على العكس من ذلك، إذ من المحتمل أن تثير هذه القراءة عداء القارئ المؤمن، ولا سيما القارئ الحديث[1]. فهو قد يرفض قراءة النص المعني إلا من حيث كونُهُ محضَ «حقيقة» لم تنشأ عن توسط، وبالتالي يُفهم هذا النص نقيضاً للأدب القصصي التخيُّلي. إنّ مثل هذا القارئ المتديّن غالباً ما يعارض القراءة الأدبية وحتى الأسطورية للنص الديني، ويَعتبر مثل هذه المحاولة انتهاكاً لقناعاته الدينية. ثم إنه يقاوم تلقيح العناصر الأسطورية «الأجنبية» بالعمل الأدبي خارج السياق الديني البحت. والمثال على ذلك هو النزاع الذي امتد زمناً طويلاً بين البحّاثة المصري الجليل محمود محمد شاكر ولويس عوض وشعراء جماعة **شعر** اللبنانية. فقد استخدم كلٌّ من لويس عوض وجماعة **شعر** معاً مفاهيم أسطورية كالخطيئة (بمعنى «الخطيئة الأصلية»)، و«الخلاص»، و«الفداء» أو «الصلب»، كعناصر أسطورية في شعرهم. وعارض شاكر ذلك لأنه، كما قال هو وآخرون، «غريب على الاستعمال الإسلامي»[2]. ثم إنه يمكن أن تكون لرفض العناصر الأسطورية «الغريبة» صفة عربية ـ معارضة للصفة الإسلامية. كما هاجم الشاعرُ المصري الرومنطيقي كمال نشأت (المولود سنة ١٩٢٣) الشعراءَ العرب الذين وقعوا تحت تأثير ت. س. إيليوت، وزعم أنّ الرموز والأسماء «غير العربية» لا تثير أيَّ شيء لدى القارئ العربي الذي يصدف أنه لا ينتمي إلى الأقلية العربية الضئيلة من القراء الذين كسبوا معارف موسوعية عن الأسطورة والأدب الأوروبيين. وذلك يؤدّي، كما قال كمال نشأت، إلى ظهور «أدب الغموض» الذي يعود بنا إلى النقطة «أ» أعلاه.

وهنالك بالطبع مثالٌ آخر أكثر شهرة، على هذه المشكلة، هو رواية سلمان رشدي: **الآيات الشيطانية**. ففي أثناء المناقشة أصرّ المؤلف على خيالية النص، غير أن كثيرين من القراء المسلمين (وغير المسلمين أيضاً) رفضوا التفريق بين الواقع والخيال، ولم يروا في الرواية إلاّ هجوماً تجديفياً على الحقيقة المقدسة والوحي.

ورغم المناقشات السائدة من هذا النوع، فإنّ أشهر الشعراء العرب في الوقت الحاضر يستخدمون الأساطير غير الإسلامية على نطاق واسع. ونظرة على الأعمال الشعرية للعديد من الشعراء العرب أمثال أدونيس، ومحمود درويش، ونزار قباني كافية للتدليل على هذه المسألة. يضاف إلى ذلك أنهم يستخدمون الرموز الإسلامية والخطاب الإسلامي كعناصر أسطورية، بالحرية نفسها التي يستخدمون بها الأساطير المسيحية أو اليهوديّة. والشيء نفسه صحيح بالنسبة إلى كُتّاب النثر كذلك.

وفي المقارنة التالية بين ممثّلَيْن بارزيْن لكتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، أريد أن أشير إلى مجموعة من الموضوعات، والعناصر الأسطورية، والصور، مركّزاً حول ما أود أن أُطلق عليه ـ لافتقارنا إلى كلمة أفضل ـ موضوعات (Topos) الأيام.

II ـ «الأيام» لطه حسين، وأوديب الغائب

أ ـ النموذج البطولي

تُعتبر السيرة الذاتية لطه حسين **الأيام** وثيقةً فريدة وطليعية في الأدب العربي الحديث. ولعل كتاب **الأيام** هو النموذج الأقوى لعملِ كاتبٍ عربي يصف حياته الخاصة بأنها مسارٌ شاقٌّ نحو النجاح والخلاص الذاتي، الذي يؤدي في النهاية إلى الانتصار. وقد وصف إحسان عباس، وهو نفسه كاتب سيرة ذاتية، كتابَ **الأيام** لطه حسين بأنه «المثال الأفضل للانتصار على الواقع»[3]. ولمثل هذا الحافز البطولي (per aspera ad astra) سابقةٌ قوية في نمط القصيدة الشعرية التقليدية. وهو قد حدّد أيضاً نهجَ السيرة الذاتية العربية الحديثة حتى الوقت الحاضر. ونحن نعلم أن هذا النموذج لم يعد هو الوحيد في الآونة الحاضرة؛ فهو يواجه معارضةً تتزايد بصورة متواصلة من قِبل أحدث الأمثلة للسيرة الذاتية العربية، كما في كتابات إدوار الخرّاط. إلاّ أنّ **الأيام** لا يزال نصاً أساسياً بالغ التأثير بالنسبة إلى جميع كتابات السيرة الذاتية بالعربية، بل إنّ للعنوان الذي أطلقه طه حسين على سيرته الذاتية أهميته بحد ذاته: فـ«**الأيام**»

---

١ ـ هنالك مثال حديث خارج الأدب هو الحوار الذي دار بين الباحثين المصريين حول كون القرآن نصاً أم لا. محمد أبو موسى: **التصوير البياني: دراسة تحليلية لمسائل البيان**، القاهرة ١٩٩٦، ومحمد عمّارة: **التفسير الماركسي للإسلام**، القاهرة، ١٩٩٦، بالمقارنة مع نصر حامد أبي زيد: **مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن**، القاهرة، ١٩٩٠.

٢ ـ محمود محمد شاكر: **أباطيل وأسمار**، القاهرة ١٩٧٢، ط ٢، ص ٢٠٦ وما يليها، وفي أمكنة أخرى. انظر أيضاً: ستيفان ڤيلد: «ت.س.إليوت في النقد الأدبي العربي». في: علاء الدين حلمي وأورزولا مولّر ـ شپايزر (تحرير): **الحرافيش. دراسات حول الأدبين العربي والألماني ولغتيهما**. شتوتغارت، ١٩٩٠، ص ٣٩ ـ ٤٦.

٣ ـ فدوى مالطي دوغلاس: **العمى والسيرة الذاتية. «أيام» طه حسين**. پرنستون، ١٩٨٨، ص ٢١؛ إحسان عباس: **فن السيرة**، بيروت، ١٩٦٤، ص ١٣٢.

تستحضر في ذهن القارئ معارك الفترة السابقة للإسلام (الجاهلية)، وعهد الإسلام الأول؛ والبطل هو حقاً شخصية بطولية، يحقق النصر، إنما بعد الصراع والمعاناة. و**الأيام** تروي في الأساس حكاية بطل؛ وهي بذلك، بالدرجة الأولى بالطبع، حكاية رجل، إذ لا يمكن إلا تصوُّر صوت ذكوري. ولكنّ ذلك يتغير بدخول البطلة إلى ساحة الأدب العربي؛ وثمّة مثال على ذلك هو زينب الغزالي و«سيرتها المثالية الذاتية» بعنوان **أيام من حياتي** (القاهرة ١٩٧٧)[١]، وهو عنوان ما زال يتردد فيه صدى طه حسين. إن عنوان **الأيام** ينقل أكثر من مجرّد فكرة الصراع. إنما يمكنه أن يضيف بعداً وثنياً (أيام العرب قبل الإسلام/في الجاهلية) أو يشير إلى قرينة إسلامية (يوم بدر)؛ والعنصر البطولي في الحالين واضح لا لبسَ فيه.

إنّ المسألة المركزية والاستعارة المركزية في الوقت نفسه، في سيرة طه حسين التعليمية، هما أن البطل فيها كفيف البصر. غير أن التغلّب على هذا العمى تمّ في القسم الأول من **الأيام** بالعرض التوقُّعي الشهير في الفصل العشرين بما ينذر بمستقبل الصبي الصغير[٢]. وليس العمى بالعقبة الوحيدة، ولكنه العقبة الفريدة الصعبة التي تواجه البطل. وقد عُرِضَ هذا العمى باستمرارية أدبية وتناصٍّ مع أبي العلاء المعرّي الذي قال عن نفسه بسبب عماه إنه «إنسي الولادة وحشي الغريزة»[٣] أو «رهين المحبسين». فبصر طه حسين الكفيف هو الحاجز ـ كيفما توجّه ـ بينه وبين العالم. العمى، «ذلك الحجاب الصفيق البغيض»، يجعله غريباً في كل مكان. ومع سَيْر القصة، ينهزم العمى ويتحول الظلام إلى نور. فخلاص الذات يكمن في التنوير، وهي كلمة يختلط فيها كلا الاستعمالين. المباشر والمجازي للنور. والقوتان الخارجيتان الرئيستان اللتان تسيران بالمؤلف نحو الانتصار على عماه هما:

أ ـ الفكر الديكارتي المستنير في مواجهة التعليم الأزهري المُعْمِي.

ب ـ والمرأة الفرنسية الشابة سوزان التي أصبحتْ فيما بعد سوزان طه حسين، وهو «يتعلم أن يرى العالم عبر عينيها»... في الوقت الذي تُعتبر فيه نساءُ القرية المصرية ـ بمن فيهن والدة الكاتب ـ مسؤولات عن عماه.

ينتصر طه حسين على عماه بالفكر الديكارتي المواجِه للتعليم الأزهري المُعْمِي، وبالمرأة الفرنسية التي «يرى العالم عبر عيْنَيْها»

في الجزء الأول من **الأيام**، يُعزَى عمى طه حسين إلى الخلفية الاجتماعية والنفسية في القرية. وتقع الملامة فيه على والِدَي المؤلِّف بالذات، ولاسيما والدته التي تظهر «رمزاً للتقليد، بأعنف معاني الجهل والتدمير»[٤]. وفي القسم الثاني من **الأيام** يشمل عمى طه حسين، الأزهرَ، بصورة مجازية، كمؤسسة للتعليم الذي لا جدوى منه. إنّ مجرد كتابة **الأيام** هو نفسه فعل تحرّر من قِبل طه حسين: حيث العمى ينهزم؛ وصبي القرية الضرير يتحول بعد كتابة **الأيام** إلى «عميد الأدب العربي».

ب ـ أوديب الغائب

تُستحضَر أسطورةُ أوديب في الفصل العشرين من الجزء الأول من **الأيام**. وهو في الواقع مقطع يتصف بالغرابة بعض الشيء، لكنه مثير لأكثر من سبب؛ فالقاصّ الذي يتحدث بضمير **الأنا** يخاطب ابنته بالطريقة التالية: «لقد رأيتُكِ ذات يوم جالسةً على حجر أبيك وهو يقصّ عليكِ قصة «أوديب ملكاً»، وقد خرج من قصره بعد أن فقأ عينيه لا يدري كيف يسير. وأقبلت

---

١ ـ انظر مريم كوك: «زينب الغزالي: قديسة أم مخربة؟» في Welt des Islam, Vol. 34, 1994 ص ١ ـ ٢٠؛ ولها أيضاً: «**أيام من حياتي**: مذكرات أخت مسلمة في السجن» في JAL ٢٦ (١٩٩٥) ص ١٤٧ ـ ١٦٤.

٢ ـ ترجمة إي. هـ. باكستون الإنكليزية: «طفولة مصرية»، واشنطن د. س. ١٩٨٢، أعيد طبعها في القاهرة عام ١٩٩٠. وفي اعتقادي أنها لا تُنصف طه حسين في أسلوبه الأنيق الصقيل. وكذلك بالمناسبة، لا تنصفه الترجمة الألمانية: «أيام طفولة في مصر» د.ت. (تقريباً ١٩٦١، ترجمة ماريانه لبرٌ مع مقدمة إينو ليتمان)، أعيد نشره بعنوان «أيام طفولة» في برلين ١٩٨٥. وأفضل ترجمة الى لغة أوروبية هي على ما يبدو، الترجمة الفرنسية: **كتاب الأيام** مع مقدمة بقلم أندريه جيد، باريس ١٩٣٥(؟)، وصدرت منذ فترة وجيزة طبعة عربية للمجلدات الثلاثة في مجلد واحد **الأيام في مجلد واحد**، القاهرة، ١٩٩٢، مع مقدمة لمحمد حسن الزيات وبتمهيد غير متداول لطه حسين، مترجم عن طبعة بالفرنسية للمكفوفين لكتاب **الأيام** (باريس ١٩٥٤). وهي لا تحتوي على الرسوم ولا على الهوامش اللغوية، كما هي العادة في الطبعات العربية الشعبية العديدة.

٣ ـ انظر **الأيام** III، فصل ١٥ ص ١٠٨، طبعة الشركة العالمية للكتاب، بيروت ١٩٩٥.

٤ ـ فدوى مالطي دوغلاس، **العمى**. وللكاتبة نفسها: **جسد المرأة، كلمة المرأة؛ الجنس والخطاب في الكتابة الإسلامية العربية**، پرنستون، ١٩٩١، ص ١٢٨.

ابنتُه انتيغون فقادته وأرشدتْهُ. رأيتكِ ذلك اليومَ تسمعين هذه القصة مبتهجةً من أولها. ثم أخذ لونُكِ يتغير قليلاً قليلاً. وأخذتْ جبهتُكِ السمحةُ تربَدُّ شيئاً فشيئاً. وما هي إلاّ أن أجهشتِ بالبكاء، وانكببتِ على أبيك لَثْماً وتقبيلاً، وأقبلتْ أمك فانتزعتْكِ من بين ذراعيه، وما زالت بكِ حتى هدأ رَوعُك وفهمتْ أمُّك وفهم أبوك وفهمتُ أنا أيضاً أنك إنما بكيتِ لأنكِ رأيتِ أوديب الملك كأبيكِ مكفوفاً لا يُبصِر ولا يستطيع أن يهتدي وحده فبكيتِ لأبيك كما بكيتِ لأوديب»[1].

نتجاوز، في هذا المقطع الدقيق الحاسم، الاكتشافَ الغريب: وهو وجود صوت الأنا المخاطِب في النص، مختلفاً عن صوت «والدك... أي والد أمينة». والظاهر أنّ اللوحة هنا ترينا أربعة أشخاص: القاصّ المتحدث بضمير الأنا، والوالد، والأم، والابنة. ونتجاوز هنا حقيقةَ أنّ هذا المتحدَّث بضمير الأنا ليس ضريراً، ولكنه يقول عن نفسه: «رأيتكِ» لابنته. إنّ هذه الناحية من المقطع المذكور قد لاقت نقاشاً كاملاً ومقْنِعاً جداً، على ما أعتقد، من قِبل فدوى مالطي دوغلاس[2]. وإذا ما ركّزنا على الطريقة التي أُدخل بها الملك أوديب، والأسطورة المحيطة به في هذه السيرة الذاتية، بدا لنا أنّ هنالك تعقيداً آخر غريباً. فليست أسطورة أوديب بإحدى أكثر الأساطير الإغريقية القديمة شهرةً وحسب، وإنما تؤدّي، بالإضافة إلى ذلك، دوراً خاصاً في الفكر الأوروبي الحديث باعتبارها الفكرةَ الأكثر انتشاراً في التحليل النفسي. إنّ عقدة أوديب تفسِّر، أو تدّعي على الأقل أنها تفسر، بنية دون نطاق الوعي في الذات البشرية؛ إنّ «أوديب» هو بمثابة فكرة أساسية في الفهم الحديث للدين، للخلقيات، ولاسيما الجنس والثقافة. على أنّ أوديب الذي يَذْكره طه حسين ليس أوديب بهذا المعنى، ولا هو ذاك المعروف في الأساطير الإغريقية، ولا بالمعنى الفرويدي، بل إنّ أوديب يرمز في هذا المقطع من **الأيام** إلى رجل كفيف البصر، لا بدّ أن تقوده ابنته. إنّه إنسانٌ حزين بائس المصير، لكنه ليس بالرجل الخاضع لِلّعنة المفجعة التي تفرض عليه قتلَ أبيه ليتزوج من أمّه ثم يفقأ عينيْه ليفقد بصره. وباختصار فإنّ أوديب طه حسين هو أوديب الأسطوري دون الناحية المفجعة[3]، والخدعة الروائية التي قضت بأن يشرح المؤلِّف البطل لابنته من هو أوديب، تسمح له بأن يؤكد على ما يجب أن يحتفظ به القارئُ العربيُّ.

لا شيء أوديبياً ولو من بعيد في «صاحبنا» في **الأيام** لطه حسين، بل إن أسطورة أوديب التي أثيرت هنا في النص ليست سوى وسيلة لصرف الانتباه؛ فهي لا تؤدي إلى أي مكان. وببساطة فإنّ الميثاق الأسطوري لا يبلغ خاتمته.

وقد لفت هارتموت فيندريخ (Hartmut Fähndrich) الانتباه إلى أن صراع الأب والابن بما فيه من إضافات أوديبية غائبٌ بصورة شديدة الوضوح في الكتابات العربية في المشرق[4]. وهذا صحيح بالنسبة إلى طه حسين في **الأيام**، وهو كذلك صحيح، ولو إلى درجة أدنى بعض الشيء، في القسم الأول من **ثلاثية** نجيب محفوظ. وكما لاحظ فيندريخ وآخرون[5]، فإنّ الأمور في الكتابات المغربية كانت مختلفة، وهي ما زالت مختلفة حتى اليوم. ثم ذكر فيندريخ **الماضي البسيط** (Le Passé Simple) لإدريس شرايبي (باريس ١٩٥٤) مثالاً نموذجياً رياديا: فوالد الراوي المتكلم بضمير الأنا هو هنا «تجسيد لتقليد مهترئ، وعقبة أمام تطور أبنائه (كي لا نذكر بناته)، وحيوان متوحش إزاء زوجته»[6]. بعد ذلك يذكر فيندريخ **التعاقب المفتوح** Succession ouverte، **والحضارة ووالدتي ومسعودة** La civilisation, ma mère, Messaouda لإدريس شرايبي. وهناك أمثلة أخرى هي **أولاد الشوارع الضيقة** Les enfants des rues étroites لعبد الحق سرحان، و **الرفض** La répudation لرشيد بوجدرة. ولعل المثال الأبرز هو **الخبز الحافي** لمحمد شكري الذي يَذْكره فيندريخ بإيجاز. ويستخدم فيندريخ هذه النماذج ليدلل بذلك على أن الكلام عن «الرواية العربية» يزداد صعوبةً، وأنّ الفوارق الإقليمية تجعل الجمع بين كلٍّ ما كتبه المؤلفون العرب المحْدَثون وتصنيفَهُ أقلّ جدوى يوماً بعد يوم. والحقّ أنّ ملاحظة فيندريخ لا تزال صحيحة. وسيرة إحسان عباس الجديدة الرائعة ـ **غربة الراعي** ـ تروي في مقطع رزين كيف أنّ والد البطل يُجبِرُ الراوي الذي يتكلم بضمير الأنا، وهو طالب رفيع المستوى الثقافي، على الزواج من فتاة قروية لم يسبق للشاب أن تحدّث إليها ولا رآها. ويجد الراوي أنه لا يستطيع أن يرفض هذا الزواج

---

١ ـ **الأيام** I، الفصل العشرون، ص ٩٢.

٢ ـ مالطي دوغلاس، **العمى**، ص ١٠٠ وما يليها.

٣ ـ إنني على ثقة بأن هذه القراءة الاختزالية لأسطورة أوديب ليست مبنية على جهل. ومن المؤسف أنني لم أستطع العودة الى ترجمة طه حسين لكتاب أندريه جيد: **Oedipe Thésée**. القاهرة، ١٩٤٦.

٤ ـ هارتموت فيندريخ: «آباء وأزواج: طفاة وضحايا في بعض أعمال السير الذاتية وما يشبهها من الأعمال الأدبية في العالم العربي» في: ر. الين وهـ. كيلباتريك وإي دي مور (تحرير): **الحب والجنس في الأدب العربي الحديث**، لندن، ١٩٩٥، ص ١٠٦ ـ ١١٥.

٥ ـ الحسن موزوني: **الرواية المغربية باللغة الفرنسية**. باريس ١٩٨٧، ص ١٤٩ وما يليها. إيڤا سيدنفادن: **وسيط انتقادي بين الثقافات ـ الكاتب المغربي إدريس شرايبي وأدبه القصصي**. بون ١٩٩١، ص ٣٩٥ وما بعدها.

٦ ـ فيندريخ: «آباء وأزواج»، ص ١١٠.

المدبَّر، فيقبل مصيره وهو يصرّ بأسنانه. وثمّة تكهّن من قِبل الابن باحتمال الثورة على الوالد، إلاّ أن هنالك بدل الثورة خضوعاً واستسلاماً[١].

وإذا كان ذلك صحيحاً، فإنّ علينا أن نلغي أوديب كعنصر أسطوري في رواية طه حسين لسيرته الذاتية. ورغم ذلك فإنّ الفصل الأخير الشهير من **الأيام** (الجزء الأول) يضم قدراً لا بأس به من الأساطير يتجاوز الاستعارة المحضة؛ غير أنها ليست أسطورة أوديبية البتة. بل إن العنصر الأسطوري أو المجازي الحقيقي القوي في هذا الفصل هو صورة سوزان، زوجة طه حسين؛ فاسمها لا يُذْكر أبداً؛ وهكذا فإنّ شخصيتها ملفّعةٌ بنوع معيّن من القداسة. ومرة أخرى نجد الروائي الذي يتكلم بضمير الأنا يخاطب ابنته: «فإن سألتِني كيف انتهى إلى حيث هو الآن، وكيف أصبح شكله مقبولاً لا تقتحمه العين ولا تزدريه، وكيف استطاع أن يهيّئ لكِ ولأخيكِ ما أنتما فيه من حياة راضية، وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثيرٍ من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة، وأن يثير في نفوس آخرين ما يثير من رضا عنه وإكرام له وتشجيع... إنْ سألتِ كيف انتقل من تلك الحال إلى هذه الحال، فلستُ أستطيع أن أجيبكِ! وإنما هناك شخص آخر هو الذي يستطيع هذا الجواب. فسليه ينبئْك.

أتعرفينه؟ انظري إليه! هو هذا الملك القائم الذي يحنو على سريرك إذا أمسيتِ لتستقبلي الليل في هدوء ونوم لذيذ، ويحنو على سريرك إذا أصبحتِ لتستقبلي النهار في سرورٍ وابتهاج. ألستِ مدينةً لهذا الملك بما أنتِ فيه من هدوء الليل وبهجة النهار!؟

لقد حنا يا ابنتي هذا الملكُ على أبيك، فبدّله من البؤس نعيماً، ومن اليأس أملاً، ومن الفقر غنى، ومن الشقاء سعادةً وصفواً.

ليس دَيْنُ أبيك لهذا الملك بأقلّ من دَيْنِك. فلتتعاونا يا ابنتي على أداء هذا الدَين، وما أنتما ببالغيْن من ذلك بعضَ ما تريدان»[٢].

وقد لوحظ في أكثر من مناسبة أنّ لهذا الملاك ـ وهل ثمة شخصية أكثر من ذلك قوة أسطورية(؟) ـ تضميناً لا مفرّ منه. وكي نكون أكثر دقة، فإنه ملاك فرنسي. فـ«الصوت العذب» يتكلم اللغة الفرنسية، وسوزان طه حسين الحقيقية لم تتكلم غير الفرنسية حتى نهاية حياتها. وإنّ هذا الصوت العذب يحرّر البطلَ من ظلّ المعرّي: «يرحم الله أبا العلاء، لقد ملأ نفسَ الفتى ضيقاً بالحياة وبغضاً لها، وأيأسه من الخير، وألقى في رُوعه أنّ الحياة جهدٌ كلها ومشقة كلها، وعناء كلها. وإذا هذا الصوت يذود عن نفس الفتى كلّ ما ألقى فيها أبو العلاء من ظلمة التشاؤم واليأس والقنوط، كأنه تلك الشمس التي أقبلتْ في ذلك اليوم من أيام الربيع...»[٣].

ويرسل طه حسين الاستعارة تلو الاستعارة واصفاً حبّه لهذا الصوت، «ويشعر بأنه منذ اليوم سيخلق خلقاً جديداً»[٤]:وهكذا فإنّ الجغرافية الأسطورية باتت قريبة. وأولى الايحاءات التي تلقاها طه حسين من هذا الصوت الرباني هي النصوص المدرسية الفرنسية لراسين وكورنيْ. وحتى لو أنه ليس بواضح كلّ الوضوح أنّ «المرأة التي أبصرتُ بعينيها»[٥] هي امرأة طه حسين حقاً، فإنّ النص نفسه يَطْبع هذه الحقيقة بقوة في ذهن القارئ. وبالتمايز عن نور سوزان الملائكي، فإنّ نساء قرية طه حسين يمثّلن العمى والتقليد الذي يؤدّي إلى العمى.

نحن مَدينون لـ روتراود ڤيلاندت Rotraud Wielandt بالدِّراسة المعمقة التي قامتْ بها لصورة الأوروبي في الخيال القصصي العربي منذ القرن التاسع عشر[٦]. وتبعاً لهذا الخيال فإنّ النساء الأوروبيات موصوفات في الغالب بأنهنّ لا يتحلّيْن بالمسؤولية، وأنهنّ قاسيات لا يرحمن، وغير وفيات؛ وهنّ جذابات، إلا أنهن في الوقت نفسه كريهات، بغيضات، ومخيفات في عينْ الرجل العربي البريء. وهذا صحيح بالنسبة إلى روائع معروفة مثل **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، وفي روايات إحسان عبد القدوس، وهي الأكثر ابتذالاً، ولو أنها شعبية إلى درجة بعيدة. أما صورة امرأة طه حسين السيدة الملائكية الأوروبية، فهي نقيض كليّ لتلك الصورة.

على أن ما يحيّر أكثر من ذلك هو أن فدوى مالطي دوغلاس لا ترى غير الجنس في وصف طه حسين لزوجته الملائكية: «ولئن كانت معاملة زوجة طه الفرنسية أكثر ايجابية على السطح [من معاملة والدته؛ س.ف.] فإنّ ذلك لا يفعل شيئاً من أجل تصحيح النظرة الجنسية إلى المرأة. فهي معروضة في البدء من قِبل الراوي الذي يتكلم بصيغة الغائب بأنها صوت، بلا اسم ولا جسد»[٧]. وبدلاً من أن تعالج مالطي دوغلاس إدخالَ المرأة الشابة «كصوت» في النص

---

١ ـ إحسان عباس: **غربة الراعي: سيرة ذاتية**. عمان، ١٩٩٦، ص ١٥٥ ـ ١٦٤.

٢ ـ **الأيام I**، فصل ٢٠، ص ٩٤.

٣ ـ **الأيام III**، ص ٨٢، وانظر مالطي دوغلاس: **العمى**، ص ٥٢ وما يليها.

٤ ـ **الأيام III**، ص ١٠٧.

٥ ـ **الأيام III**، فصل ١٥ ص ١٠٨.

٦ ـ روتراود ڤيلاندت: **صورة الأوروبيين في الأدب القصصي والمسرحي العربي الحديث**. بيروت ١٩٨٠. [سلسلة النصوص والدراسات البيروتية ٢٣، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية].

٧ ـ مالطي دوغلاس: **جسد المرأة**، ص ١٢٩.

باعتبارهِ مثالاً ساذجاً وفاعلاً على «الكتابة العمياء»، فإنّها تصرّ على أن «رفيقة طه لا تكاد تتطور كشخصية وتبقى باستمرار خاضعة للبطل. وحين لا تكون محض 'صوت'، فلكي تتحول إلى 'عينيْ' طه». وإنني أعجز عن أن أرى سبب اتهام مالطي دوغلاس لـ **الأيام** عند طه حسين بأنه «نص جنسويّ، إن لم يكن كارهاً للنساء». وعلى المستوى اللغوي للنص والصور، والرموز، والنماذج، والأساطير، يبدو الاتهام بالجنسويّة متكلفاً بعيداً. إنني مستعد للقبول بأنه ربما كان في هذا الزواج، في الواقع، عنصر من التضحية؛ وليس من قبيل الصدفة أن تحمل مذكراتُ سوزان طه حسين الخاصة ـ بما هي نص مقابل لـ **الأيام**، إذا صحّ أن هنالك ما يقابلها ـ عنوانَ: **معكَ**، بما فيها من تركيز واضح وصارم على طه حسين فقط. وفضلاً عن ذلك، فإنّ هذه المذكرات مسبوقة بالشعار التالي: «إننا لا نعيش كي نكون سعداء»[1]. وهي تشير إلى أن طه حسين قال لها هذه الجملة، وأنها صعقتها وآلمتها حين سمعته يتلفظ بها لأول مرة. غير أنّنا، أيّاً كان الأمر، غير معنيين هنا بالزواج بل بنص. ونص طه حسين بلغته وصوره إنّما هو، بقدر ما يعني زوجته سوزان، نقيضُ النص الجنسوي.

III ـ رحلة نجاة محمد شكري من الجحيم

إذا كانت خلفية طه حسين كما هي مصوَّرةٌ في سيرته الذاتية عوزاً وحرماناً، فالأحرى بها أن تكون مظهراً مريحاً إذا ما قورنتْ بالجحيم الكامل من الجوع والبؤس والعنف في فتوة محمد شكري في الريف المغربي، كما نجدها منعكسةً في **الخبز الحافي**. وفيما ترتفع الذاتُ السردية لطه حسين بهدوء، معتمداً أساليبَ مختلفةً لاكتساب المعرفة والنور، نجد صراع محمد شكري اليائس من أجل النجاة يجري على مستوى أكثر بدائية. فالعنف الغائب كلياً في **الأيام** لطه حسين، هو السمة البارزة في سيرة محمد شكري الذاتية[2]. لقد كان «العنفُ» الكلمةَ الأولى في محاولته الأدبية الأولى، وهي قصةٌ قصيرة عنوانها «العنف على الشاطئ». وقد ناقش صبري حافظ بتفصيل موسَّع العواقبَ النصية للنواحي التشردية في هذه «السيرة الذاتية الخيالية»؛ ووضع **الخبز الحافي** في إطارِ ما أسماه بـ«أدب الشطّار» في الأدب العربي: من شعر «الصعاليك»، إلى محمد شكري في **الخبز الحافي** و**الشُطّار** أو **زمن الأخطاء**. ثم إنّ الفارق بين نص طه حسين ونص محمد شكري يظهر أيضاً على المستوى اللغوي الصرف. فطه حسين يستخدم باستمرار لغةً أنيقةً ومنضبطة، أما أسلوب محمد شكري العربي فهو محاولة لإيجادِ لغةٍ عنف عربية جديدة، ووقحةٍ، ومنفّرة، وبائسة.

أ ـ بلاد الأب القاتل

يعرض محمد شكري حياته في سيرته الذاتية كأنها سلسلة من استراتيجيات لضمان النجاة جسدياً ونفسياً. وهنا، كما في أعمال الشطّار التشرُّدية الأخرى، الإسبانية أو العربية، فإنّ القوة الأولى الحافزة التي تسيطر على البطل هي الجوع. وفي تصوير محمد شكري للعالم القاسي في الريف المغربي، ثم في تطوان وطنجة، ثمّة بُعْدٌ أسطوري من الفوضى، وجودٌ كليّ جمالي للعنف يذكّر القارئ بجينيه (Genet). الجوع والقِلّة والحرب والبؤس هي الإحداثيات الرابطة في عالم محمد شكري. وهنالك صورة قوية الوضوح لهذا المشهد من الموت حين تبدأ العائلة في الصفحة الأولى من السيرة الذاتية طريقَ هجرتها من الريف الذي أصيب بالمجاعة إلى مدينة طنجة: «في طريق هجرتنا، مشياً على الأقدام، رأينا جثث المواشي تُحَوِّمُ حولها الطيور السوداء والكلاب. روائح كريهة، أحشاء ممزقة، دود ودم وصديد. في الليل يُسمَع عُواءُ الثعالب قرب الخيمة التي ننصبها حيثما يوقفنا التعب والجوع»[3].

الموت منتشرٌ في كل مكان. والخيار في بعض الأحيان هو بين موتٍ سريع وموتٍ بطيء فحسب: بين الانتحار ومجرد الموت. يروي صديقٌ للبطل نقلاً عن خاله وعائلة خاله، فيقول: «قضوا أياماً بدون أكل. لم يُرِدْ هو وزوجته أن يطلبا من أحد الجيران شيئاً من القوت. بنَيا من الداخل، باباً آخر من الحجر والطين وماتوا»[4].

في الإحداثي الأول في عالم محمد شكري، هنالك الجوع؛ والإحداثي الثاني هو الخوف؛ والثالث هو البغض:

«أخي يبكي، يتلوّى ألماً، يبكي الخبز. يصفرني. أبكي معه. أراه

---

١ ـ سوزان طه حسين: مَعَكَ. القاهرة، ط ٢، ١٩٨٢.

٢ ـ صلاح ناتج: **الخبز الحافي** لمحمد شكري»: قراءة جماعية، IBLA، ٥٥ (١٩٩٢) ص ٥٧ ـ ٧٠، وبربارا زيغه: **العَوز والنضال من أجل الحياة ـ مؤلفات السيرة الذاتية للكاتب المغربي محمد شكري** [سيصدر قريباً].

٣ ـ نقلاً عن محمد شكري **الخبز الحافي؛ سيرة ذاتية روائية ١٩٣٥ ـ ١٩٥٦**؛ لندن/بيروت: دار الساقي، ١٩٩٣، ص ١٠.

٤ ـ المصدر السابق، ص ٤١.

يمشي إليه. الوحش يمشي إليه. الجنون في عينيه. يداه أخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث في خيالي. وحش! مجنون! امنعوه! يلوي اللعين عنقه بعنف. أخي يتلوّى. الدم يتدفق من فمه. أهربُ خارج بيتنا تاركاً إيّاه يُسكِت أمي باللكم والرفس»...

«تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي. كدت أصرخ. أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله. نعم. قتله قتله. رأيته يقتله. هو هو قتله. قتله. رأيته قتله. لوى عنقه. تدفق الدم من فمه. رأيته رأيته يقتله. أبي يقتله. قاتله الله.

لكي أخفف من كراهيتي الشديدة لأبي أخذتُ أبكي من جديد. كنت خائفاً من أن يقتلني كما قتل أخي. نهرني بصوتٍ منخفض وعيد:

ـ ألن تكف عن البكاء»[1].

وفي بلاد محمد شكري المسكونة بالمجاعة والعنف والجهل والخوف، لا وجود لإله قرآني [يفدي ﴿بذِبْحٍ عظيم﴾(السورة ٣٧، ١٠٧)] يمنع هذا الوالد من أبشع كابوس يعانيه طفلٌ: كابوسِ أبٍ يقتل ابنه. بل إنّ والد محمد شكري يجسِّد شكلاً حاداً لما أسماه بيترفون ماتْ: «الوالد الحديدي»[2]. وبالمقارنة مع هذا الوالد القاتل تشحب صورةُ الوالد الذي يحكم على ابنه بالموت في **المحاكمة** لفرانز كافكا، لتصبح أضعف وأقل إيلاماً.

إنّ استراتيجيات البطل لتجاوزِ هذا الجحيم، تشمل تطويرَ ذاتٍ مضادةٍ بما فيها تأكيدُ الذات بالعنف الكلامي والمادي، والهروبُ إلى عالم الأحلام والمخدرات والجنس باعتبار ذلك طريقَ هذا الإنسان الفقير للاحتفال بالحياة. على أن استراتيجيته الوحيدة الفاعلة، لا للاستجابة للوضع فقط، بل لتجاوزه أيضاً، هي التعليم. وهو بذلك يبدو قريباً من طه حسين. وكما أشار صبري حافظ[3]، فإنّ المقطع الأساسي يقع في الفصل الأخير من **الخبز الحافي** حين يهان البطل أثناء مناقشة سياسية في مقهى: «اسكتْ يا هذا الأمّيّ! قال غاضباً. إنك لا تعرف كيف تكتب اسمك وتريد أن تحشر نفسك في الموضوع؟»[4].

فبعد هذا الشجار، والليلِ الذي قضاه في بيت الدعارة، يبتاع البطل كتاباً يشرح مبادئ الكتابة العربية، ويقرّر الذهاب إلى المدرسة رغم تقدمه في السن وقد بلغ العشرين عاماً. كان هذا القرار بداية نهاية الجهل الذي يعتبره البطل أساسَ محنته؛ وهذا القرار هو في الوقت ذاته نهاية نص **الخبز الحافي**. إذْ إنّ تتمّة القصة تُروى في **زمان الأخطاء**، غير أن القارئ كان قد ملك في يده نتيجة هذا القرار حين قرأ **الخبز الحافي**.

إنّ مجرد وجود الكتاب لَهُوَ الإثبات على انتصار المؤلف في النهاية. فالبطل يصبح مؤلِّفاً، وبذلك يجد نفسه يخرج لا من الجهل وحده بل من الجوع والعنف والخوف أيضاً. وليس على محمد شكري، تمييزاً له عن شهرزاد، أن يروي القصة وحسب، بل عليه أيضاً أن يكتبها كي يخلّص نفسه. فكتابة القصة، لا روايتها فقط، هي التحرّر والنصر.

ليس على محمد شكري أن يروي القصة فحسب كما فعلتْ شهرزاد، بل عليه أن يكتبها أيضاً كي يبلغ التحرر والنصر

هناك نفحة بطولية/بروميثيوسية في جهد محمد شكري؛ والمؤلف نفسه يشير إلى ذلك. وفي مقدمة **الخبز الحافي** تتداعى جمله الأخيرة في ذاكرة القارئ: «أقول: يخرج الحي من الميت. يخرج الحي من النَّتِن ومن المتحلّل. يخرجه من المتخَم والمنهار... يخرجه من بطون الجائعين ومن صُلْب المتعيِّشين على الخبز الحافي»[5]. وإنّ محمد شكري يقتبس ما ورد في القرآن عن الخالق: ﴿يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ ويُخْرِجُ المَيِّتَ من الحَيّ ويُحْيي الأرضَ بَعْدَ مَوْتِهَا، وكذلك تُخرَجُون﴾[6].

إنّ محمد شكري، بكتابة سيرته، يخلق محمد شكري من جديد. وما الخلق والبعث إلاّ رمزان يفيدان الجهد السامي للكاتب.

ترجمة: ميخائيل الخوري

بيروت

---

١ ـ المصدر السابق، ص ١٢ و ١٤. انظر عماد عبد الله: «الأب الملعون. السيرة الذاتية بين المعاكسة والمثاقفة» في: **الناقد**، ٦١، (حزيران ١٩٩٣) ص ٥٦ ـ ٥٨.

٢ ـ بيترفون مات: **أبناء**، ص ٥١ وما يليها.

٣ ـ صبري حافظ: «البنية النصيّة لسيرة التحرر من القهر»، وهو بحث يلي رواية في محمد شكري: **الشطار**. لندن/بيروت ١٩٩٢، ص ٢١٩ ـ ٢٤٢.

٤ ـ **الخبز** ص ٢١٩.

٥ ـ **الخبز** ص ٨.

٦ ـ سورة الروم ١٩/٣٠.