حميدةُ التي لم تخرج خارج أسوار حيّها، ولا تملك من الثقافة شيئاً بقولها في حق أحد الرجال: "هو فاضِلٌ إنْ أردتِ، ووليٌّ من أولياء الله إن شئتِ، ونبيٌّ أيضا إن أحببتِ، ولكنَّه لن يقف حجرَ عثرةٍ في سبيل سعادتي..." (محفوظ، ٢٠١٤: ٢٣،٢٨، ٩٨، ١٠٨، ١٥٥) والشواهد على ذلك كثيرة.

وهناك روايات كُتبت بلغة عربية فصيحة مع أنَّ شخصياتٍ مختلفةَ الأعراق قد شاركت بها (أرض الله، للعتوم مثالا)[٢]، ولا شكَّ في أنَّ تلك الشخصيات تحدَّثت بلُغاتٍ مُختلفة، وبمستويات متباينة من حيث البلاغة، لكنَّ الراوي استوعب ما قالته كل شخصية وأخرجه إلى القارئ بلغته، بفصاحته وبيانه اللذين لا يشك القارئ فيهما، فالساردُ يحمّلُ كلامَه المعنى الذي أرادته الشخصية، ويكون ذلك المعنى واضحا بسبب دقة التصوير والوصف، وبسبب تراكم الأحداث دراميا، وببيان الحالة النفسية والثقافية لكل شخصية... وفي غير العربيّة نجد مكسيم غوركي يجري حواراته على ألسنة شخصياته البسيطة بأسلوب جميل بليغ، إذ لا فرق في الحوار عنده بين كلامِ الخطيبِ المُفوَّهِ المثقف وكلامِ المَرأةِ التي لا تعرف القراءة ولا الكتابة.

إن القارئ لا يجد في أسلوب كلٍّ من نجيب محفوظ والعتوم وغوركي. المترجم. نُبُوّاً ولا تناقضا؛ لأن الكاتب هو الذي يصوغُ عباراتِ شخصياتِه، فالعبارةُ الجميلةُ البليغةُ لم تنطقْ بها الشخصية الضعيفة ثقافياً وفكرياً، لكنَّها ـ أي الشخصية ـ كانت تحملُ في داخلها المعانيَ التي عبَّرَ عنها الكاتبُ بأسلوبِهِ الجميلِ الفصيحِ.

وبالانتقال من حقلِ الأدب إلى حقل السياسة يجدُ الباحثُ ـ كلُّ باحثٍ ـ أنَّ المُحتلَّ الإنجليزي قد شجَّعَ الأدباءَ الذين دعَوا إلى كتابة الأدب بالعامّيّة (مصطفى، ٢٠١٥ : ١٣-١٤). وهناك من دعا إلى تدوين الثقافة كلِّها بالعامّيّة (الكردي، ٢٠٠٤ : ٢٣١). وقد حاربت الحكومة الفرنسية اللغةَ العربيّة في البلاد العربيّة التي كانت تحتلها لما رأت فيها من قوة ربط العرب ببعضهم وربطهم بالإسلام (عمر، ١٤٣٧هـ: ٢٩، ٧٦)، ثمّ جوَّز بعضُ الأدباء العرب استخدامَ العامّيّة في الحوار لأنها تعبر عن نفسية

الشخصية وعقلها وموقعها الاجتماعي، أو لأنَّها تدلُّ على النَّزعةِ الوطنيّةِ ـ المصريّة ـ لا القوميّة العربيّة، ولهذا كتب كثيرون حوار قصصِهم باللهجة العامّيّة (عبدالله، ٢٠٠٥: ١٤٩).

من موقف فرنسا ـ وبريطانيا ـ يُستنتج أن الفصيحة كانت من الثوابت التي رأوا فيها قوة للعرب فحاربوها، وبهذا يكون الالتزام بها قوّةً للعرب، وتصديا للمحتلين، ولهذا كان الأجدرُ بالشرقاوي الذي صوَّب سهامه الأدبية إلى الإنجليز في قصصه كلها أن يثخن فيهم بالتزامه بالفصيحة، فهو من المدافعين عن اللغة العربيّة الغيورين عليها، ولا يمكن أن يُدرجَ في قائمة المتماهين مع خطط الأعداء في القضاء على الفصيحة، لكنْ لكلِّ فارسٍ كبوة.

بعد استطلاعِ آراءِ بعضِ النُّقَّادِ حولَ الكتابة بالعامّيّة، وبعد سَوقِ بعض الشواهد والمقارنات يخلص البحث إلى أنَّ تبريرَ كتابة الحوار بالعامّيّة بالضرورة الفنيّة غير مقبول، فالكاتب يستطيع أن يصوغ كلامَ الشخصية ـ أيّاً كان مستواها ـ بالعربيّة الفصيحة، وله في ذلك أحد سبيلين؛ أمَّا الأول فالتعبيرُ عنها بلُغة فصيحة بسيطة تتناسب مع الشخصية ثقافيّاً، وهذا رأيٌّ تبنَّاه عيسى عبيد، ويجدُ الناقدُ ملامحَه واضحةً في ثنايا رواية (المركب) مثلاً، وفي هذا السبيل يدخل ما عبَّر عنه حيدر حيدر بقوله: "...وهي تدخل معه في حوار برقي بلغة محلية خاصة" (حيدر، ١٩٩٨: ١٢) إذ لم يرد أن يكتب ما قالته بالعامّيّة، بل طوَّعها لصالح الفصيحة (برادة، ١٩٩٦: ٤٤). وأما السبيل الثاني فأنْ يصوغ الحوار على مستوى بلاغي واحد، ويكون التمايز بين الشخصيات بأفعالها ومواقفها ووصفها... لا بنصيَّةِ الحرف الذي نطقت به وإن خالف اللغة.

إنّ النّهوضَ باللّغةِ يحتاج جهداً ثقافيّاً وأدبيّاً وعلميّاً وتربويّاً وإعلاميّاً واجتماعيّاً، وهذا كلُّه مُعتمِدٌ على الإذن السياسيّ أو الرسميّ، وهذا الأخيرُ ليس بيَدِ الشعب ولا بِيَدِ من يسوسه، بل بيد الغريب، وقد أشار حسين مروة إلى وجوب تخلص البلاد من الاستعمار لكي تنهض اللغة العربيّة (مروة،١٩٥٦: ٤١-٥٦). وإذا كان الأدباء لا يملكون كلَّ ما سبق مما تحتاجه اللغة للنهوض فإنهم يملكون بعضَه؛ يملكون أقلامهم، وعليهم أن يقصروها على الكتابة باللغة الفصيحة من دون مساومة، فكما شاعت كتابة الحوار بالعامّيّة حتى استساغها النقاد وبرروها فإن انتشار الحوار بالفصيحة سيستسيغه الناس، وسيقرؤونه، فإن فهموه جميعا فقد تحقق الهدف، وإن جهلَ بعضُهم بعضَ ما فيه فإنه سيجد المتعة والجمال في قراءة النص الفصيح الجميل الذي أودعه كاتبُه كلَّ طاقته؛ فنحن نستمتع بقراءة الشعر الجاهلي مع جهلنا ببعض ما نقرأ، لأنه القِمَّة في ما كُتِب.

فإن قيل إنَّ للهجات المحلية وقعَها في نفوس أبنائها، وإن اعتمادها من قِبَلِ بعض الروائيين يجعل رواياتِهم باباً من أبوابِ التعرف على تلك اللهجات... قيل لمن قال ذلك إنَّ الحفاظَ على اللغة العربيّة أسمى مطلباً وأنبلَ هدفاً، ولا يمكن السّماح لهدف خاصٍّ ضمن فنٍّ خاصٍّ أن يكسر قواعد

اللغة أو أن يدمجها بما ليس منها؛ فالأدب العربيُّ واسعُ الأفق، والنَّثرُ أحدُ فنونِهِ، والقِصَّةُ .والرواية . أحدُ فنونِ النَّثرِ، والحوارُ أحدُ أركانها، والشخصيةُ أحدُ أطرافِ الحوارِ، وبعضُ تلك الشخصياتِ تدير حوارها بالعامّيّة، والضرورة الفنية أو الصدقُ بالتعبير حجةُ تلك العامّيّة، أفيكون لهذا السببِ البسيط شرعيةٌ في تحطيم قواعد لغة القرآن والحديث، لغة الشعر والأمثال والخطابة؟! إنَّ الالتزام بفصاحة الأعمال الأدبية كلها يجعلها سببا من أسباب انتشار الفصيحة في المجتمع الذي مَسَخَت العامّيّة بهاءَ لغته الفصيحة حتى صارت آفةً عليها (عبدالله، ٢٠٠٥: ٢٢٦).

وإذا كان علماء اللغة العربيّة ينظرون إلى حوسبتها مستقبلا (عمر، ١٤٣٧هـ: ٢١٥) فماذا سنفعل بالكتابة بالعامّيّة؟ هل سنُدخل في ذاك الفضاءِ الدقيقِ المفرداتِ الفصيحةَ والعامّيّة؟ وهل سندخل العاميات المتعددة المتباينة؟ وكم سيصبح عدد مفردات اللغة العربيّة وعاميّاتها التي قد تتجاوز العشرات إلى المئات؟ إنَّ قدسية الحرف العربي توجب علينا الالتزام به فصيحا لا شية فيه، فإن كان للهجاتِ المحلية .العامّيّات .عذوبة ووَقعٌ لا يتحققان بالفصيحة فليكن ذلك في الأدب المحكي لا المكتوب.

إن قدسيةَ الحرف العربي، والسعيَ في توحيد الأمة العربيّة، وإمكانيةَ الاطلاع على الأدب العربي من قِبلِ غير العرب، ونشرَ المعرفة في ثنايا النصوص الأدبية كالرواية، وتحميلَ النصوص الأدبية الإضافات الخلّاقة إلى الحياة (العالم، ١٩٨٦: ٢١)، وتضمينَها مساراتِ التغييرِ والتجديدِ والتثوير التي يؤمل أن يفهمها كلُّ العرب، وأن يجد شذاها كلُّ من يفهم الحرف العربي، إنَّ هذا كلَّه يجعل الكتابة باللغة الفصيحة أمراً واجباً لا جِدالَ في وجوبه، ولا محيدَ عنه إلى غيره، إذ لا ينبغي بحال أن يكون اللفظُ عامِيًّا كما يقول الجاحظ (الجاحظ، ١٩٩٨: ١/١٤٤).

وإمعانا في تفنيد حُجَّةِ مَن أباح العامّيّة للضرورة الفنية تُذكَرُ القصصُ التي كُتِبت عن العرب الأوائل بلغة عربية فصيحة، حيثُ صُوِّرَ بعضُ تلك الأعمال، وعُرِضَ على الجمهور، فلم يعترض الناسُ عليه، ولم يشكُ أحدٌ عدمَ فهمِه الكلامَ الفصيح، وشخصيات تلك الأعمال الفنيّة المعروضة لم تكن سواء في الفصاحة، كما أنها لم تكن كذلك في حياتها الواقعية، وإلا فكيف عرف العرب عيوب الكلام؟ (الجاحظ، ١٩٩٨: ١/١٤٤)، وكيف اشتهر بعضهم بفصاحته وحِكَمِه وشعره وأمثاله؟ وفي القرآن الكريم الذي يُجْمِعُ الجميعُ على أنه المثالُ الذي لا يُدانَى وردت قصصٌ كثيرة على لسان الملائكة والبشر والجن، وعلى لسان الحيوانات، وكانت لغة الحوار تلك تسير على مستوى بلاغة القرآن الكريم العالية والقصص البشرية ليست قرآناً، لكنّه طريقنا الأقوم الذي نستفيد منه في كلِّ شيء.

ولكن قد يسأل سائلٌ فيقول: بما أنَّ الفصيحةَ قد غزت مجدداً ميادين حوارِ القصص، فما فائدة هذا الكلام؟ هذا صحيحٌ، ولكن لا بُدَّ من حسم هذا الموضوع الذي قد يستفيق يوماً ما بحُجَجٍ ما، فعلى الكتَّاب والنقاد والقراء أيضاً ألَّا يقبلوا إلا اللغة الفصيحة مهما قُدِّمَ في سبيل إضعافها من

حُجَجٍ، فإذا استقام هذا الأمر يوماً يُطَالَب أصحابُ الفنِّ المُشَاهِدِ (الدراما المصورة) أن ينتجوا أعمالهم بلُغةٍ فصيحةٍ أيضاً؛ لتكون باباً من أبواب نشرها في المجتمع. وقد يسأل آخر: ما فائدةُ نَقْدِ قصصِ الشرقاويّ وقد رَحَلَ عن عالمنا ولن يغير شيئا من نتاجه أو أسلوبه؟ والجواب يكون بأنَّ الكاتبَ يموت، لكنَّ النَّصَّ لا يموت (نور الدين، ١٩٩٤: ١٨)، والنَّقدُ هنا للنَّصِّ لا للكاتب رحمه الله تعالى.

الأسلوب

يطلق لفظ الأسلوب على الطريقة التي يتبعها الكاتبُ في التعبير عن موقفه، أو الإبانة عن شخصيته الأدبيّة المتميزة من سواها، كما يطلق فيُراد به فصاحةُ الكاتبِ أو بلاغته (جبور، ١٩٨٤: ٢٠). ويُقْصَدُ بالأسلوب هنا طريقةُ عَرْضِ الصورة أو الفكرة أو المشهد، أو زاوية تصوير الحدث التي قد تؤثّر على حقيقته، إذ يستطيع الساردُ أن يصوّرَ الحقيقة الواحدة ـ سلبيّةً كانت أم إيجابيّةً ـ بطُرُقٍ مختلفة تندرج تحت اتجاهَين اثنين؛ اتّجاهٌ يُرغِّب في الفكرة المقصودة من الصورة، أو يدعو إليها، أو يُجمِّلُها، واتّجاهٌ يُرغّبُ عنها، أو يُنَفِّر منها، أو يُبَشِّعُها في عين القارئ (أنيس، والعالم، د ت: ٣٦)، والتصوير ـ في حالتيه ـ لابد أن يكون ملائما للإنسان السويّ لأنه مسألةٌ جمالية مركزية في الواقعية التي ينتمي إليها الشرقاوي (لوكاتش، ١٩٨٥: ١٢).

عاش الشرقاوي حياته الأدبية ناقداً واقعَه المرير، كان واقعيّاً شغوفاً، ومُرشداً عطوفاً، ووطنيّاً غيوراً، يستنطق ترابَ الحقولِ ليحكي لنا عمَّا جرى فيها، ويتتبع أزقةَ المدينة لينقل لقارئه ما يسمعه من همسات ساكنيها وآهاتهم، وهو بين هذا وذاك يتفانى في تقديم صورة واقعيّة عنهم جميعاً، عن الشرفاء والبسطاء، عن عِليَةِ القوم، وعمَّن طحنتهم عجلة الحياة فباتوا لا يرجون نهوضاً ولا يأملون خلاصاً، كتب عنهم حتى مَلَكَ ضمائر القراءِ الذين غدَوا متعاطفين وحاقدين وباكين وفرحين... وَفقَ ما يصور لهم من حياة الناس.

ففي رواية الأرض صوَّرَ الشرقاويُّ العلاقة التي جمعت بين (علواني) و(خضرة)، لقد جمع بينهما الفقرُ والوحدةُ والبساطةُ والعملُ عند الآخرين... ثم جمعهما لحافٌ واحدٌ عندما افترشا ترابَ الحقلِ افتراشَ الأزواج، كان لقاؤهما على تلك الهيئة سهلاً ميسراً ومحبوباً من قبلهما معاً، فليس لأحدهما أهلٌ يسألون عنه، ولا مكانة اجتماعيّة يُخَافُ على فقدانها، ولا وَرَعٌ دينيٌّ يحول دون الزنا... كانا راغبَين في اللقاء، وسعيدَين به، يجري بينهما من الكلام الملغوم ما يجعل كلًّا منهما يعرف مطلبَ الآخر منه، ويرضى به، حتى بدا المشهد مشهداً طبيعيّاً لا يرافقُه نَدمٌ، ولا شعورٌ بالذنب، ولا تأنيب داخلي أو

خارجي... كان التصويرُ غيرَ منفِّرٍ من الفعل الفاحش، وغيرَ مبشِّعٍ له، لقد سيق في سياق لطيف. (الشرقاوي، الأرض: ٧٨).

وفي المقابلِ صوَّرَ الكاتبُ في الرواية ذاتِها أحداثاً ـ دون الحدث السابق ـ في صورة مختلفة، لقد ضربَت (وصيفةُ) علوانيّاً مرتين مختلفتين عندما شعرت بأنَّه يريدها بسوء، ضربتْه ضرباً شديداً اعتبر به غيرُه ومنعه عنها، وعندما ارتابتْ من نظرة محمد أفندي الشهوانيّة أسمعته من الكلام ما يشينه، مع أنَّه لم يفعل معها شيئا سوى ظهور علامات الشهوة في عينيه. إن تبشيع صورة الظلم والاعتداء والفواحش ضروري في الأدب الملتزم الذي يسعى إلى النهوض بالمجتمع، وهذا ما نراه في الموقفين الأخيرين ـ دون الأول ـ عند الشرقاوي.

وعند غير الشرقاوي نجد تصوير الفعل الفاحش ينفِّرُ القارئ منه أحياناً، ويقبّح فاعله في نظره، ففي رواية أرض الله، صوَّرَ أيمن العتوم السيدَ الأمريكيَّ الذي يستعبد الناس في حقله يطلب من (عمر) المسلم أن يضاجِعَ إحدى العاملات المستعبدات أمامه لتنجب طفلاً يكون عبداً قويّاً فيما بعد، لقد رغَّبه في ذلك بمدح قوته، وأغراه بالسماح له بإشباع غريزته الجنسية المحروم من إشباعها في تلك الليلة... فأصرَّ عمر على الرفض، فلما رأى إصرارَه بسبب الحرمة الشرعية غضبَ الأمريكيُّ وهجم على فريسته هجومَ الوحوش "ظل كذلك وهي تصرخ تحته حتى انقلب على ظهره وراح يشخر" (العتوم، ٢٠٢٠: ٣٦٧). كان تصويرا مقززا، فالفتاة الضحية كانت ـ أولَ المشهد ـ تبكي بصمت وتشكو بخوف، كانت تتذكر ما فُعِلَ بها من قبل، ثمَّ رفض الرجل فعوقب، ثم قام السيد بالفعل الفاحش الذي لا يُحرِّكُ في داخل القارئ العاقل إلا الكرهَ للمعتدي المغتصب، والتعاطفَ مع الضحيتين. وقريبا من هذا صوَّرتْ خولةُ حمدي (حمدي، ٢٠١٥: ٢٠٨) محاولةَ بعض شخصياتها الاعتداء على فتاةٍ قهراً. (شلار، ٢٠١٩: ٤٦).

وفي رواية الشوارع الخلفية صوَّر الشرقاوي حادثةَ اغتصابٍ تصويراً مختلفاً عن صورته السابقة، فلا هو مُرَغِّبٌ فيه ولا مُنَفِّرٌ منه صراحةً، لقد اغتصب داودُ خادمتَه (ألطاف) التي مانعت الأمر بداية، ثم استسلمت، ثم حاولت الابتعاد، ثم تكرر الاعتداء وحصل الحمل... إن هذا المشهد يختلف عن المشهد الأول (علواني وخضرة) من اعتبارات عدة، فـ (ألطاف) رافضة أما (خضرة) فراغبة، وداود متزوج أما علواني فعزب. ويدخل هنا عنصران جديدان وهما الزوجةُ التي يخاف منها زوجُها وخادمتُها. والابن (سعد) الذي رأى بعينه أباه يضاجع الخادمة فاغتمَّ غمّاً شديداً وفكَّرَ في الانتحارِ، ثم ماتَ في مظاهرات اليوم التالي، ثم نَتَجَ عن هذا الزنا حَمْلٌ جعل الخادمة تهرب من البيت مجهولة المصير، أما الفاعل فقد أصيب بموت ابنه بحزن شديد أفقده القدرة على الكلام (الشرقاوي، ٢٠١٨: ٦٣٠، ٦٩٠). ولعل هذا العقابَ المتعدِّدَ ناتجٌ عن هذه الفاحشة التي فعلها الرجل. وبذا صارت فَعْلتُه وَبَالًا عليه وقبيحة في عين القارئ.

ومن الصور السلبية التي عرضها الشرقاوي عرضاً لا ينفر منها ما قامت به شخصية (ميمي) زوجة (أمين)، لقد وصفها بالرِّقَةِ والجمال والرشاقة وقوة الشخصية... وصوَّرها تقف في وجه المتكبرين والعنصريين، وتصدُّ عنها كلُّ طامع بجسدها الجميل الفتَّان، وصورها تساعد المحتاجين وتغامر في مساعدة المتظاهرين... لكنها كانت تتطاول على زوجها فلا يُسمَعُ صوته إذا ما تكلمت، وكانت تُغري الشباب بلباسها المثير وبحركاتها المغرية وبكلامها الذي يسيل أنوثة فتشرئب لها أعناقهم، ثمَّ تجرَّأت على كبير الحيّ (شكري عبدالعال) الذي كاد أن يقع في حبالها ويضاجعها، لقد أُعجِبَتْ بنفسها عندما خاف منها الرجلُ الذي يخاف منه جميعُ سكان الحيّ. ثم طلبتْ من جارها الطبيب عبد العزيز أن يبقى مع مريضته رجاء في غرفة واحدة ليقوما بما يقوم به العشاق في خلواتهم، لكنه أبى. (الشرقاوي، الشوارع الخلفية. ١٤، ١٩، ٢١، ١١٥، ١٦٨، ٢٠٥، ٣٠٣، ٣٤٧، ٣٦٥، ٤٧٥.)

كانت ميمي مع كل ما قامت به، تظهر في صورة المرأة الإيجابيةِ، الحسنةِ أفعالُها، الطيبةِ صفاتُها؛ إذ لم تُوجَّه إليها تهمةٌ ولا لومٌ ولا تأنيب، وهي قد أفسدت حياة الشباب دون أن ينالوا من جسدها شيئا، وظلمت زوجها... لم يصورها كما صوَّر بعض الفتيات اللواتي يُلمْنَ إذا ما أبدَيْنَ إعجابَهن بشخصية مشهورة، ويخَفْنَ جدا عندما تطالهنَّ لمسةٌ عابرة أو تخطف منهنَّ قبلةٌ عاجلة. إن يدا لم تلمسها، وفَماً لم يقبلها، لكنها أفسدت بلباسها وحديثها وغنجها الآخرين، ومع هذا كانت صورتها إيجابيّة، كأنها البطلة التي تسيطر على محيطها. (خليل، ٢٠٠٤: ٢٣٥).

وفي رواية قلوب خالية نجد بعض الشباب يهزؤون بمَن يتكلم كلماتٍ فصيحة، فلقد سأل مرسيٌّ عطوةَ قائلا: لماذا ترفع الأتربة؟ فقال له ساخراً: من أجل الأسبخة! وعندما سأل المأمورُ عاملَ الهاتف قائلا: كيف نمت وأنت في نوبة العمل؟ أجابه: غَربَلَ الهواءُ ولطشني ونمتُ. لقد سخَّرَ الشرقاوي هذين الموقفين للاستهزاء بمَن يحاول التحدث بكلمات فصيحة من أبناء القرية، لقد استهزئ بكل مَن يُدخل في عاميّتِه لفظاً فصيحاً كـ "ابتذال ... سمجة... هذا ذئب..." (الشرقاوي، قلوب خالية: ١٣٠، ١٦٤، ١٨٧، ٢٠٣، ٢٢١)، وفي هذا مأخذ لا يمكن تبريره بالضرورة الفنية التي ذهب إليها الراوي في كتابته الحوارَ بالعامّيّة، ولا يمكن عَدُّه اعتباطيا في زمن طُرِحت فيه قضية الكتابة بالعامّيّة حتى شغلت النُّقَّادَ جميعاً، وكأنَّ الكاتب يقول لنا إن الكتابة بالفصيحة ستجعل مواقفَ بعضِ القرَّاءِ كموقفِ عطوةَ من فصاحة مرسي...

إنَّ هذه المواقف مع مرامها الفكاهية الواقعية تُنَفِّرُ من الفصيحة لصالح العامّيّة، وكان من الأولى أن تُوجَّه توجهاً آخر، وأن يُرغّب باللغة الفصيحة، وأن يُصحح خطأ العامة أو موقف المجتمع، فالمجتمعات العربيّة لا تزال تسخر ممن يتحدث اللغة الفصيحة في حياته اليومية، بل تسخر ممن

يدخل مفردات قليلة منها في حديثه اليومي، وما زالت تُعاني أيضا من تبعات انتشار العامّيّة التي حالت دون تمكُّنِ عادة القراءة من المجتمع.

هذه أمثلة من رواياته الثلاثة الأولى، وقد انتفت تلك الصور ـ أو كادت ـ من روايته الرابعة، ولعل ذلك عائد إلى أمور، منها أن الكاتب أصدر تلك الرواية بعد فترة، وتناول فيها واقعاً مختلفاً تماماً، إذ صور في رواياته السابقة المجتمعَ المصري قبل ثورة ١٩٥٢، بدءا من عام ١٩٣٢ حتى ١٩٤٥، أما الرواية الرابعة فقد تناولت واقعاً معاصراً لكتابتها ١٩٦٥، وقد وظفها الكاتب لنقد الاشتراكية المنتشرة حينها بسيف السلطان، ولم يكن له أن يترك حدثاً ما دون نقده أو تبريره، لذا لا يجد القارئ صورة سلبية دون نقد، قد يغيب عن القارئ البسيط أو العجول بعض ذلك، لكن الناقد أو القارئ المتأني سيجد لكل صورة سلبية نقدا لاذعا وإن تأخر.

الجانب الفكري (الأيديولوجيا)

يتعلق هذا الفصل بالجانب الفكري وبالموضوعية في الأدب الواقعي معاً، فالموضوعية في الأدب الواقعي الذي ينتمي إليه الشرقاوي تعني انتصار الكاتب للواقع، متخليّا عن أهوائه وميوله ليحقق الجانبَ الأخلاقي للواقعية الحقّة (لوكاتش، ١٩٨٥: ١٩)، وقدَّ عدَّ كثيرٌ من النقاد تطبيقَ الموضوعيةِ تطبيقا تاما أمرا صعبا لا يقدِرُ عليه إلا ذو تجربة ودربة عالية، وقد عدَّه بعضُ النقاد مستحيلاً ولا سيما عند الكتّابِ المحدثين (ويليك، ١٩٧٨: ١٦٩-١٧٠)، وإنَّ من أسباب عدم قدرتهم على الموضوعية المطلقة التحزّباتِ الاجتماعية والفكرية...(زكي، ١٩٧٢: ٢١)، وكان (فلوبير) شديدا على الكاتب الموضوعي؛ فلا يسمح له بأيّ تعبير ذاتي، ثمَّ اعترف مؤخرا باستحالة ذلك؛ إذ لا بُدَّ من ظهور رؤية الكاتب في النص. (فضل، ١٩٨٠: ١٢٥-١٢٨).

إنَّ تطبيقَ الموضوعية تطبيقاً تاماً يُخرِج كتابا كثيرين من دائرة الواقعية؛ لأنهم لا يستطيعون تغييبَ ذواتهم عن النص، لذا لم يَشترط بعضُ النقّادِ غياب الذاتية غياباً كاملاً، بل أُشتُرِط غيابُ الذاتية التي تفسد النص، أو تخرجه عن أدبيته. فلا بأس عندهم بمرور طيفِ الكاتب بين ثنايا العمل (فضل، ١٩٨٠: ١٢٨،١٢٣)؛ لأنَّ العمل الفني يطرح قضاياه طرحاً متوافقاً مع فكر الأديب وقناعته وخبرته. (قيسومة، ٢٠١٣: ٦، ٧٢).

لقد وقف الشرقاوي في رواياته مع المظلومين كلهم ودافع عنهم، وهاجم الظالمين كلهم ودفعهم عن المظلومين (Yıldız, 2001:260)، كان يستنهض قومَه، ويتغنَّى بما يُتَغنَّى به لديهم، أما الفساد والظلم فقد نسبه إلى الإنجليز وأعوانهم من أبناء البلد، ثمَّ تنَاوَلَ الناسَ على طبقات، وجعل في كل طبقة من الشخصيات ما يعبر عنها تعبيراً وافياً، ويغطي جوانبها الفنية حتى تكون الصورة مكتملة، وقد توافق هذا كله متوافقا مع الجوانب الفنية للرواية، ما عدا طبقة واحدة.

كان الشرقاوي في حياته الحقيقية على خلاف مع مؤسسة الأزهر، وكان له معها أيام، وقد تحدث عنها بإسهاب في حوار إذاعي نُشِرَ لاحقا في كتاب (بطيشة، ٢٠١٠)، وكان لمسرحيته المشهورة (الحسين) قصة طويلة، إذ منع الأزهر تصويرها، ولم يكن فيلم الرسالة الذي شارك الشرقاوي في كتابته خِلْوَاً من سهام تلك المعارك، كما رفضَ الكاتبُ على خلاف المعهود حينذاك الدراسةَ في المدارس الأزهرية عندما كان صغيراً... وهذا كله من باب المسائل الشخصية بين شخصين أو بين شخص وجهة ما، لكن الشرقاوي وظَّف ذلك في رواياته.

فشَيْخُ القرية (الشناوي) في رواية الأرض كان يحب الظالمين ويدافع عنهم ويبرر لهم كلَّ أفعالهم، ويُحمِّلُ أهل القرية المظلومين أسبابَ المظالم التي نزلت عليهم، كان يوافق بين آيات الرحمة وما يكسبه الظالمون غصباً، ثم يوافق بين آيات العذاب والانتقام وما يقع على المظلومين من ظُلمٍ، وكان يدعو الناس إلى الصلاة بأسلوب خالٍ من الحكمة والموعظة الحسنة، وكان يؤمن بالخرافات، ويبيح لنفسه ما لا يبيحه لغيره وإن كان حراماً. (شلار، ٢٠٢٣: ١٣٢).

وفي القرية ذاتِها بائعٌ جشع طماع مذبذبٌ (الشيخ يوسف)، كان يقف مع أبناء قريته يوما، ثم تغريه السلطة وممالأة الحكام الظالمين فيميل إليهم، وهو يغيّرُ كلامه ومواقفه من أجل مقابل مالي بسيط، وله من الصفات السيئة الكثير، فربطَه الساردُ بالأزهر، وألبسَه ثوب الأزهر كالعمامة التي كانت متسخة في أكثر الأحيان، وجعلَ افتخارَه بأيامه في الأزهر وبانتمائه إليه حاضراً في أغلب أحاديثه مع أنه لم يكمل دراسته فيه. لم يكن الشيخ يوسف وحيداً في هذه الصفة، فقد شابهه من حيث الدراسة في الأزهر العمدةُ الظالمُ الذي مات دفاعا عن الظالمين، ولم يكن يوما في جانب الحق قولاً ولا فعلاً ولا نيَّةً (الشرقاوي، الأرض: ٦٧، ٩٨، ١١٤، ١٢٠، ١٢٣، ٢٩٩، ٣٠٢، ٣١٢، ٣٣٦، ٣٥١، ٣٦٧، ٣٨٩).

ولسائلٍ أن يسأل: وما ذنب الكاتب إن كان الشيخ والبائع والعمدة فاسدين؟ والجواب يكون بنفي الذنب عنه، ويكون الجواب مشفوعاً بسؤال معاكس: ألا يوجد في بيئة الرواية أزهريٌّ حسنُ السلوك؟ وللإجابة عن هذا السؤال احتمالات، كأن نقول يوجد، ولكن لا ضرورة فنية لذكره، أو لا يوجد أزهريٌّ منصفٌ في تلك القرية البائسة، وهذا جوابٌ منطقيٌّ.

فإذا انتقلنا إلى رواية (الشوارع الخلفية) نجد نسخةً متطوِّرةً عن شخصية الشيخ يوسف، إنّه (حمزة دبوس) الأزهري الذي لم يتخرج، لكنه ظل محافظاً على لباسه ولقبه (أزهري)، وكان مشهوراً ببيع الكتب المسروقة من الطلاب، وكان يحلف الأيمان الكاذبة... وكان يقول في العلم ما ليس منه، فيُضِلُّ الناسَ من أجل النقود... ثم يختم أفعاله السيئة بالاستغفار أو إظهار التقوى والورع أمام الناس... ولم يكن في هذه الرواية من الشيوخ غيره. ولسائل أن يسأل السؤال السابق: ألا يوجد أزهري

منصف في الشوارع الخلفية؟! والجواب هنا أوضح من الجواب السابق، لا، لا يوجد! لقد كان هناك طالب أزهري (الشيخ عبد الحي) يزعج الجيران، ويغازل الحسناوات بأبيات ألفية ابن مالك؛ إذ كان صوته يملأ الحيَّ عندما تكون جارته سعاد على الشرفة بقوله:

ترخيما احذف آخر المنادى كـ: يا سُعا، فيمن نادى سعادى

وكان جميع سكان الحي يفهمون مسعاه ويكرهونه في آن! كان عبد الحي يدرس في الأزهر، ثم تغيرت قناعاته وانتقل إلى كلية العلوم فتغيرت أحواله، ترك الغزل، وترك مضايقة الجيران، وصار وطنيّاً ثوريّاً، يوزع المنشورات فيسجن، ثم يخرج فيخطط للمظاهرات ويناكف الشرطة ويهرب منهم، ويساعد الناس على كل مشكلاتهم الكبيرة، لقد كان أزهريّاً مزعجاً، ثم صار طالباً رائعاً في كلية العلوم. (الشرقاوي، الأرض: ٤٥، ٢١٨، ٢٩٠، ٣٧١٣٠٥، ٣٢٢، ٣٨٢).

وفي رواية الفلاح نجد الشيخ (طلبة) وكأنه الشيخ الشناوي في الأرض، هو نسخة عنه مع فارق زمني بلغ ثلث قرن (الشرقاوي، الفلاح: ٢٧، ٣٣، ٣٨-٥٥، ٢٨٤-٢٩١)، كان يحضر في أغلب الأحداث ليدافع عن الباطل، وليدفع أهلَ الحق وأصحابَ المظالم إلى التنازل عن حقوقهم، لقد كان حضورُه في بعض المشاهد مُبالغاً فيه، أو مقحماً حتى بدت الشخصية مُكرهَةً لا يُسمَحُ لها أن تعبر عن نفسِها بنفسها سلوكاً وحضوراً. (أمين: ١١١).

كان شيوخ المسجد الأزهريين عند الشرقاوي على غير دين وخلق، وقد كان كذلك جلُّ مَن درس في الأزهر، ولم يشذ عن هذا الشذوذ إلا رجال (قلوب خالية) الذين ظهروا رجالاً اجتماعيين لا دينين، أما من لَبِسَ العِمَّةَ فهو ظالم أو سارق أو لصّ أو مُتحرِّشٌ... وكان كاتبنا الكبيرُ غنيّاً عن ذكر ماضي الشيخ يوسف والشيخ حمزة والعمدة، كما كان غنيّاً عن مقارنة حالَي عبد الحي. ولو ترك ذلك لاستطاع القارئ أن يَعُدَّ الشناوي وطلبة شيخَين فاسدَين، وهذا ممكن وواقعيّ إذ لا تزال القرى العربيّة تعاني من شيوخ مثلهم، وأن يَعُدَّ الشيخَين (يوسف وحمزة) تاجرَين فاسدَين وما أكثرَ التجار الفاسدين. وأن يجعلَ العمدةَ رجلَ سلطة فاسد، وأن يرى عبدالحي طالباً مزعجاً ثم قوميّاً ثوريّاً. أمَّا وقد أصرَّ على ربطهم جميعا بالأزهر المنقطعِ عنه أكثرُهم فإنَّه لم يترك مجالا للناقد أن يفصل بين الشرقاوي رجلاً قديرا يعيش في بلد الأزهر ويتشاكس معه، وبينه كاتباً رائعاً مُتمكِّناً ينتقم من الأزهر بتصوير من يتصل به على تلكم الحال، لقد جعلهم شخصياتٍ غيرَ سويّة (تمورتاش، ٢٠٢١: ٤٢٤)، وغيرَ واقعيّة فنيّاً، لقد قامت شخصياته هذه بنقيضِ ما يرجى منها أو ما يجب أن تقوم به. (نجم، ١٩٥٥: ٨٩).

وفي الصورة المقابلة للأزهريين نجد الكاتب يُثني ـ مثلا ـ على المعلِّم (عبد المقصود) الذي جمعَ بين المدرسة والمسجد، بين التعليم والخطابة، وتوَّجَه بحبِّ الناس له، وبشوقهم إلى سماع خطبته يوم

الجمعة، كان يمدح ثقافته وحكمته ووقوفه في صف الحق ضد الظلم مهما كان الثمن، وأشارَ إلى تنازله عن أجرة خطبة الجمعة للشيخ طلبة المُبعَدِ عن المنبر قهراً، فذاك يخطب بلا أجْرة، وهذا يؤجر بلا خطابة (الشرقاوي، الفلاح: ٤٣-٥٥، ١٠٣-١٠٥)، وبهذا جعل الكاتبُ شخصية عبد المقصود محبوبةً وشخصية طلبة مكروهة. (أمين: ١٠٩).

كانت طبقات الشرقاوي تحتوي الصالحين والفاسدين، فالعمدة مثلا كان فاسداً في الأرض، وكان أقلَّ فساداً في قلوب خالية، وهو جيّدٌ في الشوارع الخلفية، وضعيف في الفلّاح! وكذلك الضباط والمأمورين، كان فيهم الجيد والسيئ، وكل طبقات الاجتماعية كذلك إلا الأزهريين الذين كانوا فاسدين في كل روايته ما عدا قلوب خالية التي خلت من طبقة رجال الدين.

إن العمل الأدبي يؤثر في المجتمع، وإن الكاتب الملتزم الذي يصور وينقد ويرسم... يستطيع أن يستلهم التاريخ أو يستنطق المستقبل إن عَدِمَ الصورة الإيجابيّةَ واقعيّاً، عليه أن يحلق بخياله في الفضاء الرحب النظيف إذا ما حجب غبارُ الفسادِ عن عينيه الصورة الإيجابية أو غيَّبَها، وبناءً عليه كان حَرِياً بكاتبنا الكبير أن يذكر صوراً متنوعة عن الأزهريين كما فعل مع غيرهم ـ ما عدا الإنجليز ـ ليكون العمل متوازناً اجتماعيّاً وفكريّاً وبنائيّاً.

خاتمة

لا يبلغ كاتبٌ مهما علا شأنه مبلغَ الكمال، إذ لكل جواد كبوة، ولكل صارم نبوة... ، والأدباء يتفاضلون في قلة السيئات وكثرة الحسنات، والنقاد ينظرون إلى الأدباء بحيادية تارة، بعيدين عن قول الشاعر (زرزور، ١٩٨٤: ١١٣):

وعين الرضا عن كل عيب كليلة ولكن عين السخط تبدي المساويا

كان الشرقاوي رائعاً في الأفكار الروائية، ومبدعاً في التصوير، وماهراً في الحبكة، شهد له النقاد والقراء، وهذا البحث لم يعرض حسناته الكثيرة، ولا أسبقيته الواضحة في النقد الاجتماعي الحر، ولا واقعيته التي دافعت عن المظلومين من أبناء وطنه، فتلك الحسنات كثيرة بيِّنة. لقد كان هذا البحث مقصوراً على الجوانب التي لم تكن مضيئة، وهي قليلة جدا، استطاع الباحث بعدته المتواضعة، وبخبرته الغضة، وبنظره الذي يخشى من انقلابه إليه خاسئا أن يصل ـ على تؤدة ـ إلى ثلاث نقاط غير مضيئة في خضم نجومه المنيرة:

ا -

لتزم الشرقاوي باللهجة المصرية العامّيّة في حوار شخصياته الروائية كلها بحجة الضرورة الفنية، ولم تكن الضرورة الفنية ـ وفق ما نوقشت ـ مبررة لذلك، وقد وقعت

بعض الشخصيات بهفوات فنية. كما حرمت اللهجة العامّيّة هذه الأعمال الرائعة من الانتشار العالمي لمحدودية فاهمها، وقضت كذلك على فرضية القارئ الصوري.

ظ -

هرت بعض الأحداث السلبية في صورة لا تُنَفِّرُ منها ولا ترغب عنها، إذ كان بعضها يحمل إشارة الدعوة إليه إذ ظهر جميلاً أنيقاً ممتعاً، وظهر بعضها غُفلاً من الترغيب فيه وعنه، لكنَّه حمل سخرية تمسُّ ما يجب الدفاع عنه.

د -

خلت بعضُ المواقف الشخصية للكاتب حدودَ العمل الفنيّ، فظهرت تلك المواقف ـ أو الآراء ـ التي عاشها أو عانى منها في حياته الشخصية جليّة في العمل، ويكون بذلك قد اخترق الحدود المسموح بها لذاتية الأديب المقبولة فنيّاً.

المصادروالمراجع

آريخا، ميا، *الصراع الاجتماعي في رواية (أولاد حارتنا)*، بحث جامعي، جامعة سونن أمبيل، سورابايا، ٢٠١٩.

ابن حجر، أحمد بن علي، *فتح الباري*، مكتبة الملك فهد، الرياض، ١٤٢١هـ.

أنيس، عبدالعظيم، العالم، محمود أمين، *في الثقافة المصرية*، دار الثقافة، القاهرة، د ت، ط٣.

أمين، أحمد، *النقد الأدبي*، كلمات عربية للنشر، د ت، دط.

برادة، محمد، *أسئلة الرواية أسئلة النقد*، الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

بطيشة، عمر، *عبد الرحمن الشرقاوي شاهد على العصر*، دار الفاروق، القاهرة، ٢٠١٠.

تيمور، محمود، *فن القصص*، دار الهلال، مصر، ١٩٤٨،ط٢.

الجاحظ، *البيان والتبيين*، تح: عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨، ط٧.

جبور، جبرائيل، *كيف أفهم النقد*، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣.

جبور، عبدالنور، *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ط ٢.

حمدي، خولة، *غربة الياسمين*، دار كيان، القاهرة، ٢٠١٥. دط.

حميد، لحمداني، *بنية النص السردي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

حيدر، حيدر، *وليمة لأعشاب البحر*، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٨، ط ٦.

خضر، محمد، *شعرية النصوص. مقاربة جمالية*، العلم والإيمان للنشر، دسوق، ٢٠٠٧، دط.

خليل، غادة، *صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام*، بحث جامعي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٤.

زرزور، نعيم، *ديوان الإمام الشافعي*، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤.

زكي، أحمد كمال، *النقد الأدبي الحديث*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، دط.

الشرقاوي، *أحلام صغيرة*، منشورات كتب عربية.

الشرقاوي، *أرض المعركة*، مطبعة الاعتماد، مصر.

الشرقاوي، عبدالرحمن، *الأرض*، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٢٠، ط ٣.

الشرقاوي، عبدالرحمن، *الشوارع الخلفية*، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٨، ط٢ .

الشرقاوي، عبدالرحمن، *الفلاح*، عالم الكتب، القاهرة.

الشرقاوي، عبدالرحمن، *قلوب خالية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٩.

السلامي، أوراس، *الشخصية وتمثلاتها في رواية (بقايا صور)*، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، ع٣٣، حزيران، ٢٠١٧.

العالم، محمود، وآخران، *الرواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجية*، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٦.

العالم، محمود، وعبدالعظيم أنيس، *في الثقافة المصرية*، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، دت، ط ٣.

عبدالله، محمد حسن، *الريف في الرواية العربيّة*، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، عدد ١٤٣.

عبدالله، محمد حسن، *الواقعية في الرواية العربيّة*، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

العتوم، أيمن، *أرض الله*. الإبداع الفكري، الكويت، ٢٠٢٠.

عمر، عبدالمجيد، *منزلة اللغة العربيّة بين اللغات المعاصرة*، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، ط ٢، ١٤٣٧هـ.

عوض، يوسف، *نظرية النقد الأدبي الحديث*، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٤.

غوركي، مكسيم، *الأم*، تر: فؤاد أيوب، وسهيل أيوب، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧، ط ٢ .

فضل، صلاح، *منهج الواقعية في الإبداع الأدبي*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ط ٢.

قيسومة، منصور، *اتجاهات الرواية العربيّة الحديثة*، الدار التونسية للكتاب، تونس، ٢٠١٣.

الكردي، عبدالرحيم، *السرد ومناهج النقد الأدبي*، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤، دط.

لوكاتش، جورج، *بلزاك والواقعية الفرنسية*، تر: محمد على اليوسفي، المؤسسة العربيّة، ١٩٨٥.

محفوظ، نجيب، *زقاق المدق*، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٤، ط ٥ .

مروة، حسين، *قضايا أدبية*، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٦ .

مصطفى، فائق، *سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربيّة*، الرواق للنشر، عمَّان، ٢٠١٥ .

نجم، محمد، *فن القصة*، دار بيروت للنشر، بيروت، ١٩٥٥.

النساج، سيد حامد، *اتجاهات القصة المصرية*، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٨، ط٢ .

نور الدين، صدوق، *عبدالله العروي وحداثة الرواية*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

نور الدين، صدوق، *البداية في النص الروائي*، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤.

ويليك، رينيه، *مفاهيم نقدية*، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.

أوتوجراف: صاحب "الكلمة "الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي مع طارق حبيبYouTube -
٢٠٢٣/٠٩/١٠، سا ٢١:٣٥، تركيا.

youtube.com/watch?v=gK-e4LUFtok. ٢٠٢٣/٩/١٠، سا ١٧:٣٠، تركيا

Kaynakça

Abdullah, M. (1989). *er-Rîf fi'rivâyeti'l-'Arabiyye*. Kuveyt: Alemu'l-Ma'rife.

----------. (2005). *el-Vâki'iyye fi'r-Rivâyeti'l-Arabiyye*. Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu li'l-Kitab.

el-Alim, M. Abdul'azim, E. (Ts). *Fi sekâfeti'l-Mısriyye*. Kahire: Daru's-Sekâfeti'l-Cedide.

el-Alim, M. vd. (1986). *er-Rivâyetu'l-'Arabiyye beyne'l-vâki' ve'l-idolojiyâ*. Lazkiye: Daru'l-Hivâr.

'Avad, Y. (1994). *Nazariyyetu'n-nakdi'l-edebîyyi'l-hedîs*. Kahire: Daru'l-Emin.

Batîşe, O. (2010). *Abdurrahman eş-Şarkâvî şâhidun 'ala'l-âsr.* Kahire: Daru'l-Faruk.

Berrâde, M. (1996). *Esiletu'r-rivâyeti esiletu'n-nakd*. Kazablanka: er-Râbıta.

Câhız, O. (1998). *el-Beyân ve't-tebyîn*. (tah. A.. Harun). Kahire: Mektebetu'l-Hanci.

Çelenlioğlu, A. (2012). Abdurrahman eş-Şarkâvî''nin Romanlarında Toplumsal Eleştiri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Challar, A. (2023). el-Vâki'iyyetu'l-ictima'iyye fi rivâyâti Abdurrahman eş-Şarkâvî. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Van.

----------. (2019). el-Vaki'iyyetu'l-İslâmiyye fi rivâyâti Havle Hamdi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Van.

Challar, A. Timurtaş, A. (2021). "Şahsiyyâtu'l-Vehrânî fi menâmihi'l-Kebir beyne'n-nakd ve's-suhriyye". Nüsha. (53, s. 413-436) Ankara.

Cubûr, C. (1983). *Keyfe efhemu en-nakd*. Beyrut: Daru'l-Âfâki'l-Cedide.

Cubûr, A. (1984) *el-Mu'cemu'l-edebî*. Beyrut: Daru'l-'İlmi li'l-Melâyîn.

Emin, A. (Ts). *en-Nakdu'l-edebî*. Kelimâtu'l-'Arabiyye Li'n-Neşr.

Enîs, A., Alim, M. (Ts). *Fi's-sekâfeti'l-Mısriyye,*Kahire: Daru's-Sekâfe.

Erikha, M. (2019). *es-Sırâ'u'l-ictimâ'iyye fi rivâyeti evlâdi hâretina li Necib Mahfuz*. Surabaya: Câmi'etu Sunan Ampel el-İslâmiyye.

el-'Etûm, E. (2020) *Erdullah*. Kuveyt: el-İbda'u'l-Fikrî.

Fadl, S. (1980). *Menhecu'l-vâki'iyye fi'l-ibdâ'i'l-edebî*. Kahire: Daru'l-Me'arif.

Gorki, M. (2007). *el-Umm*. (F. Eyyûb, çev.) Beyrut: Daru'l-Fârâbî.

Halil, Ğ. (2004). *Sûretu'l-mer'eti'n-nisâiyyeti fi bilâdi'-Şâm*. Ürdün: el-Câmi'etu'l-Urduniyye.

Hamdî, H. (2015.) *Ğurbetu'l-yasemîn*. Kahire: Daru Keyân.

Hamid, L. (1991). *Bunyetu'n-nassi's-serdî*. Beyrut: el-Merketu's-Sekâfiyyî'l-'Arabî.

Hıdır, M. (2007). *Şi'riyyetu'n-nusûs, mukârenetun cemâliyyetun*. Dusûk: el-'İlm ve'-İmân Li'n-Neşr.

İbn Hacer, A., (1421 h.), *Fethu'l-bârî.* Riyad: Mektebetu'l-Melik Fehd.

Keysûme, M. (2013). *İtticâhâtu'r-rivâyeti'l-'Arabiyyeti'l-hedîse*. Tunus: ed-Daru't-Tunusiyye Li'l-Kitab.

el-Kurdi, A. (2004). *es-Serd ve Menâhicu'n-nakdi'l-edebî*. Kahire: Mektebetu'l-Âdâb.

Lukacs, G. (1985). *Balzac ve'l-vâki'iyyetu'l-Fıransiyye*. (M. A. el-Yûsufî, çev.) el-Muessesetu'l-Arabiyye.

Mahfuz, N. (2014). *Zukâku'l-Mıdak*. Kahire: Daru'ş-Şurûk.

Merve, H. (1956). *Kadâyâ edebiyye*. Kahire: Daru'l-Fıkr.

Mustafa, F. (2015). *Sıhru's-serd: dırâsâtun fi'l-kıssa ve'r-rivâyâti'l-'Arabiyye*. Amman: er-Revvak Li'n-Neşr.

Necm, M. (1955). *Fennu'l-kıssa*. Beyrut: Daru Beyrut Li'n-Neşr.

en-Nessâc, S. (1988). *İtticâhâtu'l-kıssati'l-Mısriyye*. Kahire: Mektebetu Ğarîb.

Nuruddin, S. (1994). *Abdullah el-'Arvî ve hedâsetu'r-rivâyeti*. Beyrut: el-Merkezu's-Sekâfiyyi'l-'Arabi.

----------. (1994). *el-Bidâyetu fi'n-nassi'r-rivâî.* Lazkiye: Daru'l-Hivâr.

'Omer, A. (1437 h.). *Menziletu'l-luğati'l-'Arabiyye beyne luğâti'l-mu'asıra*. Necran: Merkezu Buhûsi'l-'İlmiyye ve İhyâi't-Turâsi'l-İslâmi.

es-Selâmî, E. (2017). "eş-Şahsiyyât ve temessülâtuha fi rivâyeti Bakâyâ Suverin. Mecelletu Kulliyeti't-Terbiyyeti, Câmi'etu Babil. (Haziran, 33, s. 383-393). Hille.

eş-Şarkâvî, A. (Ts) *Ardu'l-Ma'reke.*Mısır: Matba'etu'l-İ'timâd.

----------. (Ts). *Ehlâmun sağiretun*. Menşûrât Kutub Arabiyye

----------. (2020). e*l-Ard*. Kahire: Daru'ş-Şurûk.

----------. (Ts). *el-Fellâh*. Kahire: Alemu'l-Kutub.

----------. (2019). *Kulûb Hâliyye.* Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Ammetu Li'l-Kitâb

----------. (2018). *eş-Şevâri'u'l-halfiyye*. Kahire: Daru'ş-Şark.

Teymûr, M. (1948). *Fennu'l-kasas*. Mısır: Daru'l-Hilâl.

Wellek, R. (1978). *Mefâhîmu Nakdiyye*. (M. 'Usfûr, çev.). Kuveyt: 'Alemu'l-Ma'rife.

Yıldız, Musa. (2001). "Abdurrahman eş-Şarkâvî ve el-Fellah Adlı Romanı". Ekev Akademi Dergisi. (Bahar, 3/1, s. 255-263). Erzurum.

Zeki, A. (1972). e*n-Nakdu'l-edebiyyu'l-hedîs*. Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-'Ammetu Li'l-Kitâb.

Zerzûr, N. (1984). *Divânu'l-İmâm eş-Şâfi'î*. Beyrut: Daru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.

[1] لطفي جمعة، وعيسى عبيد، من أوائل مَن دعا إلى استقلالية القصة العربيّة (المصرية) فكريا وفلسفيا، وهما من دعاة الواقعية التي أُطلِق عليها بداية اسم (مذهب الحقائق).

[2] فيها السنغالي والأمريكي والإيرلندي وغيرهم، وفيها من يعرف العربيّة ومن لا يعرفها.