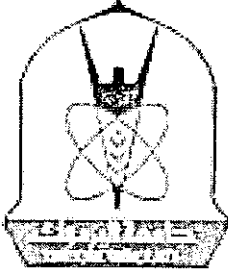


﴿بسم الله الرحمن الرحيم﴾



جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

الاتجاهات النقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ

Critical Trends Of Nagib Mahfouz's Al-tholatheya (Triplicity).

إعداد الطالبة:

﴿إيناس محمود عبد الله أبو سالم﴾

إشراف:

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد

حقل التخصص - اللغة العربية (الأدب والنقد)

كلية الدراسات العليا

جامعة اليرموك

٢٦/ ذو الحجة/ ١٤٣١هـ

٢٠١٠/١٢/٢ م

﴿بسم الله الرحمن الرحيم﴾

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

الاتجاهات النقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ

Critical Trends Of Nagib Mahfouz's Al-tholatheya (Triplcity).

إعداد الطالبة،

﴿إيناس محمود عبد الله أبو صالح﴾

(٢٠٢٣٠٠٠١٠)

بكالوريوس لغة عربية، جامعة اليرموك ١٩٩٨م.

ماجستير لغة عربية، جامعة اليرموك ٢٠٠٣م.

إشراف،

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد

تحت إشراف هذه الأطروحة امتحاناً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها في جامعة

اليرموك - تخصص أدب ونقد.

أربد - الأردن

وافق عليهما

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد مخرفاً ورئيساً

جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور يوسف مسلم أبو العديس عضواً

جامعة الزرقاء الأهلية

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ عضواً

جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور سامع عبد العزيز الرواحنة عضواً

جامعة مؤتة

الأستاذ الدكتور نايف محمد العجلوني عضواً

جامعة اليرموك

٣٦ / ذو الحجة / ١٤٣٦ هـ

تاريخ تقديم الأطروحة ٣ / ١٢ / ٢٠١٠م.

الإهداء

ومضة أولى..

إلى من لا أجد أبجدية توفيهما حقهما عليّ ..
والذي الحبيبين

* * *

ومضة ثانية..

إلى من شرّع أبوابه لعثراتي فكانت هذه الأطروحة..
الأستاذ الدكتور نبيل حداد

* * *

ومضات أخرى..

إلى كل الإخوة والأخوات الذين منحوني من وقتهم ما ليس لي..
ومنحوني من رعايتهم ومتابعتهم ما لا أستحق..

* * *

(إيناس)

شكر وقدر

أتوجه بالشكر والاحترام إلى الأساتذة الأجلاء، الأستاذ الدكتور يوسف أبو
العدوس، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة،
والأستاذ الدكتور نايف العجلوني، الذين شرفوني بمناقشة هذه الأطروحة،
وإثرائها بملاحظاتهم القيمة.

ولجميع أساتذتي _ الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة، وزرعوا التفاؤل في
دروبنا، وحملوا أقدس رسالة في الحياة _ لا أنسى لكم بما قدمتمُ الشكر جزياً
دائماً .

(إيناس)

(فهرس المحتويات)

الموضوع	رقم الصفحة
❖ لجنة المناقشة	أ
❖ الإهداء	ب
❖ شكر وتقدير	ج
❖ فهرس المحتويات	د
❖ الملخص باللغة العربية	ز
❖ المقدمة	ا
❖ التمهيد:	
الثلاثية..مقاربة عامة	هـ
❖ الفصل الأول:	
النقد الانطباعي	١٧
الانطباعية مدخل نظري	١٨
إضاءة	٢١
النقاد	٢١
❖ الفصل الثاني:	
النقد النصي	٤٧
تقديم	
مدخل نظري	٤٨
النقاد	٥٤

❖ الفصل الثالث:

٨٨		النقد الأدبيولوجي
----	-------	-------------------

تقديم

٨٩		الأدبيولوجيا .. مدخل نظري
----	-------	---------------------------

٩١		النقد
----	-------	-------

❖ الفصل الرابع:

١١١		الثلاثية والمنهج النبوي
-----	-------	-------------------------

١١٣		إضاءة
-----	-------	-------

١١٣		الاتجاه النبوي .. تقديم نظري
-----	-------	------------------------------

بناء الرواية .. سيزا قاسم

١٣١		تقديم
-----	-------	-------

١٣١		العنوان بين بناء الرواية..والدراسة المقارنة
-----	-------	---

١٣٣		المدخل والتقديم..تاريخ الأدب المقارن والمدارس الغربية
-----	-------	---

١٣٦		جدلية الزمن عند سيزا قاسم
-----	-------	---------------------------

١٤٥		المكان الوصفي عند سيزا قاسم
-----	-------	-----------------------------

١٦٦		بناء المنظور الروائي
-----	-------	----------------------

١٧٣		نقد أخير
-----	-------	----------

❖ ملحق تطبيقي فني

١٨٥		نقد النقد السينمائي للثلاثية
-----	-------	------------------------------

١٨٦		إضاءة
-----	-------	-------

١٩١		أ. بين القصرين
-----	-------	----------------

ب. قصر الشوق

٢٠٣		أ. جمود هاشم النحاس في إخراج المظاهر الحوارية
-----	-------	---

٢١٣	ب. حسن الإمام .. صاحب رؤية نقدية للثلاثية
٢٢٠	ج. السكرية.. والتناقضات الإخراجية
	رؤى وآراء
٢٢٢	أ. المغامرات الجنسية: بين نقيب محفوظ وحسن الإمام
٢٣٥	ب. بين الممارسة الفنية في الثلاثية السينمائية
	والممارسة الإبداعية في الثلاثية الروائية
٢٣٨	النقد السينمائي والنقد الأدبي
٢٤١	❖ حصار البحث ونتائجه
٢٤٨	❖ قائمة المصادر والمراجع
٢٦٠	❖ الملخص باللغة الإنجليزية

المخلص

الاتجاهات النقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ

إعداد

إيناس محمود عبد الله أبو سالم

دكتوراه لغة عربية / أديب وثقافة، جامعة اليرموك ٢٠١٠م.

إشرافه

أ.د. نبيل يوسف حداد

تهدف الأطروحة إلى دراسة الاتجاهات النقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ، كونها تجسد إحدى الذرى الفنية والإبداعية التي شهدتها الرواية العربية عامة والمصرية خاصة.

وتقدم الثلاثية صورة بانورامية للمجتمع المصري، والطبقة البرجوازية -خاصة- خلال مدة تمتد من بداية الحرب العالمية الأولى حتى الشهور الأخيرة في الحرب العالمية الثانية .

وتعد هذه الصورة -بإجماع النقاد- أروع صورة أنجزت روائيا للمجتمع المصري، وكانت - من ثم- أحد العناصر الأساسية، التي نوهت بها اللجنة التي اقترحت ترشيح نجيب محفوظ لنيل جائزة نوبل .

وقد انشغل النقاد بالثلاثية بقدر يفوق ما ناله أي إنجاز روائي آخر، ولما كانت جهودهم مبعثرة وموزعة في مظانها من جهة، وتشكل منظومة نقدية متكاملة من جهة أخرى، فقد ارتأيت أن أدرس هذه الجهود من خلال الاتجاهات المختلفة التي سلكها النقاد في معالجتهم لها.

جاءت هذه الأطروحة في مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة:..

تحدثت المقدمة عن أهمية الموضوع، والهدف من دراسته، والدراسات السابقة.. الخ، وقدم التمهيد مقارنة تعريفية عامة عن نقاد الثلاثية ومكانتها من بين الروايات المحفوظية من جهة، وألقى الضوء على نقاد الثلاثية وإحصائهم والتعريف بهم من جهة ثانية .

ودرس الفصل الأول النقد الانطباعي الذي يشبه الكتابات الصحفية، كما تناول الفصل الثاني النقد النصي الذي جمع أغلبية النقاد .

أما الفصل الثالث فقد درس الرؤية أو النقد الإيديولوجي من خلال تأثير النزعة الماركسية، بينما تبني الفصل الرابع الثلاثية في ضوء المنهج البنيوي مجسدة بالرؤية البنيوية الحداثية لسيزا قاسم .

ودرس الفصل الأخير - وهو بمثابة ملحق- نقد النقد السينمائي للثلاثية، وناقش أثر الشاشة في رسم الصورة القاهرية للثلاثية الروائية، إضافة إلى مدى تجلي الملامح والروح المحفوظية فيها .

وعرضت خاتمة الدراسة أهم الآراء التي نوقشت، وما أسفرت عنه هذه المناقشة من نتائج وتصورات، أتبعتها بثبت قائمة المصادر والمراجع .

المقدمة

تعد رواية ثلاثية نجيب محفوظ واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في القرن العشرين على المستوى العالمي، وهي بالتأكيد أشهر -إن لم تكن أهم- عمل روائي عربي في العصر الحديث.

والثلاثية عمل روائي كتب بروحية العمل الواحد، وصدرت في ثلاثة أجزاء هي: "بين القصرين" (١٩٥٦)، و"قصر الشوق" و"السكينة" (١٩٥٧)، وقد حالت شروط النشر آنذاك دون صدور هذا العمل في مجلد واحد، في قصة ردها نجيب محفوظ مرات وعرفها النقاد والمهتمون جيداً.

والمعروف أن الثلاثية تصور المجتمع المصري والطبقة البرجوازية (الوسطى) - بخاصة- خلال مدة تمتد من بداية الحرب العالمية الأولى حتى الشهور الأخيرة في الحرب العالمية الثانية.

إن هذه الصورة البانورامية لمصر في تلك الفترة، تعد -بإجماع النقاد- أروع صورة أنجزت روائياً للمجتمع المصري، وكانت -من ثم- إحدى العناصر الأساسية التي نوهت عنها اللجنة التي اقترحت ترشيح نجيب محفوظ لنيل جائزة نوبل، ومن ثم انطلاقه نحو العالمية.

ومن الطبيعي أن يحظى عمل كهذا باهتمام النقاد على اختلاف اتجاهاتهم، بل أن ينشغل النقاد به أكثر من انشغالهم في أي إنجاز روائي آخر، فكتب عن "الثلاثية" عشرات، وربما مئات الكتب والدراسات والمقالات، ضمن رؤية نقدية متعددة، ومعالجات تحليلية متنوعة، وقد حققت انتشاراً منقطع النظير شأنها شأن أعماله الأخرى إن لم تكن أكثرها انتشاراً.

ولما كانت جهود هؤلاء النقاد مبعثرة وموزعة في مظانها، رغم أنها تشكل منظومة نقدية متكاملة حول موضوع واحد، فقد ارتأيت أن أتخذ من هذه الجهود موضوعاً لأطروحتي لنيل درجة الدكتوراه.

والموضوع بهذه الصورة لم يسبق له -حسب علمي- أن كان موضوعاً لرسالة علمية، وذلك على الرغم من أن أدب نجيب محفوظ نفسه كان موضوعاً لعشرات الرسائل والأطروحات.

وقد أفادت من دراسات عدة، درس بعضها الثلاثية بشكل مباشر مثل : دراسة الأب ج. جوميه (ثلاثية نجيب محفوظ)، ودراسة زياد العوف (الأثر الإيديولوجي في النص الروائي - ثلاثية نجيب محفوظ)، ودراسة سيزا قاسم (بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ودراسة محمود أمين العالم (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، ودراسة نجيب سرور (رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ)... الخ.

ودرس بعضها الآخر فصولاً عن الثلاثية مثل: دراسة أنور المعداوي (كلمات في الأدب)، ودراسة حلمي بدير (الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر)، ودراسة رجاء عيد (قراءة في أدب نجيب محفوظ)، ودراسة سليمان الشطي (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ)، ودراسة طه حسين (من أدبنا المعاصر)، ودراسة عبد الرحمن أبو عوف (قراءة في الرواية العربية المعاصرة)، ودراسة علي الراعي (دراسات في الرواية المصرية)، ودراسة فاطمة موسى (نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية)، ودراسة لويس عوض (دراسات في النقد والأدب)، ودراسة نبيل راغب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ)، ودراسة هاشم النحاس (نجيب محفوظ على الشاشة)، ودراسة يوسف الشاروني (الروائيون الثلاثة)، ودراسة ساسون سوميخ باللغة الإنجليزية حول أدب محفوظ ... وغيرها .

وهناك دراسات وافرة اختصت بأدب نجيب محفوظ بشكل عام، مثل: دراسة إبراهيم فتحي (العالم الروائي عند نجيب محفوظ)، ودراسة جمال الغيطاني (المجالس المحفوظية)، ودراسة غالي شكري (المنتمي - دراسة في أدب نجيب محفوظ)، وغيرها الكثير.

أما الدراسات التي تبنت نقد أدب محفوظ وثلاثيته، فمنها على سبيل المثال: دراسة حميد لحداني (بنية النص السردية)، ودراسة علي صالح بن تميم (تلقى نجيب محفوظ في النقد العربي الحديث)، ودراسة محمود الربيعي (في النقد الأدبي وما إليه)... الخ.

بالإضافة إلى الكثير الكثير من الدراسات، التي تجسد على المستوى الكمي تفرداً نقدياً يصعب حصره، حظي به محفوظ دون غيره من الروائيين؛ لأنه يمثل وضعاً نقدياً فريداً في الأدب العربي الحديث، يتعذر معه دراسة كل ما كُتِبَ عنه، ومن كُتِبَ عنه (النقاد).

إن الجهود التي درست أعمال محفوظ عامة وثلاثيته خاصة ما زالت مستمرة، ولم تقتصر على الكتب أو المقالات أو الرسائل العلمية أو الأحاديث الصحفية، بل تعدتها إلى

المجلات المتداولة بين الناس، مثل: مجلة العربي، وفصول النقدية، ومجلة الفنون، ونصف الدنيا... الخ .

وقد ارتأيت بناء على هذا الكم الهائل أن أحدد وأقصر دراستي على عدد من النقاد يجسدون اتجاهات الدراسة، وذلك لضيق مجال البحث وغمارة الإنتاج وتدفعه أولاً؛ ولأنه ليس في مكنتي أن أحصر كل النقاد والدارسين لثلاثية القاهرة ثانياً، فهذا يحتاج إلى جهد جماعي، ومن الصعوبة أن يقوم به فرد واحد .

لذلك لا تدعي الدراسة - بأي حال من الأحوال - استيعاب كل من درس محفوظ وثلاثيته، فما إلى هذا قصدت، وإنما حاولت أن تعبد الطريق حتى ولو بحجر واحد.

وبناء على ذلك، ركزت الدراسة على النقاد الأكثر شهرة وأهمية ونتاجاً، ويشكلون في الوقت ذاته مادة خصبة للدرس والتحليل والحوار، بإبراز ملامح الاتجاهات النقدية ونقدها سلباً وإيجاباً، فبذلك يتم تسليط الضوء على الموضوع المطروح من خلال الاعتماد على آرائهم ومناقشتها ما أمكن، ومن ثم إعطاء انطباع وصورة واضحة عن الاتجاهات النقدية حول الثلاثية .

أما منهج الدراسة، فلا أؤمن بلي عنق النص، وإخضاعه لمنهج محدد، فاستخدام المناهج المتعددة هي ما تفرضه طبيعة الدراسة، لذلك أفدت من المنهج التاريخي -أولاً- للتعرف بشكل موجز على الاتجاهات التي جسدها النقاد .

ثم لجأت -ثانياً- إلى الاختيار، والمقصود: انتقاء وانتخاب عينة (نقاد) الدراسة بما يكفي للوصول بنا إلى النتائج المتوخاة .

وكان الانتفاع الكلي -ثالثاً- بالمنهج النقدي التحليلي، الذي يقوم على التحليل والاستنتاج من خلال قراءة النصوص الأصلية (مادة الدراسة أو قراءة النقاد)، ثم تتبع نقدهم النجبي، ومدى اعتمادهم على تطبيق الاتجاهات التي تبناها، ثم تقديم الآراء الخاصة حول دراستهم (نقد النقد).

ولم يكن النهج الذي فرض هذا التناول نهجاً اعتباطياً، لكنه نهج يسعى إلى إثبات وجهة نظر هذه الدراسة.

وتتألف الدراسة من خمسة فصول وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، استهلقتها بتمهيد تضمن التعريف بالثلاثية ومكانتها من بين روايات محفوظ الأخرى، ثم إلقاء الضوء على النقد وإحصائهم والتعريف بهم .

وتتناول الفصل الأول النقد الانطباعي الذي يماثل الكتابات الصحفية، من حيث عدم الولوج إلى عمق النص الروائي والبحث عن مكوناته .

أما الفصل الثاني فقد ركز على النقد النصي ، إذ تفرغت الدراسات النصية لدراسة النص، كما انضم أغلبية النقد تحت لوائه.

ودرس الفصل الثالث النقد الإيديولوجي ورؤيته، الذي اهتم بالبحث عن الجذور الإيديولوجية من خلال تأثير النزعة الماركسية، وبيان موقف الناقد ورؤيته النقدية.

كما تبنى الفصل الرابع الثلاثية من منظور النقد الحداثي، مجسدا بالرؤية البنيوية لسيذا قاسم .

وفي الفصل الأخير (الملحق)، كشفت الدراسة عن أثر نجيب محفوظ في السينما من خلال نقد النقد السينمائي للثلاثية، ومدى تجلي الملامح الروائية والروح المحفوظية فيها . وعرضت الخاتمة أبرز الآراء التي أسفرت عنها هذه الدراسة، أتبعها بثبت المصادر والمراجع.

وختاماً، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نبيل حداد، الذي واكب مسيرة هذه الدراسة برعايته المستمرة، وتوجيهاته السديدة، وآرائه القيمة، التي أثرت الأطروحة وأغنيتها، ولم يتوان عن تقديم أية مساعدة احتجت إليها، فله مني كل شكر وتقدير واحترام.

كما أتوجه بجزيل الشكر والاحترام إلى الأساتذة الأفاضل : الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والأستاذ الدكتور نايف العجلوني، الذين شرفوني بمناقشة هذه الأطروحة، وكرمهم اللاحق في تقديم نصائح وملاحظات لا شك في قيمتها الكبيرة، واعدة إياهم بالأخذ بملاحظاتهم، حتى تخرج الأطروحة بصورتها المناسبة لها .

هذا عملي وجهدي، ولا أدعي له الكمال، ولكنني آمل أن أكون قد وفقت في خوض غمار هذا الموضوع، وطرح ومعالجة أفكاره بإقناع، فإن أصبت فهو فضل من الله وتوفيقه، وإن أخطأت، فأسال الله أن لا يحرمني أجر المجتهدين.

التصميم

الثلاثية.. مقاربة

حالة

الثلاثية..مقاربة عامة

تحتل الثلاثية "بين القصرين" (١٩٥٦)، و"قصر الشوق" و"السكينة" (١٩٥٧) مكانة مرموقة على الصعيدين العربي والعالمي عامة، وفي أدب محفوظ خاصة، فأثرت وأغنت مسيرته الأدبية وخرج بالتقافة العربية وآدابها إلى العالمية، وانطلقت شهرته أكثر بعد أن نشرت، وقرأها الباحثون والنقاد في كل مكان، إذ تحظى بشعبية كبيرة بين القراء من بين الروايات المحفوظية، وزاد من ذلك ترجمتها وغيرها من أعمال محفوظ إلى اللغات الأجنبية .

شكلت مرحلة الخمسينيات ٥٦/٥٧ البداية الحقيقية والمتواصلة لانطلاقة الثلاثية، ورسمت موقعها المتميز على خريطة الروايات المحفوظية، ولا يعني هذا التقليل من شأن أعماله الأخرى، فلقد نوهت لجنة جائزة نوبل بأربعة أعمال: زقاق المدق (١٩٤٧)، وأولاد حارتنا (١٩٥٩)، وملحمة الحرافيش (١٩٧٧)، بالإضافة إلى الثلاثية، فكل رواية لها تفرد وخصوصية، وحصوله على نوبل اعتراف من الفكر العربي بإبداعه .

هذا عدا عن الروايات الأخرى، إذ نجد تجسيدا لتاريخ مصر الفرعونية (الرواية التاريخية) في أولى رواياته : عبث الأقدار (١٩٣٩)، ورادوبيس (١٩٤٣)، وكفاح طيبة (١٩٤٤)، ثم الروايات التي صنعت مجده الروائي (روايات المرحلة الواقعية الاجتماعية) في: القاهرة الجديدة (١٩٤٥)، وخان الخليلي (١٩٤٦)، وزقاق المدق (١٩٤٧)، والسراب (١٩٤٨)، وبداية ونهاية (١٩٤٩)، ثم ثلاثيته الشهيرة بين القصرين، وتليها رواية أولاد حارتنا (١٩٥٩) التي أحدثت جدلا واسعا كونها تناقش علاقة الخالق والأنبياء عليهم السلام .

ناهيك عن الروايات التي نقد من خلالها الواقع، وصوره من خلال رؤية نقدية في مرحلة الواقعية النقدية، التي أطلق عليها (المرحلة الجديدة/الفلسفية/التعبيرية/السياسية) في: اللص والكلاب (١٩٦١)، والسमान والخريف (١٩٦٢)، والطريق (١٩٦٤)، والشحاذ (١٩٦٥)، وثرثرة فوق النيل (١٩٦٦)، وميرامار (١٩٦٧) .

وقد طرح الموضوعات السياسية والاجتماعية في: المرايا (١٩٧٢)، والحب تحت المطر (١٩٧٣)، والكرنك (١٩٧٤)، وحكايات حارتنا وقلب الليل وحضرة المحترم (١٩٧٥)، وملحمة الحرافيش (١٩٧٧) .

ثم الروايات التي صدرت في فترة الثمانينيات واستمرت في معالجة الواقع : عصر الحب (١٩٨٠)، وأفراح القبة (١٩٨١)، وليالي ألف ليلة والباقي من الزمن ساعة (١٩٨٢)،

وإمام العرش ورحلة ابن فطومة (١٩٨٣)، والعائش في الحقيقة ويوم قتل الزعيم (١٩٨٥)، وحديث الصباح والمساء (١٩٨٧).

وتكمن قيمة الثلاثية في عطائها الفني والفكري، إذ جسدت فنياً على الشاشة بإخراج حسن الإمام، وقدم هاشم النحاس نقداً حول إخراج المشاهد الحوارية في قصر الشوق سنأتي -لاحقاً- على دراستها في النقد السينمائي، وكانت كل أعماله على الشاشة حلقة وصل بينه وبين جمهوره، إذ عرفه معظم الناس من خلال أعماله السينمائية.

وعلى الصعيد الفكري، عبر محفوظ عن المجتمع المصري أصدق تعبير، وصور برؤية بانورامية حياة الأسرة المصرية (الطبقة البرجوازية) من خلال عائلة السيد أحمد عبد الجواد في أحياء القاهرة، إذ عبر عن همومها وأحلامها، وعكس قلقها وتوجساتها بواقعية حية بحتة امتدت إلى ثلاثة أجيال.

لقد أفاد روائي عصره (نجيب محفوظ) في رواياته للكتابة لكل فئات الشعب، وكان أدبه أدبا وجوديا، وتناول الهموم القومية والوطنية والاجتماعية من خلال حديثه عن المجتمع المصري، محبرا أحلامهم وآمالهم وتطلعاتهم وأنفاسهم اللائحة نحو الوصول إلى ما يبغيون من رغبات.

وتجلى الموقف السياسي عند محفوظ بوضوح في الثلاثية، إذ وقعت أحداث (بين القصرين) عشية ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول، و(قصر الشوق) بين عامي ١٩٢٤-١٩٢٧ إذ تولى مصطفى النحاس باشا رئاسة حزب الوفد في مصر بعد وفاة سعد زغلول في نهاية هذا الجزء، و(السكرية) بين عامي ١٩٣٥-١٩٤٤، فكانت (الثلاثية) مزدوجة بين الجانبين الاجتماعي والواقعي والسياسي، وكان (سعد زغلول) مثل محفوظ الأعلى.

جاءت فكرة الثلاثية (رواية الأجيال أو الأزمان) لـ محفوظ، من خلال قراءته لكتاب عن أجرومية الرواية، ثم قراءته للروايات الكبرى التي تعرضت للأجيال، مثل: ملحمة أسرة فورسايت (الجلزوردي) Gelzorce (١٨٦٧-١٩٣٣)، والحرب والسلام (لتولستوي) Leo Tolstoy (١٨٢٨-١٩١٠) وآل بودنبرك (لتوماس مان Thomas mann (١٨٧٥-١٩٥٥))^(١).

وقد استوحى محفوظ أسرة السيد أحمد عبد الجواد، من أسرة كانت تسكن باستمرار في مواجهة بيته، وكان بابها مغلقا دائما، نوافذ لا تفتح أبدا، ولا يخرج منه إلا صاحبه، رجل شامي اسمه الشيخ رضوان، وكان محفوظ يزور البيت مع والدته^(٢).

(١) انظر: جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٦٣، ٦٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٣.

كانت الثلاثية أطول الروايات التي خطها محفوظ على الإطلاق، إذ استنزفت جهدا كتابيا لم تحظ به الروايات الأخرى، مما دفع محفوظ إلى فترة توقف عن الكتابة بعد أن انتهى منها، وأصابه ركود أدبي في ذلك الوقت، من عام ١٩٥٢-١٩٥٧، إلى أن عاوده الحنين مرة أخرى فتابع برواية أولاد حارتنا... الخ، واستمر في الكتابة حتى وفاته في ٢٠٠٦/٨/٣٠، وكتب في أخريات حياته شكلا قصصيا جديدا أطلق عليه (أحلام فترة النقاهة)، وكانت نوعا حديثا من الكتابة المحفوظية الرمزية .

ووصل الحد بالجهد الذي بذله محفوظ في كتابة الثلاثية إلى إعداده أرشيفا خاصا بها، حيث كان لكل شخصية ملف مستقل بها، حتى لا ينسى ملامحها وصفاتها، واستغرق الأمر أكثر من أربع سنوات، بدقة وبأسلوب هادئ، وعاشت مادتها معه منذ الطفولة، ولو لم يكن الأرشيف موجودا لتاهت منه معالم الشخصيات^(١) .

ومن الملاحظ أن فترة التوقف (١٩٥٢-١٩٥٧) كانت قبل نشر الثلاثية عام ١٩٥٦/١٩٥٧، وذلك يعود إلى أن "محفوظ" أنهى كتابتها قبل فترة التوقف، ولكنها لم تنشر إلا في عام ١٩٥٦، وحالت ظروف النشر من صدورها آنذاك .

كانت الثلاثية رواية واحدة بعنوان (بين القصرين)، ولكن استحالة طبعها ونشرها بضخامتها، جعل محفوظ يقسمها لثلاثة أجزاء، ومن هنا جاء جزءا قصر الشوق والسكينة، وكان هذا باقتراح من سعيد جودة السحار الذي يطبع أعمال محفوظ وينشرها؛ لأنه عندما رأى الرواية لأول مرة رفض طباعتها، وقال لمحفوظ: إيه الداهية دي؟ مما أصابه بصدمة وإهانة فظيعتين^(٢) .

وكان شعوره هذا نابعا من الصميم ؛ لأنه يعلم في قرارة نفسه بجودتها، وإذا لم تنشر فإنه لا يوجد رواية - إلى حين كتابة الثلاثية- تستحق أن تنشر؛ لأنها العمل الأفضل والأقرب إلى نفس محفوظ .

وقد ربطت أعماله-عامة- ما بين الشخصية والمكان والحدث، فيختار القارئ أيهم البطل؟! واستطاع أن يربط بين جميع العناصر، وكان من أفضل الروائيين في توظيفه للغة، وازدواجيتها بين الفصحى والعامية.

(١) انظر: جمال الغيطاني، نجيب محفوظ .. يتذكر، ص ٦٥، ٦٦.

(٢) انظر : المرجع نفسه، ٦١، ٥٩ .

إن أحياء (بين القصرين/قصر الشوق/السكينة) تعبر عن صميم وجدان الشعب المصري، لأن "محفوظ" أمضى طفولته في كثير من الأحياء القديمة، مما كان لها أكبر الأثر على رواياته، وأشهرها (الثلاثية).

إن المكان في (الثلاثية) كائن حي يتطور روئيا، ويتفاعل مع الشخصيات والزمان، وهي رواية للمكان قبل أن تكون رواية شخصيات .

وتناول عدد كبير من النقاد الثلاثية بالدرس والتحليل والنقد، ولكن الدراسة -في ظل تصورهما- لا تسعى إلى تفصي الدراسات التي تناولت ثلاثية نجيب محفوظ تفصيلا مسجيا كاملا، وإنما أحصت ما استطاعت منهم، واضعة نصب عينيها هدفا محددا يكمن في تحليل الدراسات النقدية الناضجة والمؤثرة، والأكثر أهمية ووضوحا واختصاصا في دراسة الثلاثية.

وقد تعددت اتجاهات هؤلاء النقاد، وتتنوعت معالجاتهم، كما سيبين الجدول الإحصائي القادم، ولم يضيف بعضهم جديدا إلى الدراسات الكبرى^(١)، أو كانت أشبه بدراسات تحمل أفكارا عامة^(٢) بأسلوب وصياغة مختلفين، مع استمرار ظهور مثل هذه الدراسات -بالطبع- إلى جانب الدراسات الحقة التي تستأهل أن تكون أنموذجا للدراسة هنا .

وقراءة (دراسة) تجربة النقاد للثلاثية، وكثرة عددهم، تتم عن أهمية تجربة محفوظ الروائية، وسعة انتشارها في العالمين العربي والغربي .

(١) انظر على سبيل المثال :

أ. محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥٦-٧٩، ١٠٤-١١٤.

ب. الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ترجمة نظمي لوقا، دار مصر للطباعة، الفجالة-القاهرة، ١٩٥٩.

ج. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

د. نجيب سرور، رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت-لبنان، ١٩٨٩.

(٢) انظر على سبيل المثال :

أ. رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، (روية نقدية) منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩.

ب. سلوى العناني، نجيب محفوظ أمير الرواية العربية، دون دار ومكان نشر، ٢٠٠٢، ص ٨٣-٨٧.

جدول النقاد الذين تناولوا (الثلاثية) نقداً وتحليلاً^(١) :

الرقم	النقد الاتباعي	النقد النصي	النقد الإيديولوجي	النقد البنوي	نقد النقد السينمائي
١.	سليمان الشطي (١٩٧٦)	الأب جوميه (١٩٥٩)	لويس عوض (١٩٦٣)	سيزا قاسم (١٩٨٤)	هاشم النحاس (١٩٧٥)
٢.	يوسف حسن نوفل (١٩٧٧)	علي الراعي (١٩٦٤)	محمود أمين العالم (١٩٧٠)		
٣.	طه حسين (١٩٧٩)	أنور المعداوي (١٩٦٦)	نجيب سرور (١٩٨٩)		
٤.	رجاء عيد (١٩٨٩)	حلمي بدير (١٩٨١)	عبد الرحمن أبو عوف (١٩٩٥)		
٥.	فاطمة موسى (٢٠٠١)	نبيل راغب (١٩٨٨)			
٦.	سلوى العناني (٢٠٠٢)	زياد العوف (١٩٩٣)			
٧.	فوزية العشماوي (٢٠٠٢)	زياد أبو لبن (١٩٩٤)			
٨.	يوسف أبو العدوس (٢٠٠٥)	محمد حسن عبدالله (٢٠٠١)			
٩.		محمود الربيعي (٢٠٠١)			
١٠.		إبراهيم فتحي (٢٠٠٢)			
١١.		يوسف الشاروني (٢٠٠٢)			

عرض الجدول السابق للنقاد الذين درسوا الثلاثية من خلال الكتب وليس المقالات، فإما أن تكون الكتب اختصت كاملة بالثلاثية^(٢) أو خُصص جزء أو فصل من الكتاب لدراساتها^(٣). وهذا التدفق من النتاج النقدي عن الأدب المحفوظي عامة والثلاثية خاصة، يتيح للقارئ الاطلاع على نقاد محفوظ، والاتجاهات التي تفرعت عن دراسة الثلاثية، إذ أن تعددها وجديتها تعد ميزة انماز بها أدب محفوظ، وخاصة توجه الدراسات النقدية المعاصرة (سيزا قاسم).

(١) من خلال الكتب فقط .

(٢) انظر على سبيل المثال :

أ. الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ.

ب. سيزا قاسم، بناء الرواية.

ج. زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ) مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - فيكتوريا، ١٩٩٣.

(٣) انظر على سبيل المثال :

أ. لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٦٣، ص ٦١-٧٤.

ب. سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٧٦، ص ١٤٥-١٨٠.

ج. عبد الرحمن أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٠١-١١٣.

د. محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، تقديم: محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١١٥-١٣٢.

وقد تم استبعاد الدراسات المقارنة^(١) لعدم اتساع مجال البحث فيها هنا؛ لأنها تحتاج إلى دراسة مستفيضة، تتطلب الالتفات إلى روايات أخرى لمحفوظ عدا عن الثلاثية، وهذا بذاته يشكل جهداً إضافياً لأطروحة أخرى تكون الدراسات المقارنة أساسها.

كما أن النقد المقدم للثلاثية جاء في إطار المقارنة مع رواية أخرى، مما لا يعطي حكماً دقيقاً لدراسة (نقد) الناقد في إطار دراستنا الحالية، المرتكزة حول الجهود النقدية للثلاثية فقط، عدا عن متطلبات الدراسات المقارنة وأسسها ومعاييرها.

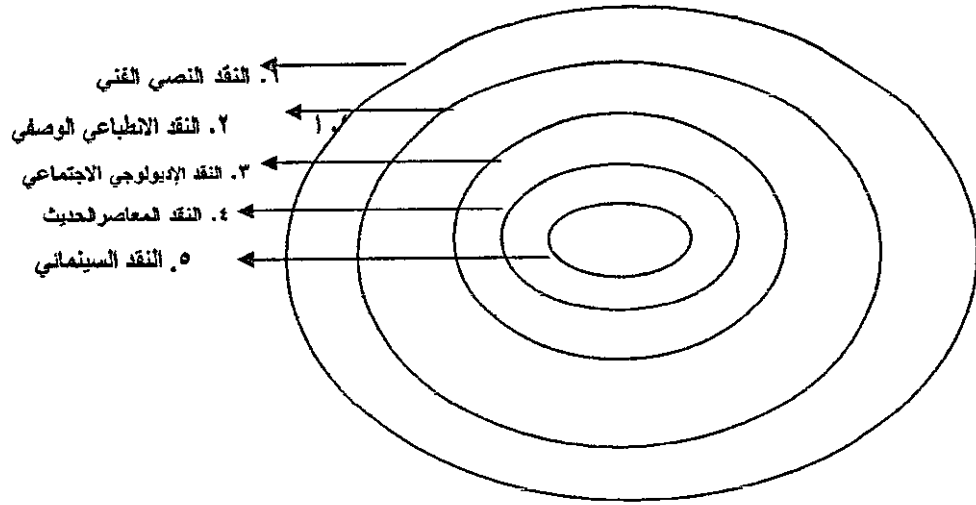
ومن الملاحظ أن الدراسات الكاملة التي اختصت بالثلاثية كانت قليلة، قياساً بالدراسات التي تناولت الأعمال المحفوظية ومن ضمنها الثلاثية، إذ وجدت دراستان في النقد النصي والفني، هما دراستا الأب جوميه Jacques Jomier (١٩١٤ - ؟) (ثلاثية نجيب محفوظ)، وزياد العوف (الأثر الإيديولوجي في النص الروائي - ثلاثية نجيب محفوظ)، وفي الرؤية الإيديولوجية والاجتماعية، دراستا: محمود أمين العالم (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، ونجيب سرور (رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مع العلم أن جزءاً من دراسة (العالم) هي دراسة مقارنة مع رواية (بداية ونهاية) لمحفوظ، في حين أن النقد البنوي تناول دراسة وحيدة كاملة، هي: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) لسيزا قاسم، وبذلك فإن عدد الدراسات الكاملة التي اختصت بالثلاثية كانت خمس دراسات، سيتم تناولها عند دراسة الاتجاهات بترتيب ورودها في الجدول السابق كل في موقعها.

وأوضح الإحصاء بعد تحليل الدراسة أن الاتجاه الغالب الذي سلكه النقاد كان النقد النصي، يليه الانطباعي، ثم الإيديولوجي، فالنقد البنوي، ختاماً بالتأريخي / النقد السينمائي.

(١) انظر على سبيل المثال :

أ. محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الجزء المتعلق بالمقارنة فقط، ص ٤٦-٥٦.

ب. إبراهيم فتحي، نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.



اتساع الدائرة يدل على غلبة النقد لذلك الاتجاه.

ولا تعني غلبة أو انحياز النقد الأكثر شهرة لهذا الاتجاه أو ذاك أنه الاتجاه الأهم، وإنما جاءت الأغلبية لاتجاه بعينه من منطلق إحصائي فقط.

وقد كانت المعالجات الانطباعية للثلاثية جهودا مبعثرة ضمن دراسات عديدة لمؤلفات أخرى لمحفوظ، وذلك يتناسب مع مفهوم الانطباعية في الأدب، الذي يتميز بالبساطة، والبعد عن الاستبطان والعمق في النص الروائي، أي ما يشبه الكتابات الصحفية، واقترابها من العرض لمحتوى النص الروائي بعدد من الصفحات.

ومن الجدير بالذكر، أنه لا يوجد ناقد في النقد الانطباعي أفرد كتابا خاصا أو دراسة مستقلة بنقد الثلاثية، ولعل دراسة سليمان الشطي (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ) أعمقها في هذا الاتجاه، إذ قدمت نقدا كاملا للثلاثية، ولم يقتصر النقد على جزء دون الآخر، كما أن الكتاب الذي تناول الدراسة لم يكن مختصا بالثلاثية وحدها، وضم في طياته دراسات أخرى عن مؤلفات محفوظ، ومثلها دراسة يوسف حسن نوفل من حيث تناوله الشمولي لأجزاء الثلاثية بشكل عام، وجاءت دراسته للثلاثية ضمن دراسات متعددة عن أعمال محفوظ أيضا^(١).

ونجد طه حسين - مثلا - ينقد (بين القصيرين) فقط في دراسته (من أدبنا المعاصر)، ولم يتعرض للجزأين الآخرين، وكذلك فعل يوسف أبو العدوس في (نجيب محفوظ - الرؤية والموقف)، إذ تحدث عن فلسفة الموت في (قصر الشوق) فقط^(٢).

١. انظر: يوسف حسن نوفل، القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥٣ - ١٦١.

٢. انظر: يوسف أبو العدوس، نجيب محفوظ (الرؤية والموقف)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠٠٥، ص ١٠٧ - ١١٠، ص ١٣١.

وجاءت دراسة رجاء عيد (قراءة في أدب نجيب محفوظ) جامعة بين الانطباعي والوصفي، إذ لم يشر للثلاثية بشكل مباشر، وتحدث عنها ضمن حديثه عن الحب والطرب في روايات محفوظ، ومثلها دراسة سلوى العناني (نجيب محفوظ أمير الرواية العربية)، التي قدمت الثلاثية من خلال إلقاء الضوء على حياة محفوظ مذ كان طفلاً حتى حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٨٨، وبذلك فإن تناولها للثلاثية كان عاماً، إذ تحدثت عن نشوء فكرتها (الثلاثية) عند محفوظ وظروف نشرها، والتعريف بأسرة السيد أحمد عبد الجواد لا أكثر.

كما أن فوزية العشماوي قصرت دراستها المعنونة بـ (المرأة في أدب نجيب محفوظ) على المرأة في أدبه عامة ومن ضمنها الثلاثية .

أما فاطمة موسى (نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية)، فجاءت دراستها النقدية للثلاثية أكثر شمولية، إذ خصصت نقداً لشخصية كمال واصفة نقدها بـ (السياسة هي الحياة) مشيرة بذلك إلى شخص كمال، إضافة إلى امتداد نقدها للأجزاء الثلاثة، ولكن هذا النقد كان جزءاً من دراستها وليس للثلاثية وحدها.

وكان للنقد النصي نصيب الأسد، إذ جمع أغلبية النقاد، كما أنه أشار بشكل مباشر إلى الثلاثية.

فالنص هو مفتاح العبور لنقد الثلاثية، إذ جاءت الدراسات النصية جادة في سبرها أغوار النص المحفوظي واستبطانه، كما كان انطلاق النقاد بعيداً عن السطحية والسرد المباشر.

وجاءت دراستا (الأب جوميه) و(زياد العوف) - كما ذكرت - مستقلتين بالثلاثية، وجمع النصي بالفني النقاد: علي الراعي (دراسات في الرواية المصرية)، ونبيل راغب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ)، وإبراهيم فتحي (نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية)، غير أن دراسة إبراهيم فتحي هي دراسة مقارنة مع رواية (ملحمة الحرافيش) لـ محفوظ .

وخص زياد أبو لبن (المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ)، ومحمد حسن عبدالله (الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ) دراستيهما بجوانب معينة لنقد الثلاثية، إذ ركزت دراسة أبي لبن النصية على (اللسان المبلوع) في الثلاثية من باطن النص، فيما كانت (الإسلامية والروحية) لمحمد حسن عبدالله محور دراسته ونقده للثلاثية .

وقصر محمود الربيعي (في النقد الأدبي وما إليه)، ويوسف الشاروني (الروائيون الثلاثة) دراستيهما النصية على جزء (بين القصيرين) فقط .

وتفرغت دراسة أنور المعداوي (كلمات في الأدب)، وحلمي بدير (الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة) النصية -عموما- لدراسة المضمون الروائي، شأنها في ذلك شأن الدراسات السابقة الذكر، وجمعت الدراسات النصية - بشكل عام - فكرة واحدة هي وضوح الرؤية النقدية الفكرية للناقد .

وتشابهت الدراسات النصية كذلك في عدم تخصيص دراستها -بإستثناء دراستي (الأب جوميه) و(زياد العوف)- لنقد الثلاثية وحدها، جامعة في طياتها بعضا من أدب محفوظ في ذلك النقد.

أما الرؤية الإيديولوجية، فكما هو واضح من العنوان أشارت إلى البعد الإيديولوجي في الثلاثية، وتأثير النزعة الماركسية أحيانا، كما أنها تفرغت للبحث عن الجذور الإيديولوجية وموقف الناقد، وخصص محمود أمين العالم دراسته (تأملات في عالم نجيب محفوظ) كاملة عن هذه الزاوية، مع استبعادنا للجزء المقارن من الدراسة^(١).

واستتبتت دراسة نجيب سرور (رحلة... في ثلاثية نجيب محفوظ) الصورة الإيديولوجية المعبرة عن الموقف ذاته كذلك.

وقدم لويس عوض في (دراسات في النقد والأدب) نقدا إيديولوجيا عن جزء (بين القصيرين) فقط .

وصور عبد الرحمن أبو عوف نموذج القبطي في الثلاثية في دراسته (قراءة في الرواية العربية المعاصرة)، مع ملاحظة أن رؤيته صادرة عن تجربة اجتماعية .

وربما كانت دراسة سيزا قاسم (بناء الرواية -دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، من الدراسات الفريدة والهامة في آن؛ وذلك لأنها عالجت الثلاثية من منظور/ رؤية حديثة، مجسدة بتطبيق الاتجاه البنيوي في الأدب، الذي يُعلي - إلى جانب الثنائيات الضدية- من قيمة الزمان والمكان في النص الروائي وفق المنظور البنيوي الحديث، وإهمال الشخصية في الغالب، وهي الدراسة الوحيدة للثلاثية على مستوى النقد البنيوي، وكافية في الوقت ذاته لاستتبات أبعاد الرؤية البنيوية للثلاثية .

(١) انظر: محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص ٤٦-٥٦ .

وقليل من النقاد هم الذين استطاعوا تطبيق ذلك المنهج على الأدب الروائي الحديث؛ لأنه صعب المراس، ولا يتمكن الدارس منه بسهولة؛ لأنه من الدراسات اللغوية المعاصرة. وفي مجال نقد النقد السينمائي نجد هاشم النحاس، الذي قصر نقده على إخراج مشاهد الحوار في (قصر الشوق).

ومن اللافت للنظر أن جزء/ كتاب (بين القصرين) احتل النسبة الأكبر من المعالجة عند النقاد كما اتضح، إذ إن بعضهم^(١) خصه دون الجزأين الآخرين، وربما يعود ذلك إلى أسبقية صدوره عام ١٩٥٦، أي قبل عام من صدور (قصر الشوق) و(السكرية) ١٩٥٧؛ ولأنه يجسد بداية القص الروائي.. والتعريف بشخصيات الثلاثية، ومدى طول افتتاحيتها في هذا الجزء أيضا.

ومن الملاحظ أن هذا الكم من الدراسات النقدية لا يمكن بحثه ونقده كله بالتفصيل في هذه الدراسة، سوى بعض الدراسات التي استلزمت تفصيلها نوعاً ما، لذلك ارتأينا أن نمثل لكل اتجاه بعدد معقول من النقاد نخلص منهم إلى النتائج المتوخاة، عن طريق استرصاد البعد النقدي في نتائجهم الأدبي.

ولا يعني هذا وقوف النقد عند هؤلاء فقط، بل هي عينة مختارة انطبقت عليها شروط الدراسة، من تنوع اتجاهاتهم ووضوح مقاصدهم النقدية، بالإضافة إلى عدم وجود دراسات بنيوية باستثناء دراسة سيزا قاسم، ومثلها دراسة هاشم النحاس السينمائية، مما يعطي حكماً نقدياً على إبداعهم، ويكفي لإثبات وجهة نظر هذه الدراسة.

إن قراءة العمل الأدبي قراءة نقدية، تستقطب القارئ إلى مركز العمل، ليحاول أن يستخلص القصد من وراء الألفاظ والعبارات.

وكما أن النصوص الإبداعية شعراً كانت أم نثراً (رواية، قصة، مقالة... الخ) قابلة دوماً للتأويل والاستكشاف، فإن الأمر كذلك مع الدراسات النقدية.. إذ لا يوجد معالجة نقدية قصوى لها، وهي مثار جدل ونقاش دائمين.

(١) انظر على سبيل المثال:

- أ. لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص ٦١-٧٤.
- ب. طه حسين، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٩-٨٦.
- ج. محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص ١١٥-١٣٢.
- د. يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة (نجيب محفوظ، يوسف السباعي، محمد عبد الحليم عبد الله)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٧-٤٨.

ومن حق الناقد وواجبه أن يعيد قراءة نجيب محفوظ وإبداعه، ويعيد تفسير الدراسات النقدية من جديد، إذا رأى أنها قد أغفلت في قراءاتها السابقة جوانب وإشارات معينة. يقول محفوظ: "أنا لي رأي في النقد، كما يكون الأديب حراً، فإن الناقد هو الآخر حر، الناقد يكتب طبقاً لوجهة نظره، والكتاب لا تتم دراسته إلا إذا انعكست فيه جميع الآراء"^(١).

ونحن الآن بصدد دراسة النماذج المختارة من النقد، التي مثلت الدراسة النقدية للثلاثية، لتكون شاهداً على مدى تقدم الإنجازات النقدية في أدب محفوظ وتزايدها المستمر.

(١) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتنكر، ص ١٠٢.

الفصل الأول

النقد الأنطباعي

الانطباعية...مدخل نظري^(١)

بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية في الفن التشكيلي أولاً، قبل أن تتبلور في اتجاه أدبي ونقدي ذي ملامح متميزة في الأدب العالمي.

ويرجع تاريخ تأسيس المدرسة الانطباعية (التأثيرية) إلى قيام مجموعة من الفنانين الفرنسيين في ١٥ إبريل ١٨٧٤ بإقامة معرض خاص لأعمالهم في باريس، وضم عدداً من رواد الفن وأساتذته، أمثال: كاميل بيسارو Camille Pissarro (١٨٣٠-١٩٠٣)، وإدوارد مونييه Édouard Manet (١٨٣٢-١٨٨٣)، وإدجار ديجا Edgar Degas (١٨٣٤-١٩١٧)، والفرد سيسلي Alfred Sisley (١٨٣٩-١٨٩٩)، وبول سيزان Paul Cezanne (١٨٣٩-١٩٠٦)، وكلود مونييه Claude Monet (١٨٤٠-١٩٢٦)، وبيير موريزوت Bert Maurizot (١٨٤١-١٨٩٥)، وبيير أوجست رينوار Pierre Auguste Renoir (١٨٤١-١٩١٩)، وتولوز لوتريك Toulouse-Lautrec (١٨٦٤-١٩٠١)^(٢).

وفي عام ١٩٧٤، احتفلت فرنسا بالعيد المئوي للمدرسة (التأثيرية) في الفن في قصر حران بالية بباريس، ضم أعمال الفنانين الذين شاركوا في تأسيس (التأثيرية). وفي مارس ١٩٧٥، أقامت الهيئة العامة للفنون والآداب بمصر بالاشتراك مع السفارة الفرنسية بالقاهرة، معرض الذكرى المئوية للتأثيرية، بالمقر الحالي لمتحف (محمد محمود خليل وزوجته) بالزمالك^(٣).

كما عرف العالم العربي عدداً من الفنانين التأثيريين، الذين درسوا الفن في أوروبا مع بداية القرن العشرين.

فوجد في مصر الفنان الرائد يوسف كامل، وكامل مصطفى، وحسني اللبناني، ومحمد صبري، وراغب عياد، وفي العراق نجد فائق حسن، وعطا صبري، والدكتور خالد الجادر، أما في سوريا نجد أمثال: نصير شوري، ومنير زيتوني، وناظم الجعفري، وفي لبنان، مصطفى فروخ، ورشيد وهبي، مما يدل على أن هذه المدرسة الفنية لا تزال -بعد أكثر من مائة عام على قيامها- تستهوي الكثيرين^(٤).

(١) للتوسع عن الانطباعية انظر:

أ. إريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، ص ٢٠٥-٢١٠.
ب. موريس سيولا، الانطباعية، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٢، ص ٥-٣٥، وص ٤٩-١٤٦.

(٢) انظر: صبحي الشاروني، الفن التأثيري، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت-لبنان، ١٩٧٥، ص ٦، وانظر: ص ٦٥-٩٨.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٥.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ١٠٠-١٠٢.

وجاءت الحركة الانطباعية (التأثرية) كنوع من الهجوم على القوالب الكلاسيكية، التي سيطرت على الفن التشكيلي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وتحولت هذه القوالب إلى قيود قاسية تحد من انطلاقة الفنان، وتجبره على تقليد من سبقوه بدلاً من إضافة الجديد المبتكر^(١).

وقد تسربت الانطباعية من الفن التشكيلي إلى ميدان الأدب من عدة منافذ، لقدرتها على التشكل السريع مع المذاهب الأدبية المختلفة والمتعارضة؛ فدخلت ميدان الأدب من باب الرومانسية والطبيعية والرمزية والواقعية، واستطاعت أن تشكل اتجاهًا نقدياً عرف بالاتجاه الانطباعي في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي^(٢).

واتخذ كثير من الأدباء الذين ينتمون إلى اتجاهات متناقضة مواقف متعددة تجاه الانطباعية، لأن أي عمل فني خلاق لا بد أن يمر بنفس الفنان أولاً، وعملية المرور هي الانطباع أو التأثير الذي يدفع الفنان إلى التعبير عنه، وهذا الانطباع ينتقل بدوره إلى القارئ عن طريق قراءة العمل الأدبي.

ويعد الناقد والأديب الفرنسي أناتول فرانس Anatole France (١٨٤٤-١٩٢٤) رائد المدرسة الانطباعية في الأدب؛ لأنه أول من حاول إرساء تقاليدها، وقال: إن قيمة أي عمل أدبي تكمن في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ، وعلى الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه، لأن الانطباع هو الدليل على الوجود الحي للعمل الأدبي.

والانطباع ليس الأساس الوحيد الذي ينهض عليه العمل الأدبي، لأن كل إنسان يتأثر بما حوله ويستطيع التعبير عنه، وهذا يعني أن كل إنسان فنان بمعنى من المعاني، ولكن الانطباعيين جروا وراء التسجيل الحرفي للانطباع، ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تحتمان وجود الشكل الفني، ومن ثم يتحول الانطباع المجرد إلى جسم فني من خلال العمل الأدبي؛ فالانطباع عبارة عن عنصر أولي أو مادة خام لازمة لتشكيل العمل، ولكن الضرورة التشكيلية تحتم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد^(٣).

وارتبطت الانطباعية بمدرسة التحليل النفسي، التي أرسى قواعدها سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦-١٩٣٩)، إذ تترسب العقد النفسية في نفس الأديب، ويحاول

(١) انظر: صبحي الشاروني، الفن التأثري، ص ١٢-٢٣.

(٢) انظر: نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص ١٣٨، ١٣٩.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ١٤٠-١٤٢.

التفيس عنها في أعماله، ويتحول العمل الأدبي إلى مرآة لحياة الأديب الداخلية، رغم أن الإحاطة بكل شيء عن شخصية الأديب، تفقد العمل الفني قيمته ودلالته^(١).

ويؤدي هذا إلى خلخلة المعايير النقدية والفنية؛ لأن النقد الأدبي والتذوق الفني يصبحان تعبيراً عن الانفعالات الشخصية، والأحاسيس الذاتية التي يثيرها العمل الأدبي في الناقد، ومن ثم فإن كل إنسان بإمكانه أن يصبح ناقدًا؛ لأنه يستطيع أن يعبر عن رأيه بالإيجاب (الحب) أو السلب (الكره) تجاه العمل الأدبي، ولكنه في الوقت ذاته لا يستطيع أن يقول (لماذا) يحبه أو يكرهه.

ولكي يصبح النقد الأدبي علماً قائماً بذاته له معايير الجمالية، لا بد أن ينهض النقد الموضوعي على تحليل السببية الكامنة وراء الانفعالات التي يثيرها العمل الأدبي عن طريق الشكل الفني.

إن الانطباعية كمدرسة أدبية ذات ملامح محددة، لم تستطع أن تعيش أكثر من نصف قرن، بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن الحالي؛ لأنها في الأصل اتجهت إلى جميع المدارس الأدبية دون استثناء، إذ الانطباع عنصر أولي في خلق أي عمل فني، ولكنه ليس كل شيء، لذلك اندثرت عندما اقتصر على تسجيل الانطباع كهدف في ذاته، وبقي الانطباع المادة الخام التي يتشكل منها أي عمل فني، ابتداءً من الرومانسية، وماراً بالواقعية والرمزية والتعبيرية والوجودية والعمدية... الخ، والأدب بطبيعته يصور العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع، بين الفرد والمجتمع، بين الإنسان والكون، بين المضمون والشكل^(٢).

(١) انظر: نيل راض، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنيفة، ص ١٤٣-١٤٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٤٦-١٥٠.

إخلاء ...

إن علاقة النقد بالعمل الأدبي هي علاقة المعنى بالشكل ذاتها، فليست مهمة النقد ترجمة العمل بشكل أوضح؛ لأنه لا يوجد ما هو أوضح من العمل نفسه، ولكن النقد يقوم بتوليد معنى معين اشتقاقاً من الشكل (الأثر الأدبي)، ويحل المعاني المزدوجة، ويحل نظمته، ويجعل نوعاً من اللغة يسبح فوق اللغة الأولى للنص، اعتماداً على ضرورة تماسك الرموز بينهما، وتتطلب العملية النقدية اعتبار العمل الأدبي كله دالاً^(١).

كما أن "من حق الناقد أن يحلل، وأن يسلك تحليلاته في نسق من الرؤيا كما هو حال الفنان تماماً، فالحق بينهما مشترك، أن يرى الكاتب، وأن يرى الناقد، وأن تختلف أو تتفق الرؤيتان، كذلك من الممكن للفنان أن يفاجئ، بل هذا هو الفن، أن يفاجئ ويكشف ويرى مالا يراه الآخرون"^(٢).

وكل شخص له الحق في التعبير عن نفسه، وأدوات الناقد تتركز في الحساسية المرهفة تجاه الانطباعات التي تتولد عن العمل الأدبي وتعبيره عنها، وهذا التعبير يؤدي إلى خلق عمل أدبي آخر عن طريق الناقد نفسه يحل محل العمل الأصلي، وهو ما يطلق عليه الانطباعيون (فن النقد)^(٣).

١. سليمان الشطي،

لعل أهم ما يميز دراسة الشطي، وضوح منطلقها النقدي كما يبدو من عنوانها (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ)؛ فالجوانب التي يقيم دراسته عليها تركز على أبرز الشخصيات التي كان لها دور فاعل في الرواية.

تسلط الدراسة الضوء على مراحل الثلاثية الثلاث^(٤)، مبتدئة بالجيل الأول (بين القصيرين)، إذ تعرف بعائلة السيد أحمد عبد الجواد، وتبين سلطة الأب وسيطرته على العائلة مقابل رقة الأم وحنانها، مروراً بمجلس القهوة رمز الترابط واجتماع الأسرة، انتهاءً بالاحتلال والثورة وانخراط فهمي في العمل الثوري مؤدياً إلى استشهاده .

(١) انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٥٥-٢٥٧ .

(٢) غالي شكري، المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢، ص ٥ .

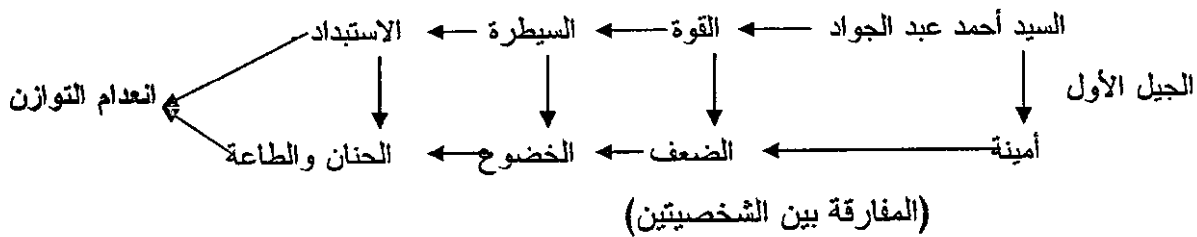
(٣) انظر: نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنثية، ص ١٤٦.

(٤) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٤٥-١٤٨.

إن جيل السيد أحمد عبد الجواد يعني سيادة القيم التي يمثلها بسلبياتها وإيجابياتها، وقد وصفه الشطي بجيل التناقض والتوازن على المستويين: الاجتماعي (المرأة) والفكري (السياسي)، و(بين القصرين) المكان يحمل هذه القيم، إذ ضم الأسرة تحت السيطرة الأبوية الاستبدادية المتناقضة، إلى جانب شخصية الأم التي بدت كقديسة أكثر منها شخصية روائية مجسدتان روح العصر، ولا سيما شخصية السيد أحمد عبد الجواد التي اختزلت مرحلة كاملة بمفاهيمها وتقاليدها^(١)، وهذا ينسحب على جيله بأكمله.

ويمكن السيد أحمد عبد الجواد من الفصل بين شخصيته، واستقلال كل منهما بحياتها الخاصة، بالإضافة إلى انتمائه السياسي، فبداخل قلبه كان لديه نزعة وطنية صادقة، دون أن تترجم إلى عملي فعلي.

ويقول الشطي "إن الجمع بين التدين والإباحية، والقسوة والحنان، والقدرة على إيجاد التناسق بين الظاهر والباطن، هذه كلها تثير انطباع الحيرة والاستغراب"^(٢).



ويضيف الشطي بأن السيد أحمد عبد الجواد كان يواجه الشيخ متولي عبد الصمد برذائله، ويطرح عليه قضية طاعة الله، هل هي باللسان أم بالعمل؟، ولكن السيد لا يستجيب إلا لنفسه ولقناعاته الخاصة^(٣)، رغم أنه يحب الشيخ متولي عبد الصمد ويقدر آراءه ونصائحه. ويأتي هذا التقدير لشخصية الشيخ، من منطلق أنها تستمد "جاذبيتها" في المتن الروائي - من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي تتوفر عليها، وذلك - في الغالب - بسبب سنها المتقدم، وسلوكها المشهود له بالاستقامة^(٤).

وشخصية السيد أحمد عبد الجواد شخصية مركبة، وهي "نتاج مشاعر معقدة، تجعلها تعيش ازدواجية أخلاقية واجتماعية، تنعكس على سلوكها وتتحكم في المواقف المتعارضة التي تتخذها"^(٥).

(١) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٥١، ١٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٥.

(٤) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٢٧٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ٣١٥.

أما بالنسبة لشخصية أمينة فهي شخصية واقعية، تمثل صورة المرأة المصرية في تلك الحقبة، " الزوج بالنسبة لها هو بعد الله مباشرة، وهو نموذج لكل الأمهات المصريات في بدايات القرن العشرين، وربما حتى منتصفه، قبل أن تفك الزوجات القيود، وتتطلق كما يحلو لهن" (١).

و "الرواية المصرية العصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية، فتتراءى فيها شخصيات أفرادها، ونفسياتهم العميقة، وحياتهم الاجتماعية والفردية" (٢).

ويخرج الشطي بانطباع مفاده: أن اندماج الجيل الأول في الثورة (قبل ثورة ١٩١٩)، مجسدا بشخص فهمي.. وحماس كمال الطفولي، تجلى عن رغبته في التحرر (٣)، "الثورة على المستعمر حملت في داخلها ثورة على سلطة التقاليد في صورتها الضاغطة عن طريق الأب، الذي كان يرسم لأهل بيته الحدود، وليست الثورة ولا الزمن أو الناس" (٤).

وهذا يعني عند الشطي أن سيطرة الأب المطلقة هي التي دفعت فهمي إلى التحرر والثورة، ومن وراءه كمال، ويعني أيضا أن المشاعر الوطنية لديهما كانت وليدة الاستبداد الأبوي، وليس بدافع الوطنية الخالص، وهو ما نعارضه بهذا الصدد، لأن الوطنية ينبغي أن تكون صادرة باقتناع تام من أعماق النفس الإنسانية، لا تأثرا بالعوامل العائلية المحيطة، ولا بأس أن يكون لهذه العوامل أثر أو شراره، على ألا تكون العامل الأساسي في تشكيل الروح الوطنية.

ونلمح أثر القراءة الانطباعية ووضوح المنطلق النقدي في تفسير الشطي لبعض المواقف، فرفض فهمي لرغبة والده في عدم الانضمام إلى الثورة، شكل أول عصيان لإرادة الأب، لأن السيد أحمد عبد الجواد لم يعتد الرفض من أبنائه مهما كانت ذروة الموقف.

لذلك كانت الثورة على الأب أشد إيلاما على فهمي من الثورة على الإنجليز، وهذا يعني بداية بوادر سلطة الجيل الآتي (٥)، فالسلطة المعنوية تجعل من نموذج المناضل مثالا ناجحا للشخصية الجاذبة (٦).

(١) عزت السعدني، حريم معنا نجيب، مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة - مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٥، ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦، ص ٣٤.

(٢) أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ١٩٩٣، ص ١٥٢.

(٣) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٤٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٦) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص ٢٧٠، ٢٧١.

ويندرج التفسير كمصطلح تحت راية القراءة الانطباعية، حيث يمثل "الشكل الأرقى للشرح، فالناقد (المفسر) ناقد على درجة معقولة من الإحاطة والشمول بموضوعه"^(١)، غير أنه سريع في إصدار أحكامه^(٢).

ويشير الشطي إلى أن شخصية أمينة تجسد القيم الإيجابية لذلك الجيل، في تفانيها وتضحياتها الدائمة، وحبها وأمانتها واستقامتها، فكانت الرابط بين الأجيال الثلاثة، كما ارتبط مجلس القهوة بها .

ويصل الشطي لنتيجة مفادها: أن انعدام التوازن بين السيد أحمد عبد الجواد وأمينة يعني اختلال ميزان الحياة عند الجيل القديم^(٣).

إن الدراسة التفسيرية لا تضيء النص بشكل تام، وتبقى ضمن حدود القراءة الانطباعية المتسلحة ببعض المفاهيم التي تعزز موقف الناقد^(٤).

وهنا يبرز الجيل الثاني (قصر الشوق)، مجسدا شعار العاطفة هي الممارسة، والسلوك هو العقيدة^(٥)؛ فهو جيل التوتر والقلق والتخبط، إذ يفشل ياسين في علاقاته الجنسية، ويدفع الثمن من سمعته وكرامته.

ويستمر الجيل الأول بالظهور (السيد أحمد عبد الجواد وأمينة)، ولكن بعد تكرار تحدي رغبة الأب وإرادته، فكما كان فهمي الشرارة التي ولدت هذا العصيان وخضوع السيد مرغما لقبوله، نجد "كمال" يختار مدرسة المعلمين العليا رغم معارضة أبيه، كما يتزوج ياسين من زنوبة العوادة بعد هزيمة السيد أمامها.

ويعد كمال وريث فهمي الثوري، حيث استلم الراية التي بدأت جنينا، وتحمل هو تكوينه بالكامل (أزمة جيله)، فكان بطل الجيل الثاني الثوري بلا منازع.

إن رؤية الشطي تبدو جلية واضحة لكل من يقرأ الرواية، بدءا بازدواجية الأب وقُدسية الأم اللذين جسدا تقاليد الجيل الأول، مروراً بشهوانية ياسين ووطنية كمال التي ورثها عن فهمي، وانتهاء بالجيل الثالث/ جيل الأحفاد، الذي جسده عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت، مع بروز الجانب السياسي في الأجيال كلها.

ويدلل الشطي من خلال المادة التي يطرحها^(٦)، على أن "كمال" يمثل الجانب الفكري عند محفوظ، كما أن تجربته الذاتية تقترب من السيرة الذاتية لمحموظ في مرحلة من مراحل حياته.

(١) فاروق إبراهيم مغربي، نجيب محفوظ والمناهج النقدية (القاهرة الجديدة نموذجاً)، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٦٩، ٢٠٠٦، ص ٥٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٣) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٥٩.

(٤) انظر: فاروق إبراهيم مغربي، نجيب محفوظ والمناهج النقدية، ص ٦٠.

(٥) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٥٩.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦١.

وهذا انطباع أقرب إلى الصواب، لأن كمال عبد الجواد كان -فعلا- أقرب الشخصيات لشخص نجيب محفوظ وسيرته الذاتية، سواء في حبه لعائدة شداد، أو عشقه لمعرفة سر الوجود ومصير الإنسان، وشغفه للانطلاق الفلسفي^(١).

وإذا كان جانب من نقد الشطي هو نقد انطباعي، فإن توجهه إلى النص واضح في بعض الجوانب.

تكمّن أهمية شخصية كمال عند الشطي، في أنها تمثل جيل ما بعد الثورة، مجسدة بالمعاناة الفكرية والاضطراب العاطفي.

كما يبدو من مؤلفه أنه يؤكد أن أساس أزمة كمال هي قضية الصدام بين الشرق والغرب، يقول: "فإن (كمال) يعرض للصدام بين هذه الأفكار والشرق حين تنفذ إليه، فاتسع النطاق، وأصبح هذا الطرح يمثل صدمة الانفتاح على حضارة جديدة متطورة"^(٢).

إن النقد الانطباعي ليس قراءة نقدية بالمعنى الحرفي، أو قراءة لنص ما، بقدر ما نتحدث عن أثر العمل الأدبي في نفس المتلقي، وهذا جلي في دراسة الشطي من مبدئها إلى منتهاها.

والنقد الذي يوجهه سليمان الشطي للثلاثية -وبالتحديد شخصية كمال- يقوم على التناقض الذي يلاحظه في معظم المواقف التي شكل فيها كمال قناعات راسخة كفكرة الدين، وشخصية والده المزدوجة، ورحلته الفكرية والفلسفية، ليبقى بعد هذا الحائر إلى الأبد.

وتبرز آثار القراءة الانطباعية عند الشطي، في حديثه عن عائدة... رمز القناعات المحطمة -كما يقول- ووصفه لها تماما كما يراها كمال في الرواية، أي رؤية ذاتية من قبل الشطي؛ فيقول: "تنتصب شخصية عائدة ضمن إطار يناه عن التصوير الواقعي المستقصى، تأتي من حدقة عين واحدة أولا هي عين كمال، وهي عين لا تصف الواقع بقدر ما تصف الشعور، وتستمر طوال الرواية تأتي من هذا الجانب دون أي اهتمام للآراء المغايرة"^(٣).

لقد كانت عائدة بالنسبة لكمال فوق البشر... مجسدة فكرة السمو والمثال، وعندما تزوجت.. ومارست حياتها وحققها كأنثى، نزلت من علياء السماء -على حد تعبير كمال- لأنه لا يربط بين الحب والزواج أو الحب والغريزة الجنسية، بل أن الزواج يستنزل الحب من السماء إلى الأرض (الواقع) وهذا ما رفضه كمال.

(١) انظر: جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتنكر، ص ٢١-٢٧.

وانظر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، مطبوعات مكتبة مصر، الفجالة-القاهرة، دت، فصل ٤، ص ٥١-٦١.

(٢) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٦.

لقد كان طرح الشطي لرؤى كمال منطقياً.. موففاً بعرض انطباعيته عن الرواية، فاستتطق النص الروائي بلغة تفسيرية سلسة، قابلة للفهم من القراءة الأولى.

ولكن الحب والعاطفة عند محفوظ يرتبطان بالغريزة الجنسية، "فمهما ارتقت العاطفة إلى السمو، فليس يقطع سموها الصلة التي تشدها إلى منبعها الغريزي البسيط في طبيعة الإنسان، بل لعله لو حدث هذا القطع لكان هو القاضي على العاطفة وسموها معاً، فمن الضروري - لكي نفهم الحب- أن نعنى أولاً بفهم هذه الغريزة"^(١).

والسؤال الذي يطرح نفسه: إذا كان كمال حقاً يمثل نجيب محفوظ ويعرض سيرته الذاتية لمرحلة من مراحل حياته، فلماذا اختلفت وجهات النظر في هذه القضية- مثلاً - قضية الحب والزواج؟ ؛ لأنها عند كمال تستنزل الحب من علياء سمائه، وعند محفوظ لا بد من ارتباط العاطفة بمنبعها الغريزي، خصوصاً أنه يؤكد تجربته للحب، وفي العباسية أيضاً، أي المكان ذاته الذي عرف فيه كمال عابدة، وهذا ما نلمحه في قوله: "وسوف تبدو آثار هذه العلاقة في تجربة كمال عبد الجواد في الثلاثية، وحبه لعابدة شداد"^(٢)، لماذا- إذا- كان هذا التباين في الآراء ؟!

ويعلل الشطي وجهة نظر كمال الذاتية للحب، بأنها ليست "وقائع أو تسجيل حياة بقدر ما هي مسار رمزي لواقع فكري عاشه جيل كمال"^(٣)، وهذا يعني أن عابدة كانت رمزا فقط ! وحتى لو كان هذا صحيحاً.. فهو يصدق على كمال وليس على محفوظ؛ لأنه لم يشتر بأن تجربة حبه كانت رمزا.. بل حقيقة .

إن الانطباع الذي نخرج به بدورنا، أن "كمال" لم يستطع أن ينجح في حياته، فكان الإخفاق حليفه الدائم، بدءاً بفشله في التقدم بوظيفته، مروراً بعدم تفعيل دور فكره وفلسفته، وانتهاء بحبه المجهض .

إجهاض الفكر والفلسفة= إجهاض الحب.

(١) أحمد الشهاوي، في ذكرى ميلاده الخامس والتسعين، اكتشاف ٢١ مقالة مجهولة لنجيب محفوظ، مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة -مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٧٧، ٢، ديسمبر ٢٠٠٦، ص ٨٩.

(٢) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر، ص ٢١.

(٣) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٦٨.

لقد كانت "عزوبيته الجسدية رمزا لعزوبيته الفكرية"^(١)، وآراء الشطي توجهت إلى النص بشكل لافت، بالإضافة إلى الانطباعية التي كونتها وشكلتها رؤاه الذاتية.

وتميزت دراسة الشطي بدقة التتبع لبعض الشخصيات الأساسية في الثلاثية، عن طريق عرضه للأجيال الثلاثة، وإطلاقه مسمى يتناسب والتعبير الأدبي لرؤيته على كل جيل . في (السكرية) يبدو جيل الأحفاد (الثبات)^(٢) - كما يطلق عليه الشطي - ممثلا بعبد المنعم وأحمد شوكت أكثر تحررا من سيطرة الماضي، كما خلف وراءه القلق الفكري والتذبذب الاجتماعي، فهو جيل الإرادة والعمل، وينتهي بسجن الأخوين عبد المنعم وأحمد شوكت، لانتماء الأول لجماعة الإخوان المسلمين، ولأن الثاني من الشيوعيين ولاختياره الماركسية بفكره وممارساته .

إن طابع الشخصية "يملي عليها الحدث الذي تؤديه، والطابع أيضا يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث"^(٣).

ومن اللافت للنظر في دراسة الشطي، أنه أتى بأمثلة عديدة من الرواية بأجزائها الثلاثة^(٤)، وبمعنى أدق كأن الرواية هي التي تنطق بأسلوب نثري مقالي، فلا تكاد تخلو معظم الفقرات من وضع اسم الجزء والصفحة التي أخذ منها في نهايتها أو منتصفها (الفقرة) مما يؤكد اتجاهه النقدي.

وعلى صعيد البناء الفني، يؤكد الشطي وجود علاقة وتأثير متبادل بين ما يجري داخل أسرة السيد أحمد عبد الجواد، والأحداث الخارجية المتجسدة بمسيرة مصر خلال تلك الفترة، إذ يقول: "لعل جوهر الرواية هو هذه العلاقة الرابطة بين الإثنين... فالعلاقة تتم عن طريق الاتصال المتفاعل بين هذه الأحداث كلها،... فالحدث العائلي الخاص ونظيره السياسي العام يصبان في مجرى واحد يمثل المعنى"^(٥).

(١) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٦٦.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٨-١٦٩، وص ١٤٨.

(٣) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص ٣٥.

(٤) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٥١-١٧٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٤٧، ١٤٨.

وهذا انطباع ورؤية صحيحان، ونتيجة مرضية، وإن لم يلتقيا من القراءة الأولى، مثل: ولادة نعيمة والإفراج عن سعد زغلول^(١)، وموت أبناء عائشة وزوجها على الصعيد العائلي، وموت ونهاية مرحلة سعد زغلول على الصعيد السياسي^(٢). وقد أشار محمود أمين العالم إلى هذا الرابط بين الحدثين الداخلي (معاناة الشخصيات) والخارجي حين قال: "وبين ميلاد هذه الطفلة ضعيفة القلب، وبين الإفراج عن سعد وانتصار الثورة رابطة رمزية غريبة، لعلها تعبير عن أن الانتصار كان هشا، وأن الاستقلال معرض للموت؛ لأنه ولد ضعيفا"^(٣).

- الأحداث الداخلية الخاصة (أسرة السيد أحمد عبد الجواد)
- الأحداث الخارجية العامة (مسيرة مصر) —————
ها يجري بين العالمين هو حدث مشترك في الدلالة.
ولا تخرج وظيفة النقد الانطباعي "عن التسجيل الحرفي للانفعالات التي يثيرها العمل في نفس الناقد"^(٤)، لأن الانطباعية رؤية ذاتية، سواء كانت هذه الرؤية تجربة حياتية أو تعبيراً عن عمل أدبي فني.

إن لجوء الشطي لأسلوب التحليل الفني بشكل عام، يزيد من عمق الدراسة ويثري دلالتها، ويطلق على هذا النقد (القراءة التحليلية)، وهي تصب في مجرى القراءة الانطباعية؛ لأنها خليط بين الشرح والتفسير والتحليل.

ويبين الشطي أن "محفوظ" عمد إلى مشاركة القارئ العاطفية مع شخصيات الرواية، وقدرته على جعل القارئ يميز بين هذه الشخصية أو تلك دون أن يذكر اسمها، بل من خلال صفاتها وأفعالها وكلماتها التي تصدر عنها^(٥).

ووضح الشطي -كذلك- ميزة محفوظ في وصف الشخصية، وربطه بالإحساسات الداخلية الدفينة لها، عدا عن وصف التغير في المكان الذي يتبع أحداث الشخصيات، "فالشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"^(٦).

ومدح الشطي لمحفوظ، والإشادة بروايته من الأسس التي تبنى عليها القراءة التحليلية^(٧)، ومن المعروف أن اللغة النقدية يجب أن تكون حيادية، ولا تطلق الأحكام القيمة على الأعمال

(١) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، مطبوعات مكتبة مصر، الفجالة-القاهرة، دت، الفصلان ٦٨ و٦٩، ص ٤٤٨-٤٦٢.

(٢) انظر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، فصل ٤٤، ص ٤٢٦-٤٣٣.

(٣) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص ٧٦.

(٤) نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، ص ١٤٦.

(٥) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٧٠، ١٧١.

(٦) حسني محمود، سداسية الأيام الستة (لأميل حبيبي)، مجلة علامات، السعودية، مج ١٠، ١٩٩٩، ص ١٩٦.

(٧) انظر: فاروق إبراهيم مغربي، نجيب محفوظ والمناهج النقدية، ص ٧١.

الأدبية، وتبقى فائدة القراءة التحليلية بـ توصيف النص بما هو عمل فني فريد بشكل يحدد معناه العام^(١).

ويأتي الشطي على ذكر فلسفة الموت والميلاد، وهي واضحة لكل من يقرأ الرواية، فـ (بين القصرين) تنتهي بوفاة فهمي وميلاد نعيمة، و(قصر الشوق) تنتهي بوفاة أبناء عائشة وزوجها وسعد زغلول وميلاد ابنة ياسين من زوجته زنوبة، وتنتهي (السكرية) بوفاة الأم وميلاد حفيدة ياسين من ابنته كريمة زوجة عبد المنعم شوكت، هذا عدا عن موت وميلاد الكثير من الشخصيات أثناء الرواية بأجزائها الثلاثة .

وإيقاع (الموت والميلاد) -كما يرى الشطي- يعني انتهاء أسلوب وميلاد آخر، عجز جيل وفكر معين يعني ميلاد جيل وفكر جديدين، رابطاً ذلك بقوة وانتصار الزمن على الإنسان^(٢).

أما الانطباع الذي يخرج به الشطي عن شخصيات الثلاثية^(٣)، فهو أن كل سمة انمازت بها إحدى الشخصيات، سلبية كانت أم إيجابية، ظاهرة أم باطنة، كان لها هدف ودلالة في الرواية .

ويقول آلان روب جرييه: "من الضروري للشخصية أن تكون فريدة، وأن ترتفع إلى درجة النمطية في وقت واحد! من الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة، لا يمكن إحلال شيء آخر محلها"^(٤).

لقد كانت دراسة الشطي من أعمق الدراسات في الاتجاه الانطباعي، وأكثرها إحياء ودلالة، بالإضافة إلى شموليتها لأجزاء الثلاثية، وعدم اقتصارها على جزء دون الآخر، وقد جمعت الدراسة القراءة التحليلية إلى جانب الانطباعية، وهما لا تبتعدان عن بعضهما في هذا السياق، فكلهما جمع الشرح والتفسير من خلال الرؤية الذاتية عن العمل الأدبي .

(١) فاروق إبراهيم مغربي، نجيب محفوظ والمناهج النقدية، ص ٧١.

(٢) انظر: سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٧٤، ١٧٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٦-١٨٠.

(٤) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص ٣٥.

تعد دراسة طه حسين من أوائل الدراسات التي كتبت عن ثلاثية نجيب محفوظ، ومن الضروري الإشارة إلى أن دراسته للثلاثية اقتصر على الجزء/ الكتاب الأول فقط (بين القصيرين)، مما يستدعي التساؤل: لماذا لم يقدم نقدا لأجزائها الثلاثة معا بنظرة شمولية؟.

ويستند نقد طه حسين لـ(بين القصيرين) على العرض، والعرض كما يقول نجيب سرور قد يجرد العمل الفني من اللحم والدم، ويحيله إلى هيكل عظمي لا نبض فيه ولا دفء ولا حياة^(١).

ويقدم طه حسين شخصيات (بين القصيرين) وأحداثها عن طريق أسلوب الشرح وبيان سمات كل شخصية^(٢).

وتتدرج قراءة الشرح - كما أسلفنا عند سليمان الشطي- تحت النقد الانطباعي، وجوهر الشرح هو العرض، والناقد الذي يعتمد هذه الآلية يقدم النص الأدبي لمتلقيه لقمة سائغة، وخلال مدة لا تتجاوز نصف الساعة، وهي المدة التي يحتاجها أطول مقال من هذا النوع، وليس له فائدة تذكر سوى فائدة التبسيط^(٣).

(١) انظر: نجيب سرور، رحلة... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٩.

(٢) انظر: طه حسين، من أدبنا المعاصر، ص ٨٢-٨٥.

(٣) انظر: فاروق إبراهيم مغربي، نجيب محفوظ والمناهج النقدية، ص ٥٧، ٥٨.

ونلمح ألفاظ المديح منذ البداية وفي العنوان، عندما يقول: "قصة رائعة للأستاذ نجيب محفوظ"^(١)، وقد تراوح عدد الألفاظ أو الكلمات التي تحمل طابع المدح والثناء - مثل: رائعة، بارعة، نجاح، روعة، منمقة، خلابة، مثيرة، تعجب، تروق، تهنئة، السحر، أخاذه... الخ - خمسا وثلاثين كلمة تقريبا، مع الأحكام القيمة التي كان يصدرها على محفوظ.

يقول مثلا: "فقد أتيح له في هذه القصة الرائعة البارعة نجاح ما أرى أنه أتيح..."^(٢).

و"أتاح للقصة أن تبلغ من الإتقان والروعة، ومن العمق والدقة، ومن التأثير الذي يشبه السحر ما لم يتحه لها كاتب مصري قبله"^(٣).

و"فهي تاريخية بأدق وأعمق وأوسع وأبرع معاني هذه الكلمة"^(٤).

و"صور هذا كله أروع تصوير وأبرعه وأقساه، لا بالألفاظ الرائعة المنمقة، بل بالأحداث التي تفتقر القلوب وتمزق النفوس"^(٥)... الخ من الأمثلة العديدة، التي لو تم ذكرها كلها لأعيدت كتابة دراسة طه حسين مرة أخرى.

قد لا تشكل هذه الدراسة تحديا للذهن النقدي، لكنها تستدعي البحث لأن كاتبها هو طه حسين أولا؛ ولأنها من أوائل الدراسات التي كتبت عن (بين القصرين) وبينت أهميتها ومكانتها ثانيا.

لقد نبه طه حسين إلى خصلتين حققهما محفوظ في الرواية - حسب رأيه - هما: الوحدة والتنوع^(٦)، أي وحدة الثلاثية في بنائها الروائي وترايط أفكارها؛ فعلى الرغم من طولها وتشابك علاقاتها وكثرة أحداثها، إلا أن "محفوظ" استطاع أن يمتلك هذه القدرة البنائية الروائية.

(١) طه حسين، من أدبنا المعاصر، ص ٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٩، ٨٠.

(٤) نفسه، ص ٨٤.

(٥) نفسه، ص ٨٥.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٢.

أما التنوع؛ فقد يكون القصد من ورائه أن الرواية حافلة بالأحداث وبالحوادث التي كانت تعترض عائلة السيد أحمد عبد الجواد، عدا عن تناولها لثلاثة أجيال متتالية، ومناقشة قضايا كل جيل عن طريق الشخصيات، متضمنة الأحداث السياسية والتاريخية في تلك الفترة، حتى لو لم يتعرض طه حسين للجزأين الآخرين، وهذان العاملان يعدان أهم مقومات نجاح الثلاثية الفني.

كما يبرز المنهج التاريخي في دراسة طه حسين عندما يتحدث عن البيئة والعصر في (بين القصيرين) فيقول: "والقصة اجتماعية بأدق معاني هذه الكلمة؛ لأنها تصور بيئة مصرية معينة في عصر بعينه من عصور هذا القرن، تصور بيئة رجالها من التجار المترفين في الأحياء القديمة من القاهرة، وفي أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها...."^(١)، ويعد (طه حسين) من النقاد الذي درسوا المنهج التاريخي وتبنوه.

إن المنظور التاريخي يمثل الإنتاج الأدبي باعتباره عاكسا لحركة الحياة والمجتمع وتطوراتها، ولإرادة التغيير وفقدان الحلم والضيق بالواقع والتمرد^(٢).

والمنهج التاريخي "يستعير مصطلحاته من مجالات التاريخ التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرها"^(٣).

ويصرح طه حسين بأن القصة اجتماعية تاريخية؛ لأنها تصور البيئة التي تضطرب فيها الأسرة وما يرافقها من أحداث، وقد أعجب طه حسين بمحفوظ؛ لأنه أقدر من صور الثورة المصرية (١٩١٩) في أعقاب الحرب العالمية الأولى، صورها متغلغلة في أعماق الشعب على اختلاف طبقاته،.. ومؤثرة في حياة العابثين والجادين والشيوخ والشباب والصبية، مغيرة بذلك وجه الحياة المصرية^(٤).

ومن الملاحظ أن كلام طه حسين السابق، يؤكد ميله إلى المنهج أو النقد التاريخي إلى جانب نقده الانتطباعي، والنقد التاريخي "يعنى بالفهم والتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة، والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن - بعد ذلك - أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه"^(٥).

(١) طه حسين، من أدبنا المعاصر، ص ٨٢.

(٢) انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤١، ٤٢، ولمزيد من التفصيل انظر: ص ٢٤-٤٣.

(٤) انظر: طه حسين، من أدبنا المعاصر، ص ٨٤.

(٥) محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٠، ولمزيد من التفصيل والإيضاح حول المنهج التاريخي انظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧١-١٨٠.

وكان (العرض) هو المتبع عند طه حسين في تناوله للشخصيات -كما أسلفنا-، ففهمي هو الجاد الذي لم يدركه خمود ولا خمول،..وياسين اتسم بالكسل، فهو لم يتجاوز الشهادة الابتدائية ويعمل بمدرسة النحاسين.

أما كمال، فهو من الصبية الذين يذهبون إلى المدارس كارهين لها حريصين عليها، يعبثون في الطريق ويتفكهون... وبناتها(خديجة وعيشة) معجبات غافلات يتحرصن اختلاس النظر من ثقوب المشربيات.

والسيد أحمد عبد الجواد.. ملأ المنزل وأهله إعجابا به وحباً له، وخوفاً منه يبلغ الذعر والهلع، تخدمه زوجة أمينة بكل الحب، وتدعوه سيدها، وهي خادمة عاشقة له^(١).. بهذا الوصف والتعبير كان تناول طه حسين لشخصيات الثلاثية .

لقد حافظت الثلاثية على عنصر التشويق حتى النهاية، حتى جزء بين القصرين فقط، بأحداثها.. وألفاظها.. ولغتها الفصيحة الوسطى..وجملها.. وتناول شخصياتها..وعالميتها وبالمجمل بنائها الفني الذي لا يعتوره ضعف أو وهن، بهذا كله كان طه حسين راضيا كل الرضى عن إبداع نجيب محفوظ، فوصفه بأبرع الأدباء والقصاص - المقصود الروائيين - المصريين^(٢).

ومهما اختلفنا مع طه حسين، فسبقى اختلافنا في الرأي وفق المنهج الذي اتبعه ليس إلا.

(١) انظر: طه حسين، من أدبنا المعاصر، ص ٨٢-٨٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٥، ٨٦.

٣- رجاء عید ...

أثرت الدراسة أن تلقي ضوءاً على دراسة رجاء عید، كونه يمثل دوراً ومكانة بين النقاد، ولكنه لن يكون تفصيلياً، بل رؤية عامة حول دراسته؛ لأنه لم يخصص جزءاً وافياً لدراسة الثلاثية، بالإضافة إلى أن نقده لبعض الموضوعات^(١) جاء أقرب للسرد الوصفي منه إلى لغة النقد - إن جاز القول، بينما نجده في بعض العنوانات الأخرى^(٢) قد سار مسيرة النقد.

يقول: "لوحة عريضة تزخر جنباتها بألوان عديدة، تتجسد فيها حياة الطرب واللهو والإقبال الممتع على الحياة"^(٣)، بهذه اللغة الموسيقية .. يتعامل رجاء عید في دراسته مع أدب محفوظ، ولا سيما في الحب (علاقة كمال بعيدة)، والطرب (وصف جو الطرب والعوالم من خلال شخصيتي السيد وياسين)، والزمن في رواياته،.. بهذا الوصف وعليه يركز رجاء عید، ويقدم معظم دراسته على هذه الشاكلة، فهل يعد الوصف الدقيق نقداً للدراسة؟ .

ومن اللافت أن دراسة رجاء عید تنهض على حصر أكبر قدر ممكن من الأمثلة، وإيرادها تحت عنوان معين^(٤)، كأن يتحدث عن (الحب في روايات محفوظ)، ويأتي بأمثلة وافرة تتحدث عن هذا الجانب وتوابعه من العشق والهوى وعذباته عند فهمي وكمال^(٥)، وبالتحديد عند كمال، لبروز هذا الجانب عنده أكثر من الشخصيات المحفوظية الأخرى.

وكذلك الحال بالنسبة للطرب والزمن (مرور السنوات)، وكأننا أمام عرض للرواية وليس

(١) انظر على سبيل المثال: رجاء عید، قراءة في أدب نجيب محفوظ (رؤية نقدية)، موضوعات الحب والطرب والزمن في روايات نجيب محفوظ، ص ٩٧-١٢٩.

(٢) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، موضوع النظر الفلسفي وفن الرواية، ص ١٣٠-١٧٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٧-١٠٩.

(٥) انظر: على سبيل المثال لا الحصر:

أ. نجيب محفوظ، بين القصيرين، ص ٢٦، وص ٥٨-٦٠... الخ.

ب. نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ١٤٥، ١٥٥، ١٦١، ١٨٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٣٠... الخ.

نقد لها؛ فهو يتحدث عن الموضوعات السابقة الذكر بالاقتراسات والأمثلة العديدة^(١)، مع بعض الكلام الخفيف بينها، حتى أن المتلقي يفهم ويدرك علاقة كمال بعائدة مثلاً، وعلاقة السيد وياسين بعالم الطرب والعوالم والكأس، من خلال الأمثلة فقط، وهذا غير مرغوب، فلا أحد يتحدث عن موضوع ما بشكل نقدي متكامل، يكون كله أمثلة واقتراسات من أوله إلى آخره، وتكاد تكون دراسته كلها على هذا النحو.

يقول محفوظ: "المفروض أن يكون دور النقد هو تبصير القراء بما في الإبداع من نواح إيجابية أو سلبية... والمفروض أن الناقد يعلمنا كيف نتذوق العمل الإبداعي"^(٢). ونتميز الأمثلة التي يذكرها عيد بإطنابها (طولها)، وليس هذا فحسب، بل أن الاقتباسات التي يأخذها من كتب أخرى دون الروايات تكون طويلة جداً أيضاً^(٣).

إن الانطباعية الأدبية تضحي بالشكل من أجل المضمون... والأديب الانطباعي يهتم بالإطناب والتطويل والتغني بانطباعاته الشخصية؛ لأنه لا يوجد الشكل الفني الذي يحد من شطحاته الذاتية^(٤).

ويختلف الأمر قليلاً عندما يتحدث رجاء عيد عن الأدب والفلسفة، وخاصة عند كمال- وإن لم يتخلّ عن عادة إيراد الأمثلة بشكل لافت^(٥)؛ فشخصية كمال تكاد تكون صورة خلفية لنجيب محفوظ، وخصوصاً في الأفكار الفلسفية، والقلق الفكري والوجودي، ونظرية دارون في النشوء والارتقاء، فكلاهما (كمال و محفوظ) يمثلان فترة قلق في تاريخ مصر، إذ تتصارع فيها الأفكار قديمها وحديثها، المحافظة والإباحية، الدين والعلمانية، القداسة والابتذال، المثالية والمادية^(٦).

والمنهج الوصفي الذي يسير عليه عيد، نجده في دراسات أخرى له^(٧)، حيث يضع عنواناً فرعياً ويورد تحته أمثلة ثلاثية، صحيح أنه من المفضل الاقتداء بالأمثلة من الروايات، والتدليل بها في الدراسة، ولكن ليس إلى الدرجة التي اتبعها الناقد.

(١) انظر: رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ (رؤية نقدية)، ص ١٠٩-١٢٩.

(٢) إبراهيم عبد العزيز، نجيب محفوظ.. سيرة ذاتية (٢)، مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة، مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٥، ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦، ص ٣١.

(٣) انظر: رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ (رؤية نقدية)، ص ١٦٦، ١٦٧.

(٤) انظر: نبيل راجب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنثية، ص ١٤٧.

(٥) انظر على سبيل المثال: رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص ١٣٥-١٦٤.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ١٣٠-١٣٥.

(٧) انظر: رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٤.

إن دراسة رجاء عيد تعتمد على أسس الانطباعية، سواء كان الانطباع عن تجربة كمال وحياة محفوظ والمراوحة بينهما، أو عن الأفكار الفلسفية التي نادى بها كمال، أو حديثه عن الحب والطرب والزمن، وهي أكثر الموضوعات قربا للانطباعية، أو التعبير عن العمل الفني بشكل عام، ويتخير من الأمثلة ما هو أكثر شعرية وجمالا لدعم آرائه في الرومانسية والحب والطرب.

٤- فاطمة موسى ...

تستهل فاطمة موسى دراستها بتقديم بسيط عن أهم العناصر التي شكلت ثلاثية القاهرة، من مكان، وزمان، وشخصيات، وأحداث.

وتؤكد موسى أهمية المكان (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، كدليل لتحديد رقعة الأحداث^(١)، فعلى الرغم من "أن وظيفة العنوان الأساسية هي التحديد والتسمية، فإن دلالاته تؤسس بصفته دالا يكتمل بمدلوله، أو أفقا يفتح المجال أمام توقع القارئ، أو علامة ناجزة"^(٢).

ومن المعلوم أنه لم يرتبط شخص أو أديب بالمكان كما ارتبط محفوظ به، ومن خلال علاقته بالمكان حفر زمن القاهرة، وربما كان هذا نابعا من سفره القليل، مما دفعه للتعمق في القاهرة مكانا وزمانا.

وتكمن عبقرية محفوظ في التقاط شخصيات رواياته من حارات قاهرية مغمورة، أو على الأقل - لم يكن أحد قادرا على استichاء شخصيات - أو أي شيء - منها، فأصبحت هذه الشخصيات شخصيات إنسانية عالمية مشهورة.

كما أنه ينفذ إلى الواقع وتفصيلاته، ليستوحي الأحداث منه، فكانت مادة رواياته.. وبالتحديد تاريخ مصر ١٩١٧-١٩٤٤ (ثلاثية القاهرة) .

(١) انظر: فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٩٧.

(٢) مرسل العجمي، تجليات الخطاب السردى (الرواية الكويتية نموذجا)، الرواية العربية (ممكّنات السرد)، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرن الثقافي الحادي عشر ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج ١، ٢٠٠٨، ص ٧١.

وجاءت رؤية فاطمة موسى الانطباعية بالتقاط العناصر الرئيسة التي كونت الثلاثية متوافقة مع نظرة الانطباعيين، لأن "الأديب الانطباعي كل همه هو نقل انطباعه الذاتي"^(١). وتجدر الإشارة إلى أن فصول الكتاب - كما تقول موسى - هي مقالات وبحوث قدمت في مؤتمرات في الستينيات والسبعينيات^(٢).

وسارت موسى على خطى النقاد الانطباعيين السابقين، من عرض سريع موجز للثلاثية، فخرجت دراستها يسيرة بسيطة على المتلقين.

ابتدأت موسى في (بين القصرين) بالتعريف بعائلة السيد أحمد عبد الجواد، ومن الواضح أن الأمر بات مكررا كثيرا، التعريف بالعائلة والشخصيات.. مع تغير في طريقة العرض فقط، وهذا يؤكد أن الانطباعيين يقدمون رؤاهم دونما تعقيد يذكر، منزهين بذلك - عن الغوص في التفاصيل الدقيقة للثلاثية بشكل عام.

وتقف فاطمة موسى عند شخصية السيد أحمد عبد الجواد^(٣)، ولا تضيف جديدا فيما يتعلق بشخصه، فتتحدث عن هيبته المرهوبة المحبوبة في آن، وعن ازدواجيته ووطنيته كذلك. لقد كان السيد أحمد عبد الجواد وطنيا بماله وتأيبده لسعد زغلول ولكن ليس ببذل الروح، وقد كان سعد زغلول من أحب الزعماء إلى نجيب محفوظ، ووجد كثير من الوفديين في الثلاثية أول كلام جيد عن الوفد، حتى الذين خرجوا عن الوفد قبل الثورة قرأوها ووجدوا فيها أنفسهم وأرواحهم^(٤).

ولكن السيد أحمد لم يكن يستطيع بذل النفس.. فكيف وقد عرف أن ابنه فهمي يشارك في طبع المنشورات وتوزيعها، وفي المظاهرات كذلك؟!

إن حضور السيد أحمد عبد الجواد الاستبدادي يخيم على الأحداث في الثلاثية كلها^(٥).

(١) نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنيفة، ص ١٤٩.

(٢) يتضح ذلك من قولها: "كتبت هذه الفصول في فترات متقطعة، نشر بعضها لأول مرة في الستينيات والسبعينيات، وكتب بعضها أصلا باللغة الإنجليزية ليقرا في مؤتمرات الأديب المقارن"، فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، ص ١٠.

(٣) انظر: فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، ص ٩٧-٩٩.

(٤) انظر: جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر، ص ٧٩.

(٥) انظر: إدوارد سعيد، قسوة الذاكرة، ترجمة: ولاء فتحي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع ٥٧٧، ديسمبر ٢٠٠٦، ص ٩٠.

وهذا جلي لكل من يقرأ الرواية، ولكن فاطمة موسى تشير وتتفق مع سليمان الشطي^(١) حين أدركت أن استبدادية الأب وسلطته بدأت يواردها بالانهيار برفض فهمي أن يقسم على المصحف الشريف بالعدول عن موقفه الوطني، فكانت أول لطمة توجه إلى سلطته وتصدع بيته^(٢).

وتضيف موسى لفئة جديدة لهذا الكتاب، عندما نتحدث عن مغزى الرصاصة التي قتلت فهمي، إذ إنها "تذير بتاريخ طويل من الغدر والمماطلة لقراءة أربعين عاما، قبل جلاء القوات البريطانية، لتعيد الكرة بعد شهور قليلة في العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦"^(٣). وتقلب هذه الرصاصة - كما تشير موسى - نظام البيت الحديدي والصارم، فيمتد حداد السيد أحمد عبد الجواد طوال خمس سنوات، لا يقرب فيهن الخمر والنساء، ولا يرد مجالس اللهو والطرب، ويشفق على زوجته الثكلى، فيسمح لها بزيارة قبر ابنها، وبالتردد على بيت ابنتيها كلما شاءت، حتى أثاث البيت يلحقه التغيير لما تثيره من ذكريات الراحل^(٤).

إن بحث موسى وراء مغزى الرصاصة نوع من الإيضاح لبعض الجوانب في الرواية، وتبقى دراستها في دائرة الانتطباع لا أكثر.

وتركز فاطمة موسى في (قصر الشوق) على شخص كمال بكل ما فيه، حصوله على البكالوريا، ووفديته، إذ كانت السياسة عنده هي الحياة، ومحاولته البحث عن الإجابة لأسئلته الحائرة: ما الإنسان وما الحق وما المرأة؟ (نضوجه العقلي)، ومعرفته الخمر والنساء وشخص أبيه وأخيه ياسين^(٥).

وتشيد موسى بمحفوظ؛ لأنه جعل الأحداث السياسية موضوعا للحوار^(٦)، ويقول محفوظ: "في جميع ما أكتب ستجد السياسة... لأنها محور تفكيرنا كله، الصراع السياسي موجود"^(٧)، وتوظيف السياسة كحوار يسهل على المثلي ترسيخ الأحداث التاريخية في ذاكرته، وربما هذا ما هدفت إليه فاطمة موسى.

(١) انظر: هذه الدراسة، ص ٢٣.

(٢) انظر: فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، ص ٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠١-١٠٤.

(٦) انظر: نفسه، ص ١٠١.

(٧) جمال الغيطاني، نجيب محفوظ.. يتذكر، ص ٧٨، وانظر ص ٧٣.

وتؤكد فاطمة موسى أن شخصية كمال هي الشخصية التي انتظمت الأجزاء الثلاثة من الثلاثية، فكان طفلا في (بين القصرين)، ونشأ مراهاقا وشابا في (قصر الشوق)، واكتملت رجولته ورعايته للجيل الجديد الناهض متمثلا في ابني شقيقته في السكرية^(١)، كما أن شخصية كمال - كما تشير فاطمة موسى - تشبه شخصية والده في الجمع بين النقيضين: الجد والالتزام في الظاهر (الأسرة والعمل)، والفسق في الخفاء^(٢).

وتخرج موسى بانطباع عن سبب تسمية محفوظ لقصر الشوق بهذا الاسم، وذلك بسبب موقع بيت ياسين الذي ورثه عن أمه، كما تشير إلى أن تدهور صحة السيد هي انكسار لجبروته^(٣).

إن كل ناقد له الحرية في التعبير عما يراه مناسباً للانطباعات التي يخرج بها في دراسته، وليس شرط أن تتفق الآراء، حتى لو كانت (الآراء) تحت لواء معالجة واحد كالانطباعية مثلاً.

وتبقى دراسة موسى في (السكرية) على الوتيرة السابقة نفسها؛ فلا نجد إلا العرض للرواية بطريقة سريعة، من هبوط خط عائشة، وصعود خط خديجة، وعلاقة كمال بيدور، وأكثر ما يميز (السكرية)، بروز الأخوين عبد المنعم وأحمد شوكت في انتمائهما إلى الإخوان المسلمين والتيار الاشتراكي الماركسي^(٤).

كانت دراسة فاطمة موسى صورة مبسطة عن العالم الروائي العملاق، رغم أنها تناولت الأجزاء الثلاثة كعناوين مستقلة، ولكنها لم تتجاوز بضع صفحات.

٥- فوزية العشماوي..

تبدو دراسة فوزية العشماوي (المرأة في أدب نجيب محفوظ) ذات سمة تاريخية جلية، وذلك عندما تناولت بالعرض التاريخي صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة قبل نجيب محفوظ^(٥).

(١) انظر: فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، ص ٩٨.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٢، ١٠٣.

(٤) انظر: نفسه، ص ١٠٥-١٠٧.

(٥) انظر: فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٧-٢٢.

ولجأت كذلك إلى التقسيم التاريخي عندما ناقشت مظاهر تطور المرأة والمجتمع المصري من خلال روايات نجيب محفوظ، التي صدرت من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، ثم جسدت التطور الذي طرأ على المرأة والمجتمع المصري خلال النصف الأول من القرن العشرين^(١). وقد استهلت دراستها بمناقشة كليه لأعمال محفوظ، من خلال التركيز على نموذج المرأة وتعدد دلالاتها ورموزها.

وفي مدخل حديثها عن الثلاثية، تقدم ملخصاً لأحداث الرواية وشخصياتها باختصار شديد^(٢)، شأنها في ذلك شأن من سبقها من الانطباعيين.

وتركز العشماوي على الشخصيات النسائية التي تموج بها الثلاثية، إذ قسمتها ثلاثة أقسام: المرأة الارستقراطية وتجسدها عايدة شداد، وهي ترمز إلى طبقة كاملة تعيش في الرفاهية، والمرأة من الطبقة المتوسطة، وتجسدها أمينة وبناتها وحفيداتها وزوجة الحفيد (سوسن حماد)، والمرأة من الطبقة الشعبية، وهي فقيرة في الغالب، وتجسدها الخادومات (أم حنفي ونور)، والعوالم أو عشيقات السيد وياسين (جليلة وزبيدة) وأشهرهم زنوبة العوادة^(٣). وتشير العشماوي إلى اهتمام محفوظ بالمرأة من الطبقة المتوسطة؛ لأنها تجسد حقيقة العلاقة بين الرجل والمرأة السائدة في المجتمع في ذلك الوقت، ومن ثم فإنها تعكس سلوكيات وأخلاقيات المرأة المصرية وتطور وضعها الاجتماعي^(٤).

وتعد شخصية أمينة كزوجة.. وأم (الجيل الأول) أبرز هذه الشخصيات، وهي كزوجة.. مسلوبة الإرادة، تطيع زوجها طاعة عمياء، ويكفي دلالة على ذلك لقب (سيدي) الذي تتادي به زوجها.

وعلى النقيض تماماً.. دورها الأمومي، لها كيان شبه مقدس في بيتها، وبين أبنائها وأحفادها.

وتوضح العشماوي أن شخصية أمينة- كما صاغها محفوظ- صورة حقيقية للمرأة في المجتمع المصري في بداية القرن العشرين، بكل ما فيها من قيم إسلامية وطبية وإيثارية، وفي الخمسينيات بدأت تنقرض هذه الصورة للمرأة، وتحل محلها صورة المرأة النصف متعلمة والنصف خاضعة للزوج^(٥).

(١) انظر: فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ١٤، والدراسة كلها.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٩-٤١.

(٣) انظر: نفسه، ص ٤١.

(٤) انظر: نفسه، ص ٤١.

(٥) انظر: نفسه، ص ٤٢-٤٧.

إن المرأة عند محفوظ تأتي من الواقع لتخرج إليه مرة أخرى، وتحولت بعض هذه الشخصيات إلى رموز اجتماعية، كما رأينا مع شخصية أمينة، رمز الإيثار والطيبة والمرأة التي تصل إلى درجة التقديس في طاعة زوجها، وقد حرصت العشماوي - في كل ذلك - على المراوحة بين شخصية المرأة روائياً وواقعياً.

وتفجؤنا العشماوي عندما توضح دلالات تعبيرات محفوظ في الرواية - على غير عادة الانطباعيين، (فالأمر الناهي) تقابلها (ما عليك إلا الطاعة)، وهما تلخصان طبيعة العلاقة بين الزوجين، علاقة أساسها "الحاكم والمحكوم أو الأعلى والأسفل، وهي بعيدة كل البعد عن مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة"^(١).

وفيما يلي بعض هذه التعبيرات وتفسيرها ^(٢):

الرقم	التعبير	التفسير (الرمز)	ملاحظات
١.	الأمر الناهي	- الحاكم المطلق / الأعلى	السلوك السائد في ذلك الوقت
٢.	ما عليك إلا الطاعة	- المحكوم الخاضع / الأسفل	
٣.	حاذري أن تدفعيني إلى تأديبك	- الطلاق	
٤.	سقوط أمينة في الشارع	- الصدمة بمواجهة العالم الخارجي، مجسداً بالعربة الحنطور.	اختلال توازن أمينة، بسبب خروجها على عرفها السائد في مجتمعها، فشعرت بالإثم وتأنيب الضمير.
٥.	لم يعن السيد بالذهاب إلى بيت والدته أمينة لمصالحتها.	- ظلم وتكبر السيد أحمد عبد الجواد	
٦.	حملت نفسها (أمينة) الذنب كله	- طيبة قلبها وخضوعها لسيدها	
٧.	أنا... تكرارها ثلاث مرات	- الأنانية المطلقة من قبل السيد أحمد عبد الجواد	
٨.	لم أعرف الحياة إلا وهو محورها، فكيف أطيقها ولم يعد له فيها ظل.	- دور أمينة كزوجة	
٩.	إذ ينبغي أن أشجعهم على النسيان، فما يهون علي أن يحزنوا، أو - لا قدر الله - أن ينال منهم الحزن أي منال.	- دور أمينة كام	

(١) فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ٤٢.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٢-٤٧.

وتوصلت العشماوي إلى انطباعات جديدةين يتعلقان بشخص أمينة، أولاًهما! أن "محفوظ" لم يصف جمال أمينة في الثلاثية؛ لأنها كانت محجبة بسبب وجود ابن زوجها ياسين، وثانيهما: لم يكشف محفوظ أبداً عن طبيعة العلاقة الحميمة بينها وبين زوجها المستبد^(١).

وتعبر التصورات والانطباعات التي خرجت بها العشماوي عن وعي نقدي خاص، مستفيدة بتحقيق ذلك من المزج بين الاتجاهين الانطباعي والتاريخي.

إن الرواية عند محفوظ ليست إلا تقطيراً للعالم الذي نعيش فيه، وتركيزاً له، وهي تلهث خلف أعماق رغبات الإنسان، ويمكن لها أن تحاصر كل ما أتيح للفكر الإنساني أن يحققه في برهة معينة من تاريخه^(٢).

وتعد شخصيتا خديجة وعائشة (نساء الجيل الثاني) مكملتين لشخصية أمهما (أمينة)، مع إبراز الأبعاد الجديدة ولادة التطور والتغيير في المجتمع، وتنعكس على طبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة، فشخصية عائشة متحررة قياساً بالتربية الحازمة التي نشأت عليها في بيت أبيها، إذ سمح لها زوجها بزيارة أهلها في (بين القصرين) وزيارة جارتها، كما سمح لها بارتداء الأثواب القصيرة، ووضع المساحيق على وجهها، وقص شعرها، وتدخين السجائر.. الخ.

وبدت خديجة أكثر حفاظاً على تقاليد أسرتها، وإن كانت تفرض سيطرتها ونزعتهما الاستبدادية التي ورثتها عن أبيها في بيتها وأمام زوجها وحمايتها، مع العلم أن عائشة أكثر شبهاً بأمها (أمينة) شكلاً وصفات، وخديجة أكثر شبهاً بوالدها وطبعه الاستبدادي^(٣).

وتصل العشماوي إلى أن آراء خديجة ضد تحرير المرأة وعملها في الحكومة، هي آراء نجيب محفوظ، إذ تقول: "وفي كثير من الأحيان يخيل إلينا أن نجيب محفوظ يضع على لسان خديجة بعض آرائه ضد تحرير المرأة وعملها في الدواوين الحكومية"^(٤)، ومن اللافت أن رؤية العشماوي الذاتية ليست بالضرورة أن تكون دقيقة، فهي غير متأكدة من مدى تطابق آراء محفوظ مع آراء خديجة في هذه القضية في الثلاثية، والدليل على ذلك أنها تقول (يخيل إلينا)، وشتان ما بين الخيال والواقع.

(١) انظر: فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ٤٨.

(٢) فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٩٤، ص ٢٣.

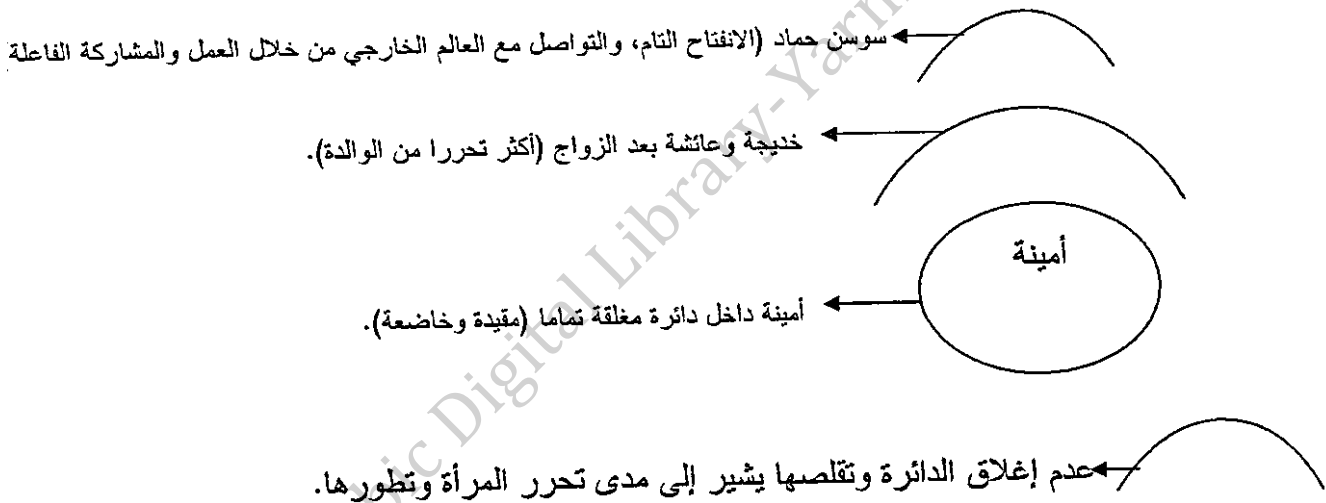
(٣) انظر: فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ٤٨-٥٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥١.

لقد تحررت عائشة وخديجة من بعض القيود التي كان والدهما يفرضها عليهما، وبينت فوزية العشماوي العوامل المؤثرة في حياة الاثنتين، والموازنة بين مراحل تطور صورة المرأة المصرية والمجتمع المصري من خلالهما، وصورة أمينة (الوالدة).

أما الجيل الثالث، فإن المرأة تختلف فيه عن الجيلين السابقين (جيل أمينة وخديجة وعائشة) في التفكير والوعي والثقافة، وتجسده الحفيدات نعيمة وكريمة (زوجات عبد المنعم شوكت)، وسوسن حماد (زوجة أحمد شوكت)، ولكن نعيمة وكريمة لا يعكسان تماماً - صورة المرأة المتحررة من قيود الأسرة والعادات والتقاليد^(١).

لذلك تقف العشماوي مطولا عند شخصية سوسن حماد (طبقة العمال المكافحة)^(٢)؛ لأنها تجسد - في الدرجة الأولى - التطور الجذري لشخصية المرأة وتحريرها من قيود السلطة الأبوية، ومن الخضوع والسيطرة لعالم الذكور، وبالمجمل من العقلية البرجوازية بثقافتها (سوسن حماد) وتعليمها وثقتها بنفسها، ومشاركتها في المواقف الثورية.



(١) انظر: فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ٥١، ٥٢ .

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٢-٥٦ .

وتؤكد العشماوي الهوة التي تفصل جيل خديجة المحافظة المتدينة (سليلة الأسرة البرجوازية)، وجيل سوسن حماد المتحررة (من أسرة العمال)، وخديجة تجسد نموذج الحماية المصرية في منتصف القرن العشرين، وهي ترفض سوسن حماد كعروس لابنها أحمد شوكت، الذي بدوره يتزوجها على الرغم من اعتراض والدته، وفي هذا انتصار للعقلية المتحررة، وإخفاق للعقلية البرجوازية وعدم صوابها^(١).

إن سوسن حماد في الثلاثية تجسد على الصعيد المجتمعي تطور حالة المرأة وانخراطها في مختلف النشاطات، والحرية في إبداء الآراء، بعد أن كان هذا كله معدوماً عند الجيلين الأوليين (أمنية وبناتها)، بمعنى التحول من الانغلاق إلى الانفتاح.

وهذا ينطبق على الشخصيات الذكورية، عندما نقارن بين الجد (السيد أحمد عبد الجواد) وبين الأحفاد (عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت) فيما يتعلق بالانفتاح العقلي والتحرر تجاه المرأة، وعدم استخدام السلطة التي تصل بالمرأة إلى حد الخضوع كما فعل السيد أحمد عبد الجواد، وليس المجال متاحاً لمناقشة تطور الشخصيات الذكورية.. وإن تمت إليها بعض الإشارات الواضحة التي تؤدي المعنى المراد.

والسؤال الذي يطرح نفسه: هل كان انتصار فوزية العشماوي لشخصية سوسن حماد من واقع كونها امرأة؟ وهي في عصر التحرر أيضاً؟ أم من قبيل المصادفة؟

وهناك تساؤل آخر يكمن في تهميش العشماوي للشخصيات النسائية الأخرى في الثلاثية، التي ذكرتها في مقدمة دراستها، حتى لو أشارت إلى حرص محفوظ واهتمامه بالمرأة المصرية من الطبقة المتوسطة^(٢)، فهو لم يهمل أياً من الشخصيات النسائية، وقدم لكل شخصية حقها بما يتناسب وحجمها في الرواية، ويمد تأثيرها بالشخصيات وتأثرها بمن حولها في آن معاً.

لماذا إذن -تجاوزت العشماوي عن شخصية عائدة شداد؟ وهي نموذج المرأة البرجوازية؟ وخصوصاً أنها أثرت بشخص كمال إلى حد بعيد، واحتلت شخصيتها مساحة كافية من الجزء الثاني من الثلاثية (قصر الشوق).

ثم.. لماذا لم نجد طبقة البسطاء والمهمشين (المرأة من الطبقة الشعبية)، المرأة المقهورة التي دفعتها ظروفها - قسراً - لما هي عليه، سواء كانت خادمة كأم حنفي ونور مثلاً؟ أو عالمة تمارس البغاء بفعل ظروفها القاسية، كجلیلة وزبيدة وعطية، وخاصة زنوبة التي كانت على علاقة مع الأب والابن (السيد أحمد عبد الجواد وياسين)؟

(١) انظر: فوزية العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص ٥٤، ٥٥.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤١.

أليست هذه كلها نماذج نسائية تستحق الوقوف عندها؟ ولا سيما أنها ذكرت في ثلاثية القاهرة أولاً؟ ولأنها لا تقل أهمية عن الشخصيات التي ذكرتها العشماوي حسب الدور المنوط بها، وعلاقتها بالشخصيات الرئيسية ثانياً؟ ولأن دراستها وسمت بـ (المرأة في أدب نجيب محفوظ) ثالثاً؟.. وبعد هذا ألا يستحقن وقفة؟!

إن ما يلحظ على دراسة فوزية العشماوي هو العالم الروائي المصغر، مجسداً بالنماذج النسوية، سواء كانت زوجة أو أما أو ابنة أو حفيدة أو حماة أو ثورية متعلمة، وعبرت عن الآراء التي تبناها محفوظ في الرواية بشكل عام، مع تحيزها لشخصية المرأة الثورية المتعلمة (سوسن حماد) .

وقد كان حديثها عن الشخصيات الأخرى في الرواية، يأتي من خلال تناولها لشخصية المرأة، وهي شخصيات كان لها دور فاعل في إبراز السمة الرئيسية التي انمازت بها كل شخصية من الشخصيات النسوية .

لم تسفر المعالجات والجهود الانطباعية - بشكل عام - عن تعمق الناقد في ثلاثية محفوظ القاهرية، كما أنها لم تكن منهجاً متقدماً متبعاً عند النقاد، أي أن المنهج الانطباعي لا يستقل بنفسه؛ فلا بد فيه من قسط من مناهج ودراسات أخرى، لأن الانطباع - كما عرفنا سابقاً - المادة الخام التي يتشكل منها العمل الفني، وليس هدفاً في ذاته، إذ جاءت هذه المعالجات خليطاً بين الانطباعي والتحليلي عند سليمان الشطي، والانطباعي التاريخي عند طه حسين وفوزية العشماوي، مع الإشارة إلى أن العشماوي ركزت على شخصية المرأة في الثلاثية، والانطباعي الوصفي عند رجاء عيد وأيضاً طه حسين في دراسته التي تناول فيها جزء بين القصيرين فقط.

إن تعامل النقد الانطباعي يفرض على النصوص - بشكل عام - التجاوب مع نظريته
الجزئية للنص، لذلك لم تصل الدراسات الانطباعية إلى المستوى المنهجي الذي يكفل تحقيق
اتجاه في النقد؛ فكان عطاؤها محدوداً ينشغل بمضمون الرواية بلغة أخرى في الدرجة الأولى.

المفصل الثاني

النقد النفسي

تقديم

* مدخل نظري..

يتجه الخطاب النقدي في أيامنا الحاضرة إلى النص بصفته عالما شموليا لأبعاد فردية وجماعية، جزئية ومحلية، تراثية وعصرية؛ فالنص في هذا الوعي حياة جامحة فريدة التنظيم، فهو لغة الماضي والمستقبل، لغة الواقع والحلم، في النص تلتقي الأطراف المتصالحة والمتنافرة، متزامنة الحضور، لتؤلف معا وحدة من التعدد والتنوع.

لكن النص بالمفهوم السابق يظل عاما مطلقا في تكوينه وسماته وقسماته، لذلك ارتأيت أن أقف عند بعض المحاور التي وجدتها كفيلة بالتعريف بما يسمى بالنص.

ليس هناك تعريف جامع مانع للنص، ولكن تعريف (جوليا كريستيفا) قد ظفر باهتمام خاص؛ لأنه يبرز ما في النص من شبكات متعاقبة؛ فالنص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوي، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها، وبهذه الطريقة فإن النص جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك عملية إنتاجية، مما يعني أمرين:

١. علاقته باللغة التي يتموقع فيها، تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء.
 ٢. يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص؛ ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه^(١).
- وكل نص يتشكل من تركيبية فيسفاثية من الاستشهادات، أو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى، والتناص بناء على ذلك يندرج في إشكالية الانتاجية النصية التي تبلور عمل النص، وهو نص منتج، بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية (إنتاج) من نصوص مختلفة.
- والتناص في أبسط صورته: أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمنين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج

(١) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ١٩٩٦، ص ٢٩٤-٢٩٥.

هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل^(١).

وقد تبلور مفهوم النص عند بارت في بحثه (من العمل إلى النص)، ويمكن إيجاز نظرته إلى النص بما يلي:

١. في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد، نقترح مقولة النص التي لا تتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، وتشير إلى نشاط وإنتاج، وبهذا لا يصبح النص مجربا كشيء يمكن تمييزه خارجيا، وإنما كإنتاج متقاطع، يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية.
٢. إن النص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والدرجات المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.
٣. يمارس النص التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة، فهو مبني مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا، ولا يحيل إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة متنوعة.
٤. إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي.
٥. النص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك، وهذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة؛ فممارسة القراءة إسهام في التأليف^(٢). ولا بد من الإشارة الآن إلى أهم الخواص والسمات التي تحدد النص الأدبي، وأول هذه الخواص: الاكتمال، وليس الطول أو الحجم المعين؛ فمفهوم النص يعني أن التحليل يبدأ بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لاتصالها، وهذا يعني أنه لا بد من التوضيح بفكرة الطول في سبيل الوصول للنص المستدير المكتمل، الذي يحقق مقصدية قائمة في عملية التواصل اللغوية، وقد تستخدم في هذا المجال فكرة (انغلاقه على نفسه) كمحور لتحديد هذا الاكتمال، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات المختلفة، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته؛ فيصبح النص هو القول اللغوي الأدبي، المكثفي بذاته، والمكتمل في دلالته، وما يحقق هذا الشرط -مهما كان طوله- يعد نصا.

(١) انظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥، ص ٩.

(٢) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٩٧، ٢٩٨.

وثاني هذه الخواص (التعبير)؛ فالنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص، وإذا كان هذا النص أدبيا، فإن التعبير يتم فيه من خلال علامات اللغة الطبيعية، وبهذا فإن النص تحقيق لنظام، وتجسيد مادي له.

أما الخاصية الثالثة فهي الخاصية البنيوية، إذ إن النص لا يمثل متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين فحسب؛ فالتنظيم الداخلي هو الذي يحيله إلى مستوى مترابك أفقيا في كل بنيوي موحد لازم للنص.

وهناك سمة أساسية أخرى للنص الأدبي، وهي علاقة النص بالكتابة، وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب، بحيث يعد الخطاب من هذا المنظور حالة وسيطة تقوم ما بين اللغة والكلام، وهذه السمة مهمة في عمليات إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها مرة أخرى^(١).

أما عن مهام النص ووظائفه؛ فإنها تتركز بكون النص ممارسة دلالية، بمعنى نظام متميز، خاضع للتصنيف، يعيد للكلام طاقته الفاعلة.

ومن جهة أخرى؛ فإن مهمة النص تتمثل في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كل هذا داخل إطار متكامل، وهذا التكامل يمكن أن يتم بتحليل الخواص العامة التي يجب أن تتوفر في أي نص لغوي ليقوم بوظيفة النص، وهي خواص ترتبط بالأبنية النحوية والدلالية والأسلوبية والهيكلية، كما تتصل بالروابط المتبادلة فيما بينها، ومن الناحية الوظيفية؛ فإن علم النص يعنى بشرح كيفية قيام النص بوظائفه، أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي^(٢).

ويرتبط النص بمبدعه ارتباطا وثيقا، إذ لا وجود لأحدهما دون الآخر؛ فكل ما يتعرض له المبدع من مشكلات، وكل تحليل لفعل إبداعي، وكل ذكر لواقعه وسيرته، يأتي للدلالة على أهمية النص، فالعلاقة بينهما عضوية -إن جاز القول.

(١) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٩٨-٣٠٤.

وللتوسع انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ١٩٩٧، ص ١٥٣-١٦٥.

(٢) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣١٩-٣٢٢.

ويشكل النص حلقة الوصل بين القارئ المتلقي والمبدع، وهو محور العملية الأدبية ونقطة ارتكازها، وقراءة النص هي التي تمنحه وجوده، وتثبت فاعليته، لأن النص الذي لا قراءة فيه لا حياة فيه.

والدراسة النصية تنسب إلى نص كامل تجري عليه الدراسة، وهي دراسة نصية من جهة ما يعرف بعلم النص، وعلم النص مفهوم واسع، والباحث هو الذي يحدد مفهومه الذي يريد.

ويرى بعض نقاد نظرية التلقي أن النص في ذاته لا قيمة تجريبية له باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي؛ فليس بالإمكان سوى استخدام النص الذي يتضمن الإنتاج والتلقي معاً، لأن النص الذي لا تمسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث والنقاش، ومن هنا كان النص المؤول الذي يباشره المتلقي بالقراءة والتواصل هو المقصود^(١).

ونقاد النص "يعيرون أهمية قليلة، وقد لا يعيرون أية أهمية لسيرة المؤلفين الذاتية... والمعلومات عن مجتمع المؤلف، والحقبة التاريخية، وتاريخ استجابات القراء للرواية"^(٢).

وانطلاقاً من النظر إلى العمل الأدبي كتواصل، يميز (جوف) بين قطبين في العمل الأدبي:

١. قطب فني يحيل على النص من حيث هو مُنتج من قبل الكاتب.
 ٢. وقطب جمالي يحيل على النص من حيث هو تجسد يحققه القارئ.
- ويشير القطب الأول إلى مجموعة الاستراتيجيات النصية التي بها يحدد العمل الأدبي قراءته، أو ما يسمى بالتوجيه البنائي إلى قارئ ضمني قائم داخل النص، ويؤدي هذا القارئ الضمني الدور الذي يعده له النص أو الذي يوحي له به.

وهو غير القاريء الفعلي، الذي يتحرك ويساهم في إنتاج النص، وهو عندما يقرأه، يملأ - حسب تعبير إيرز - البياض المتروك في النص، ويجلو الغموض العائد إلى أكثر من سبب، ويؤول الممحو، الدال على غياب الكائن ونفيه من زمنه؛ ففي قراءة نص ما، ينبغي على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه، ولما أقصاه مؤلفه عنه أيضاً.

(١) انظر: صلاح فضل، احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، الدورة الرابعة ١٠-١٢/١٠/١٩٩٤، ص ٢.

(٢) جيريمي هوثرن، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة: غازي درويش عطية، مراجعة: سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، العراق - بغداد، ١٩٩٦، ص ١٠٩.

ويمارس هذا القارئ دور المضيف للنص أو دور الخالق لجوانب من فضاءات النص، وهو بذلك حاضر في النص، وإن كان غائبا عن عالمه، حاضر كضمير، وشاهد، ومساعد^(١).

ولا بد للنص الأدبي أن يصدر عن تجربة عميقة، تتشكل في هيئة من الصياغة شديدة الارتباط بالتجربة، وفي غياب هذا الشرط، فإن النص لا يعد كونه انفصالا بين القول الأدبي ودوافعه^(٢).

والنص بناء على ذلك، "يمر في ثلاث مراحل تتفاعل معا لإثراء النص وإعادة إنتاجه، إذ يقول ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦-١٩٨٤): فالخطاب.. ليس سوى لعبة: لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذا التبادل، وهذه القراءة، وهذه الكتابة، لا تستعمل أبدا إلا العلامات، فالخطاب يلغي نفسه إذن في واقعه الحي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال، وفوكو -هنا- يتابع مراحل إنتاج النص منذ بدايته في ذهن الكاتب، ثم كتابته نصا، ثم قراءته، ثم تداوله ونقده، وفي كل هذه المراحل تتشكل الرموز والعلامات، وربما تتغير وتتعمق، كما يحدث من تناص في أثناء الكتابة، ثم تناص آخر في أثناء القراءة، ثم تناصات أخرى في أثناء تبادل أو مقارنة هذه النصوص، ثم العلامات في ذهن الكاتب، وتلك التي في ذهن القارئ التي لا تكون متطابقة في أغلب الأحيان - وهذه العملية الإنتاجية للنص الأدبي القائمة على لغة مشتركة بين الكاتب والقارئ يطلق عليها (فوكو) لعبة الكتابة والقراءة، وهي أشبه ما تكون بلعبة رياضية تحتاج إلى مهارة وإتقان كلا الفريقين في الملعب، أو الكاتب والقارئ في النص"^(٣).

والقارئ يحاول من خلال الإشارات الموضوعية في النص، ومن خلال الاستعدادات الذاتية للإدراك، أن يبني فهمه الخاص للنص^(٤)، وبناء على تصوره ونظريته للنص الأدبي تتحدد طريقة قراءته له، إذ قد يتطلب النص القراءة من وجهة نظر نفسية، أو بوصفه وثيقة اجتماعية تبحث في الدلالة على المجتمع، أو وثيقة تاريخية، أو رومانسية عاطفية، أو حتى من وجهة نظر بنويوية، وما شاكلها من المناهج الحديثة في قراءة النص الأدبي.

(١) انظر: يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، ص ٤٣، ٤٤.

(٢) انظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص ٦٨.

(٣) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص ١٢، ١٣.

(٤) انظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية النقي، عمان، ١٩٩٧، ص ١٥٨.

هكذا يكون بناء المعنى "ناتجا عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ" (١)؛ فالمعنى الأدبي مهما كان ليس نهائيا، ولا ينطوي على معنى خفي يقوم القارئ باستخراجه ويصبح العمل الأدبي بعدها بلا قيمة، لأن كل قراءة للنص الأدبي هي بمثابة قراءة وإضافة جديدتين، والقارئ المتلقي يركز على القراءات السابقة للنص عندما يحاول أن يصل إلى نتائج جديدة بفعل قراءاته الأخرى، وذلك عن طريق شحذ أقصى ملكات الخيال عنده، مما يجعل النص الأدبي مركزا متناميا للمعاني الأدبية والقراءات المتجددة، وهكذا يبقى النص حيا في نفسية كل قارئ، فتحقق المعنى الأدبي عملية تواصلية مستمرة لا تقف عند حد، مما يجعل النص الأدبي مخلدا كلما أضاف القراء محاولاتهم الجديدة لسبر أغوار النص الأدبي.

وبذلك يكون لكل قارئ حضوره النشط كضمير، وشاهد، ومساهم، لا في خلق النص وحسب، بل أيضا في إنتاج الثقافة.

(١) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص ١٥١.

١. الأب جوميه — Jacques Jomier ..

• إطار عام ...

بُنيت دراسة الأب جوميه على شخوص الثلاثية بأسلوب وتحليل دقيقين، إذ تناولها من منطلق سيكولوجي نفسي ضمن الاتجاه الواقعي.

ويقول جوميه في مقدمة دراسته: كل عمل فني فيه نصيب من الخيال، ويعكس جانباً من الواقع، حتى وإن كان هذا الواقع ليس سوى روح الفنان نفسه^(١).

ويشير جوميه إلى قدرة المؤلف على السرد، لتقديم التفاصيل الفنية المعبرة التي تساعد على رسم الجو الفني، والانسائية في الحوار، دون أن ينسى لمحات تثير الضحك^(٢).

ومن اللافت أن جوميه يشير إلى أن الإطار العام للثلاثية ليس جديداً^(٣)، دون أن يحدد كيف؟ وعلى أي أساس حدّد ذلك؟ ولم يضرب أمثلة من روايات مشابهة.

ويبدو أن جوميه يهدف في كلمته (ليس جديداً)، "أن الاهتمام بالواقعية موجود عند سواه"^(٤)، دون تحديد روايات محددة، إلا أنه يعود ويؤكد أن الجديد عند محفوظ عن غيره "هو استخدام الواقعية ومنهجها"^(٥)، ومن الواضح التناقض في كلامه.

ويبرز التناقض عند جوميه، حينما ينتقد شخصيتي الأب المستبد الشهواني، والأم الخائعة المنقادة، بقوله إنهما "يبدوان لنا وكأنهما من دنيا غير دنيانا"^(٦)، وهذا معناه أنه ينفي صفة الواقعية عن هاتين الشخصيتين، ثم يعود على استحياء، ويقول: "إن هاتين الشخصيتين ليستا من خلق الخيال كلية"^(٧)، استناداً إلى آراء كثير من المصريين الذين عرفوا هذه البيئات، فكيف لناقد كالأب جوميه أن يتذبذب رأيه بين إثبات جزء من الواقعية لهاتين الشخصيتين، ونفيها في مرات أخرى؟!.

ومن الجدير بالذكر في قراءة جوميه للرواية، أنه يُلَفَت إلى نقطة شديدة الأهمية، وهي أن "محفوظ" في تتبعه لحياة تلك الأسرة ببطء شديد، كان يبرز العلاقة الجدلية في "التوازي بين مستوى التطور الخلقي العائلي، ومستوى التطور السياسي في مصر، فكما كان الأبناء يتحللون شيئاً فشيئاً من

(١) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ترجمة نظمي لوقا، ص ٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤.

(٦) المصدر نفسه، ص ٥.

(٧) المصدر نفسه، ص ٥.

سيطرة الآباء، كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية^(١)، وأطلق عليه محمد حسن عبدالله التوازي الداخلي في بناء الرواية^(٢)، رغم أن مصر لم تستقل سياسياً عن بريطانيا في نهاية الرواية، إلا أن آراء الأجيال في تلك اللحظة كانت قد تغيرت، وزاد وعيها السياسي والثقافي، وكذلك زادت درجة انتمائهم لبلادهم، الأمر الذي مهد لاستقلال مصر — فيما بعد — عن السيطرة البريطانية.

* تحلل الأبناء من سيطرة الأب يوري تحلل مصر من السيطرة البريطانية.

وهذا يعني الإشارة إلى دور ووظيفة الأدب في إبراز العلاقة بين الوعي الثقافي الاجتماعي والعلمي، الذي تعمق في التغيرات الاجتماعية والثقافية خلال مراحل هذه الرواية، وبين الوعي السياسي الذي برز في تحلل مصر من السيطرة البريطانية كما ذكرنا.

وقد كان هدف دراسة جوميه الأساسي كما ورد في المقدمة، هو الدراسة النفسية لأشخاص ثلاثية المختلفين، والعبرة الممكن استخلاصها من ذلك^(٣).

ويرى هيربرت أن التحليل النفسي والنقد يعملان معاً، ويمهّدان للعمل الأدبي^(٤)، فالمبدع وهو يساجل ماهية الفعل الإبداعي المتمثل بممارسة روائية مستبطنة للنقد، ونقد النقد، مقابل الممارسة الروائية الصريحة، يذهب إلى أن النص الروائي المنطوي على أطروحات في النقد، يتيح الحكي والوعي النقدي به معاً^(٥).

وتظهر العلاقة بين الأدب وعلم النفس في ارتباطهما باللاوعي، فالأدب نتاج اللاوعي قبل أن يكون حصيلة الوعي والإدراك، والتحليل النفسي وسيلة الباحث في الأعماق، والمتوغل في سراديب اللاوعي طلباً للحوافز الكامنة وراء الإبداع.

وقد سئل فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) مرة أخرى عن الأساتذة الذين أثروا في تكوينه، فكان جوابه إشارة من يده نحو مكتبته، إذ اصطفّت روائع الآداب العالمية، فحياة الإنسان النفسية مزيج معقد من الوعي واللاوعي، تكمن بينهما القوة العازلة، أي الكبت، فإذا كانت الكلمة هي أداة عن الخبرة الواعية، وهذه تحمل

(١) الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٥

(٢) انظر: محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٠.

(٣) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٦.

(٤) انظر: إريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص ١٤١.

(٥) انظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٤، ص ٤٢.

بشكل أو بآخر أثر اللاوعي، فإن تحليل الخطاب هو معبر المحلل إلى المضمون أو اللاوعي^(١). ومن إشارات قراءة الأب جوميه، أن الثلاثية انتهت بتردد الشخصيات عموماً بين الشرق والغرب تارةً، وبين الانتماءات السياسية وتناقضها تارةً أخرى، فمن جيل الأحفاد من اتجه إلى جماعة الإخوان المسلمين (عبد المنعم شوكت)، ومنهم من اتبع واتجه إلى الماركسية (أحمد شوكت)، ومنهم من ظل متردداً حائراً بين الشرق والغرب (كمال)^(٢).

ومما لا شك فيه أن "الأدب موضوعه الإنسان في ذاته، وفي استجابته لما حوله، وهو في هذا شبيه بعلم النفس، ولكن ثمة فرق جوهري بينهما، هو أن علم النفس يتناول الظواهر العامة، أما الأدب.. فهدفه الأول إدراك العنصر الفردي المميز لكل إنسان عن أخيه"^(٣).

ويتمنى (جوميه) على المؤلف (محفوظ)، أن يكتب جزءاً رابعاً، يوضح لنا فيه الفترة الأخيرة (الجديدة) في حياة هذه الأسرة من الحياة الاجتماعية^(٤).

ومن غير المعقول أن نوافق جوميه أن هذه الرواية بحاجة إلى جزء رابع؛ لأنه لو فعل محفوظ ذلك، لطالبنا جوميه بالجزء الخامس والسادس... الخ، لأن حياة هذه الأسرة مستمرة، متغلغلة في المجتمع المصري وتطوراته، وكان لا بد أن تنتهي عند فترة محددة، ليعود نجيب محفوظ لرصد التغيرات الاجتماعية والسياسية الثقافية في حياة المجتمع المصري في روايات أخرى، كما فعل في: القاهرة الجديدة (١٩٤٥)، وخان الخليلي (١٩٤٦)، وزقاق المدق (١٩٤٧)، والسراب (١٩٤٨)، وبداية ونهاية (١٩٤٩)،... الخ^(٥)، ولا يقصرها على رواية واحدة.

* ختاماً الثلاثية عند الأب جوميه...

تبدأ أولى بوابر دراسة الأب جوميه للناحية السيكلوجية (النفسية) عندما يشير إلى شخصيتي السيد أحمد عبد الجواد المتناقضتين^(٦) إذ ركز على تحديد العنصر السيكلوجي الرئيس عند أحمد عبد الجواد في ازدواجية شخصيته، المتمثلة بين الالتزام بالصلوات الخمس وشربه الخمر ومعاشرته العوالم، وسيطرته التامة على أسرته،

(١) انظر: خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجبل، عمان، د ت، ص ٢٩.

(٢) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٢١.

(٣) محمد مندور، في الأدب والنقد، ص ٤٧.

(٤) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٢٢.

(٥) انظر على سبيل المثال لا الحصر بعض روايات نجيب محفوظ:

أ. القاهرة الجديدة، دار القلم، بيروت، ١٩٧١.

ب. خان الخليلي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

ج. زقاق المدق، مكتبة نصر، القاهرة، ١٩٧٠.

د. السراب، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦.

هـ. بداية ونهاية، دار القلم، بيروت، ١٩٧١.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٦، ٢٧.

وانفكاك هذه السيطرة في عالم العوالم، وبين ظهوره بكل ملامح الرجل الشرقي كمستبد أوحده في أسرته، وظهوره رجلاً يميل إلى الخلاعة عندما يذهب إلى العوالم.

إن "سلوك أي بطل روائي يصدر عن انفعاله تجاه موقف معين، ثم يرسم بخياله الصورة التي سيكون عليها سلوكه، وبعد ذلك يأتي دور الاختيار بين فعل هذا أو تجنب ذلك، لإدراكه أن مسؤولية أفعاله سوف تقع على كاهله وحده"^(١)، فالسلوك الخفي للشخصية، هو ما يبرز ملامح شخصيتها النفسية.

ومن مظاهر دراسة جوميه السيكولوجية لهذه الشخصية، وكل الشخصيات اللاحقة، هي الشعور بالكرامة، من حيث حرصه على حفظ مظاهر صون كرامته، فهو يخفي عن أهله سهراته وصبواته، ويتحاشى ما يجرح سمعته، في حين أن شخصيه مثل ياسين لم تعبأ بالاهتمام بهذه الكرامة^(٢).

وتدل إشارة جوميه إلى شخصية ياسين، على أن الكرامة التي عدّها عنصراً أساسياً في دراسته السيكولوجية للشخصية، تناقضت عند شخصية مثل ياسين.

ولعل "هناك صلة نفسية بين جو المحافظة الشديدة الذي يحرص عليه السيد أحمد عبد الجواد في بيته، والتحرر الأخلاقي في الخارج، باعتبار أن أحدهما رد فعل نفسي للآخر"^(٣)، والرواية الحديثة تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان، نتيجة إحساسه بالقلق بإيقاع الزمن، ولم تعد تركز فقط على تصوير الشخوص أو الأحداث^(٤).

وتتجلى سلطة السيد أحمد عبد الجواد السياسية داخل بيته في كل الرواية تقريباً، ومن أمثلتها: "قما عهدت منه — هي وأبناؤها — إلا الحزم والوقار والتزمت، فمن أين له بهذه النبرات الطروبة الضحوقة التي تسيل بشاشة ورقة؟"^(٥)، وأيضاً: "وترامت إليها صفقة الباب الخارجي وهو يغلق، وانزلاق المزلاج، وتخليلته وهو يقطع الفناء بقامته المديدة مسترداً هيبتة ووقاره، خالماً مزاحه، الذي لولا استراق السمع لظنته من مستحيل المستحيلات"^(٦)، فهو كما يقول محمد حسن عبد الله: "يبحث عن وفاق مفقود، ولا سبيل إلى قيامه بين الخطيئة والغفران، ليحيا في الدنيا كما يريد أو في الآخرة كما يتمنى"^(٧).

(١) نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبتية، ص ١٥٥.

(٢) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٤٢، ٤٣.

(٣) أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦، ص ٣٠٦، وانظر: يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ٣٠.

(٤) انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، الفجالة — القاهرة، ١٩٧٨، ص ٣١.

(٥) المصدر نفسه، ص ١١.

(٦) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٦٠.

إن كل شخصية عند نجيب محفوظ "تمثل جيلاً كاملاً بفلسفته الحياتية، وصراعاته النفسية، ومعاشته الجادة العابثة، المؤمنة والملحدة، لمختلف مواصفات الوجود الإنساني"^(١).

والفن هو التعبير عن العاطفة/الشعور، والتي تتأتى من التمازج الوجداني بالحياة الداخلية في النفس، والحياة الخارجية في الطبيعة والكون^(٢).

وفي الوقت الذي تعمق الناقد في سيكولوجية شخصية السيد أحمد عبد الجواد وتناقضاتها، نراه .. لا يتعمق بالقدر الكافي بسيكولوجية أمينة.

صحيح أن جوميه يصف تناقض تدينها وزيارتها للحسين، مع إيمانها بالعفاريات والجن، وكذلك استسلامها الكامل لزوجها، وذوبان شخصيتها تماماً في شخصيتها^(٣).

لكن الحدث الأكبر في حياتها لم يتناوله جوميه بالتحليل، وهو مخالفتها زوجها بزيارتها الشهيرة لضريح سيدنا الحسين.

إن "هواجس أمينة في الثلاثية هي التي توجه سلوكها وتلون شخصيتها"^(٤)، لذلك فإن ذكر هذا الحدث يستحق التحليل حقاً؛ فهي وإن كانت ذهبت إلى الحسين بدافع ديني، لكن الأمر لا يخلو من رغبة دنيئة برؤية معالم المدينة أو الحي، والشارع الذي لم تكن تراه إلا من سطوح بيتها.

والثلاثية تُعبر عن "التأزر التام بين التمرد على استبداد الأب في أسرة الطبقة الوسطى المحافظة، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين، مما يمهد لتغيير القيم في الحياة المصرية فيما بعد"^(٥).

ومن ألوان التمرد على سلطة الأب، عدا عن خروج أمينة لزيارة ضريح الحسين^(٦)، هو تمرّد عائشة حين تتبادل نظرات الغرام من خلال نافذتها مع ضابط البوليس^(٧)، وهذه المحاولات التي كانت تقوم بها نساء هذه الطبقة، جاءت للثورة على الوضع الذي كان يجعل من البيت سجناً لهن، بالإضافة إلى ياسين^(٨) الذي يثور على صرامة أبيه بطريقته، عن طريق المغامرات الجنسية^(٩).

(١) رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد)، ص ١٩٥.

(٢) انظر: أحمد الشهاوي، في ذكرى ميلاده الخامس والتسعين، اكتشاف ٢١ مقالة مجهولة لنجيب محفوظ، ص ٨٧، ٨٨.

(٣) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٤٧-٤٩.

(٤) محمود الربيعي، في النقد الأنبي وما إليه، ص ١٤٧.

(٥) يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ٢٩.

(٦) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ١٥٧ - ١٦٦.

(٧) انظر: المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٨) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، ص ٦٧ - ٧٧.

(٩) انظر: يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ٣١-٣٤.

أما "الثورة الحقيقية على الاستبداد الأبوي، فتأتي من فهمي، الابن الثاني، الطالب بكلية الحقوق، وهي تمتاز بأنها ليست ثورة منعزلة فردية، كثورة عائشة أو ياسين أو أمينة، بل هي ثورة مرتبطة بثورة المصريين ضد الإنجليز، الذين يمثلون الاستعمار والاستبداد"^(١)، وبذلك يواجه فهمي معركة عملية خارج البيت، ومعركة نفسية داخله^(٢).

وبعد أن يصف جوميه شخصية ياسين، يتساءل: هل شخصيته من اختراع المؤلف (نجيب محفوظ)، إرضاء لبعض أذواق القراء؟ أم هي المعادل الموضوعي لشخصية أحمد عبد الجواد الظاهرية، والضمير الحي الذي يكمل ويفضح حقيقة أبيه؟^(٣).

ولكنه يعود ويؤكد أن ياسين نتاج ظروف اجتماعية، من قلة التعليم، إلى طلاق أبويه، إلى إحساسه بالوحدة... عدا عن سمعة أمه التي تلوكها الأسنة^(٤).

وفي الحقيقة، فإن ياسين بالإضافة لكونها شخصية تجسد ضمير أبيه المختبئ، فهو يمثل ضمير الأسرة كلها، بل هو ضمير المجتمع المغلق على نفسه، حبس العادات والتقاليد البائسة. وهو نموذج للصدق مع النفس، تقابل نموذج السيد أحمد عبد الجواد الذي تزوج شخصيته ويكذب على نفسه.

إن "لحظة الفرع عند ياسين تأتي من شخصيته العابثة بالأشياء، فهو غير مكترث لما يدور حوله، ولا يفكر في المستقبل القادم وارتباط ذلك بحياته، وكأنه يعيش اللحظة، يبحث عن الشهوة العمياء، ولا يميز من تكون تلك التي يعبت بها، وهذا هو الفارق بينه وبين أبيه"^(٥).

وعندما يقف الناقد عند شخصيتي خديجة وعائشة، فإنه يصف كيف استطاع المؤلف (نجيب محفوظ) خلق شخصيتين نسائيتين مختلفتين تماماً، رغم كونهما من أسرة واحدة. فخديجة قليلة الجمال، متدينة، دؤوبة العمل في المنزل، تتألم كلما جاء الخطاب لخطبة أختها عائشة الأصغر بسنتين والجميلة، وعيها نحافتها بمقاييس العصر^(٦).

(١) يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ٣٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٣) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثة نجيب محفوظ، ص ٥٣.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ٥٣، ٥٤.

(٥) زياد أبو لبن، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ١٩٩٤، ص ٤٨.

(٦) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثة نجيب محفوظ، ص ٥٦، ٥٧.

ويقول جومبيه وهو يصف تدين خديجة المختلط بصفات خلقية كثيرة تنقصها، "ولعل هذا من آثار النزعة اليسارية لدى المؤلف"^(١).

ولا يُعرف عن نجيب محفوظ نزعة يسارية، بل أنه موصوف بين كثير من النقاد، وخاصة نجيب سرور، بأنه أديب البرجوازية، فضلاً عن كونه عاش حياته موظفاً حكومياً.

ولعل جومبيه تجاوز عن إشارة هامة في سيكولوجية شخصية خديجة وعائشة؛ فما هما إلا السيد أحمد عبد الجواد بازدواجية شخصيته، بين الصرامة والجدية والتسلط، واللهو وعالم العوالم، وعندما تزوجت خديجة، برزت شخصيتها المتسلطة المستبدة حتى بزوجها وهو من ذوي الأملاك، وعلى حماتها أيضاً.

في حين أن عائشة هي الجزء الآخر من شخصية أحمد عبد الجواد، إذ كان منزلها مليئاً بالخمور وحفلات الرقص، وكانت تدخن وترقص، حتى ابنتها نعيمة تعلمت الرقص منها، إلى أن انتهت حياتها بفقدان زوجها وولديها وابنتها بالموت من التيفوئيد، الأمر الذي قلب حياتها رأساً على عقب.

وتجسد ظاهرة الانتماء السياسي – الانتماء إلى أحد الأحزاب السياسية التي كانت تشكل كيان الحياة السياسية في مصر – أحد مظاهر الرواية الاجتماعية عند نجيب محفوظ، إذ بدا الانتماء السياسي واضحاً منذ (بين القصرين)، متجسداً بشخص فهمي عبد الجواد، إذ ينضم إلى تنظيمات الثورة الشعبية التي اشتعلت سنة ١٩١٩، تطالب باستقلال وتحرير الوطن من الاحتلال البريطاني بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها^(٢).

ويقتصر تحليل شخصية فهمي (الابن الثاني) عند جومبيه، على كونه وطنياً يعتقد أن مقاومة الإنجليز المحتلين هو الجهاد، وإنه اشترك في مظاهرات سياسية وتعرض للموت، وانخرط سراً في حزب الوفد، حتى انتهى شهيداً في إحدى المواجهات^(٣).

إن فهمي لا يقتل عن عمد في مجال عمل فدائي وطني، وإنما يقتل برصاصة طائشة في مناسبة سعيدة، وربما كان المغزى من ذلك: أن ثورة ١٩١٩ لم تحقق هدفها، إذ إن عودة سعد باشا ورفاقه من المنفى لم يكن هو المحرك الدفين داخل نفوس المصريين، بل كانت الثورة تعبيراً عن رفض الواقع الاجتماعي

(١) الأب ج. جومبيه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٥٧.

(٢) انظر: شفيق السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧) دراسة نقدية، مكتبة الشباب، المنيرة – القاهرة، ١٩٩٦، ص ٩٩، ١٠٠.

(٣) انظر: الأب ج. جومبيه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٦٥، ٦٦.

والسياسي، وعودة سعد لم تُغيّر من الواقع كثيراً، ومن هنا كان ضياع فهمي في اليوم السعيد^(١).

و"علاقة الإنسان بالموت هي الوجه الآخر لعلاقته بالحياة، وهي موضوع الأدب العظيم في كل والصور، وتدرج في تناوله من الجزئي إلى الكلي، ونزع إلى الرؤية الكلية للأشياء"^(٢). ولعل فهمي عبد الجواد يمثل الضمير الوطني للسيد أحمد عبد الجواد، الذي لم يكن بارزاً تماماً، ولكنه يظهر من حين لآخر.

وبهذا فإن فهمي عبد الجواد يمثل بطلاً رئيساً من أبطال الدفاع عن حرية مصر واستقلالها، وخلصها من سلطة الاحتلال، فالحرية عند نجيب محفوظ هي قيمة عالمية وإنسانية عليا، وخصوصاً الحرية السياسية التي تهدف إلى التخلص من الاستعمار والاحتلال، وهذه الفكرة واضحة تماماً في الثلاثية.

ولا يقتصر معنى الحرية السياسية عند محفوظ على تحرير البلاد من الاحتلال، بل يمتد معناها إلى الديمقراطية وحرية التعبير بصورة عميقة وصحيحة، وقد بيّن ذلك في تعاطفه مع سعد زغلول وحزب الوفد القديم في الثلاثية، فسعد زغلول والوفد القديم يمثلان الديمقراطية وحرية التعبير عند نجيب محفوظ أفضل تمثيل^(٣).

أمّا شخصية كمال عبد الجواد (الابن الأصغر)، فقد أجمع النقاد على أنه من أهم الشخصيات في الثلاثية.

وركّز جومبيه على شخصية كمال بشكل تفصيلي متتبعاً مراحل حياته منذ ولادته حتى نهاية الرواية، وقد ظل كمال على هامش الرواية الأولى (بين القصرين)، وبدأت شخصيته تبرز في الجزء/ الكتاب الثاني من الرواية (قصر الشوق)، بدءاً من المظاهرات المناهضة للإنجليز، إذ بدأ الاحتكاك الأليم بين مصر والغرب، وبدأت تتضح لكمال أولى مراحل الاحتكاك مع الغرب، وشكّل هذا الاحتكاك لاحقاً نوعاً من الحيرة فالانتماء، وهي الحيرة التي شملت معظم شباب مصر في ذلك الحين (عام ١٩٢٥)، ولأن "كمال" من أسرة محافظة، فقد شكلت صداقته مع حسين شداد أولى صدمات حياته في مجال الحب^(٤).

وبدأ الصراع الأول لدى كمال، بين مكبوت توارثه، وبين حاضره منفتح في مجال العلاقات الاجتماعية، حتى جعلته يتخذ موقفاً نفسياً برفض كل تلك العلاقات التي كان يعدها مناهضة للدين وتربيته.

(١) انظر: حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢١٠.

(٢) فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٧، ص ١٢١.

(٣) انظر: رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦، ص ٥٧-٥٩.

(٤) انظر: الأب ج. جومبيه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٦٨، ٦٩.

والحب في روايات نجيب محفوظ "يمثل المنزاع الرومانسي الحاد والعنيف، ويأخذ هذا الحب الوجه المقابل لعالم المتعة الجسدية في ليالي الطرب والعوالم"^(١).

ولم يمنع هذا التحفظ والرفض من كمال أن يحب عايذة بشكل تلقائي، وهي أخت صديقه (حسين شداد)، وربما يكون هذا هو أول تحول حقيقي داخل نفسيته.

وكانت صدمته النفسية التالية، شعوره بالفارق الطبقي بينه وبين أهل عايذة، إلى أن يكتشف أن عايذة كانت تستغله لإثارة غيرة أحد رفاقه، وسبب ذلك له جرحاً غائراً، إذ تزوجت عايذة من ذلك الشخص (حسن سليم)، بينما كمال بقي مهملاً لا ينظر إليه أحد^(٢)، مما زاد في سلسلة الصدمات والتغيرات النفسية داخل نفسه.

وتنتهي هذه العلاقة تماماً بتشييع كمال لجنازة لم يكن يعرفها، وكانت في الحقيقة هي جنازة حبيبته عايذة، التي توفيت بعد زواجها الثاني^(٣).

أما التغير الفكري الهام في شخصية كمال^(٤)، فهو معرفته واطلاعه على نظرية التطور لدارون، والمناهضة لكل معتقداته التي نشأ وتربى عليها، إذ دفعه ذلك إلى كتابة مقال في إحدى المجلات عن نظرية دارون، الأمر الذي سبب انزعاجاً شديداً لوالديه.

وبدأ الصراع في نفسيته واضحاً من خلال التناقض بين نظرية دارون ومعتقداته، وتربيته الدينية المحافظة.

إن "الإنسان يملك في داخله عالماً خاصاً مستقلاً، بحيث يمكننا أن نسيطر تمام السيطرة على عالمه المادي، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نمنع عنه العذاب والألم، إذا كانت في داخله بذرة من بذور الشك والقلق"^(٥).

ونتيجة لهذا الصراع النفسي والقلق والشك، والتغيرات التي كانت تحدث في نفسية كمال، فما أن قاربت رواية قصر الشوق على النهاية حتى كانت جميع معتقداته من دينية وأخلاقية قد انهارت^(٦)، دون أن يظهر عليه قبل ذلك - بشكل واضح - إرهاصات هذا التغير.

(١) رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ (رؤية نقدية)، ص ٩٧.

(٢) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٧٧-٧٩.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٤) للتوسع عن شخصية كمال ومثاليته وحبه لعايذة ونظرية دارون انظر: محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٦٨ - ١٧٨.

(٥) رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، ص ١٢٤.

(٦) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٩٣.

فمأساة الحب المتجسدة بشخص عابدة عند كمال، هي المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المنهارة، والمتمثلة بدورها في مقالته عن دارون، والتشكيك في أصل الإنسان وصحة القرآن الكريم^(١).

وكان من الجدير بالذكر أن يتطرق جوميه إلى أن التغيرات النفسية عند كمال، جاءت كنموذج واضح لتحلله من سيطرة الأب والأسرة الفكرية، وتحلله أيضاً من سيطرة المعتقدات والأفكار المتوارثة، بالإضافة إلى التطور الطبيعي للحياة الذي يحدث في المجتمع المصري في تلك الفترة.

ومن الملاحظ أن معاناة كمال ومأساته الشخصية، تتداخل مع معاناته الاجتماعية لوطنه، " ومن عجب إنه وجد في الحياة السياسية صورة مكبرة لحياته.. فكان يطالع أنباءها في الصحف، وكأنما يطالع مواقف مما مرَّ به في بين القصرين أو العباسية ... الخ"^(٢).

أما جيل الأحفاد الثلاثة (رضوان وعبد المنعم وأحمد)، فقد ركز جوميه على تسوية ثلاثة اتجاهات؛ فوصف رضوان بالشخصية الوصلية الانتهازية، بينما اتجه عبد المنعم ليصبح عضواً في جماعة الإخوان المسلمين، في حين أصبح أحمد عضواً في الحزب الشيوعي^(٣).

ويشير جوميه إلى أن الرواية انتهت وكان هؤلاء الأحفاد الثلاثة في بداية شبابهم الأول الأمر الذي لم يستطع به الناقد أن يتتبع مراحل حياتهم وتطوراتهم/ تغيراتهم الفكرية والنفسية، ولكنه يشير إلى أن هؤلاء الأحفاد، وخصوصاً عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت، لم يعانون من الصراع النفسي والانقسام الفكري كما عانى كمال في حياته^(٤).

وإشارة الناقد لعدم المعاناة ليست دقيقة، لأن توجه عبد المنعم ليصبح عضواً في الإخوان المسلمين، وتوجه أحمد ليصبح عضواً في الحزب الشيوعي الماركسي، لم يكن سوى نتيجة صراع داخلي نفسي وفكري، أدّى بهما إلى الانخراط في هذه الأحزاب، التي لا تمثل طبيعة الشعب العربي المصري ولا تتوافق معه تماماً، لأن كليهما يتضمن جانباً من التطرف.

* التوجه إلى الحزبين المختلفين ← هو ذاته معاناة وصراع فكري عند الشقيقين.

إن "تجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة الناشئة حينئذ، وهي أكثر الشرائح الاجتماعية ذنبية وتمزقاً لوضعها الاجتماعي القلق، ووضعها الاقتصادي الأكثر قلقاً"^(٥)، و"تشرّب الأخوين عبد المنعم

(١) انظر: غالي شكري، المنتمي (دراسة في أنب نجيب محفوظ)، ص ٥٣-٥٥.

(٢) نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ٢٣٤، ٢٣٥.

(٣) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثة نجيب محفوظ، ص ٩٨-١٠٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٩، ١١٠.

(٥) غالي شكري، المنتمي (دراسة في أنب نجيب محفوظ)، ص ٤٠.

وأحمد إبراهيم شوكت لمبادئ جماعة الإخوان المسلمين والفكر الشيوعي، تعدّى مجال التفكير العقلي والسلوك العملي إلى منطقة الشعور والإحساس^(١).

* آراء الأب جومبيه في الخاتمة...

يستعرض جومبيه في النهاية الرواية بشكل شمولي، فيقول: إن من مميزاتها الهامة عدم ظهور شخصية المؤلف بها، فقد توارى نجيب محفوظ ولم يظهر في أي مرحلة من مراحل الرواية، وكانت الأحداث تسير على لسان الأبطال^(٢)، وهذه ملاحظة سرديّة من قبل جومبيه.

ويشير الناقد على لسان محفوظ في مجلة آخر ساعة، في العدد الصادر يوم ٩ أكتوبر ١٩٥٧، إلى أن "محفوظ" كان يرفض الرجعية، وأنّ مثله الأعلى الذي يدعو الجيل الحالي إليه (جيل الرواية) هو جيل الاشتراكية^(٣).

وإشارة جومبيه إلى ميل محفوظ للاشتراكية ليست دقيقة تماماً؛ فقد كان لنجيب محفوظ نقدٌ موجعٌ للاشتراكية الناصرية ذاتها، التي يزعم المؤلف باقترابه منها، وتجلّى نقد نجيب محفوظ للاشتراكية في روايتين مهمتين: ثرثرة فوق النيل، وميرامار^(٤).

ثم يشير جومبيه بأن الثلاثية ليست رواية هادفة مثل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، ويقصد إنه ليس لديها هدفٌ واحدٌ محدّد تدعو إليه كرواية الشرقاوي (الأرض) التي كان هدفها واضحاً، ولكنه يعود فيقول: إن فكرة التطور التاريخي شبه الحتمي هي التي فرضت نفسها في الرواية (الثلاثية)^(٥).

وهنا نقول: إنّ رصد التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية في مصر في مرحلة معينة، من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد، والربط بين تغيرات الأسرة وتغيرات المجتمع بحرفية عالية، هو هدف انمازت به الرواية، كما أن نجيب محفوظ نجح فيه تماماً.

(١) شفيق السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص ١٠٧.

(٢) انظر: الأب ج. جومبيه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١١١.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٢.

(٤) انظر: أ. نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

ب. نجيب محفوظ، ميرامار، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.

(٥) انظر: الأب ج. جومبيه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١١٢.

كما أن جوميه وُفق في الإشارة إلى أن الرواية تضمنت رغبة شديدة في التخلص من الماضي، والتحرر من الاحتلال الاستعماري، وأن هذا التخلص والتحرر يجب أن يصاحبه تغيرات أخرى موازية، ظهرت في شخصية كمال من جهة من حيث الصراع النفسي الفكري بين الشرق والغرب، وفي الحفيدين (عبد المنعم وأحمد) من حيث توجهاتهما السياسية، الأمر الذي دفع كمال أن يقول تعليقاً على القبض على ابني أخته (عبد المنعم وأحمد)، بأن لا قيمة للحياة ما لم يصحبها عمل إيجابي^(١).

كذلك يؤكد الناقد أن الثلاثية تضمنت شعوراً عالياً للقيم العائلية إلى جانب النزعة الاشتراكية؛ فأحمد شيوعي، ولكنه يعيش في الأسرة ويلتزم بالتزاماتها، وحين قبض عليه خف الجميع لمناصرته، وزوجته سوسن حماد كانت تؤكد له أن لا ينسى المعنى التقليدي لكلمة أسرة رغم شيوعيتها (ماركسيته)^(٢).

إن هذه الإشارة الهامة توضح، أن الانتماءات البعيدة عن المجتمع العربي والمناقضة لها، لا حياة لها في هذا المجتمع إن لم تنبثق منه، وتُعبّر عن مشاكله وقضاياها أولاً وأخيراً.

وينتهي جوميه إلى أن المؤلف (نجيب محفوظ)، توقع كل هذه التطورات في ثلاثيته، وعدّها أزمة المخاض المصري لولادة مستقبل جديد، ودعا إلى أن هذه الرواية يجب أن يعرفها الغرب، ويقرأ روح مصر من خلالها^(٣).

* إضاءة ثانية حول شخصيات الرواية عند جوميه...

إن الدارس لشخصية أحمد عبد الجواد ازدواجيتها وتناقضها، وكذلك شخصية أمينة المستسلمة المحافظة، التي لا تخلو من رغبة في التحلُّ من هذه السيطرة بدليل زيارتها للحسين، يجد أن هذه الشخصيات تجسّد صورة أخرى موازية لأحمد عبد الجواد نفسه في ازدواجياته المتعددة.

يمثل ياسين الضمير المؤنّب لأحمد عبد الجواد في اتجاهه نحو العوالم والذات، في حين كان كمال يمثل ازدواجية أخرى تشبه ازدواجية أبيه، من حيث صراعه (كمال) بين الغرب والشرق وعدم استقراره نهائياً، وهو الأمر ذاته الذي طبع حياة أحمد عبد الجواد بصراعه الداخلي بين السيطرة الأبوية والتحلل الأخلاقي.

(١) انظر: الأب ج. جوميه، ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١١٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٤، ١١٥.

أما شخصية خديجة فإنها تجسّد جانباً من استبداد الأب وسيطرته الطاغية، من خلال سيطرتها على زوجها البرجوازي، وسيطرتها على حمايتها أيضاً.

في حين تمثّل في عائشة بصورة أو بأخرى الجانب المتحلّل من أحمد عبد الجواد، إذ كان بيتها تملأه الخمور وحفلات الرقص وكانت ابنتها الصغيرة ترقص معها في تلك الحفلات.

وذلك في الوقت الذي مثّل به فهمي جانباً من إرهابات الوطنية، كانت كامنة إلى حدّ ما عند أحمد عبد الجواد نفسه، وعند أمينة ذاتها في دعواتها للتخلص من الإنجليز.

إن إيمان السيد أحمد عبد الجواد ليس في حالة الحضور الكامل الذي يغلف كل شيء، ويوجه سلوكه في كل الأحيان، هناك فصل عجيب بين الاعتقاد والسلوك، ليس أقل غرابة من فصله الحاد العجيب بين سياسته لأهله داخل بيته وعنوانها الشدة والحزم، وسياسته مع الناس في متجره وبين خلانه وشعارها التسامح والأعذار، بل أنه يصل إلى الهذر والمرح في أوقات كثيرة^(١).

إن القارئ المتلقي يألّف تصرفات الشخصيات، رغم إنه يتقرّز من بعضها، فهو يتابع النمطية والشذوذ متفرّجاً أو مسائراً، وأحياناً متسائلاً عن موقفه إزاء الحدث، ولا بدع إن كان التطهير في المفهوم الأرسطي فعلاً في النثر كذلك.

وهذه القدرة على نقل الشخصية بالتفصيل، وبأدق الجزئيات، فيها الكثير من التشخيص، بل ويصف محفوظ الأمكنة بدقة متناهية وفق رؤية تحلّق نحو الفانتازيا، ولكنها لا تبتعد عن الواقع كذلك، فيقول: "أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة، يخيل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس"^(٢).

(١) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٥٥.

(٢) جمال الغيطاني، المجالس المحفوظية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٨٣.

٢. علي الراعي...

يبدأ علي الراعي على مدار صفتين بالمديح والإعجاب^(١)؛ فحين يحاول تحديد هدف الرواية يقول: "الهدف الفني الكبير... وهو هدف طويل وعريض وعظيم، إنه إعادة إحياء دنيا كاملة من الناس، بأفكارها وآرائها وإحساساتها وتحيزاتها.... إنه في كلمات، استنفاد حياة كاملة من برائن العدم، وتخليدها إلى الأبد"^(٢)، هل هذا هدف رواية ملحمية كالثلاثية؟ تخليد عائلة أو إعادة إحياء دنيا كاملة من الناس؟!

إن الهدف عند الراعي عام غير محدد، وكان يمكن أن يكون رصد الواقع السياسي والاجتماعي لتطور المجتمع المصري في الفترة من ١٩١٧ - ١٩٤٤، من خلال ثلاثة أجيال من أسرة السيد أحمد عبد الجواد.

ويقول نجيب محفوظ: "(بين القصرين) تعبّر عن تحول مجتمع أو لحظة مجتمع من سباته على دق ثورة، و(قصر الشوق) تبرز فيها العوامل الطبقيّة كعامل من عوامل إفساد هذه الثورة، وفي (السكرية) تتجدد ثورات مع دخول شباب جديد إلى المسرح"^(٣).

ويقول الراعي عن الرواية: "الانسجام التام بين شكل الرواية وموضوعها"^(٤)، ولم؟! ماذا يقصد الراعي؟ وما معنى انسجام الشكل مع الموضوع لديه؟!

إن "سر النجاح التقني عند نجيب محفوظ، هو النفاذ المباشر إلى شخصياته عن طريق الأحداث والحوار، وانعدام الوصف التجريدي، وإيجاد تنوع في شخصياته، بعضهم ثابت لا يتطور، وبعضهم

(١) انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٢٤٥-٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

(٣) نبيل فرج، نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٩.

(٤) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ٢٤٧.

يتطور والتقاطه الأحداث والشخصيات من أكثر من زاوية^(١).

وبناءً على ذلك، كان محفوظ "يخضع الأحداث للشخصيات، فإذا ما طرأ تغيير على الشخصية أثناء الكتابة، فإن "محفوظ" يُغيّر الموقف وليس الشخصية، لأن الثلاثية تعرض أساساً لحياة هذه الشخصيات في مجرى زمني ممتد"^(٢)، والشخصية تكون واقعية عندما يعرف الروائي عنها كل شيء، وقد يختار ألا يخبرنا بكل ما يعرفه عنها^(٣).

وحين يحاول الراعي تحديد ماهية الرواية، يؤكد أن قراء ذهبوا إلى القول بأنها ليست رواية، بل سجل اجتماعي تاريخي^(٤)، فمن هم هؤلاء القراء؟! وما هي مستوياتهم الفكرية والنقدية؟!.

وعندما يجيب الراعي عن تساؤلاتهم، يقول "إن بطل الرواية هو المجتمع المصري في السنوات الممتدة قبيل الحرب العالمية الأولى، ومنتصف الحرب العالمية الثانية، وأن الحادثة الرئيسة في هذه الرواية هي سير الزمن، وتأثير هذا السير على أجيال عدة من المصريين"^(٥).

وهذا كلام عام غير محدد، فسير الزمن مصطلح يقترب من الشعبية أو النثرية العامة، إنه التطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للمجتمع المصري، في الفترة من ١٩١٧ - ١٩٤٤.

ونجيب محفوظ أديب واقعي، ومن واجباته أن "يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تُعبّر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه"^(٦).

ويؤكد الراعي أن الثلاثية "خلق فني قائم بذاته"^(٧)، ونحن بدورنا نوافقه بأنها خلق فني قائم بذاته، ولكنه مستمد من الواقع المجتمعي، السياسي الاقتصادي للمجتمع المصري، وليس خلقاً من فراغ، بدليل أن المكان في الرواية، هو مكان حقيقي ملموس على الأرض بتفاصيله، وأن الشخصيات هي تجسيد - بشكل أو بآخر - عن شخصيات مصرية واقعية فعلية.

(١) يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ٤٧، ٤٨.

(٢) محمد سلماوي، كيف يكتب نجيب محفوظ؟ لقاء حوار، مجلة نصف الدنيا (وداعاً نجيب محفوظ)، مؤسسة الأهرام، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٤، ٣ سبتمبر ٢٠٠٦، ص ١٦، ١٧.

(٣) انظر: إم. فورستر، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلس - لبنان، ١٩٩٤، ص ٥٠.

(٤) انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ٢٤٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

(٦) محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، ١٩٥٥، ص ٢٨.

(٧) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ٢٥٠.

لكن.. يمكن القول: إن الحبكة الفنية، وسير الأحداث، وبناء الشخصيات وعلاقاتها، وتطورها الموضوعي، هو الخلق الفني لدى نجيب محفوظ.

إن (محفوظ) "حريص على أن يلتقط الواقع من كل زواياه، بل يحتفظ بالتوازن الهندسي في لقطاته؛ ففهمني في أقصى الطرف تائر حانق على الإنجليز، مشارك في الثورة مشاركة فعالة، وزينب في أقصى الطرف الآخر تصب غضبتها على سعد زغلول، وبين هذين الطرفين توجد درجات من الحماس، وهناك كمال، الكاميرا التي يمسك بها نجيب محفوظ لتسجل زوايا المشهد جميعاً"^(١).

ويعود الناقد ليؤكد أن الثلاثية ليست فقط عرض سير الزمن، ولكنها تبيان لما في هذا السير من متناقضات وأزمات وتطورات، واعتراض عليه أو مدحه حسب تيار الحوادث^(٢)، والأمر بهذه الطريقة لم يوضح، ولم يُفسّر.

إن الرواية هي تطور المجتمع المصري من كافة الجهات، وعلاقة هذا التطور بالاحتلال الإنجليزي، والامتداد الطبقي الموضوعي للشخصيات في الأجيال الثلاثة، وليس فقط كلمة سير الزمن وأثره.

فما يحدد مصائر الإنسان كما يقول محفوظ "تركيبية لا يمكن تجزئتها.. شخصه في مجتمعه، أو المجتمع في شخصه، فنحن نتأثر بظروف حياتنا وملابسنا وقيمها، وبوعينا وإرادتنا، وهي جميعاً تؤثر في مصير الإنسان على نحو من الأنحاء، فلعلها هي التي تؤثر أيضاً في أبطالها، وفي أبطال الكتاب الآخرين"^(٣).

ويلفت الراعي إلى إشارة هامة، وهي أن شخصيات الرواية كانت مقدماتها تفضي إلى نتائجها^(٤)، أي ارتبطت إرهابات حياة كل شخصية منذ طفولتها، بنوع التطور الذي ذهبت إليه الشخصية، بحيث كان تطوراً موضوعياً لا تكلف فيه.

لكنه يسمي بعضاً من هذا التطور بحيل التشويق، كموت نعيمة ابنة عائشة، واختراع أزمات عائشة، وحيلة أخذ القارئ إلى العالم السفلي للمجتمع (الراقصات والمغنيات)^(٥).

(١) يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ٣٩.

(٢) انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ٢٥٤.

(٣) نبيل فرج، نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، ص ٤٠.

(٤) انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ٢٥٥.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٦١ - ٢٦٣.

لماذا يسميها الراعي حياً تشويقية وهي في صلب المجتمع المصري، وجزء من تركيبته، خصوصاً في فترة الرواية؟.

ويركز الناقد على حب كمال لعائدة، تركيزاً يحيل من هذا الحب وكأنه هدف الرواية، ويقارن بأبطال وشخصيات روائية كدانتلي وبياتريس^(١)، دون مقارنة نقدية تحليلية لهذه المقارنات.

إن دراسة الراعي لم تلامس عمق الأحداث أو الرواية، الأمر الذي يثير الاستغراب حينما صنفه (علي التميمي)^(٢) أو أشار بأنه يملك توجهاً إيديولوجياً (ناقد إيديولوجي)، وخصوصاً أنه يقارن شخصية كمال وحبه لعائدة بشخصيات أخرى من روايات أخرى كما أسلفنا، في حين أن لكل شخصية بناءها النفسي الداخلي والخارجي، وظروفها وتطورها الموضوعي، وموقعها من الحدث الدرامي، مما يعني أن المقارنة غير ضرورية.

وإن كان لا مناص من المقارنة، فعلى الراعي أن يقارن الشخصيات ضمن مقارنته بدراسة نقدية لرواية ما، مع دراسته هذه للثلاثية، بحيث تأتي مقارنة الشخصيات ضمن ظروف كل رواية، وتطورها وهدفها.

ولا يختلف الراعي حين يُحدّد واقعية محفوظ بأنها واقعية نقدية، مثلما أكدت ذلك معظم الدراسات النقدية مدار البحث.

٣. أنور المعداوي...

يعد أنور المعداوي من أوائل النقاد الذين كتبوا عن نجيب محفوظ، إذ كتب دراسته عن رواية (بداية ونهاية) في كتابه (نماذج فنية في الأدب والنقد) عام ١٩٥١^(٣)، ودرسته لثلاثية نجيب محفوظ من الدراسات الثريّة الجادة.

(١) انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ٢٦٥ - ٢٦٩.

(٢) انظر: علي صالح علي محمد بن تميم، تلقى نجيب محفوظ في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، ٨ ديسمبر ٢٠٠٥، ص ٥٣.

(٣) انظر: رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، ص ١٨١.

يحدّد المعداوي الخطوط الرئيسة للثلاثية بعنصرين هما:

المراقبة النفسية الدقيقة لشتى التجارب الجماعية المعاشة، وانصهار القدرة على القص في بوتقة الممارسة المذهبية لكتابة العمل الروائي، إذ تكون هذه الممارسة تفاعلاً ثقافياً واعياً مع المقاييس النقدية، تتبثق من خلال ذلك قيم الكاتب من الناحية الفنية^(١).

ولعل هذا ما جعل روايات محفوظ سجلاً واسعاً للأصداء النفسية والاجتماعية، والجمالية، وعالمياً يحمل في داخله صراع الماضي والحاضر، المادية والمثالية، العلم والدين، المجتمع والسلطة، مما يجعل من روايات محفوظ لوحة زمنية متنامية^(٢).

ويحدد الناقد المستوى الفني عند نجيب محفوظ، فيقول: إن مقوماته تكمن في رسم الأبعاد النفسية للشخصيات، وإبراز الأبعاد المكانية كإطار مادي للأحداث والمواقف، وطابعه في اختيار النموذج الإنساني الرامز إلى المشكلة^(٣)، وهي ملامح ثابتة لشخصية نجيب محفوظ من وجهة نظره.

إن الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة، وهئية الأشخاص، ودوافعهم النفسية، والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية، والوصف التسجيلي، بلغ ذروته في ثلاثية بين القصرين، وهذه هي طريقة المدرسة الواقعية، ويطلق عليها الإيهام بالواقع^(٤).

ويرصد المعداوي تغيراً كبيراً عند نجيب محفوظ في الثلاثية، عندما كان محفوظ يقطع المشكلة الجماعية من واقع مرحلة زمنية محددة واحدة، كقطاع عرضي من قطاعات المجتمع في جيل معين.

لكن دائرة العرض الفني اتسعت لدى محفوظ، إذ تركزت فيها مشكلات العصر على امتداد أجيال ثلاثة لا جيل واحد، ومن خلال قطاع طولي ممتد عبر الأجيال الثلاثة، تخللتها قطاعات عرضية رافدة أبرزت أسرة السيد أحمد عبد الجواد بأجيالها، كرمز إنساني صادق لتطور المجتمع المصري في تلك المرحلة التاريخية الطويلة، سياسياً واجتماعياً وفكرياً^(٥).

ومن خلال تحليل المعداوي لشخصيات الرواية نفسياً وسلوكياً، يحدد مفهوم الواقعية عند نجيب محفوظ، بأنها واقعية النمط الإنساني في إطار الأكثرية المطلقة، ويطلق على أسلوب نجيب محفوظ في

(١) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٦٦، ص ٣٦.

(٢) انظر: عماد عبد الوهاب الضمور، ماذا بعد نجيب محفوظ؟! مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ٢٢٦ع، آب ٢٠٠٧، ص ١٠١.

(٣) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٣٦، ٣٧.

(٤) انظر: يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة، ص ١٣.

(٥) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٣٧.

التعبير عن المضمون الاجتماعي للمشكلة، أنه أسلوب الواقعية الإيحائية مرتبطة بالصدق التاريخي، مع وجود عنصر الإيحاء الفكري الخاص بوجهة نظر الكاتب الموقفية، وهذه الواقعية تختلف عن إيديولوجية الواقع لأصحاب الخط السياسي في أدب القصة، بحيث يتدخلون بفلسفة معينة، توجه المضمون الاجتماعي على أساس رؤية عقائدية لمجتمع مثالي لم يوجد في الحياة، ولكنه من وجهة نظرهم يمكن أن يوجد في الواقع الفني^(١)، وبهذا الأسلوب.. يظل المؤلف محايداً لا يتدخل بفلسفة عقائدية معينة على لسان شخصياته. لذلك، وتطبيقاً لهذا الأسلوب، فإن شخصيات الرواية تتباين مواقفها تجاه الأحداث وكأنها واقع حقيقي، ولا تلتزم باتجاه عقائدي محدد في ردود أفعالها وتفاعلها مع الأحداث.

وأحياناً يقدم نجيب محفوظ النموذج الإنساني كمرآة ذات وجهين، أحدهما: صورة النموذج نفسه، والآخر: انعكاس لنموذج مغاير تماماً، كما هو بارز تماماً في شخصية أحمد عبد الجواد^(٢).

إن "الأساس النفسي الفعال لدى نجيب محفوظ، قد تحققت له درجة عالية من الثراء والكفاءة، بما جعله قادراً على أن يسيطر على مفردات العملية الإبداعية، ويوظفها توظيفاً ذهنياً وجدانياً اجتماعياً جمالياً في آن واحد"^(٣).

ومن اللافت أن المعداوي يحدد أن مفهوم السلبية^(٤) لا يرتبط بسلبية الشخصية الروائية من حيث سلوكها، وتركيبها النفسي، وتفاعلها مع الأحداث، مثلاً لا يرتبط مفهوم الإيجابية بإيجابية سلوك الشخصية، ولكنه يرتبط بموقف المؤلف ذاته تجاه هذه الشخصية، وطريقته في التأكيد على إيجابيتها من خلال سلبيتها أو العكس.

ومما هو متعارف عليه، أننا نحكم على العمل الأدبي بالإيجابية، حين يتصرف أشخاصه بطريقة إيجابية، كما أنه يوصف بالسلبية، إذا انتهت مقاومته بالعجز والإحباط.

ولكن المعنى الذي يرمي إليه المعداوي، أن الشخصية وسلوكها قد يكون سلبياً بذاته، مثل: موقف ياسين، وتردد كمال، ولكن هذا الموقف إيجابي من وجهة نظر المؤلف، الذي كان صادقاً في تشريح هذه الشخصيات، وإلقاء الضوء عليها، وهذه الإضاءة للشخصية السلبية هي موقف إيجابي للمؤلف، وكذلك الكل أيضاً.

(١) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٤٠.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٣) مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الأدب وتربية الموهبة الأدبية (دروب العبقرية وعطايا المبدعين)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، النجالة - القاهرة، مج ٢، ٢٠٠٢، ص ١٦٨.

(٤) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٤٢، ٤٣.

إن إيجابية هذه الإيديولوجية أو سلبيتها "لا تتحدد بإيجابية أو سلبية المواقف والأحداث والشخصيات داخل الخطاب الروائي، ولا بالطبيعة التطبيقية لشخصياته، وإنما بالدلالة العامة للخطاب الروائي، ولوظيفته الموضوعية المؤثرة"^(١).

إنها الواقعية الإيجابية الإيحائية من خلال سلبية الشخصية، وصدق المؤلف في جعل هذه الشخصية صورة صادقة معبرة عن ذلك الجيل تماماً، مثلما هي صورة كمال المترددة الحائرة (سلبية الشخصية)، ولكنها إيجابية الموقف من المؤلف لأنها تجسد جيلاً بأكمله، من خلال صدق الشخصية ورسمها.

و"كل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاساً في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي يوجد مستقلاً عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن، تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقع"^(٢)، فالواقع "يشكل مرجعاً يتعامل معه الكاتب، يرى إليه، يسمعه، يحاوره، لكن يبقى أن الكتابة لا تتعامل مباشرة مع المرجع، سواء أكان هذا المرجع هو الواقع الحي، أم كان الواقع النصي"^(٣).

وقد رسم محفوظ في (قصر الشوق)، شتى الأبعاد النفسية لشخصية كمال، الذي كان يمثل جيلاً بأكمله، وعرض محفوظ مجموعة معوقات وقفت في طريق هذا الجيل وصنعت جذور الأزمة النفسية عنده، مثل: انتكاسة الحركة الوطنية بعد وفاة سعد زغلول، وتزييف الإرادة الجماعية من خلال زعماء الأقليات طمعاً بالحكم، وتأمر القصر والاستعمار لخلق إرادة الشعب وانتفاضته، ثم انهيار قيم الفكر والثقافة من خلال سيطرة الانحلال الخلقي في المجتمع^(٤).

ويتتبع الناقد المفاصل الهامة في تطورات شخصية كمال^(٥)، وكيف رسمها المؤلف دون فرض إيديولوجية عليها، باعتبارها نموذجاً هاماً للواقعية الإيحائية عند محفوظ.

وقد أشار المعداوي بدراسته الغنية بالدلالات إلى حدثين أو صدمتين هامتين شكلتا مفصلاً هاماً في حياة كمال، هما: الصدمة العاطفية المتمثلة في عابدة، والصدمة الوطنية المتمثلة في موت سعد زغلول^(٦).

(١) محمود أمين العالم، يمى العيد، نبيل سليمان، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا - اللاذقية، ١٩٨٦، ص ٢٠.

(٢) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠، ص ١١٨.

(٣) يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ١٩٩٠، ص ١٦.

(٤) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأكنب، ص ٤٥، ٤٦.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٦-٤٨.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٩.

والحب قرين الحياة وعدو الموت، ولكن لأنه يستهلك الإنسان روحياً ومادياً، فهو يمضى بالإنسان نحو الموت وهو لا يدري^(١).

ويؤكد الناقد أن "محموظ" يتخذ من كمال إحدى اللافتات المضيئة التي تشير إلى منعطفات الدروب الاتجاهية، بالنسبة إلى جيل بدأت خطواته ثابتة وانتهت متعثرة، وذلك من خلال التسجيل النفسي والتاريخي لهذه الشخصية، إذ بدأ التعثر عند كمال في اهتزاز منظومة القيم، وسيطرة الشك على نفسيته، حتى وصل إلى الشك بالدين والعلم والفلسفة^(٢)، مما شكل خريطة معالم نفسية لأزمة البطل كمال.

كان نجيب محفوظ ينقد الواقع نقد المنتمي إليه، فحرصه "على تأكيد شخصياته من الداخل يعكس مدى حرصه على تقديم (نماذج) حياة تُعبر بصدق ووعي عن واقع الحياة الفكرية والسياسية في مصر، خلال الفترة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ على وجه الخصوص، وهو حريص بهذا أن يضيف على رواياته عنصراً من أهم عناصر العمل الروائي، وهو الصدق الفني"^(٣).

إن الأديب الحقيقي ينقد الواقع، ويعمل على تحريكه، ويحاول عن طريق فنه أن يثير في الناس شوقاً وحنيناً إلى ما هو أفضل، وأكثر صدقاً وجمالاً، ونقد الواقع لا ينطلق من التناول السطحي، أو الشعور بالرضا الكامل عن الحياة، فكل أدب عظيم لا بُدَّ أن يعبر عن آلام الإنسان وهو جانب أساسي من القوة والأصالة والصدق في أدب نجيب محفوظ^(٤)، "فالأديب الحق يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات البؤس، دون حاجة إلى أن يبلور في نفسه أو في غيره بالفعل هذا الحرمان أو ذلك البؤس"^(٥).

ويتساءل المعداوي: هل انتهى كمال كشخصية مصرية صميمة معبرة عن واقع جيل متأزم، من خلال لحظات ضعفها النبيل!!؟

لقد انتهى كمال ليبدأ من جديد في شخصية أحمد إبراهيم شوكت، المكافح صاحب الأفكار التقدمية، الذي ينطق بلسان المؤلف ذاته في تبنيه مجموعة قيم جديدة، منها: أن الاستقلال ليس هدفاً بذاته، ولكنه وسيلة لنيل الشعب حقوقه الدستورية والاقتصادية والإنسانية، وأن الأدب وسيلة للتحرر، والعلم أساس الحياة الحديثة،

(١) انظر: نبيل فرج، نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، ص ٤٨.

(٢) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٥٠، ٥١.

(٣) حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص ٢٢٢، ٢٢٣.

(٤) انظر: رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، ص ١٨٦.

(٥) محمد مندور، الأديب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت، ص ١٥.

بالإضافة إلى وجود العقلية العلمية... فكل هذه لحظات مضيئة تصنعها الكلمة الموجهة، وهي تبرز موقف الكاتب ذاته من مشكلات عصره^(١).

فهناك من يحاول أن يتبين معالم الشبه بين نجيب محفوظ وبعض شخصياته في أعماله الروائية، وإن ظل هذا التبين يرتكز على الربط بين الجوانب الفكرية المشتركة بين محفوظ وتلك الشخصيات^(٢).

لقد كان فهمي هو البذرة - إن جاز القول - وتفتقت عند كمال الذي ظل حائراً متردداً بين الشرق والغرب، إلى أن تبلورت واتضحت المعالم عند أحمد إبراهيم شوكت، من خلال انتماؤه إلى الحزب الماركسي، ومن ثم فإن هذه الآراء تعبر عن آراء محفوظ الفكرية ذاتها.

* فهمي ← كمال ← أحمد شوكت.
(بين القصيرين) ← (قصر الشوق) ← (السكرية).

إن التطابق والتواصل والتلاحم بين المستويين: الواقعي الظاهري، والرمزي الباطني، أبرز ما يميز روايات نجيب محفوظ^(٣).

ويقول الناقد: إن المؤلف لا يقتصر على الواقعية الإيحائية لإبراز الموقف الملتزم، ولكنه يجسم عرضه الفني بمجموعة أحداث متشابهة، يربط فيها بين السلوك الداخلي والسلوك الخارجي للشخصية^(٤).

وخصَّ المعداوي آخر دراسته للحديث عن انتفاضة الجيل الجديد، إذ بدأ كمال يفيق من الإغماء النفسية الطويلة، وبدأ يستعيد إيمانه بنفسه، وبالشعب، وبالحياة، وانتفض مع الانتفاضة الجديدة، واندلعت الشرارة المقدسة التي أضاءت للجموع معالم الطريق (ثورة ١٩٥٢)^(٥).

وجاء المضمون الاجتماعي والاتجاهي، ليمثل توجهاً مختلفاً لدى الناقد، يرتكز في عرضه على القطاعين الطولي والعرضي^(٦)، إذ يقدم سلسلة من القطاعات العرضية الرافدة للاتجاه الرئيس، الذي عرضه كقطاع طولي عبر الأجيال الثلاثة.

(١) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٥٣-٥٥.

(٢) look: Sasson Somekh, The changing Rhythm, A study of Najib Mahfuz's Novels, Leiden, E.J.BRILL, ١٩٧٣, p٣٦.

(٣) انظر: عبد الجبار عباس، في النقد القصصي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ص ٣٧.

(٤) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٥٥.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٦-٦١.

ويبدأ بمصطلح الأطراف المتقابلة، فهناك تقابل في (المفهوم الثقافي والسياسي) بين كمال وأحمد شوكت، وتقابل في (المفهوم القومي والديني) بين كمال ورياض قلّس، وتقابل (عقائدي مذهبي) بين عبد المنعم وأخيه، وتقابل اجتماعي بين أمينة وسوسن حماد.

وهناك قطاع عرض داخل أسرة السيد أحمد عبد الجواد يمثل صراعا مذهبيا بين اتجاهين متناقضين، هما عبد المنعم الأخ المسلم، وأحمد الماركسي، وما يحدث بينهما من حوارات.

وقطاع عرضي رافد آخر وهام يشير له المعداوي، يتمثل بأن سوسن هي الامتداد التطوري لشخصية أمينة، وقطاع عرضي تصوره المرأة خلال ذلك؛ فأمينة هي الشخصية النمطية التقليدية، وسوسن هي التطور المتحرر المتقف، بينما زنوبة وزبيدة وجيلية كن يُعبّر عن نموذج ترفيهي جنسي، ومريم نموذج معقول لهم الحياة مع الأختين خديجة وعائشة، بينما كانت عايذة نموذجاً للأرستقراطية الطبقية.

ويؤكد المعداوي أن نجيب محفوظ في واقعيته الإيحائية يتخذ موقفه إلى جانب التطور بالنسبة للأطراف المقابلة، ولا يفرض الشخصية على الموقف، بل يفرض الموقف على الشخصية، أي أنه يضع الشخصية في موقع عقلي يتحتم عليه أن يرتبط بسلوك موقعي مناسب، وهذا يختلف تماماً عن فرض الشخصية على الموقف عند كتاب الواقعية الإيديولوجية^(١)، ذلك أن الموقف لديهم جاهز وهو الإيديولوجية، والشخصية محدودة الاستيعاب.

والواقع ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة، فأني شيء لا يتخذ وجوده إلا من خلال الصورة الذهنية التي لدينا عنه، فهي ملكنا ونستطيع أن نلونها كما نريد، بما فيه مصلحة لأنفسنا ومجتمعنا^(٢).

ويأخذ الناقد على محفوظ كثرة التفصيلات التي خرجت عن المضمون الرئيس، وخاصة عندما يصف أجواء عوالم المغنيات، ويفضل لو أن نجيب محفوظ التقط زوايا محددة ركز فيها على اللقطة الموحية، بدلاً من حشر كثير من التفاصيل للوصول إلى اللقطة الموحية^(٣).

ولكن الوصف المغرق في التفاصيل من أهم مظاهر الواقعية، إذ يلجأ إليه الكاتب لوصف الأماكن والأشياء وصفاً محدداً، يرى فيه أن الجزئية أهم من الكلية، واللجوء إليها مغزى لا تبدو قيمته إلا عندما تكتمل اللوحة بإطارها الخارجي، وتوزيعات ألوانها وظلالها الداخلية^(٤).

(١) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأدب، ص ٦٢.

(٢) انظر: محمد مندور، الأكلب ومذاهبه، ص ١٠١.

(٣) انظر: أنور المعداوي، كلمات في الأكلب، ص ٦٢، ٦٣.

(٤) انظر: حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص ٢٢٥.

لقد انماز تعامل المعداوي مع النص المحفوظي بالنضج والاستيعاب الغنيين، فالتفت إلى العلاقات بين أجزاء الرواية، وهذا يدل على وعي نقدي متمسك بالعمق والشمولية.

٤. نبيل راغب...

إن عملية نقد النص الأدبي بمثابة إعادة كتابة له، فلكل نص قارئ، ولكل قارئ قراءة، ولكل قراءة سياق يحكمها، ثم لكل لحظة من لحظات القراءة عوامل متجاذبة^(١).

يحدد نبيل راغب دراسته النقدية عن الشكل الفني، بأن الثلاثية لا تقوم على الواقعية النقدية من حيث شكلها الفني، ولكنها تعتمد في المقام الأول على تيار الشعور أو الأثر النفسي اجتماعياً ودرامياً، مستنداً بذلك إلى ركيزتين أساسيتين هما: المونولوج الداخلي (الحوار الداخلي)، والديالوج الدرامي (الحوار الخارجي)^(٢)، وخصوصاً في شخصيات الثلاثية الرئيسة، وهم أسرة السيد أحمد عبد الجواد تحديداً.

وليس بمكنتنا أن نجزم أو نوافق على ما يقوله راغب، رافضاً الاتجاهات العامة لمعظم النقاد^(٣)، الذين يحددون الشكل الفني للثلاثية بالواقعية الاجتماعية النقدية، وذلك لأن الناقد يعترف بأن وصف الشخصيات الأخرى عدا أسرة السيد أحمد عبد الجواد، يندرج شكله الفني تحت مسمى الواقعية الاجتماعية النقدية.

وبذلك تكون نقطة الخلاف عند الناقد — التي حدّد على أساسها الشكل الفني للثلاثية — هي جوانية أسرة أحمد عبد الجواد.

ويتخذ نبيل راغب من قول نجيب محفوظ بأنه ليس كاتباً واقعياً، أو لم يعرف أنه كاتب واقعي^(٤)، دليلاً ومنفذاً له لإثبات أن الثلاثية تنتمي للمدرسة النفسية، ولكن هذا القول كما يقول شفيع السيد، ليس "دليلاً" بدعم رأيه في إنكار نسبة الثلاثية إلى الاتجاه الواقعي، وغاية ما يعنيه، أن نجيب محفوظ لم يقصد — سلفاً — أن يضع نفسه في قائمة الكتاب الواقعيين، بحيث كتب بعض رواياته واضعاً نصب عينيه الظفر بهذا اللقب، وإنما أخرج هذه الأعمال تعبيراً عن تجربة فنية ملكت عليه حسه ونفسه، ثم رأى فيها —

(١) انظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١، ص ٧٢.

(٢) انظر: نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، ١٩٨٨، ص ١٣٤.

(٣) انظر على سبيل المثال:

أ. شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص ١٥٢، ١٥٣.

ب. إبراهيم فتحي، نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(٤) انظر: أ. نبيل فرج، نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، ص ٢٦، ٥٩.

ب. جمال الغيطاني، المجالس المحفوظية، ص ١٤٨، ١٤٩.

النقاد - بعد ذلك - من الخصائص والملامح ما دفعهم إلى وصفها بالواقعية، وقد صرّح هو نفسه باتباعه الأسلوب الواقعي حين تطلبه المضمون الذي أراد التعبير عنه^(١).

والفنان "يوزع روايته بحيث تشع من الواقع، وليس من الذات"^(٢)، ثم أن عوالم الثلاثية هي "عوالم واقعية ولم تكن متخيلة، وكانت تمثل الواقعية الاجتماعية والثقافية، وهي واقعية ظرفية تكونت على مدى زمن الثقافة كله"^(٣).

والمونولوج الداخلي الذي يعتل داخل نفوس أسرة السيد أحمد عبد الجواد - مهما بلغت درجته - لا يبرر أن يضع أو يضيف راغب الرواية تحت مسمى الأثر النفسي/ تيار الشعور؛ فالمونولوج الداخلي عند محفوظ "لا يقوم في المحل الأول بخلق العالم النفسي للشخصية، بل بالبرهنة على أفكار المؤلف"^(٤).

ويعرف المونولوج بأنه "الخطاب غير المسموع وغير المنطوق، الذي تُعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي"^(٥)، وهو مرادف لتيار الوعي^(٦).

إن القصة النفسية أو قصة تيار الوعي، يكون التركيز فيها أساساً على ارتداد ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات^(٧)، وعلى هذا الأساس فإن الثلاثية لا يمكن أن تصنف تحت مسمى المدرسة النفسية، خاصة وأن الناقد يعود ويقول: إن الرواية لا تخلو من الإضافات التقريرية^(٨)، وهي الوصف الخارجي لشخصيات أسرة عبد الجواد، الذي يقع شكله الفني - بالضرورة - تحت مسمى الواقعية الاجتماعية (الفوتوغرافية).

إن مذهب نجيب محفوظ الفني هو "هذا الخلق الدائم المتجدد، يحيل الحادث اليومي إلى مسألة تتعلق بالحياة والكون، كما تتعلق بأبسط مظاهر الحياة اليومية التي تتشكل أمام عيون الناس، ويمرون بها غير مباليين"^(٩).

(١) شفيق السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص ١٥٧، ١٥٨.

(٢) أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، ص ٤٨.

(٣) عبد الله محمد الغدامي، أبلغ الشعر أكنبه وأبلغ السرد أفصح، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع ٥٧٧، ديسمبر، ٢٠٠٦، ص ٩٧.

(٤) إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٢٦.

(٥) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون - دار النهار للنشر، بيروت - لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٦٣.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص ١٦٣.

(٧) انظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٥، ص ٢٢، وانظر: ص ٤٤.

(٨) انظر: نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ص ١٣٤، ١٣٥.

(٩) كمال النجمي، نجيب محفوظ وأصداء معاصريه، دار الهلال، ع ٤٦٩، ١٩٩٠، ص ١٧.

ومن اللافت وجود تناقض في قول راغب، من حيث إنه يأتي بأمثلة من الرواية^(١) تدل على نفي انتمائها إلى المدرسة النفسية، مستنداً بذلك إلى الحوار الداخلي (المونولوج).

يقول الراوي عن السيد أحمد عبد الجواد: "لم يكن من عادته أن يشغل نفسه بالتفكير الذاتي أو التأمل الباطني، شأنه في ذلك شأن الذين لا يكادون يخلون إلى أنفسهم، ففكره لا يعمل حتى يبعثه إلى العمل شيء خارجي،..... الخ"^(٢).

وفي وصف أم حنفي يقول الراوي: "وهي امرأة بدينة في غير تنسيق ولا تفصيل، نما لحمها نمواً سخياً، فراعى في نموه السمنة فحسب، وأهمل اعتبارات الجمال،.... الخ"^(٣)، أليس هذا الوصف واقعياً نقدياً؟!

إن الملامح الجسدية تشكل أهمية في دراسة الشخصية، إذ يأتي بها الروائي ليعكس سلوكها وحركتها داخل النص، فضلاً عن علاقتها ببقية الشخصيات ووظيفتها.

ويواكب نجيب محفوظ في الثلاثية حركة الواقع، ويلم بأبعاده في صورته الشاملة، ومساره التاريخي؛ فالمدرسة الواقعية "لم ترفض أبداً المونولوج الداخلي بوصفه استغراقاً استبطانياً، بل يعده نقاد تلك الواقعية إسهاماً حقيقياً، يجعلنا نحس بوقع العالم ومذاقه بالنسبة لمشاعر (الأنا) ومدرجاتها، ينقل التلقائية الحية للعملية النفسية، ويوميء إلى الشعيرات الجذرية الدقيقة الممتدة من أعماق الذرات الفردية، لتتشابك مع تجارب الآخرين وخبراتهم"^(٤)، ولكن ليس إلى الحد الذي جعل راغب يصنف الثلاثية بأكملها — بشكلها الفني — تحت مسمى تيار الشعور أو المونولوج، بدلاً من الواقعية الاجتماعية النقدية، وذلك لأنه وجد واعتمل فقط داخل نفوس الشخصيات الرئيسة (أسرة السيد أحمد عبد الجواد).

ويؤكد نبيل راغب كذلك، أن وصف جميع الأماكن على الإطلاق أينما وردت في أجزاء الرواية الثلاثة، هو وصف بالضرورة الحتمية يندرج شكله الفني تحت مسمى الواقعية الاجتماعية النقدية^(٥).

ولا تغفل الإشارة إلى أن من ضمن الأماكن التي وصفها وصفا فوتوغرافيا أو واقعياً، هو منزل أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وجميع المنازل المتعلقة بالأسرة من الداخل والخارج، بما في ذلك الأثاث، وطقوس الإفطار، أو اجتماع الأسرة بشكل ثابت.

(١) انظر: نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ص ١٣٤، ١٣٥، ١٣٧، ١٣٨.

(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ٤٣، ٤٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨، وانظر على سبيل المثال وصف السيد أحمد ص ١١، ووصف خديجة وعائشة ص ٢٩.

(٤) إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص ٢٥.

(٥) انظر: نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ص ١٤٢.

يقول الراوي مثلاً: "كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى إذ توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التي يلهو بها كمال في أوقات فراغه، وكان السباط قد أعد وصفت حوله (الثلث)، ثم جاء السيد فتصدره متربعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعاً.... الخ"^(١).

ويحاول راغب نفي بناء الرواية على الواقعية النقدية الاجتماعية، استناداً إلى ما أوردناه من أمثلة، إلى أنها تحتوي مواقف لوصف رومانسي، أو تأثير نفسي لإحدى الشخصيات، أو وصف رومانسي ثوري، أو بعض الأوصاف الرمزية، ليعود ليناقض نفسه تماماً وهو يقول: "ففي ثلاثة نجيب محفوظ نجد الواقعية الاجتماعية النقدية، والواقعية النفسية، والرومانسية الحاملة، والرومانسية الثورية، والرمزية المسرفة في الرمز، والطبيعية التي تنتمي إلى مدرسة زولا"^(٢).

هنا.. نجد الناقد في تناقض هام وجديد، إذ يتراجع عن وصف الشكل الفني بأنه اعتمد على تيار الشعور، ليقول: إن الشكل الفني للرواية، واقعي اجتماعي نقدي تارة، وواقعي نفسي تارة أخرى، ورومانسي حالم أو ثوري تارة ثالثة... الخ، وهذا ما لا نستطيع أن نطلق عليه إلا تخبطاً وخطأً للاتجاهات النقدية.

والحياة النفسية كانت في الثلاثة مشروطة اجتماعياً، ولم تكن حركة مشاعر ورغبات داخل العالم المغلق للفرد، بل كانت تعكس حركة الحياة الاجتماعية وتناقضاتها، لذلك لم تكن الحياة النفسية في الثلاثة كثرة من السمات متساوية الأهمية، أو خليطاً من العقد والمخاوف، فقد كانت هناك دائماً سمة اجتماعية مهيمنة تطبع الحياة النفسية بطابعها عند شخصيات الثلاثة^(٣).

وبناءً على ذلك، فإن نجيب محفوظ يوظف المونولوج الداخلي "لإبراز قضايا الواقع مهمشة الانعكاس على تيار الشعور، عند شخصيات متعددة، موحياً بالعالم المنفصل الذي تسكنه كل شخصية منها، ومقيماً في الوقت نفسه جسوراً بين الذوات المختلفة المنعزلة، دون أن يغفل عن الإيماء إلى وجود مصطلحات مشتركة لتفسير الرموز الذاتية والانفعالات الخاصة"^(٤).

وأي قارئ لأية رواية، حتى لو كانت رمزية، سيجد فيها وصفاً واقعياً اجتماعياً لإحدى الشخصيات أو الأماكن، لكن إطارها العام من حيث الشكل الفني يظل رمزياً.

(١) نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ٢١-٢٦.

(٢) نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، ص ١٤٢.

(٣) انظر: إبراهيم فتحي، نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، ص ٢٣٧.

(٤) إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص ٢٥.

مثلما تظل الثلاثية في إطارها العام كشكل فني، واقعية اجتماعية نقدية، رغم احتوائها بين حين وآخر على أوصاف رمزية، ونفسية، ورومانسية حاملة، ورومانسية ثورية.

وحتى في وصف الأثر النفسي للأحداث، وهو ما يسمى تيار الشعور، فإن هذا الوصف كان واقعياً بذاته، والغرض منه نقد الواقع الاجتماعي المصري في تلك الفترة، من خلال ما يعتمل في نفسية الشخصيات.

وقد استخدم محفوظ - في بعض الأحيان - الأثر النفسي أو وصف الأثر النفسي للحدث في شخصيات أسرة السيد أحمد عبد الجواد، لتأكيد الواقع الاجتماعي النقدي في إطاره العام.

٥. زياد العوف...

نهضت دراسة زياد العوف - من خلال التعريف الذي يحدده للإيديولوجيا بمستوياتها المختلفة^(١) - على محاولة استجلاء ورصد المظاهر الإيديولوجية من خلال النصوص ذاتها، وليس باعتبار الإيديولوجيا مَقْهَمَة من الخارج على النص الروائي، بل أن الإيديولوجيا بتعريفاتها تتضمنها النصوص ذاتها، من خلال الأمثلة في مستوياتها المختلفة.

ويبرر العوف سبب اختياره للثلاثية بقوله إنه: "نص متميز يمثل كلا من الرواية بصفة عامة، أي باعتبارها جنساً أدبياً ذا مقومات وقواعد محددة، بالإضافة إلى تمثيله لروايات محفوظ بوجه خاص"^(٢). وهذا وصف عام - إلى حد ما - لمبررات اختياره للثلاثية؛ فهو لم يوضح كيف تمثل الثلاثية روايات محفوظ؟ وعلى أي أساس؟ ولماذا هي تمثل الرواية بصفة عامة كجنس أدبي؟.

إن معظم روايات محفوظ تتغلغل في شريحة من شرائح المجتمع المصري في فترة زمنية محددة، وتنطلق من أماكن شعبية دائماً، وتمثل شخوصها شرائح من الطبقات البرجوازية الصغيرة، ولا يقتصر الأمر على الثلاثية فقط.

ونجيب محفوظ هو المُعَبَّر عن مأساة البرجوازية الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني، وهو يحرك نماذج البشرية في إطار هذه الطبقة الاجتماعية، ويحملهم أوهامها وفرديتها، ويضع على أكتافهم كل أوزارها وتناقضاتها^(٣).

(١) انظر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ)، ص ٢١-٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣) انظر: محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، ص ١٦٥.

وإذا كان العوف اعتمد على أسس منطقية ومنهجية في اختياره للثلاثية، فلا يجب أن يكون استنتاجه للشخصية ودورها غير مؤكد، وذلك بقوله: "ويخيل إلينا أن الرواية تتخذ من أحمد عبد الجواد نموذجاً تمثلياً"^(١).

إن "الذاتية السيكولوجية في السرد، متفاعلة دائماً مع عالم خارجي تحركه قوانينه الموضوعية، وهو الوسيط الملائم لتفتحها أو لاختناقها، بل هو الذي يحدد المدى المتاح لحركة هذه الذاتية، ولا تعمل أية تقنية أسلوبية عند محفوظ على إنكار الواقع الاجتماعي التاريخي، أو التقليل من قيمته أو من قيمة إرتياده واستكشاف تناقضاته، فالوعي الذاتي متفاعل دائماً في الثلاثية مع واقع موضوعي يتغلغل داخل هذا الوعي"^(٢).

وكما علمنا فإن رواية (بين القصرين) تجسد نفاق الأجداد وتناقضه، من حيث تمثلها بشخص السيد أحمد عبد الجواد، بينما تجسد (قصر الشوق) تردد الآباء والبحث عن الهدف، متمثلة بشخص كمال عبد الجواد، وجاءت (السكرية) لتجسد المنظور الجديد والمستقبل، متمثلة في الأخوين عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت.

ومن خلال استعراض مختصر للتعريفات المختلفة للإيديولوجيا، فإن العوف يخلص إلى تحديد هدف الدراسة بأنه: دراسة الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، وليس دراسة الإيديولوجيا ذاتها، أو بمعنى آخر: تتبع المظاهر الإيديولوجية في النص الروائي^(٣)، باعتبارها إنتاجاً نصياً من داخل النص وليس من خارجه.

إن "الإيديولوجيا كثيراً ما يرتبط معناها بالسياسة، فشخص إيديولوجي معناه شخص يؤمن بأفكار معينة، أو يدعو لنظام معين، و(ناقد إيديولوجي) هو ذلك الناقد الذي يحكمه تصور مسبق"^(٤).

(١) زياد العوف، الأكثر إيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ)، ص ١٧.

(٢) إبراهيم فتحى، نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، ص ٢٣٥.

(٣) انظر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص ٢٧.

(٤) وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٥٤.

والإيديولوجيا التي يتتبعها زياد العوف هي "في نهاية الأمر (موقف) يتخذه الناقد، ووجهة نظر يؤمن بها، ولا يخلو ناقد — أي ناقد — من اتخاذ موقف ما، أي تبني وجهة نظر معينة في شتى جوانب الحياة، والأدب والفكر، وعليه يكون كل نقد إيديولوجيا"^(١)، والإيديولوجيا تختلف عن النقد الإيديولوجي الذي سيرد في حينه.

والمداخل النصية، هي "المناقشات النقدية حول الروايات التي تحدد ذاتها بالمعلومات المستمدة من النصوص الفعلية للروايات قيد المناقشة"^(٢).

ويستند العوف في دراسته على مقاربتين رئيسيتين: المقاربة الأولى هي وصف آليات التقييم التي يتمتع بها العامل السيميائي، والمقاربة الثانية هي دراسة الأثر الإيديولوجي استناداً إلى الحوارية، أو الدلالات الإيديولوجية للحوارية^(٣).

ويفصل مقاربته الأولى بأنها سيميائية عامة، ولكنه يستلهم سيميائية خاصة يعتمد عليها في هذه المقاربة، هي سيميائية المعرفة، بمعنى: تفحص المظاهر النصية لعملية النقل المعرفي، وذلك من خلال المناورات الكلامية، ومحاولات التأثير والإقناع وخاصة التقييم^(٤).

والتقييم — هنا — بمعنى أنه فعل تأسيس علاقة، يؤكد الطابع السيميائي للمقاربة، باعتبار أن السيميائية هي شبكة من العلاقات^(٥).

وللوصول إلى هذا التقييم، يعتمد العوف على عناصر ثلاثة هي:

أ. الأجهزة المعيارية النصية^(٦): وهي عناصر التقييم التي تتضمن التقدير، والتثمين، والإصلاح، والتعديل، ومثالها الذي يورده الناقد: "تقلب ياسين في فراشه متذمراً....، ثم فتح عينين محمرتين تلوح فيهما نظرة غائبة، ارتسمت فوقها تقطبية تنطق بالتذمر: أف... كيف طلع الصباح بهذه السرعة!... لماذا لا ننام حتى نشبع.. النظام.. دائماً.. النظام.. كأننا عساكر"^(٧)؛ فالمقيم هنا ياسين، والمعيار هو النظام العسكري. ولعل "أشق ما يمكن أن يقوم به الباحث في دراسته للثلاثية، أن يحاول اختيار النماذج التي يمكن

(١) وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٥١.

(٢) جيريمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ص ١٠٨.

(٣) انظر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ)، ص ٢٧، ٢٨، و ص ٢٠١ - ٢٤٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٣١.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣ - ٥٠.

(٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٤، ٣٥، ونجيب محفوظ، بين القصرين، ص ١٩.

أن تكون ذات دلالة من أي نوع فيها، وأن يحاول البحث عن الأنماط التي تلفت النظر^(١)؛ فأسرار العمل الروائي "لا تكمن بالضرورة في أحداثه الكبرى، أو شخصياته الرئيسة، أو إيقاعه المباشر المسموع على نحو واضح، بل قد تكمن في بعض زواياه الدقيقة، أو إشارات الفرعية، أو الإيقاع الخفي للغته، تلك الخيوط البالغة الدقة التي تخلق حياة العمل وفعاليته"^(٢).

ب. المستويات الوسيطة^(٣): وهي المستويات اللغوية، والأخلاقية، والجمالية، والتقنية، التي تسمح بتقييم المعرفة.

وعلى سبيل المثال، فإن المكان يُسهم في "تحديد نوعية الأحداث ونوعية سلوك الشخصيات وأحلامها، وقد تحقق هذه الأحداث، وهذه الشخصيات للنص ظلاله الواقعية"^(٤).

ج. البؤر المعيارية^(٥): وهي التي يتكثف فيها الأثر الإيديولوجي كإنتاج نصي، ومن أمثلتها في وصف شخصية السيد أحمد عبد الجواد: "وبدا في وقفته طويل القامة، عريض المنكبين، ضخم الجسم، ذا كرش كبيرة مكتنزة اشتملت عليها جميعاً جبة وقطان، في أناقة وبحبة دلنا على رفاهية ذوق وسخاء، ولم يكن شعره الأسود المنبسط من مفرقه على صفحتي رأسه في عناية بالغة،.... بدقة لا مزيد عليها"^(٦)؛ فالشخصيات هي بؤر معيارية لعملية التقييم.

إن الجملة الحوارية لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها، بقدر ما تستمد من وظيفتها في الكشف عن الشخصية، وصدى الحدث فيها، وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنفعلة^(٧)، فكل "نص فكري هو نص نقدي، وكل نص نقدي هو نص فكري بالضرورة"^(٨).

(١) حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص ٢١٨.

(٢) محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، ص ١٠٥.

(٣) انظر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص ٥١ - ١١٤.

(٤) إبراهيم جنداري، الموصل فضاءً روائياً، روليتا (الإعصار والمنظنة) و (فجر نهار وحشي) نموذجين، مجلة الأعلام، العددان ٧، ٨، تموز/آب - ١٩٩٢م، ص ٦٥.

(٥) انظر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص ١١٥ - ١٤١.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٣٠. وانظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ١١، ١٢.

(٧) انظر: فتوح أحمد، لغة الحوار الروائي، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢٤، ١٩٨٢، ص ٨٥.

(٨) عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٤، ص ٢٩٣.

لقد كان الهدف الأساسي من دراسة زياد العوف، هو تناول الإيديولوجيا بوصفها أثراً نصياً، وغير مقحمة من الخارج على النص، ولكي يثبت ذلك، قام باستعراض مفاهيم نظرية شديدة التفصيل والتداخل لأحدث أساليب النقد الأدبي وهو (السيمائية).

وبعد الاستفاضة بتعريف الإيديولوجيا وتحليلها كعلم إشارة، بدأ بتطبيقها على نصوص في الثلاثية، وحول السيميائية وعلم اللسانيات وما وراء اللسانيات، واعتمد بشكل رئيس على مفاهيم وكتب ونظريات باختين (Mikhail Bakhtin) (١٨٩٥ - ١٩٧٥).

إن اختيار الناقد لمنهج نقدي غربي، وتطبيقه نظريات نقدية غربية على النصوص المتميزة بلغتها العربية، دون مراعاة جوهر المعنى والأسلوب وخصائص النص العربي ومدخلاته وظروفه، لا يوفى العمل النقدي حقه.

بمعنى أن تطبيقاته كلها شكلية، وإذا كانت تصلح كأسلوب نقد للروايات الغربية، فلا نظنها تصلح للروايات العربية، التي تختلف ظروفها الاجتماعية والسياسية والمعرفية والثقافية.

إن هذا التطبيق ألغى فوارق المجتمعات ومستوياتها الحضارية، وأدخل هذه المفاهيم التي أنتجتها حضارة الغرب ومراحل تطوره، وطبيعة علاقاته وظروفه على المجتمع العربي، من خلال تطبيقاته في الرواية.

كما أنه - وهو يحاول شرح النظريات النقدية التي سيطبقها على الثلاثية - فصل مفاهيم نظرية كثيرة، فضلاً عن أنه استطرد من تفصييلة إلى تفصييلة أخرى، إلى جمع آراء كتاب ونقاد غربيين، لتجميع خيط يربط به تطبيقاته، وهذا يدل على عدم قدرة النقد الغربي على استكناه تفاصيل النص العربي، ولا ندري ما الفائدة المرجوة من مثل هذه الدراسات بالنسبة للمتلقي أو حتى الباحث، وكيف تنعكس هذه الدراسة على المجتمع العربي؟ وما الذي سيفيده منها في النهاية؟.

إن "الناقد العربي يبدأ بإعادة إنتاج القراءة كما يتلقاها، ومصدره فيها أصدااء النقد في البيئة الأخرى"^(١).

(١) عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ص ٣١٥.

إن النص "مفتوح .. يتجه إلى القارئ في عملية مشاركة، وليس مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف"^(١).

والسؤال الذي يطرح نفسه: ما أهمية الدراسة أصلاً؟ إذا لم تراع خصوصية النص العربي وظروفه؟ هل ليطبق النظريات النقدية الغربية نتاج المجتمع الغربي فقط؟ أم ليلغي خصوصية المجتمع العربي؟.

يجب استخلاص نظريات نقدية من واقع المجتمع العربي، ومن نتاج مراحل تطوره، بعيداً عن النقل الحرفي للمفاهيم النقدية الغربية وتطبيقاتها.

إن اختيار العُوف للثلاثية يشبه اختياره لأي رواية لنجيب محفوظ، فأَي رواية له — عدا التاريخية — تحمل نفس الخصائص المتعلقة بالإيديولوجيا كأثر نصي، وخصوصاً القاهرة الجديدة، وبداية ونهاية، والشحاذ، وميرامار.

ويناقض العُوف نفسه حينما يشير إلى أن علم السيميائية والدلالات الحديثة هو أسلوب نقدي يطبق على النصوص الشعرية، أو أقرب إلى النصوص الشعرية منها إلى النصوص الروائية باعتراف الناقد ذاته^(٢)، وخصوصاً القصائد النثرية الحديثة، لما تتضمنه من رمزية وغموض وتكثيف شديد للصورة الشعرية، وتوظيف مختلف للمفردات ودلالاتها، وهذا يصب في بؤرة السيميائية الشعرية.

إلا أن النص الروائي سواء كان لمحفوظ أو لغيره، لا يتضمن كل هذا التكثيف، ولا يتضمن رمزية شديدة كالقصيدة الحديثة، ولا يتضمن تكثيفاً للصورة إلا في النادر.

وأيضاً لا توظف فيها المفردات بدلالات غامضة، كما هو وارد في القصيدة النثرية، أو قصائد الحداثة.

(١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ١٥٦.

(٢) انظر: زياد العُوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص ٢٧.

وتجدر الإشارة إلى ملاحظة هامة — هنا — وهي: بما أن هذه الدراسة وضعت باللغة الفرنسية، ونوقشت من قبل لجنة فرنسية خالصة كما هو واضح في بدايتها^(١)، فإننا نفهم الآن انحيازها إلى النظريات النقدية الغربية والفرنسية على وجه التحديد، ولا يمكنها -بصفتها بلغة أجنبية- أن تدخل إلى أعماق اللغة العربية، والمفردة العربية، والصورة بما تتضمنه من دلالات وتوظيف بأي حال من الأحوال.

والأمر - إلى حد ما - يشبه ترجمات القرآن الكريم إلى اللغات المختلفة، إذ إنه يتناول ترجمة المفهوم، ولا يمكنه ترجمة النص ذاته ولا الإحساس بموسيقاه.

وفي هذه الدراسة، ليس لنا أن نتوقع أن اللجنة الفرنسية التي ناقشتها بلغة فرنسية، أحسّت بإيقاع اللغة العربية (الحسن اللغوي العربي)، ودلالاتها النفسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية، كما لو كانت لجنة عربية، ودراسة وُضعت باللغة العربية.

إننا نضع تحفظاً على كون هذه الدراسة باللغة الفرنسية أساساً، والنظريات ونظريات غربية؛ لأنها لا يمكن أن تصل إلى جذور أعماق الشخصية العربية، ولا إيقاع اللغة العربية.

ولا يبتعد الأمر عن كونه مشابهاً لكثير من دراسات المستشرقين عن اللغة العربية أو القرآن الكريم.

إذاً.. يرتبط النص — كما عرفنا — ارتباطاً وثيقاً بمبدعه، ويشكل حلقة الوصل بين المتلقي والمبدع والناقد في آن.

كما أن النص هو محور العملية الأدبية، وقراءته هي التي تمنحه وجوده وديمومته؛ فالنص الذي لا تمسّه يد القارئ، ولا يتفاعل معه وبه، لا يدخل مجال البحث والنقاش.

لقد كان الجامع بين النقاد النصيين هو التركيز على دراسة الشخصيات السيكولوجية للثلاثية والمونولوج الداخلي، باختلاف طريقة تناول والمنهج.

ولعل أهم نتيجة نسجلها عند النقاد النصيين، هي أن الناقد لا يتوخى القراءة السريعة السهلة مثل النقد الانطباعي، وإنما يحاول البحث عن الدلالات العميقة المخفية وراء السطور، لتخرج دراستهم للثلاثية ككيان فني نصي مستقل.

ومن الطبيعي أن تخدم الدراسة النصية النص الروائي، وتفيده أكثر من القراءة والدراسة الانطباعية، بإلقاء الضوء على جوانب محددة وعميقة في آن، وليس جوانب كلية عامة طافية على السطح.

(١) انظر: زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص ٤.

الفصل الثالث

النقطة الإيديولوجية

تقديم

• الإيديولوجيا .. مدخل نظري..

يتضمن مصطلح الإيديولوجيا معانٍ عدة^(١)، وهي كما عَرَفها باختين: "مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يُعَبَّر عنه ويُثَبِّته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط، أو بشكل سيميائي آخر، من ثم عندما نقول إيديولوجيا: فإن ذلك يعني داخل إشارة أو كلمة أو علامة أو خط بياني أو رمز... الخ"^(٢).

إن مصطلح الإيديولوجيا بمعناه الواسع يشمل "مجموع الأفكار والمعتقدات وطرائق التفكير المميزة لفئة ما، مثل أمة أو طبقة أو طائفة أو مهنة أو فرقة أو ضرب سياسي"^(٣).

فالإيديولوجيا .. "هي علم الأفكار، وهي منظومة مفاهيم اجتماعية تعبر عن مصالح طبقات معينة، وتفترض معايير للسلوك، ووجهات نظر وتقييمات مطابقة"^(٤).

وتعبر الإيديولوجيا عن منظومة من التمثيلات (صور، أفكار، مفاهيم... الخ)، ذات وجود تاريخي ضمن مجتمع ما، وهي تحديد للموقف من أجل الفعل، ورؤية جزئية للعالم^(٥).

وبدأ المنهج الإيديولوجي يفرض هيمنته على الساحة الأدبية من أوائل السبعينيات، أي حوالي سنة ١٩٦٠م، وأخذ شكل هذه الأدلجة يتوضح منذ سنة ١٩٦٢م، بصدور الميثاق، وتكوين الاتحاد الاشتراكي^(٦).

إن التجربة الأدبية هي رؤية للعالم، وشكل من أشكال إدراكه، وبذلك فهي تنطوي على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة في رؤية العالم، أي بالعقيدة الاجتماعية، أو إيديولوجيا العصر، وهذه الإيديولوجيا هي تتابع لعلاقات اجتماعية ملموسة تقوم بين البشر في زمان ومكان محددين^(٧).

(١) انظر: بيتربروك، وتيري إيجلتون، وسو- إلين كيس وآخرون، التفسير والتفكيك والإيديولوجيا ودراسات أخرى، تقديم: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ٥٩ - ١١٠.

(٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٢.

(٣) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، باريس، ط ٢، ١٩٨٦، ص ١٢٣.

(٤) زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص ٢١.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٢١، ٢٢، وانظر: ص ٢٣ - ٢٨.

(٦) انظر: وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص ٨٢.

(٧) انظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، مج ٥، ع ٣، ١٩٨٥، ص ٢٣.

والناقد الإيديولوجي "يشغل نفسه بالقيمة الفكرية للعمل الأدبي، ويكون العمل الأدبي جيداً أو رديئاً، بقدر تمثله للإيديولوجيا واستيعابه لها، أو ابتعاده عنها، ذلك أن الإنتاج الأدبي والإيديولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الإنتاجية الاجتماعية الكلية"^(١).

ويهتم الناقد الإيديولوجي "بدراسة الظروف المختلفة، والعوامل التي ساعدت على ظهور هذا العمل الأدبي، كالبينة والنشأة الاجتماعية والتاريخ"^(٢).

ويندرج النقد الإيديولوجي تحت مسميات النقد المتأثر بالماركسية، ومن مسمياته: النقد الاجتماعي، والنقد الإيديولوجي، والنقد الواقعي، والواقعية الجديدة، واستخدام تعبير الالتزام، وهو اللفظ الذي يوصف به الأدب الذي يسعى لتحقيق الغاية المنصوص عليها في النقد الماركسي^(٣).

وينظر المنهج الماركسي إلى الأدب، على أنه "شكل من أشكال الوعي، والوعي انعكاس العالم المادي والمجتمع على الدماغ، ولذا فإن العالم المادي والمجتمع ينعكسان في الأدب"^(٤).

وبناء على ما سبق، فإن الإيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكوناً جمالياً؛ لأنها تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وكماشة أولية لتشييد بنيتها، وتكون متصلة بالمفهوم السياسي^(٥).

(١) وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص ٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٣) انظر: إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ٢٠٠٣، ص ٦٨.

(٤) نصرت عبد الرحمن، في النقد العربي الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩، ص ٨٦.

(٥) انظر: حميد لحداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الحمراء، ١٩٩٠، ص ٣٣ - ٤٣.

وللاستزادة انظر: ص ١٣ - ٣٢، و ص ٤٥ - ٥٤.

١. لويس عوض ...

يبدأ الناقد بتعريف الشخصية الواقعية المطابقة للواقع، والشخصية الواقعية الفنية، ويقول: إن الكاتب إذا امتلك القدرة على الإيهام بأن شخصياته واقعية رغم كونها ليست كذلك، يكون صادقاً فنياً، واستناداً إلى ذلك، يخلص إلى نتيجة؛ أن كل شخصيات الثلاثية هي شخصيات ليست من نتاج الفن الواقعي، ولكنها من نتاج الخلق الرومانسي^(١).

ويؤكد لويس عوض أن شخصية أحمد عبد الجواد ليست شخصية عادية، ولا تعبر عن نموذج الأب المصري العادي، كما أنه لا يرى في أمينه نموذج المرأة المصرية من الطبقة المتوسطة، بل يرى فيها قديسة غير عادية، وكذلك غالبية شخصيات الرواية^(٢).

ثم يعود الناقد ويقول: إن القارئ يشعر أن نجيب محفوظ نقل له صورة واقعية صادقة لحياة الطبقة المتوسطة الصغيرة، ويعمل ذلك بصدق نجيب محفوظ فنياً، أكثر من صدق تمثيل هذه الشخصيات للواقع الحقيقي، وقد استعمل محفوظ وأتقن الإيهام المدروس والحيل الفنية، واستعان بمنهج الواقعية القائم على تكديس التفاصيل ووصف الجزئيات، لإيهام القارئ بواقعية ما يصفه أو يراه أو يسمعه^(٣).

إننا نضع أولاً عدة خطوط على رأي لويس عوض في قوله: إن كل شخصيات الثلاثية ليست نتاج فن واقعي بل رومانسي^(٤)، لأن هذا القول يتناقض تماماً مع قوله السابق، الذي يعترف به أنه لم يقرأ قصر الشوق والسكرية، وهو يقول: "وأنا شخصياً أعلن واعترف على الملأ، أنني لم أقرأ منها إلا جزءها الأول"^(٥)، في معرض نقده لرواية اللص والكلاب.

إن لويس عوض يقف "أمام الحركة الرومانسية بوصفها تعبيراً عن (الذات) أو (الأنا)؛ فالرومانسية هي روح الفردية، وهي التعبير الأدبي عن الحركة البرجوازية... فالتيار الأصلي في الحركة الرومانسية هو روح الفردية لا أكثر ولا أقل، .. كما أنه يربط بين الحركتين البرجوازية والرومانسية"^(٦).

(١) انظر: لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص ٦٢.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٣.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٦) أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٤٢.

فكيف إذن يقرر عوض ويحدد واقع شخصيات نجيب محفوظ في قصر الشوق والسكرية وهو لم يقرأ هذين الجزأين؟!.

و"عالم نجيب محفوظ الروائي عالم قائم بذاته، يكاد أن يكون معادلاً للمجتمع الخارجي، ترتبط عناصره ارتباطاً سببياً، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى"^(١).

ويعود الناقد ليخلص إلى نتيجة مؤداها: إن نجيب محفوظ يتقن ويستعمل قالب الكلاسيكي إتقاناً تاماً كبناء فني، ويصقله صقلاً وتوازناً في بناء الشخصيات، لكن هذا القالب الكلاسيكي يخفي مضامين أبعد ما تكون عن الكلاسيكية، بل هو مضمون متفرد وشاذ وخاص^(٢).

ليصل عوض - بعد ذلك - إلى تحديد اتجاهه النقدي، الذي ينفي فيه أي اتجاه نقدي آخر، ويؤكد أن نجيب محفوظ ينتمي إلى المدرسة الطبيعية (مدرسة زولا Zola (١٨٤٠-١٩٠٢)) أو (حتمية الوراثة والبيئة)^(٣).

ونقف - هنا - متسائلين بما يقرره عوض من أحكام نقدية، وتختلف عن كل ما سبقه من النقاد، ونقول: إننا نتفق معه في قدرة نجيب محفوظ على إيهام القارئ بصدقه الفني إلى الدرجة التي يعتقد بها القارئ أن هذه الشخصيات هي واقعية حقيقية، وليست شخصيات روائية.

ولكننا نختلف مع الناقد في أنه لم يكن ممكناً لا لنجيب محفوظ ولا لغيره، أن يَصْنُقَ فنياً إلى الدرجة التي تطابق الواقع لو لم تكن هذه الشخصيات نماذج تمثل الواقع الفعلي، وتُعَبِّرُ عنه أصدق تعبير.

يقول محفوظ: "لقد أخذت من الواقع انطباعي العام، وأكملته بالخيال، لذلك تجد انطباع الناس مختلفاً معي حول كثير من الشخصيات التي توصلوا إلى معرفة أصلها الحقيقي"^(٤)، فكلنا نشهد على الأرض آباء يشابهون أحمد عبد الجواد ومتناقضون أيضاً.

وكانت كثير من جداتنا لا يختلفن ذاك الاختلاف عن أمينة، في استسلامها الظاهري، الذي كان يخفي رغبة كبيرة بالتححرر، برز في عصيانها وتمرداها على زوجها رغم جبروته، وذلك بزيارتها للحسين فور سفره، ولولا أن سقطت في حادث، لما أقرت له بحقيقة ما فعلت، شأن بعض النساء في مثل هذه التصرفات.

(١) إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، ص ٦.

(٢) انظر: لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص ٦٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٤) فؤاد دواره، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٥٥.

إن مهمة الواقعية "تتركز في الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية، أما تغييرها أو تحطيمها أو إصلاحها فليس من اختصاصها، لأن الفنان ليس مصلحاً اجتماعياً يبحث عن إجابات وحلول لمشاكل المجتمع، ولكنه يكتفي بإلقاء الأسئلة التي تكشف الواقع وتعريه مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة"^(١).

كما نرى أن صدق نجيب محفوظ الفني ليس بسبب قدرته على الوصف الواقعي، بقدر ذكائه في اختيار الشخصيات المعبرة عن واقع فعلي.

إن نجيب محفوظ "جعل مساره احتضان الواقع المصري، والانطلاق من رؤيا مشكلاته التي يُعاني منها وجدانه إزاء مختلف التناقضات التي تتماوج داخله، مع الرصد الواعي لكافة الظواهر المعوقة، أو الدافعة لحركة التطور"^(٢).

أما نقد الناقد لعدم وجود حكاية محددة وحدث رئيس في ثلاثية نجيب محفوظ؛ فيبدو أن لويس عوض استراح لهذا الرأي، لقراءته للجزء الأول فقط من الرواية (بين القصرين)، ولكن الرواية لا تتكامل إلا بقراءتها كاملة، والحكاية الرئيسة فيها، هي حكاية المجتمع المصري من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد .

ويرى ساسون سومبخ Sasson Somekh (١٩٣٣ - ؟) أن نجيب محفوظ "ظل في بؤرة الحياة الأدبية المصرية لأكثر من عقد"^(٣)، كما أن "الجزأين الأول والثاني من الثلاثية مسخران لخدمة الثالث، وشخصية أحمد عبد الجواد سخرت لشخصية كمال، وما هو ذا عبد المنعم يسخر بلعبة النقائض العجيبة لتوضيح موقف أخيه اليساري"^(٤).

وأما الحدث .. فهو حدث لا مباشر، يتكون من سلسلة الأحداث التي تحل بالأسرة، الذي يؤدي إلى التحولات الاجتماعية والشخصية والنفسية في أسرة أحمد عبد الجواد، باعتبارها خطأ موازياً أو ممثلاً للتحولات ذاتها التي تجري على المجتمع المصري ذاته. وكلما كانت الأعمال الأدبية تُعبر عن الواقع الخارجي، كان ذلك دليلاً على تفاعلها بالمجتمع وبناءه ونظمه وتحولاته، لأن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية^(٥).

(١) نبيل راجب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنصرية، ص ٣٢.

(٢) رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد)، ص ١١٦.

(٣) Sasson Somekh, The changing Rhythm, A study of Najib Mahfuz's Novels, p٣٦.

(٤) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٤٦.

(٥) انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٤٤، ٤٥.

وحين يقرر لويس عوض أن رواية الثلاثية بأجزائها تنتمي إلى (الطبيعية)، أي حتمية البيئة والوراثة، وحتمية القوانين الاجتماعية والنفسية (السيكولوجية)، وتأثيرها على أشخاص الرواية، فإنه يحاول إثبات ذلك من خلال تفاصيل الرواية، ويحيل أية وراثة في جميع الأبناء والبنات إلى الأب أحمد عبد الجواد فقط.

وكان الأب في قوانين الوراثة هو الذي يورث أبناءه كل شيء وحده، وليس لأميئة وهي الأم ونصف وأساس الأسرة أي دور في هذه الوراثة، فلا التفاصيل الشخصية الشكلية ولا النفسية لها علاقة بأميئة من قريب أو من بعيد.

ففهمي ورث حب مريم عن أبيه، وياسين ورث ميوله الجنسية عن أبيه وقليلاً عن أمه، وكمال ورث النفاق عن أبيه، وأنف خديجة موروث عن أبيها، ولم يرث الأبناء والبنات تفصيلاً واحدة عن أميئة^(١)، وهذه رؤية أدخلها عوض لإثبات قوانين الحتمية الوراثة وقوانين البيئة.

ووجد لويس عوض أن الوحدة التي تحكم الثلاثية تكمن في أشخاص الرواية لا في أحداثها، أي دراسة الروابط بين أفراد أسرة مصرية من الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية^(٢).

إن قوانين الوراثة لا تعمل كما يرى لويس عوض، إن الأبناء والبنات يرثون عن أبيهم .. نعم، ولكنهم يرثون عن أمهم وعن أجدادهم وعن أخوالهم، ولنسأله سؤالاً هاماً: ماذا ورثت أميئة من صفات شكلية ونفسية؟ وعن ورثتها؟ ولمن كان ذلك؟ وماذا ورث أحمد عبد الجواد من صفات شكلية واجتماعية وسيكولوجية؟ وعن ورثها؟

إن "فرض الشخصية على الموقف عند كتاب الواقعية الإيديولوجية، ناتج من كون الموقف جاهز الإعداد، مقدماً في ذهن الكاتب، وأن الشخصية قد تكون غير جاهزة الوجود في الواقع الخارجي"^(٣). والناقد يخلط في قوانين الوراثة، بين العادات والصفات المكتسبة التي لا تورث، وبين ما ترسخ في الجينات الوراثة.

فلماذا نفترض أن جميع صفات أحمد عبد الجواد (النفاق، التناقض، الميول الجنسية، التدين) هي صفات في جيناته الوراثة ليورثها؟ وأين منها ما هو مكتسب وما هو أصل؟.

(١) انظر: لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص ٦٨، ٦٩ .

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٠ .

(٣) أنور المعدواي، كلمات في الأدب، ص ٦٢ .

فلم يقل لنا من أين ورث أحمد يساريته؟ وهل ورثها عن جد إقطاعي؟ وكذلك عبد المنعم هل ورث تدينه عن حب خليع؟ ذلك أن عوض يتوقف عند نهاية بين القصرين، ولم يتابع في دراسته النقدية أثر حتميته الطبيعية على الجيل الثالث من هذه الأسرة، وهم: عبد المنعم، أحمد، سوسن، ونعيمة .. وغيرهم، وكمال من الجيل الثاني.

وكذلك لم نفهم تأثير حتمياته الطبيعية مع شخوص الرواية الآخرين، مثل: الشيخ متولي عبد الصمد، جميل الحمزاوي، هنية، زينب، ونموذج القبطي (رياض قلدس)، وغيرهم ...، وهي شخصيات لها تأثير في سير الأحداث في هذه الرواية.

ونجيب محفوظ نفسه لم يكشف كيف انتهى الإخوان عبد المنعم وأحمد شوكت إلى هذا الافتراق في المذهب والتطور وتكافؤ الشخصية الفنية، مع أهمية هذه المرحلة في الإقناع بمنطقية التحول، ولم يطلعنا على الكيفية التي تنفست بها الأفكار المتناقضة، وترعرعت في بيئة منزلية، وتحت دوافع وراثية واجتماعية وثقافية واحدة، وربما يكون منطقياً أن ينضم عبد المنعم إلى جماعة الإخوان المسلمين، بحكم نشأته في بيئة محافظة، وتعيش ضمن عالم الروح ومسالكها بين الرموز الروحية، وتبحث عن الإصلاح على الأساس الديني قبل كل شيء، أما أحمد ... فكيف تسرّبت الثورة الاشتراكية إلى هذه البيئة؟ وهو ما أغلقه السارد، واكتفى بالتنظير التاريخي^(١).

ومن جهة أخرى .. يبدو أن لويس عوض يصف حب فهمي لمصر بأنه مدمر، وأن هذا الوصف لا يعبر عن صدق مشاعر فهمي الوطنية، شأنه شأن آلاف الشباب الوطنيين في مصر والوطن العربي^(٢)، وهذا الوصف وصف سلبي .

كما أن الناقد يأخذ السرد، ويصف حب (هنية) للرجال ولابنها ياسين بأنه مدمر كذلك^(٣)، وهذا تكرار وتداع للسرد، وليس وصفاً وتشخيصاً حقيقياً.

لقد كانت رؤية لويس عوض غير دقيقة، وكان حكمه منصباً على قراءته للجزء الأول فقط (بين القصرين)، وهذا لا يكفي بأرائه التي أوردتها، للحكم على عمل أدبي كالثلاثية، ولا أن يصدر أحكامه دون رؤية متكاملة للثلاثية.

(١) انظر: محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ص ١٣٥، ١٣٦، وانظر: ص ١٣٧ - ١٤٦ .

(٢) انظر: لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، ص ٦٨ .

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٩ .

٢. محمود أمين العالم...

يعد محمود أمين العالم من أشهر النقاد العرب المصريين (شخصية مؤجلة)، فهو ماركسي ولا يخفي ذلك، واستناداً إلى مفهومه المادي فإنه ينسب ويحيل كل شيء إلى هذا المفهوم، من خلال الإشارات المتكررة لدور المصادفة، وقوانين دارون Darwin (١٨٠٩-١٨٨٢)، وإشارات للصراع بين ثنائية الشخصيات وللصراع الطبقي أحياناً، وإشارات للمجتمعات المتعددة وأهمها: حتمية قوانين الوراثة، والحتمية الطبيعية. وقد أطلق النقد الإيديولوجي على النقد الذي يلتزم بالنظرية الماركسية، أو خص النظرية الماركسية دون سواها^(١).

منذ مقدمة دراسة العالم الشاملة عن الرواية العربية ومعمارها الفني، وصولاً إلى المعمار الفني عند محفوظ، يضع رؤيته سلفاً ليحيل مجمل توجهات الثلاثية.

يقول الناقد في مقدمة دراسته: "والمصادفات في عالم نجيب محفوظ نجدها منذ أولى رواياته، حتى آخر قصصه ورواياته ومسرحياته، مهما تنوعت دلالاتها، لا نجدها خللاً أو ضعفاً أو ركاكة في البناء الفني، بل نجدها تعبيراً محكماً عن نظام شامل محكم، لحتمية تمسك بالتفاصيل الجزئية وتحركها في إطار من الضرورة الكلية"^(٢). بهذه العبارة يحدد العالم رؤيته النقدية الإيديولوجية، التي سوف يصل بها إلى تفسير الرواية مادياً أو تفسيراً ماركسياً، إذ خلق العالم بالنسبة إليه ما هو إلا صدف.

ويؤكد ما ذهبنا إليه من أن الناقد حذّر رؤيته سلفاً بإشارته اللافتة^(٣) حول جدلية التناقضات التي تتصارع كثنائيات منتجة توازناً جديداً، لا يلبث أن يخلق ثنائيات أخرى لتستمر جدلية الصراع، وهذا هو مبدأ هيجل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) في الجدلية، وهو الإرهاصات الأولى للفكر الماركسي.

ويؤكد العالم أن المصادفة تساعد على بناء الأحداث وتطورها، وهي تعبير عن حتمية وقدرية، فرضتها الحتمية الكونية أو القدرية أو الاجتماعية، أو الفلسفية، وهي محور أساسي من محاور المعمار الفني في رواياته، ومحور أساسي من محاورها الفلسفية، كما أن المصادفة لا تبني الحدث الفني فحسب، ولا الهيكل الروائي فحسب، وإنما تفلسفه أيضاً، ويرتبط مبنى الرواية بمعناها ارتباطاً وثيقاً^(٤).

(١) انظر: شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ١٧٧، ١٩٩٣، ص ٢٥.

(٢) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص ٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٨.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٠، وانظر: ص ٦٧، ٦٨.

وهنا تظهر عملية النظرية الماركسية المادية للأشياء؛ فالصدفة هي أساس كل شيء، وهي محور أساسي من محاور المعمار الفني.

وأكد العالم أهمية الشكل الفني وعلاقته بوظيفته، ويؤكد أن صورة الأشياء أو أشكالها تعبير واضح عن وظيفتها، فشكل الصاروخ والدبوس تعبير عن الاختراق والانطلاق والسرعة.

وشكل الشجرة يرتبط بوظيفتها، ولا بد من وجود جذر وأغصان، ثم تتنوع الأشكال؛ فهناك أشكال لا ترتبط بوظيفتها وغير ثابتة، كشكل القيمة المتغير باستمرار^(١).

ويعرّج العالم على التداخل بين الشكل والمضمون، خصوصاً في الموسيقى التي لا شكل لها، ويتحول الصوت إلى تجريد، لكنه يتداخل في مضمون العمل والتعبير عنه^(٢).

إذن، الشكل أو المعمار الفني للثلاثية - من وجهة نظر الناقد - عبّر عن مضمون الرواية من خلال هذه السمات:

أ. الازدواج بين مرحلتين:

والناقد يشير هنا إلى علاقة تطور الحدث داخل الأسرة مع تطوره خارجها، من حيث ارتباطه بالأحداث السياسية والاجتماعية الجارية في المجتمع المصري، رغم إشارته أن العلاقة - هنا - ليست علاقة توازن، ولكنها علاقة تفاعل وفعل^(٣)، وهنا .. يؤكد فكرة الصراع ليصل للتفسير المادي. إن مهمة الناقد في النقد الإيديولوجي، هي مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع^(٤).

ب. المصادفة تفلسف المصائر:

يجد العالم أن للمصادفة دوراً هاماً في مصير الشخصيات، وبناء الأحداث، وفي علاقات الأشخاص، وتحديد المعالم، في حين أن المصادفة هنا؛ وردت لأنها تُعبّر عن الواقع، وتحدث به، والمؤلف مخلص في الوصف الواقعي لشخصياته، كما أنها تضيف نكهة مميزة للحدث، ولكنها ليست تعبيراً عن قوانين دارون وحتمية التفسير الماركسي.

ج. ثنائية النماذج والشخصيات:

لا يألو الناقد جهداً في نسبة كل ما يستطيعه إلى التفسير الحتمي الماركسي والمادي، وها هو يفسر

(١) انظر: محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص ١٢ - ١٥.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦ - ٢٢.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٤) انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٩٠.

أن تناقض الشخصيات ما هو إلا تناقض جدلية هيجل، وهو أساس الفكر الماركسي^(١).

د. الاتجاه التحليلي عند نجيب محفوظ:

يؤكد العالم أن تحليل محفوظ للشخصيات والظواهر والأحداث، هو مزيج بين الطابع التسجيلي والاتجاه الطبيعي^(٢).

ولعل اقتراب الناقد من الاتجاه الطبيعي لكونه حتمية، وهو مغرم بالحتمية في جانبها المادي، سواء من حيث قوانين دارون (الصدفة)، أو قوانين مندل Mendel (١٨٢٤-١٨٨٤) (الوراثة)، أو القوانين الحتمية الطبيعية (قوانين البيئة).

هذا فضلا عن تلميح بالطبقية من خلال علاقة عايدة وكمال، ونظرها إلى كمال من شباك قصرها في العباسية^(٣).

وقد طبق النقاد الماركسيون "ما نادى به الواقعية الاشتراكية، من ضرورة التعبير عن مجتمع الطبقات، وما يسوده من صراع، مع الاهتمام بالطبقة العاملة وإبراز كفاحها ضد سائر الطبقات، وهذه النظرة محكومة في الأساس بالنظام الاقتصادي"^(٤).

٣. نجيب سرور ...

تعد دراسة نجيب سرور من أطول وأدق الدراسات النقدية للثلاثية، وأكثرها تتبعاً للتفاصيل وتفاصيل التفاصيل، سواء بالنسبة للشخصيات وبنائها الفني، أو للأحداث.

والناقد - هنا - يفصل إلى درجة لا نعتقد بضرورتها، ولكنه يحاول التقاط أية كلمة أو جملة ليعزز بها فرضيته في هدف الرواية، وحين تقابله جملة تتناقض مع فرضياته التحليلية، فإنه ينسبها للمؤلف أو يؤولها.

يحدد سرور هدف الرواية الأساسي، بأنه أزمة المرأة في المجتمع الإقطاعي في الفترة من ١٩١٧ - ١٩٤٤، وتبعاً لهذه الفرضية فإنه يحيل كثيراً من الأزمات إلى كونها أزمة المرأة^(٥).

وإذا وافقنا الناقد أن أمينة وخديجة وعائشة وهنية (زوجة عبد الجواد الأولى)، وكل الشخصيات النسائية، مأزومة في المجتمع الإقطاعي المصري آنذاك، والرواية بنيت أساساً على أزمة المرأة في

(١) انظر: محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص ٦٨.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٠.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٤) وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص ١٠٢.

(٥) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٣٥.

المجتمع الإقطاعي عنده، فكيف نفسر أزمة كمال تحديداً؟ وأين نضعها إذن؟؟.

والحكاية - كما هو واضح - عند سرور، هي حكاية المرأة المصرية التي يعدّها مفتاح الرواية، ضمن حكاية الأسرة المصرية في المجتمع الإقطاعي، ممثلة لحكاية المجتمع المصري في تلك الفترة، بل أنه يعدّ أمانة رمزا لمصر ذاتها.

ونحن نميل إلى القول: إن هذه الفرضية محدودة، وأن هدف الرواية هو أزمة المجتمع المصري في الفترة ١٩١٧ - ١٩٤٤، من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد.

وإذا كانت هناك أزمة للمرأة - وهو أمر لا ننكره - فهي جزء من أزمة المجتمع المصري، التي هي هدف الرواية أساساً كما نعتقد.

وفي مقارنة سرور فصولاً من الرواية^(١)، وبالذات شخصية أحمد عبد الجواد، بشخصية (إدوارد ملتون باريت) بطل مسرحية (آل باريت بشارع وينبول)، التي كتبها رودولف بيزيه Rudolf Bizet (١٩٤٧-١٩٥٦)، نلاحظ ما يلي:

إن هدف المقارنة - كما يرى الناقد - هو إثبات قانون علمي، وهو: "أن الظاهرة توجد حيث تتوفر شروطها الموضوعية"^(٢).

وعندما نقرأ تطبيقه للشروط الموضوعية، نلاحظ التناقض الكبير بين الشروط الموضوعية للمجتمع البريطاني في فترة أحداث المسرحية، والشروط الموضوعية للثلاثية، فأحداث الثلاثية تدور ابتداءً من ١٩١٧، بينما أحداث المسرحية تدور ابتداءً من ١٨٤٥^(٣).

وقد كان المجتمع المصري مجتمعاً إقطاعياً، ويتناقض الناقد فيقول: إن المجتمع المصري كان يحاول أن يتخطى الطور الإقطاعي، وكانت البرجوازية المصرية تناضل من أجل السيطرة على البناء الاجتماعي، وكان الأساس الاقتصادي أخذاً بالتغيير، من أسلوب الإنتاج الإقطاعي إلى أسلوب الإنتاج الرأسمالي.

بينما كان المجتمع الإنجليزي قد تخطى الطور الإقطاعي فعلاً، منذ الانقلاب الصناعي في مطلع القرن السادس عشر، أي قبل حوالي ٢٠٠ عام من أحداث المسرحية، وكانت البرجوازية الإنجليزية سيطرت فعلاً على البناء الاجتماعي، وكان الأساس الاقتصادي قد تغير بالفعل إلى أسلوب الإنتاج الرأسمالي^(٤).

(١) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٢١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٩.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢٠، ٢٢١.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢١.

إذن فالشروط الموضوعية، مختلفة تماماً بين المجتمعين المصري والبريطاني، فـ "الأفكار تتغير من عصر إلى آخر، وما قد يكون له قيمة في عصر ما، قد يخلو منها في عصر آخر، ولذلك .. فعندما نتحدث عن فكرة ما أو قيمة خلقية معينة، يجب أن ندرسها في إطارها التاريخي ونظرة المجتمع لها وقتذاك"^(١).

فكيف ظلت ظاهرة أسرة أحمد عبد الجواد، وهي إفراز لشروطها الموضوعية، تتشابه مع ظاهرة أسرة آل باريت، التي اختلفت شروطها الموضوعية تماماً؟.

وفي متن كتابه النقدي ما يؤكد أنه أخفق تماماً في هذه المقارنة كما يقول صديقه ثروت^(٢)، ولكنه يستمر بالمقارنة رغم ذلك، معللاً أن أحمد عبد الجواد كان ينتمي للمجتمع الإقطاعي^(٣)، بينما كان أحمد عبد الجواد في الحقيقة ينتمي فعلاً إلى البرجوازية الصغيرة؛ فهو ليس مالكا لعقار مثل الإقطاعيين، إنه يقال، لا يرقى إلى أن يكون إقطاعيا!.

إن الطبقة البرجوازية "تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية، التي يأتي في قمتها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها"^(٤).

ويقول سرور أن بطل آل باريت ما زال ينتمي بعقليته ووضعيته للمجتمع الإقطاعي^(٥)، في حين أن المجتمع الإقطاعي البريطاني كان قد رحل منذ ما يقارب الـ ٢٠٠ عام.

وفي المقارنة فإنه يلتقط نقطة واحدة ليقارن بها الشخصية، وهي (سطوة الأب) في الرواية والمسرحية، وأثر ذلك على الأسرة.

ولكن الناقد ينسى اختلاف الظروف الموضوعية، واختلاف واقع المجتمعين المصري والبريطاني الاجتماعي، واختلاف وضع المرأة.

ونضرب مثلاً بسيطاً على ذلك، هو عدم قدرة عائشة - كشأن نساء أسرة عبد الجواد- على أن تغادر المنزل، ولا أن تتكلم مع أي شخص غريب، وحينما أحبت الضابط، كان ذلك من خلال فتحات صغيرة في مشربية (شباك) المنزل.

(١) وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص ٧٠.

(٢) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٢١٨.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢١.

(٤) جابر عصفور، قراءة في نقاد نجيب محفوظ (ملاحظات أولية)، فصول، مجلة النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة - بيروت، مج ١، ج ٢، ع ٣، إبريل ١٩٨١، ص ١٦٣.

(٥) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٢٢٢.

بينما كانت مثيلتها في أسرة آل باريت، قد سمحت لعشيقتها أن يقابلها في غرفتها في منزل آل باريت؛ فأين هذا من ذلك؟! وأين هو تشابه أزمة المرأة؟! ما أبعد الشقة والمسافة!.

و نجيب سرور يحلل الأحداث والمجتمع والشخصيات استناداً إلى النظرية الماركسية الاقتصادية، ونظرية فرويد النفسية.

إن الماركسي هو المؤمن أو المقتنع بالنظرية الماركسية نظرياً وتطبيقاً، ... كما أن صورة الماركسي عند نجيب محفوظ تتجسد في تحرير الإنسان من الطبقية والاستغلال، وأن يتحدد موقع الفرد بمؤهلاته الطبيعية المكتسبة، ويكون أجره على قدر حاجته، ويتمتع بحرية الفكر والعقيدة في حماية قانون يخضع له الحاكم والمحكوم؛ فصورة المجتمع الماركسي تتمثل في حرية الفرد وسعادته، والاعتماد في كل شيء على العلم، ومعرفة الحقيقة العليا أو المشاركة في خلقها^(١).

وينقد سرور الرواية من خلال النظرة الإيديولوجية الجاهزة لديه، ويحاول أن ينسب كل شيء وكل حدث إلى هذه النظرية، بل أنه يستشهد بصفحات مطولة لإنجلز Engels (١٨٢٠-١٨٩٥)، و صفحات أخرى لماركس Marx (١٨١٨-١٨٨٣)، متناسياً طبيعة المجتمع المصري العربي، وطبيعة الدين الإسلامي فيه، وعدم وجود الصراع الطبقي كما كان موجوداً في المجتمع الإقطاعي الروسي مثلاً.

ومن المعروف أن النظرية الماركسية تفسر الأحداث والتاريخ اقتصادياً؛ فمن "المبادئ الجوهرية في النقد الماركسي، تلك النظرة إلى علاقة الأدب كمنتج (بفتح التاء) بالطبقة المسيطرة، والمتحركة في وسائل الإنتاج والحكم والدعاية؛ فالأدب في عصوره الأولى يختلف عن الأدب في العصور التالية، وذلك تبعاً لاختلاف كل عصر في التطور العام، والفلسفة التي كان يصدر عنها"^(٢).

والناقد لكي يثبت تحليله الماركسي، يحيل معظم الأحداث إلى الاقتصاد، وحين لا يجد نموذجاً اقتصادياً مطابقاً للنظرية، يكون السعي للميراث هو التفسير الاقتصادي لديه، كما عند ياسين. ويقول سرور أن علاقة ياسين بأمه ما هي إلا علاقة ميراث يسعى له ياسين^(٣)، وهذا تأويل غير دقيق.

ولا ندري كيف ينسب الناقد شخصية أحمد عبد الجواد للمجتمع الإقطاعي، وهو لا يملك فدايين الأراضي، ولا يشغل عنده عمالاً أو فلاحين في أراضيه، ولا يستغلهم، إنه يقال ليس أكثر. ومما يؤخذ على دراسة سرور النقدية، اعتمادها الكامل في تحليل الشخصيات على نظرية فرويد النفسية، حتى أنه يفسر قبلة مريم لكمال (الطفل الصغير) بأنها تفريغ جنسي لمريم^(٤)، وهو ما يقوله فرويد تماماً، بأن علاقة الرضيع بأمه أثناء الرضاعة علاقة جنسية.

(١) انظر: عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤، ص ٦٠.

(٢) وجيه يعقوب السيد، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص ٦٧.

(٣) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١٣٤.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٥، ١٠٦.

إن الماركسية ذاتها لم تطبق كما دلت الأحداث التالية للرواية، وهذه النظرية وتطبيقها في واقع الحال، انتهى إلى التحلل والاختفاء من العالم كله، وهي تطبيق نظريات غربية على مجتمع إسلامي، وما تبقى من كبرى الدول الماركسية، بدأ يتجه في كثير من أموره الاقتصادية والمجتمعية إلى الرأسمالية، وأسلوب الإنتاج الرأسمالي.

وليس من العيب أن ينطلق الناقد في تحليل الشخصيات من منطلق نفسي، في سبيل عملية مساعدة لفهم الشخصيات، وطريقة تعاملها مع الأحداث ومع الشخصيات الأخرى، وليس تطبيقاً حرفياً لنظرية فرويد من جهة، ولا أن تحيل كل تصرفات وتفاعل الشخصيات إلى التحليل النفسي وإلى منطقة اللاشعور من جهة أخرى، وإلا.. فما هو المنطلق النفسي لشخصية فهمي، الذي يريد تحرير وطنه من الاحتلال البريطاني؟!

ومن الملاحظ أن الدراسة حللت الشخصيات نفسياً وماركسياً^(١)، وتتبع تفاصيل خلجاتها، وكل كلمة تصدر عنها، بأضعاف مضاعفة من تتبع سير الأحداث، وتفاعل هذه الشخصيات مع الأحداث، وواقع مصر المحتلة في ذلك الحين.

وأظهرت الدراسة أن الأسرة (فيما عدا فهمي)، تكاد لا تحس بالاحتلال البريطاني لمصر، وهو ما قالته أمينة - مثلاً - من أنها تدعو على الإنجليز أن يخلص مصر منهم، فقط لأن فهمي لا يحبهم. ولا يجوز أن تُفسر محاولة كل شخصية في الرواية للتطور والتعلم والحرية، بأنها فقط للخلاص من شخصية وسطوة الأب.

نعم .. إن الخلاص من سطوة الأب نقطة مهمة جداً، ولكن هناك آمالا وتطلعات وأحلاما لكل شخصية، ستظل موجودة حتى لو كان هذا الأب مثالياً ونموذجياً ومتحرراً. فأحلام الزواج بالنسبة للفتاة هي هي في كل الأحوال، مهما كانت شخصية الأب، وإن كان لسيطرة الأب دور في تغذية هذه الأحلام.

وتفكير الشباب في الاستقلال الذاتي سيظل هو هو ، مهما كانت شخصية الأب، والنزوع نحو تطوير الشخصية بالعلم، والنزوع أيضاً نحو التدين ، سيظل هو هو مهما كانت شخصية الأب.

(١) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١٠١ - ١٣١ .

والنقاد أو الأدباء يستخدمون المناهج النفسية لكي يغيثوا في العمل^(١)، ولكن لا أن تُفسّر وطنية فهمي بأنها محاولة نفسية للخلاص من سطوة الأب.

ويقول نجيب محفوظ عن الثلاثية: "أعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة، نجدها في خط سير معين للأحداث، يمكن تلخيصه في كلمتين: بأنه الصراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة، والحرية في مختلف أشكالها السياسية والفكرية"^(٢). وفي المقارنة بين ياسين وهملت^(٣)، يؤكد سرور أن ياسين مصاب بعقدة أوديب، مثل أمير الدنمرك (هملت)، بل وأكثر من (هملت) ذاته، ويعود ليقول: إنه لا يلتزم منهج فرويد^(٤) ١٩.

ولا بد من الإشارة إلى بعض المفاهيم النفسية التي استخدمها النقاد العرب المحدثين في تفسير الأدب، وخاصة تلك المنبثقة من مدرسة التحليل النفسي، وأهمها: مفهوم الكبت (Repression)، وهو الحد الفاصل بين الشعور واللاشعور، والأساس لحدوث الاضطراب كما يقول فرويد، ومفهوم التسامي (التصعيد)، الذي يستمد فيه الفرد المادة المكبوتة ليصرفها على شكل سلوك إيجابي ومقبول اجتماعياً، وهذا ما يحدث بالفعل للشعراء والفنانين، حيث يصرفون طاقة الليبيدو أو الطاقة الجنسية التي تمثل طاقة الحياة على شكل إبداع في مجال معين^(٥).

ومن المفاهيم الأخرى: اللاشعور الجمعي عند كارل يونغ Carl Jung (١٨٤٢-١٨٩٦)، وصدمة الميلاد عند أوتورانك Otto Rank (١٨٨٤-١٩٣٩)، وعقدة أوديب عند فرويد، وعقدة النقص عند أدلر Adler (١٩٣٧-١٨٧٠)، ويُعتقد أن لبعض هذه المفاهيم أساساً أسطورياً، مما يوحي أحياناً بوجود علاقة مشتركة بين المنهج النفسي والمنهج الأسطوري^(٦).

ويقول الناقد: إن عقدة أوديب عاجزة عن تفسير هملت وياسين معاً، لما لها من محتوى جنسي مبالغ به إلى حد الافتعال والتعسف والبهلوانية^(٧).

ثم ينسى هذا كله، ويعود ليحلل ياسين مؤمناً بمنظار فرويد، مبرراً ذلك أنه عملية شيقة، وهي أن ينظر مدى توفر شروط عقدة أوديب في ياسين، وهذا يتناقض أصلاً مع جديد الدراسة من أساسها.

(١) انظر: إريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص ١٣٧.

(٢) فؤاد دارة، استرجاع نجيب محفوظ في رحلة الخمسين (حوار مع نجيب محفوظ)، صحيفة الرأي، عمان - الأردن، الملحق الثقافي، ع ١٣٢١٩، ٨ كانون الأول ٢٠٠٦، ص ٢.

(٣) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١٣٢.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٣٣.

(٥) انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٨، ص ٣٤ - ٤١.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٤ - ٤١.

(٧) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ١٣٣.

وفي الوقت الذي يفرد فيه الناقد عدة صفحات، تكاد تشمل كل الدراسة النقدية للتأكيد على أزمة المرأة، فإنه لا يحلل واقع المجتمع المصري اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، إلا باليسير مما حلل أزمة المرأة وركز عليها.

مع أن الثلاثية تبلور المشاهد السياسية في مصر والحياة اليومية العامة لأهل القاهرة، أثناء فترة تتمثل في ٢٧ سنة، من عام ١٩١٧ - ١٩٤٤، ولا يوجد أي طالب مستقبلي أو سياسي مصري أو اجتماعي أو فلكلوري، سيتمكن من تغطية المواد المحتواة في ثلاثية محفوظ^(١).

والمجتمع المصري آنذاك كان محكوماً من الدولة العثمانية كعملاء للإنجليز الذين يحتلون مصر بدورهم، وهذا يستدعي تحليل تداعيات الحكم العثماني بفساده وظلمه، ويستدعي تحليل تداعيات الاحتلال الأجنبي بما ينشره من ظلم، وفساد، ونهب للثروات، وتجهيل للمجتمع، والوقوف في طريق تقدمه وتطوره، وأثر ذلك كله على شخصيات الرواية.

إن الناقد ينطلق من أثر المرأة على كل شخصية أضعاف ما يدرسه من أثر الاحتلال والحكم العثماني.

نعم .. هناك أزمة للمرأة، وهناك تأثير لها على الشخصيات، ولكن ليس إلى الحد الذي تنوب فيه الشخصيات ضمن هذا التأثير، ولا يكون للاحتلال والحكم العثماني تأثير مواز، أو لنقل مغزٍ على الأمل. ولكي تؤدي الشخصية الروائية دورها الإيجابي، يجب أن تقدم في سياقها الاجتماعي التفاعلي؛ لأنه "لا غنى لكل عمل أدبي كبير عن عرض أشخاصه في تضافر شامل لعلاقاتهم، بعضهم مع بعض، ومع وجودهم الاجتماعي، ومع معضلات هذا الوجود"^(٢).

على أننا لن نغمت الناقد حقه في الإشادة بقدرته على الولوج إلى لاشعور الشخصيات، وتحليلها، ورصد سلوك هذا اللاشعور مع الآخرين ومع ذاته.

إن المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ "يحمل ألواناً من مختلف الأنواع، منها القلق، والقلق يرتبط أحياناً بالخوف، وأحياناً أخرى يكون منفصلاً عنه، فيكون قلق الحيرة، وقلق غموض المستقبل، وقلق الحاضر، وقلق الماضي، فهو مرتبط بالزمان أكثر منه بالمكان، ومرتبطة بالشخصيات نفسها"^(٣).

(١) Look: Sasson Somekh, The changing Rhythm, A study of Najib Mahfuz's Novels, p1٠٦, ١٠٧

(٢) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص٢٥.

(٣) زياد أبو لبن، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، ص٢٩، ٣٠.

وهو يعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، وقد برعت الرواية دائماً في إبراز تجربة الفرد الداخلية، ولم تقتصر على نقل الأفكار، بل أفسحت المجال أمام الاستبطان، فنقلت الانفعالات، والأحاسيس، والذكريات، والاستيهامات^(١).

كذلك نشيد بقدرة سرور على تتبع مسار الشخصيات بتفصيل مذهل، ومحاولته قراءة كل جملة وكل حركة.

إن هذه الدراسة، رغم اختلافنا في كثير من رؤاها، تظل واحدة من أهم الدراسات النقدية التي تعرضت لثلاثية نجيب محفوظ.

وكذلك نشيد ونثني على تأكيده أن أزمة المرأة هي مفتاح الرواية، ولكن على أساس أنها جزء من أزمة ومأساة أسرة برجوازية يخنفها إطار إقطاعي، وأن هذه الأسرة تتجسد فيها ملامح المجتمع الكبير، والقوى المضطربة داخله.

وتبرز مقدمات المجتمع الجديد الذي سيخلف المجتمع الإقطاعي، تلك المقدمات التي تبدأ صغيرة عند كمال، أو حزينة حاملة رومانسية عند فهمي^(٢).

وكذلك تنتهي عند عبد المنعم وأحمد وسوسن بطريقة عملية، برزت فيها ملامح التغيير، وأثر الزمن، وإرهاصات التطور القادمة، التي أدت في النهاية إلى ثورة ١٩٥٢.

وتعتمد الإيديولوجيا على تحليل العلاقات المحددة بين الطبقات المختلفة في المجتمع، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات في علاقتها بنمط الإنتاج^(٣).

ولا نستريح لقوله: إن ظواهر البغاء، وتعدد الزوجات، والميراث، هي من الأسباب الموضوعية للأزمة^(٤)، إذ إن للأزمة أسبابها الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، المرتبطة بتخلف المجتمع وأميته، وبلاستعمار والتبعية، وفساد نظام الحكم.

فالثلاثية تدور بفلك التاريخ والمقاومة وحركة المجتمع السياسية من جهة، وبارتباطها بالقضايا الاجتماعية ومشكلات الطبقة الوسطى من جهة أخرى^(٥).

(١) انظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٦٦.
(٢) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٣٣.
(٣) انظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص ٢٣.
(٤) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٧٥.
(٥) انظر: سيد حامد النساج، ثلاثية نجيب محفوظ في دراسة بنائية، مجلة فصول، الأدب والفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ٥، ع ٢٤، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٥، ص ٢٣١.

أما الشكل الفني والبناء الروائي في دراسة سرور، فهو تقديم وتحليل الشخصيات في الرواية الواحد تلو الآخر، واختيار لحظة نموذجية لتفاعل الشخصية مع الأحداث، والتركيز على النمط الإنساني أكثر من العقدة والحدث، ثم علاقة هذه الشخصيات ببعضها وبالأحداث، من خلال نمطها الإنساني وتأثيرات اللاشعور^(١).

ولا نوافق الناقد في محاولته التي حاول تبريرها بشتى الوسائل، بالإشارة إلى اقتباس نجيب محفوظ فكرة روايته من مسرحية (آل باريت) من خلال المقارنة بين الأسرتين، وبالذات الأبوين: أحمد عبد الجواد في الثلاثية، وإدوارد ملتون باريت في المسرحية^(٢).

لكننا في الوقت ذاته، نؤشر بدقة ربط سرور بين الثورة في داخل الأسرة وثورة ١٩١٩، وبداية التغيرات التي تجبر أحمد عبد الجواد على الرضوخ للواقع الجديد، التي سماها هزائم عبد الجواد، وربطه هذه التغيرات بالتغيرات في المجتمع المصري بعد ثورة ١٩١٩، وصولاً لثورة ١٩٥٢.

وكذلك إشارته إلى بدء إرهابيات تحرر المرأة، وتغير دورها في المجتمع، مستنداً على ذلك بخروجها في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وتبعه الحديث لأزمة المرأة، بدءاً بأمنية وهنية، وانتهاءً بخديجة وعائشة وزينب^(٣).

ويرى صلاح فضل أن المنظور الماركسي يعتمد على "مقولة (الحتمية التاريخية)، أي طبقاً لمنظومتها الفكرية والفلسفية، تمثلت التاريخ البشري باعتباره مراحل لا بد أن تتوالى على النمط الذي وضعته"^(٤).

وركزت دراسة سرور على (بين القصرين) بشكل مكثف، ولم تكتمل لترصد نقدياً نهايات الرواية، إذ لم يذكر شيئاً عن عبد المنعم أو أحمد أو سوسن، ولم تكتمل الدراسة بنقد مفصل للسكينة، وخصوصاً في نهايات الأحداث.

(١) انظر: نجيب سرور، رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص ٩٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢١٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٥٢ - ٢٧٨.

(٤) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٩، وانظر: ص ٣٠، ٣١.

٤. حب عبد الرحمن أبو عوف ...

تعد دراسة عبد الرحمن أبو عوف من الدراسات الخاصة، كونها خست النموذج القبطي (رياض قلديس)، وسلطت الضوء على مدى أهميتها في الثلاثية.

لم ينس نجيب محفوظ - في رؤيته الشاملة لتطور المجتمع المصري على مدار فترات الثلاثية، ومجمل التغيرات التي بدأت تتبلور في الأجيال الجديدة من شخصيات الرواية - أن يرصد ويحلل مكونات المجتمع المصري، وضرورة تحالف كل عناصر الطليعة المثقفة، من أجل تكوين تيار واع يقاوم سيطرة الاستعمار من جهة، وبروز حركات المد الحزبي الديني المتمثل في الإخوان المسلمين من جهة أخرى. إن التاريخ هو "حلقة من التطور الدائم، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيراً عن الفرد والمجتمع، ومن ثم فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع، وباعتباره - وهذا هو الأهم - تعبيراً عن الحياة في تدفقها وانهمارها"^(١)، وكان هذا التيار هو التيار العلماني، أو لنقل بتوضيح أكثر، إرهابات القومية العربية في مصر.

وكان لا بد أن يلتقي فيها القبطي والمسلم، لأن الخطر الذي يواجههما خطر مشترك، والمسلم هنا هو المسلم المثقف الواعي وغير المتحيز، الذي يستلهم الإسلام ويجعله بوتقة تشكل كل الأطياف الأخرى دون تعصب أو عنصرية من أي نوع، والتقاء رياض قلديس بكمال هو إضاءة أساسية أنتجت حركة تطور المجتمع المصري إزاء الخطر المشترك.

والتقاء رياض بكمال - كما يقول الناقد - هو تأكيد لعمق التراث الحضاري والتاريخي المتراكم عبر العصور لعنصري الأمة المصرية، وذوبانها في بوتقة واحدة^(٢).

وإن تصاعد مذ التيارات الدينية المتقلبة، كان لا بد من بروز التيارات العلمانية التي تدعو لأن يكون الدين لله والوطن للجميع، وتريد أن تحقق معاملة صعبة هي جمع النقائص؛ فهي عربية بخلفية إسلامية أو مسيحية، تتطلع للنموذج الاشتراكي المتصاعد منذ تبلور نجاح الحركة الماركسية في دول المعسكر الشرقي آنذاك.

إن موقف اليساري العربي يزداد تعقيداً؛ لأنه "يرتبط باليسار السياسي عن طريق الفكر؛ فهو يرى في النظريات المادية العلمية حلاً لأزمته الشخصية، وأزمته الشخصية الأولى هي الصراع بين الدين والواقع"^(٣).

(١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٥.

(٢) انظر: عبد الرحمن أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، ص ١٠٣.

(٣) غالي شكري، المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)، ص ٢٠٨.

لذلك فإن اجتماع رياض وكمال، وانصهار وتلاحق أفكارهما، إشارة هامة جداً لدعوة نجيب محفوظ للعلمانية، وخصوصاً تأكيد هذه العلاقة في جيل آخر هو جيل أحمد شوكت.

وهنا .. نشير إلى أن هذا التيار (العلماني القومي)، الذي يدعو إلى الإيمان بالعلم ، لم يأت من فراغ، "فالجوهر القومي يتغلغل بعمق في الثلاثية، كاشفاً - رغم كل شيء - عن الثراء الروحي للشعب المصري في لوحة بانورامية شديدة الاتساع، ووراء تنوع الشخصيات ومفارقات حركة الأحداث، تومئ الرواية إلى ملامح مركبة للشخصية المصرية، بكل سماتها الخاصة الإيجابية والسلبية، وعلى الأخص تلك الملامح الكامنة التي تنتظر فرصة الانبثاق على السطح، وذلك مطمح ملحمي في اتساعه وشموله"^(١).

وقد كانت الدائرة الأوسع هي الدائرة العربية والدائرة العالمية منذ نجاح ثورة ١٩١٧ الشيوعية، والدائرة العربية كانت مواءمة بالحركات القومية العربية التي انبثقت في سوريا، للتخلص من الحكم العثماني، وكرد على سياسات التتريك.

وكذلك كانت مواءمة ببروز التيارات الماركسية والعلمانية، التي لاقت بالتجربة السوفياتية الصاعدة بقوة في تلك الفترة، إثر نجاح ثورة ١٩١٧ الروسية.

ومن هنا.. فإن لقاء رياض وكمال لم يكن معزولاً عن تأثيرات تلك الحركات العلمانية واليسارية في الدائرة الأوسع وهي العربية، والدائرة الأكثر شمولاً وهي العالم في تجربته بالمعسكر الشرقي.

كان اليسار "رؤيا ضبابية غائمة في بين القصرين، فلم يرتفع فهمي إلى المستوى الثوري الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً، وكان هذا اليسار في أزمة المخاض التي أصابت كمال عبد الجواد في قصر الشوق، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك، ثم جاء هذا اليسار في السكينة، واقعا حيا متطوراً مع أحداث الفن والتاريخ"^(٢)، والفترة التاريخية والسياسية التي التقى فيها رياض وكمال، كانت فترة انتقال حاسمة، وقلعة ملتهبة تمر بها مصر والعالم^(٣).

كنا نود لو أن الناقد أشار إلى تلاحم تطور حركة المجتمع المصري ومجمل التغيرات الحاصلة فيه، مع تطور حركة المجتمع العربي المحيط، الذي كان هو أصل ميلاد العلمانية العربية، والتوجهات اليسارية العربية، ممثلة في مجمل التيارات القومية الصاعدة آنذاك.

لقد رصدت الثلاثية "بزوغ الأمة المصرية باعتبارها مفهوماً سياسياً إيدولوجياً، مرتبطاً بطرائق حياة وأنظمة ثقافية انبثقت القومية منها؛ فالأمة تجيء في الرواية إلى الوجود والوعي ، مجسدة في تعابير

(١) إبراهيم فتحي: نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، ص ٢٤١.

(٢) غالي شكري، المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)، ص ٢٣٠.

(٣) انظر: عبد الرحمن أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، ص ١٠٤.

وإشارات ورموز متعددة منصهرة في جماعية حية، تتبنى أهدافاً مشتركة، تضي على المصالح الخاصة للطبقة الوسطى أهمية عمومية^(١).

على أن ذوبان تفكير رياض قلّس وكمال في بوتقة العلمانية، والتوجهات العالمية، وتيارات الوعي اليسارية، لم تخل من رد اجتماعي نفسي وعلمي على تطور حركة المد الديني (الإخوان المسلمين) المتصاعدة بدورها.

لقد بدا "منزع رياض الفكري قريباً من منزع كمال، من حيث إلحادهما وكفرهما بالأديان، بيد أن رياض كان قد اجتاز مرحلة الشك إلى مرحلة الإيمان، وأصبح يؤمن بالعلم والفن، على حين أن "كمال" لم يزل حائراً في شكه، وقد استولى عليه الشك حيال كل شيء، حتى في موضوع الزواج، فظل عازباً رافضاً للحياة الزوجية شاكاً في قيمتها^(٢).

ونحن لا ننكر على الناقد نجاحه في إضاءة نموذج القبطي، وتطور علاقته بكمال، وامتدادها إلى أحمد شوكت، ونعدها إشارة لافتة، ولكن لو أنها بدأت أو على الأقل أشارت إلى دائرتها العربية والعالمية الأوسع.

إذ ليس من المعقول على متقفي كرياض وكمال، وأحمد لاحقاً، أن يكون كل منهم معزولاً عن مجمل التيارات الأصل التي كانت تدور من حولهما في سوريا والعالم أيضاً.

إن مأساة المتقفي هي صورة من صور المأساة عند نجيب محفوظ، وهي مستمدة من حياة الطبقة الوسطى؛ فهم يعيشون في تناقض عنيف، وهو سبب المأساة في حياتهم، ويتمتعون بوعي يرفعهم عن الواقع، فيرفضون كثيراً من القيم المعروفة التي يهتدي بها الناس، ويندفعون في هذا الرفض حتى ينتهي بهم الأمر إلى الانفصال عن الواقع، وهم في الوقت ذاته لا يستطيعون تغيير الواقع ليتلاءم مع أفكارهم، فينعزلون عن الحياة التقليدية، التي تمضي في طريقها دون أن تستجيب لهم أو تهتم بمطالبهم^(٣).

ولعلنا نقول: إن السلسلة بدأت منذ نجاح ثورة ١٩١٧، وبروز الحركات القومية العربية في سوريا كرد على سياسات التتريك، والتخلص من الحكم العثماني ثم الإنجليزي والفرنسي لاحقاً، وصولاً إلى التغيرات التالية أو الموازية أحياناً الحاصلة في المجتمع المصري في فترة الرواية، ووصولاً لتشكيل إرهابات علمانية أو قومية لثورة يوليو ١٩٥٢.

(١) إبراهيم فتحى: نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، ص ٢٢٥.

(٢) شفيق السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧)، ص ١٧١.

(٣) انظر: رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، ص ٧٥.

ومن الواضح - أخيراً - أن الناقد الإيديولوجي كان يمتلك رؤية وموقفاً محددين، شهدت - في الغالب - صراع الفلسفات وولادة النقد الماركسي، مما جعل استخلاص الدلالات الإيديولوجية للثلاثية أكثر دقة وأبعد غوراً من المناهج السابقة، لأن النقد - هنا - تشربوا الروح الفلسفية، فكان البحث في هذه الدلالات محط اهتمامهم وعملهم النقدي.

الفصل الرابع

الثلاثية والمصنف

البنية

٥ إضاءة ..

أضحى القارئ وصوت الناقد الحديث - تحديداً - أحد أبرز العناصر الرئيسية الحاسمة في نقل النص الإبداعي إلى حيز الوجود الإنساني، منطلقاً من منطقة القراءة، داخلاً فيها حدود التأويل النقدي.

وتعد الناقدة (سيزا قاسم) من أكثر الطاقات النقدية نشاطاً في حقل البنيوية، وخصوصاً بعد تفردتها في نقد الثلاثية المحفوظية وفق المنظور البنيوي، وتأثيرها - دون شك - في مجال نقدها.

وقد اكتفت الأطروحة - في هذا السياق - بدراسة سيزا قاسم، المعنونة بـ (بناء الرواية.. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، لتفردتها وأهميتها - كما أسلفنا - ولأنها تشكل أيضاً للمادة النقدية المراد دراستها في هذا الفصل وفق الدراسات المعاصرة، بحيث تلقى الضوء على طريقة النقد الحدائلي للثلاثية، ولأن دراستنا - منذ البداية - قائمة على انتخاب الآراء النقدية الأكثر أهمية وفعالية؛ لأنها إن تعددت تحتاج إلى جهد جماعي لا فردي.

٥ الاتجاه البنيوي.. تقديم نظري..

لقد ارتأت الدراسة أن تقدم منطلقاً نظرياً للبنيوية قبل الولوج في النقد البنيوي التطبيقي لسيزا، يلقي الضوء على أهم دعائمها ومرتكزاتها بما هو ضروري لمناقشة مادة هذا الفصل . فليس المقام هنا - الحديث عنها بكل معطياتها واتجاهاتها وتطورها في الفكر الغربي، حتى لا يصبح الحديث مخلا ومملاً في الوقت ذاته.

يعتمد هذا الاتجاه في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي بذاته بوصفه بناء متكامل بعيداً عن أية عوامل أخرى، بمعنى أن أصحابه يعكفون - من خلال اللغة - على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي.

وكلمة (وظيفية) تشير إلى وظيفة هذه الوحدات على نحو مباشر في إطار بناء العمل، وهم يهدفون إلى الوصول لوحداث وظيفية أساسية يمكن استخدامها في تحليل الأعمال الأدبية قديماً وحديثاً.

اشتقت البنيوية كمنهج من البنية، "وبنية الأثر الأدبي هي التي يدرسها النقد، ليكشف (في الرواية مثلا) العلامة القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد، وبين السرد والحكاية"^(١).

وهناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية، الأول : تقليدي يكون نتاج تخطيط مسبق، فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث.. ينظر إليها كمعطى واقعي، فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر، والعلاقة القائمة بينها"^(٢).

ويرى صلاح فضل إن البنية هي "ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه"^(٣).

إن البنية كما يعرفها جان بياجيه Jean Piaget (١٨٩٦-١٩٨٠)، هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، ومن شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن تخرج (أي التحولات) عن حدود النسق .

ولا بد لكل بنية أن تتسم بالكلية والتحولات والتنظيم (الانتظام) الذاتي، والمقصود بالكلية: أن البنية لا تتألف من عناصر مستقلة عن (الكل)، بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، والمهم هو العلاقات القائمة بين العناصر، أي عمليات التأليف أو التكوين، لأن (الكل) ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات، وقانونها هو قانون النسق نفسه أو المنظومة نفسها .

أما التحولات؛ فتعني أن المجاميع الكلية تتطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية .

وأما المقصود بالتنظيم الذاتي؛ فهو أن في وسع (البنى) تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي، وهذا الانغلاق لا يمنع البنية الواحدة من أن تتدرج تحت بنية أخرى أوسع^(٤).

(١) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٣٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧.

(٣) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١٤٠، وانظر: ص ١٤١-١٤٧. ولمزيد من التوسع والإيضاح، انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٩٢-٩٥.

(٤) انظر: أ. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية لأعضاء على البنيوية، دار مصر للطباعة، الفجالة - القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣٣-٣٥. ب. ترانس هوكمز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٣.

وكل التعريفات الأخرى تركز على مبدأ الأولوية للكل على الأجزاء، أو هي مكونة من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على غيره^(١).

ويرى كمال أبو ديب أن البنيوية " ليست فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود... وهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وإبزائه... وتغيير البنيوية الفكر المعايين للغة والمجتمع، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتته، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق، وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع"^(٢).

وهذا ما أكدّه جورج مونان Georges Mounin (١٩١٠-١٩٩٣)، حينما قال: إن البنيوية تأسست كمنهج لدراسة البنيات في كل مكان تلتقي فيه بها، وهي (البنيات) ليست محاط لقاء، إنها أنسقه علاقات خفية متخيلة أكثر مما هي مدركة، يبينها التحليل كلما أبرزها، ويوشك أحيانا أن يختلفها ظنا منه أنه يكتشفها، والبنيوية ليست فقط منهجا، بل كما يقول كاسيرر Amist Cassirer (١٨٧٤ - ١٩٤٥)، (اتجاها عاما للفكر)^(٣).

(١) انظر تعريفات أخرى في: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص ٣٥-٤٤، ونحن وضعنا هذا التعريف بالذات لجان بياجيه، لشموليته وشهرته.

(٢) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧، وانظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ١٢٤.

(٣) انظر: جورج مونان، جيرار جينت، ميكائيل ريفاتير، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٢١، ولمزيد من التفصيل، انظر:

أ. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عيود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص ١١-٢٢.
ب. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط ٤، ١٩٨٥، ص ٨٧-٩٦.

ج. ثائرة شعلان، البنيوية، (الرمز، اللاشعور، التاريخ)، كراسات ثقافية، ١٩٨٥، ص ٣-٤١.

د. محمد عصفور، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٢٠٦ - رمضان ١٤١٦هـ - فبراير/شباط، ١٩٩٦، ص ٢٩-١١٠.

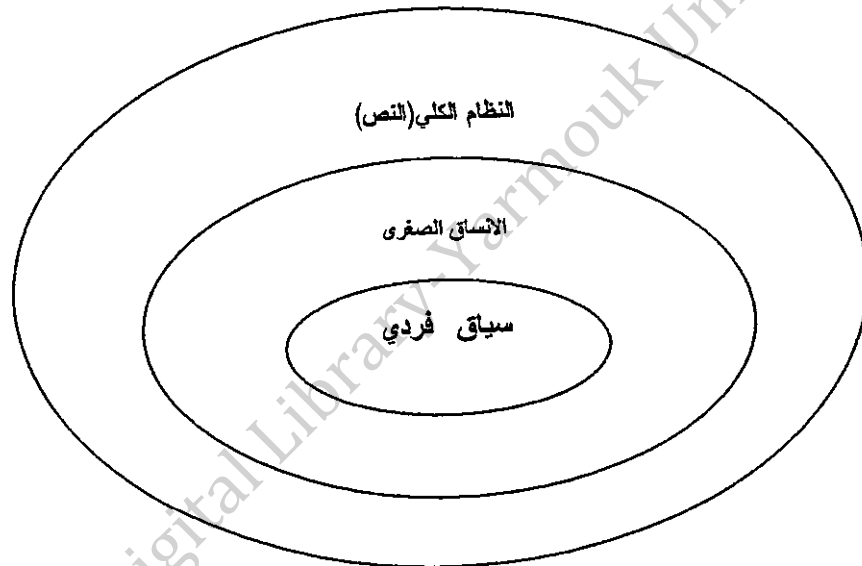
هـ. عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٢، ذو الحجة ١٤١٨هـ - إبريل/نيسان، ١٩٩٨، ص ٢٠٠-٢٤٩.

و. سعد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الحمراء، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ٢٧٠-٢٩١.

ارتبطت البنيوية الأدبية في نشأتها بالبنيوية اللغوية التي أسسها فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، وهي التي تحدد هوية البنيوية الأدبية، وتعين مسارها من البداية إلى النهاية، لذلك كان المدخل المنطقي لدراسة البنيوية الأدبية يمر ببوابة البنيوية اللغوية^(١).

ويرى البنيويون اللغويون أن اللغة -أية لغة- نسقٌ أو نظامٌ كليٌّ، أي أننا في تعاملنا مع سياق لغوي فردي سوف نبحث عن خصائص الأنساق الصغرى في علاقتها ببعض، وفي علاقتها بالنسق أو النظام الكلي المتمثل بالنص، ثم علاقة هذا الأخير بنظام أكبر يفترض انتماء النص إليه، تلك هي البنيوية في أبسط تعريفاتها^(٢).

النظام الأكبر



والبنيوية بهذا تركز على الداخل، على الوظائف الداخلية للأنساق الصغرى في علاقتها القائمة ببعض، أو ما بين البنية والأخرى، وتهمل الخارج أو تكاد ترفضه^(٣). عرف سوسير اللغة على أنها نظام من العلامات، فهو يقول: "إن اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض، تنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقت واحد"^(٤)، أي فيما عرف لديه بالتزامن.

(١) انظر: عبد العزيز حمودة، المراسم المحببة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٠٠.

(٢) + (٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(٤) فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوفيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطليبي، بيت الموصل، ط ٢، ١٩٨٨، ص ١٣٤.

وهذه العلامات هي أصوات تصدر من الأنساق، ولا تكون ذات قيمة إلا إذا جاءت للتعبير عن فكرة معينة، من هنا جاء اهتمام سوسير بالعلامة اللغوية التي تقوم على ثنائية الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الفكرة) ، مركزا على البحث في طبيعة العلاقة من حيث هويتها ووظيفتها، وأكد أن العلاقة بين شقيها اعتباطية وتعتمد على التواطؤ المعرفي^(١)؛ فكلمة شجرة بالعربية تدل على الصورة المتخيلة للشجرة ، وكلمة (Tree) في الإنجليزية تدل على نفس الصورة المتخيلة، وهكذا في باقي العلامات، فهي علاقة ليست سببية أو عضوية وإنما اعتباطية^(٢).

وقد لا تكون العلامة في شكل لغة فقط، فقد تكون صوتا موسيقيا، أو لونا في لوحة، أو أي وحدة أخرى تستخدم لتوصيل دلالة^(٣).

إن اللغة تعتمد على نسق الصوت في الكلمة، الذي يتكون من أصوات متميزة ليس لها علاقة بذاتها بالمدلول، فقيمتها ليست في مادة الصوت الذي تتكون منه، وإنما في العلاقة بين الأصوات، التي تقوم أساسا لدى سوسير - على الفروق، فالدال اللغوي - كما يقول - "لا يتكون من مادة صوتية ولا يتكون من أية مادة، بل من الفروق التي تميز الصورة الصوتية لهذا الدال عن غيره"^(٤).

وقد نظر ليفي شتراوس Levi Strauss (١٨٢٩-١٩٠٣)، إلى دراسة سوسير للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، تصل بين نسق اللغة والكلام الفردي من ناحية، وبين الصورة الصوتية (الدال) والمفهوم (المدلول) من ناحية أخرى، وقد وصل ليفي شتراوس بين هذه الثنائية ونموذج التحليل الفونيمي، الذي يحاول به علم اللغة البنيوي إثبات أن بنية أي لغة تتبع سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية^(٥).

(١) انظر: عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأنبي، جدة، ١٩٨٥، ص ٣٠.

(٢) انظر : المرجع نفسه، ص ٤٧.

(٣) انظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٦٤.

(٤) فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ص ١٣٩.

(٥) انظر: أدبث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق، بغداد - العراق، ١٩٨٥، ص ٢٦.

لقد مثلت الأفكار السابقة مفهوم البنية اللغوية عند سوسير التي استند عليها الفكر البنيوي فيما بعد، وقد أثر في الفكر البنيوي - إلى جانب ذلك - حديث سوسير عن الثنائيات التي أشير إلى بعضها تواً، مثل: ثنائية الدال والمدلول، التزامني والزمني. يرى سوسير أن النسق اللغوي هو نسق اختلافات بالدرجة الأولى، والقانون الأساسي الذي يحدد النسق هو نسق اختلافات في تضادات ثنائية^(١).

ويقول ليفي شتراوس: إن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذه الظواهر الثنائية، وهي تشمل جميع جوانب الحياة، فهناك الحياة والموت، والصحة والمرض، والأرض والسماء... الخ، وصراع الإنسان مع كل هذه الظواهر الثنائية، وسعيه إلى الوصول إلى الأقل - إلى حل وسط بينها، يمثلان جوهر تفكير الإنسان منذ العصر القديم إلى اليوم، ولا يكاد يخلو منها عمل أدبي أساسه الرؤية الجمالية الصادقة^(٢).

ويتمثل التحليل البنيوي في هذه الحالة في تفتيت العمل الأدبي شعرا كان أم نثرا إلى هذه الوحدات الثنائية، وضمها في قوائم مترابطة بحيث يمكن بالنهاية قراءة العمل الأدبي قراءة جديدة، لا وفقا لتسلسله الزمني أو الأفقي، بل وفقا لترتيب وحداته الدلالية أيا كان موقعها من العمل^(٣).

ولعل ثنائية اللغة والكلام^(٤) من أكثر هذه الثنائيات تأثيرا في الفكر البنيوي؛ فقد فرق سوسير بين اللغة بصفاتها نظاما مستقلا بذاته وبين المنطوق (الاستخدام) الفردي أي الكلام، ويرى ألا وجود للأفكار قبل اللغة، ولا يمكن أن تتميز هذه الأفكار قبل ظهور اللغة^(٥).

(١) انظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحببة، ص ٢٢٤.

(٢) انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص ٤٥.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٤٥، ٤٦.

(٤) لمزيد من التفصيل عن هذه الثنائية، انظر:

أ. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص ٤٨-٥٢.

ب. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٢-٣٠.

ج. أدب كيرزويل، عصر البنيوية، ص ٢٤٧، ٢٤٨.

د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٨١-٨٣.

(٥) انظر: فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ص ١٣١.

إن اللغة هي الجانب الاجتماعي من اللسان، أي النظام المشترك الذي يعتمد عليه المتكلم اعتماداً لا شعورياً، أما الكلام فهو التحقيق الفردي للنظام في أمثلة فعلية من اللغة، والموضوع الخاص للدراسة اللغوية هو النظام الذي يكمن وراء أية ممارسة إنسانية دالة بذاتها^(١).

وقد كان لأفكار سوسير أثر واضح على تشومسكي Avram Noam Chomsky (١٩٢٨-...)، خاصة في تفريقه بين اللغة والكلام، إذ أقام مكانها ثنائية القدرة والأداء، ورغم هذا التأثير فإن مفهوم تشومسكي للقدرة يقوم على تعارض مع مفهوم اللغة عند سوسير، فاللغة عند سوسير كانت تعد نظاماً خارجياً، فيما يرتبط مفهوم القدرة عند تشومسكي بالعقل والدماغ، أي أنه مجسد داخلي^(٢).

وقد نتج عن الاهتمام المتضمن في اللغة عند البنيوية، إخراج المؤلف من النص الأدبي^(٣)؛ فليس هو الذي يقول بل المنظومة اللغة هي التي تقول كما يتضح من قول بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠)، عن علاقة الذات باللغة؛ فهو يرى أن الذات ليست امتلاء فردياً، وليست هي محمول الذات، بل إن اللغة هي الذات، ولذلك فالكتابة لا تقوم على الصفات الداخلية للذات ولكن على غيابها^(٤)، وبذلك تكون البنيوية قد أطاحت بأولية الذاتية "بنقل مستوى التحليل من مستوى المقاصد الذاتية إلى مستوى البنى اللغوية والسيمائية"^(٥).

إن "صاحب النص يتخلى بمجرد إفضائه بنصه عن ملكيته، ويفوض لكل قارئ حق التصرف فيه، وهذا يعني أن كل قارئ لأي نص إنما هو مالك عيني له في لحظة قراءته إياه"^(٦).

(١) انظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص ٨٤.

(٢) انظر: نعوم تشومسكي، المعرفة اللغوية.. طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة وتعليق وتقديم محمد فتحي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٣هـ/١٩٩٣، ص ٨٣.

(٣) انظر: أ. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص ٦٣-٦٥، ص ٧١، ٧٠.

ب. ماري كلايفز، دريدا.. تحولات البنيوية وما بعد البنيوية، ترجمة محمد ناصر صلاح، صحيفة الرأي، عمان-الأردن، الملحق الثقافي، ع ١٢٩٦٣، الجمعة ٢٤ آذار ٢٠٠٦، ص ٨.

(٤) انظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤، ص ١٠٨.

(٥) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ١٩٩٩، ص ٢٧٤.

(٦) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص ٩٢.

ويعني مصطلح موت المؤلف "ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جواهر الدراسة النقدية للأدب، أو هي نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي، بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز _عندهم_ هي من النص ذاته"^(١)، وما ينبثق من النص وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي، وإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة الخارجية، من المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية^(٢).

إن البنيويين يلغون التاريخ، ويحذون حذو ليفي شتراوس في أن البنى عالمية وبالتالي لا زمنية، فهم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابا للتغيير أو التطور، وغير مهتمين بالكيفية التي يمكن فيها للأشكال الأدبية أن تكون قد تطورت على مدى الزمان، ولا بإنتاج نص ما أو استقباله، بل فقط بالبنى التي تشكله^(٣)، وأدبية الأدب أي الوظيفة الشعرية هي ما يهم النقاد البنيويون^(٤).

إن تعدد اتجاهات البنيوية لا تقتصر على حدود ما تم عرضه فيما سبق، بل تتوعدت وكثرت تشكيلاتها البنائية، وتشير الدراسات المتخصصة بالبنيوية إلى وجود اتجاهات عدة للبنيوية، مثل: البنيوية الماركسية، والبنيوية النفسية، والبنيوية التكوينية، والبنيوية الشكلانية^(٥). ومهما اختلفت وجهة نظر هذه الاتجاهات، فإنها تهدف في النهاية إلى التركيز على الوحدات التي تضمن وحدة البناء.

إن المبدأ الأساسي المعتمد هو أن النص الأدبي نسق من الدوال، وينجز بداخل نسق اللغة، وكل تفسير للنص أو حكم عليه ينبغي أن يكون مسبوقا بوصف لبنائه، أما مكونات النص الغامضة فلا يمكن أن تفهم في حالة فصلها عن السياق، ولكن يتم ذلك بفضل تحديد مجموع العلاقات الوظيفية التي تحافظ عليها البنى فيما بينها .

(١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٦٥.

(٢) انظر: أ. المرجع نفسه، ص ٩٦، ٩٧ .

ب. عبد العزيز حمودة، المرايا المحببة، ص ٤٣-٦٤ .

(٣) انظر: ماري كلايفز، دريدا..تحولات البنيوية وما بعد البنيوية، ص ٨.

(٤) انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٨٧-٨٩.

(٥) انظر: إدريث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، .

وأهم ما قدمته البنيوية هو الانطلاق من مبدأ العلاقة بين الأشياء، وهو مبدأ مكنها من الرؤية المفتوحة على وظائف الوحدات، كما أنها خلصت النص من شخصية الكاتب (المؤلف)، فهو مستقل عن كل وظيفة مرجعية، وهو ممارسة اعتباطية وليس شيئاً آخر غير نسق من الدوال، فلم تعد هناك أحكام قيمية عن صدق العمل الأدبي، ولكن عن صحته، وانسجام نسقه الداخلي .

وتأسيساً لما سبق، فإن الفصل سيقدم نقداً لدراسة سيزا قاسم (بناء الرواية)، لنرى مدى انسجامها وتطابقها وتساوقها ضمن المحاور والأسس العامة التي ركزت عليها البنيوية بشكل عام؛ لأنه من الصعوبة بمكان - أن نؤسس ونقيم النقد على الاتجاهات العديدة التي تفرعت عنها البنيوية .

• بناء الرواية.. سيزا قاسم:

• تحديد...

إن النص هو الوسيط القائم بين المعاني والمتلقي بما يقربها من فهمه، والمتلقي - هنا - لا يتلقى نص محفوظ، فهذه المرحلة (الخطوة) قامت بها سيزا قاسم بنيويًا، وإنما يتلقى نقد النص، أي تلقي التلقي ونقده إن جاز التعبير والقول، وما ينتظر من الناقد أن يقدمه حول نقد سيزا قاسم للبنية الروائية للثلاثية.

والناقد البنيوي لم يعد يتجه بما يكتبه.. لا إلى الأديب صاحب النص، ولا إلى قارئه الطبيعي، وهو الذي يخاطبه الأديب بأدبه، وإنما أصبح يتجه بنقده إلى رفيقه الناقد، مقيما وإيساه حوارا خاصا، قد لا يشاركهما في دواله ورموز علاماته غيرهما^(١).

من هنا تأتي اللذة التي يستشعرها الناقد في حضرة النص باجتهاده في فهمه واندماجه معه، متساويا بذلك مع اللذة التي يشعر بها الكاتب/ المؤلف أمام نصه، لذة بين الناقد (المتلقي الأول/ الناقد البنيوي) والناقد (المتلقي الثاني/ نقد النقد)، وبين الناقد والنص، "فالمعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه، واجتهاد في نيته"^(٢)، ونص اللذة هو النص الذي يرضي فيملاً، ويهب الغبطة وينحدر من الثقافة، ويرتبط بأريحية القراءة^(٣).

عند استحضار المحاور الأساسية لسيزا قاسم، نجد أنها أكدت ثلاثة أنساق / أبنية، هي:

١- البنية الزمانية ٢- البنية المكانية ٣- المنظور العام

بالإضافة إلى المدخل والتقديم، ما مدى تتبعها للأفكار التي نادت بها البنيوية في الثلاثية المحفوظية؟ وكيف طبقت مبادئ البنيوية بإجراء تقطيعات معينة ومحددة ضمن المحاور التي تناولتها؟!

• العنوان بين بناء الرواية... والدراسة المقارنة:

لا مندوحة -أولاً- من الإشارة إلى أن هذه الدراسة تعد علامة فارقة في مسيرة نقد الرواية العربية، ولا سيما بعد أن تركت بصماتها على خارطة النقد في روايات نجيب محفوظ؛ فقد اتسمت بعمق الرؤية، وسعة الثقافة، والاطلاع والإلمام الواسعين على الآداب الغربية ومقوماتها، هذا عدا عن المراجع الأجنبية الوافرة التي استعانت بها الناقدة .

(١) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ٧٥.

(٢) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ٣٦.

(٣) انظر: رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ١٩٩٢، ص ٣٩.

اذلك فإن الأحكام النقدية التي ستصدرها لاحقاً على هذه الدراسة، لا تقلل بأي حال من الأحوال -من أهميتها ومكانتها، وإنما هي اجتهاد ذاتي من منطلق القراءة بالمفهوم البنيوي. إن "صاحب النص يتخلّى بمجرد إفضائه بنصه عن ملكيته، ويفوض لكل قارئ حق التصرف فيه، وهذا يعني أن كل قارئ لأي نص، إنما هو مالك عيني له في لحظة قراءته إياه"^(١)، وهذا يعني بالضرورة أن النص المنقود أصبح ملكاً للناقد (القارئ الثاني) لحظة قراءته وتلقيه للنقد الأولي للنص .

يجسد عنوان كتاب الناقدة (سيزا قاسم) ثنائيتين متناقضتين بذاتهما، بناء الرواية / الدراسة المقارنة، وكأنها طبقت البنيوية منهجاً روائياً منذ البداية (العنوان). ولكن لماذا جمعت الناقدة بين البنيوية والأدب المقارن؟ حتى لو كان لها مبرراتها كما سنرى، "فالتصريح بالدراسة المقارنة لنص روائي ما، لا يتضمن بالضرورة تصريحات بمنهج محدد لإجراء هذه المقارنة"^(٢).

كما أن العنوان جائز أن يكون لكتابين، أحدهما: بناء الرواية.. الثلاثية أنموذجاً، إذ تتناول فيه الثلاثية وفق المعطيات والمرجعيات البنيوية، وتشكل الرواية بذلك مادة خصبة، والآخر: الدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والغربي (الثلاثية أنموذجاً)، وبذلك يقتصر الكتاب على عملية المقارنة بين أدبين أو أكثر من جوانب مختلفة تحددها الباحثة، ولا شأن للبنيوية بها هنا.

إن الناقدة أدخلت في دراستها هذه_ الأدب المقارن ضمن حدود المنهج البنيوي، ذلك من منطلق أن المقارنة هي علاقة بين أدبين / ثنائيتين، وأوجه الشبه الناتجة من عقد المقارنة أو الترابط والتلاحم بين الأدبين يتم بوحدة بنائية واحدة، لأن الانطلاق كان من مبدأ العلاقة بين الأشياء، أو العلاقات القائمة بين العناصر، وهو ما نادى به البنيوية، وما أكدته المدرسة الفرنسية، إذ ترى أن "الأدب المقارن هو تأكيد علاقات بالوقائع، ويجب أن تكون هذه العلاقة ثنائية أي بين أدبين، فإذا اتسع المجال خارج نطاق أدبين ليشمل ما هو أكثر منها، فإن المدرسة الفرنسية تخرج الدراسة من مجال الأدب المقارن إلى مجال الأدب العام"^(٣) .

(١) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ٩٢ .

(٢) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢٠.

(٣) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص ٧ .

ولكن هل يبرر هذا دراستها للأدب المقارن والتوسع فيه على النحو الذي رأيناه في كتابها ونقدها؟

صحيح أن الأدب المقارن يعالج العلاقات بين النصوص في الأدبين المختلفين بوحدة واحدة، والبنوية تركز على الثنائية الضدية والعلاقات في النص الواحد، إلا أن هذا من طبيعة المقارنة التي يتسم بها هذا الأدب، فهو علم، والبنوية علم آخر، مع أن سيزا قاسم تعتقد "أن الأدب المقارن ليس علما قائما بذاته.. إنما يجب أن ينظر إليه فرعا متخصصا من الدراسات الأدبية، وليس له منهجه الخاص المنفصل، وإنما يتبع مناهج البحث الأدبي عموما"^(١).

وينفي رينيه ويليك René Wellek (١٩٠٣ - ١٩٩٥)، وهو عالم أمريكي يمثل رأي المدرسة الأمريكية - ضرورة حصر دراسة الأدب المقارن في نطاق أدبين لا غير، ثم أن دراسة الأدب المقارن لا يمكن أن تحد بطريقة واحدة، إذ يستخدم الوصف والتشخيص والتفسير والرواية والشرح والتقييم في بحثه بقدر ما يستخدم المقارنة، كما أنه يرى أن المقارنة قد تشمل أعمالا لا تربط بينها صلات تاريخية مؤكدة، وقد لا ينفرد الأدب المقارن بمنهج خاص، ولكنه يلجأ إلى استخدام مناهج البحث العامة^(٢).

المدخل... والتقديم... تاريخ الأدب المقارن والمصادر الغربية:

تفرد الناقدة مدخل دراستها لإلقاء الضوء على الأدب المقارن، إذ تسلط عليه جل اهتمامها من استعراض الآراء بين المدرستين الفرنسية والأمريكية، والسؤال الآن: لماذا أسهبت في الحديث عنه بهذه الصورة، على الرغم من أنه ليس علما قائما بذاته حسب رأيها، وأهملت المنهج البنوي / البنائي نظريا، مع أنه علم قائم بذاته، وهما سيان عند القارئ، فلماذا التقديم لأحدهما دون الآخر؟ مع أن البناء هو عنوان دراستها الرئيس قبل الأدب المقارن!! وقد أشارت سيزا قاسم أنها تستند إلى المنهج البنائي^(٣) أولا، ثم المنهج النقدي التطبيقي المقارن^(٤) ثانيا، ثم دراسة الواقعية الفرنسية^(٥) ثالثا، ومن الواضح التداخل والتبحر بالمدارس والمناهج التي أفادت منها.

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٩.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٧، وانظر: تعريف (كاريه-عالم فرنسي) للأدب المقارن، ص ٨.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٩.

كما نوهت أيضا إلى الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Janet، واعتمادها أولا

عليه للمقارنة ؛ لأنه ينتمي إلى مدرسة النقد البنائي الفرنسية، وهو يعترف بضرورة الأخذ من المناهج الأخرى كالمناهج التفسيرية والتاريخية^(١)، مع أن البنيوية تهمل التاريخ وصلتها به^(٢)، كما أشارت إلى لجونها لكتابات الناقد بوريس أوسبنسكي^(٣)، ومقارنتها الثلاثية بأعمال بلزاك Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠)، وفلوبير Flaubert (١٨٢١-١٨٨٠)، من المدرسة الواقعية الفرنسية، وزولا من المدرسة الطبيعية، وجلزوردي Gelzorde (١٨٦٧-١٩٣٣)، من مدرسة الروائيين الإنجليز، ومارسيل بروسست Marcel Proust (١٨٧١ - ١٩٢٢)، وجيمس جويس James Joyce (١٨٨٢-١٩٤١)، وفرجينيا وولف Virginia Woolf (١٨٨٢-١٩٤١)، ممثلين لرواية تيار الوعي^(٤) .

وبررت سيزا سبب اختيارها للثلاثية القاهرية المحفوظية، بأنها تعد من أفضل الأعمال الروائية في أدبنا الحديث وأكملها بناء^(٥)، مع أنه لا داعي لتبريرها، لأن العالمين العربي والغربي يعرف جيدا ماهية الثلاثية وقيمتها وأهميتها بصفاتها رواية عربية وعالمية.

وهكذا نرى أن الناقدة قد ابتعدت قليلا- عن حدود المنهج البنائي بتبهرها وتوسعها في المدارس الغربية وروادها، ألم يكن بالإمكان الاقتصاد على الأبنية الروائية أو العملية البنائية دون التطرق للمقارنة بالمدارس الغربية؟ فهذا من شأنه تغطية العنوان (بناء الرواية) مع إسقاط كلمة مقارنة! وخصوصا أن قاسم تشير إلى أن مصطلح الأدب المقارن ما زال "يثير حوله الكثير من النقاش والجدل، ولم يستقر مدلوله ولم يتحدد بعد"^(٦).

وإذا كان لا بد من المقارنة.. فلماذا لم تكن مع أعمال عربية أخرى لمحفوظ مثلا؟ فهذا يؤدي إلى تقريب مفهوم البنائية أكثر، كون العاملين المراد المقارنة بهما أو أكثر من عاملين عربيين أولا، ولمحفوظ نفسه.. ثانيا، أو المقارنة مع أعمال روائية لمؤلفين آخرين.. كتوفيق الحكيم أو جبران خليل جبران، فيتعمق المصطلح البنائي ويترسخ في الأذهان، لإمام معظم الباحثين بالدراسات العربية، وعجزهم عن التواصل مع الآداب الغربية، وهذا كله من شأنه أن يقلل العناية والتوتر على القارئ، لأن المدارس التي ذكرتها الناقدة تتطلب من المتلقي الدراية والإلمام الواسعين .

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٤.

(٢) انظر: هذه الدراسة، ص ١١٩، ١٢٠.

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٤ .

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧-٢١.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧.

وقد صرحت سيزا بأن القالب الثلاثي الذي اتخذته محفوظ لثلاثيته غربي الأصل وخاصة جليزوردي، على أساس أن الغرب عرف روايات النفس الطويل (الروايات الأنهار)^(١)، أي أن فكرة الثلاثية بتقسيمها لثلاثة أجزاء حسب رأي قاسم غربية الأصل، ونحن نعتقد أن هناك لبسا في هذا الجانب؛ فمحفوظ تأثر بالأسلوب الروائي لا بالتجزئة .

لقد تأثر نجيب محفوظ بالأدب الفرنسي، مثل فلوبير في (مدام بوفاري)، وناهيك عن بلزاك الذي قرأ محفوظ أهم شواخه عن طريق الترجمة، وقرأ لإميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) بالفرنسية رواية (نانا)^(٢)، وهذا يفسر بأن جعل أسرة آل شداد في الثلاثية تتأثر بالثقافة الفرنسية، ولا سيما معشوقة كمال (عايدة شداد)، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على حرص محفوظ على النقل الأمين للواقع في أحداث ثلاثيته .

واستفاد نجيب محفوظ من الواقعي التقليدي، ومن الواقعي الحديث من تيار الوعي ... الخ، لأنه قرأ كل هذا في فترة واحدة، أي أن التجارب التي عاشتها أوروبا في مائتي سنة أو ثلاثمائة سنة، اطلع عليها محفوظ في عشر سنوات، فاستفاد من أساليب روائية عديدة، إذ نجد لحظات سرالية في الثلاثية^(٣)، وهذا دليل على أن "محفوظ" تأثر بالأسلوب لا بفكرة التقسيم.

جاءت فكرة تقسيم الرواية لثلاثة أجزاء من سعيد جودة السحار، صاحب دار النشر التي قصدها محفوظ لنشر الرواية، ولكنه رفض أن يطبعها وينشرها بحجمها إذ تراوحت عدد صفحاتها ألف وخمسمائة صفحة تقريبا، وقد كانت رواية واحدة اسمها (بين القصرين)، وإلى الآن.. نقول: ثلاثية (بين القصرين)، فلما رأى محفوظ استحالة نشرها، اقترح عليه السحار تقسيمها بعد أن نشرها يوسف السباعي على حلقات في مجلة الرسالة الجديدة، ومن هنا جاءت في جزأي (قصر الشوق) و(السكرية)^(٤).

ولقد نفت الناقدة لجوءها للأحكام القيمية في مقدمة دراستها، مع أنها أصدرتها -كما سنرى- لاحقا.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٧، ١٩ .

(٢) انظر: أحمد الشهاوي، حوار في مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة - مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٥، ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦، ص ٣٧ .

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٢٠ .

(٤) انظر: جمال الغيطاني، المجالس المحفوظية، ص ١٦١، ١٦٢ .

وعلى الرغم من إقرارها بوصفية دراستها، إلا أنها أسهبت كثيرا فيه، وخاصة عند دراستها البناء المكاني في الفصل الثاني، وكان البنيوية وصفية فقط، مع أن هناك احتمالات كثيرة للتأنيبات المكانية في الثلاثية.

٥. جدلية الزمان عند سيزا قاسم...

(١)

تعد وجهة النظر البنيوية العنصر الزمني مكونا أساسيا من مكونات الشكل الروائي^(١)، إذ تتطلق البنيوية من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، وتري أن النص كيان منته في الزمان والمكان^(٢).

الزمن.. حقيقة مجردة لا تتجلى إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، إذ إنه يؤثر فيها وينعكس عليها، ومن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا. الزمن.. هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع. الزمن.. هو الهيكل الذي تشيد وتبنى فوقه الرواية. الزمن.. محوري، وتترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار. هكذا.. تنتظر سيزا إلى عنصر الزمن^(٣).

إن رؤية الناقد الحديث يجب أن تتضمن حدود تجربته واستقلاليتها، ومدى انفتاحها على آفاق نقدية جديدة، وخاصة عندما تندمج برؤية النص، فنصبح أمام ثنائيتين: رؤية الناقد/ رؤية النص.. لتتكشف طاقة النزعة الإنسانية في العملية النقدية.

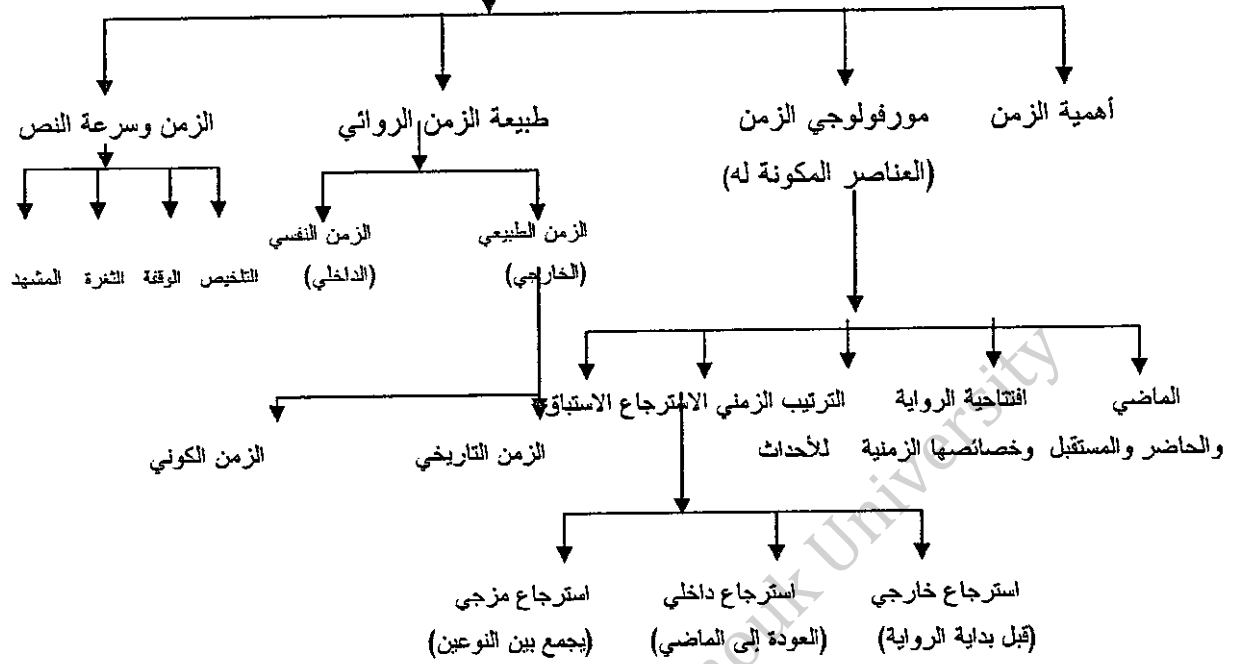
لذلك.. من المهم بداية، أن نشير إلى إجابة سيزا لعملية تبين الزمن عموما، وسنناقش ما ارتأيناه جديرا بالمناقشة وطرح التساؤلات وفق المنطقات التي حددتها الناقدة، ويجسد الهيكل التالي الصورة القاسمية للزمن، إذ ارتأينا أن يكون المتلقي على معرفة وإلمام بالخطوط العريضة لها، حتى يتابع الدراسة في آرائها.

(١) انظر: حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص ١٠٨.

(٢) انظر: شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد (البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيوية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ١٩٩٧، ص ١٦٨.

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٢٦، ٢٧.

رسم يبين تبين الزمن عند سيزا قاسم



إن ما يلفت النظر حول الهيكل السابق هو تعددية المفاهيم الزمنية، وسواء وافقنا الناقدة أو خالفناها فيما ذهبت إليه، فإن اهتمامها كان منصبا على معالجة أكبر قدر ممكن من العناصر الزمنية.

وحفلت دراستها بالرسومات والإحصاءات والجداول العديدة؛ فمعظم هذه الأشكال توضيحية^(١) لا تخلق فكرة جديدة، مما جعلها تأتي في الكتاب بصورة لا تقنع القارئ. وقد وقفت البنيوية من هذه الظاهرة موقفا سلبيا معاديا، ولدت نفورا عند المعترضين، ولا سيما أنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانيّة - حسب رأيهم^(٢)، وظن الكثيرون أن "فاعليتها على مستوى وصف النسيج اللغوي للنص يمكن أن تتحقق أيضا على مستوى البنية الدلالية"^(٣)، كما أن لجوء النقد البنيوي إلى هذه الرسومات في المضامين والاستخلاصات تستوجب إمعان النظر في سكينة موضوعية، لأنها أثار ردودا مضادة ولدت الاحتراز لدى الخصوم، وبعض الانتصار أيضا، إذ لا يغدو الرسم أن يكون وسيلة

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٢٩، ٣١، ٣٢، ٤١، ٥٥.

(٢) انظر: أ. سعد البازغي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص ٤١.

ب. إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، ص ١٠٣.

(٣) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص ٧٨.

من وسائل الإيضاح، فكأنه إطناب ليس له فضل إلا محاولة تأكيد الفكرة الواحدة في غير تكرار صريح^(١).

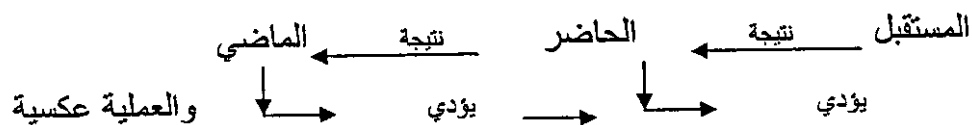
إن النقد لا يخطيء الرسومات والإحصاءات، ولكن ردود الفعل كانت نابعة من كون البنيوية منهجا أدبيا له خصوصيته وفاعليته في استقراء النصوص واكتشاف الجديد . ويرى المسدي أن الناقد البنيوي يمكن أن يستبطن لغة ثانية يعبر بها عن مقصده بعد أن عبر عنه باللغة الطبيعية^(٢).

(٢)

تجزم الناقدة في مورفولوجي الزمن، أن الواقعيين فصلوا بين عناصر الزمن الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، وأن الإشارات المستقبلية قليلة^(٣).

ومن المعلوم أن الثلاثية رواية واقعية، وتقع أيضا ضمن الفترة الواقعية الاجتماعية من فترات الروايات المحفوظية، فهل هذا يعني أن "محفوظ" فصل بين العناصر الزمنية؟ وإشارات المستقبلية في عالم القاهرة المعاصر الذي جسده روايات المرحلة الواقعية الاجتماعية: القاهرة الجديدة ١٩٤٥، وخان الخليلي ١٩٤٦، وزقاق المدق ١٩٤٧، والسراب ١٩٤٨، وبداية ونهاية ١٩٤٩ بشكل عام، والثلاثية بشكل خاص كانت قليلة أو معدومة؟

إن الماضي والحاضر والمستقبل عناصر زمنية ترتبط ارتباطا وثيقا معا، فلا حاضر دون ماضي، ولا مستقبل بدون حاضر، وما الحاضر إلا امتداد للماضي .



وحفلت الثلاثية بالعناصر الزمنية الثلاثة، وكل منها يتذبذب في الآخر، ويؤدي إلى بعضها البعض، كما أنها تحفل بالعناصر المستقبلية ولا تقلل منها، وليس بالضرورة أن يكون دليل المستقبل بشكل مباشر، بل يتبع أسلوب اللامباشرة.

(١) انظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص ٧٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٧٩ .

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٣٠.

لقد عرفنا من بدايات (بين القصرين) أن فهمي كان وطنيا إلى أبعد الحدود، ويساعد على توزيع المنشورات، فطريقه مستقبلا كان واضحا ومحددا سلفا، وبالتالي مرجح للموت خصوصا مع رصاصات الإنجليز الطائشة التي لا ترحم، كما أن موقف مريم عندما كانت تسترق النظر إلى جوليان الإنجليزي إشارة للمستقبل ليقطع معها فهمي العلاقة، ولا سيما أنه كان يبغضهم .

أليس خروج أمينة من منزلها لزيارة الحسين، كان طريقا محددا سلفا للمستقبل أيضا وهي تعرف في قرارة نفسها أنها مهددة بالطرد من منزلها عندما يعلم السيد أحمد عبد الجواد بذلك؟ أليس اغتصاب ياسين للجارية نور، يشير إلى توقع طلاقه من زينب ابنة السيد محمد عفت؟ كما أن عائشة عندما وضعت نعيمة تتبأ الطبيب بموتها قبل بلوغها العشرين، وهذا ما حدث.

ألم يعلم كمال بأن حبه الضائع لعائدة كان مصيره الفشل منذ البداية؟ وخاصة أنها من الطبقة البرجوازية الغنية! وهو دونها مستوى وتعلما ومالا ونفوذا ! وكذلك الحال مع عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت؛ فقد كانت الطريق التي يسيران فيها من تدين الأول وتزمته، وشيوعية الثاني سببا في دخولهما السجن؟

(١) مثلنا للإشارات المستقبلية بهذه الأمثلة بشكل عشوائي، والرواية تزخر بالأمثلة الدالة على الأزمان الثلاثة (الماضي - الحاضر - المستقبل).

إلى ما سيحصل لاحقاً (توقعات قريبة لما سيقع بناء على أفعال الشخصيات في ضوء المواقف التي تمر بها)، وتؤكد إحساس الشخصيات بالقلق بإيقاع وصراع الزمن. وكان من الصعب حصر الأمثلة جميعها، لأن المقام لا يتسع لها، ولكنها إشارات آنية (الحاضر) تمتد إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات.

وتشير سيزا إلى تداخل عناصر الزمن في الثلاثية، وبررت ذلك بمثال من (بين القصيرين)^(١)، فالروائي يدع الأفعال تترايط وتتفكك، والحركة تنمو.. والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل، ثم عليه أن يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وتطور الزمن، وحوار الشخص مع بعضهم البعض^(٢).

ويقول بيرغسون Bergson (١٩٤١-١٨٥٩) في إقحام الأزمان بعضها ببعض: "إن الماضي كثيراً ما يكون عاملاً حاسماً في الحاضر، فنحن نعود لنغوص في الأمد المجرد، أمد يكون فيه الماضي المتقدم باستمرار متضخماً، باستمرار مع حاضر جديد تماماً، ونحن في الحياة نلتقط من الأمر تلك اللحظات التي تثير اهتمامنا، وتلك التي حصدها خلالها، وهو يعتقد بأن الأمر الحقيقي، ذلك الذي يتدفق خارجاً من نماذج سبقت مضيها شيئاً جديداً لها"^(٣).

(٣)

وربما كانت سيزا قاسم على حق حين افترضت أن افتتاحية الثلاثية وصفيّة، وتمتد خمسة عشر فصلاً في بين القصيرين، وثلاثة فصول في قصر الشوق، وتكتمش إلى فصل واحد في السكرية، وتميزت بكثافة الزمن وطول ماضيها^(٤).

وتنوعت المشاهد البصرية في الافتتاحية واستمرت على طول الرواية، من ليل.. ونهار.. وظلام.. وفجر.. وسهر.. وليلة.. الخ، وهذا دليل على أن "محفوظ" يؤسس مشاهدته بدقة، وخصوصاً في افتتاحية الثلاثية.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٢٩، ٣٠.

(٢) انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص ١٧.

(٣) ريماء مقطش، مفهوم الزمان وعلاقته المباشرة بالأدب، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع ١٦٨، تشرين الأول ٢٠٠٢، ص ٦٢، ٦٣.

وانظر: أمينة أمين، الأنا في الزمن الآخر، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع ١٦٠، ٢٠٠٢، ص ٤٤.

(٤) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٣٠، ٣١.

وقد تبرز نجيب محفوظ برؤيته في اكتشاف أغوار الإبداع الروائي، وتلمس أثر ذلك في الافتتاحية الوصفة للثلاثية منذ الصفحات الأولى؛ إذ تقدم "البدايات الوصفة إضاءة أجواء النص، بيد أن هذه الإضاءة تعمل على تأكيد تفاصيل معينة، مع إسقاط جوانب أخرى، وذلك كي يتسنى خلق وصل بين ما قيل في السابق، وبين ما يليه ويلحقه، إذا ما ألمحنا إلى كون اللاحق هو المفسر لما تم التقصير فيه سالفًا، أي في الإضاءة القادمة"^(١).

وتتقاطع سيزا نفسها إذ تشير إلى أن العناصر المتكررة من الماضي إلى الحاضر في شكل عادات وروتين يتكرر يوميًا، وتعطي إحساسًا بالاستمرار والديمومة والثبات، وأن هذا الروتين الحياتي هو حلقة الوصل بين أجزاء الرواية الثلاثة^(٢)، وتارة أخرى تصف هذا التكرار بالرتابة والسكون وتراكم العادات، وأطلقت عليه بالحدث المخل لتوازن الرواية^(٣).

إن عملية القص مسألة ازدواجية، بمعنى تصريح زمن في زمن آخر، ويقول تودوروف (Todorov ١٩٣٩-٩): "إن القص يطرح مسألة ازدواجية الزمن؛ فالقص يصرف زمنًا في آخر، يصرف زمن الشيء الذي يقص عنه في زمن فعله، أو في زمن قصه"^(٤).

ويصل الأمر لذروته حين تشيد الناقدة بعملية التكرار فـ "بعض المواقف ستصبح بمثابة اللحن المميز للرواية، ومن أهمها مجلس القهوة، ودقات العجين (ولدقات العجين هذه دور هام في بناء الرواية، من إعطائها إيقاعًا خاصًا يرتبط بحياة الأسرة اليومية)"^(٥).

وتسجل بعض هذه العادات أيضًا مثل: الاستحمام، والفظور، وطريقة اللبس، وخلع الملابس، والخروج والدخول، وصعود أمينة إلى السطح والقيام بالأعمال المنزلية، وخروج ياسين، وعودة كمال من المدرسة، وانتظار أمينة للسيد وحملها المصباح، وذهاب السيد إلى الدكان وسهره مع الأصدقاء، حتى أنها تطلق عليها إيقاعات زمنية نجح محفوظ في الربط بينها وباقي الرواية^(٦).

(١) صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٤، ص ٦٢.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٣٢-٣٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٧، وص ٦٠-٦٢.

(٤) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، ص ٧٢.

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٣٣.

(٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣، ٣٤.

فكيف يستقيم الأمر هكذا إذا؟ تمدح حيناً..وتذم حيناً آخر؟ لماذا وصفت الناقدة عالم محفوظ بالرتابة لتكرار الحوادث، في حين أنها صرحت أن هذا التكرار إيقاعات زمنية لها دور مهم في بناء الرواية، وقطعة فنية رائعة تتصل ببقية أجزاء الرواية ولا تتفصل عنها؟. وخاصة أن (أمانة) شخصية بسيطة، ضحلة من السهل التنبؤ بسلوكها، وهي مسؤولة عن معظم هذه التكرارات داخل المنزل؟.

ويوجه شكري عياد نقداً للبنىوية، لأن منهجها يقوم على التناقض الذي يرجعه إلى الحضارة نفسها^(١).

إن مجلس القهوة..ودقة العجين..وطقوس انتظار أمانة للسيد..والحياة اليومية بعاداتها وتقاليدها لأسرة السيد أحمد عبد الجواد، تقدم على مستوى الخطاب الروائي إطاراً مكانياً..زمانياً، يتحدد من خلال الوصف الذي يمثل وقفة في الإيقاع السردي، أو لنقل زمانية الوصف. إن جاز التعبير، وقفة تشبه استعداد ما قبل الانطلاق الذي يمثله السرد اللاحق، وتشبه ذهول الحضور أمام شيء رائع، ويأتي صوت الراوي معلناً سمة القص العامة في الرواية بأكملها .

وتشير لفظة الدقة (دقات العجين) بذاتها إلى ذلك اللحن الموسيقي والإيقاع الروائي، وكأنها معزوفة موسيقية تتكرر بصوت ضرباتها مهما امتدت الرواية..وإلى آخر نفس فيها (انتهأؤها بموت أمانة) .

إن الموسيقى هي حيز زمني كذلك، وترتبط بالزمان، في حين أن الصورة - المادة، ترتبط بالمكان/ حيز مكاني، من منطلق أن الزمن عنصر متغير والمكان عنصر ثابت.

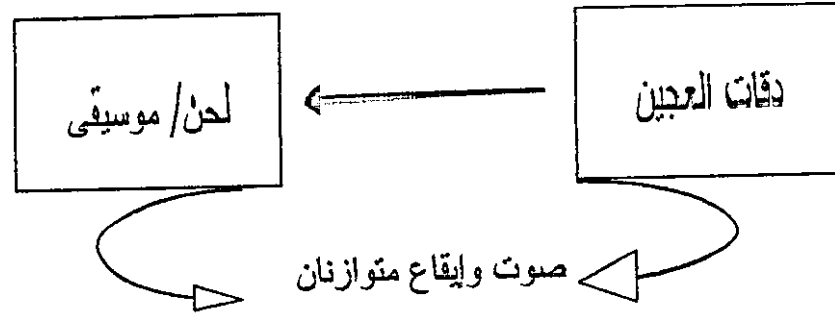
"تعالى صوت العجين من حجرة الفرن بالفناء في ضربات متتابعة كدوي الطبل"^(٢).

ويؤدي هذا الصوت "وظيفة جرس المنبه في هذا البيت...منذرا الجميع بأن وقت الاستيقاظ قد أوف"^(٣).

(١) انظر: سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٧٣-٢٧٦.

(٢) نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ١٧ .

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨ .



وقد أطلقت يمى العيد على عملية التكرار هذه (التواتر)، وهو بند من بنود زمن القص، ولم تذكره سيزا قاسم باسمه مثلما فعلت عندما تحدثت لاحقاً عن الترتيب الزمني وسرعة القص كما سنرى، واكتفت هي ذاتها بتكرار (التكرار) المحفوظي للروتين اليومي. ويتحدد التواتر "بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه، من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة، وعلى مستوى القول من جهة ثانية"^(١)؛ فالراوي مسكون بأفعال تعاوده، لذلك يشير إليها بأكثر من عبارة وصياغة، ولكن هذا الفعل يشكل بؤرة الأحداث ومحورها في بنية العمل القصصي/ الروائي، كما أن صياغة عبارة واحدة لفعل يتكرر، أو قول مرة واحدة أمراً يتكرر، يؤكد بنية وقدرة هذه العبارة الأسلوبية، وبالتالي فائدتها^(٢).

ومما يلفت النظر في هذا المقام، أن سيزا قلصت الاستشهاد بأمثلة الغربيين، واكتفت بالحديث دون التمثيل عن (صاحب الأملاك) وثلاثية (الفورسايت ساجا) لجلزوردي من الروائيين الإنجليز، و(أوجيني جرانديه) لبلزاك، و(مدام بوفاري) لفلوبيير من روائي الاتجاه الواقعي الفرنسي، و(البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، أو على الأقل.. لم تصل بهم إلى الحد الذي مثلت به ثلاثية محفوظ.

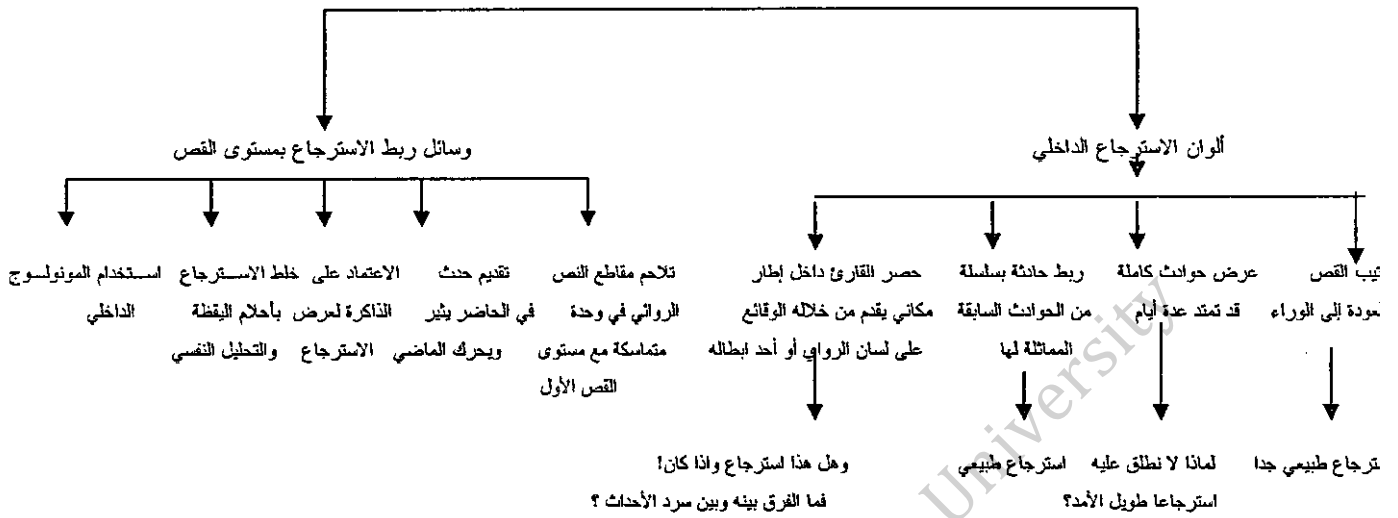
(٤)

استوحت سيزا قاسم -بعمامة- ألواناً جديدة من الاسترجاع - وهو من أكثر التقنيات السردية استخداماً في الرواية العربية والعالمية - رغم عدم قناعتنا التامة ببعضها كما ستبين الدراسة؛ فوجدناها تحلق بعيداً عن المفهوم التقليدي للاسترجاع الروائي، ويجسد هذا الرسم (المخطط) ألوان الاسترجاع عندها ووسائل ربطه بمستوى القص.

(١) يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص ٨٥.

(٢) انظر : المرجع نفسه، ص ٨٧.

الاسترجاع الداخلي عند سيزا قاسم^(١)



إن المثال الذي تقدمه سيزا كشاهد على الاسترجاع الداخلي في اللون الأول (ترتيب القصة والعودة إلى الوراء) لا يتطابق في رأينا مع مفهوم الاسترجاع، فهي تقدم فصل زيارة الأبناء لوالدتهم وهي في بيت أمها ثم رجوعهم إلى المنزل، ثم تقدم الفصل الذي يصف حال الأختين بغياب أمهما^(٢)، وهذا المثال لا يجسد المفهوم (ترتيب القصة والعودة إلى الوراء)، وإنما هي أحداث من الرواية بين ما يجري عند أمينة في منفاها، وفي غيابها (البنات)، وليس عودة إلى الوراء والماضي، وبالتأكيد ليست استرجاعا، وإنما على العكس، يوحي هذان الفصلان بأحداث جديدة، ويقدم صورة لأمينة في بيت أمها.. حزينة.. وحيدة.. بلا عمل وإشراف على خدمة السيد.. وهي الدؤوب على الحركة دائما، كما يقدم صورة جديدة للأختين في تحملهما أعباء البيت وخدمة والدهما، ولو قدمنا أحد الفصلين على الآخر لما أحدث ذلك خلا في المعنى أو بناء الرواية .

في حال إذا كانت وجهة نظر سيزا قاسم تشير إلى أن غياب الأم عن المنزل وصورته في ذهنها وما يجري في غيابها، هو معادل موضوعي لماضيها الذي اشتاقت إليه.. ربما نجد في هذا التفسير مبررا للناقدة.. ومع ذلك تبقى الصورة بعيدة عن الاسترجاع، وهي

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٤١-٤٣.

(٢) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، الفصلان ٣٣/٣٤، ص ٢١٠-٢١٢.

تؤكد أن "هذا النوع من الاسترجاع الداخلي قليل في الرواية الواقعية... وقد ينتج عنه بعض اللبس"^(١).

وتؤكد سيزا أن الاسترجاع الطبيعي عند نجيب محفوظ هو بكل بساطة، كرؤية ياسين للفاكهي التي تحرك عنده الماضي كله^(٢)، وهذا الاسترجاع الذي يقوم به الراوي يضيف على بناء الرواية حيوية النص .

إن الراوي في الاسترجاع^(٣) يحكي عن زمن حاضر، ثم يرجع بقصه إلى السوراء ليحكي عن زمن ماضي، وهذا ما يسمى بكسر زمن القص؛ فالراوي يكسر القص ليفتحه على زمن ماضي له، وقد يكرر الراوي هذه اللعبة، ويكسر زمن قصة أكثر من مرة، ويفتحه على ماض قريب حينا، وعلى ماض بعيد حينا آخر، وقد يداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصه، كالشخصية التي تعيش في الحاضر ولكنها تتذكر حدثا وقع لها في الماضي، وقد يتضمن الماضي نفسه حكايات أخرى، أو كأن يورد في سياق حاضر القص أحداثا تاريخية وقعت في زمن سابق^(٤)، فهل كان الفصلان اللذان ذكرتهما الناقدة يتضمنان هذا المعنى؟ إنهما أحداث تقدم تباعا في الثلاثية ليس إلا .

ووضحت سيزا أن "محفوظ" نجح في توظيف تقنيات الاسترجاع والتداعي، وتيسار الوعي أو المونولوج، وأسقط ذلك في وحدة قصصية واحدة وهي الافتتاحية^(٥).

إن هذه التقنيات هي أساليب سردية حديثة مساندة للعملية الروائية، فالتداعي هو مقدمة الاسترجاع، تماما كالمثال الذي طرحناه سابقا من رؤية ياسين للفاكهي، فالرؤية بذاتها تداعي للأفكار، ثم يبدأ مسلسل الاسترجاع، ومثل هذا رؤية كمال ليدور، إذ تداعت إلى ذاكرته أيامه مع عايذة عندما رأى شبيهها بأختها، ثم تولدت الذكريات الماضية (الاسترجاع) .

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٤١.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٣) لمزيد من التفصيل حول الاسترجاع وتعريفاته انظر:

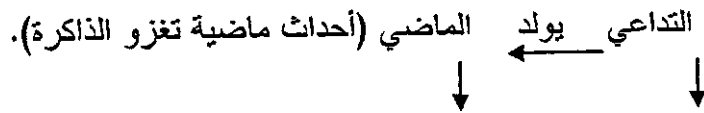
أ. محمد صالح الشنطي، تقنيات السرد الروائي (فوضى المصطلح)، مجلة علامات، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، جدة- السعودية، ج ٨، مج ٢، ١٩٩٣، ص ٢٦٤.

ب. جيرالد برنس، المصطلح السرد (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٥.

(٤) انظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ٧٤، ٧٥.

(٥) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٤٤.

"...وكان قد رآها مصادفة عند دخولها، فدهمه منظرها، وانتزعته بقوة من تيار أفكاره، ثم قذفت به في الماضي عشرين عاما، ثم استردته إلى الحاضر وهو يلهث، خيل إليه أول الأمر أنه يرى عايذة..غير أنها لم تكن عايذة دون ريب"^(١).



(الرؤية في المثالين) ← شريط الذكريات (الاسترجاع)

ويتقارب مفهوم تيار الوعي والمونولوج الداخلي (حديث النفس) إلى حد كبير، حتى ليكادا يصبحان مفهوما واحدا، وإمكانية إحلال أحدهما محل الآخر، ويرتبطان ارتباطا وثيقا بالعالم النفسي، لأنهما من وسائل التنفيس عن العالم المخبوء (الجواني)، وهذه التقنية تتيح للكاتب أن يصور لنا الحياة كما تتصورها تلك الشخصية، راسما عالمها الشعوري واللاشعوري الخاص .

وقد عرف همفري Robert Humphrey تيار الوعي بأنه: "الحوار الذي يجري في أعماق الشخصية، ويقدم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي"^(٢)، ويطلق عليه علي شلش تيار الشعور، وهو "جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء وعدم الاستواء"^(٣)، وهذا صلاح فضل يقول بأنه "أقرب نقطة يمتزج فيها الراوي بالشخصية، وتطمح فيها اللغة إلى أن تكون ترجمة مباشرة للشعور"^(٤)، والمونولوج الداخلي يدخل ضمن هذه التعريفات لأنه حوار ذاتي أيضا .

وبناء على ما سبق...ولمدى أهمية هذه التقنيات في إنجاح البناء الروائي للثلاثية، فها حبذا لو أن سيزا سبرت وبينت - على الأقل - عدد الرجعات إلى الماضي، واستشفت دلالتها، واستخلصت تكاملها أو تنافرها مع الحاضر والمستقبل، فهذا من شأنه أن يكال ويغني دراستها بالعمق والفائدة، ولا سيما أن المفارقة الزمنية بكل ما تجسده - وهنا تجسد الأزمان الثلاثة التي تحفل بها الثلاثية - من العناصر الهامة التي شغلت البنية الدرامية .

(١) نجيب محفوظ، السكرية، مطبوعات مكتبة مصر، القجالة - القاهرة، دت، ص ٢٥٠ .

(٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٩ .

وانظر: أ. محمود السمره، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، لبنان، ١٩٧٤، ص ٢١ .

ب. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، الكويت، ع ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٣٨ .

ج. جيرالد برنس، المصطلح السرد، ص ٢٢٢ .

(٣) علي شلش، في عالم القصة، مطبوعات الشعب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٩٣ .

(٤) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٣٤٣ .

(٥)

لقد جعل بويون من احترام خاصية الزمن مقياساً للفهم النفسي للعمل، وظل يعتقد في احتمالية الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية، ومن ثم كان ينظر إلى الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي (الذاتي-الإنساني)، أي بتوزيعه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، لأن الزمنية الروائية تبقى أمراً محتملاً تماماً كالزمن الشخصي .

ويلتقي جورج بولي (George Boley) مع منظور بويون في تحليل الزمن الإنساني، وذلك ببحث العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات من خلال تصور خاص لمفهوم الزمن (الطفولة-الشيخوخة-الحلم..الخ)، ويعتقد أن الزمن الإنساني زمن حقيقي، يقوم على الثبات وليس على التغيير، هذا الثبات الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا^(١).

وقد علمنا أن عنصر الزمن هو عنصر متغير وليس ثابتاً، وسمة الثبات هذه لصيقة بالمكان، ولكن رأي بويون وبولي كان نابعا من إحساسهما بذاتيه الزمن وخصوصيته على المستوى الذاتي الشخصي للإنسان، لذلك كان ثابتاً في هذه الحالة .

ولم تناقش سيزا قضية الزمن النفسي (الذاتي/ الشخصي) في الثلاثية، رغم أهميته في بناء الرواية، وارتباطه الوثيق بالحالة النفسية للشخصية كما وجدنا عند كمال خاصة، وعائشة بعد مصابها كذلك، رغم أن الناقدة تجزم بأنه منسوج في خيوط الحياة النفسية للشخصية . واكتفت سيزا بالإشارة إلى أن الروائيين استحدثوا أساليب جديدة في تجسيد الزمن الذاتي الشخصي، الذي لا يخضع لمعايير خارجية أو لمقاييس موضوعية، فلجأوا إلى المونولوج الداخلي، وتداخل الرموز والصور والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن^(٢).

ولم تطبق الناقدة ذلك على الثلاثية، فهذا من شأنه تصوير ورسم الجو النفسي الذي ألمّ بشخصيات الرواية، وإكسابها بناءً درامياً، ودلالة فنية عميقة.

(١) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١١٠.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٥٢ .

فالزمن النفسي "يرتبط بزيادة حدة وعينا بذواتنا"^(١)، ويترسخ عندما يختبر القارئ أفكار الشخصية وتجاربها، بأن يحيا الحاضر مع تلك الشخصية، بلجونه إلى استخدام تيار الوعي كأسلوب فني للسرد^(٢).

إن أهم ما يعنى به الكاتب هو "التكثيف الحاد للعلاقة بين التجربة الشعورية إزاء الإحساس بالزمن، والوسيلة التي تنقل بها هذه التجربة"^(٣)، لأن الإحساس بالذات أصبح يرتبط بالإحساس بالزمن، كما أن "زمن نفوسنا ليس زمن الساعات"^(٤).

وفي علم النفس البرغسوني "يفسح الزمان الممتلئ، العميق، المتواصل، الغني، مكانا للجوهر الروحي، وفي أي من الظروف لا تستطيع النفس أن تتفصل عن الزمان"^(٥).

إن قلق السيد أحمد عبد الجواد على أبنائه: ياسين، ولا مسؤوليته، وفهمي، ووطنيته، وخديجة وتأخر زواجها، وعائشة وما حل بها، وكمال وانهماكه في وحدته وبوتقة فلسفته، كل هذا نابع من قلقه النفسي وصراعه الذاتي مع الزمن.

وكذلك نجد عند معظم شخصيات الرواية، كل بناء على تجربته الشخصية وما خبره في الحياة، فهذه أمينة تحمل هي الأخرى هموم أبنائها كالسيد تماما، وفهمي الذي يعيش في صراع مرير بسبب الظروف السياسية التي تجتاح بلاده، وعائشة ومصائبها الواحدة تلو الأخرى، وكمال وإحساسه القلق المتوثب بتسارع وسباق الزمن دون تحقيق أي سلم وظيفي يذكر، عدا عن عزوفه عن الزواج.

ولما كان للزمن النفسي هذه الأهمية كلها، لماذا لم نجد له اهتماما وتركيزا أكبر في دراسة سيزا؟

وربطت قاسم بين الزمنين التاريخي والكوني بانتمائهما إلى المأسوي (الموت)، وهبوط الزمن نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط، خصوصا روايات الأجيال^(٦).

(١) جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتصور، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ص ١٥٣.

(٢) انظر: ربما مقطش، مفهوم الزمان وعلاقته المباشرة بالأدب، مجلة أفكار، ص ٦٢.

(٣) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص ٣٣.

(٤) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص ٨٧.

(٥) غاستون باشلار، جنسية الزمن، ترجمة أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٤.

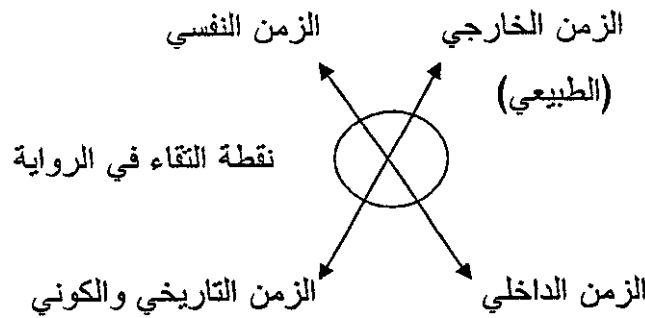
(٦) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٤٧.

ويبدو أن تجسيد سيزا للأحداث التاريخية السياسية التي زخرت بها الثلاثية كان محدودا، واكتفت بإشارات طفيفة لا تشبع تعطش القارئ لمعرفة الجزئيات والتفاصيل.

ورغم أن الناقدة تؤكد أن "استخدام الوقائع التاريخية، التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها المؤلف إطارا لروايته معالم على الطريق، يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كوسيلة الواقع الخارجي في النص"^(١)، إلا أن الأمثلة التي ذكرتها كانت قليلة جدا؛ فهي تذكر اشتراك فهمي في مظاهرات ثورة ١٩١٩، ووفاته في إحدى المظاهرات السلمية برصاصة طائشة، كما انها تشير إلى جنازة الملك فؤاد في السكرية، ونفي سعد ووفاته وقيام الثورة^(٢).

إن الإشارات التي ذكرتها سيزا لا تكفي للتدليل على الوقائع التاريخية وزخمها في الثلاثية، فأين تلك الوقائع والأحداث التي عاشت مع الثلاثية حتى نهايتها؟ لماذا لم تتبّع التسلسل الزمني للبناء التاريخي السياسي في الثلاثية؟ وأين المقاربة بين إطار الزمن (الداخلي/الشخصيات)، و(الخارجي/الحقبة التاريخية) ؟

ورغم أن سيزا بينت أن الزمن الكوني في الثلاثية إيقاع فلكي^(٣)، إلا أنها لم تقارن بين الزمنين الخارجي (التاريخي والكوني) والداخلي (النفسي)!



لم تعطِ سيزا الزمنين التاريخي والنفسي حقهما في بناء الرواية، ويبدو أننا أمام ناقدة تركز جل جهدها على مقاربة نصوص روائية حديثة، مقاربة تعترف للأدب بوظيفة في الحراك الاجتماعي، ولكن على حساب بناء أهم العناصر من حيث طبيعة الزمن الروائي في ثلاثية القاهرة.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٤٨.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٨-٥٠.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٠، ٥١.

(٦)

استلهمت سيزا قاسم مفاهيم تبين سرعة النص الأساسية من جيرار جينيت، وعدته مرجعا أساسيا سارت على خطاه في محاولة التطبيق على عناصره الخاصة بالسرعة والبطء.

ولعل تقنية (التلخيص) من أكثر التقنيات التي أطالت فيها الناقدة في دراستها، على الرغم من إقرارها بقلتها عند نجيب محفوظ، وعدمها في مواطن لاحقة^(١).

وتؤكد سيزا أن التلخيص عند الواقعيين له وظائف عدة^(٢)، وعددها ست وظائف، حقق محفوظ منها أربعاً، أولها: المرور السريع على فترات زمنية طويلة، أو استخدام التلخيص لعرض حدوث التكرار، وثانيها: تقديم عام للمشاهد والربط بينها، إذ ارتأت أن "محفوظ" أدخل القارئ في المشهد دون مقدمات، مما أضفى على الرواية حيوية وحضوراً، وثالثها: استخدام التلخيص عند التقديم العام لشخصية جديدة، وأخيراً: تقديم الاسترجاع^(٣).

إن استخدام محفوظ لوظائف التلخيص يدل على وجوده في الثلاثية حتى لو كان قليلاً؛ فالروائي يستخدم أمثلة لتقنية معينة في مواضع من الرواية، ويستخدم غيرها في مواضع أخرى، وقد تكون التقنية ملازمة للرواية من بدايتها إلى نهايتها.

وقدّم التلخيص عند محفوظ معاني وصورا جديدة حتى لو لم يكن مباشراً؛ فأدخل التكرار الدال على الديمومة والاستمرارية في الانتقضاء السريع للسنوات، وقدم لبعض المشاهد دون مقدمات، وأفاض في تقنية الاسترجاع وربطها بالحالة النفسية للشخصية، أليس هذا كله كافياً لهذه التقنية لوجودها في الثلاثية..؟

وقد أطلقت يمى العيد عليه (الإيجاز)، وفسرته بأنه حركة غير محددة، تغطي الحقل الواقع بين المشهد والقفز، وتوجز المتغيرات الواقعة بينهما، وهو يجعل زمن القول (القص) زمناً أقصر فقط من زمن الوقائع (الأحداث)، أي أن الراوي يقص في بضعة أسطر أو في عدة مقاطع ما مدته سنوات أو أشهر أو أيام عدة، دون التطرق إلى التفاصيل^(٤).

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٥٧.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٥٦، ٥٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٠-٦٣، وانظر: ص ٦٥.

(٤) انظر: يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص ٨٤، ٨٥.

$$ز/ص > ز/ق$$

زمن القول / الخطاب / القص (أقصر) من زمن الوقائع / الأحداث.

أما الوقفة أو الاستراحة؛ فإنها "تتبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفا"^(١)، مما يجعل زمن الوقائع/الأحداث يتوقف، أي يعادل صفراً، لأن الراوي قطع الأحداث ليصف موقفاً في صفتين وربما أكثر، مما يجعل بالتالي زمن القول /الخطاب/ القص طويلاً نسبياً^(٢)، وهو عكس القفز أو ما تسميه الناقدة الثغرة .

$$ز/ص < ز/ق$$

زمن القول / الخطاب / القص (أطول بما لا نهاية) من زمن الوقائع / الأحداث.

والوصف عند سيزا في الثلاثية لا يتجاوز الأسطر القليلة^(٣)، وإذا كان كذلك.. فليس من المفترض أن نعه وقفه وصف، لأن ليس كل وصف يفرض وقفة في السرد، بل هو وصف قادت إليه طبيعة الحدث، ولا يستلزم وقفة القص أو الخطاب.

والنتيجة سيزا إلى نوعين من الثغرة، نابعة من تساؤلات الناقد الحديث حول الزمن، وهذا يحمدها، ولكن أمتلئها لكلا النوعين: الثغرة المميزة المذكورة، والثغرة الضمنية كانت قليلة، مع أنها موجودة في الرواية^(٤) .

ومن اللافت للنظر أن سيزا أطلقت على هذه التقنية (الثغرة)، ولو كانت (القفز) لكان أفضل وأكثر أريحية للمتلقى؛ فربما توحى هذه التسمية (الثغرة) بإيحاء سلبي، أي الفجوة، حتى لو كانت تؤدي المعنى المقصود في الرواية، فالقفز أفضل معنى وترجمة كتقنية زمنية لأريحية القارئ.

(١) يبنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ٨٣ .

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٣.

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٦٤.

(٤) انظر على سبيل المثال لا الحصر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، ، فصل (٢) ص ١٤، ١٥ وفاة فهمي/ والسكرية، فصل (٢٧) ص ١٧١ وفاة نعيمة، وفصل (٣٩) ص ٢٣٣ وفاة السيد أحمد عبد الجواد .

إن الراوي في حركة القفز يكتفي بإخبارنا أن سنوات أو أشهراً مرت، دون أن يحكي لنا عن الأمور التي وقعت فيها، ومن ثم فإن الزمن على مستوى الوقائع /الأحداث هو سنوات طويلة، وبالمقابل فإن الزمن على مستوى القول /الخطاب/ القص معدوم تقريباً، ويساوي صفراً^(١).

$$\frac{ز}{ص} > \frac{ز}{ق}$$

أقصر بما لا نهاية

وتمخضت رؤية سيزا في التنوع الإيقاعي الأخير (المشهد) عن أن مساحة النص < أكبر من سرعة الحدث، مع أن (المشهد) بالذات يعتمد على الحوار بين شخصين، وبذلك تكون مساحة النص = سرعة الحدث، لا أكبر أو أطول منها، وهذا مرده إلى عدم الدقة في الترجمة، فهي لم توضح إشارة المساواة بشكل يقنع القارئ.

وقد أشار حميد لحمداني إلى ذلك عندما وضع بأن الناقدة لم تكن دقيقة في الترجمة، ولحق نصها المنقول عن جينيت التحريف والنقص والأخطاء المطبعية، وزيادة علامات (< أطول أو أكبر) لا وجود لها في الأصل (جبرار جينيت)، أو على الأقل دون أن تبين أن الإشارة متعلقة باستدراك حالة أخرى للمشهد^(٢).

وفي الحوار القائم بين الصوتين، يغيب الراوي ويتقدم الكلام بينهما، وبذلك فإن الزمن على مستوى القول/الخطاب/القص يعادل ويساوي طول مدة الزمن على مستوى الوقائع والأحداث، فسرعة الكلام تطابق زمنها أو مدتها، لأنه حوار بين شخصين يتخاطبان^(٣).

والمشهد الحوار لا يحصى في الثلاثية، فهي قائمة أولاً وأخيراً عليه، فلماذا لم تعقد الناقدة مقارنة بين زمن السرد/القص وزمن الأحداث؟ لترينا مدى التوافق بين الزمنين!

$$\frac{ز}{ص} = \frac{ز}{ق}$$

(١) انظر: يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ٨٢، ٨٣.

(٢) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص ١٣٢، ١٣٣.

(٣) انظر: يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ٨٤.

ويسمى أيضا بالتجانس الزمني، أي "التساوي بين المدة التي يستغرقها الموقف أو الواقعة، والمدة التي تعرض فيها"^(١).

ومن الملاحظ أن الناقدة استخدمت المشهد بالمعنى/ المصطلح السينمائي^(٢) لا المشهد السردي/ الزمني، الذي يعني التجانس والمساواة بين مستوى القصة والوقائع.

- المصطلح السينمائي ← المشهد = الفصل الروائي (سيزا قاسم) .

- المصطلح السردى ← المشهد = الحوار الزمني (التنوع الإيقاعي).

إن الزمن عند آلان روب جرييه Allan Rob Graier (١٩٢٢ - ٢٠٠٨) هو "الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية، التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"^(٣).

وقد اتفق النقاد على وجود الزمن في النص وجودا موضوعيا، لأنه في الرواية كالنص نفسه... كما أنهم يؤكدون _ وبالأخص الشكلاونيون الروس _ وجود العنصر الزمني كبنية قائمة الذات ضمن العالم الروائي^(٤).

ولا بد من الإشارة.. أخيرا، إلى أن كثرة العناصر الزمنية التي تعرضت لها سيزا، أوحى للقارئ بوجود فجوة/ ثغرة بين كل عنصر وآخر، وهذا يتنافى مع طبيعة البناء الروائي الذي يركز على التلاحم بين الجزئيات كبنية/ وحدة واحدة، والبنية عند الناقدة كانت (الزمن)، ولكن دون أن تكون الجزئيات متماسكة مع بعضها .

والواقع أن دراسة الزمن في الثلاثية، تحتاج وحدها إلى دراسة مستفيضة متعمقة، تتبّع كل ما يتعلق بالبنية الزمنية وتفصيلاتها ومن ضمنها الأسئلة التي طرحناها سابقا .

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص ١١٩.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٦٥-٦٧ .

(٣) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١١٢.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٢، ١١٣.

(١)

لعل من الأنسب للمكان أن يكون لصيقا بلفظة (الوصف)، لأن ذلك يعطي انطبعا أو اختصارا لماهية بناء المكان عند سيزا (البنية الوصفية) .

ويشكل المكان عنصرا جوهريا في العمل الروائي، فهو "العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض"^(١)، والحديث عن المكان في الرواية "هو حديث محور عن رؤية ذلك المكان، وزاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له، فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه، من حيث هو صورة تتعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"^(٢) .

ويجسد المكان عند محفوظ حضورا قويا في رواياته عامة.. وثلاثية القاهرة خاصة، وهو ليس حيزا، بل يُعد الزمان من أهم العناصر الروائية، لا من حيث كونهما فضاء فحسب، بل "من حيث هما المحمول والحامل، والموضوع الذي يتحول إلى عنصر بنائي، والذات التي تجتلي نفسها فيما هو مرآة لها، وهما (مفعول) الرواية الذي يتعدى إليه فعلها ليرصد تحولاته، وهما (الفاعل) الذي يمارس فعله في الرواية في الوقت نفسه"^(٣).

والبناء المكاني مظهر حسي، كما أن البناء الزماني تعبير داخلي نفسي، وكلتا البنييتين تمثلان جوهر العمل الفني وارتقاءه^(٤)، "فلا بد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحو الموضوع الجمالي، كما أنه لا بد أيضا من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، بوصفه عملا إنسانيا حيا"^(٥).

أما الأبعاد المكانية التي اتخذتها سيزا للحديث عنها كبناء مكاني، فيمكن توضيحها بالشكل الآتي :

(١) امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ١٩٩٥، ص ١٧١ .

(٢) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص ١٠١.

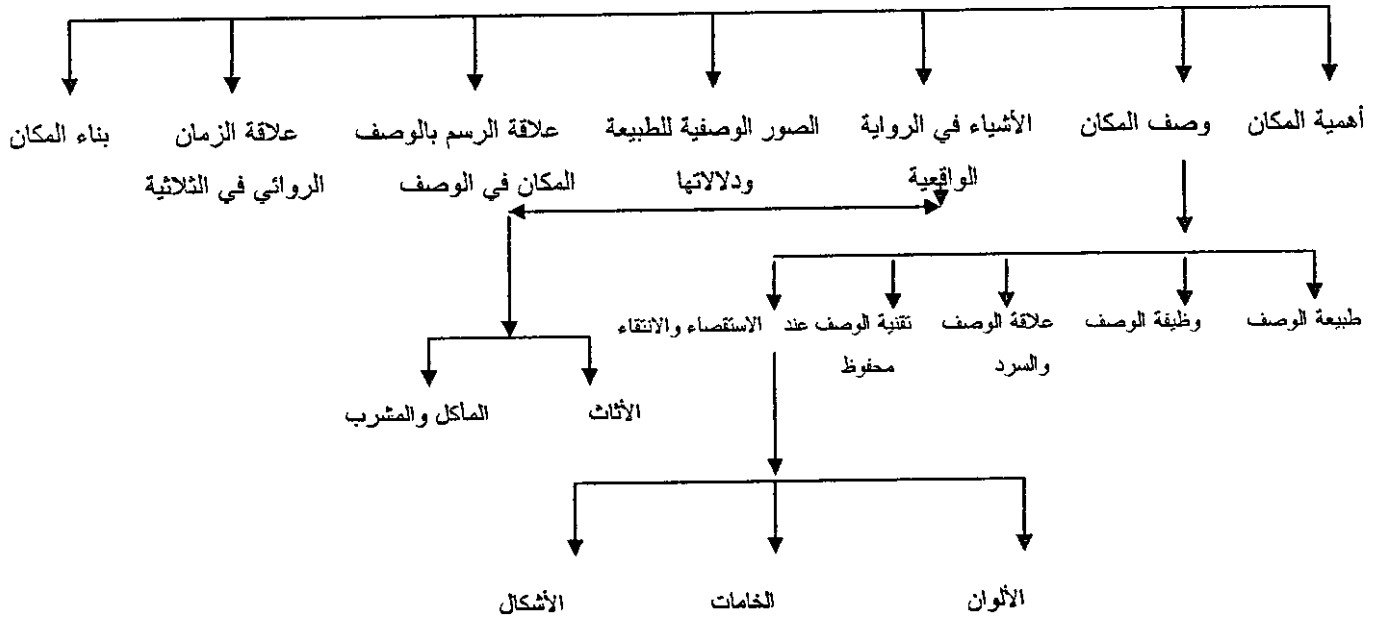
(٣) جابر عصفور، زمن الرواية، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٤٧ .

(٤) انظر: عبد اللطيف الصديقي، الزمان (أبعاده وبنيته)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-

لبنان، ١٩٩٥، ص ١٤٣ .

(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٣ .

(تبين المكان)



تستند سيزا في دراستها للبناء المكاني على المعطيات النظرية عندما تحدثت عن أهمية المكان، كما فعلت في مبحث البناء الزمني، وكررت عملية التجزئة هنا أيضاً، ولكن الفرق أن العناصر المتعددة التي تناولتها في البناء الزمني كانت تقع في صلب الزمن ودائرته، أما عملية تبين المكان؛ فقد كانت الناقدة تتوسل بالمنهج الوصفي حتى فقدت الحدود الفاصلة بين المكان والوصف .

ولم تكن سيزا بالوصف منهجا متبعاً في تبين المكان، بل أنها جزأته وقسمته عنوانات فرعية عديدة، فافتقدنا عبقرية المكان القاهري كما رسمه محفوظ في الثلاثية، مع أن "الوصف وسيلة الروائي لتصوير المكان وبيان جزئياته"^(١)، إلا أنها لم تبين وتوضح جزئيات المكان بل جزئيات الوصف، من طبيعته ووظيفته (زخرفية، تفسيرية، إيهامية)، وعلاقته بالسرد، وألوانه وخاماته وأشكاله، وامتد ذلك إلى وصف الأثاث والمأكّل والمشرب، والصور الوصفية في الثلاثية، وعلاقة الرسم بالوصف .

(١) سمر روجي الفصيل، بناء المكان الروائي (الرواية السورية نموذجاً)، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣٠٥، تشرين الأول ١٩٩٦م، ص ١٣.

وتوجهت سيزا إلى مقارنة كل ذلك مع النقاد الغربيين (بلزاك، فلوبر، جلزوردي... الخ) بذكر أمثلة استقصائية وصفية من رواياتهم التي اختارتها، دون إشارة إلى المكان إلا قليلا.

إن النقد البنيوي يقوم على البحث في بنية النص الشاملة، من خلال البحث عن البنى الفرعية^(١)، فهل كان الوصف بنية فرعية تؤسس على أساسها الناقدة البنية المكانية الشاملة؟ وحتى لو كان الجواب بالإيجاب على أساس أن الوصف من وسائل تصوير المكان فهذا ليس مبررا ومقنعا بما يكفي .

ومن المعروف أن الناقد يتلقى النص -أولا- وهو قارئ له، ثم يتناوله وهو ناقد، وعند الممارسة النقدية الثانية يجب أن يكون واعيا ومدركا للمضمون، ليحاول تيرير الوصول إليه من خلال النسيج اللغوي، فما هي مرجعيات سيزا النقدية البنيوية اللغوية في تتبعها للمنهج الوصفي؟!.

(٢)

يبدو أن سيزا قاسم تستقطب النقاد القدامى، مثل الجاحظ وقدامه بن جعفر وابن طباطبا^(٢)، وتستعين بآرائهم عن الوصف لدعم آرائها؛ فتورد صورة وصفية مطولة ساقها طه الحاجري في مقدمة كتاب البلاء لفن تصوير الجاحظ للشخصية^(٣)، مما أدى إلى أن تعقد سيزا مقارنة بين وصف الجاحظ ومحفوظ، إذ يتجسد هذا الوصف في الفعل والحركة، وهذا كله خروج عن بناء المكان .

ومن الملاحظ أن سيزا تروم الرأي الوصفي لا المكاني، فالأمثلة والتعريزات التي تذكرها - إضافة إلى آراء الواقعيين - تخص مبحث الوصف، واقتبستها وهي بصدد الحديث عن البناء المكاني، لذلك كانت عند النقاد للوصف، وعند الناقدة للوصف والمكان، أو الوصف المستبدل عن المكان، ونجد - في ذلك - عدم وضوح صورة المكان وبنائه، بل أننا لم نجد أية إشارة أثناء تناولها للأقدمين عن المكان، وكأنها تعالج مبحثا وصفيا لا مكانيا.

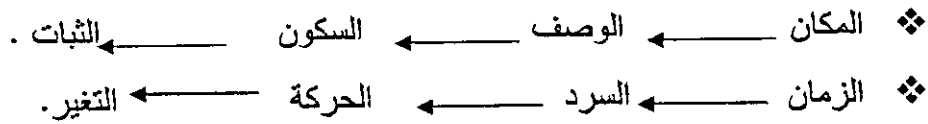
(١) انظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ٧١.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٠-٨٢.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٦-١١٩ .

(٣)

ولجأت سيزا قاسم إلى ثنائية السكون والحركة في معرض حديثها عن المكان الإنساني أو أنسنة المكان، إذ تشير إلى أن الوصف يتميز بالسكون، والسرد يتميز بالحركة^(١). وإذا كان الوصف يتميز بالسكون فإنها تشمل بذلك المكان، لأنها لجأت إلى تقنية الوصف لإثبات بناء المكانية، وهو ما خالفناها فيه منذ البداية لمبالغتها فيه، لا لرفض تقنية الوصف بذاتها، لأن الوصف يرتبط بالمكان ولكن ضمن الحدود فقط. وإذا كان السرد يتميز بالحركة، فإنها تشير إذا إلى الزمان، وهذا يؤكد أن المكان ثابت والزمان متغير .



والمفارقة التي لمسناها في حديث الناقدة السابق هي عبارة (المكان الإنساني) أو أنسنة المكان /الأشياء، لأن هذا يعني - جزئيا على الأقل - تلاشي صفة السكون عن المكان، لأن الأنسنة تمنح المكان حركة، وخصوصا عندما ترتبط بحياة الشخصيات وبنائها الروائي . إن المكان يجسد من موقع الحركة نافذة السيارة أو القطار، وهذا غيره من موقع الثبات... وفي تعامل الرواية مع جميع هذه المتغيرات، وخصوصا المتغير الحركي فيها، ينشأ البعد الفيزيائي للمكان، وخاصة عند تفاعل العنصرين الزماني والمكاني إلى درجة التماهي^(٢).

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٣.

(٢) انظر: صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٤.

وتقول سيزا: "إن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"^(١)؛ فارتباط المكان بالشخصية _ إذن، وإضفاء الأنسنة عليه، يعطيه حيوية وحركة لا سکونا. وصورة المكان تتخلق "من خلال الحركة فيه والحياة به، ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهية كحقيقة من حقائق الحياة"^(٢)، كما أن "الإنسان هو الذي يخلق المكان، وهو الذي يحدد زمان المكان كذلك من خلال فعله، وحركته فيه"^(٣).

فالنزعة الإنسانية تتمثل في أنسنة النصوص والتجارب الإبداعية، وفي إيجاد تبرير جمالي لشعرية الأدب يساعد في إدراك جوهر الإنسان، وتلمس خصائصه الإنسانية الباطنية، على النحو الذي تصبح فيه حساسية الحياة أكثر حيوية وإيجابية. وارتأت سيزا أن بعض أوصاف محفوظ المكانية لا تدل على الشخصية، كوصف حجرة أمينة، وبيت زبيدة، وبيت السيد محمد رضوان^(٤).

ونوافق الناقدة جزئياً في ذلك لأن بعض الأوصاف عامة؛ فمحفوظ لا يذكر تفاصيل المكان الوصفية، لأن هذه حالة وصفه؛ "قالوصف عند نجيب محفوظ هيكلي، إذ إنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتذكر الأشياء - في أغلب الأحيان - دون أن توصف، أو يكون الوصف عاماً في غير تفصيل"^(٥).

ولكن وصف نجيب محفوظ العام هذا، يدل بالإجمال على أحوال الشخصية، وطبقته، ووضعها الاجتماعي، ومجرى الأحداث عموماً، ألم يدل بيت السيد أحمد عبد الجواد على ذلك؟ كما أن سرايا آل شداد في العباسية تدل على مستواهم الاجتماعي العالي والطبقة الغنية كذلك.

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٤.

(٢) صبري حافظ، قراءات في رواية حديثة (مالك الحزين)، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، مج ٤، ع ٣، يونيو ١٩٨٤، ص ١٧٢.

(٣) شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، دار الفارس-عمان، ١٩٩٤، ص ١١٠-١١١.

(٤) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٥-٨٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩١.

إن "بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، والبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"^(١). ثم أن "محفوظ" لا يلتزم الدقة عند وصف تفاصيل حركة الشخصيات، ولا يتقيد بمعالم المكان الواقعي، وعندما يرسم الملامح العامة ويصف الخطوط العريضة لمدينة القاهرة يصبح أكثر دقة^(٢).

وليس بالضرورة ألا يعبر قصر المقاطع الوصفية عن وصف المكان^(٣)؛ فهناك "تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية"^(٤).

فالعلاقة بين طبيعة الفعل البشري والبيئة الزمانية والمكانية، علاقة تقوم على التفاعل، ووجود البطل في زمان أو مكان لا يمثلان إطاراً خارجياً للحدث، بل إطار فاعل ومحوري.

(٤)

وتلج سيزا فروعا أخرى حينما تتحدث عن شجرة الوصف لجان ريكاردو Jean Ricardo، إذ تشرح وتوضح تفاصيل جزئيات يمكن الاستغناء عنها ببساطة، فتذكر وصف فلوبيير لقبعة شارل بوفاري، وتصف فراش أمينة، ومكتب السيد، وعلبة الحلوى . وتستعين بعمليات وجداول إحصائية وصفية لا ضرورة لها، لإحصاء الألوان والأشياء والخامات والمفردات... الخ، فأين يقع المكان من هذا كله؟ فهي ليست إشارات مكانية بقدر ما هي إشارات وإحياءات وصفية .

يقول تولستوي Tolstoy (١٨٢٨-١٩١٠): "إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره، فإن هذا التوصيل للمشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل، بل على العكس، فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال"^(٥).

(١) رينيه ويليك، وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٢٣١.

(٢) انظر: جمال الغيطاني، المجالس المحفوظية، ص ٢٨٨-٣٠٠ .

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٧ .

(٤) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٤٤ .

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٨ .

ولما كانت هذه ميزة الإجمال بالوصف وعدم التفصيل، فلماذا أخذت سيزا على محفوظ عدم ترجمة التفاصيل والاكتفاء بالوصف العام؟! وهو ليس مطالباً بالتفاصيل، كما أن غيابها لا يؤثر على المكان، فبدلاً من انتقاد محفوظ بعمومية وصفه لأشياء لا تقدم ولا تؤخر شيئاً في بناء المكان، كان الأولى بالناقدة أن تبحث في دور البناء الروائي المكاني في الثلاثية وعلاقته بالشخصيات والأحداث.. ولا بأس من بعض الوصف دون مبالغة؛ فالصورة الوصفية الهيكلية (الوجه الهيكلية للبناء) من جهة، والدقيقة في بعض الصور وخصوصاً وصف الشخصيات من جهة أخرى، التي رسمها محفوظ في الثلاثية، تعبر عن المشاهد البانورامية للمجتمع المصري أو على الأقل تبين حياة أسر تلك الحقبة من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد .

والثلاثية رواية مكانية، وهي من الروايات التي اهتمت بالمكان، فأين المشربية مثلاً؟ ووصفها كمكان لعب دوراً في شخصية أمينة، من خلال نظرها الدائم إليها من النافذة مع ابنتها؛ فأشارتها السريعة لها لا تفي بالغرض^(١)، وأين وصف بين القصرين وقصر الشوق والسكينة كعناوين أمكنة لها دور فاعل وجوهري في بناء المكان في الثلاثية، وربطها بالشخصيات المقيمة فيها، وعلاقتها بالأحداث التي جرت داخلها؟ بدلاً من وصف المأكّل والمشرب والحلوى وعلاقة الرسم بالوصف... الخ، "فالعمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"^(٢)، وإن "أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني"^(٣).

ثم إن إحصاءها للمفردات^(٤)، عملية لغوية تحتاج دراسة شاملة، والأسلوبية البنيوية أعطت عمقاً لتحليل النص الأدبي بتركيزها على الإشارات اللغوية النابعة من بنية النص، ورغم أن الناقدة استحضرت بعضاً من مفردات المقاطع الوصفية في النص الروائي، إلا أنها تبدو شاحبة، لأننا "حين نصف سرداً ما، فإن التحليل البنيوي يعطي الأولوية للعلاقات (النحوية والدلالية) كنقيض كما يقال_ للمنشأ والوظيفة والمادة"^(٥).

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٢ .

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، دت، ص ٦.

(٣) حميد لحداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٩٥ .

(٤) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٩٤-٩٦ .

(٥) جيرالد برنس، المصطلح السردى، ٢٢٣.

إن الاستغراق في النص المنفرد (وصف بعض المقاطع الروائية) يؤدي خدمة جليلة، لكن عدم العناية بالظاهرة الممتدة (بناء المكان) يفقدنا خدمة أجل؛ فكل الروايات العربية والعالمية قابلة للوصف، ولكن هذا الوصف يتطلب من الناقد كيفية تفعيله وسيرورته في الرواية دون مبالغة، ودون أن يكون ذلك غلى حساب العنصر الرئيس المنقود والمعالج . والنموذج الوصفي في البنيوية هو منهج استقرائي إحصائي، لا منهجا نقديا استنتاجيا، أو بمعنى ليس استنتاجيا، بقدر كونه إحصائيا.

وعندما نتحدث سيزا عن شجرة الوصف لجان ريكاردو، نقول: إن الوصف قد يمتد ويجمد النص إلى ما لا نهاية^(١)، وإذا كان الوصف سيمتد إلى ما لا نهاية، فهذا يعني توقف زمن الوقائع والاحداث، وامتداد زمن القص والقول إلى ما لا نهاية، وهذا لا يجوز، لأنه يجب التوقف عند نقطة معينة لإتمام امتداد زمن الوقائع، وزمن القص يكون أطول بما لا نهاية ولكن مع استمرار زمن الوقائع لاحقا .

وقد سبق أن تحدثنا عن ذلك في مبحث الزمن في (الاستراحة)، التي تقع ضمن بند مدة/ سرعة القص،^(٢) ووقفت سيزا عنده مطولا.

واعترفت الناقدة أن هناك نوعا "من التوتر يسود النص بين دفع مستوى القص الأول الذي يندفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن، وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشد النص نحو الاستقصاء والسكون"^(٣)، والسؤال الذي يطرح نفسه: كيف سيتأتى للروائي متابعة أحداث روايته أي (زمن الوقائع)، إن تمّ تجميد النص الروائي بالوصف أي امتداد زمن القص!؟

وتجيب سيزا عن هذا التساؤل بأحد اتجاهين: دفع الزمن للأمام فتزمن المقاطع الوصفية، أو الاستسلام للاستقصاء فتمكّن الزمن عن طريق إدخال الفعل / أفعال الشخصية في المقطع الوصفي^(٤) .

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٩، ٩٠ .

(٢) انظر: هذه الدراسة، ص ١٤٢ - ١٤٤ .

(٣) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١١١ .

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١١١ - ١١٥ .

ويُفقد الوصف _ الآن _ مغزاه النقدي عندما تُحلل الناقدة وصف محفوظ لعبة الحلوى وفقاً لشجرة الوصف^(١)، لأن اهتمام محفوظ بالوصف التفصيلي للعبة التي قدمت لكمال، يدل على عواطف الشخصية (كمال) ومشاعرها، ومدى ارتباطه وحبه غير المحدود والمشروط لعائده، وليس ارتباطاً مكانياً أساساً حتى تعالجه الناقدة ضمن الوصف، على أساس خدمة الوصف للمكان .

كما أن وصف اللعبة في الرواية لم يأت في سياق وصف مكاني، بل "جاء من خلال الإنسان ومشاعره ومزاجه، وليس من خلال المكان ذاته"^(٢)، أي امتداد لوصف طبيعة حب كمال الجارف لعائده (وصف مشاعر وانفعالات) أثناء حفل زفافها إلى حسن سليم، تماماً كما وصف محفوظ الطبيعة^(٣) بتأثير رومانسي ذاتي بسبب مشاعر كمال (صبغة ذاتية مشحونة بالعاطفة ولدها الحب).

وتجدر الإشارة إلى أن وصف محفوظ للعبة^(٤) والطبيعة، جاء قصيراً ومعبراً عن المعنى الذي أراد مما يحمده، مع أن سيزا لم تستحسن قصر المقاطع الوصفية عند محفوظ، واستحسنت وصف بلزاك وفلوبير وزولا المطول، مع أن "محفوظ" ينفر من الوصف الطويل، فهو يقول: "إنني أعلم أن بلزاك عبقرى، وهو خالق الواقعية كلها، لكن لم يكن باستطاعتي أن احتمله وهو يصف مشهداً في ثمانين صفحة مثلاً"^(٥).

ومحفوظ على حق في ذلك، فمهما كان مذهب الناقد أو منهجه، فلماذا الوصف في ثمانين صفحة أو ما يقارب هذه الصفحات؟ هذا مبالغ فيه إلى درجة كبيرة، ويكسر نمط البنية المتبعة للوصف، خاصة إذا كان بالإمكان تأدية المعنى في صفحات قليلة، إن لم يكن في فقرات أو أسطر معدودة .

وبناء على رأي الناقدة، فإن أحداث الثلاثية دارت في القاهرة وانحصرت في أحيائها القديمة، ولم لا...؟ وهل القاهرة مدينة صغيرة.. فكل روايات محفوظ جرت في أحياء القاهرة، وهذا ما أعطاهما العمق والتميز والتفرد.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٠٤، ١٠٥ .

(٢) شاكراً النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص ٩٨.

(٣) انظر على سبيل المثال لا الحصر، نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ١٨٢، ٢١٠، ٢٥٦.

(٤) انظر : المصدر نفسه، ص ٣٢٣.

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١١٥ .

ويمتد نقد سيزا لمحفوظ إلى أنها لم تتعرف من خلال الثلاثية على الترام بضوضائه ومحطاته، وصعود الركاب ونزولهم، وجلوسهم ووقوفهم، وفي أي درجة الترام، المدينة التي اخترقها والشوارع والأحياء التي مر بها (١).

ومن يطالع الثلاثية يجد ما يناقض هذا الكلام؛ فهناك الكثير من الأمثلة على الترام وضوضائه ودرجته، والركاب وهيئاتهم المختلفة... الخ، ومن هذه الأمثلة :
"كان الترام مكتظا حتى لم يعد به موضع لواقف، وقد انحشر كمال بين الواقفين وكأنه يطل عليهم بقامته النحيلة" (٢).

ومن ذلك أيضا حينما رأى كمال بدور يقظة الماضي البعيد، والحب السعيد الذي ملأ حياته:

"ولم يستطع أيضا أن يتفحص وجهها على محطة الترام لازدحامها بجمهور المستمعين، ولكنها استقلت الترام رقم ٥ الذاهب إلى العتبة، وانحشرت في الحريم، فاستقله وراءها وهو يتساءل: ترى أمي في طريقها إلى العباسية أم أن ما يفترضه ليس إلا أضغاث أحلام؟.. عابدة لم تستقل تراما في حياتها قط، أما هذه المسكينة...، وأفرغ الترام أكثر حمولته في العتبة، فاختر موقفا غير بعيد منها فوق طوار المحطة، وجعلت تنتظر صوب الناحية التي تترقب مجيء الترام منها، فرأى جيدها الطويل النحيل...، ثم جاء ترام العباسية فتأهبت للركوب، ولما وجدت الحريم مزدحمة استقلت عربة الدرجة الثانية...، ثم امتلأت المقاعد على الصفيين، ثم امتلأ ما بينهما بالواقفين، ووجد لتوقيفه في الجلوس إلى جانبها ارتياحا لا مزيد عليه، غير أن جلوسها بين جمهور الدرجة الثانية أحزنه مرة أخرى، ربما لما يحدثه ذلك من تباين عند مطابقة الصورتين... وكان منكبه يلامس منكبها ملامسة خفيفة كلما نذ عن الترام حركة مفاجئة خاصة عند القيام والوقوف" (٣).

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٠٦، ١٠٧.

(٢) نجيب محفوظ، السكرية، فصل ٤، ص ٣٤.

(٣) المصدر نفسه، فصل ٤١، ص ٢٥١، وقد أثرنا أن نأتي بالنص مطولا، لنبين نقيض كلام الناقدة السابق، وخصوصا أنه يحوي الترام وضوضائه ومحطاته، وصعود الركاب ونزولهم.. ووقوفهم وجلوسهم، ودرجة الترام، والمدينة والشوارع التي اخترقها ومر بها، أي نقيض ما قالت الناقدة تماما، وانظر الكلام المحذوف من النص في الصفحة نفسها.

" أما هذه الصغيرة فهي تسير في الأسواق، وتجلس في تواضع بين جمهور الدرجة الثانية"^(١).
"...أما أنت فقد انحدرت إلينا نحن جمهور الدرجة الثانية.." ^(٢).

"...ومر الترام بمكان القصر القديم، الذي قام في موضعه بناء ضخم جديد"^(٣).
"...وعندما توقف الترام في المرحلة التالية لقسم الوايلي غادرت، فتبعها ووقف على طوار
المحطة يراقبها، فرآها وهي تعبر الطريق إلى شارع (ابن زيدون) الذي يواجه المحطة
مباشرة"^(٤).

"...يستقلان ترام الجيزة معا، ثم ترام العباسية، وكثيرا ما يجلسان في مكان واحد"^(٥).
"...ولكنه وجدها تجلس إلى جانبه في ترام العباسية ذلك المساء"^(٦).
"...وتساءل كمال والترام يمر بمكان القصر القديم..."^(٧).
"...ولما جاءت المحطة التالية لقسم الوايلي، حيث غادرت الترام..كان طوال الطريق
يتفحصها"^(٨).

فألى أي حد _ الآن _ عكست هذه الأمثلة حقيقة كلام الناقدة ؟!

(١) نجيب محفوظ، السكرية، فصل ٤١، ص ٢٥٢.

(٢)+(٣)+(٤) المصدر نفسه، فصل ٤١، ص ٢٥٣.

(٥) المصدر نفسه، فصل ٤٢، ص ٢٥٥.

(٦) المصدر نفسه، فصل ٤٢، ص ٢٥٦.

(٧)+(٨) المصدر نفسه، فصل ٤٢، ص ٢٥٨.

(٥)

ونوجه الاهتمام إلى جانب لا يمكن إغفاله في دراسة الناقدة^(١) يقوم على المتناقضات والتكرار في الوقت ذاته، والجدول الآتي يوضح بعضها في صورتها: التناقض وعدمه، مع ملاحظات على ذلك.

الرقم	صورة (١)	الصفحة	صورة (٢) النقيض	الصفحة	ملاحظات
١.	الوصف عند محفوظ هيكلي، إذ إنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتذكر الأشياء دون أن توصف أو يكون الوصف عاما في غير تفصيل، ويتضح إهماله للصفات في الوصف، وفقر الوصف المستخدم.	٩١	استطعنا أن نستخرج من الثلاثية ما يقرب من أربعين مقطعاً وصفياً، يتناول فيها وصف المكان .	٨٤	لقد انتقدت الناقدة محفوظ بفقر وصفه، والوصف يتميز بالسكون حسب رأيها ^(٢) ، ومحمفوظ اهتم بالحركة وأنسنة الأشياء ^(٣) ، وبذلك تزول صفة السكون، ويحل مكانها السرد الوصفي الذي يجسد الحركة، وإذا كان محفوظ يميل للحركة -والناقدة تعرف ذلك- فلماذا النقد والحركة تتنافى مع السكون /الوصف!!
٢.	شجرة الوصف عند محفوظ لا تتجاوز غالباً المستوى الأول، فإذا حلت وصف فراش أمينة، وهو من الأشياء التي فصل فيها محفوظ.	٩١	إذا كان وصف العلبة قد تدرج حتى الدرجة الخامسة في شجرة الوصف، فلم نجد في الثلاثية سوى مقطعين تلياه في التدرج إلى الدرجة الرابعة في الوصف.	١٠٥	تذكر سيزا وجود وصف عند محفوظ في الدرجتين الرابعة والخامسة، مع أنها أنكرت ذلك ص ٩١، ولم تجد إلا فراش أمينة ضمن المستوى الأول .
٣.	ونظرة إلى مفردات محفوظ، تبرز لنا قصورها الوصفي، وعجزها عن إقامة العالم التخيلي أمام القارئ.	٩٤	إن وصف محفوظ له خصائص تضيف على نص روايته سمات خاصة، تأتي من داخل عنصري الزمان والمكان، ولقد أحسننا عند قراءة دقيقة، أن الوصف فيها يتميز بإيقاع خاص يعطيها طابعها المميز.	١١١	كيف تصرح سيزا بفقر الوصف وقصوره عند محفوظ، ثم تشيد بتميزه حتى لو كان قليلاً حسب رأيها؟ ألا نرى التناقض!!

(١) تجدر الإشارة إلى أن هذا النقد جاء لأن سيزا ذكرت هذه المعلومات في دراستها، وهو لا يرتبط بالمكان، بل بالوصف، لتكون العملية النقدية متكاملة، ولا يعني نقدها أننا مع سيزا في عدم اهتمامها بالمكان، بل لأنها أوردت الوصف في دراستها فوجب النقد، وانظر هذه الدراسة: (التناقض في الزمن)، ص ١٣٢-١٣٤ .

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٣ .

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٤ .

الرقم	صورة (١)	الصفحة	صورة (٢) النقيض	الصفحة	ملاحظات
٤.	عندما يصف محفوظ جامع الحسين، فإن الناقدة تقول: إن هذا الوصف يخلو خلوا تاما من التفاصيل التي تعتمد على المصطلحات الفنية الدقيقة (أنواع الزخارف، وأجزاء الجامع، ووصف المقصورة).	٩٦	وحين يصف محفوظ أمينة في استقبالها للسيد وعودته متأخرا، وبدء طقوسها الصباحية عند الاستيقاظ فجر ^(١) ، فإن سيزا تقول: إننا نرى في المثال السابق بعض الخصائص المميزة لأسلوب نجيب محفوظ في الوصف، فهذه الصورة تضع المرأة أمام عين القارئ، وتدخل في أدق تفاصيل حركتها... الخ.	١١٤ / ١١٥	ليس من الضروري أن يكون وصف المشاهد كلها متماثلا؛ فقد يفصل محفوظ في أحدها ويختصر في غيرها، ويصف وصفا عاما في أخرى، وإنما تكمن الأهمية في وجود الوصف بذاته سواء كان مفصلا أم لا، وقد وجدت الصورتين، ولا يهم نوعه . وقد وصف محفوظ (جامع الحسين) على عكس كلام سيزا؛ فهو يقول: "...فلاح لهما عن بعد جانب من المنظر الخارجي لجامع الحسين، يتوسطه شبك عظيم الرقعة محلى بالزخارف العربية، وتعلوه فوق سور السطح شرفات متراصة كاسنة الرماح، فتساءلت والبشر يسجع في صدرها (سيدنا الحسين؟)" ^(٢) . ومن الملاحظ أنه بيّن نوع الزخارف المستخدمة وهي (العربية)، وبذلك يناقض سيزا التي قالت بعدم بيان نوعها.
٥.	لا يصف محفوظ دكان السيد أحمد عبد الجواد في تفصيلاته، فإنه يصفه في نشاطاته المختلفة، من مراجعة للدفاتر، ومراقبة للمارة، واستقبال للزبائن، ومجاملة للزائرات... الخ.	١١٦	دكان السيد أحمد ليس فيه ما يشير إلى شخصه .	١٠١	إن أعمال وأفعال الشخصية، من مراجعة أعمال، واستقبال زوار، وحديث مع العاملين، تدل بالضرورة على شخصيتها، وكيفية نظرتها إلى الأمور تدل على مرونتها أو صعوبتها في التعامل مع الآخرين.

(١) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦١ .

الرقم	صورة (١)	الصفحة	صورة (٢) النقيض	الصفحة	ملاحظات
٦.	ليس في مجلس القهوة ما يربطه بأفراد الأسرة دون غيرهم من الناس.	١٠١	وصف مجلس القهوة يبدأ بوصف للصالة والمجلس، ثم ينتقل إلى الابنتين... ويستمر محفوظ في وصف الجالسين وشربهم القهوة، ونشاطهم في هذا المجلس المحبب إليهم ^(١) ،... ومثل هذه الصور التي تتناول حياة أفراد الأسرة في كل نشاطاتهم، تملأ صفحات الثلاثية.	١١٣ / ١١٤	ذكرت سيزا عدم استخدام محفوظ للوصف، وعدم دلالة مجلس القهوة أو ربطه بأفراد الأسرة، وقد رأينا كم زخرت الثلاثية بالأوصاف المتنوعة.. من مأك.. وملبس..مرورا بأفعال الشخصية.. وصولا إلى مجلس القهوة .
٧.	رغم أن 'محموظ' وظف المأكول والمشرب في الثلاثية، إلا أنه لم ينح نحو الواقعيين في وصف المأكولات وصفا تفصيليا، ومناقشة الخمر وأصنافها.	١٠٣	وفي مشهد فرح عائشة، تقول عن محفوظ: وصف المدعويين والمدعوات، والمأكولات والمشروبات، والمكان نفسه لا يتجاوز الإشارات العابرة، أما الحركات والإيماءات والأنشطة المختلفة التي تقوم بها الشخصيات المختلفة، فهي موضع اهتمام الكاتب. خص محفوظ (علبة الحلو) التي قنمت لكمال في فرح عابدة بوصف مفصل، لم يحظ به غيرها من الأشياء في الثلاثية، ووجدنا وصف هذه العلة تحليلا وصفا لم نجده في وصف أي شي آخر.	١١٥	ما هو مهم عند بلزاك وفلوبير وزولا (الواقعيون)، ليس ضروريا أن يكون هاما أيضا عند محفوظ، كما أن الوصف التفصيلي للأثاث والخمر وأصناف المأكول والمشرب ليست ضرورية البتة، وتبدو بعيدة كل البعد عن المكان وبنائه، كما أن 'محموظ' وصف أشياء أخرى وصفا مفصلا كالعلبة .

(١) انظر على سبيل المثال لا الحصر:

نجيب محفوظ، بين القصرين، فصل ٩ ص ٥١-٥٧، وفصل ٢٤ ص ١٤٢-١٤٧، وفصل ٤٢ ص ٢٧٣، وفصل ٤٥ ص ٢٨٦، وفصل ٤٨ ص ٣٠٥-٣١١، وفصل ٥٢ ص ٣٢٧-٣٣٢.

الرقم	صورة (١)	الصفحة	صورة (٢) التقيض	الصفحة	ملاحظات
٨.	وصف محفوظ للطبيعة جاء فقيرا بالنسبة لتقاليد الروائيين الواقعيين (بلـزك، فلوبيير،...الخ).	١٠٨	وقد وقفنا في الثلاثية عند بعض الصور الوصفية للطبيعة اختلفت عما قدمناه، وانفردت بصفات صبغت الوصف بلون غنائي عاطفي، وشحنت النص شحنة رومانسية تتمثل في استخدامات خاصة في الوصف،...الخ.	١٠٨ / ١٠٩	"رباه...ما أعظم هذه الأشجار الباسقة على الجانبيين، تتعانق أعاليها فوق الطريق، فتتشر سماء الخضرة الياضعة، وهذا النيل الجاري مكتسبا من وشي الشمس غلالة من اللآلئ" ^(١) . و"استحكم الصمت مرة أخرى، فعلاود مسمعه خفيف الغصون، وخشخشة الأوراق الجافة، وزقزقة العصفور" ^(٢) . "يسيران جنباً إلى جنب في شارع السرايات، تحف بهما أشجار الطريق الباسقة، وترنو إليهما من فوق أسوار القصور عيون النرجس الساجية، وتغور الياسمين الباسمة، في هدوء عميق" ^(٣) .
٩.	تقول سيزا : رأينا في الفصل السابق - أي بناء الزمن الروائي- أن نجيب محفوظ لا يلجأ إلى التلخيص، أو إلى شحن فترات زمنية ممتدة في مقاطع نصية مقتضبة. خلت الثلاثية من التلخيص...الخ.	١١٥ / ١٥٧	يستخدم نجيب محفوظ التلخيص لأداء بعض وظائفه، وذكرت أنه قليل الاستخدام في الثلاثية، وليس معدوماً تماماً ^(٤) .	٥٧/٥٦	نلاحظ التناقض في الصورتين .
١٠.	الأحياء في الثلاثية تفقد الرحابة والاتساع، وتقلص إلى حيز محدود لا يتجاوز البيت. ثلاثية محفوظ لا تعرف المساحة مترامية الأطراف، التي تتميز بالاتساع والرحابة.	١٢١ / ١٢٢	ومن الغريب أن هذا الاتساع في الرقعة المكانية، لم تصاحبه حركة بالنسبة للشخصيات.	١٢٣	التناقض في الصورتين. والناقذة تتحدث عن انكماش المكان ومحدوديته تارة، واتساعه وثباته تارة أخرى، والمكان عند محفوظ مَيَّال للاتساع بحكم الأحداث والشخصيات .

(١) نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ١٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

(٤) انظر: هذه الدراسة، ص ١٤١.

الرقم	صورة (١)	الصفحة	صورة (٢) النقيض	الصفحة	ملاحظات
١١.	تقول سيزا: 'وعندما نتحدث عن المنظور الأدبيولوجي هنا، فإننا نفرق بين الكاتب والعمل الأدبي، إذ إننا ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، ونحرص على عدم الخلط بينهما، ويجب أن يُنسب المنظور الأدبيولوجي هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف، سواء وافقه في الواقع أم خالفه'.	١٣٦	'ونجدنا هنا متفقين مع أوسبنسكي عندما يقول: عندما نتحدث عن المنظور الأدبيولوجي، لا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله، ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة، يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره - في عمل واحد - أكثر من مرة، وقد يقيم من خلال أكثر من منظور'.	١٣٦	هذه النقطة في الفصل الأخير (بناء المنظور الروائي)، وليس في فصل (بناء المكان الروائي)، ولكننا أثّرنا أن نأتي بها هنا لأنها متممة لجدول المتناقضات. من الواضح التناقض في الصورتين، والمفارقة أن الناقدة جاءت بهما في الصفحة ذاتها، متعاقبتين أيضا في فقرتين.

لقد تبين من الجدول السابق -إضافة إلى التناقض الواضح بين الصورتين- اعتوار الأفكار وقلقها وتوترها، وقد برز عنصر اللغة جليا واضحا في الرواية، من خلال المواقف الموصوفة التي زخرت بها الرواية^(١)، 'فأين تلك العبارة اللغوية الواقعية التي تعادل الموضوع الموصوف، وهو تناول السيد أحمد عبد الجواد فطوره في إيقاع ممتد، تحشد فيه للجملة كل المكملات، مما يجعلها منبسطة متداخلة، مضفورة بالتقديم والتأخير والعطف بشتى الحروف، والجمال الحالية والمعتزلة والاستثنائية، وذلك حتى تصل إلى غايتها متكاملة مستريحة، تجعل الواقع ينهض أمام القارئ في إيها مريح'^(٢).

إن سيزا لم تتحدث عن أهمية اللغة من خلال الوصف، طالما خرجت عن الموضوع الرئيس (البناء المكاني) ودخلت في دهاليز الوصف، فكان حري بها أن تشير دون إسهاب ممل إلى أهمية اللغة الوصفية، ما دامت في المحور ذاته.

(١) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ٢٢، ٢٣.

(٢) محمود الربيعي، الحلقة الذهبية في إبداع نجيب محفوظ، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع ٥٧٧، ديسمبر ٢٠٠٦، ص ٧٥.

وتختتم الناقدة حديثها عن الوصف بنتيجة مفادها: " أن الوصف في روايات فلوبير وبلزاك وزولا يقف عند تفاصيل الأشياء، أما الوصف في الثلاثية فيقف عند تفاصيل الأفعال"^(١)، أي أفعال الشخصية، وهذا يحدد لمحفوظ، لأن وصف الشخصية وأفعالها عبارة عن همزة وصل للمتلقى مع النص الروائي عن طريق جذب اهتمامه لهذه الشخصية أو تلك، كما أن الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان.

ومن الواضح أن سيزا تنهي دراستها الوصفية دون إشارة نهائية/ ختامية للمكان، وهذا يتناسب مع التهميش الذي أولته لصورة بناء المكان، فلم نجدها إلا لماماً وشذرات متفرقة في دراستها التي عُنونت (بالبناء المكاني) لا (الوصفي) .

(٦)

ونجد ضوءاً في نهاية الطريق عندما نتحدث سيزا قاسم عن العنوان الرئيس (بناء المكان الروائي في الثلاثية) في البند الأخير من دراستها لهذا الفصل، فكانت الصفحات الخمس النهائية ملك المكان وحده دون الوصف، وهنا تكمن المفارقة.

فقد تحدثت سيزا عن الوصف مع إشارات ليست بحجم البناء المكاني مهما كانت ميزة هذه الإشارات، والآن نتحدث عن المكان دون الإشارة إلى الوصف، على الأقل خصته ولو بهذه الصفحات القليلة، ولكنها - رغم أهميتها - غير كافية قياساً بما قدمته عن الوصف، وغير كافية لبناء المكان في ثلاثية محفوظ.

والأحياء في الثلاثية - في نظر سيزا - تفقد الرحابة والاتساع، ويتسم المكان بالانكماش والانغلاق، لأن بين القصرين وقصر الشوق والسكرية لا تتجاوز البيوت التي تجري فيها الأحداث^(٢).

وهذا أمر طبيعي، لأن معظم الأحداث تقع في الأماكن التي اختارها محفوظ مادة لروايته بدءاً من العنوان، ولا نستطيع أن نطالب الروائي - أي روائي - بمكان روايته أو قصته أو أن يتحيز إلى مكان آخر أكثر فضاء واتساعاً، فوجوده هكذا في الرواية لغاية وهدف وليس عبثاً، حتى لو كان مقتصرًا على أماكن محدودة .

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١١٩ .

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٢١.

وأمكنة محفوظ في الثلاثية في كل جزء من أجزائها ترتبط بالشخصيات الموجودة فيها حسب تطورها، لأن المكان "يحدد هوية الشخصية، إنه أفق واسع قد يتغلغل في كل عناصر القصة، لتصبح بعض القصص الفنية قصص مكان في المقام الأول"^(١)؛ فالجزء الأول خصصه محفوظ لأسرة السيد أحمد عبد الجواد والتعريف بأفراد العائلة، مع التركيز على الجيل الأول (جيل الآباء)، لذلك من الطبيعي أن يكون المكان -نوعا ما- محصورا ضمن البيت الكبير أكثر، مع أنه جاوزه في كثير من الأحيان؛ ليسير مع الشخصية أينما حلت من جهة، ومع أحداث الرواية وفق ما تجري من جهة أخرى .

أما الجزء الثاني.. فكان مخصصا لجيل الأبناء أكثر من الآباء، لذلك نجد معظم الأحداث تجري في قصر الشوق وما يتبعها وفق تحرك شخصيات قصر الشوق، وجريان النسبة الأكبر من الأحداث فيه، فياسين استقل ببيته مع زنوبة دون إهمال زيارته إلى بيت أبيه، وكمال كان دائم التحرك إلى العباسية (قصر آل شداد) بحكم علاقته بأصدقائه وحبه لعائدة، وحتى لو كان المكان محدودا - وهو بنظرنا يتناسب مع حجم الأحداث، وليس بالمحدودية والانغلاق اللذين وسمته بهما الناقدة - فتكون محدوديته من موقع مدح وإيجاب لا ذم وسلب .

وكذا الحال مع الجزء الثالث.. الذي كان مرتبطا بجيل الأحفاد، ولا سيما أحمد وعبد المنعم إبراهيم شوكت، لذلك نجد معظم الأحداث تنطلق من السكرية وتتمركز فيها في الوقت نفسه، فنجد مثلا في فرح عائشة إشارة إلى الغورية وبوابة المتولي عدا عن السكرية والبيت الكبير في بين القصرين^(٢).

فماذا تريد الناقدة؟ هل تريد أن يتحدث محفوظ عن البيوت الأخرى والدكاكين في أحياء الثلاثية، حتى لو لم يكن لها صلة بمجريات الأحداث وليس لها علاقة بالشخصيات؟ ومع ذلك.. نجد "محفوظ" قد أشار -ولو من بعيد- إلى كل مكان له علاقة بشخصيات وأحداث ثلاثيته، مثل بيت السيد محمد رضوان، وبيت زبيدة، والعوامة، والمقهى، والدكاكين المجاورة (عم حسنين الحلاق، ودرويش بائع الفول، والفولي اللبان، وبيومي الشربتلي، وأبو سريع صاحب المقل،... الخ)، وبعد هذا.. هل كان المكان محدودا فعلا في الثلاثية في إطار سلمي؟!

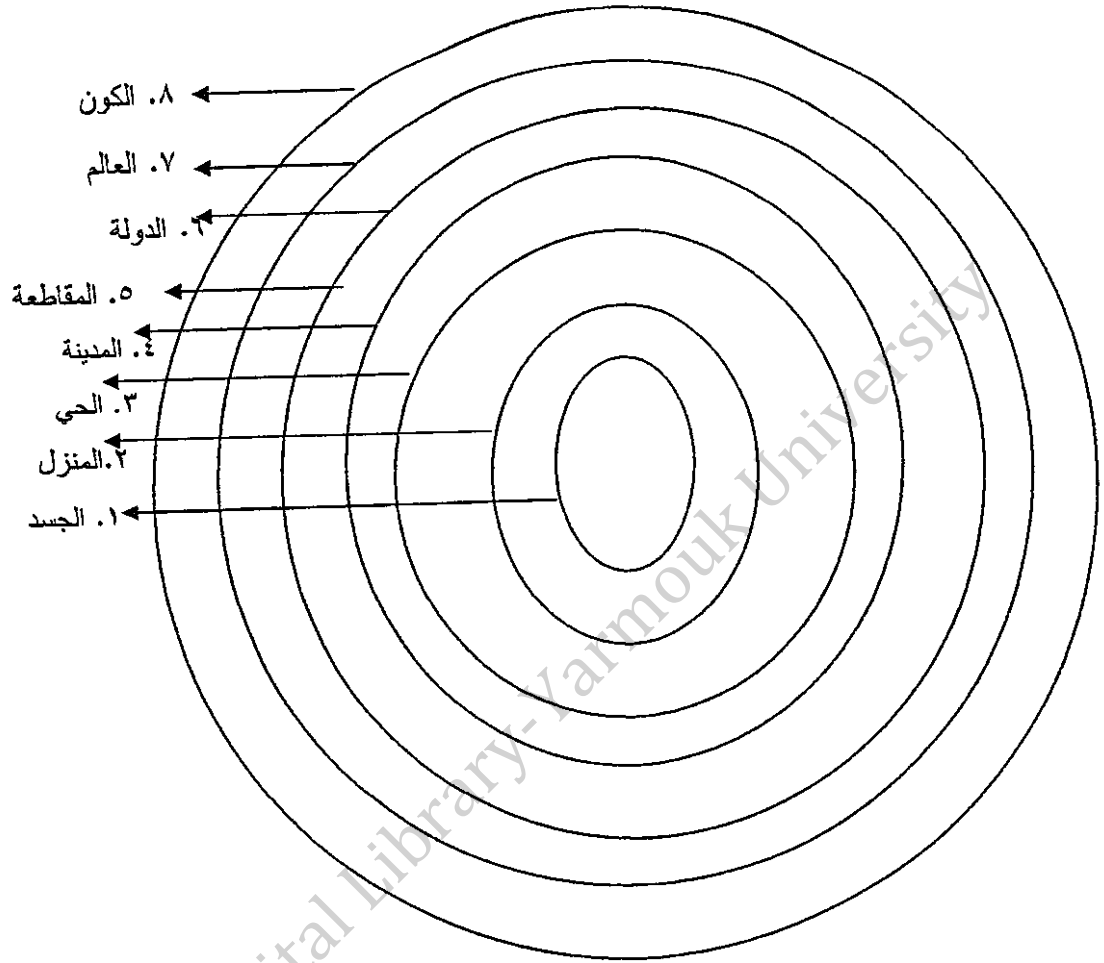
إن "المهم بالنسبة للروائي والناقد هو كيفية تموضع الأمكنة على الورق، وبالتالي كينونتها الفنية وليس الواقعية، دون أن يعني ذلك اكتمال القطيعة بين الواقعي والفني، إذ تظل علاقة الإحالة التخيلية قائمة بين المكانين طالما بقيت الرواية موجودة"^(٣).

(١) نبيل حداد، في الكتابة الصحفية (السمات، الأشكال، القضايا، المهارات)، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٢، ص ١٣ .

(٢) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، ص ٢٤١.

(٣) صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأندلس المعاصر، ص ٥٧.

وقد حددت الناقدة بوتقة العزلة المكانية في عدة دوائر^(١)، يجسدها الشكل الآتي:



وهل اتساع المكان بهذه الصورة ابتداء من الجسد وانتهاء بالكون يعد عزلة مكانية احتبس الإنسان داخلها؟ إلا إذا حللنا ذلك من منطلق علم النفس، وهذا موضوع آخر لا يتسع له المقال ولا مجال لنخوض في غماره هنا، وحبذا لو اتخذت الناقدة بعض هذه الدوائر وعالجتها من منطلق بنية المكان القائمة على الثنائيات، مثل: ثنائية الجسد والعقل، المنزل والحي، المدينة والمقاطعة، الدولة والعالم .

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٠ .

وتؤكد سيزا محدودية المكان بإحصاء أماكن أجزاء الثلاثية^(١)، مع أن بناءها وإحصاءها للأماكن -وليس محدوديته- جاء جيدا من منطلق تبين المكان وابتعادها أخيرا عن الوصف، إلا أن البناء غير تام، وقصير قياسا بالإسهاب الذي أولته للوصف.

فهل هناك أكثر من هذه الأماكن لبنائها؟ لماذا لم تبين ارتباط الأمكنة بعضها ببعض داخل أجزاء الثلاثية وعلاقتها بالشخصيات وتمازج الأحداث؟ ولماذا لم تتوسع فيه كما فعلت مع الزمن والوصف؟ لماذا لم تبين الأبعاد المكانية للوقائع؟ أليست البنيوية تعني تعالق الأشياء في بناء واحد؟.

ولم نجد إشارة إلى المفهى كمكان ضمن هذه الإحصائية، ودوره في شخصيتي السيد أحمد عبد الجواد وياسين تحديدا، ولاحقا كمال!.

إن فضاء المفهى يشكل "المعبر الرئيس لتفسير الدلالة الطوبولوجية للمكان، من حيث هو إطار للحدث الحكائي، ومجال لتحرك الشخصيات في لحظة معينة من العمل الروائي"^(٢)، كما أنه "بوصلة للتوترات اليومية التي تعيشها الشخصيات، ومكان لانكفائها ومعاناتها الذاتية، بل.. هو المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي"^(٣).

وتقول سيزا: "إن بناء الرواية سلسلة من الوحدات المكانية المتجاورة الثابتة"^(٤)، وتأخذ على محفوز أن اتساع الرقعة المكانية لم تصاحبها حركة الشخصيات، مع أنها نقضت ذلك سابقا بتأكيدها محدوديته وانغلاقه، كما أن حركة الشخصيات جاءت ضمن الأحداث التي رسمها لها محفوز في الرواية وتتناسب مع كل شخصية، فأمنية حبيسة المنزل.. خاضعة.. مستكينة.. لأن هذه صورتها، وكذلك الابنتين، بينما ينطلق السيد إلى حياته الخارجية بالسهرات مع الأصدقاء ومجالس اللهو والطرب، وياسين إلى المفهى واللهو، وفهمي كانت حركته مرتبطة بتوزيع المنشورات والمظاهرات والانطلاق إلى الاجتماعات الثورية، وأحمد وعبد المنعم إبراهيم شوكت في طريقين على النقيض تماما، الأول شيوعي.. والثاني من جماعة الإخوان المسلمين... الخ، إذا كل شخصية تسير كما خطط لها محفوز، وتتناسب تماما مع اتساع رقعة المكان وليس العكس.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٢، ١٢٣ .

(٢) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٩٣، ٩٤ .

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٤ .

(٤) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٣ .

وتعزل سيزا قاسم المكان عن تأثير الزمن، والاحتفاظ به ثابتاً... لا يصاحب الإنسان فيما يطرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة^(١)، مع أن المكان يرتبط بالزمن عن طريق أفعال الشخصية وأحوالها وتأثير الزمن عليها وبالتالي على المكان^(٢)، فتغير الشخصية هو تغير المكان، والمثال الذي ذكرته الناقدة يؤكد ذلك ولا ينفيه: "اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالاحتلال والتدهور، انفرط نظامه وتقوض مجلسه، وكان النظام والمجلس روحه الأصيل"^(٣).

إن "التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسط يوطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي، ويقتحم عالم السرد، محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف"^(٤).

ومن الملفت أن الأجزاء الثلاثة ترتبط بالعنوان الذي اختير من أجلها؛ "العنوان - على الرغم من كونه كلمة مفردة - يختزل في بنيته الدلالية، العمل الروائي الذي يعنونه على أكثر من مستوى، بما في ذلك مستوى الشكل الفني"^(٥).

كما أن عناوين الثلاثية ذاتها ترتبط معاً، وليس كما أوحى سيزا من عدم ترابط أسماء أجزاء الثلاثية والأجيال الثلاثة المتعاقبة، في معرض حديثها عن عزلة المكان عن التغيير^(٦)، لأن العنوان والرواية يتعالقان ويتحدان معاً، ويمثلان رؤية واحدة معبرة، لذلك كان كل عنوان للثلاثية يشير إلى دوران معظم الأحداث في ذلك العنوان (المكان).

إن "دلالات العنوان لا تمتلك سياقاً، وإنما تمتلك فقط فضاء أكثر اتساعاً من فضاءات العمل"^(٧)، ومن البدهي بناء على ذلك - أن ترتبط الأجيال معاً، فكل ما في الأمر أن ضوءها يخبو شيئاً فشيئاً بحكم الزمن.. وتجدد الحياة والأجيال، ولكنها لا تختفي تماماً.. فأمنية لا تموت إلا في نهاية آخر صفحة في السكينة، مما يؤكد تعالق الأجيال معاً، كما سبق أن توحدت العناوين أيضاً، بل واتسعت دائرتها (المكان) (العنوان) في كل جزء قادم.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٤.

(٢) انظر: نجيب محفوظ السكينة، أحداث الغارة، ص ٢٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٥.

(٤) حميد لحداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٧١.

(٥) محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٢٨.

(٦) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٤.

(٧) محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص ٦٩.

٥ بناء المنظور الروائي...

اعتمدت الناقدة على نظريات أوسبنسكي Ouspensky (١٩٤٨-٢) في المنظور الروائي، وأفردت تقديمًا نظريًا مفصلاً لآرائه وغيره من النقاد حول الراوي والروائي^(١). ونهضت بالمنظور الروائي من خلال تقسيم أوسبنسكي للمنظور أربعة أقسام: المنظور الإيديولوجي، والمنظور النفسي، ومنظور مستوى الزمان والمكان، ومنظور المستوى التعبيري، وحصرت نفسها في هذه النظريات والمستويات، محاولة تطبيقها على الثلاثية من خلال النقد.

(١)

كان للإيديولوجيا وعلم النفس دور كبير في إرساء مفهوم الشخصية روائياً وإبداعياً، وتستنتج الناقدة تعدد الأصوات في الثلاثية، من خلال ذكرها لآراء أوسبنسكي حول تعدد الأصوات وكيفية تمثيلها في المنظور الإيديولوجي^(٢)، وتتمثل الأبنية الروائية "في بنية الأصوات وهي تختلف عن الشخصيات، بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل في العمل السردى الروائي"^(٣)، وهذه البنية إضافة إلى بنية الزمان وبنية الخطاب السردى لا تتموقع في أجزاء من الرواية، وإنما تسري عبر مواقع النص الروائي بأكمله، وتتركب البنية الكلية من طبيعة الشبكة المتداخلة والمنظمة في هذه البنى الجزئية^(٤).

إن "المنظور الذي تتخذه الشخصية، هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماثله الدلالي"^(٥)، وبذلك يكون الموقف الإيديولوجي نابعا من كيان الشخصية الداخلي.

وربما كانت سيزا على حق في أن الثلاثية عمل متعدد الأصوات، الأمر الذي دفع "محفوظ" إلى التعبير من خلال الشخصيات، ومن هنا يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي كمعطى مجهول الهوية في المنظور الإيديولوجي، رغم أن الراوي فيها هو الراوي الموضوعي محدود

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٣٠-١٣٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٣٥، ١٣٦.

(٣) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٩٤.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ٩٤.

(٥) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٢.

العلم بضمير الغائب، فموقع "الراوي في العمل الأدبي قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية"^(١)، ولكنه ليس الشخصية ذاتها، وخصوصا في الثلاثية.

كما التفتت الناقدة إلى تعاطف محفوظ مع بعض الشخصيات، ولقد أشار محفوظ بالفعل إلى ذلك حين قال: كمال لم يدخل إلى الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه جزء مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لأنه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية؛ فالرواية قادمة من عصر كلاسيكي، ومتوغلة في عصر رومانيكي، ومتجهة إلى عصر تحليلي، وفيها تلاقي الشرق بالغرب...، ثم إن أزمة كمال هي أزميتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي، من هنا -يجيء حبي للثلاثية وحنيني إليها^(٢).

(٢)

ويحمد لسيزا تحليلها المفصل للمنظور الروائي في الثلاثية، وفق الثنائية المؤطرة (الذاتي والموضوعي)، إذ يمثل الذاتي منظور الشخصية وإدراكها، والموضوعي منظور الراوي . ومن الواضح حسب جداول المنظور^(٣)، أن منظور الراوي يتغلب على منظور الشخصية في الثلاثية، والسبب الذي يدفع الناقد البنيوي لهذه الطريقة "فضلا عن حاجس الموضوعية، بحثه الدائم عن توظيف التواتر ضمن شبكة العلاقات التي يتألف منها نسج النص"^(٤).

وكانت رؤية سيزا للثلاثية بناء على المنظور الروائي أكثر إيجابية وفاعلية من الزمان والمكان الروائيين، مع أن فصل المنظور كان قصيرا قياسا بهما .

وجسدت سيزا رؤيتها بتعبيرها الدقيق "وتأتي الوحدة العضوية للثلاثية -فيما نرى- من هذا البناء المحكم للمنظور، ويتجلى اللحن المميز للثلاثية في افتتاحيتها... فتتعلق هذه الرواية الضخمة المتشعبة، المترامية الأطراف، المتعددة الشخصيات، من نقطة مظلمة ينطلق منها نغم خافت، صاعد من أنفاس شخصية غير مسماه... الخ"^(٥).

(١) بوريس أوسبنسكي، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مجلة فصول، مج ١٥، ع ٤، شتاء ١٩٩٧، ص ٢٥٦ .

(٢) انظر: جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ص ٦٨، وانظر: ص ٣٧-٣٩ .

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٤٣-١٥٠ .

(٤) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ٧٨ .

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٥١، ١٥٢ .

وثمة ملاحظتان في هذا السياق، الأولى: تميز ذكرها للوحدة العضوية ربما للمرة الأولى في دراستها، مما يشير إلى إحكام المنظور الروائي، والثانية: لحن الافتتاحية أو اللحن الافتتاحي الروائي، والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا لم تذكر تفرد الافتتاحية في موضعها^(١) عندما تحدثت عنها سابقا في بداية دراسة البناء الزمني؟ ودورها بالتالي في بناء الوحدة العضوية، ولملمة تضخم الرواية، وتعدد شخصياتها! حتى لو كان حديثها السابق عن الافتتاحية يتمحور حول خصائص الافتتاحية الزمنية، وعلاقتها بالماضي والمكان، فكان من الممكن أن تقوم هي بدورها بللمة ما يتعلق بالافتتاحية تحت عنوان ومسمى واحد، تصل منه في النهاية إلى وحدتها العضوية المتينة بباقي الثلاثية عبر تلاحم الزمن بالمكان فتعدد الشخصيات، وخصوصا أنها خصتها بعدد لا بأس به من الصفحات .

وتتجلى الرؤية النقدية بتشكلها الحدائي عندما تبني الناقدة المنظور في فصل فرح عائشة^(٢)، من خلال المراوحة بين المنظور الموضوعي الخارجي والداخلي/ رؤية الراوي من الخارج والداخل (الرؤية من وراء، بطريقة close up السينمائية)، واتحاد المشاهد في وحدة عضوية متكاملة .

كما تتجلى هذه الرؤية في بناء علاقات الحب في الثلاثية، التي تقوم على صالة المرايا أو الشخصيات العاكسة^(٣)، أي انعكاس الأحداث والشخصيات على أفراد الأسرة من خلال منظور أحد الطرفين العاشقين، وهذا الطرف في الثلاثية هو أحد أعضاء أسرة السيد أحمد عبد الجواد، التي جسدت البنية الأساسية لمنظور الثلاثية .

وبما أن شخصيات الثلاثية جسدت بنية المنظور، وأهمية الشخصية الروائية آخذة في التزايد وفق المنظور الحديث، فلماذا لم تمط الناقدة اللثام عن ثنائية الدال والمدلول بالنسبة للشخصيات، وهذه الثنائية امتداد لثنائية الألفاظ (المضمون/الدال) والصورة (الشكل/المدلول)، دلالة أسماء الشخصيات ومدلولها في الرواية، ومدى ارتباط الدور الذي جسده الشخصية بالمسميات التي اختارها محفوظ لها، وطبيعة العلاقة بين الشخصيات، ما مسوغات الناقدة وراء تغيبها؟ مع أن شخصيات الثلاثية مواراة بالحركة الدائمة، وتجسد أساس المنظور، عدا كونها العنصر الأساسي في الرواية، والفلك الذي تدور الأحداث حوله وبه، كما أن الشخصيات الروائية -عموما محور الفكر الإنساني، فلماذا لم تقدم صورة متكاملة لبنية منظور الشخصيات في الثلاثية؟! .

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٣٠-٣٧.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٤، ١٥٥ .

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٥-١٥٧.

يلخص رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) المعضلات التي واجهت النقد الروائي، وجعلته ينتقل من معالجة الشخصية مضمونيا إلى مستوى المعالجة الشكلية، فيقول: "أمام لا نهائية القصص، وتعددية وجهات النظر التي نستطيع أن نتكلم عنها (تاريخية، نفسية، اجتماعية، جمالية)، يجد المحلل نفسه رويدا رويدا في الوضع الذي كان فيه سوسير أمام الخليط اللغوي الشاذ، فيعمل باحثا لكي ينتزع من الفوضى الظاهرة للرسائل مبدأ التصنيف، وملجأ للوصف"^(١).

ومن هنا اتجه النقد البنيوي الشكلي إلى "تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، أي من حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت"^(٢)، إذ تلتقي الشخصية مع الدال اللغوي من خلال أسمائها وصفاتها، وتتحول إلى مدلول من خلال ما يقال عنها، وما تقوله الشخصية عن نفسها داخل النص، لكنها تختلف عن الدال والمدلول لغويا من جهة أنها ليست جاهزة قبل كتابة النص، بل هي بمثابة دال يمتلئ ويغتنى دلاليا بالتدرج، إلى أن يصل إلى صورته النهائية في خاتمة النص الروائي^(٣).

ولا تنحصر البنيوية في تحليلات السطح، بل أن افق مسعاها بحق هو تحليل الدلالات^(٤)، وأكد معظم المحللين البنيويين أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، ويعطيها بعدها الدلالي الخاص^(٥)، إذ "يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئته، وللشخصية احتمالياتها ووجودها... فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز"^(٦).

وينطلق رولان بارت في تحديد مفهوم الشخصية من مسلمة نقدية، مفادها أنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقل من غير فواعل، ولكن هذه الفواعل -من جهة أخرى- تمتاز بالتنوع والكثرة، ومن ثم فهي "لا يمكن أن تكون لا موصوفة، ولا مصنفة باسم مصطلحات"^(٧).

(١) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٣، ص ٢٧.

(٢) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢١٤، ولمزيد من التفصيل عن الوضع البنيوي للشخصيات، انظر: رولان بارت، وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص ٢٣-٢٥.

(٣) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص ٥١.

(٤) انظر: جيرار جينيت، البنيوية والنقد الأدبي، ص ١٦-١٩.

(٥) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٤٧، ٢٤٨.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٧.

(٧) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص ٤١.

وانظر: رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٢٦-٢٨.

وهذا الكلام من بارت يعني أمرين اثنين، الأول: ضرورة إخضاع الشخصيات للتحليل والوصف انطلاقاً من بنية النص، والثاني: أن تحديد الشخصيات لا يكون إلا من رصد العلاقة بينها وبين ما تقوم به من فعل داخل النص، ما يعني تحول الشخصية إلى فاعل في القصة أو الرواية.

من الواضح أن البنيوية أحدثت نقلة جديدة في التعامل مع مفهوم الشخصية، وهو "الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها، أي إلى وظيفتها، والأدوار التي تقوم بها، والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعاً لها"^(١)، وهذا يعني أن الشخصيات في النقد البنيوي ليست حقيقة أو أشخاصاً وجدوا قبل العمل الأدبي، بل هم رموز داخلية تقوم بأدوار معينة، وهذا ما دفع البعض إلى انتقاد البنيوية، لأنها قزمت دور الشخصية عندما حصرتها في إطار وظيفة أو فاعل، أو عامل تابع للحدث لا يختلف عن مفهوم المحاكاة عند أرسطو ARISTOTLE (٣٢٢-٣٨٤ قبل الميلاد)، عندما جعل الشخصية حاملاً للحدث، ومحاك لفعل أو مثال^(٢)، وأدرك بارت نفسه قصور البنيوية الشكلية عن الإحاطة بالشخصية عندما قال: "إن القضايا التي أثارها تصنيف شخصيات القصة لم تحل بعد"^(٣).

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٢١.

(٢) انظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد - دراسات تطبيقية، دار محمد علي المحامي، صفاقس، ١٩٩٨، ص ١٤٨.

(٣) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص ٦٦.

(٣)

تعددت مستويات المنظور التعبيري، وركزت الناقدة على أسلوبين: المباشر (كلام الشخصية)، وغير المباشر (كلام الراوي)، والأسلوب الوسيط بينهما (أسلوب لا مباشرة)، وهو تداخل بين صوتي الراوي والشخصية^(١)، ولكن لا بد من الفصل بين المصطلحات الثلاثة: المؤلف/الراوي/الشخصية عند تناول أي عمل أدبي روائي، حتى نتمكن من التحديد الدقيق للعلاقات القائمة بينهم، ومن ثم الأسلوب المتبع في الرواية.

فالمؤلف في الثلاثية هو محفوظ - بالطبع، ولكنه بالتأكيد ليس الراوي أو الشخصية، والراوي هو الراوي الموضوعي الغائب محدود العلم، غير أنه يتحد ويندمج في معظم فصول الثلاثية مع الشخصية، ليتحول بالتالي إلى (الأسلوب غير المباشر الحر) في مجرى الأفكار وليس على مستوى الكلام الخارجي للشخصيات، وأما الشخصية فهم شخصيات الرواية. ونهضت سيزا ببنية المنظور على المستوى التعبيري بدقة وفاعلية، وخصوصا عندما وظفت اتحاد الراوي بالشخصية في الثلاثية^(٢).

والراوي هو العنصر المهيمن في الثلاثية، وتحديد كحرك للعلاقات بين العناصر لا يقلل أو يلغي من أهمية وفاعلية العناصر الأخرى، بل أن فاعليته تتحدد وظيفيا كفاعلية متميزة^(٣).

ولم تهتم سيزا بالبناء اللغوي في الثلاثية، وخصوصا توظيفه على المستوى التعبيري، ومع أن مثل هذا التوظيف يحتاج إلى جهد خاص، ولدراسة كاملة أخرى للإفاضة فيه ولإعطائه حقه، من بيان أهمية التركيب النحوي، والجمل الواصفة والحالية، والأفعال الماضية والمضارعة، إلا أنه كان يمكنها أن تقدم بإيجاز مجموعة من الأفكار حول هذه الزاوية من البناء، لا سيما أننا لا نجد هذه العلاقات النحوية في أية دراسات، إلا إشارات طفيفة لا تفي بالغرض، مع أن دراسة كهذه تثري بلا شك - ثلاثية القاهرة، وتفتح آفاقا جديدة في مجال نقدها، وربما كانت هذه الزاوية أيسر على دارس النحو من دارس الأدب.

(١) لمزيد من التفصيل عن هذه الأنماط الأسلوبية، انظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ١٠٨-١١١.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٦٠-١٦٢.

(٣) أ. انظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ١١٧-١٢٠.

ب. لمزيد من التفصيل عن الراوي، انظر: يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨٦.

وتشير الناقدة إلى عودتها لبعض الظواهر اللغوية في قولها: "ومما يؤكد وحدة المنظور النفسي، والمنظور على مستوى الزمان والمكان، ويقوي الحضور في الثلاثية، بعض الظواهر اللغوية التي لاحظناها بهذا الصدد"^(١)، فأين وردت هذه الظواهر؟ هل تعد بعض الإشارات البسيطة في سياق حديثها عن البناء ظواهر لغوية؟ كيف..؟ ونحن بذلك لانكون أدنى فكرة عن بناء اللغة في الثلاثية!!

ثم أن الرواية ككل "ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتناسية، التي توجد أحيانا على مستويات لسانية مختلفة، وخاضعة لقواعد لسانية متعددة"^(٢).

وأخيرا.. كانت سيزا على حق في أن بناء الثلاثية يتميز بحدائث الأساليب والتقنيات، وهو بذلك تخطى الأساليب المتبعة في الرواية الواقعية، فجاء محكما ومتناسق الأدوات.

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٥٨، وانظر إلى نهاية الفقرة، عندما تحدثت عن أن أفعال جمل الصلة في المضارع في المشاهد تنل على الحضور... الخ.

(٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص ٣٨.

٥ نقد أخير...

على الرغم من أهمية دراسة سيزا وقيمتها ومكانتها في النقادين العربي والغربي، ارتأينا أن نذكر بعض الآراء النقدية الأخيرة المتعلقة بها.

(١)

أولها: يتعلق بالأحكام القيمية والمقارنات التفاضلية، إذ إن الناقدة صرحت في مقدمة دراستها أنها لن تلجأ إليها؛ فهي تقول: "ولم نعن في أي موضع بإطلاق الأحكام التقييمية، فهذا البحث في جوهره دراسة وصفية، فالمقارنة لا تعني في الحقيقة المفاضلة"^(١)، ومع ذلك خالفت قولها، ونجد دراستها مليئة بالأحكام القيمية، كما زحرت بالمفاضلة بين النصوص الغربية والعربية (الثلاثية)^(٢).

إن مهمة الناقد في الدراسات الأسلوبية تتجه إلى تحويل الأحكام القيمية إلى ما هو قائم فعلا، عن طريق طرح الأحكام الشخصية جانبا، واعتبارها مجرد مؤشرات^(٣)، ولكن الأحكام التي أصدرتها الناقدة، كانت تعبر عن رأيها الشخصي بشكل واضح .

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٢١ .

(٢) انظر: المصدر نفسه، الفصل الثاني (بناء المكان الروائي)، إذ كان من أكثر فصول الناقدة غلبة للأحكام القيمية والمقارنات التفاضلية، ص ٧٤-١٢٤ .

(٣) انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص ٢٠-٢٢ .

ونورد بعضها فيما يلي..على سبيل المثال لا الحصر:

الرقم	حكم القيمة	الصفحة	ملاحظات
١.	كانت هذه الافتتاحية تستغرق حيزا كبيرا نسبيا من الرواية، نجح بعض الروائيين في اختصاره...	٣٠	
٢.	برع في استخدام هذه التقنيات ونمقها...ولقد نجح نجيب محفوظ بهذه الأساليب ..	٤٣	
٣.	ولا شك أن نجيب محفوظ لجأ إلى أكثر من أسلوب لتجسيده وهذه الطريقة مبتكرة ومعبرة .	٦٢	
٤.	ومن الملاحظ في بناء الثلاثية أن فصول الثلاثية تتميز باستقلال نسبي...فبناء الفصول عند نجيب محفوظ محكم كل الأحكام...الخ.	٦٧	
٥.	هذا بالإضافة إلى فقر المفردات المستخدمة في وصف الأماكن...الأمر الذي أفقر فقراته الوصفية إلى حد بعيد.	٩٤/٩٣	سبق أن عبرت سيزا أن "محفوظ" لم يكن كالواقعيين في هذا المبحث (بناء المكان الروائي)، ومع ذلك تكون عليه لا معه في معظم أحكامها التي أطلقتها.
٦.	لكن وصف محفوظ للطبيعة التي اختارها ممثلة في بضع حدائق، جاء فقيرا جدا بالنسبة لتقاليد الروائيين الواقعيين.	١٠٨	محفوظ ليس كالواقعيين حسب رأي سيزا فلماذا تنقده إذا؟!
٧.	فإنه يعرض موقف أفراد الأسرة تجاه الثورة بمهارة فائقة أمكنها التعبير عن مختلف الشخصيات.	١٣٨	
٨.	إن البناء الذي يظهر من التحليل بناء واع دقيق...إن نجيب محفوظ في هذا المقام فنان حرفي، وتوضح حرفيته بأوضح ما تتضح في الانتقال من شخصية إلى شخصية في حركة إنسيابية متقنة .	١٥٤	
٩.	إن بناء الثلاثية على جميع المستويات يتميز بحداسة الأساليب والتقنيات، فقد استطاع أن يوظف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من ثلاثيته عملا ناضجا مكتملا متناسقا ^(١) .	١٦٣	

(١) من مواطن أحكام القيمة أيضاً في دراسة سيزا قاسم، انظر: ص ٣٤، ٥١، ٩٦، ١٤٢، ١٥١، ١٥٢، ١٥٦...الخ.

لم يعد النقد الحديث ملزماً بإصدار الأحكام القيمة النقدية، وإنما يظل إلزامه في حدود القارئ الناقد^(١)، كما أن البنيويين انطلقوا على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم الواقع محلها، إذ يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته وليس في الحياة الخارجية وتياراتها، والواقع هو النص الأدبي ذاته، ما ينبثق من النص وما يتجلى ويتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي، كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية (نفسية، اجتماعية، تاريخية... الخ)، فإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية^(٢).

وقد اتسع مجال المقارنة في دراسة سيزا، إذ أشارت في البداية إلى اختيارها (أوجيني جرانديه) لبلازك، و(مدام بوفاري) لفلوبير من الواقعية الفرنسية، ثم (المطرقة) و(الفريسة) لزولا من المدرسة الطبيعية، وامتدت بعد ذلك إلى ثلاثية (الفورسايت ساجا) لجلزوردي، وليس هذا فحسب، بل شملت قائمة المقارنة أعمال بروست، وفرجينيا وولف، وجيمس جويس Jams joyce (١٨٨٢-١٩٤١)^(٣).

ولم تتوقف عملية المقارنة عند هذا الحد، بل لجأت سيزا إلى المفاضلة بين محفوظ والغربيين، وكانت أحكام سيزا مع الغربيين -في الغالب- وخاصة في بناء المكان في الثلاثية^(٤).

لقد كانت سيزا تعطي الأولوية في دراستها لعملية المقارنة بين مظاهر الاختلاف والتشابه، بين ثلاثية محفوظ والنماذج الغربية المختلفة التي اختارتها مادة للمقارنة، وابتعدت بجزئياتها الكثيرة في المباحث كافة عن وحدة البناء، التي كانت أساس وهدف دراستها في المقام الأول.

(١) انظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ٨١، ٨٢.

(٢) انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٩٦، ٩٧.

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٩، ٢٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، فصل (بناء المكان الروائي)، وكيف فاضلت سيزا بين اتساع المكان في (الحرب والسلام) لتولستوي، وانغلاقه في الثلاثية، ص ١٢٢-١٢٤.

وبناء على ما سبق..لقد ارتأينا أن استخدام الأحكام القيمية، والمقارنات التفاضلية في النقد البنيوي، لا بد منه في أحيان كثيرة، بحكم التراكم المعرفي والثقافي للناقد، كما أن المقارنة تتطلب المفاضلة في بعض الأحيان، وانحياز الناقد إلى أحد الجانبين، وترجيح كفة أحدهما ببيان أوجه التشابه والاختلاف .

ولكن ما يؤخذ على الناقدة، أنها صرحت في مقدمة دراستها بعدم لجوئها للأحكام والمقارنات، ومع ذلك لجأت إلى كليهما وبكثرة، ولا يكمن الخلل في وجوب امتناع الناقد البنيوي خاصة، وأي ناقد عموماً عن إصدارهما، بل لا بد منهما -كما ذكرت- خصوصاً في الدراسات المقارنة والنقدية، وإنما يجب على الأديب/الناقد أن يلتزم بما كان قد حدده في مقدمة دراسته، ولو وضحت سيزا أنها ستلجأ إليهما لسقط عنها النقد .

(٢)

وثاني جوانب النقد: هو الأخطاء النحوية والطباعية، عدا عن عدم الالتزام بعلامات الترقيم، وكأن كل فقرة عبارة عن جملة كبيرة واحدة لأنها غير مقطعة؛ فلا نجد علامات ترقيم بين فقرات الدراسة، ابتداء من مقدمتها وانتهاء بخاتمتها، وهذا أدى إلى حجب المعنى وتوتره في بعض الأحيان، لأنه لا يوجد علامة توقف، ولم تكن الفواصل موجودة بمكانها لتوحي بانتهاء فكرة وبدء أخرى جديدة .

ومن الضروري الإشارة إلى أن ترجمة المصادر والمراجع الأجنبية التي عادت لها سيزا كانت ترجمة ذاتية، على الرغم من إمكانيةها بأن تعود لها دون بذل جهد الترجمة، لأنها مترجمة من قبل، ولكنها أهملتها وآثرت ترجمتها^(١)، مما أوقعها في الخطأ وعدم الدقة عند تطبيقها^(٢).

أما الأخطاء الموجودة في الدراسة، فإنها تصعب على الحصر، لذلك نكتفي بذكر

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، هامش ٢ ص ٤، وتقول فيه: "لقد قمنا بترجمة النصوص المأخوذة من المراجع الأجنبية النقدية غير المترجمة إلى العربية، هذا بالإضافة إلى النصوص المأخوذة من الأعمال الروائية الفرنسية والإنجليزية، وذلك أيضاً في حالة وجود ترجمة سابقة، فضلنا ترجمة النصوص بأنفسنا، لإبراز السمات الفنية الخاصة بالأعمال".

(٢) انظر هذه الدراسة: ص ١٤٣، ١٤٤، تقنية المشهد في البناء الزمني.

بعضها على نحو ما هو مذكور في الجدول الآتي^(١)، والمطلع على كتاب الناقدة، سيجد معظم الأخطاء التي سنذكرها.

(١)

الرقم	الخطأ	الصواب	الصفحة	نوعه	ملاحظات
١.	نفس القيمة	القيمة نفسها	٧	لغوي نحوي	يجب أن يتبع التوكيد المؤكد لا أن يسبقه، لذلك نقول عند التوثيق في الهوامش: المرجع أو المصدر نفسه، وليس العكس، ويتكرر هذا الخطأ كثيرا أيضا، حتى لا نكاد نجد توكيدا يتبع مؤكده، بل يسبقه في معظم دراسة سيزا.
٢.	إهتمامات	اهتمامات	٨	إملائي	قلب همزة الوصل إلى همزة قطع.
٣.	فنقول أن الكاتب.. فنقول أن العمل.. نقول أن..	فنقول: إن الكاتب.. فنقول: إن العمل.. نقول: إن..	١٠	إملائي	همزة (إن) تكسر بعد القول (إن)، وعلامة الترقيم المناسبة بعد القول هي: النقطتان الرأسيتان.
٤.	يكون المصدر المؤثر أعمال نقدية	يكون المصدر المؤثر أعمالا نقدية	١١	نحوي	أعمالا: خبر يكون منصوب، وليس اسمها حتى تكون مرفوعة.
٥.	وهذا الاستخدام مرتبطا ارتباطا لصيقا	وهذا الاستخدام مرتبط ارتباطا لصيقا	١٣	نحوي	الاستخدام: بدل/ مرتبط: خبر المبتدأ (هذا) / ارتباطا: م. مطلق/ لصيقا: نعت.
٦.	الغير مترجمة	غير المترجمة	١٤	لغوي نحوي	أل التعريف لا تضاف إلى غير / هاش (٢).
٧.	دخلت الحياة الأدبية أشكال جديدة	دخلت الحياة الأدبية أشكالا جديدة	١٦	نحوي	أشكالا: م. به منصوب. جديدة: نعت منصوب.
٨.	بالتحصيل	بالتحصيل	١٨	طباعي	عدم تنقيح الكتاب وتصحيحه من الأخطاء الطباعية.
٩.	باعتبارهما صاحبا الاتجاهين	بوصفهما صاحبي الاتجاهين	١٩	لغوي نحوي	صاحبي: مفعول به للمصدر (اعتبار) منصوب وعلامة نصبه الياء لأنه متنى وهو مضاف.
١٠.	في دراسة أعمالا روائية أخرى	في دراسة أعمال روائية أخرى	٢١	نحوي	أعمال: مضاف إليه مجرور.
١١.	فقسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول	فقسمنا بحثنا ثلاثة فصول	٢٢	لغوي نحوي	(قسم) لا تتعدى بحرف الجر، ويتكرر هذا الخطأ كثيرا.
١٢.	الوحدات الثلاثة	الوحدات الثلاث	٢٢	نحوي	العند من (٣-١٠) يخالف المحدود لا يوافقه.
١٣.	للمتمكين/الأوربية	للمتمكين/الأوروبية	٢٢	طباعي إملائي	هاش رقم (٣).
١٤.	أما عن افتتاحيتي قصر الشوق والسكرية، فإن وظيفتهما..	أما عن افتتاحيتي قصر الشوق والسكرية، فإن وظيفتهما..	٣٥	نحوي	وظيفتهما: اسم إن منصوب، وعلامة نصبه الياء لأنه متنى، وليس مفردا - كما أوردت الناقدة - فهي تعود على افتتاحيتي قصر الشوق والسكرية.
١٥.	لم تستطع/ لم تغيب	لم تستطع/ لم تغب	٣٨	نحوي	١. الفعل مجزوم بلم. ٢. لقد اقتبست الناقدة الكلمات من نص في (بين القصيرين) ص ٣٧٤، ٣٧٥، وهي صحيحة في الرواية بحذف الياء بسبب الجزم، ومع ذلك أخطأت الناقدة حتى في نقلها.
١٦.	تدوروف/ كجزءا	تدوروف/ كجزء	٤٤	إملائي نحوي	تدوروف (خطأ إملائي في كتابة ترجمة الاسم) / كجزء: اسم مجرور.
١٧.	أعطى قارئه	أعطى قارئه	٥١	إملائي	
١٨.	في اثني عشر صفحة	في اثنتي عشرة صفحة	٦١	نحوي	العددان (١٢+١١) يوافقان المحدود.
١٩.	كانت بداية الشكليين الروس. أي ثلاثين عاما في عشرين صفحة.	كانت بداية الشكليين الروس. أي ثلاثون عاما.	٦٨ ٦٩	نحوي	الشكليين: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الياء لأنه جمع مذكر سالم. ثلاثون: خبر لمبتدأ محذوف، مرفوع بالواو لأنه ملحق بجمع المذكر السالم.
٢٠.	ويرى كثيرون من الروائيين	ويرى كثير من الروائيين	٧٨	نحوي	كثير: فاعل مرفوع بتثوين الضم.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: أليس من المفارقة أن المنهج البنائي منهج لغوي وأسلوبى، وتأتي دراسة سيزا قاسم مليئة بالأخطاء؟! وخاصة أنه كتاب اختص بنقد ثلاثية نجيب محفوظ؟!!

لماذا تجاوزت سيزا عن هذه الأخطاء؟ ولماذا لم تعمل على تدقيق كتابها؟ ليس من ناحية طباعية فقط، بل من الناحية النحوية أيضا... الخ.

(٣)

أما ثالث جوانب النقد: فيتعلق بقوائم الهوامش وراء كل فصل أولا، والمصادر والمراجع النهائية ثانيا.

لقد كانت منهجية سيزا المتبعة في الهوامش وراء كل فصل غير دقيقة؛ فهي تذكر اسم المؤلف ثم الكتاب حيناً^(١) - وهو الأغلب - واسم الكتاب ثم المؤلف حيناً آخر^(٢)، وهذا غير جائز؛ لأنه يجب توحيد المنهجية التي تسير عليها.

وقد كانت منهجية التوثيق: ذكر اسم المؤلف أو اسم الكتاب في قائمة المصادر والمراجع، تبدأ عند الناقدة باسم المؤلف ثم الكتاب وباقي المعلومات، وبما أنها التزمت بهذه الطريقة وجب عليها أن تتبعها في الهوامش، وخصوصاً أنها الطريقة الغالبة فيها رغم الخلط بين الطريقتين.

وهناك قضية تتعلق بمكان الهوامش المناسب، إما أن تكون أسفل كل صفحة في الفصل حتى نهايته، وتأخذ كل الهوامش في الصفحة ذاتها ترقيمها على حدة، بمعنى عندما نبدأ بصفحة أخرى تأخذ أرقام الهوامش تسلسلاً جديداً من (١-٥) مثلاً، وهي الطريقة الأفضل، وإما أن تكون الهوامش بنهاية (آخر) الفصل كلها مرة واحدة، وتأخذ الأرقام تسلسلاً متتابعياً من (١-٧٠) مثلاً، أي كل الهوامش في الفصل، وهي الطريقة التي اتبعتها سيزا^(٣).

ومن مميزات الطريقة الأولى، أنها تريح القارئ، بحيث ينظر لكل اقتباس أثناء القراءة في أسفل الصفحة، أما الطريقة الأخرى فإنها تتطلب تقليب الصفحات وصولاً لآخر الفصل حتى يرى موضع الاقتباس.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، هامش ٦ ص ٢٣، هامش ١٠/١٤/٣٠ ص ١٢٥، هامش ٤٩ ص ١٢٦،

هامش ٧٧/٧٨/٨٢ ص ١٢٧، هامش ٨٤/٨٨/٩٢/١٠١ ص ١٢٨، هامش ٦ ص ١٦٤، هامش ٢٢ ص ١٦٥.

(٢) انظر: المصدر نفسه، هامش ١ ص ٢٢، هامش ٤ ص ٢٣، هامش ٩ ص ٦٩، هامش ٢٩ ص ١٢٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤، ١٥، ٢٢، ٢٣، ٦٨-٧١، ١٢٤-١٢٨، ١٦٣-١٦٦.

وثمة بعض التوثيقات غير الدقيقة في منهجية الترتيب، أي عدم ترتيب بنود الهامش الموثق، المتعلقة بدار النشر ومكانها والسنة... الخ كما يجب أحيانا^(١)، مع أن منهجية الترتيب في قائمة المصادر والمراجع النهائية كانت صحيحة^(٢)، ولا أجد مبررا مقنعا لهذا الخلط طالما لجأت إلى الترتيب الصحيح في النهاية! فلماذا لم تتبعه في هوامش الفصول؟!.

كما أن معظم التوثيقات غير كاملة المعلومات^(٣)، ولم تصرح فيما إذا كان الكتاب لا يحمل معلومات كاملة، لأنها لو فعلت لأزالت عن نفسها هذا النقد، فالقليل من الكتب توثيقها كامل^(٤)، وكيف بها إذا عندما توثق من الكتاب نفسه مرة أخرى، فلا تذكر سوى اسم الكتاب، لأنها لم توثق معلومات كاملة عن الكتاب أصلا، وحتى لو كان التوثيق كاملا في قائمة المصادر والمراجع، فيجب أن يكون تاما أولا في الهوامش عند ذكره لأول مرة.

ومعظم التكررات للمصادر والمراجع ذاتها تذكرها باسم الكتاب فقط^(٥)، والأفضل ذكر المؤلف أولا ثم الكتاب فالصفحة، دون الحاجة إلى التوثيق الكامل، لأن هذا يتم عند توثيق المعلومات عن الكتاب لأول مرة، فتذكر المعلومات كاملة.

ولم تذكر سيزا الصفحات في بعض التوثيقات^(٦)، كما أن بعض الهوامش تخلو من علامات الترقيم^(٧)، وكأنها جملة واحدة طويلة شأن دراستها كلها كما أشرنا في حينه، وهذا غير جائز، رغم أنها تلتزم بها في قائمة المصادر والمراجع النهائية، ونكاد لا نجد الأخطاء التي ذكرناها في القائمة النهائية.

ولم توثق الناقدة الرواية للمرة الأولى بذكر التوثيق الكامل لها^(٨)، فقط اسمها (بين القصيرين/قصر الشوق/السكرية) والصفحة، وهذا لا يجوز، حتى لو كنا نعرف مؤلفها وشهرته،

-
- (١) انظر على سبيل المثال: سيزا قاسم، بناء الرواية، هامش ١ ص ٢٢، هامش ٦/٤ ص ٢٣، هامش ٨٤ ص ١٢٨، مع أنها ذكرت الكتاب نفسه بترتيبه الصحيح في هامش ٧٨ ص ١٢٧.
- (٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٩-١٧٣.
- (٣) انظر: المصدر نفسه، هامش ٤ ص ٢٣، هامش ٣٠/٢٩/١٤/١٣/١١/١٠ ص ١٢٥، هامش ٧٧ ص ١٢٧، هامش ١٠١/١٠٠/٩٩/٩٥/٩٤/٩٢/٨٨ ص ١٢٨.
- (٤) انظر: المصدر نفسه، الهوامش التامة التوثيق، هامش ٤٩ ص ١٢٦، هامش ٧٨ ص ٨٢/١٢٧، هامش ٢٢ ص ١٦٥.
- (٥) انظر: المصدر نفسه، هامش ١٠٠/٩٩/٩٥ ص ١٢٨.
- (٦) انظر: المصدر نفسه، هامش ٥ ص ٢٣، هامش ١٠ ص ١٢٥، هامش ٥٧/٧٨ ص ١٢٧، هامش ٢ ص ١٦٣، هامش ٤٨ ص ١٦٥.
- (٧) انظر: المصدر نفسه، هوامش فصول الدراسة.
- (٨) انظر: المصدر نفسه، هامش ١٣ ص ٦٩، هامش ١٨/١٧ ص ٧٠.

ووثقتها فقط في قائمة المصادر والمراجع النهائية، لذلك وجب توثيقها مسبقا في أول هامش لها. وقد عدنا إلى الصفحات الواردة في دراسة سيزا في كل جزء من الثلاثية، ولم تطابق صفحاتها الأجزاء التي نملكها، رغم تطابق معلومات التوثيق (الناشر/دار النشر/عدم وجود التاريخ) كما اتضح من توثيقها في نهاية دراستها، وفي الحقيقة لم نعرف السبب وراء ذلك؟ فالبحث عن الصفحة المنشودة أخذ وقتا طويلا، وقد عرفناها من منطلق قراءتنا ودراستنا للرواية، وأين يمكن أن نجد الحدث الذي نبحت عنه لنقارنه بما أورده سيزا، وكان الأمر سهلا فقط إذا ذكرت الناقدة رقم الفصل والجزء.

ولم تخلُ الهوامش من بداية الدراسة إلى نهايتها من الأخطاء النحوية أو الطباعية، مثل: (نفس المرجع).. وقد ذكرنا أن التوكيد يتبع المؤكد (المرجع نفسه) لا يسبقه، ومثل (انظر) والمفروض (انظر): فعل أمر بهمزة الوصل وليس فعلا مضارعا بهمزة القطع^(١).

وعلى الرغم من سلامة المصادر والمراجع من الأخطاء التي وقعت بها سيزا في الهوامش، إلا أن هناك بعض الشذرات التي اختصت بها.

فالناقدة لم تذكر سوى ثمانية كتب عن محفوظ ما بين مراجع ودوريات وترجمة^(٢)، وتسعة كتب عن الرواية في قائمة المصادر والمراجع^(٣)، وهذا قليل قياسا بما عادت إليه من مراجع حول الأدب القديم والقصة القصيرة^(٤)، مع العلم أن معظم هذه المراجع غير موجود في قوائم هوامش الدراسة.

وكان على سيزا أن تفيد من الدراسات الكثيرة التي كتبت في أدب محفوظ، لأن دراستها في الرواية وعن محفوظ خاصة، وقد كتب عنه الألوف من الكتب!.

(١) انظر أيضا: سيزا قاسم، بناء الرواية، هوامش الفصول، ص ١٤، ٢٢، ٢٣، ٦٨-٧١، ١٢٥-١٢٨، ١٦٤، ١٦٥.
(٢) انظر: المصدر نفسه، المراجع العربية (إبراهيم فتحي) (العالم الروائي عند نجيب محفوظ)، أحمد محمد عطية (مع نجيب محفوظ)، محمود أمين العالم (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، والمراجع المترجمة (جاك جوميه) (ثلاثية نجيب محفوظ)، والدوريات (أحمد عباس صالح) (قراءة جديدة لنجيب محفوظ)، أندريه ميكيل (تقنية الرواية عند نجيب محفوظ)، فاروق شوشة (حديث مع نجيب محفوظ)، الهلال (عدد خاص عن نجيب محفوظ)، ص ١٦٩-١٧٣.

(٣) انظر: المصدر نفسه، عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية الحديثة في مصر/ الروائي والأرض)، علي الراعي (دراسات في الرواية المصرية)، فاروق خورشيد (في الرواية العربية)، محمود الربيعي (قراءة الرواية)، يوسف الشاروني (دراسات في الرواية والقصة القصيرة / نماذج من الرواية المصرية)، والمراجع المترجمة (روبرت همفري) (تبار الوعي في الرواية الحديثة)، عبد الكريم الخطيب (الرواية المغربية)، ص ١٧١-١٧٣.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٩-١٧٣.

ولم نكن لناخذ على سيزا لو عادت بما يكفي إلى كتب الرواية عامة ومحفوظ خاصة إضافة لما أفادت منه، لا أن يكون النصيب الأكبر لكتب يمكن الاستغناء عنها، أو الاعتماد على مراجع ثانوية، وابتعاد عن المصادر والمراجع الرئيسية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: ما قيمة كتب القصة القصيرة والمقامات والأدب القديم في خدمة دراسة الناقدة إزاء المراجع الرئيسية التي يمكنها أن تخدم؟! حتى أننا لا نجد توثيقا لمعظمها في الهوامش^(١)، مما يدل على عدم إفادة سيزا منها كما يجب، فلماذا أدرجتها ووثقتها إذا ضمن القائمة النهائية للمصادر والمراجع؟!.

ويحمد لسيزا وجود مجموعة من المراجع تتعلق بالأدب العربي الحديث بشكل عام، ولكن المراجع التي اختصت بالأدب المقارن كانت مرجعين فقط لمحمد غنيمي هلال (الأدب المقارن/ في النقد التطبيقي والمقارن)^(٢) ولم نجدها في الهوامش، وبما أنها اعتمدت في دراستها على المقارنة، كان من المفضل أن تستزيد من المراجع حولها.

وقد ذكرت الناقدة مجموعة من المراجع العربية غير المترجمة ضمن قائمة المراجع المترجمة، وعددها عشرة^(٣)، ولو راعت الدقة والتمحيص لعملت على مراجعة دراستها طباعيا حتى لو مرة واحدة، فهذا من شأنه أن يكشف عن موقع الخلل ومن ثم تعديله.

وموقع آخر يستحق الإشارة إلى مواقع الأخطاء التي وقعت فيها سيزا، هو وجود مجموعة كبيرة من المراجع في قائمة المصادر والمراجع النهائية غير موجودة في قوائم الهوامش، سواء في المدخل أو المقدمة أو الفصول الثلاثة^(٤).

(١) انظر على سبيل المثال: سيزا قاسم، بناء الرواية، جميل سلطان (فن القصة والمقامة)، الحريري (شرح مقامات الحريري)، الطاهر أحمد مكي (القصة القصيرة)، عبد الرحمن ياغي (رأي في المقامات)، عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة)، محمد رشدي حسن (أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة)، يوسف الشاروني (القصة القصيرة نظريا وتطبيقا)،... الخ، ص ١٦٩-١٧٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧١.

(٣) انظر: المصدر نفسه، عباس حسن (النحو الوافي في ٤ أجزاء)، عبد الرحمن ياغي (رأي في المقامات)، عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة/ دلائل الإعجاز)، عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية الحديثة في مصر / الروائي والأرض)، عز الدين اسماعيل (التفسير النفسي للأدب)، على الراعي (دراسات في الرواية المصرية)، فاروق خورشيد (في الرواية العربية (عصر التجميع))، فؤاد دواره (عشرة أدباء يتحدثون)، ص ١٧٢، ١٧٣، فهل هذه مراجع مترجمة؟!.

(٤) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، إبراهيم فتحي (العالم الروائي عند نجيب محفوظ)، أحمد محمد عطية (مع نجيب محفوظ)، أنور المعداوي (كلمات في الأدب)، لويس عوض (الثورة والأدب)، مؤلفات (يوسف الشاروني) الواردة في القائمة النهائية، ومراجع القصة القصيرة والمقامة، والمراجع الأجنبية المترجمة جميعها،... الخ والكثير غير ذلك، انظر: هوامش الفصول، ص ١٤، ١٥، ٢٢، ٢٣، ٦٨-٧١، ١٢٤-١٢٨، ١٦٤، ١٦٥، والقائمة النهائية للمصادر والمراجع، ص ١٦٩-١٧٣.

وهذا يعني عدم استفادتها منها، لأننا ندون في القائمة النهائية ما عدنا إليه أثناء إعداد الدراسة، مع وروده في الهوامش، وليس ما عدنا إليه قراءة دون توثيق معلومة ما منه، فهذا غير جائز ألبتة.

كما أن هناك ثلاثة مراجع فقط وجدت موثقة في هوامش الدراسة ولم توثق بالمقابل في القائمة النهائية للمصادر والمراجع^(١)، وهذا غير مستحسن، وبالتالي ليس في كفة الناقدة، لأنها أصلاً أهملت الكثير من مراجع القائمة النهائية؛ فكان من الطبيعي أن نجد القليل الذي وثقته في الهوامش شبه كامل تقريباً في القائمة النهائية، بحيث لم ينقص سوى ثلاثة مراجع.

أما بالنسبة للمصادر والمراجع الأجنبية فينطبق عليها ما انطبق على المصادر والمراجع العربية، من عدم وجود معظم الكتب الواردة في القائمة النهائية في قوائم الهوامش للفصول الثلاثة مع المدخل والتقديم، وقد ذكرنا أن هذا غير جائز، لأنه يجب ذكر الكتب التي تم الاقتباس منها أثناء الدراسة.

بينما وجدت معظم الكتب الواردة في هوامش الدراسة، في القائمة النهائية للمصادر والمراجع الأجنبية^(٢).

بقي أن نشير إلى أن سيزا لم تستخدم الكلمات والتعبيرات الفرنسية بصورتها الصحيحة، بمعنى أنها لم تكتب الفواصل الفرنسية في ترجمتها الفرنسية، وتم كتابتها بأحرف إنجليزية^(٣)، مع أن هذه الفواصل هي ميزة تمتاز بها اللغة الفرنسية، وتميزها بالتالي عن نظيرتها الإنجليزية.

(١) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، :

أ. لقاء لنا مع نجيب محفوظ في ١٦/٨/١٩٧٨، هوامش التقديم، هامش ٧ ص ٢٣.

ب. جي دي موباسان، مقدمة ببيروجان، سبتمبر ١٨٨٧، هوامش الفصل الثاني (بناء المكان الروائي)، هامش ١٠ ص ١٢٥.

ج. حديث في البرنامج الثاني، ٢٩ أكتوبر ١٩٧٧، هوامش الفصل الثاني (بناء المكان الروائي)، هامش ٩٣ ص ١٢٨، من الملاحظ أن هذه المراجع الثلاثة لم ترد في القائمة النهائية، وكان يمكن إدراجها تحت قائمة الدوريات وليس المراجع العادية، وهي دوريات قابلة للتوثيق، لأن أي مرجع مهما كان نوعه ومصدره وورد في الهوامش، وجب بالتالي تأكيد توثيقه في القوائم النهائية للدراسة.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، هوامش الدراسة ص ١٤، ١٥، ٢٢، ٢٣، ٦٨-٧١، ١٢٤-١٢٨، ١٦٣-١٦٦، والمصادر والمراجع الأجنبية ص ١٧٣-١٨٠.

(٣) انظر: المصدر نفسه، هامش ٨ ص ٢٣، هامش ٧٤ ص ١٢٧، وص ٣٩، ٩٩.

ويحمد سيزا الرجوع للمصادر والمراجع الأجنبية بعدد لا بأس به، بحكم معرفتها ودرايتها باللغتين الإنجليزية والفرنسية، فهذا أغني الدراسة وجعلها حقة وصل بين العالمين العربي والغربي، غير أن ذلك لا يكون على حساب المصادر والمراجع العربية، لأنها كانت قليلة نسبياً قياساً بنظائرها الأجنبية.. لماذا؟ وهي تقدم دراسة نقدية حول روائي عربي عالمي، ملأ الدنيا.. وشغل الناس بفنه الروائي الخالد.

لقد تجاوزت الناقدة كثيراً من الدراسات المهمة حول محفوظ لأنها لا تحصى، وكان من شأنها أن تغني الدراسة أكثر، فلماذا لم تعد لها أو لجزء منها على الأقل؟! حتى أن المراجع المتعلقة بمحفوظ.. لا نجد معظمها في الهوامش رغم ورودها في القائمة الأخيرة.

وثمة تساؤل في نهاية المطاف هو: إذا كان توثيق المصادر والمراجع في القائمة النهائية وفق منهجية صحيحة تماماً، فلماذا لم تكن الهوامش كذلك؟ ثم أننا نتساءل عن المسوغ الذي دفع سيزا لعدم إخضاع دراستها للتعديل بعد الطباعة! لأنها لو فعلت.. لتفادت معظم الأخطاء السابقة إن لم يكن كلها.

(٤)

لقد خلصت الدراسة إلى أن سيزا قاسم دخلت في تفريعات كثيرة للزمن، دون الربط وتبيان العلاقات فيما بينها، مع أن الدلالة الحقة تكمن في علاقات العناصر مع بعضها، وهذا شأن البنيوية منهجا أدبيا.

كما أن البنية المكانية جاءت غير واضحة المعالم، بقدر وضوح البنية الوصفية بأجزائها المتعددة للثلاثية، ووصف أشياء لا أهمية لها في هذا المقام، بل هي من اختصاص الدراسات الوصفية البحتة للرواية، أما المكان فكانت الإشارات إليه قليلة، حتى عندما خصته بخمس صفحات، لم يكن هذا كافياً للعملية البنائية المكانية، لأنها لم تكن تحمل دلالات كافية عن المكان في الثلاثية.

وموقع آخر يستحق الإشارة هو تجنب بنية الشخصيات في بنية المنظور، وعدم الاهتمام الكافي بها، ولا سيما أن الثلاثية تنسم بتعدد الأصوات.

وغاب عن الناقدة جانب في غاية الأهمية يتصل بالبناء اللغوي، والعلاقات النحوية الدلالية في الثلاثية، وانعكاس هذه الدلالات على الشخصيات ومن ثم الأحداث، إذ لا بد أن يكون هناك علاقة وثيقة بينها؛ فمحفوظ لم يلجأ إلى استخدام المضارع - مثلاً - والماضي عبثاً، كما لم ترد الجمل الحالية والموصولة صدفة، بل أخضع ثلاثيته لنظام دقيق صارم في جوانبها كافة، وكفى بها شاهداً.

وقد أشارت سيزا في خاتمة دراستها إلى أن النقد البنائي قام على "مبادئ التحليل اللغوي، ومحاولة تطبيقها على الأعمال الأدبية في كليتها"^(١)، والتحليل البنيوي "يسمح بإبراز الارتباط الموجود بين نسق الأشكال والمعاني"^(٢)، فلماذا لم تطبق ذلك على الثلاثية إذ؟! . ولا نلمس كذلك رؤية الناقدة لأحداث الثلاثية من منطلق الوقائع والحقائق التي قدمتها الرواية، بل كانت كل الأحداث التي ذكرتها محصورة في نطاق ما عالجتة في الأبنية الثلاثة (الزمان، المكان، المنظور) في دراستها لا أكثر.

ومن اللافت أيضاً، أن الجامع بين هذه العناصر الثلاثة، هو التقديم النظري المطول لكل منها على حدة قبل البدء بالتطبيق، ولا ننكر أنه قدّم فائدة ومعرفة كبيرتين لسيزا وللقارئ على السواء، هذا إضافة إلى لجوئها للأحكام القيمية، والأخطاء النحوية والطباعية، وعدم دقة التوثيق في قوائم الهوامش والمصادر والمراجع سواء العربية أو الأجنبية.

إن الزمان والمكان والمنظور موضوعات لها علاقة فيما بينها في المتن الروائي، وهي تؤلف البنية الكبرى الأكثر شمولاً في الرواية، وقد تعاملت سيزا في ضوئها مع أحدث المناهج الأدبية النقدية، وهذا النقد لا يقلل من أهمية الدراسة ونضجها على صعيد التحليل البنيوي في النقد الأدبي.

كما أنها تمكنت من السيطرة النقدية على المادة الغربية بتحليل النصوص الروائية ومقارنتها بالثلاثية، وسبر أغوارها في الفصول الثلاثة؛ فرغم كل الملاحظات، تعد دراستها محاولة جادة لاكتناه منهج حديث، وفتح الآفاق أمام الرواية العربية عامة، والمحفوظية خاصة، في تجريب عملية التحليل البنائي.

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٦٧ .

(٢) جبرار جينيت، البنيوية والنقد الأدبي، ص ١٦ .

للمحقق تطبيقي فني

نقد النقد السينمائي

للمثالي

إضاءة...

رأيت أن أفرد فصلا عن الاتجاهات النقدية من وجهة نظر سينمائية؛ لتكتمل دراستنا للاتجاهات النقدية التي تناولت هذا العمل الروائي الكبير، بتناولنا ناقداً سينمائياً هو هاشم النحاس، ومخرجاً سينمائياً هو حسن الإمام، واعتبرنا أن الطريقة التي قرأ فيها حسن الإمام ثلاثية نجيب محفوظ سينمائياً هي اتجاه نقدي بذاته من وجهة نظر سينمائية وكذا هاشم النحاس.

تكاد الدراما السينمائية المصرية تتفرد بسلسلة من الأعمال الدرامية المقتبسة من روايات عربية وأجنبية، إذ وجدت فيها مادة خصبة للعرض السينمائي، ولا سيما أن تجربة السينما المصرية في تحويل النصوص الأدبية إلى أفلام سينمائية أشد التجارب انتشاراً وأوسعها شهرة. إن ثنائية السينما والأدب تجسد موضوعاً قديماً على المستوى العالمي، والنقد السينمائي فن حديث النشأة، وهو عمل تال لعملية الخلق والإبداع، وحداثة النشأة تعني أن السينما فقيرة برصيدها من النقد، إذا قيس برصيد نقد الأنواع الفنية الأخرى.

لقد أصبح النقد السينمائي ملازماً للنقد الأدبي، إذ إن كليهما لا يعالجان بمعزل عن الارتباط بواقعية الحياة، وكونها جزءاً من هوية الثقافة العربية، وكلاهما يقدمان نقداً للعمل سواء كان سينمائياً أو أدبياً.

لطالما تبوأَت روايات نجيب محفوظ الصدارة في النصيب السينمائي، فلم نجد روائياً أو قاصاً ترجمت أو حولت أعماله إلى أفلام سينمائية مثل محفوظ، مما يدل على القابلية السينمائية الكبيرة لأعماله الروائية.

وتتنمي (الثلاثية) من ضمن مراحل التاريخ العام للسينما في مصر إلى المرحلة الثامنة من عشر، وهي من عام ١٩٦٣ إلى حرب يونيو ١٩٦٧ من القطاع السينمائي العام^(١).

وعلى الرغم من وفرة الدراسات والأبحاث والمقالات عن أدب محفوظ الروائي، فإن قلة منها بحثت أعماله على الشاشة، ولعل أشهرها -على الإطلاق- دراسة هاشم النحاس المعنونة بـ (نجيب محفوظ على الشاشة) المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم.

وقد قصر هاشم النحاس نقده على إخراج الحوار في (قصر الشوق) - و سنأتي على نقده بالتفصيل لاحقاً - دون الإلمام بالرواية كلها، ودون أن يلتفت إلى الجزأين الآخرين (بين القصرين) و (السكرية)، إلا من خلال نقده البسيط لقصر الشوق.

(١) انظر: سمير فريد، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، مكتبة الأسرة (المكتبة السينمائية)، دون دار ومكان نشر، ٢٠٠١، ص

وكان حرياً به -لما تحلته الثلاثية من شهرة -وكما تناول بعض أعمال محفوظ الأخرى بإمام أكثر مما تناول به قصر الشوق^(١) - أن يضمّن دراسته نقداً كاملاً للجزء الذي تناوله -على الأقل- من جهة، وللجزأين الآخرين من جهة أخرى، وخاصة أن نقد نجيب محفوظ على الشاشة قليل إذا ما قيس بما كتب عنه.

ورغم اعتمادنا على دراسته كمصدر رئيس للنقد السينمائي المحفوظي، إلا أن هذه الدراسة لن تقف عند حدود نقده؛ لأنه لم يتجاوز نقد الإخراج لمشاهد الحوار في قصر الشوق، رغم تبريره في مقدمة الدراسة، بأنه اختار لكل مشكلة فيلماً معيناً جعله ممثلاً لها حصر فيها البحث، بغض النظر عن تقويم الفيلم ككل^(٢).

هناك الكثير من المشكلات الإخراجية التي هي أهم من الحوار - سترد في حينها، ولا سيما أنه يصرح -أيضاً- في المقدمة ذاتها، بأن "المشكلة الأساسية التي تستحق الدراسة - بالدرجة الأولى- في كل ما حمل اسم نجيب محفوظ على الشاشة، هي مشكلة العلاقة بين الفيلم والرواية المأخوذة عنها"^(٣)، وقد درس هذه المشكلة ونقدها في أفلام بداية ونهاية، وميرامار، والسراب، مع أن شهرة الثلاثية أوفر حظاً من الروايات السابقة، وهي التي ارتقت بمحفوظ إلى العالمية.

والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا لم يتناول هاشم النحاس الأعمال العملاقة، التي تعد علامة فارقة في مسيرة محفوظ الروائية إلى جانب الثلاثية (١٩٥٦-١٩٥٧)، وذكرت في التقرير الذي أعدته لجنة جائزة نوبل، واشتمل حيثيات استحقاقه الجائزة وهي: زقاق المدق (١٩٤٧)، والحرافيش (١٩٧٧)، ونلاحظ - هنا- أن سنة نشر (ملحمة الحرافيش) جاءت بعد دراسة النحاس، ولكن كان بإمكانه تناول الأعمال السابقة -على الأقل- ثم يلحقها بدراسة سينمائية أخرى تكون الحرافيش أساسها.

وقد استثنيت الرواية الرابعة (أولاد حارتنا ١٩٥٩)؛ لأنها لم تتحول إلى فيلم سينمائي، ولم تنشر في مصر أصلاً إلا في شهر كانون الثاني لعام ٢٠٠٧ منذ صدورهما عام ١٩٥٩م.

(١) انظر دراسته لرواية بداية ونهاية، ميرامار، السراب، في:

هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة (المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، (بداية ونهاية) ص ٨٩-١٢٢، و(ميرامار) ص ١٨٠-٢١٢، و(السراب) ص ٢١٣-٢٢٠.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨.

لذلك آثرت الدراسة أن تقوم بتقديم نقد موضوعي للنحاس - ما أمكن - في نقده لإخراج مشاهد الحوار في قصر الشوق، ومتابعة دوره الذي قصّر فيه في الثلاثية كاملة، مع البدء بالرواية حسب تسلسل أجزائها.

وهذا يعني أن هذه الدراسة تعتمد على نقد النحاس فيما يتعلق بإخراج مشاهد الحوار في قصر الشوق، أي نقد النقد، أو لنطلق عليها (جهود النحاس في إخراج المشاهد الحوارية في قصر الشوق)، وهو ما يخص ميدان هذه الدراسة، التي تقدم نقداً للمخرج حسن الإمام بوصفه صاحب رؤية نقدية أخذت تجلياتها على الشاشة، وكيفية تعامله مع الثلاثية، على الرغم من أن البعض قد يرى هذا خارج إطار الدراسة، لأن وجهتها الرئيسية هي، جهود أو اتجاهات النقد حول ما كتب عن الثلاثية، ومن ضمنها (الشاشة السينمائية)، وليس النقد المباشر لها، إلا أن الدراسة تؤكد أن هذا الجانب مكمل لنقد النحاس، حتى لو كان نقداً للإمام عن الرواية سينمائياً .

فالسينمائي هو المخرج الذي يعبر عن رؤاه بالكاميرا، وهو يقابل بذلك الشاعر أو الأديب أو المؤلف، وهو بهذا المعنى يتولى أعباء الفيلم منذ بداية فكرته إلى نهايته في شريط يعرض على جمهور^(١).

وبما أن السينمائي المخرج يقابل الأديب، فهو ناقد أيضاً، ولذلك نستطيع أن نعدّ (حسن الإمام) ناقدًا سينمائيًا للثلاثية عن طريق الكاميرا، وهو صاحب رؤية تستحق أن تتناقش وخاصة عندما نتساءل: هل وصلت الأفلام إلى مستوى الرواية ورفعت من شأنها؟ وما مدى إخلاصها لجوهر العمل الأدبي؟ ماذا أجرت في العمل الأدبي من تغييرات (حذف، زيادة، تركيز) أو التناول من وجهة نظر جديدة؟ هل أفنعت الجمهور؟... كل هذا وغيره الكثير يضع حسن الإمام في المكان الصحيح من هذه الدراسة.

وعلى هذا الأساس ننطلق في دراسة نقد نجيب محفوظ على الشاشة، في ضوء الرؤية الإخراجية السينمائية (حسن الإمام)، "فالمخرج هو الفنان الحقيقي في السينما"^(٢)، والرؤية النقدية (هاشم النحاس).

(١) انظر: علي شلش، تاريخ النقد السينمائي، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣١.

وقد عرض جزء (بين القصرين ١٩٥٦) على الشاشة سنة ١٩٦٤، و(قصر الشوق ١٩٥٧) سنة ١٩٦٧، و(السكينة ١٩٥٧) سنة ١٩٧٣، وأخرجها جميعاً حسن الإمام، بالإضافة إلى (زقاق المدق ١٩٤٧) سنة ١٩٦٣، و(أميرة...حبي أنا) عن رواية (المرايا ١٩٧٢) سنة ١٩٧٥^(١)، وهذه هي الأفلام التي أخرجها حسن الإمام لمحفوظ. وقد اعتمدت الدراسة -في هذا الفصل- على نوعين من النقد السينمائي، هما: النظري والوصفي.

ويشمل النقد النظري "الكتابة عن نظريات الفيلم وجمالياته وعناصره المختلفة مثل: السيناريو، والإخراج، والتمثيل، والتصوير، والمونتاج، والإضاءة... الخ"^(٢)، وذلك بتقديم وجهة نظر خاصة صادرة عن التجربة والتأمل^(٣).

وبعد نقد الإخراج واحداً من أكثر الاتجاهات النقدية قبولا، وأكثرها ممارسة في ميدان النقد السينمائي، وهو اتجاه يربط بين الفيلم ويفسره اعتماداً على مخرجه، لأن هذا الوصف يكشف عن أن الرؤية التوحيدية خلف ما نراه على الشاشة، هي رؤية المخرج^(٤).

أما الوصفي، فيعني "بوصف الأفلام مع تحليلها بطريقة نوعية مفصلة وتستخدم فيه أساليب البحث العلمي المستخدمة في الأبحاث الجامعية"^(٥).

ويدخل في هذا النوع من النقد، الحديث عن السيناريو، والتحليل الدرامي للعمل الأدبي، والشخصيات، والبناء، ويضم كذلك الحكم النقدي على الفيلم^(٦)، ورؤية مدى إقناع المخرج (حسن الإمام) المشاهدين بمصداقية الرواية وأحداثها.

كل هذا من خلال المقارنة بين الرواية والأفلام، بعد الاطلاع الدقيق على كليهما، مراعية أن لكل منهما بناء ولغة فنية خاصة به، ووسائل تعبير تميزه، وعملية المقارنة -هذه- من سبل المعالجة النقدية.

(١) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ٢٥، وانظر: ص ٣٠، ٣١.

(٢) علي شلش، تاريخ النقد السينمائي، ص ٧٤.

(٣) انظر، المرجع نفسه، ص ٧٤.

(٤) انظر: تيموثي كوريجان، كتابة النقد السينمائي، ترجمة جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٨٣.

(٥) المرجع نفسه، ص ٧٦.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص ٧٧.

وبصرف النظر عن النقد المتبع، يجب أن تكون معالجة العمل السينمائي واضحة المعالم، محددة الأهداف، تبرز الثغرات الإخراجية، والعوامل التي أدت إلى تصدع الأفلام، ومدى تقصير المخرج فيه.

وينبغي أن يكون الفيلم "نتاج ذهن فني متفرد، وأن هذا الذهن لا بد أن يكون هو مخرج الفيلم"^(١)، فإلى أي حد عكس الفيلم حقيقة الرواية؟. لقد التزم حسن الإمام بأحداث الرواية من حيث الإطار العريض، وليس من حيث التفاصيل.

والواقع أن الإحساس الذي لازم المشاهد طيلة عرض الأفلام هو عدم الإشباع، كان يشعر -دائماً- بأن ثمة شيئاً ناقصاً، تجلى في مدى قدرة الشخصيات - التي تناولتها الأفلام - على تقمص الشخصية الروائية (التمثيل).

وربما نجم عدم الإشباع في المشاهد عن اختزال الأحداث، مما أضعف قوة الوضع والإيقاع الدراميين لعلاقات الشخصيات، هذا عدا عن تجنب المخرج الدخول في عالم السياسة بتفصيلاته.

وربما كان تعدد الشخصيات، وكثافة الأحداث الروائية وراء ذلك، فأراد التقليل -قدر الإمكان- ليخرج بفيلم لا يتجاوز الساعتين، فركز على معالم كل شخصية وما يميزها، مؤثراً الاختزال، والقفز عن التفاصيل الدقيقة للسياسة لمصر في تلك الفترة.

وعلى مستوى الاختزال، نجد أن (أمينة) -مثلاً- لم تأخذ حقها وخاصة في السكينة، إذ تم اختزال مشاهداتها إلى أربعة أو خمسة، في حين تأخذ هذه الشخصية مداها المقنع في الرواية.

كما أن علاقة كمال بأصدقائه لم تأخذ مداها إطلاقاً في السكينة، فهي لا تتجاوز بضعة لقاءات في سرايا آل شداد، وتم تغيب (رياض قلندس) نموذج القبطي، وقد ناقش بعض الباحثين^(٢) هذا الموضوع (نموذج القبطي في الثلاثية)، مما يدل على أهميته في الرواية، من منطلق ديني/عقائدي، ومنطلق الصداقة، فما حجة حسن الإمام في إخفاء هذا النموذج المهم للرواية والفيلم معاً؟! وما تبريره وراء هذا التغيب لأصدقاء كمال؟!

(١) هيل كولمان، إنتاج الفيلم السينمائي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الوعي العربي، الفجالة - القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٩، ٤٠.

(٢) انظر: عبد الرحمن أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة (نموذج القبطي وإنتاج الدلالة في ثلاثة نجيب محفوظ)، ص ١٠١-١١٣.

وفي علاقة كمال بعائده، يتم اختزال أجزاء كثيرة تتعلق بتفاصيل العلاقة، ولنبدأ الآن من البداية...

١. بين القصيرين..

إن ما نحن بصدد تقديم نقد حوله ليس فيلماً سينمائياً، وإنما سينما روائية -إن جاز القول- وبهذا فإن مهمتنا ستكون أشد دقة، لأننا نتعامل مع ثنائيتين: السينما والرواية، وليس سيناريو كتب ليمثل، بل رواية لأديب وصلت شهرته إلى العالم كافة.

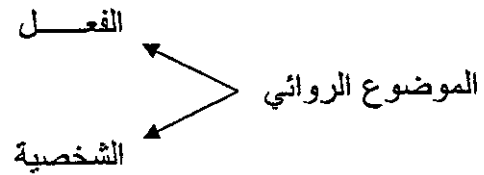
وبما أننا أمام سينما روائية يجب أن نأخذ بعين الاعتبار المعطيات السينمائية الروائية في آن، من حيث إمكانية القدرة على التعامل مع الرواية كعمل سينمائي نقدي.

وهناك طريقتان للولوج إلى السيناريو، أولاهما: أن تخلق فكرة وأن (تصب) الشخصيات فيها، وثانيهما: أن تخلق شخصية وتدع القصة (قصة الفيلم) ترى النور من الشخصية.

وقد بدأ حسن الإمام من الشخصية في أولى مشاهد (بين القصيرين)، فالفعل هو الشخصية، والمرء بما يفعل وليس بما يقول.

ويجب على "السينارست" أن يعرف في بداية الفيلم بالشخصية الرئيسة، وفكرة القصة، والحالة التي يريد تناولها^(١)، فإنتاج الفيلم يبدأ ببلورة القصة أو الفكرة.

وقد تمكن حسن الإمام من (بداية الفيلم)، لأن التعبير عن الفكرة درامياً يأتي من خلال التركيز على حركة الشخصيات، ولا فعل بلا شخصية، بل إن الفعل هو الشخصية ذاتها.



(١) انظر: سد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٤.

ويرى المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي (Andrei tarkovsky ١٩٣٢-١٩٨٦)؛ إن كاتب السيناريو الحقيقي هو المخرج، وينفي ضرورة وجود كاتب السيناريو المستقل، فكاتب السيناريو والمخرج شخص واحد^(١).

وهذه الممارسة التي يتوحد فيها كاتب السيناريو مع المخرج، موجودة في السينما العربية في تجربة العديد من المخرجين، مثل: المخرج يوسف شاهين والمخرج داود عبد السيد في مصر، والمخرجين: التونسي نوري بو زيد، واللبناني الراحل مارون بغدادي، والسوري محمد ملص^(٢).

ينسج مخرج العمل حكاية (بين القصرين)، من خلال تقديم صورة تعريفية لكل شخصية من شخصيات أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وما تجسدها.. وسماتها، بلقطات سريعة، تارة تكون قريبة مثل مشهد السيد أحمد عبد الجواد في البداية، وأخرى بعيدة مثل مشهد أمينة في الغرفة وهي تنتظره أثناء قدومه ليلاً.

فأسرة السيد أحمد عبد الجواد جزء لا يتجزأ من نسيج المجتمع المصري، وخاصة الطبقة البرجوازية (المتوسطة)، إذ تقدم الثلاثية صورة بانورامية لمصر من خلال ثلاثة أجيال من أسرة السيد أحمد عبد الجواد، متضمناً ذلك - بالطبع - بانوراما الأبعاد السياسية لمصر في تلك الفترة، إذ يجري الجزء الأول (بين القصرين) عشية ثورة ١٩١٩، و(قصر الشوق) من عام ١٩٢٤ - ١٩٢٧، و (السكرية) تجري أحداثها بين عامي ١٩٣٥ - ١٩٤٤، وذلك يدل على أن "محفوظ" أراد أن يبين صورة مصر الحقيقية، بأنها ليست وطن مولده ومعاشه، بل هي تاريخ مصر الإنساني والسياسي كله.

السيد أحمد عبد الجواد.. شخصية الفيلم المركزية، كما هي الشخصية المركزية في الرواية أيضاً، ولما سئل الممثل (بجي شاهين) عن سر إتقانه لشخصية السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية، رد قائلاً: "الشخصية كانت موجودة في المجتمع في تلك الحقبة الزمنية، وفيها سمات كثيرة للعديد من رجال هذا الزمن، وأنا في أدائي حاولت أن أكون طبيعياً بلا تصنع"^(٣)، لذلك نجحت وأديت الشخصية بجد أكثر مما كنت أتصور^(٤).

(١)+(٢) انظر: عدنان مدانات، الفيلم ونص السيناريو الأدبي، صحيفة الرأي، عمان-الأردن، الملحق الثقافي، ع ١٣٢١٢، ١ كانون الأول ٢٠٠٦، ص ١١.

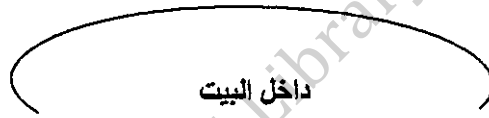
(٣) عبد الفتاح يونس،.. وكان (سي السيد) أشهر شخصياته، صحيفة الأهرام المصرية، القاهرة- مصر، السنة ١٣١، ع ٤٣٧٣٨، ٦ سبتمبر (أب)، ٢٠٠٦، ص ٢٤.

(٤) انظر: ناهد صلاح، مسلسلات نجيب محفوظ تعيش في ظل السينما، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٧١، تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٦، ص ٢٢، ٢٣.

تبدأ أولى مشاهد الفيلم المصور بالأبيض والأسود -كما أسلفت- بشخص السيد أحمد عبد الجواد، عن طريق اللقطة القريبة المكبرة، التي تعدّ من حيل فن المونتاج في السينما. فيها نحن أمام رجل خمسيني .. مرهق .. متعب .. مثقل بالهموم، على الأقل هكذا قدمه المخرج الإمام منذ بداية (بين القصيرين)، لم يجد خلاصه إلا في معاشرة النساء وشخصه اللعوب خارج البيت، في حين أنه يتقمص دور الجد والرزاة داخله، وهذه المقدمة الدرامية تشير إلى بدء المخرج (حسن الإمام) بالحالة النفسية للشخصية الرئيسية، فوظيفة السيناريو تكمن في "كشف جوانب الشخصية للقارئ والمشاهد معاً"^(١).

أما نجيب محفوظ فإنه لا يشير - بداية - إلى الضيق والهم الذي يعترى شخصية السيد أحمد عبد الجواد، بل يقدمه - بعد وصف مطول لعادات أمينة أثناء انتظارها له - بوقف عربته أمام البيت، وارتفاع صوته في نبرات ضاحكة لأصدقائه: أستودعكم الله، الأمر الذي كان يثير دهشة (أمينة) واستغرابها؛ لأنها لم تعهد منه إلا الحزم والوقار والتزمّت^(٢)، ونلاحظ أن "محفوظ" يشير من البداية إلى ازدواجية الشخصية.

النبرات الضاحكة X الحزم والوقار والتزمّت
خارج البيت (الضحك، المرح، المجون، العريضة، السكر)



(السطوة، القيد، الجبروت، التدين)

كما نلاحظ اختلاف الرؤية الإخراجية عند حسن الإمام، عن الرؤية الروائية المحفوظية، وازدواجيتهما أيضاً، لأن الإمام قدم السيد أحمد عبد الجواد مهموماً متعباً، ومحفوظ قدمه ضاحكاً مستبشراً، وخاصة أنه يمارس ما يريد من ملذات الحياة، ولم يكن على علم - بعد - بوطنية ابنه فهمي، ولا بمجونية ابنه البكر ياسين. أما حسن الإمام؛ فإنه يتابع سير السيد أحمد عبد الجواد الثقيل ليلقي نظرة على ابنه كمال الذي يلهو بالحجارة، وأخرى على أمينة وهي تغفو على الكنبه بانتظاره، وهذا الفرق مؤداه الاختلاف بين فني السينما والرواية.

(١) سد فيلد، السيناريو، ص ٥١.

(٢) انظر: نجيب محفوظ، بين القصيرين، ص ٥-١١.

إن نجيب محفوظ بدأ أحداث الثلاثية من الوضع والسير الطبيعي لأية رواية تسرد، بالوصف .. والمواقف .. والأحداث ثم الانفعالات، أما حسن الإمام فإنه بدأ بالانفعالات .. والعواطف قبل أن يعلل الموقف، محاولاً فيما يأتي من مشاهد - أن يفسرها ويعللها، وكأنه استبق أحداث الرواية، وجعل السيد أحمد مهموماً بأولاده وعلى علم بما يفعله كل منهم، من وطنية فهمي وانتمائه للجماعة، إلى مجون ياسين ولا مسؤوليته، وقلقه الأبوي على ابنتيه (خديجة وعائشة)، وخوفه على تحصيل كمال العلمي.

ورغم توفيق حسن الإمام في بداية (بين القصرين)، على اعتبار شروط الفن السينمائي السابقة الذكر، إلا أنه كان باستطاعته أن يبدأ بداية أمامية لا خلفية، أقصد بالموقف ثم تفسيره، وليس تفسيره قبل حدوثه، وفي الوقت ذاته تكون مختلفة عن البداية الروائية، وبالشخصية الرئيسة (السيد أحمد عبد الجواد) ذاتها، كل هذا - طبعاً دون أن يخالف القوانين السينمائية السينمائية.

وبدء الفيلم من نقطة تالية من الأحداث على النقطة التي تبدأ بها الرواية، إحدى القواعد العامة التي يجب مراعاتها في الفيلم الروائي، لأن البناء الدرامي للفيلم لا يسمح بما تسمح به الرواية من تمهيد .. وأحداث مباشرة^(١).

ثم تنتقل الكاميرا مباشرة إلى (فهمي)، إذ تبرز شخصيته مخلصاً لوطنه، ويظهر في المشهد بقسمه على القرآن الكريم بأن يكون مخلصاً للجماعة التي ينتمي إليها، ويتضح به نفسه في سبيل الوطن، إذ يستشهد في مظاهرة ثورة يوليو ١٩١٩، متناسياً دكتاتورية والده حيال تصرفه رغماً عنه، لا لأنه أراد عصيانه، بل لأن واجبه الوطني يمل عليه ذلك، أما (السيد) فإنه يكتفي بالتعاطف الوطني فقط دون المشاركة.

وتتحرك الكاميرا مرة أخرى - عن طريق التقطيع المونتاجي - إلى مشهد الابن البكر (ياسين)، الذي يأتي به المخرج في مجالس المجون والرقص، والطرب، والسُكر، ليهيئ المشاهد بما تكون عليه الشخصية من ولع بالنساء، وبملذات الحياة الدنيا، كما فعل مع (السيد أحمد عبد الجواد) و (فهمي).

وهذه الصورة ورثها ياسين عن أبويه، بيد أنه يعشق المرأة -أية امرأة- لأنها أنثى فقط، حتى لو كانت خادمة (كأم حنفي)، أو جارية (كنور)، وبسبب تصرفاته الطائشة، لم يكن يوماً أهلاً للمسؤولية، ونلاحظ أنه وأخاه فهمي يجسدان ثنائية متناقضة تماماً.

(١) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١١٣.

وكان مهمة المخرج، التعريف بالشخصيات دون تدبر المضمون الذي أراد محفوظ إيصاله إلى الناس جيداً، وخاصة الأحداث السياسية التي وجدناها في الرواية من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد (الأساسية التكوين)، أما حسن الإمام؛ فإنه يقدمها على هامش الخط الأساسي في الفيلم، وهو جانب المغامرات الجنسية للسيد وباسين، إضافة إلى بعض المظاهرات البسيطة التي يأتي بها، ربما ليداري تركيزه على خطه الرئيس، دون أن تكون هي أساس الفيلم. يمكن القول إنَّ أهم ما يميز الفيلم، هو الإثارة وإشعال العواطف، التي حرص المخرج على تصوير مشاهد الحب فيها دون أدنى اعتبار لروح المحافظة، فوجد ضالته في شخصيتي السيد وباسين، اللذين جسدا خط السير الأول للفيلم، إذ استأثرت مغامراتهما اهتمام المخرج، مع أن هذه الصفات اللصيقة بهما سمة انمازت شخصيتهما بها عند محفوظ، وليس موضوعاً للطرح السينمائي.

فيما لا يبرز الخط الأصيل في الرواية (الجانب السياسي عند محفوظ)، إلا اماماً عند حسن الإمام، وهو الخط الثاني، مع أنه كان يجب التركيز عليه لأنه الأرضية التي قامت الثلاثية على دعائمها، وتفتقت شخصية فهمي الوطنية وحيدة من عائلة السيد أحمد عبد الجواد في (بين القصرين)، كما انبثقت هذه الوحدة -نوعاً ما- عند كمال في (قصر الشوق)، وعبد المنعم وأحمد شوكت (أبناء خديجة) في السكرية / جيل الأحفاد.

وقد كان نجيب محفوظ مهتماً بالسياسة، إذ بدأت اهتماماته بها وهو لا يزال طفلاً صغيراً، من خلال اهتمام والده بها، وأحاديثه عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل^(١).

ويجمع حسن الإمام الجوانب الوطنية ويقدمها في مشاهد متلاحقة، خاصة قرب نهايات الفيلم، من خلال تضامن المصريين (المسلمين والمسيحيين) وتوزيع المنشورات، وكأنها محطات عابرة في (بين القصرين)، رغم أنه لا ينسى التفاصيل الماجنة عند السيد وباسين، إلى جانب الرقص والطرب الذي احتل نصيباً جيداً من الفيلم.

إن غالبية الأفلام شوهت أصولها الأدبية، ومسختها (أفرغتها) من مضمونها وجمالياتها؛ لأنها كانت تصنع لأغراض تجارية بحثه، ولم تهتم بالمحافظة على قيم وجماليات الأصل الأدبي وكانت تكتفي باقتباس مكونات السرد القصصي أو الروائي^(٢)، فالسينما "فن شعبي، يسهل على

(١) انظر: إبراهيم عبد العزيز، لماذا كتب نجيب محفوظ مذكراته ثم مزقها، مجلة نصف الدنيا (وداعاً نجيب محفوظ)، مؤسسة الأهرام، مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٤، ٣ سبتمبر ٢٠٠٦م، ص ٦٢، ٦٣.

(٢) انظر: عنان مدانات، السينما العربية والأدب، صحيفة الرأي، عمان-الأردن، الملحق الثقافي، ع ١٣١٩٨، ١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٦، ص ١١.

ال جماهير - من مختلف المستويات الثقافية - فهمها، والاستمتاع بها، والتأثر بما تعرضه من قيم وأفكار^(١)، وغالباً ما تفسد الجماهير بالمضمون السيء لسيناريوهاتها^(٢).

والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا اختار حسن الإمام نموذجي السيد وياسين ليركز عليهما؟ حتى لو انطلقنا من قاعدة العزل والاختيار، لا بد من علاقة تربطه باستثمار هذه النماذج على اهتمامه في الفيلم واختياره لها؛ لأنهما أساساً قضيته، وليست قضية الرواية المحفوظية، وخاصة أنه اكتفى بمتابعة الأحداث دون الغوص إلى مغزاها.

إن العلاقة بين العالم الخاص لحسن الإمام، والقضية التي طرحها مخرجاً في الفيلم، تعود إلى أنه نشأ في مدينة المنصورة بجو العوالم والراقصات، وعمله في بداية حياته في (صالات عماد الدين) بالقاهرة، مما كان له أثر كبير في أسلوبه الإخراجي الذي سار عليه في السينما، إذ دخلها وهو ممتلئ بالحس البلدي^(٣).

وقد أثرت هذه النشأة على عمله مخرجاً، إذ نجده في معظم أفلامه يركز على البعد الجنسي لأغراض تجارية فقط، فكان يختار من أحداث الرواية ما يكفي ليكون فيلماً يتناسب معه ويترك الباقي.

لقد عرفت السينما في هذه المرحلة تعبير (الفيلم الهادف الجاد)، الذي يتناول الواقع المعيش، وكان (حسن الإمام) من بين المخرجين القلة الذين عبروا بصدق عن عالمهم في هذه المرحلة، حتى أنه في الثلاثية يعبر عن عالمه هو أكثر مما يعبر عن عالم نجيب محفوظ^(٤).

ومن المعالجات السينمائية ما يصل في تعديلاته للنص إلى تغيير روح الرواية ولونها النفسي، وحسن الإمام لم يحرص على المحافظة على روح النص في نطاق التعديلات التي أجراها، ويمكن اعتبار الفيلم نموذجاً للمعالجة البسيطة.

وتظهر شخصية (أمينة) كأحد الأمثلة على هذا التعديل بتقليص دور الشخصية، إذ كانت مشاهدتها - بشكل عام - مختزلة جداً، في حين أنها أخذت مداها المقتنع والمتميز في الرواية.

(١) فؤاد دواره، السينما والأدب، مجلة عالم الفكر، مج ٧، ع ٢، يوليو - أغسطس، سبتمبر ١٩٧٦، ص ٢١٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٢١٦.

(٣) انظر: عبده جبير، نجيب محفوظ بين حرية السينارست وحرية الرواية، جريدة الفنون، ص ٣٩.

(٤) انظر: سمير فريد، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، ص ١١١، ١١٢.

إن شخصية أمينة لا تقل -في الأهمية- عن شخصية السيد أحمد عبد الجواد لأنها من الشخصيات الرئيسية أيضاً، وقدمها نجيب محفوظ نموذجاً لنساء ذاك العصر، كما كانت شخصية السيد أحمد عبد الجواد موجودة في تلك الحقبة أيضاً، وبالقدر الذي نجح فيه حسن الإمام باختياره الممثل (يحيى شاهين) لتجسيد دور السيد، وأداؤه المتميز فيه، أخفق في اختيار الممثلة (آمال زايد) لتجسيد دور أمينة، التي بدت في أدائها متكلفة..بسيطة..مسكينة إلى أبعد الحدود، وكأنها خادمة (للسيد) لا أكثر، وكان حسن الإمام فهم أنه لا بد من تهميش شخصيتها وعدم أهميتها، فقدمها بمثابة صورة وجدت في الثلاثية من دون تفعيل دورها، فليس "هناك ما هو أكثر إفساداً لفيلم متقن، من الاستخدام غير الملائم للناس والممثلين" (١).

بينما نجد شخصيتها في الرواية زاخرة بالأحداث، وفي إبداء الآراء مع أولادها وخاصة في (مجلس القهوة) (٢) الذي غيبه حسن الإمام تماماً، فلم يذكر صورة واحده لهذا المجلس، لا في (بين القصرين) فحسب، بل في الثلاثية كلها، رغم أن "محفوظ" أكد أهمية هذه الجلسة (لأمينة) قبل أولادها، إذ حافظت على تقاليده وإن كانت مع أم حنفي فقط بعد زواج ابنائها واستشهاد فهمي، ثم لوحدها - حتى الرmq الأخير.

وهذا المجلس من توابع شخصية (أمينة) المهمة في الرواية، لأن نجيب محفوظ يقدمها - غير كونها الأم المقدسة- تشارك أبناءها الحديث ووجهات النظر، مثل حديثها مع فهمي عن الإنجليز، وكمال في استذكار دروسه (٣)، وهذا -نوعاً ما- جانب مهم ومتطور في شخصيتها. لقد غيب حسن الإمام كل هذا، فلم نجد غير تكرار (ومن شر النفاثات في العقد، ومن شر حاسد إذا حسد) مهما كانت الظروف والأسباب، فلا انفعال..ولا رأي..ولا شخصية.. مع أن "الممثل المحترف يقدم ثروة من الإبداع الخلاق للدور، وهو قادر عادة على ترجمة الدور بشكل مميز وبطرق مختلفة" (٤)، كما رأينا مع (يحيى شاهين).

إن نجيب محفوظ -رغم فهم حسن الإمام تهميش (أمينة) وتقديمها كشخصية ثانوية، وهكذا جسدها على الشاشة- لم يقصد تهميشها، كما لم يقصد أن يقدس السيد أحمد عبد الجواد من قبل زوجه وأبنائه، إنه يقدم نموذجاً فحسب، وكما كان نموذج (السيد) مزدوج السلوك، فإن نموذج (أمينة) عبارة عن نسق فني، مشروع ثقافي وفني، شأنها شأن أي كائن موجود في المجتمع، وكلتا الشخصيتين نابتان من الشخصيات الإنسانية .

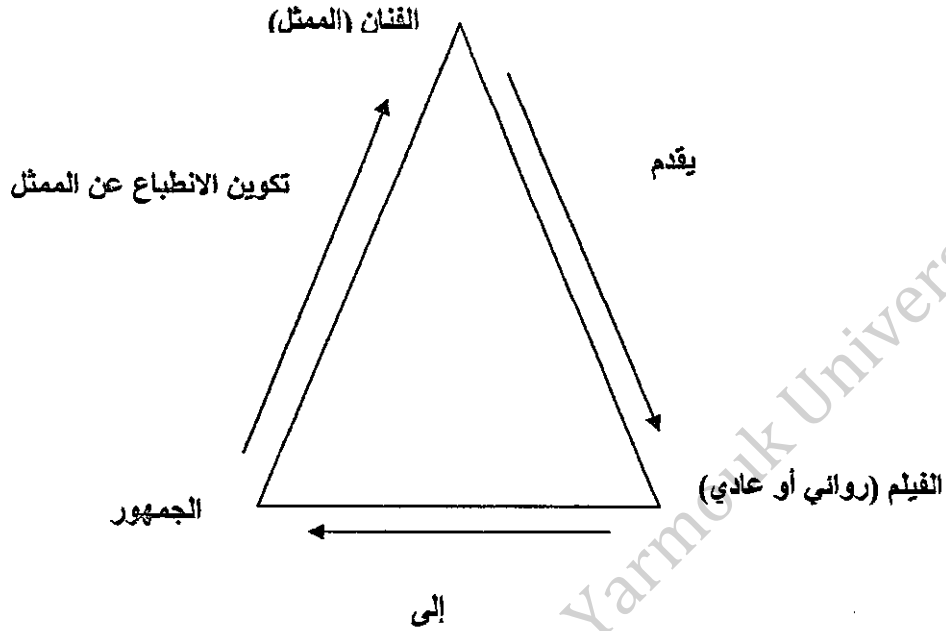
(١) كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت-لبنان، ١٩٨٧، ص ١٠٩.

(٢) انظر: نجيب محفوظ، بين القصرين، الفصل ٩، ص ٥١-٥٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، فصل ١١ ص ٦١-٦٧، وص ١٤٢، ١٤٣، وفصل ٥٢ ص ٣٢٧-٣٣٢.

(٤) كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ص ١١٦.

إن الممثلين يخاطبون "أله التصوير مباشرة، ومن خلالها كل فرد من الجمهور"^(١)، لذلك يجب أن يكون اختيار الشخصية دقيقاً وملائماً للدور الذي تجسده. والعملية السينمائية تقوم على هذا الثلاثي:



فالممثل يقدم الفيلم إلى الجمهور، الذي بدوره (رأي الجمهور) يكون انطباعه عنه مع الممثل معاً، والفيلم مرتبط أولاً وأخيراً بقدرة الفنان (الممثل)، وطاقاته الإبداعية، ومهاراته في تحقيق غرضه، فعلى قدر عطائه واندماجه مع الدور المسند إليه دون تكلف وتصنع ومبالغة، ينجح في أداء دوره، بمعنى انصهاره وتوحيده مع الشخصية التي سيقدمها، عندها يخلق ذلك المناخ الذي يوائم بينه وبين جمهور السينما، و "لكي يكون فيلماً ما ناجحاً، يجب أن يضع المخرج نصب عينيه أعظم إمكانية للفيلم، وهي إمكانية خلق الاندماج الحسي"^(٢).

ولا بد من الإشارة إلى أن أمينة كانت متصلة اتصالاً وثيقاً بالمكان، بكل ما تجسده الكلمة من معنى، حتى لو كان على مستوى (البيت الكبير) الذي تعيش فيه، وكانت تعشق (الحسين) إلى حد العبادة، لدرجة أن السيد طردها من البيت عندما علم بزيارتها له برفقة كمال دون إذن، عندما كان في رحلة عمل إلى بورسعيد، مع أنه في الحقيقة أراد قضاء يومين مع زبيدة العالمة، وكانت بورسعيد عذراً له.

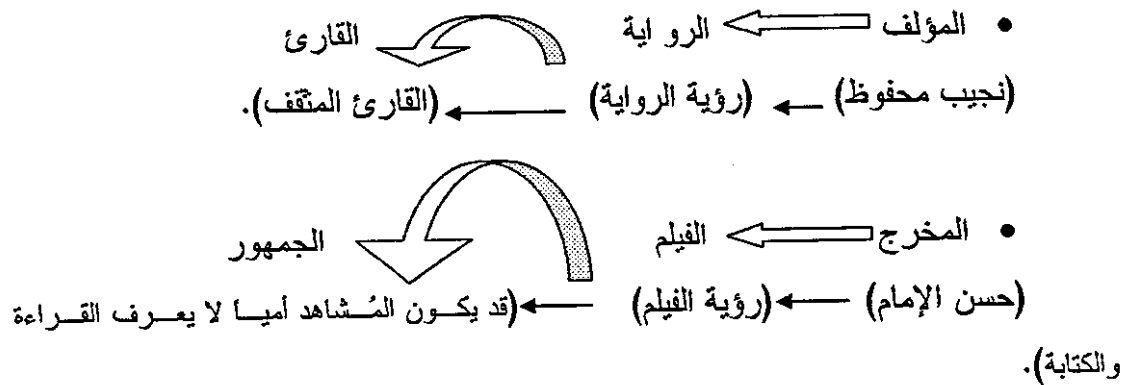
(١) كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ص ١٥٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٠.

والمكان في الثلاثية بطل من أبطالها، فمنه تنطلق حركة الشخصيات، وفهمي كان محباً لوطنه إلى حد بعيد، وهو انتماء للمكان أيضاً.

فالبطل في سينما نجيب محفوظ محكوم بمحدودية المكان داخل الأزقة والحواري، هذا المكان الذي يجسد شخصية حية بما له من تاريخ وتقاليد، تترك بصماتها على الأحداث والشخصيات، وليس مساحة من الفراغ تتحرك الشخصيات داخله، وتتميز الشخصيات المحفوظية بأنها منحوتة قابلة للحياة، وتجسد كل شخصية انعكاسات لعصر بأكمله^(١).

لقد ساعد تقديم الثلاثية على الشاشة، على تلقيها من قبل أكبر عدد ممكن من الجمهور، بمعنى أن هناك أعداداً هائلة لم تعرف الأعمال المحفوظية - ومن ضمنها الثلاثية - إلا عن طريق الشاشة، كما لم تسمع بنجيب محفوظ - أصلاً - إلا عن طريق الشاشة أيضاً، مما يؤكد أهمية السينما في ترجمة الأعمال الروائية إلى أفلام يتلقاها الجمهور، ويتعرف إلى مؤلفي هذه الأعمال، ولا سيما إن كان روائياً عالمياً كنجيب محفوظ، "فالسينما هي الفن الوحيد الذي يتلقاه المتفرج في الظلام من خلال أضواء تكشف له عن شخوص عملاقة لا مثيل لها في الحياة، وليس المطلوب منه عملياً غير أن يفتح عينيه وأذنيه"^(٢).



علو السهم يدل على النسبة الأكبر للتلقي.

والصورة تعجز عن التعبير عن تحولات النفس والموقف النفسي، كما أن الأدب يخاطب الحواس الخمس، أما الكاميرا لا تستطيع أن تخاطب أكثر من حاستين البصر والسمع (الصورة والموسيقى).

(١) انظر: عماد النويري، ملامح البطل في سينما نجيب محفوظ، جريدة الفنون، ص ٦٠.

(٢) سمير فريد، هوية السينما العربية، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ١٩٨٨، ص ٦.

والفجوات بين الرواية والفيلم، التي يشعر بها قارئ الرواية لا مُشاهد الفيلم، يرجع إلى الحذف والإضافة غير المناسبين، والمُشاهد غير المطلع على الرواية لا يستطيع أن يفقه خلفيات الأحداث الفيلمية جيداً.

ومع أن جمهور السينما يفوق قراء الرواية عدداً، فإن الرواية أقدر على التعبير، وأدق في إيصال الصورة للمتلقي عن طريق الوصف والسرد، عدا عن المونولوج الداخلي... وغيرها من سرديات الرواية.

إن فنون السينما مجتمعة لا تجاري فن الكتابة بمفرده، في عمق التعبير وامتداده داخل النفس البشرية والمجتمع والكون، والسينما قاصرة عن تصوير الحياة والكون كما تصورهما الكتابة^(١).

تمنح القارئ القدرة على
الرواية * ← التخيل ← تجسده السينما إلى صور متحركة
فالنابض الحقيقي للثلاثية ما زال يخفق بين دفتها، وكذا أراد نجيب محفوظ، وهو يدعو لقراءة رواياته في المقام الأول، وهذا يدل على أنه يحب رواياته كرواية؛ لأنها أغنى من الفيلم السينمائي.

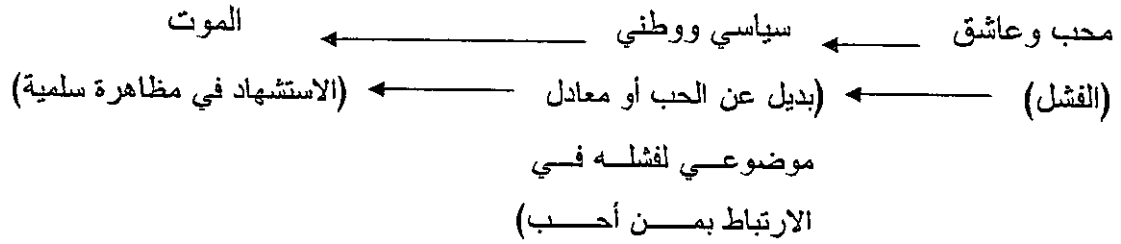
وقد رد نجيب محفوظ حينما سئل؛ عن أنه لا يراعي أعماله الرعاية الكافية حينما تتحول إلى مسرحيات أو أفلام سينمائية، ويتركها فريسة في أيدي المعلنين وكتاب السيناريو دون حماية أو توجيه، واتهم بالمجاملة وأنه راض عن الفيلم أو المسرحية، رغم إجماع النقاد والمتقنين على التشويه الذي يصيب روح عمله الأصلي، إذ قال: إنه لا يملك الوقت لمراجعة أعماله المعدة للسينما، ولو كان لديه وقت لما تركها دون حماية، وما أذيعه أو أنشره من دفاع عن موقفه من هذه الأعمال، إنما هو - في حقيقة الأمر - حجة العاجز الذي لا يجد وقتاً كافياً لحماية أعماله^(٢).

(١) انظر: كمال النجمي، نجيب محفوظ وأصداء معاصريه، ص ٣٧.

(٢) انظر: فؤاد دواره، استرجاع نجيب محفوظ في رحلة الخمسين (حوار مع نجيب محفوظ)، صحيفة الرأي، ص ٢.

يبقى أن نشير في هذا الجزء إلى أن المشهد الأخير (مشهد وفاة فهمي الدرامي) أفضل أجزاء الفيلم، إذ تهاى هذا المصير مع الدور المسند إليه، بتجسيده دور المناضل السياسي، والمتقف الحزبي الذي يموت من أجل الدفاع عن وطنه، ويعد هذا المشهد السينمائي من المشاهد المؤثرة، وبمثابة ضوء في نفق الفيلم المعتم.

البناء الدرامي لتطور شخصية فهمي...



وأخيرا .. كان يجب على المخرج (حسن الإمام) أن يأخذ بعين الاعتبار ما يريده نجيب محفوظ من الرواية فكرة وهدفا خاصة عندما يتعلق الأمر بروائي مثله.

١. جمود هاشم النحاس في إخراج المشاهد الحوارية^(١)..

لا بد أن نشير إلى أن نجيب محفوظ لم يقدم الحوار الذي قدمه حسن الإمام في أول قصر الشوق، وكان أنموذجاً للنقد الحوارى عند المخرج، كما هو واضح من العنوان الذي عنون به هاشم النحاس مادته النقدية (عن الحوار وإخراج مشاهد الحوار في قصر الشوق)، لذلك يجب أن ننفذ من نقد الإخراج إلى عبور الأصل الروائى (قصر الشوق)، فوق الجسر الأصلي الذي بنى عليه النحاس الدراسة (الحوار).

لقد بدأ نجيب محفوظ في الرواية بقدم (السيد أحمد عبد الجواد) من سهرته المعتادة مع الأصدقاء وانتظار أمينة له، أي الطقوس اليومية التقليدية التي اعتدنا عليها من السيد أحمد عبد الجواد وأمينة على السواء، ويلي ذلك .. حوار بينهما عن الصيف وحره الشديد.

وفي الفصل الثاني، يقدم نجيب محفوظ أمينة بعد تتابع دقائق العجين من حجرة الفرن - وهي تتذكر ابنها (المنسى) حسب تعبيرها- عن طريق المونولوج الداخلي أو اللسان المبلوع، أثناء إعدادها و أم حنفي وليمة لأبنائها وأحفادها لحصول كمال على البكالوريا^(٢)، دون أن تشارك أحداً في أحزانها الداخلية، بعد مرور خمسة أعوام على وفاته.

أما حسن الإمام، فإنه يقدم الجزء الثاني من الثلاثية (قصر الشوق)، بذاك الحوار بين أمينة وأم حنفي في حجرة الفرن، الذي تبث وتعبير أمينة من خلاله عن حزنها العميق لوفاة فهمي، والحوار يكشف عن طبيعة حزن أمينة للمشاهد.

ورغم الفرق بين الكتابة الروائية والكتابة الفلمية السينمائية (السيناريو)، والشروط الخاصة لكل منهما، إلا أن الفيلم المقتبس عن الرواية يجب أن يظل أميناً مخلصاً للنص الروائي^(٣).

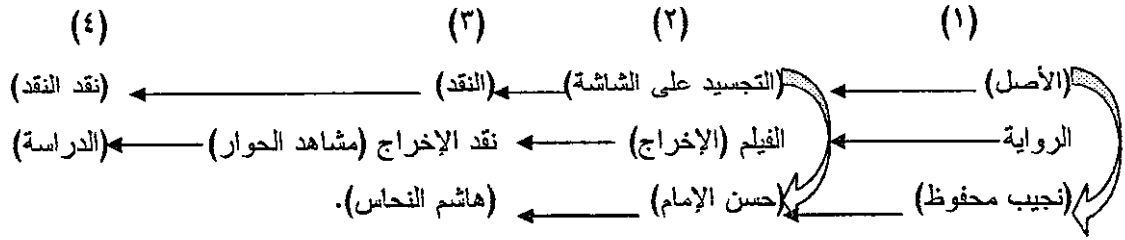
(١) هناك دراسة مماثلة تماماً لدراسة هاشم النحاس، بكل كلمة وحرف فيها، وبالعنوان نفسه، بالإضافة إلى دراسات أخرى منقولة حرفياً عن النحاس، انظر: فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائى، ١٩٩٤، ص ٩٥-١٠٤، والدراسات الأخرى: الطريق ص ٨٥-٩٤، ميرامار ص ١٠٥-١٠١، السراب ص ١٥٢-١٦٣، ومن الملاحظ أن دراسة النحاس (١٩٧٥) أسبق.

(٢) انظر : نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ١٢-١٥.

(٣) انظر: عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي (قراءة سيميائية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء -المغرب، ١٩٩٤، ص ٣٠.

ولما كانت تقنيات كل من الفيلم والرواية مختلفة، فإن الحوار بمثابة السرد الروائي

بالنسبة للفيلم.



يبتدئ هاشم النحاس نقده بتعليقه على غزارة الحوار، ولكن المدة الزمنية المستغرقة للحوار بين أمينة وأم حنفي وكمال، لا تتجاوز الخمس دقائق، والمُشاهد لتعاطفه مع أمينة لا يشعر بطول الحوار، وهو ليس غزيراً كما يقول النحاس^(١)، "عندما يتم تقديم المشاهد الحوارية وتهيئتها أمام الكاميرا، يجب على المخرج أن يلبي هدفين: التعبير المخلص والأمين للعلاقات الإنسانية، وإظهار تلك العلاقات إلى المشاهد"^(٢)، ويتم تحديد الهدف الأول: من خلال السيناريو وأداء الممثلين، والثاني: يحدد بالكيفية التي يقوم بها التصوير والمونتاج بالعملية في موقع التصوير^(٣).

ورغم تعاطف الجمهور مع الممثلة (آمال زايد) - التي أساء المخرج (حسن الإمام) اختيارها لتجسيد الدور - إلا أننا نشعر بتكلف الأداء من قبلها، حتى أن مشهد (أم حنفي) عندما تفرع لرؤية بكاء سيدتها وتجري لإيقاظ كمال، لا يتناسبان مع مشهد حزن أمينة، على الأقل ليس إلى درجة الفزع.

ويعلل هاشم النحاس سبب غزارة الحوار - الذي لم تتفق الدراسة معه في قوله: إنه يملأ أكبر قدر ممكن من شريط الصوت^(٤) دونما هدف يذكر من ورائه - بعدة أسباب^(٥): أبرزها، تغيب بيت خديجة وعائشة في السكينة واعتماد السيناريو على الحوار في تقديم المعلومات بدلاً من الصورة، إذ غيبهما المخرج تماماً، ولا نسمي ظهورهما في مشهد

(١) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٢، ١٧٣

(٢) ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي، لقطة... بلقطة، تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، ترجمة أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، العين - الإمارات العربية المتحدة، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٥ م، ص ٢٣٩.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٣٩.

(٤) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٣.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٣.

أو مشهدين حضورا، في بداية الفيلم أثناء وليمة النجاح لكمال، وزيارتها لوالدهما المريض لاحقا، مع أن لهما دورا محوريا - فيما بعد، فنحن نسمع عنهما أكثر مما نراهما، عندما سأل أحمد عبد الجواد أمينة عن خديجة في بداية الفيلم وعراكها مع حماتها، ثم ياسين في نهاية الفيلم عندما مرض زوج عائشة وابناها، دون أن نرى أي أثر لهذه الأحداث، التي تؤثر وتؤثر للثلاثية.

ومن ناحية أخرى فإن حضورهما يزيد من غزارة الحوار مثل تغيبهما تماما، لأن الحضور يعني الحوارات التي دارت بينهما وأزواجهما في السكرية، والغياب - كما قصده النحاس - تقديم المعلومات عنهما باعتماد السيناريو على الحوار كذلك، مما يعني أن الحوار حاضر في الحضور والغياب، لأن "من أهم أغراض الحوار السينمائي، هو توصيل الحقائق، التي لا يمكن تصويرها بالحدث"^(١)، وقد أضاف المخرج - على الرواية - الحوار بين أمينة وكمال في البداية لإيصال حقيقة موت فهمي، رغم تكلف الممثلة (آمال زايد)، في حين أن الحدث عند نجيب محفوظ اكتفى بتصوير الحقيقة، من خلال وصف أمينة المتشحة بالسواد والحزن ينال منها.

الحدث عن طريق الوصف (حقيقة موت فهمي) ← الحوار (حقيقة موت فهمي) ← طول الحوار وغزارته
(نجيب محفوظ) (المخرج حسن الإمام) (الناقد هاشم النحاس)

وغزارة الحوار لم تحدث ذلك الخلل العظيم وإن بقي كما هو، ثمة أشياء أخرى كانت أجدر وأكثر أهمية للنقد من قبل النحاس.

والفيلم ... يشبه الرواية - إلى حد كبير - من ناحية الأسلوب، فهو أقرب للشكل الملحمي الذي تستخدمه الرواية، والرواية تعتمد أساسا على السرد والوصف، وتتخللها بين الحين والآخر مواقف حوارية، وكذلك الحال مع الفيلم، إذ تتابع فيه الصور صامتة أو مصحوبة بموسيقى تصويرية، ثم ينتقل المخرج - كما ينتقل الروائي بعد فترات من السرد - إلى مشهد حوار^(٢).

(١) لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ص ٢٩٧ .

(٢) انظر: فؤاد دواره، السينما والأدب، مجلة عالم الفكر، ص ٢٢١ .

وينتقد النحاس طول حوار أمينة مع الخادمة (أم حنفي) عن ألامها بفقدان فهمي، وهذا عنده عدم اكتفاء بالصورة، وتكرار المعنى ذاته عن طريق الحوار.

إن السينما في أساسها هي فن الصورة المرئية، وعلى هذا الأساس؛ فالنقد السينمائي يقوم على مناقشة الصورة المرئية المتحركة^(١)، وتمت مناقشة الصورة في (قصر الشوق) عن طريق الحوار، أي أن الصورة متممة للحوار، وليس معنى عدم الاكتفاء بالصورة، أن يتكرر المعنى عن طريق الحوار كما أسلف النحاس .

فالنقد السينمائي كالنقد الأدبي، يجب أن يشرح العمل المنقود، وحسن الإمام أراد من الحوار إيصال حقيقة موت فهمي، والحوار مرتبط بحاجة الشخصية وآمالها وأحلامها، عن طريق أحاسيس (بنية أفكار) أمينة.

والشخصية (أية شخصية) بحديثها وحوارها، إنما تعبر عن وجهة نظر، موقف، سياق، طريقة تصرف، إحساس، وبهذا فإن طول الحوار كما يقول النحاس -الذي لا نراه طويلا لأن المشاهد لا يشعر به، لتسارع الأحداث وتعجيلها من قبل حسن الإمام- يبني المقدمة والوضع الدراميين، اللذين بدأ بهما الإمام (قصر الشوق).

ومشهد المقدمة الحوارية يلانم الكاميرا، وكأن المخرج يوحى بأن تأخذ الكاميرا هذه اللقطة القريبة لوجه أمينة، ليظهر حزنها بوضوح.

ويتابع النحاس بأنه تم الاعتماد على الحوار في الحصول على بعض المواقف الفكاهية، (كالردح) بين الأختين عائشة وخديجة، و(الردح) بين زبيدة وزنوبة في دكان الصائغ^(٢)، والدراسة لا تبرر إخراج حسن الإمام، فكما ذكرت وسأذكر، إن الإخراج ضعيف لأن حسن الإمام ركز على جوانب لا أهمية لها، وأسقط ما له كل الأهمية، عدا عن ضعف أداء بعض الممثلين.

ولكن محفوظ ذاته، قدم ما أسماه النحاس (بالردح) بين الأختين في الرواية عن طريق الحوار، وكيف لنا أن نعرف مبعث شجارهما وأساسه دون الحوار..مثلا؟!

لقد كان أداء الممثلين سهير الباروني (خديجة)، وهالة فاخر (عائشة) بسيطا ساذجا، مع أن الفنان السينمائي المبدع ينبغي "أن يضع في المادة التي بين يديه المغزى والمعنى الذي يريده هو، أي يضيف علاقات ومعاني لا توجد في اللقطات أساسا، فإنه لا يقوم بإخراج المعنى بل بإبداعه"^(٣).

(١) انظر: علي شلش، النقد السينمائي في الصحافة المصرية، نشأته وتطوره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٧.

(٢) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٣.

(٣) منى الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، ص ١٠٣.

أما فيما يتعلق برأي هاشم النحاس عن المشاهد التي تعتمد أصلاً على الحوار، مثل مشاهد اللقاء بين كمال وأصدقائه في كشك حديقة آل شداد، فكيف ينتقد النحاس غزارة الحوار فيها، وهو يؤكد أنها تعتمد بالدرجة الأولى على الحوار؟!.

ومع هذا فقد كانت لقاءات كمال بأصدقائه في الفيلم قليلة قياساً مع لقاءاتهم في الرواية، وهو مأخذ -أيضاً- نأخذه على المخرج حسن الإمام؛ لأنه لم يركز على أحاديث الأصدقاء، وخصوصاً خط الأحاديث الوطنية - السياسية فيها.

وبعد كل هذه الأسباب التي علق عليها النحاس بغزارة الحوار، واعتماد السيناريو عليه بشكل كبير، يؤكد أنه ضعيف، ولا يهيمه الاقتصاد في العبارة، ولا يصل إلى هدفه مباشرة إلا بعدثرة طويلة^(١)، ودلالته ليست قاطعة.

والثرثرة الطويلة -هذه- لا نكاد نجد فيلماً يخلو منها، مهما بلغ مستواه من النجاح، لأن الفيلم -أي فيلم- يعتمد بالدرجة الأولى على الحوار لتقديم وجهات النظر من خلاله، ليكون قريباً -قدر الإمكان- من الجمهور، وشديد الوقع والتأثير فيهم.

ويقول لويس هيرمان إن: "الحكم على السيناريو لا يكون بالنسبة لقيمتها في القراءة، ولكن بالنسبة لمدى تأثيره في وصف المشاهد التي تصور، والحوار الذي يدور، والأحداث التي ستتم رؤيتها"^(٢).

ونجد النحاس يناقض نفسه في كلامه، إذ يقول في الدراسة ذاتها -بعد عرضه لحوار أمينة وكمال- "فنحن في أحاديثنا نثرثر كثيراً، وندخل في متاهات وتفرعات قبل أن نصل إلى هدفنا، ومجموع ما نستعمله من عبارات وألفاظ، يفوق كثيراً ما نحتاجه بالفعل للتعبير عن غرضنا"^(٣)، وهذا يعني أن ذلك طبيعة في الإنسان، يتحدث.. ويتحدث.. دونما شعور منه بأنه أطال حديثه أو حوار، وفقاً لما يقتضيه الموقف، فهو لا يعد كلماته، ولا يحصف حواراً بالطول أو القصر، وإنما يحاول أن يوضح وجهة نظره.

(١) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٣.

(٢) لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ص ٢٣.

(٣) هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٥.

وهذا ما حدث مع حسن الإمام، ولكنه لم ينجح ببيان الرؤية المحفوظية، بل رؤيته هو بتسليطه الضوء على مغامرات السيد وياسين، ومشاهد الرقص والطرب، متأثرا بعالمه الخاص وبنشأته بين العوالم .

ورغم تكلف الاداء، فإن الحوار بصفته حوارا -بذاته- بين أمينة وكمال -بغض النظر عن أداء الممثلين- هنا، تأكيد للمشاهد على المنزلة التي كان يحتلها فهمي في المنزل. ومع أن الاختصار الذي قدمه النحاس للحوار الدائر^(١) يؤدي المعنى ذاته، فلا ضير في بقائه كما هو، ما دام لا يؤثر على الزمن العام لطول الفيلم، ولا يُشعر المشاهد بالملل والطول، فالحوار هو البديل الباقي من الرواية حفاظا على روحها الأصلية (روح النص) بعد الخذلان الإخراجي للجمهور.

وفي المثال الآخر الذي يذكره النحاس عن الحوار^(٢)، نجده يريد من حسن الإمام الدخول في الموضوع مباشرة، من قبل الحديث بين السيد أحمد عبد الجواد وأمينة؛ فأمينة تريد التوسط لدى (السيد) لرفع مصروف كمال، وقبل أن تتطرق لهذا الموضوع، يذكرها السيد بأن وراءهم يوما طويلا لاستقبال البنات وأزواجهن وأحفادهم، والنحاس لا يريد هذه المقدمات؛ لأنها - كما يرى - وردت مرتين: الأولى على لسان أم حنفي، والثانية على لسان كمال. ولكن (السيد) لم يتحدث في الموضوع، وإن كان الحديث تكرارا للأفكار ذاتها، كما أنه المشهد الأول للسيد أحمد في (قصر الشوق)، والتقديم أمر طبيعي حتى في حياتنا اليومية، فلا بد من مقدمة قصيرة تجر وراءها الهدف المقصود، هذا عدا عن أن الحوار بين السيد وأمينة قصير جدا، فلا يتجاوز الثلاثة أدوار (لقطات) لكل منهما.

وفي مشهد دكان السيد أحمد عبد الجواد عندما تأتي زنوبه تسترضيه، ثم خروجها ودخول السيد محمد عفت الذي يدخل في حوار مع السيد أحمد عبد الجواد بخصوص رغبة الأخير بالانفراد بزنوبه، ثم خروج السيد محمد عفت ودخول ياسين يطلب الإذن من والده للموافقة على زواجه من مريم، كان هاشم النحاس محقا في أن عملية دخول الممثلين وخروجهم يبدو فيها الافتعال، وكأن حسن الإمام يريد إيراد أكبر قدر من فصول الرواية،

(١) انظر: نص الحوارين الأصلي في الفيلم، والمختصر لهاشم النحاس في: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٤، ١٧٥.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٥.

عن طريق حصر معظم شخصيات الثلاثية، دون التفكير بعواقب ذلك على الفيلم؛ لأنه لم يحافظ على معالم كل شخصية كما يجب، ولم تفلح معظم الشخصيات -أصلاً- في أداء أدوارها، هذا من جانب، ولم يستطع المواءمة بين الفيلم -كفيلم- والرواية من جانب آخر.

فالفيلم هو "حصيلة مواهب عديدة لمجموعة من الناس، توافقوا فيما بينهم تحت رئيس أقوى (نوعاً) المخرج، لعمل وحدة متماسكة من الفيلم"^(١).

ورغم محاولة حسن الإمام الدخول في عملية التزامن المونتاجي^(٢) من خلال المشهد السابق، إلا أنه لم يكن ماهراً في التقاط المشاهد ولا في تقطيعها، ولا في عرض الأحداث جملة، مع أنه هو المسؤول الأول والأخير عن الفيلم، لذلك فإخراج الفيلم كان أنموذجاً للمعالجة البسيطة المتكاسلة، في نطاق التعديلات التي أجريت على السيناريو.

إن دور كاتب السيناريو أثناء اشتغاله وانكبابه على العمل الأدبي، هو "وسيط بين عالم الأدب الإيهامي والداخلي، وعالم السينما الطبيعي والخارجي، فهو يفكر بالصورة المرئية والأصوات المسموعة كالسينمائي تماماً، ويعمل على أن يرى المخرج الكلمات، ومن هنا تأتي أهمية حضور الرؤية الإخراجية عند كاتب السيناريو، وهي التي تميزه عن الكاتب الأدبي، وتقربه من المخرج السينمائي"^(٣).

إن الإخراج الجيد الذي يحسب لحسن الإمام كان لمشاهد السيد أحمد وياسين فيما يتعلق بمغامرات الطرب والغناء والعشق، والثلاثية كلها نجحت من هذه الناحية، أما مستوى الإخراج مقارنة برؤية محفوظ الروائية، كان متدنياً إلى أبعد الحدود، وذلك يعود بالدرجة الأولى إلى الاختيار السيء للممثلين -عدا (يحيى شاهين) بالطبع، وصلاح قابيل (فهومي) نوعاً ما- أما آمال زايد (أمينة)، وسهير الباروني (خديجة)، وهالة فاخر (عائشة)، وعبد المنعم إبراهيم (ياسين)، وماجدة الخطيب (عايدة)، وسمير صبري (حسن سليم) وغيرهم، فقد اتسم أدائهم بعدم الدقة في تجسيد صورة أبطال الثلاثية على الشاشة، فنجاح المخرج "يرجع إلى

(١) هاشم النحاس، دراسات سينمائية (حول الإبداع الفيلمي خاصة)، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفنية (٣٦)، ١٩٧٧، ص ١٠٧.

(٢) التزامن هو: قدرة النص الموجه سينمائياً على تقديم أكثر من مشهد في وقت واحد، انظر: نبيل حداد، السينمائية في رواية ماري روز تعبر مدينة الشمس، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد-الأردن، مج ١٣، ع ١، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م، ص ١٤٧.

(٣) حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، سلسلة الفن السابع، دمشق، نقلاً عن: ناجح حسن، البحث عن أشكال تفكيك الخطاب السينمائي، صحيفة الرأي، عمان-الأردن، ع ١٢٩٢٩، ١٨ شباط ٢٠٠٦، ص ٢٦.

قدرته على أن يسيطر على عمل الفيلم^(١)، وعمل الفيلم هو الشخصيات، فدونهم لا يوجد هناك فيلم.

ويتحدث هاشم النحاس عن تكاسل الإخراج بضرورة الإفادة بإمكانية الصورة على التعبير، والاعتماد الكلي على الحوار، من خلال مشهدي: كمال مع أصدقائه وهم يتبادلون التهنية بالنجاح، وكمال وحسن سليم عندما أراد أن يوضح له الأخير استبعاد حب عائدة له، وبأن بينهما (حسن وعائدة) حباً متبادلاً^(٢)، والصورة تعني الممثل، وذلك يؤكد عدم قدرة الممثلين - كما اتضح من المشهدين - في تجسيد ونقل الصورة الحقيقية لأبطال الثلاثية.

وربما كان النحاس محققاً في نقده هذا؛ - لأنه كما يوضح - لم يستطع الممثل (سمير صبري) - مثلاً - وهو الذي جسد دور (حسن سليم) على الشاشة، أن يعبر عن دهشة (حسن سليم) الارستقراطية، أو نظرته الحاقدة إلى كمال، تلك النظرة التي تلمح إلى بذور الصراع بينهما حول عائدة.

كما أن المشهد الثاني - الذي أشار إليه النحاس - كان استعراض كلام مفتعل، من قبل (كمال/ نور الشريف) و (حسن سليم/ سمير صبري)، بلا انفعال واضح نلمحه من حديثهما، وعندما يهنئ كمال حسن سليم على حب عائدة له، يقدم المخرج (حسن الإمام) ذلك دون مقدمات للجمهور بأن حسن كان على علاقة بعائدة، فلم يكن في كلامه ما يشير إلى ذلك، ولكنه يترك العبارات تخرج منه تلو الأخرى، وكأنه حفظ درساً يردده على مسامعنا، وكذلك الحال بالنسبة لكمال.

بينما وضع نجيب محفوظ ذلك في بداية الرواية، عندما سأل السيد ابنه كمال عن أصدقائه الأكابر^(٣)، على أثر رفع مصروفه اليومي، فأهاجه الحديث عن عائلة معبودته، وهذه الكلمة وحدها كفيلة بذلك الشوق الحارق الذي كان يكنه كمال لعائدة، وبكونها فوق البشر، فهو يقول - مثلاً - لصديقه فؤاد الحمزاوي :

- "الذين يحبون حقاً لا يتزوجون".

- "الذين يحبون ما فوق الحياة لا يتزوجون"^(٤).

وعائدة كانت عند كمال فوق البشر أجمعين.

(١) هبلا كولمان، إنتاج الفيلم السينمائي، ص ٣٩.

(٢) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٧، ١٧٨.

(٣) انظر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ٢٣، ٢٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٧، ٧٨.

وتتفق الدراسة مع النحاس في نقده لمشاهد الحوار هنا (كمال وحسن سليم)، لا في إطالة الحوار - كما يقول - وإنما في عدم قدرة صورة الممثلين على التعبير، وعدم إحياء الحوار بذلك، لذلك... بدت الكاميرا... ضعيفة... ناعسة... بليدة، لم تستطع أن تلتقط الأبعاد المناسبة لحركة الممثلين وأدائهم، كما أن اللقطات العامة القريبة في المشهدين السابقين، فقدت الحماس والانفعال، كل هذا لم نجده في المشهدين السابقين، وفي معظم المشاهد على الشاشة.

ويبدو أن السينمائي نسي أنه كالأديب تماماً في تعبيره عن رؤيته للعالم عن طريق الكاميرا، كما يعبر الأديب بقلمه، "وكل قرار يتخذ أثناء المونتاج، يتوقف على أداء الممثلين وعلى الحدث، ولكنه يتوقف أيضاً على إطار اللقطتين ومحورهما وإضاءتهما، وعلى سرعة الحركة في كل منهما، وعلى الصوت، وإيقاع الكلام السابق والتالي، وإيقاع المشهد كاملاً"^(١)، والعمل الأدبي ممكن أن يكتب مرة أخرى، بالإخراج والتمثيل، وإتقان يصل في درجته ساعة ونصفاً أو ساعتين، والمشاهد بذلك يستطيع أن يعيش المشاهد التي قرأها.

ويذكر النحاس مشهدين آخرين للدلالة على تكاسل الكاميرا والإخراج^(٢)، الأول: مشهد كمال وأبيه وهما يتحاوران حول اختيار كمال لدراسته العليا، والثاني: مشهد ياسين وكمال آخر الفيلم، عندما يقدم ياسين (عبد المنعم إبراهيم) لكمال الصحيفة التي تحمل نبأ وفاة سعد زغلول.

والنقد الذي يقدمه النحاس على المشهد الأول - من اتخاذ الأب وضعية يسارية إذ أدخل رأسه بوضع مائل، بدلاً من انتقال الكاميرا إليه بشكل طبيعي - غير مقنع، إذ إن المشاهد لا يلتفت لمثل هذه الجزئيات الدقيقة، ووجهة النظر التي اختارها المخرج والمصور لتصوير الموضوع من خلال زاوية الكاميرا اليسارية المائلة، لا تؤثر على الأداء - أصلاً - إن كان متقناً أو رديئاً.

أما فيما يتعلق بطول الحوار، الذي يؤكد النحاس مراراً في دراسته، فقد أشرت أن المشاهد لا يشعر بطولها لسرعة الأحداث.

وقد كان هذا المشهد منسجماً مع الرواية نوعاً ما، ولكن حسن الإمام أبى أن يتم هذا الانسجام بصورة (أمينة) آمال زايد في المشهد ذاته، إذ تظهر وهي تبتسم طيلة حديث السيد (يحي شاهين) مع كمال (نور الشريف)، أثناء اللقطة الانتقالية للكاميرا في المكان ذاته، مع أن الموقف لا يحتمل.

(١) أليير يورجنسون، وصوفي برونيه، المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للأشغال، ١٩٩٠، ص ١٧، ١٨.

(٢) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٧٩.

إن التفسير الوحيد الذي يمكن أن نقدمه، هو الخلل الذي وقع به المخرج في مونتاج هذه اللقطة، وعدم قدرة الممثلة على مجاراة الموقف، ؛ لأنه كان باستطاعته أن يعدل هذا الخلل غير المتكافئ بين الصورتين: صورة الوالد العصبي وكمال الباكي، ثم صورة أمينة المبتسمة في المشهد ذاته.

وقد يستنتج المشاهد أن في صورة أمينة المبتسمة إشارة إلى تعميق الصورة السلبية التي رسمها المخرج لأمينة (آمال زايد)، ورسوخها في ذاكرة المشاهدين.

أما المشهد الثاني الذي انتقده النحاس، هو مشهد تقديم ياسين (عبد المنعم إبراهيم) الجريدة لكمال (نور الشريف)، ليعلمه نبأ وفاة سعد زغلول، وتغطية صورة الجريدة الشاشة، فإن النحاس كان محقا فيه، إذ إن أوضاع الكاميرا لا تتغير، وحسن الإمام لم يكلف نفسه عناء تغيير أوضاعها، ولم يوفق حسن الإمام في إخراج هذا المشهد، فلم يستدير ياسين ليقدم الجريدة لكمال من الخلف، في حين كان بالإمكان أن يقدمها فورا من الأمام مواجهها له؟!.

وهذا المشهد، هو المشهد الوطني الوحيد المؤثر - في هذا الجزء - كما بدا على وجه كمال، وفيما عدا ذلك استمر الإمام في اختزال الخط الوطني والأحداث السياسية، حتى بالكلام، وكأنه كان يغطي بصورة الجريدة وهي تملأ الشاشة، على نقصان الفيلم وخلوه من الأحداث السياسية، فأراد أن يعوض بهذا المشهد، كما رأى بانفعال كمال وحزنه تنتمه لموقفه. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: لماذا ابتعد الناقد هاشم النحاس عن مقارنة ما ينقده على الشاشة (الحوار في قصر الشوق)، بالرواية أو العمل الأدبي الأصلي؟ أو -على الأقل- أن يضعه في الصورة؟!.

ويقول علي شلش: "لا بد من الإحاطة بالعمل الأصلي، ووضعه في الحساب عند الحكم على الفيلم، وإلا فما الداعي أصلا إلى لجوء المخرج أو السيناريست إليه؟ وهذه الإحاطة أو المعرفة لا تنفي أن يصدر الناقد السينمائي أحكامه لمصلحة الفن الذي ينقده"^(١). كما يقول هاشم النحاس: "لو استطاع الفيلم أن يترجم بأمانة أعمال نجيب محفوظ، فإنه يسهم - فضلا عن إقناع الناس - بخلق الوجدان القومي الموحد بين من يقرأ نجيب محفوظ، وبين جمهور الفيلم الذي لا يقرأه، وهذه أشرف غاية ثقافية واجتماعية أيضا، يمكن أن يحققها هذا النوع من الأفلام"^(٢).

(١) علي شلش، تاريخ (تعريف) النقد السينمائي، ص ٧١ .

(٢) هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ٨ .

من هنا تأتي أهمية المخرج في روايته للأحداث، و(حسن الإمام) حاول بقدر ما - أن يعدل على ثلاثية نجيب محفوظ لتدخل في قالب الشاشة السينمائية، ولكن هذا التعديل - للأسف - كان عليه وليس له؛ لأنه ركز على أحداث لا أهمية لها، وحذف ما له كل الأهمية، ولو أن مخرجا آخر قام بإخراجها وعدل عليها، لأخرج فيلما مختلفا، واحتمل إخراج النجاشي أو الفشل أيضا، والمخرج المبدع يستطيع أن يعيد قولبة الثلاثية بطريقة تصبح حديث الشاشة .

وقضية إخراج المشاهد الحوارية التي قدمها النحاس، قد لا تستوقف قارئاً آخر، خاصة مع كثرة الثغرات الإخراجية، التي كانت أكثر أهمية من الحوار، فلم التركيز على الإطالة فيه مثلاً؟ رغم أن مشكلة نجاح الفيلم تجارياً، وتركيز حسن الإمام على المغامرات العاطفية وإهمال السياسة، وتهميش بعض الشخصيات وبالذات (أمينة)، والحذف والزيادة اللذين سببا خلا بالنص ... وغيرها، أليست هذه كلها أشد وقعا وتوفيقا للعمل المنقود من معالجة إطالة الحوار؟ الذي لم تقدم الإطالة بذاتها - من الفيلم، ولم تؤخر شيئا كذلك؛ لأنه عرض بوقته الزمني المقرر ولم يتجاوزه، فلم الاختزال؟!.

ويخلص هاشم النحاس في دراسته بقوله: "لا أزع لنفسي بهذا البحث، تقديم القول الفصل في هذا الموضوع... ولا أزع بأنه إطار نهائي، إن ما أقدمه في الواقع ليس سوى مدخل إلى تقديم دور نجيب محفوظ في السينما المصرية، وتقويم الفيلم المعد عن الرواية"^(١)، وهذا يعني، أنه قد يأتي نقاد آخرون -غير النحاس - يتناولون الثلاثية كلها من زوايا مختلفة، كما أن معالجة النقد تختلف من قارئ إلى آخر، كل حسب ثقافته وقراءاته، فقد يأتي ناقد آخر يقدم معالجة تختلف عن معالجاتي شخصيا، ليس في هذه الدراسة فحسب، بل في نقد الثلاثية كلها.

بج. حسن الإمام... صاحب رؤية نقدية للثلاثية..

نستأنف -الآن- نقد بعض المشاهد اللافتة، التي لم يتم نقدها ومعالجتها عند هاشم النحاس.

لقد تم تصوير مشاهد (قصر الشوق) بالأبيض والأسود، مثل (بين القصرين)، إذ "يتيح الفيلم الأبيض والأسود بما فيه من انعدام الألوان، الحصول على بعض التأثيرات الجمالية، التي قد لا يتيحها الفيلم الملون أو لا يتمتع بها"^(٢).

(١) هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ٩ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦ .

وبدأ المخرج (حسن الإمام) في (قصر الشوق) بعد انتقاله من (بين القصرين) كما بدأ محفوظ، من حيث الامتداد الزمني، إذ مرَّ على وفاة فهمي خمس سنوات حصل خلالها كمال على البكالوريا، وبعد اختصار الزمن من الأساليب المونتاجية، "والمونتاج هو البناء اللغوي للسينما، ولغة القواعد فيه، ومثل قواعد اللغة، يجب تعلم البناء اللغوي للمونتاج، وإلا فإننا لا نملكه في أعماقنا"^(١)، وهو كذلك "القاعدة الجمالية للفيلم"^(٢).

إن مرور الزمن يعدّ من إحدى الخصائص الأعظم تأثيرا المتاحة لكاتب السيناريو، فعن طريقه يمكن ترك المشهد الآتي للحدث، واجتياز فترة من الزمن ليست مهمة بدرجة تكفي لصياغتها دراميا بشكل كامل^(٣).

وجيل الأحفاد يدخل في بوتقة الاجتياز الزمني، وقد أهمل حسن الإمام التعريف بهم، في حين أن "محفوظ" أفرد بداية الفصل الثالث لتعريف القارئ بأحفاد السيد أحمد عبد الجواد^(٤).

وقد أظهرهم حسن الإمام في المشاهد الأولى، ضمن الوليمة العائلية التي أعدت لحصول كمال على البكالوريا، ولكن دون حديث بينهم أو تعريف لهم، فقط صورة أو لقطة (مشهد) على الشاشة ضمن الجلسة العائلية، وكان الأفضل أن يخصص لهم بعض المشاهد، فأفضل للمشاهد أن يتعرف إليهم منذ صغرهم من أن يعرفهم كبارا فجأة؛ لأنه يجب على المخرج أن يفترض أن الغالبية لم تقرأ الرواية، ولم تعرف الثلاثية إلا عن طريق الشاشة، فكيف للجمهور أن يعرف من المشهد الوحيد لهم في (قصر الشوق) أن ابن ياسين، رضوان! وأن عبد المنعم وأحمد ابنا خديجة؟ ونعيمة وعثمان ومحمد أبناء عائشة؟! وخاصة أن السكرية قائمة على جيل الأحفاد.

لذلك يجب أن يكون الإمام أمينا في نقل النص الروائي -بقدر ما- من حيث التعريف بالشخصيات كما رسمها محفوظ، وهدفه الصحيح من ورائها، والمغزى الأصلي من الرواية.

ومن المآخذ اللافتة على المخرج حسن الإمام -كما أشرت- مبالغته في التركيز على عريضة السيد أحمد عبد الجواد مع زنوبة ورقصها وغنائها تارة، وياسين تارة أخرى، الذي تميزت شخصيته -إلى جانب المجون- بالحس الفكاهي، ويقدم الإمام قصة كمال مع عائدة كخط عبور بينهما، لا أكثر من ذلك، متجاهلا التطورات السياسية التي حفل بها هذا الجزء من الثلاثية، ومتناسيا أنها رواية لما حدث على أرض مصر في تلك الفترة من خلال أسرة السيد

(١) منى الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، ص ٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩.

(٣) انظر: لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ص ٢١٢.

(٤) انظر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ٢٦-٢٨.

أحمد عبد الجواد، وهو لا يقدم سوى ما يريد، السيد وياسين وكمال بينهما، فهل هذا منطقي؟؟

ولماذا غيب الإمام الشخصيات النسائية في أسرة السيد أحمد عبد الجواد؟ فأمينة لا تظهر إلا لماما ومشاهدها قليلة، وشخصيتها امتداد لما مرّ في (بين القصرين)، غير أنها في (قصر الشوق) تحررت قليلا من سطوة السيد، إذ سمح لها موت فهمي الذهاب للتبرك والدعاء في الحسين كلما أرادت ذلك.

ثم تغيب عائشة وخديجة، اللتين وجب التمهيد لهما، لأن معظم أحداث السكينة تخصهما وأبناءهما، فيا حبذا لو قدم لهما المخرج ولو قليلا، حتى لا يصدم المشاهد بتقديمهما بغتة في آخر أجزاء الثلاثية.. (السكينة).

هل أراد حسن الإمام - وفقا لدرايته بعالم العوالم، أن يقلد السيد أحمد؟ هل وقف معه في سحقه لنساء بيته من حيث الرأي واستلاب الإرادة؟ وإلا فما الهدف من التركيز على شخصيات كزنوبة العوادة وتجاهل عائشة وخديجة؟ غير ميل حسن الإمام لشخص السيد وياسين وتأثره الشديد بهما، بل شغفه واعتزازه -أيضا- لشخصيهما وما يقدمه من خللهما، فسينما "هي السينما الرجعية غير الواعية، التي تنشر التخدير عن أي وعي"^(١)، وقد تجسّد دور هذه السينما عندما عرض جليّة وزبيدة وزنوبة.. عن حياة الراقصات والعاشرات.

ولم يلج حسن الإمام إلى العالم المحفوظي، ولكنه احتوى محفوظ في عالمه هو، والأفلام التي أخرجها الإمام^(٢)، عن روايات وقصص نجيب محفوظ، لا تتجاوز الخط الميلودرامي* لتصل إلى أبعاده الاجتماعية الكامنة وراءه، ولم يلتقط كعائته في أي من هذه الروايات، سوى التوابل السينمائية التي اعتاد تقديمها للجمهور، بينما ضاعت اللمسات الإنسانية المتعلقة بالسياق التاريخي أو الأبعاد الاجتماعية، والذي يتبقى من هذه الأفلام، النزوات الليلية التي نجدها في سهرات أحمد عبد الجواد (يحيى شاهين) في عالم الغانيات والغواني^(٣).

وقد كان من المفروض، أن يخرج ثلاثية نجيب محفوظ المخرج توفيق صالح، ولكن وقعت بينه وبين صلاح أبو سيف مشادة عنيفة ترك على أثرها الفيلم، فأسندوه إلى حسن الإمام، وهو يقول (توفيق صالح): "ورغم أن حسن الإمام التزم (إلى حد ما) بروح

(١) سمير فريد، هوية السينما العربية، ص ١٦.

(٢) انظر: هذه الدراسة، ص ١٨٩.

(٣) انظر: أحمد يوسف، ماذا فعلت السينما المصرية بأدب نجيب محفوظ؟ جريدة الفنون، ص ٢٥.

* الميلودراما: التعبير عن طريق الزخم العاطفي، وإشباع المادة أيا كانت (رواية، مسرحية، فن، موسيقى...) بالتعبيرات العاطفية، والشعورية، والخيال الجامح.

النصوص التي قدمها لي في السينما، وهي (الثلاثية)، و(زقاق المدق)، فإنه أخضعها لمدرسته التي تميل إلى الإثارة الحسية والميلودرامية، حتى بذل السيد أحمد عبد الجواد بطل (الثلاثية)، وكأنه شخص لا هم له سوى (العوالم) والمتعة الجسدية^(١).

والقارئ - طبعاً - سيتأثر بما جاء في الفيلم، وسيفهم الثلاثية فهما ملتبسا، لأن السينما تؤثر في الجمهور، بل وتسيطر عليه في أغلب الأحيان، وتكون الصورة السينمائية هي المطبوعة والراسخة عند غالبيتهم أكثر من الأصل الأدبي.

ورغم أن نجيب محفوظ حقق جماهيرية سينمائية عالية، إلا أن ذلك قد حدّ من حرية أعماله الروائية لتكون كما هي عليه، وهي تبلغ مرتبة تستحق أن نكون أمناء عليها حتى النهاية^(٢).

وكان نجيب محفوظ ينظر إلى السينما كوسيلة فعالة في الوصول إلى قطاعات من الجماهير لم يكن سيصل إليها بالأدب^(٣).

ومن اللافت للنظر أن (حسن الإمام) يريد أن ينهي المشاهد بسرعة، بمعنى أنه يقدم ما يريد من الفصول الروائية دون التركيز على الجوهر وفحوى الكلام بما يتناسب مع الزمن المقرر لإنهاء الفيلم، لذلك كان المونتاج سريعاً، وخاصة بالانتقال من لقطة إلى أخرى دون الشعور أحياناً بأن ثمة ما يربطهما، وإنما يشعر المشاهد بفجوة ما لسرعة الأحداث، فلا يكاد يستوعب اللقطة السابقة حتى يلحقها بأخرى.

إن "الدخول في منتصف اللقطة يوحي بأن الزمن قد مر، والخروج من اللقطة قبل أن تكتمل الحركة، ومشاهدة لقطة جديدة تماماً، يوحي بأن هناك تغيراً في المكان، والتغير في الزمان والمكان يحدث"^(٤)، بشرط حماية الجمهور من الملل والتعب والحاجة إلى السرعة، بخلق الصدفة والمفاجأة والحركة المستمرة، فالبناء الدرامي الناجح يعرض الأصل الأدبي بأقوى الأساليب تأثيراً ووقفاً في نفوس المشاهدين.

(١) عبده جبير، محفوظ بين حرية السيناريست وحرية الرواية، جريدة الفنون، ص ٣٩.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٣) انظر: سلمى مبارك، نجيب محفوظ كاتباً سينمائياً، فصول، مجلة النقد الأدبي، ص ١٥٠.

(٤) منى الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، ص ٤٦.

وهذا كله يتم أولاً عن طريق الاستخدام الصحيح للمونتاج، فتقطيع الفيلم مشهداً بعد مشهد، تزيد من أهمية المونتاج، الذي يسيطر المخرج من خلاله على عمل الفيلم وسيره في الاتجاه الصحيح.

أما عن شخص كمال عبد الجواد، فإنه يعاني في هذا الجزء من الحب الخائب لعابدة شداد من العباسية -شقيقة صديقه (حسين شداد)- الذي يعدّ قمة للرومانسية المخلصة، ولكنه لا يرتبط بها بسبب الفارق الطبقي بينهما، وكبريائها لمعرفتها بأنها محل إعجاب أصدقاء أخيها وخاصة كمال^(١)، وقد عانى من مرارة الفقد ولوعة الاشتياق عند تأكده من استحالة اللقاء بينهما.

وبينما تأخذ تجربة كمال مع عابدة مداها المقنع في الرواية، إلا أن حسن الإمام لا يقنعنا بما يقدمه على الشاشة، لأن المشاهد اتسمت بالسطحية والبعد عن الأغوار، وخصوصاً أنه لم يأت على ذكر المونولوجات الداخلية لكمال التي زخرت بها الرواية، وتبقى القارئ متيقظاً وعلى دراية بالألم الذي يمر به.

وكما ركز حسن الإمام على مظاهر الانحلال والفساد المتجسدة في شخص السيد ياسين، فإنه لا يعكس في شخص كمال عدم القدرة على فهم الحياة الارستقراطية التي كانت تعيشها معبودته -كما يطلق عليها- خاصة، وفهم الحياة عامة، مع أن نجيب محفوظ بين ذلك في الرواية.

وكان يجب أن يتعامل حسن الإمام مع شخصية كمال بحذر ودقة كبيرين؛ لأنها تجسد شخص محفوظ ذاته، إذ عدّ نجيب محفوظ شخصية كمال أحمد عبد الجواد -الابن الأصغر في الثلاثية- في وجوها المتعددة المتناقضة، تجسيدا لشخصيته الحقيقية^(٢).

إن الرواية تتعامل "عادة مع الحياة الداخلية لشخص ما، مع أفكار الشخصية ومشاعرها وانفعالاتها وذكراياتها، الواقعة ضمن المشهد الذهني الداخلي للفعل الدرامي، تستطيع في الرواية أن تكتب المشهد نفسه في جملة واحدة أو فقرة أو صفحة أو فصل، واصفا الحوار الداخلي لأفكار الشخصية ومشاعرها وانطباعاتها"^(٣).

ونجد حسن الإمام ملتزماً في نقل صورة السيد، عندما عاتب زنوبة على خروجها من

(١) انظر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ٣٢٩.

(٢) انظر: محمد حلمي هلال، أبطال الثلاثية يعيشون بيننا الآن، سي السيد.. نسخة ٢٠٠٦، جريدة الفنون، ص ٥٧.

(٣) سد فيلد، السيناريو، ص ١٥٩.

العوامة دون إذنه^(١)، كما اتضح من اللقطة الثنائية التي جمعتها، والترم كذلك في مشهد لحاق السيد بها، عندما علم أنها تقابل ياسين في قصر الشوق^(٢).

إن الرحلة الحائرة بين شهوة الجسد ونقاء العقل والروح، هي التي دفعت السيد للحاق زنوبة، لإشباع فضوله على أثر ما دار بينهما في العوامة، ويتخلل مشهد لحاقه بها مشهد كمال وهو يسمع نبأ خطبة عائدة إلى حسن سليم من حسين شداد، وبرفتهم إسماعيل صدقي، أي أن حسن الإمام قطع مشهد اللحاق بمشهد سماع كمال لنبأ الخطبة، مما أدى إلى وجود تنوع ومفاجأة في بناء الفيلم.

ولا تقتصر الأساليب المونتاجية على اختصار الزمن الذي تحدثنا عنه، وإنما يتعداه إلى القطع الفجائي للمشاهد، فحسن الإمام يقطع مشهد السيد بغتة، لتتفاعل الكاميرا بذلك مع المونتاج والمراوحة بين اللقطات، ويشعر المشاهد أن المشهد الرئيس هو مشهد لحاق السيد لزنوبة، ويأتي مشهد كمال بشكل عابر، وذلك يعود إلى عدم إتقان أداء الشخصيات، إذ بدا التكلف واضحا في نقل الخبر، فيما نجح حسن الإمام في المونتاج والقطع في هذه اللقطات.

والمخرج بتقديمه لقطة كمال بين المشاهد، يوحي بتيارين متناقضين تماما، إذ يجسد السيد وياسين التيار الأول، الذي يمثل تيار المجون والحب الصريح، فيما يجسد كمال التيار الثاني، الذي يمثل تيار الطهارة والحب العفيف الصادق، وكان حسن الإمام موفقا في إيصال الصورة للمشاهد.

فمن خلال السينما يستطيع الفنان أن ينقل إلى الناس ما يشاء من أفكار ورؤى؛ لأنه يعي جيدا أنه يمتلك وسيلة فنية تصل إلى العالم أجمع، ويفهمها الناس على اختلاف مشاربهم وتنوع لغاتهم.

أما عن رؤية السيد لزنوبة عندما التقت بياسين في قصر الشوق، فإن المخرج قدمه مصدوما لدى رؤيتهما معا، عن طريق اللقطة القريبة المكبرة، وتسليط الشاشة على وجهه ليلحظ المشاهد تعابير الدهشة والاستغراب، وهذا يحقق وقعا دراميا أكبر عند المشاهدين.

وعندما تسلط الكاميرا على وجه السيد المصدوم، نسمع موسيقى قوية تتناسب والموقف، إذ يتداخل هدير الصوت الموسيقي مع إطار الصورة.

إن استخدام كاتب السيناريو للمؤثرات الصوتية، مهد للشعور بالموقف ومن إعلاء

(١) انظر: نجيب محفوظ، قصر الشوق، فصل ٢٨، ص ٢٩٦-٣٠٥.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٣١٢-٣١٦.

الحدث الدرامي^(١)، وليس هناك ما هو أكثر تأثيراً لتغطية مشهد درامي مثل نغمة موسيقية ملائمة^(٢)، وقد نجح الإمام في هذا المشهد.

وتنتقل الكاميرا عبر اللقطات الانتقالية بين السيد تارة، وياسين وزنوبة تارة أخرى، وهو ينظر إليهما دون أن يعلم بذلك، محتملاً ألمه العميق، فهو يكاد من شدة الصدمة وهول المفاجأة أن يسقط أرضاً، ولكنه يتمالك نفسه.

لقد حشد الإمام في هذا المشهد الكثير من إمكاناته الإخراجية: القطع الفجائي للمشاهد، اللقطة القريبة المكبرة، اللقطتين التناوبية والانتقالية، الموسيقى المعبرة عن الصدمة.. الخ، "قال حس الفني يتجلى في براعة عملية المونتاج، استخدام لقطة مكبرة في اللحظة المناسبة، اختيار قطعة موسيقية قد تكون استجابة لموقف ما"^(٣).

وتؤكد الدراسة أن الإمام حذف الكثير من الفصول الروائية المهمة، بهدف تقصير الفيلم، وكان بالإمكان أن تغني الفيلم لو حبكها جيداً، ولن تؤثر ذاك التأثير على الزمن إذا استبدل غير المهم بالمهم فالأهم، مثل: اللقاءات الكثيرة بين كمال وأصدقائه في سرايا آل شداد، التي كانت في الفيلم لا تتعدى اللقائين، وخاصة محور هذه الاجتماعات، إذ كان معظم حديث الأصدقاء عن السياسة، وحسن الإمام غفل عن متابعة التطورات السياسية من الأصل، فكيف بالمشاهد التي تتحدث فيها الشخصيات عنها؟! بالإضافة إلى حذف المونولوجات الداخلية على لسان الشخصيات (ياسين وكمال مثلاً)^(٤).

وهناك حذف آخر كان مهماً في الثلاثية عموماً، ولأحد شخصياتها الرئيسة خاصة (أمنية)، وهو التغيب التام لمجلس القهوة، فكما حذفه المخرج في (بين القصرين)، حذفه الآن (في قصر الشوق).

وقد أدى حذف (مجلس القهوة) إلى ضياع شخصية أمينة وتهميشها أكثر فأكثر؛ لأنها كانت عماده، وإلى افتقاد (لمة) اجتماع العائلة معاً في وقت العصر، وضحكهم ومزاحهم. وعلى الرغم من أن الحذف من خصائص التعبير السينمائي، وأن لكل مخرج الحق في اختيار ما يلائمه، إلا أن ذلك يجب ألا يخل بالعمل الأدبي الأصلي.

(١) انظر: لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ص ٢٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٦٣.

(٣) هيل كولمان، إنتاج الفيلم السينمائي، ص ٥١.

(٤) انظر على سبيل المثال: نجيب محفوظ، قصر الشوق، ص ٢٧٣، ٢٧٤.

كما أن الذي لا يقرأ الرواية، لا يعلم مقدار الحذف، ولا يتواصل مع الفيلم مثل قارئها، بل وربما صعبت عليه فهم بعض الملابس الفيلمية، في ضوء كثرة الشخصيات في الثلاثية.

وبقي لنا في هذا الجزء أن نعلق على اللحظات الأخيرة فيه، فمشهد ياسين وكمال وهما يسيران في آخر الفيلم، يشابه - إلى حد ما - مشهد والدهما (السيد أحمد عبد الجواد) في بداية (بين القصرين)، إذ إن كليهما (كلا المشهدين) يعبران عن الهموم المثقلة التي يحملها أبطال الثلاثية، ولكن الفرق أن هموم ياسين وكمال كانت واضحة للمشاهد، زنوبة وولادتها العسيرة بالنسبة لياسين، ووفاة سعد زغلول لكمال خاصة، وعائشة وفقدانها لزوجها وأولادها للاثنتين معاً، أما (أحمد عبد الجواد) في أول مشاهدته في (بين القصرين)، لم يكن هناك ما أهمه، إلا افتراضاً من قارئ الرواية لا المشاهد بأنه يحمل أعباء أسرته، التي من الواضح أنها كانت بادية عندما قدم حسن الإمام - فيما بعد - لكل شخصية على حدة، ليبين الطريق الذي تسلكه.

ولا نقصد بذلك... أن السيد لم يتأثر بالأحداث التي يعاني منها ولداه؛ فعائشة تهمة أكثر من الجميع، ولكننا وجدنا تشابهاً بين مشهد سير الأب في بداية (بين القصرين)، وولديه في آخر (قصر الشوق)، بهمومهما المشتركة في آن.

ومن اللافت للنظر، إن إضافة حسن الإمام للمشاهد الأخيرة، أثرت في المشاهد، تحديداً عند احتضان السيد أحمد عبد الجواد لولديه، ياسين وأولا وهو يهم بالمغادرة للاطمئنان على زنوبة وعائشة، وكمال ثانياً في آخر لقطات الفيلم، وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على مشاعر الأبوة الخالصة أولاً وأخيراً، رغم قناع الصرامة والوقار الذي يرتديه واعتادات الأسرة عليه، وعلى تماسك العائلة ووقوفها معاً في الأزمات.

ج. السكرية... والتناقضات الإخراجية:

حفل الجزء الثالث بالكثير من التناقضات غير المنطقية (التناقضات الضدية)، والحق أن الإمام اتكأ عليها، بالرغم من أن الجزأين الأولين لم يخلوا - كما رأينا - من المفارقات العديدة. ولكن جزء (السكرية) كان مكتظاً بالشخصيات؛ لأنه - بالإضافة إلى الجيلين الأولين: جيل الآباء والأبناء - يضم جيل الأحفاد، فكانت كثرة الشخصيات توجب التعامل معها بحذر وأمانة كبيرين.

ويبدو أن حسن الإمام رغب في تجسيد معظمها على الشاشة، ولكنه لم يستطع التعامل معها بروية، مما أوقعه في إيراد مشاهد غير مقنعة، أو مشاهد اللامعقول إن جاز القول.

لذلك ارتأت الدراسة أن تتبع طريقة جديدة في نقد الإخراج هنا، عن طريق الجمع بين ما له سمات مشتركة، أو ما له علاقة من نوع ما، غير الحديث عن الثغرات الإخراجية الأخرى، سواء عند الحديث عن الشخصيات، أو في عناوين مستقلة، لغزارة الشخصيات والقدرة على حصرها من جهة، ولأن كل شخصية أو جانب له مأخذ إخراجي خاص به من جهة أخرى.

(١)

يجب أن نشير أولاً، أن السكزية هي الجزء الوحيد من الثلاثية، التي ظهرت على الشاشة بالألوان عام ١٩٧٣، وهذا بذاته يشير إلى التطور والتحديث الذي شهدته السينما منذ إخراج (قصر الشوق) عام ١٩٦٧، أي خلال ست سنوات تقريباً.

ويبدو أن المخرج واكب التطور السينمائي، فاستحدث تقنية جديدة في عالم الثلاثية السينمائي، هي تقنية الصوت خارج الصورة، فعرف بشخصيات السيد أحمد عبد الجواد وعوائلهم/عائلاتهم، ووضعهم في المشاهد الأولى.

ورغم أن الصوت خارج الصورة (تقنية تسجيل الصوت وتصوير الصورة على حدة) يقوم بوظيفة الاختزال والاختصار أكثر من التعليق، إذ تتبع حسن الإمام التسلسل الزمني لحياة الشخصيات، إلا أن هذه التقنية الفيلمية لا تشد المشاهد، ولا توحى بالانطباع الحماسي.

لقد لجأ حسن الإمام بالطبع، إلى حذف وإخفاء الكثير من التفاصيل المتعلقة بالشخصيات؛ لأنه جسد شخصياته على الشاشة في سن الشباب، وقد رتب ظهورهم على الشاشة على النحو الآتي: نعيمة ابنة عائشة، ورضوان وكريمة أبناء ياسين، ثم عبد المنعم وأحمد أبناء خديجة، بالإضافة إلى ظهور الجيل الأول: السيد وأمينة، وقد نال الكبر منهما، والجيل الثاني: عائشة وقد اشتدت عليها الأيام وضافت، فلم تعد عائشة الجميلة، المرحّة، وكبرت قبل أوانها بسبب تكاليف المصائب عليها، وكما يبدو أكثر ثقة ورزانة، بالإضافة إلى ياسين وخديجة.

إن "فكرة عدم الاضطرار إلى الإعلان عن الحذف، بالاستعانة بعدد كبير من الاختفاء والمسح واللقطات الأخرى...، تعطي إذن حرية أكبر في المونتاج، الذي يستطيع تنظيم المرور من زمن إلى زمن، أو من مكان إلى مكان، بغض النظر تقريباً عن السيناريو الأصلي، وكثير من الحذف لا يتم في الحقيقة إلا أثناء المونتاج"^(١)، وهناك من يقول: إن المونتاج أخذ الأدب

(١) ألبير يورجنسون، وصوفي برونيه، المونتاج السينمائي، ص ٥٥، وانظر ص ١٣.

من السينما، لكنه في الأدب قبل أن يكون في السينما، والفنون كلها تؤثر في بعضها^(١).

ويقوم المونتاج بدور الراوي، إذ "يسمح لعين الكاميرا بتنفيذ بعض عمليات القطع في المكان والزمان، وذلك في جزء من الثانية، والمونتاج بهذا يقوم بدور راو خفي حصيف يعرف ماذا يقدم، ومتى يقدم كل ما يريده المخرج في صمت وسرعة مذهلة"^(٢). وإعطاء المونتاج حرية أكبر عن طريق الصوت خارج الصورة، لا يعني بالضرورة نجاحها في كل فيلم، وهي في السكينة - بالتحديد - لم تكن لائقة، وتشعر المشاهد بالملل، فيما لو عرفنا الشخصيات بحديثها الذاتي لكان أفضل، وبزمن لا يتجاوز زمن الصوت المتحدث أيضاً.

(٢)

لماذا بدأ المخرج بعد استعراض الأسماء ياسين وهو يتبع سيدة، يتضح في نهاية المطاف أنها خديجة (أخته)؟ نحن بننا نعرف نمطية شخصية ياسين تمام المعرفة، فلماذا يذكرنا حسن الإمام بها في كل جزء، ولا يغفل أي مشهد من مشاهدته العريضة، ومدى عشقه للنساء، عدا عن المشاهد اللاأخلاقية العديدة مع زوجته زنوبة.

إن شخصية ياسين لم تتطور إلا من خلال أبوته لرضوان، وزواجه من زنوبة التي عمر معها إلى النهاية، وغير ذلك، فإن الشخصية تسير بخط واحد تقريباً لا تحيد عنه، وهذا الخط يؤكد نمطية السلوك، في حين نرى أن تطور ذات الشخصية الوظيفي يكاد يمر مرور الكرام، عن طريق الكلام لمدة ثوان فقط.

ويبدو أننا أمام نمط من نوع آخر، هو نمط المخرج حسن الإمام، الذي سلك بدوره طريقاً لم يحد عنه منذ بداية الثلاثية إلى نهايتها، فشر كأنه فاز بجائزة حينما رأى هذه النماذج، لتستأثر هذه النمطية بنصيب الأسد في الثلاثية.

وليس هذا فحسب، بل انتقلت الكاميرا من مشهد ياسين، إلى مشهد عبد المنعم (الرجل المتدين) ابن خديجة وإبراهيم شوكت، وهو يقبل ابنة الجيران من خلال اللقطة القريبة، ألا نرى الخط الذي يسلكه حسن الإمام بوجه عام؟! وخاصة عندما يركز على الأغاني

(١) انظر: جمال الغيطاني، المجالس المحفوظية، ص ٢٠٩، وانظر: ص ٢٠٦ - ٢٠٨.

(٢) نبيل حداد، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص ١٣٣، ١٣٤.

والرقص في بيت جليلة العالمة التي تتاجر بالأعراض، والتطور الذي وصل إليه كمال، إذ أصبح من زوار البيت المحبوبين، ويأتي إليه ليجتمع (بعطية) - أفضل فتاة عند جليلة - مما أوقع حسن الإمام في بونقة المشاهد الصاخبة ثانية، والتركيز على ما لا قيمة له، وإغفال ما له قيمة وأهمية، فكان الأدهى أن ينتقي الجوهر النفيس من الرواية، ويكتف بالأحداث المفيدة.

إن "أهم عنصر في عمل المخرج هو القصة أولاً، والممثلون ثانياً، أو بالأحرى شخصيات القصة كما يؤديها الممثلون، والكاميرا ثالثاً"^(١).

حبذا لو تتبع حسن الإمام الخط السياسي بدقة في الثلاثية، لكانت بذلك سينمائية الثلاثية كما نتوقع، طبعاً مع عدم إغفال الأحداث الأخرى، من دون التركيز عليها، ولكن ما حدث هو العكس، وكأننا نبحت عن الإبرة في كومة قش، والإبرة هنا، التطورات السياسية.

إن معظم الأفلام التي اقتبست من روايات نجيب محفوظ، لم ترتق إلى مستوى أدبه، واكتفت بالتعامل السطحي مع الأحداث، وتجاهل القيمة الفكرية والجمالية لأعماله^(٢)، فالرواية عند محفوظ هي "الحكاية التي تقدم حدوده وأشخاصا، وتعالج قضية اجتماعية أو نفسية أو عاطفية أو سياسية، وهي دائماً وراءها فكر..^(٣) هل نرى شيئاً من التعريف المحفوظي -أب الرواية العربية- شمله حسن الإمام في الثلاثية السينمائية؟! صحيح أنها قدمت أحداثاً وأشخاصاً، ولكنها عالجت المغامرات العاطفية الجنسية.. اللاأخلاقية، وأين الفكر وراء ذلك؟!

وهناك ظاهرة أخرى، وهي تسارع الأحداث وإيرادها بشكل لافت للنظر، وحشد أكبر قدر ممكن من الشخصيات التي حفلت بها السكينة، حتى لو كان ذلك على حساب الإخراج الناجح للفيلم، فالشخصية تظهر لتؤدي دورها فقط، ثم تغيب دون حضور أو تختفي بلا رجعة، وكأننا أمام استعراض لشخصيات تنطق، أكثر من كونها تجسد كيانا وجزءاً من ثلاثية محفوظ، فلا نشعر بعمق أداء الشخصية لدورها، بل اتسمت معظم الشخصيات بالسطحية.

والمسؤول عن ذلك هو المخرج؛ لأنه "هو الذي يقرر حركة الكاميرا وليس المصور"^(٤)، فلجأ إلى المشاهد السينمائية المختزلة لتغطية أحداث الثلاثية، دون الإلمام

(١) هिला كولمان، إنتاج الفيلم السينمائي، ص ٤٣.

(٢) انظر: عدنان مدانات، نجيب محفوظ سينمائياً، جدلية العلاقة بين الفن والأدب، صحيفة الرأي، عمان - الأردن،

الملحق الثقافي، ع ١٣١٣، ٨ أيلول ٢٠٠٦، ص ١١.

(٣) سلمى مبارك، نجيب محفوظ كاتباً سينمائياً، مجلة فصول، ص ١٤٩.

(٤) هिला كولمان، إنتاج الفيلم السينمائي، ص ٤٣.

بالجزئيات المهمة، مما أحدث فجوة تركت المشاهد في برتقة عدم القدرة على فصل هذا الحدث من ذلك، فكانت المشاهد رؤيوية وليست تفسيرية، أي للمشاهدة والعرض دون التفسير. وقد اكتشف بورتر أن الطريقة السينمائية في رواية القصة، لا تقوم على أساس سلسلة من المشاهد، بل على أساس ترتيب اللقطات، وبذلك اكتشف فن تركيب الفيلم^(١).

(٣)

إن المشهد الوحيد الذي جمع فيه حسن الإمام بين الأصدقاء (السيد أحمد عبد الجواد، ومحمد عفت، وعلي عبد الرحيم، وإبراهيم الفار)، كان أثناء جلوسهم في الدكان وهم ينظرون إلى زبيدة العالمة، وقد انقلب حالها رأساً على عقب.

ويقدم حسن الإمام مشهد زبيدة بحميمية من قبل السيد، وبحنينه إلى أيامه السالفة معها عبر تذكره لتلك الأيام، وهذا طبعاً يتناسب مع رؤية المخرج وهدفه في الفيلم، إذ تتقاطع أحداث الفيلم مع واقع الشخصيات، عندما يتذكر السيد حال زبيدة الماضية، مقارنة بالانحطاط الذي وصلت إليه، بتسلط الشاشة على وجهه بأسلوب الرؤية الأمامية، التي تعطي الانطباع بأن الشخصية تتوجه مباشرة نحو المتفرج، قد تشعر المتفرج بالحصار أو بالثقة أو الاطمئنان^(٢)، فيرحب بها في حب وإشفاق معاً.

أما نجيب محفوظ فإنه يقدم السيد على أنه يستقبل زبيدة بفتور؛ لأنها جاءت غير مرة لتستدين منه، وفي قرارة نفسه تضايق من رؤيتها.

يقول محفوظ: "جلست زبيدة بجسم قد ترهل، ووجه قد تقنع بالأصباغ، أما الحلى فلم يعد لها أثر في عنقها أو أذنيها أو ساعديها، ولا للجمال القديم مكان، وجعل السيد يرحب بها كعادته مع كل زائر لا أكثر، أما قلبه فلم يرتج للزيارة، فما من مرة تجيئه إلا وترهقه بالمطالب... فابتسمت شاكراً، ولكن بدا أنها استشعرت الفتور الكامن في مجاملاته، وضحكت متجاهلة الجو الذي يكتنفها"^(٣).

(١) منى الصبان، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، ص ٣٩.

(٢) عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي (قراءة سينمائية)، ص ١٢٣.

(٣) نجيب محفوظ، السكرية، ص ١٨، ١٩.

وعلى العكس من الرؤية السينمائية (الفيلمية)، التي تجعل السيد يرحب بزبيدة، وبدمع عينيه بتذكره واسترجاع الأيام الخوالي، وكيف كانت في قمة مجدها، وتردي حالها الآن وسعيها وراء الكوكابين، وهو ما يطلق عليه (المونتاج الزمني)، الذي يعرف على أن "يظل الفرد ثابتاً في مكان واحد، في حين يتحرك وعيه في إطار زمني عريض، أو عرض صور وأفكار زمن آخر فوق صور وأفكار الحاضر" (١).

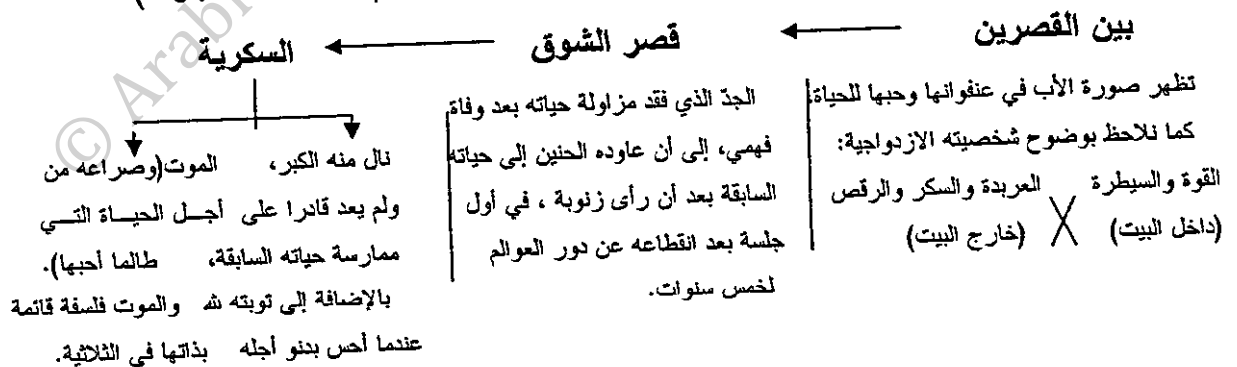
ويحمد لحسن الإمام توظيفه لهذه التقنية السينمائية، وكان يمكن أن يوظفها في غير مشهد زبيدة، لأن استخدام التقنيات السينمائية لا يغني عن التفاصيل الروائية المهمة، ولا يعالج العيوب الإخراجية ومستوى الفيلم بشكل عام.

ثم أن الإشارة التي أوردها محفوظ في النص السابق، بتقنع وجه زبيدة بالأصابع، لم نلمح له أثراً على الإطلاق في الفيلم، وكان وجهها مريضاً.. شاحباً.. خالياً من الأصباغ، وقد وفق حسن الإمام في تغيير رؤية محفوظ بما يتناسب ووضع الشخصية وتردي حالها، لذلك أتى بها خالية من أية زينة.

والسؤال الآن: هل كان مشهد زبيدة وهي تترنح أمام الدكان من التعب والكبر، وتعاطيها الكوكابين، وحديث أصدقاء السيد (محمد عفت، وعلي عبد الرحيم، وإبراهيم الفار) عن تبدل حالها وأيامها الغابرة، أفضل من حديثهم السياسي الذي غيبه حسن الإمام؟! عن أيام سعد زغلول، ورئاسة مصطفى النحاس باشا لحزب الوفد في مصر (٢).

أما بالنسبة للسيد أحمد عبد الجواد، فلم يخمد بريقه في الرواية، ولكننا نشعر بتراجع دوره شيئاً فشيئاً في السكريد السينمائية، والرسم الآتي يوضح دورته في الثلاثية السينمائية:

البناء الدرامي لتطور الشخصية المركزية (أحمد عبد الجواد):



(١) فؤاد دواره، السينما والأنثروب، مجلة عالم الفكر، ص ٢٢٩.

(٢) انظر: نجيب محفوظ، السكريد، ص ٤٢-٤٤.

ومن الأخطاء التي وقع بها المخرج، طريقة مشاهدة كمال لبذور واندعاشه برويتها للشبه بينها وبين عايدة، لدرجة أنها وقفت أمامه مدة ليست قصيرة، بلقطة قريبة مكبرة لكل منهما وهما يتبادلان النظر إلى الآخر، وبابتسامة من بدور، وبعد برهه تغادره دون أن ترد السلام الذي طرحه عليها، فهل يعقل أن يقف شاب وفتاة قبالة بعضهما تبادله الابتسام دون معرفة مسبقة، ثم تغادره بعد ابتسامها دون رد السلام كاعتراض على الموقف؟ إن المخرج لا يكف عن طرح التناقضات التي غطت على الثلاثية عامة، وهذا الجزء خاصة.

وقد أدت الصدفة الدور الرئيس في لقاء كمال ببذور في الرواية والفيلم معا، وذلك عن طريق المحاضرة التي رغب (رياض قلدس) كمال بحضورها في الرواية، أما حسن الإمام فجعل لقاءهما بعد إنهاء كمال حديثه مع ابن أخته (أحمد)، عقب جداله مع والديه عن ماهية الوظيفة التي سيشغلها.

وقد كانت مشاهد لقاء كمال ببذور متلاحقة وتباعا، وكأن الإمام يريد أن ينتهي من استعراض كل شخصية على حدة.

إن حنين كمال إلى الماضي (ذكرى عايدة شداد)، دفعه للتمسك بالحاضر (بدور شداد)، وفضوله لمعرفة كل ما يخصها، ولكنه في الحقيقة، كان يبحث في الأخيرة (بدور) عن السر الذي سحره وأسره في الأولى (عايدة)، وكم تمنى أن يلقاها وهو متحرر من استبدادها (حبه لها)؛ لأنه كان مستغربا -فيما بعد- كيف أحبها إلى هذا المستوى! ولم يكن يعلم يوما أنه سيرأ من حبها.

الماضي = للحاضر

معادل موضوعي

كمال / عايدة	كمال / بدور
١. حب عايدة .	١. الفضول نحو بدور .
٢. ممانعة عايدة.	٢. موافقة بدور وممانعة / تردد كمال.
٣. غرور وتكبر عايدة.	٣. بساطة وسذاجة بدور.
٤. الإخفاق في العلاقة وعدم التوفيق.	٤. الإخفاق في العلاقة وعدم التوفيق.

النتيجة واحدة رغم اختلاف أسباب اللقاء وظروفه.

إن المعادلة السبائية تجسّد الموقف الموصوف في الفيلم والرواية معا، ولكن كان من الأفضل لحسن الإمام لو بيّن صورة آل شداد النسوية. في مقارنة بين الماضي والحاضر معا في السكرية، عند تذكر كمال لعائدة من خلال رؤيته لشقيقتها بدور، عبر لقطات تتراوح بين الماضي والحاضر، انطلاقا من الرؤية الحالية (الحاضر)، والوقوف على الشبه الذي جذب كمال إلى بدور، وتذكيرها إياه بمعبودته السابقة.

والرجوع إلى الوراء في الرواية يفوق الارتجاع السينمائي، وخصوصا فيما يتعلق بشخصية كمال، فعندما تقرأ أية رواية، وليس فقط الثلاثية "نلاحظ أنها تحتل ما لا يحصى من الرجعات إلى الوراء، بما لا يستطيع أي ارتجاع سينمائي أن يعادله"^(١)، وكان من الأفضل لو استخدم المخرج تقنية الارتجاع السينمائي -مع قتلها قياسا بالرواية- في هذا المشهد بالذات؛ لأنها تغنيه لتقريب الحاضر من الماضي.

وعلى الرغم من أن أسباب اللقاء مختلفة، التي كانت بسبب صداقة كمال لحسين شداد (الشقيق) حين عرف عائدة ثم أحبها، وصدفة لقاءه بدور، إلا أن النتيجة كانت واحدة، وهي الإخفاق في العلاقتين كما سبق في الجدول، إذ كان الحب الأعمى من قبل كمال، وغرور عائدة وعلو منزلتها الطبقية سببا في تعثر العلاقة الأولى.. كمال /عائدة، والحنين أو الرغبة في العودة إلى أحضان الماضي، وكشف السر الذي سحره في عايده سببا في الثانية.. كمال /بدور، أي أن العلاقة أخفقت في كمال /بدور؛ لأنه أراد العيش في ظل الماضي، وليس بنية خالصة في حب بدور ذاتها.

وحسن الإمام لم يجسد المقابلة بين الماضي والحاضر على الشاشة، ولم يجسد فكر كمال وأزمته الحقيقية المتمثلة بالشك في معظم قيمه التي نشأ عليها؛ فإخفاقه في الحب هو إخفاق للقيم التي رسمها في مخيلته، بدءا برمز الحسين والأب المستبد الذي عرف حقيقته لاحقا، والتقاليد الجائرة في أنظمة الحكم، وعبثية الوجود.. التي دفعته للمساءلة وكتابة المقالات الفلسفية، وإنما اكتفى ببث ما يريد من الفصول الروائية، دون محاولة لربط زمنين كان من شأنهما أن يغنيا الفيلم، ودون إظهار بعض التفاصيل والعلاقات الشائكة، والروابط المونولوجية - مثلا في ذهن كمال، فهذا كان من شأنه أن يغني وأن يعلي من مكانة الثلاثية الفيلمية /السينمائية.

(٥)

يبدو أن المخرج أراد بلقاء عبد المنعم مع ابنة الجيران، أن يبين أثر الدين والعقيدة على شخص عبد المنعم خاصة، وعلى المشاهدين عامة، وقد نجح نوعا ما في ذلك، بدليل

(١) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧،

أن عبد المنعم -وبعد لقائه بالشيخ الذي ألقى خطبة دينية مفادها: أن الدين هو العقيدة والشريعة والسياسة، عقب انتهاء المظاهرة التي حدثت أثناء خطبة النحاس باشا- كان يلتقي أثناء عودته إلى البيت بابنة الجيران، ويخبرها بأن ما يفعلونه محرم، بدليل أنها تخشى أن تصارح الآخرين بما يفعلونه، وعلى أثر ذلك قرر عبد المنعم الزواج.

ومن جملة الثغرات الإخراجية.. مشهد عبد المنعم وهو يسبح يوم زفافه، فهذا مشهد ليس منطقياً، وغير معقول؛ لأنه ليس حفلاً دينياً أولاً، ولا يوجد عريس يسبح يوم زفافه مهما بلغت درجة تدينه ثانياً، وأمامه راقصة شبه عارية وغناء ثالثاً.

إن حسن الإمام لم يستطع إخراج المشاهد جيداً، ثم أننا لسنا بحاجة إلى تسبيحه لنعرف أنه متدين ومن جماعة الإخوان المسلمين، فلقد عرفنا ذلك من بداية (السكرية)، من خلال حرصه على أداء صلاته، ومواظبته على حضور الدروس الدينية التي يديرها الشيخ علي المنوفي، ثم ابتعاده عن ابنة الجيران بتأثير الشيخ المنوفي أيضاً، لأن ما كان يفعله يخالف الشريعة الإسلامية.

ومشهد الشيخ متولي عبد الصمد، الذي يشيح بنظره عن الراقصة في الزفاف، ونراه يحمل مبخرتة أمام العروسين، بحضور الراقصة في بداية الزفاف، ألا نرى التناقض في الجملة الأخيرة؟ كما نراه متجسداً أصلاً بحضور (شيخ) بكل ما تحمله هذه اللفظة من معنى - إلى حفل زفاف فيه راقصة شبه عارية، ولو كان لا يفقه لكبر سنه، لما أشاح بنظره أصلاً؛ لأنه وقتها لم يع شيئاً.

ولكن المخرج جعله يدرك ما يدور حوله، وشيخ يحضر حفل زفاف، أما نجيب محفوظ فقد بيّنه في الرواية شيخ عجوز متقدم في السن، ولا تسعفه ذاكرته حتى على تذكر السيد أحمد عبد الجواد (صديق عمره)، فكيف بتذكر أحفاده؟!.

لم "يؤثر الأدب إيجاباً في مستوى الأفلام المصرية ونوعيتها، إلا في حالات قليلة جداً، ومن خلال جهود مخرجين كانت تحدهم الرغبة في صنع أفلام ذات مستوى فني جيد، ومضمون واقعي بخاصة"^(١).

ولا يوجد مسافة أو زمن فاصل بين زفاف نعيمة وموتها، وكأن المخرج يريد استعجال تفاصيل الفيلم، واختزال السيناريو، أو إيراد ما يريد من مشاهد، دون دراية بما يجلبه هذا من تعثر إخراجي واضح.

(١) عدنان مدانات، السينما العربية والأدب، صحيفة الرأي، الملحق الثقافي، ص ١١ .

إن الثغرات على المستوى الإخراجي كثيرة، فالمخرج يأتي بالمشاهد الخلاعية أولاً، ومن ثم خطبة النحاس، مع أن "محفوظ" يقدم الخطبة والمظاهرة والحديث السياسي في بداية السكينة^(١)، وهذا بذاته كفيل بالكشف عن اتجاه الأديب نجيب محفوظ والمخرج حسن الإمام. ويلقي الزعيم خطابه في الرواية، بينما يلقيه أحد معاونيه نيابة عنه في الفيلم، وعندما تحدث المظاهرة لا نجد أثراً لإطلاق الرصاص، والمخرج حذف الكثير من التفاصيل حول المظاهرة.

ويعقب هذا المشهد.. مشهد بيت جليلة وفتياتها، وما فيه من رقص وأغان، فلا يوجد ضرورة للرقص حتى نتبين ما هو (البيت) الذي تقيم فيه جليلة، وحبذا لو استبدل المخرج هذه المشاهد غير المفيدة، بمشاهد وطنية - سياسية سبق وأن حذفها، أو على الأقل.. يمكن استدعاؤها لإكمال مشهد المظاهرة أثناء إلقاء خطبة النحاس، أو التوسع فيها كما فعل محفوظ، فالفيلم وسيلة معرفية ثقافية، وليس تجارية فقط لأغراض الربح المادي.

لم يستطع حسن الإمام أن يغترف تعبير نجيب محفوظ في الثلاثية وتصويره، فافتقدنا الإثارة الروائية في وصف محفوظ، ودقته في رسم الشخصيات والأحداث على حد سواء، فلم نجدهما إلا لماماً.

ثم ماذا يعني تقديم الأحداث السياسية على صفحات جريدة الأهرام بلقطة قريبة مكبرة تغطي الشاشة تقريباً؟! يتخللها أنواع مختلفة من الرقص! وقد سبق أن انتقد هاشم النحاس في آخر مشاهد قصر الشوق المشهد ذاته، عندما غطت الجريدة التي قدمها ياسين لكمال الشاشة، مخبراً إياه عن وفاة سعد زغلول، وقد سبق أن وضحت الدراسة ذلك^(٢).

فما الهدف من وراء ذلك؟ وماذا يريد المخرج أن يقول؟ هل يحاول التخفيف من وطأة التطورات والأحداث السياسية والتعويض عنها في آن؟ أم يحاول الترويج لنجاح الفيلم تجارياً؟ ومن الواضح أنه لم يكن دقيقاً في ذلك، لأن الأجواء السياسية ينبغي أن تتمخض وسط أجواء حزينة.. كئيبة.. ولا سيما أن الغارات شنت على الإسكندرية، وتم قطع العلاقات

(١) انظر: نجيب محفوظ، السكينة، ص ٣٦، ٣٧.

(٢) انظر: ص ٢٠٣، من هذه الدراسة، جهود النحاس في إخراج المشاهد الحوارية في قصر الشوق، وانظر: ص

السياسية بين الحكومتين المصرية والألمانية..الخ، وغيرها من الأحداث، التي لم يكن لا تقا
تُبلغ المشاهد عنها وسط الرقص والفرح أولاً، وعن طريق الجرائد دون الشخصيات ثانياً، مع
أن نجيب محفوظ قدم جميع ما يتعلق بالسياسة عن طريق الشخصيات، فحبذا لو فعل حسن
الإمام مثله، وقدمها عن طريق كمال أو عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت، فهذه الطريقة أكثر
وقعا وتأثيرا في نفوس المشاهدين، الذين يمثلون بعدا أساسيا في الفن السينمائي.
إن المخرج حقن مشاهد الفيلم بحقنة سوداوية وأقل مثالية، وكان يجدر به أن يتابع
واقعا روائيا حقيقيا بلغة سينمائية مكثفة.

(٧)

إن النهاية التي أخرجها حسن الإمام على الشاشة، توحى بأنه يريد التعويض عن
النقص الذي أصاب أهم مشاهد الفيلم، وذلك بمحاولته إبراز الجانبين: السياسي والديني، حتى
لعدة دقائق فقط، من خلال ظهور الهلال والصليب في وسطه، ولا سيما أن نجيب محفوظ لم
يشر إلى هذه الفكرة في النهاية.

وظهر الأخوان عبد المنعم وأحمد إبراهيم شوكت متعائنين، مما يدل على خروجهما
من السجن، ونصرة المبدأ الذي ينادي به كل منهما، فالأول: من جماعة الإخوان المسلمين
(يميني)، والثاني وفدي (يساري) ينتمي للشيوعية السياسية، مع أن نجيب محفوظ أنهى الرواية
بسجنهما بسبب اتجاهيهما، والتناقض في الرؤيتين الفيلمية والمحموظية واضح، وما زال
مستمرًا حتى النهاية.

ومن جهة ثانية، يشير المشهد إلى تسامح الأديان واتحادهما، وخاصة الإسلام
والمسيحية أولاً، وشمولية الدين الإسلامي ثانياً، ولا سيما عندما فاق عدد الشيوخ
الرهبان في النهاية.

وجاء المشهد الأخير بشكل مفاجئ، بعد تتابع مشاهد الفيلم، ولا ننسى أن حسن الإمام
أهمل نموذج القبطي، مع أنه كان يجب التركيز عليه كصديق لكمال، ونموذج مسيحي يمثل
التيار المتحرر في شخص (رياض قلدس)، والحوار الذي دار بينهما عن الديانتين^(١)،
والسؤال الذي يطرح نفسه: هل أراد حسن الإمام بالنهاية التي ذكرتها سابقا

(١) انظر: نجيب محفوظ، السكرية، ص ٢٤٩، ٢٥٠.

أن يعرض -بالإضافة إلى نقص مشاهد الفيلم- عن تعييبه لنموذج القبطي؟ بتكاتف المسلمين والمسيحيين ووقوفهما معا رغم اختلافهما صفا واحدا من أجل الوطن؟! وحتى لو صح هذا... فأعتقد أنه لا يغني عن (نموذج القبطي)، وظهوره كشخصية مستقلة متحاورة مع كمال عبد الجواد، وبيان أثر الديانتين من خلال الشخصيات.

رؤى... وآراء...

١- المغامرات الجنسية: بين نجيب محفوظ وحسن الإمام...

إن الجانب الجنسي في الرواية عند نجيب محفوظ لم يكن هدفا للمتعة، بذاته، صحيح أنه بدا كذلك من خلال الشخصيات التي جسدها، ولكنه عبارة عن إشارات تدفع إلى تفسير الموقف والتفكير في أبعاده، فمثلا- ياسين عاش محروما من والدته، وفي الوقت ذاته نشأ في ظل فضائحتها، عدا عن والده الازدواجي.

وكمال.. الذي عبّر به متأخرا بعض الشيء، مر بأزمة نفسية عاطفية كانت أشبه بطعنة جراء علاقته بعائده، وكانت عنده معبودة يجب أن لا تمس، ولا يجوز العبث بها، وعندما وجهت له الطعنة من قبل حسن سليم، استيقظ بشخصية أخرى.. أو لنقل شخصية مزدوجة السلوك أيضا كالسيد، السلوك الثقافي المتعلم، والسلوك الجنسي الذي كانت وراءه انفعالات نفسية.

أما السيد (أحمد عبد الجواد)، فإن نجيب محفوظ قدمه بازدواجية السلوك منذ البداية، وقد كانت زوجته بمثابة المتاع الذي يملكه لحاجته إليه، والعبث لا يكون معها، بل مع العالمات.

أما النماذج النسائية: زبيدة/ جلييلة في (بين القصرين)، فربما كان الجانب المادي المربح وراء ما يفعله، وزنوبة في (قصر الشوق)، لم تجد الاستقرار فترة طويلة مع رجل يحبها بصدق كما هي، ولا تريد أن ينظر إليها نظرة جنسية فحسب، حتى السيد وياسين (الذي تزوجها وعمرت معه في النهاية)، كانا ينظران إليها من منظار الرغبة والغريزة قبل أن يتحول ذلك إلى حب صادق من كليهما، وقد عشقها السيد أكثر من ابنه، ولكن عندما رفض الارتباط بها شرعا لجأت إلى ياسين.

وعطية في (السكرية)، كانت نموذجا إنسانيا لفشل زواجها، ولما لم تجد لقمة عيشها، وخاصة من أجل ابنها، لجأت إلى ممارسة البغي للتكسب، وكانت بغيا مخلصا لكمال وحده،

تحبه بصدق، أما هو فلم يكن حبه لها أكثر من تعاطف وشفقة على حالها، ونراها تتمنى في قرارة نفسها أن تكون مثل النساء الفاضلات، وتخرج من الوحل الذي غرقت فيه.

يقول نجيب محفوظ في الرواية: "مطلقة ذات بنين، تغطي كآبتها المعتمدة بالعريضة، وتمتص الليالي النهمة أنوثتها وإنسانيتها دون مبالاة، يختلط في أنفاسها الوجد الكاذب بالمقت، وهي للاستعباد شر صورة، لذلك كانت الخمر نجاة من العذاب كما هي نجاة من الفكر"^(١).

إن نجيب محفوظ يقدم نماذج البغي السابقة ليست لذاتها -كما أسلفت- وإنما بفعل عوامل أقوى من النموذج الإنساني، فيلجأ إليه للهروب من الواقع القاسي.

وليس هذا بجديد على الروايات المحفوظية، فلقد استخدم محفوظ (الجنس) في كل رواياته، فكانت حميدة في (زقاق المدق)^(٢) نموذج البغي الضحية ل فقرها، ولأنها أحبت أن تغتني وتخرج من زقاقها الكئيب.

ونفيسة في (بداية ونهاية)^(٣) كانت أنموذجاً للبغي الضحية، إذ كان سقوطها الأخلاقي وسيلة لتساعد عائلتها الفقيرة بعد وفاة الأب، فلم تجد غير هذه الطريقة اليائسة، ونور في (الرص والكلاب)^(٤) كانت أنموذجاً للبغي الفاضلة المخلصة في حبها لسعيد مهران.

إذن - كل الشخصيات السابقة، هي نماذج تمارس البغاء قسراً.. وقهراً.. بسبب الظروف والواقع القاسي، وهي تجسد عند محفوظ نماذج فنية إنسانية / أنساق فنية.

أما القيمة الأساسية التي اعتمد عليها بناء الأفلام الثلاثة، أن المخرج يقدم هذه النماذج في الثلاثية لأغراض تجارية، فقد استهواه هذا الجانب في السيد أحمد عبد الجواد أكثر من جانبه القاسي في (بين القصرين)، كما أعجب بشخص ياسين وزنوبة وركز عليهما في (قصر الشوق)، ولحق ذلك الاهتمام من قبل حسن الإمام - بكمال وعطية في (السكرية)، إذ استأثرت مغامراتهما نصيباً لا بأس به من الفيلم أيضاً، غير أن "كمال" لم يكن شهوانياً بطبعه كأييه وياسين، التي كانت هذه السمة لصيقة بهما، بل وانمازا بها أيضاً، وإنما دفعته الظروف السابقة الذكر لذلك.

والواقع أن حسن الإمام هو من تأثر وكان يخضع لواقع دفعه للتركيز على هذا الجانب في الأفلام، وعلى هذه النماذج بالذات، إذ نشأ في مدينة المنصورة بين العوالم والراقصات، وأثرت نشأته هذه على الأفلام التي أخرجها، فكان أن ركز على الجانب الجنسي اللاهي، وأهمل ما أراده نجيب محفوظ حقاً، وهو البعد السياسي (تحليل الموقف السياسي) والطرح الفكري أولاً، والأسباب التي دفعت النماذج السابقة للوصول إلى الحال الذي آلت إليه ثانياً، فهو لم يوضحها، ولم يرد أن

(١) نجيب محفوظ، السكرية، ص ١١٣.

(٢) انظر: نجيب محفوظ، زقاق المدق، .

(٣) انظر: نجيب محفوظ، بداية ونهاية، .

(٤) انظر: نجيب محفوظ، الرص والكلاب، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.

يبينها، أو على الأقل - هكذا فهمنا من خلال الشاشة.

لقد أخذ من الشخصيات، النماذج التي استهوت، وجسدها على الشاشة، وابتعد كثيرا عن الثلاثية المحفوظية، وإن ساعدت السينما على انتشارها، شأنها شأن كل أعماله.

إن المشاهد يشعر بمرارة واشمئزاز من حجم الفساد الذي راح ينخر المجتمع المصري، مجسدا بلا منازع بالسيد وياسين من الشخصيات الذكورية، وزبيدة وجلييلة وزنوبة من الشخصيات الأنثوية، إذ يبدو وكأن كل شخصية تريد أن تحقق مرادها؛ فالفن السينمائي رسالة سامية تهدف إلى التنقيف والتعليم، لا التسلية فحسب.

وإن كانت الأعمال المحفوظية السينمائية قد استقطبت جمهورا عريضا تشرب ثقافات عدة، فإن ذلك يعود - في المقام الأول - إلى شهرة نجيب محفوظ ككاتب، ويبدو أن هذه الشهرة انعكست على أفلامه، فأحرز للسينما التقدم واكتساب الهوية.

وحسن الإمام مخرج يسعى إلى النجاح الجماهيري والتجاري أثناء إخراجه، كما أنه ينتخب نموذجا معيناً ويركز عليه، وهو بذلك يؤثر على المتفرج عن طريق الغريزة، والتأثير على الغريزة يصبح عنده وسيلة من أهم وسائل التأثير في البناء الدرامي لهذه السينما، بحيث يبقى المتفرج مشدودا للشاشة بغريزته وأحاسيسه دون إدراك ماهية الثلاثية بعقله كما قدمها محفوظ بأحداثها العديدة، وشخصياتها الكثيرة، وعلاقاتها المتشابكة، لأن العمل السينمائي يجب أن يركز أولا وأخيرا على ما يريده المؤلف من روايته، وكان الأفضل لو كانت الأفلام بمستوى الثلاثية الأدبية، التي أحدثت صيحة في العالمين العربي والغربي، بنجاحها كرواية وشعبيتها وشهرتها، وخاصة أنها نجحت نجاحا استثنائيا عن روايات محفوظ الأخرى.

إن النجاح الذي يحسب لحسن الإمام في ثلاثية محفوظ، هو النجاح التجاري فقط، إذ كانت الثلاثية السينمائية رهنا لتقاليد السينما التجارية، وبذلك مالت الأفلام بالرسالة التي قدمها نجيب محفوظ.

ب- بين الممارسة الفنية في الثلاثية السينمائية .. والممارسة الإبداعية في الثلاثية الروائية...

تعد الثلاثية العمل الأفضل والأضخم من بين أعمال محفوظ، وقد برزت فيها كثير من الأبعاد السياسية وتطوراتها في الرواية.

غير أن المعالجة السينمائية التي تم بها تناول هذه الأحداث الدرامية، لم ترتفع أبداً إلى مستواها الأصلي، ولم تكن بتلك المصدقية والقوة اللذين عبّر عنهما نجيب محفوظ في الرواية، إلا أننا لا نخفي وجود بعض المحاولات الجادة، التي تضفي بعض الجوانب الجديدة بالاعتبار في فهم القضية، وإن ظلت في نطاق ضيق.

فقدت الثلاثية السينمائية المعاني والدلالات الروائية، وغلب عليها التشويق والإثارة، وقد أجهز الإمام بذلك على الأفلام التي أخرجها لنجيب محفوظ، وهي حسب ظهورها على الشاشة: زقاق المدق ١٩٦٣، والثلاثية (بين القصرين ١٩٦٤، قصر الشوق ١٩٦٧، السكرية ١٩٧٣)، وأميرة حبي أنا ١٩٧٥.

وعانى نجيب محفوظ من العبث في معظم أعماله التي قدمت في السينما، وعلى الرغم من احتلاله مكانة لا يضاهيها أي كاتب عربي في تاريخ السينما المصرية، سواء من حيث كتابة السيناريو أو القصة أو الأفلام المأخوذة عن رواياته، إلا أن (الثلاثية) لم تكن من ضمن الأفلام المائة التي اختارتها السينما كأحسن الأفلام، ووصل عدد نتاج محفوظ من المائة سبعة عشر فيلماً.

ولم يكن حسن الإمام من أفضل المخرجين المصريين، وكانت الأفضلية لصلاح أبو سيف (بداية ونهاية) و(القاهرة ٣٠)، ويوسف شاهين (الاختيار)، وكمال الشيخ (اللص والكلاب) و(ميرامار)، وعاطف سالم (خان الخليلي)، وحسام الدين مصطفى (الطريق).

أما الأفلام التي كانت من أحسن أفلام نجيب محفوظ وأفضلها على الشاشة كما حصرها الناقد (سعد الدين توفيق)، أحد عشر فيلماً من الأفلام التي كتب لها محفوظ السيناريو أو القصة أو هما معاً، وهي بحسب ترتيب ظهورها: لك يوم يا ظالم، ريا وسكينة، الوحش، جعلوني مجرمًا، درب المهابيل، شباب امرأة، الفتوة، جميلة، إحنا التلامذة، بين السماء والأرض، بداية ونهاية، اللص والكلاب، الناصر صلاح الدين، الطريق، القاهرة ٣٠، خان الخليلي، السمان والخريف^(١).

(١) انظر: هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ١٤-١٦.

لقد كانت الثلاثية من التجارب التي سقطت فنيا بإخراج حسن الإمام، إذ إنها كانت في منظور الكثير بمثابة خروج عن حدود العمل الأدبي، بالإضافة إلى (دنيا الله) و(عصر الحب)، الذي يعد من أضعف الأفلام المأخوذة عن نجيب محفوظ على الإطلاق^(١).

كما أن النظرة إلى أجزاء الثلاثية يجب أن تكون متكاملة، "فلا يستقيم أن ننظر للأولى على أنها تصور حياة الأب المستبد الماجن (السيد أحمد عبد الجواد)، ونرى في الثانية تصوير الحب الخائن، ونلتقي في الثالثة بصورة كفاح الجيل الجديد، لأن هذا العمل الفني تبدو أهميته في أثره الكلي ونظراته الشاملة"^(٢).

ويحمد لحسن الإمام استخدامه للعنوانات ذاتها، في أفلامه الثلاثة التي أخذها عن الثلاثية، وهذا يدل على بلاغة العنوان فكريا وجماليًا، فكثير من الأفلام المأخوذة عن روايات أو أعمال أدبية، لا تحمل العنوان نفسه، وحسن الإمام في معظم أفلامه المأخوذة عن أعمال أدبية، كان حريصا على أن تحمل العنوان الأدبي نفسه.

إن إحالة الأدب المكتوب إلى أدب مصور، تفقده كثيرا من رونقه وأدبيته، فليس للفن السينمائي تلك القدرة، التي تلج فيها الرواية إلى أعماق الشخصية وتحللها عن طريق التقنيات السردية الروائية: كالوصف، والمونولوج الداخلي، وتيار الوعي.

وقد بذل حسن الإمام جهدا في الإخراج -ولا شك في ذلك- إلا أنه لم يفتن إلى المعاني الدفينة التي أوردها محفوظ، فلم تتغلغل الثلاثية إلى صميم النفس البشرية إلا عن طريق قراءتها وليس متابعتها سينمائيا.

فهناك شيء أقلت من قبضة الإمام، هذا الشيء هو الذي نقله محفوظ بقلمه إلى روح القارئ، عندما خط أول كلمة فيها، ولم تستطع الكاميرا -للأسف- أن تبرزه على الشاشة، ربما لأن أعمال نجيب تحتاج إلى عباقرة ليسوا في السينما العربية.

وبذلك فإن حسن الإمام لم يستطع السيطرة على آليات العمل السينمائي، فحذفه وإضافته أحدثت خلا في الإخراج، مع أنه هو الذي يضع خطة العمل، وينفذها في كل مراحلها.

(١) انظر: محمود قاسم، السينما والأدب في مصر ١٩٢٧-٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٩.

(٢) يوسف حسن نوفل، القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ، ص ١٠٣، ١٠٤.

وقد ظل الإمام عاجزا عن تصوير ذلك الفيض من الأدب المحفوظي؛ فلم يستطع التوغل في دهاليزه وسراديبه، وعكس الرؤية المحفوظية بسيطرة نزعتة التجارية عليها، وما زالت الرواية بحاجة لإخراج سينمائي جديد، لتجسد على الشاشة تجسيدا يليق بكاتبها -الذي استطاع عبر ستة عقود أن يجسد الإبداع العربي- وقيمتها أولا، وبرؤيتها وأهدافها فكريا ثانيا، خاصة بعد التطورات التي شهدتها السينما حتى يومنا هذا.

وبشكل عام، فإن فن السينما استطاع أن يثبت وجوده، ويعمق لغته الخاصة به، وقيمه ومبادئه، بشرط ابتعاده عن النزعات التجارية التي لا طائل تحتها سوى التسلية، في حين أنه يجب استقطاب الأهداف الإنسانية والفنية الهادفة.

وأخيرا..حاولت الدراسة تقديم صورة نقدية بانورامية لثلاثية محفوظ السينمائية، وجاءت الأفلام صورة مصغرة عن العالم الروائي العملاق، وقدمت صورة قاتمة للثلاثية، وتركت المشاهد في حالة استهجان!! فأين ما يطالعه على الشاشة مما يقرأه في الرواية!!!.

• النقد السينمائي.. والنقد الأدبي:

إن السينما ونقدها.. والأدب ونقده، عالمان متكاملان، فكل منهما له قوانينه وشروطه الخاصة به.

يوجه النقد السينمائي للقارئ العام؛ لأنه يقوم على التحليل السطحي غير المتعمق، ولا يعتمد على مرجعية ثقافية، أما النقد الأدبي، فإنه يوجه للمتقن، والقارئ المتخصص الحصيف، المتدبر للمناهج النقدية المختلفة؛ لأنه يعتمد على سبر أغوار العمل الأدبي، مما يتطلب مرجعية ثقافية وتحليل عميق -نوعا ما- يختلف بحسب اختلاف العمل الأدبي (شعرا كان أم نثرا).

لذلك فإن القضايا التي يعالجها النقد السينمائي تكون طروحات نقدية عامة حول قضايا معينة في فيلم ما، إذ يتركز النقد في معظم الحالات حول أداء الممثلين وإتقانهم للدور المنسوب إليهم، بالإضافة إلى قوة أو ضعف السيناريو المؤدى، وبالمجمل.. المخرج وإخراجه للعمل السينمائي، وما يحيط بالفيلم من مظاهر شكلية، أكثر مما يركز على مضمون الفيلم وقضاياه الداخلية، رغم أن النقد - في الأساس - يهتم بالمضمون أكثر من الشكل. أما النقد الأدبي، فإنه أكثر عمقا، ويعتمد على الوعي والتمحيص بالفن المراد نقده، ويتناول زوايا وقضايا أساسية.

وقد تطور النقد السينمائي، وأخذ يسير جنبا إلى جنب مع النقد الأدبي على صفحات الجرائد اليومية أو الأسبوعية في الصفحات والملاحق الثقافية، أو المجلات الشهرية بزوايا متخصصة عن السينما، بعد أن كان مجهضا قياسا بالنقد الأدبي، بالإضافة إلى إصدار مجلات سينمائية كاملة، متخصصة في السينما، ترفد حركتها الإبداعية بما يقدم على الشاشة بين الحين والآخر، مثل مجلة (فنون) الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت .

ونؤجّه النقد الأدبي لمعالجة قضايا الشعر والقصة والرواية، هذا عدا عن مناقشة القضايا النقدية التي تكون حديث الساعة.

وامتد النقد الأدبي إلى الرؤية الإجمالية للنقاد في مجموعة قصصية بأكملها تعقيا على نقد قصة ما -مثلا- وكثيرا ما نجد نقدا يضم مجموعات قصصية أو دواوين شعرية، ولكن النقد يكون بوجه عام دون التفصيل في كل قصة أو قصيدة.

بالإضافة إلى الروايات التي تصدر تباعاً، وقضايا السرد والحداثة، والمقالات النقدية التي تعالج مختلف القضايا والاتجاهات.

ومهما بلغت جودة العمل السينمائي أو الأدبي، يبقى للناقد حرية التعبير عن رأيه وتقديم نقده للمتلقين، والإشادة بمواطن النجاح والإخفاق.

وربما تكون الآراء النقدية الإيجابية سلبية، والسلبية إيجابية، هذا يعتمد على مدى الانسجام وعدمه مع ذائقة المتلقين في النقاد السينمائي والأدبي.

ومن اللافت أن الذائقة العامة تنجذب نحو الآراء الإيجابية أكثر من السلبية، وخاصة فيما يتعلق بالعمل السينمائي الذي يعتمد على المشاهدة، ولكن يجب على الناقد ألا يتأثر برأي العامة، ويستمر في ممارسة الكتابة النقدية وإبداء الآراء بكل جرأة مهما كانت، مع تقديم المبررات والمسوغات التي قد تساعد القراء على تقبل النقد والتفكير فيه بشكل إيجابي.

وتختلف أدوات النقد السينمائي عن النقد الأدبي، فالأول يستخدم مصطلحات الإخراج، والسيناريو، والحوار السينمائي، والإنتاج، والمونتاج، والكاميرا، والتصوير، والإضاءة... الخ، أما الثاني فإنه يعتمد مصطلحات وألفاظاً أدبية، من سرد، ولغة، وزمان، ومكان، وشخصيات، فيما يتعلق بالرواية أو القصة، وأخيلة، وصور، ورموز، ووزن، وقافية... الخ فيما يتعلق بالشعر، وحسب ما يتناوله الأديب (الناقد) في نقده.

والنقد السينمائي هو نقد لعمل مدته ساعة ونصف إلى ساعتين، أما النقد الأدبي فإنه نقد لرواية طويلة أو قصة قصيرة أو ديوان شعري كامل أو جزء منه أو قصيدة أو مقالة... الخ، إذ يختلف باختلاف العمل والنقد المتناولين، وهذا بالطبع يحتاج إلى وقت وجهد أكثر من النقد السينمائي.

ويعتمد النقد السينمائي على تلقي العمل الفني عن طريق المشاهدة (صورة)، والسمع (صوت+موسيقى) فقط، أي أنه يعتمد على حاستين، دون المشاركة في إبداعه، مما لا يتيح المجال لكثرة التأويل، فهو يعالج صوراً مباشرة، لذلك يقدم النقد بناءً على الصورة، وهي قادرة على إقناع المشاهد في بعض الأحيان، ولكنها غير قادرة على التعبير عن الموقف النفسي وتحولات النفس كما في النقد الأدبي.

أما النقد الأدبي - فبحكم متلقيه المثقف المطلع - فإنه يعتمد على خيال القارئ في خلق النقد حول العمل الأدبي، والمشاركة في إبداع آراء جديدة، مما يعطي إمكانية كبيرة للتأويلات، وهذا يعني أن متلقي العمل الأدبي يشارك بحواسه الخمس؛ لأنه من المهم أن

يُندمج مع العمل الأدبي بإحساسه ورؤاه حتى يصل إلى نتائج صحيحة وجديدة في أن معا،
تضيف للعمل الأدبي ونقده سلسلة من الآراء القابلة للجدل والبحث المستمرين.

ونستطيع في النقد السينمائي أن نقدم نقدا لمشهدين معا عن طريق (التزامن) في
السينما، بينما في النقد الأدبي لا نستطيع قراءة مشهدين معا؛ وذلك لأن السرد السينمائي
يتغلب على الروائي بحركة الكاميرا، ويتعامل مع شخصيات تتحرك وتقدم المشهد أمام
الجمهور.

أما النقد الأدبي؛ فإنه يتعامل مع شخصية أو أخيلة ورموز تأخذ مجراها في مخيلة
القارئ حسب أحداث الرواية أو معطيات القصيدة.

ويبقى للنقد الأدبي خصوصية ورؤية عميقة، لا يستطيع النقد السينمائي سبر أغوارها
مهما بلغت تقنياته، وعلى مستوى الرواية نجد كثيرا من الأعمال لم تعكس جوهر الرواية
ومضمونها الأصلي؛ لأن فنون السينما مجتمعة تعجز عن "مجاراة فن الكتابة بمفرده، في
عمق التعبير، وامتداده داخل النفس البشرية والمجتمع والكون"^(١).

(١) كمال النجمي، نجيب محفوظ وأصداء معاصريه، ص ٣٧.

مما هو البحث وما إليه

تبوأَت روايات نجيب محفوظ مكانة فريدة على خارطة الرواية العربية في الحركة الأدبية المعاصرة، فما زال العالم النجيب يثير جدلا واسعا برموزه الدفينة ومستوياته المتعددة. ولم تتوقف الجهود النقدية عند حد في سبر أغوار أعمال محفوظ، ولا سيما ثلاثية القاهرة، فالمؤلفات تصدر تباعا، لأن عالمه يغذي جهدا نقديا فياضا، وسيظل دائما مثار نقاش ودرس وتحليل.

ولما كان أدب محفوظ يفسح مجالا واسعا لتخمينات وتأويلات كثيرة، فلا شك بأنه لا وجود للمعالجة النقدية الكاملة تماما، وأن أية قراءة لأي أثر أدبي تختلف حسب ما نستنتقه نحن من ذلك الأثر، حتى لو أردنا تطبيق منهج نقدي محدد، فمن القصور أن يظن أن دراسة أي نص أدبي حسب أي منهج نقدي قديم أو حديث ستكون كاملة تماما، ذلك أن المناهج النقدية ذاتها لم تزل في صراع دائم حول مناهجها، كما أن مروجيها أنفسهم مختلفون في مضامينها ومفرداتها وماهيتها، لذلك فالنص الأدبي أكثر ثباتا من المناهج التي تعالجه، كما أن الأثر الأدبي نفسه متحرك استنادا لما نريد استنطاقه منه.

إذن، فليس هناك دراسة أو معالجة نقدية يمكن أن تحقق غايتها القصوى ما دامت الطرائق النقدية نفسها قاصرة، وكل ما يحدث هو محاولات استكشاف في بحر من التجريب. ولا يزال أدب محفوظ -ثلاثيته خاصة- قابلا لمزيد من التفسير والقراءات النقدية الجديدة، واستشفاف الرؤى المختلفة.

لذلك كانت هذه الدراسة محاولة جادة لسبر أغوار الجهود النقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ، وقد كان هذا الشكل من النقد الذي قمت به هو الأقرب إلى فهمي الشخصي المتواضع للنقد الروائي المحفوظي حول الثلاثية، مع العلم أن باحثا آخر قد يتناول الموضوع ذاته من زاوية مختلفة لو أراد دراسته مرة أخرى.

وقد انتقت الدراسة العينة المدروسة من النقاد، ممن جسدوا المعالم الكبرى الدالة بشهرتهم وتفردهم وخصوبة إنتاجهم النقدي.

وعلى الرغم من اختلاف مسارات الاتجاهات النقدية التي تناولت هذا العمل الروائي الكبير، وتعدد رؤاها النقدية وتنوعها، فإننا نتساءل: هل كانت الاتجاهات النقدية اتجاهات حقا؟ أم أنها ملامح تفصيلية تصب جميعها في ما نعتقد أنه الاتجاه الأكثر ثراء

وصوابا في تناول الثلاثية؟ وهو الاتجاه الواقعي النقدي، الذي يفكك الواقع لينقده مستشرفا آفاق المستقبل، وما هذه الاتجاهات في الحقيقة إلا ملامح لتأكيد وتوضيح هذا الاتجاه الذي نتبناه.

لقد كان الخط العام في المعالجات أو الاتجاه الانطباعي، واحدا تقريبا عند نقاده، وخلصت الدراسة إلى أن النقد الانطباعي لم يكن منهجا متفردا متبعا عند النقاد، كما أنه لا يستقل بنفسه؛ فقد جمع التحليلي عند سليمان الشطي، والتاريخي عند طه حسين وفوزية العشماوي، والوصفي عند رجاء عيد وطه حسين.

والاتجاه الانطباعي ليس هدفا في ذاته، وهو المادة الخام التي يتشكل منها العمل الأدبي الفني، هذا عدا عن التعجل في إصدار الأحكام، وتلخيص أحداث الرواية، واستخدام ألفاظ المدح والثناء والأحكام القيمية، وميزته الرئيسة هي ميزات النقد الصحفي.

أما النقد أو الاتجاه النصي؛ فقد حاول البحث عن الدلالات العميقة في النص، بإلقاء الضوء على جوانب محددة من قبل النقاد.

واتضح من خلال دراستنا لدراسة الأب جوميه، وتحليلنا السابق لها، بأنه نحنا منحى سيكولوجيا في تناوله النقدي للثلاثية.

ودراسته في حقيقة الأمر، هي طواف في شخصيات الثلاثية، بدءا بالأب (أحمد عبد الجواد)، وانتهاء بالأحفاد (رضوان وعبد المنعم وأحمد)، ومن خلال رصده للتحليل النفسي لكل شخصية، كانت دراسته النقدية هذه.

وتناول على الراعي في دراسته النقدية للثلاثية الشكل الفني أحيانا، وبناء الشخصيات أحيانا أخرى، وسير الزمن وتغييراته.

وأشار الراعي إلى أن الثلاثية هي عمل فني بامتياز، وأن المؤلف (محفوظ) كان صادقا في وصف شخصياته فنيا.

ثم خلص إلى نتيجة تقول: إن هذه الرواية نحت منحى الواقعية النقدية، التي تضع الموقف إلى جوار الصورة الفنية، وترى المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير، والماضي المسرع إلى المغيب، وقد كانت دراسته من أضعف الدراسات النقدية في الاتجاه النصي.

أما أنور المعداوي، فإنه -كما يقول- دون أن يفرض المؤلف (محفوظ) شخصيته على شخصيات الرواية، أو على تسلسل أحداثها، ظل بعيدا عن التدخل المباشر في شخصياته.

ودرس المعداوي الثلاثية نقدياً من خلال شخصيات الرواية، ومستوياتها النفسية، وصدق المؤلف الفني في اختيار هذه النماذج ووصفها.

ودرسها كذلك من خلال سلبية الشخصية أو إيجابيتها، والسلبية -هنا- أو الإيجابية، هي الصدق في وصف الشخصية حتى لو كانت شخصية سلبية.

وخلص الناقد -من خلال ذلك كله- إلى أن الاتجاه العام للرواية هو اتجاه واقعي، ولكنه لا يقف عند هذا الاتجاه فقط، بل يصفه بتحديد أكثر بأنه الواقعية الإيحائية، أي التي لا تكفي بتصوير الواقع فوتوغرافياً ولا بمجرد نقده، ولكنها توحى بتطلعات وطموحات للشخصيات بصفة عامة، ولكل شخصية بصفة خاصة، وكذلك للمجتمع المصري من حيث حلمه بالتخلص من الاستعمار البريطاني.

وحدد نبيل راغب اتجاهه النقدي -الذي تناول به الثلاثية في دراسته- بوضوح تام، بأنه اتجاه نفسي في الرواية، أي أنه نقد الرواية باعتبارها اتجاهاً نفسياً من خلال تيار الشعور في شخصيات أسرة أحمد عبد الجواد تحديداً.

ونفى الناقد أن تكون الثلاثية رواية تنتمي إلى الواقعية، أو حتى إلى الواقعية النقدية.

وقد رصد زياد العوف المظاهر الإيديولوجية في الثلاثية من خلال النصوص ذاتها، وليس باعتبار الإيديولوجيا مقحمة من الخارج، من خلال الأمثلة في مستوياتها المختلفة.

وقد طبق العوف النظريات النقدية الغربية على الثلاثية، وكانت تطبيقاته هذه شكلية، وتصلح أن تطبق على الروايات الغربية أكثر من الروايات العربية، وذلك بسبب اختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والمعرفية والثقافية.

وأقحم مفاهيم أنتجتها حضارة الغرب ومراحل تطوره، وخصوصاً السيميائية وعلم اللسانيات ونظريات باختين.

إذن، تشابه الناقدان الأب جوميه ونبيل راغب في دراستيهما للثلاثية، من حيث اتجاههما اتجاهاً سيكولوجياً؛ فحلل الأب جوميه الشخصيات تحليلاً نفسياً، وركز نبيل راغب على ناحية اللاشعور في دراسته النقدية.

بينما اتجه الناقدان الآخران: علي الراعي وأنور المعداوي، اتجاهاً واقعياً بالإضافة إلى التحليل النفسي، فكان اتجاه الرواية العام عند الراعي هو الواقعية النقدية، وعند المعداوي هو الواقعية الإيحائية.

بينما تفرد زياد العوف بدراسة نقدية مختلفة، تناولت الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، وليست دراسة الإيديولوجيا بذاتها، من حيث تتبع المظاهر الإيديولوجية في النص الروائي، باعتبارها إنتاجا وأثرا نصيا من داخل النص وليس من خارجه. أما الاتجاه الإيديولوجي؛ فقد شهد صراع الفلسفات وولادة النقد الماركسي، لذلك كان أعمق دقة وأبعد غورا من الاتجاهات السابقة.

لقد حدد لويس عوض بأن دراسته تناولت بوضوح الثلاثية، من خلال زعمه أنها تنتمي إلى المدرسة الطبيعية (مدرسة زولا وأتباعه)، التي تؤكد حتمية قوانين الوراثة وقوانين البيئة، وقد نفى عن الرواية اتجاهها الواقعي، ونفى واقعية الشخصيات، وحدد بأن شخصيات الرواية جميعها هي نماذج فنية من خيال المؤلف، ولا تنتمي للواقع، ولا تعبر عنه، ولكن صدق نجيب محفوظ الفني في وصف هذه الشخصيات بطريقة واقعية أوهم القارئ بواقعية هذه الشخصيات أو النماذج.

في حين ركز محمود أمين العالم على علاقة الشكل الفني بالمضمون، لذلك تناول في دراسته النقدية علاقة الشكل الفني بالمضمون، وكيف أن المعمار الفني لهذه الرواية بتصميم شخصياتها وأحداثها وفصولها عبر عن مضمونها بمستوياتها المختلفة. ونستطيع أن نحدد أن دراسة العالم النقدية تبنت المنهج الإيديولوجي في النقد، وتحديد المنهج الماركسي، من خلال تركيزه على دور الصدفة في الرواية، التي جعلها تفلسف المصائر، وعلى الازدواج بين مرحلتين، ويقصد تطور الحدث داخل الأسرة مع ارتباط الحدث وتطوره في المجتمع المصري.

وكذلك من خلال تركيزه على ثنائية النماذج، التي يشير فيها إلى التناقض الجدلي، ليعود بنا-دون أن يذكر ذلك- إلى جدلية هيجل، من خلال التناقض بين الأفكار، وبروز أفكار جديدة، والعودة إلى تناقضها، وذلك هو ارهاصات المادية الجدلية (الماركسية)، التي تناول من خلالها نقد هذه الرواية.

أما دراسة نجيب سرور، فإنها تعد -من وجهة نظرنا- من أكثر الدراسات مقاربة للثلاثية ذاتها، من حيث دقتها في رصد التفصيلات، وتفصيلات التفصيلات، وخصوصا في شخصيات الرواية، والولوج إلى بنائها النفسي (السيكولوجي)، ورصد كل خلجاتها. لذلك يمكننا أن نحدد أن دراسة سرور هي مزيج من الاتجاه السيكولوجي، والاتجاه النقدي الإيديولوجي الماركسي.

ورغم أن عبد الرحمن أبو عوف لم يتناول الثلاثية بشكل مفصل نقديا كما تناولتها الدراسات السابقة، إلا أنه ركز على نموذج واحد اعتمده في دراسته هو نموذج وشخصية رياض قلندس وعلاقته مع كمال.

ليخلص الناقد إلى نتيجة، بأن المؤلف (محفوظ) رصد توجهات المجتمع المصري في تلك الفترة، بأنها تسير نحو العلمانية من خلال علاقة رياض قلندس وكمال، مما يجعلنا نستنتج بأن الاتجاه العام لهذه الدراسة هو اتجاه إيديولوجي، ركز فيه أبو عوف على إيديولوجية العلمانية والقومية العربية فيما بعد.

أما النقد البنيوي الذي جسده سيزا قاسم؛ فقد اتسم بوضوح منطلقه واتجاهه النقدي، إذ حاولت الناقدة تطبيق النظرية البنيوية على ثلاثية نجيب محفوظ. ولم تنف سيزا قاسم عن الثلاثية واقعيته، ولكنها حللتها بنيويا من خلال الزمان والمكان والإطار العام.

وخلصت الدراسة إلى أن الناقدة دخلت في تفرعات كثيرة للزمن، وجاءت البنية المكانية وصفية بحتة، بالإضافة إلى عدم العناية الكافية ببنية الشخصيات في بناء المنظور الروائي، وعدم تبيان العلاقات الدلالية وانعكاسها على الشخصيات. كما أن الناقدة لم تتطرق من وقائع وحقائق الرواية كافة، وكانت كل الأحداث التي ذكرتها محصورة في نطاق ما عالجته في الأبنية الثلاثة، عدا عن التقديم النظري المطول الذي جمع بين العناصر كافة.

لكن هذا لم يمنع الناقدة من تعاملها الناضج مع أحدث المناهج الأدبية النقدية، وسيطرتها على المادة الغربية وتحليل نصوصها ومقارنتها بالثلاثية، وفتح آفاق تحليل الرواية العربية نحو المناهج المعاصرة (البنيائية خاصة)، وهذا كله يؤكد أهمية دراستها وعمقها. ونتج عن تجسيد الثلاثية على الشاشة، بنقدها فيلما دراميا، أن قصر هاشم النحاس نقده على إخراج بعض مشاهد الحوار في (قصر الشوق)، مع العلم بأن الحوار الذي أخرجه لم يكن موجودا في الرواية.

بالإضافة إلى عزوفه عن الإمام بالرواية كلها، وعدم التفاته إلى جزأي: (بين القصرين والسكرية)، إلا من خلال نقده المتواضع لقصر الشوق، مع أن هناك الكثير من المشكلات الإخراجية -كما لاحظنا- مما هي أهم من الحوار.

وأسفرت الدراسة في ملحق نقد النقد السينمائي أيضا، عن عدم إشباع المشاهد من خلال إخراج حسن الإمام -طيلة عرض الأفلام، بسبب اختزال الأحداث.

إن الإخراج الجيد الذي يحسب لحسن الإمام، كان لمشاهد السيد أحمد عبد الجواد وياسين فيما يتعلق بمغامرات الطرب والعشق؛ لأنه كان يسعى إلى النجاح الجماهيري والتجاري.

وكان مستوى الإخراج مقارنة برؤية محفوظ الروائية متدنيا، وكان يجب على الإمام أن يعكس رؤية عالية المستوى، مع الأخذ بعين الاعتبار ما يريده محفوظ من الرواية فكرة وهدفا، فجاءت الأفلام صورة مصغرة عن الثلاثية الروائية، وقدمت صورة قاتمة لها. وبشكل عام لقد تشابه معظم النقاد بتناولهم الشخصيات من منطلق نفسي، والحديث عن كهوف الشخصيات النفسية، وخصوصا شخصية كمال.

وتشابه النقاد أيضا في الحديث عن دور الأب أحمد عبد الجواد وسلطته، وربط الرواية بالمجتمع المصري، من حيث كونها تمثل شريحة من هذا المجتمع، وتطوره في فترة زمنية معينة.

وأجمع النقاد عموما، على أن الشخصيات شخصيات واقعية، ولكنها ليست واقعية فوتوغرافية، بل واقعية أرادها نجيب محفوظ، ليبث من خلالها أفكاره، ويصور ما رآه واقعيا لتطور واقع المجتمع المصري في ذلك الحين.

وقد رأينا أن أكثر الدراسات النقدية تميزا بتناولها للثلاثية دراستان، أولاها: دراسة الناقد نجيب سرور، من حيث ولوجه إلى تفصيلات الشخصيات، ودقائقها في تحليله السيكولوجي لها، ورصد خلجاتها، وهي أبرز دراسة نفسية (سيكولوجية) في الاتجاه الإيديولوجي.

وثانيها: دراسة الناقدة سيزا قاسم، من حيث اعتمادها وتناولها الثلاثية من منظور حدثي، ولأنها تكاد تكون الدراسة الوحيدة في المجال البنيوي، وتعد دراستها -من وجهة نظرنا- من أكثر الدراسات موضوعية.

وفي النهاية، فإننا نرى الأمر كأنما هو دراسة لقصيدة كلاسيكية عمودية، ثم قراءة الصور الفنية فيها، وطرق توظيف المفردات والجميل التعبيرية الشعرية، دون الإخلال بهيكلها العام، وهو الشكل العمودي للقصيدة التقليدية، ودون فصل هذا الهيكل عن مضامينها التفصيلية.

وهو ما يمكن أن نقاربه بالواقعية النقدية، إذ ظل الشكل العمودي موازيا للواقعية النقدية، وتفرعت الدراسات النقدية الأخرى مختلفة في تناولها ورصدها للثلاثية وشخصياتها وبنائها دون الإخلال بالاتجاه الواقعي النقدي.

وما المفردات، والجمل الشعرية، والقوافي، والروي، والصور الفنية، إلا الوسائل التي استخدمت لتأكيد مضمون القصيدة العمودية، وربط شكلها بمضمونها، وهي توازي بدورها الاتجاهات النقدية (التفصيلية) التي خدمت الشكل والهيكل العام وهو الواقعية النقدية، رغم اختلاف المفردات والصور الفنية (اختلاف الاتجاهات النقدية) من حيث حداتها أو تقليديتها.

إن نقاد محفوظ يبشرون بعودة طائر الفينيق -إن جاز التعبير- بمعنى التجدد والولادة المستمرين، والبعث لكوكبة نقاد الجيل القادم لمحفوظ، وسعيهم الدؤوب وانطلاقهم دائما وأبدا نحو تجريب اتجاهات نقدية جديدة، تناسب المستويات المحفوظية العديدة، وعلاقاتها المتشابكة.

وقد استطاعت الرواية أن تكون سجلا أميناً لحياة الإنسان في انتصاراته، وإخفاقاته، وعذاباته، ومراراته، وآسسه، وسعيه الدؤوب في تأكيد ذاته، وعظمته وإرادته الحرة، بعد أن قطعت الفلسفة شوطاً بعيداً في جعل الإنسان رقماً مموهاً ضائعاً في عالم الوجود.

وحاولت هذه الدراسة تقديم صورة بانورامية للاتجاهات التي تفرعت عنها الثلاثية، بإبراز الحقائق الأساسية التي تضمنتها، وكما يقول (الكسندر إليوت): "إن النقد يضيف على حقيقة الفن شبه الوحشية، شيئاً من التنظيم"^(١).

وسيبقى نجيب محفوظ ونقده في الرواية العربية، يمثلان إنتاجاً وقيمة، ما مثله في الروايات الغربية عدد غير قليل من كبار الروائيين، ولذلك فهو كما يقول الروائي الفلسطيني حسن حميد: في أدبه يصلح أن يكون رواية المجتمع العربي.

أرجو أن أكون قد اجتهدت في هذا المقام، كما أرجو أن أكون قد اجتهدت ووفقت في هذا المقال، وأن تصح بعض آرائني فيما حاولت بعثه من باطن الجهود النقدية حول ثلاثية نجيب محفوظ، فالكتابة رأي أيضاً كما هي فن وجمال.

(١) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٢٥.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، الفجالة — القاهرة — ١٩٧٠.
٢. إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، الفجالة — القاهرة، ١٩٧٨.
٣. أحمد، فتوح، "لغة الحوار الروائي"، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢، ١٩٨٢.
٤. إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٨.
٥. إمبرت، إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢.
٦. أمين، أمينة، الأنا في الزمن الآخر، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع ١٦٠، ٢٠٠٢.
٧. أوسبنسكي، بوري، "وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان"، مجلة فصول، مج ١٥، ع ٤، شتاء ١٩٩٧.
٨. إيجلتون، تيري، "الماركسية والنقد الأدبي"، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، مج ٥، ع ٣، ١٩٨٥.
٩. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.
١٠. بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ١٩٩٢.
١١. _____، مدخل إلى التحليل البنيوي للنقص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٣.
١٢. _____، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤.
١٣. _____، وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢.
١٤. البازعي، سعد، والرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت — الحمراء، ط ٢، ٢٠٠٠.
١٥. باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨.

١٦. _____، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، د.ت.
١٧. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، ١٩٩٠.
١٨. بدر، عبد المحسن طه، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
١٩. بدير، حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
٢٠. برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، باريس، ط٢، ١٩٨٦.
٢١. برنس، جيرالد، المصطلح السردى (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٢. بروك، بيتر، وآخرون، التفسير والتفكيك والإيديولوجيا ودراسات أخرى، تقديم : نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
٢٣. بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت — باريس، ط٤، ١٩٨٥.
٢٤. تشومسكي، نوم، المعرفة اللغوية .. طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة وتعليق وتقديم محمد فتوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٣ هـ — ١٩٩٣.
٢٥. بن تميم، علي صالح علي محمد، تلقي نجيب محفوظ في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد — الأردن، ٨ ديسمبر، ٢٠٠٥.
٢٦. جبير، عبده، "نجيب محفوظ بين حرية السينارست وحرية الرواية"، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٧١، تشرين الثاني، نوفمبر ٢٠٠٦.
٢٧. جرييه، آلان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.
٢٨. الجزار، محمد فكري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
٢٩. جنداري، إبراهيم، "الموصل فضاءً روائياً، روايتاً (الإعصار والمئذنة) و(فجر نهار وحشي) نموذجان"، مجلة الأقلام، العددان ٧، ٨، تموز/آب- ١٩٩٢.
٣٠. جوميه، الأب ج، ثلاثية نجيب محفوظ، ترجمة نظمي لوقا، دار مصر للطباعة، الفجالة — القاهرة، ١٩٥٩.

٣١. حافظ، صبري، "قراءات في رواية حديثة (مالك الحزين)، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية"، مجلة فصول، مج ٤، ع ٣، يونيو ١٩٨٤.
٣٢. حداد، نبيل، "السينمائية في رواية ماري روز تعبر مدينة الشمس"، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، مج ١٣، ع ١٤١٥، ١ هـ - ١٩٩٥.
٣٣. _____، في الكتابة الصحفية (السمات، الأشكال، القضايا، المهارات)، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٢.
٣٤. _____، الكتابة بأوجاع الحاضر (دراسات نصية في الرواية الأردنية)، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٣.
٣٥. حسين، طه، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩.
٣٦. حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٢، ذو الحجة ١٤١٨ هـ - إبريل/نيسان، ١٩٩٨.
٣٧. حنورة، مصري عبد الحميد، علم نفس الأدب وتربية الموهبة الأدبية (دروب العبقرية وعطايا المبدعين)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة - القاهرة، مج ٢، ٢٠٠٢.
٣٨. خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، ١٩٩٧.
٣٩. خليل، إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ٢٠٠٣.
٤٠. دالي، كين، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت - لبنان، ١٩٨٧.
٤١. دواره، فؤاد، "استرجاع نجيب محفوظ في رحلة الخمسين (حوار مع نجيب محفوظ)"، صحيفة الرأي، عمان - الأردن، الملحق الثقافي، ع ١٣٢١٩، ٨ كانون الأول ٢٠٠٦.
٤٢. _____، "السينما والأدب"، مجلة عالم الفكر، مج ٧، ع ٢، يوليو - أغسطس، سبتمبر ١٩٧٦.
٤٣. _____، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
٤٤. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

٤٥. الراعي، علي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤.
٤٦. راغب، نبيل، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٨.
٤٧. _____، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
٤٨. الربيعي، محمود، "الحلقة الذهبية في إبداع نجيب محفوظ"، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع٥٧٧، ديسمبر ٢٠٠٦.
٤٩. _____، في النقد الأدبي وما إليه، تقديم محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١.
٥٠. الرقيق، عبد الوهاب، في السرد - دراسات تطبيقية، دار محمد علي المحامي، صفاقس، ١٩٩٨.
٥١. ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
٥٢. ريكور، بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ١٩٩٩.
٥٣. الزاهير، عبد الرزاق، السرد الفيلمي (قراءة سينمائية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٩٤.
٥٤. الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، اربد، ١٩٩٥.
٥٥. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون - دار النهار للنشر، بيروت - لبنان، ٢٠٠٢.
٥٦. سرور، نجيب، رحلة.. في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت - لبنان، ١٩٨٩.
٥٧. السعدني، عزت، "حريم عمنا نجيب"، مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة - مصر، السنة السابعة عشرة، ع٨٦٥، ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦.
٥٨. سعيد، إدوارد، "قسوة الذاكرة"، ترجمة ولاء فتحي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع٥٧٧، ديسمبر ٢٠٠٦.
٥٩. سلدن، رمان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

٦٠. سلماوي، محمد، "كيف يكتب نجيب محفوظ؟ لقاء حوار"، مجلة نصف الدنيا (وداعاً نجيب محفوظ)، مؤسسة الأهرام، السنة السابعة عشرة، ع٨٦٤، ٣ ديسمبر ٢٠٠٦.
٦١. سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٤.
٦٢. السمرة، محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، لبنان ١٩٧٤.
٦٣. سوسير، فرديناند دي، علم اللغة العام، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطليبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨.
٦٤. السيد، شفيق، اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧) دراسة نقدية، مكتبة الشباب، المنيرة - القاهرة، ١٩٩٦.
٦٥. السيد، وجيه يعقوب، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥.
٦٦. سيرولا، موريس، الانطباعية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت - باريس ١٩٨٢.
٦٧. الشاروني، صبحي، الفن التأثري، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت - لبنان، ١٩٧٥.
٦٨. الشاروني، يوسف، الروائيون الثلاثة (نجيب محفوظ، يوسف السباعي، محمد عبد الحليم عبدالله)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢.
٦٩. الشطي، سليمان، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٧٦.
٧٠. شعلان، ثائرة، البنيوية (الرمز، اللاشعور، التاريخ)، كراسات ثقافية، ١٩٨٥.
٧١. شكري، غالي، الممتعي (دراسة في أدب نجيب محفوظ)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.
٧٢. شلش، علي، تاريخ النقد السينمائي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ١٩٨٠.
٧٣. _____، في عالم القصة، مطبوعات الشعب، القاهرة، ١٩٧٨.
٧٤. _____، النقد السينمائي في الصحافة المصرية، نشأته وتطوره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٧٥. الشنطي، محمد صالح، "تقنيات السرد الروائي (فوضى المصطلح)"، مجلة علامات، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، جدة - السعودية، ج٨، مج٢، ١٩٩٣.
٧٦. الشهاوي، أحمد، "حوار" في مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة - مصر، السنة السابعة عشرة، ع٨٦٥، ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦.

٧٧. _____، "في ذكرى ميلاده الخامس والتسعين، اكتشاف ٢١ مقالة مجهولة لنجيب محفوظ"، مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة - مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٧٧، ٣ ديسمبر ٢٠٠٦.
٧٨. شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤.
٧٩. الصبان، منى، المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث (دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧.
٨٠. الصديقي، عبد اللطيف، الزمان (أبعاده وبنيتة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٩٩٥.
٨١. صلاح، صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧.
٨٢. صلاح، ناهد، "مسلسلات نجيب محفوظ تعيش في ظل السينما"، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٧١، تشرين الثاني، نوفمبر ٢٠٠٦.
٨٣. الصمادي، امتنان عثمان، زكريا تامر والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ١٩٩٥.
٨٤. الضمور، عماد عبد الوهاب، "ماذا بعد نجيب محفوظ؟!" مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع ٢٢٦، آب ٢٠٠٧.
٨٥. العالم، محمود أمين، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
٨٦. _____، والعيد، يمنى، وسليمان، نبيل، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا - اللاذقية، ١٩٨٦.
٨٧. _____، وأنيس، عبد العظيم، في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، ١٩٥٥.
٨٨. عباس، عبد الجبار، في النقد القصصي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠.
٨٩. عبد الرحمن، نصرت، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩.
٩٠. عبد العزيز، إبراهيم، "لماذا كتب نجيب محفوظ مذكراته ثم مزقها"، مجلة نصف الدنيا (وداعاً نجيب محفوظ)، مؤسسة الأهرام، مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٤، ٣ سبتمبر ٢٠٠٦.
٩١. _____، "نجيب محفوظ .. سيرة ذاتية (٢)"، مجلة نصف الدنيا، مؤسسة الأهرام، القاهرة - مصر، السنة السابعة عشرة، ع ٨٦٥، ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦.

٩٢. عبد الله، محمد حسن، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة - القاهرة، ٢٠٠١.
٩٣. عبد المعطي، فاروق، نجيب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٩٤.
٩٤. عبد الملك، جمال، مسائل في الإبداع والتصور، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١.
٩٥. العجمي، مرسل، تجليات الخطاب السردى (الرواية الكويتية نموذجاً)، الرواية العربية (ممكنات السرد)، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج ١، ٢٠٠٨.
٩٦. أبو العدوس، يوسف، نجيب محفوظ (الرؤية والموقف)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ٢٠٠٥.
٩٧. العشماوي، فوزية، المرأة في أدب نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.
٩٨. عصفور، جابر، زمن الرواية، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، القاهرة، ١٩٩٩.
٩٩. _____، "قراءة في نقاد نجيب محفوظ (ملاحظات أولية)"، فصول، مجلة النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة - بيروت، مج ١، ج ٢، ع ٣، إبريل ١٩٨١.
١٠٠. عصفور، محمد، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٢٠٦ - رمضان ١٤١٦هـ - فبراير/شباط، ١٩٩٦.
١٠١. العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧.
١٠٢. العناني، سلوى، نجيب محفوظ أمير الرواية العربية، دون دار ومكان نشر، ٢٠٠٢.
١٠٣. عوض، لويس، دراسات في النقد والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٣.
١٠٤. العوف، زياد، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي (ثلاثية نجيب محفوظ)، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - فيكتوريا، ١٩٩٣.
١٠٥. أبو عوف، عبد الرحمن، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
١٠٦. عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ١٧٧، ١٩٩٣.
١٠٧. عيد، رجاء، دراسة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٤.

١٠٨. _____، قراءة في أدب نجيب محفوظ (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٩.
١٠٩. العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت — لبنان، ١٩٩٠.
١١٠. _____، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت — لبنان، ١٩٨٦.
١١١. _____، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨.
١١٢. غاتر، ستيفن، الإخراج السينمائي، لقطة...بلقطة، تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، ترجمة أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، العين — الإمارات العربية المتحدة، ١٤٢٥هـ — ٢٠٠٥م.
١١٣. الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ١٩٨٥.
١١٤. الغدامي، عبد الله محمد، "أبلغ الشعر أكذبه وأبلغ السرد أفصحه"، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ٥٧٧ع، ديسمبر ٢٠٠٦.
١١٥. الغيطاني، جمال، المجالس المحفوظية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦.
١١٦. _____، نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.
١١٧. فتحي، إبراهيم، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
١١٨. _____، نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.
١١٩. فرج، نبيل، نجيب محفوظ (حياته وأدبه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
١٢٠. فريد، سمير، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، مكتبة الأسرة (المكتبة السينمائية)، دون دار ومكان نشر، ٢٠٠١.
١٢١. _____، هوية السينما العربية، دار الفارابي، بيروت — لبنان، ١٩٨٨.
١٢٢. فضل، صلاح، احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري، الدورة الرابعة ١٠-١٢/١٠/١٩٩٤.
١٢٣. _____، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، بيروت — لبنان، ١٩٩٦.
١٢٤. _____، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧.
١٢٥. _____، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠.

١٢٦. _____، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.
١٢٧. فورستر، إم، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلس — لبنان، ١٩٩٤.
١٢٨. الفيصل، سمر روجي، "بناء المكان الروائي (الرواية السورية نموذجاً)"، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣٠٥، تشرين الأول، ١٩٩٦.
١٢٩. فيلد، سد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
١٣٠. قاسم، سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
١٣١. قاسم، محمود، السينما والأدب في مصر ١٩٢٧-٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
١٣٢. قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، بيروت، ١٩٨٠.
١٣٣. كلايغز، ماري، "ديدا.. تحولات البنيوية وما بعد البنيوية"، ترجمة محمد ناصر صلاح، صحيفة الرأي، عمان — الأردن، الملحق الثقافي، ع ١٢٩٦٣، الجمعة ٢٤ آذار ٢٠٠٦.
١٣٤. كوريغان، تيموثي، كتابة النقد السينمائي، ترجمة جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٣٥. كولمان، هيل، إنتاج الفيلم السينمائي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة الوعي العربي، الفجالة — القاهرة، ١٩٦٧.
١٣٦. كيرزويل، أديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق، بغداد — العراق، ١٩٨٥.
١٣٧. كيروم، حمادي، "الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي"، سلسلة الفن السابع، دمشق: نقلاً عن: حسن، ناجح، البحث عن أشكال تفكيك الخطاب السينمائي، صحيفة الرأي، عمان — الأردن، ع ١٢٩٢٩، ١٨ شباط ٢٠٠٦.
١٣٨. أبو لين، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان — الأردن، ١٩٩٤.
١٣٩. لحداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.
١٤٠. _____، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت — الحمراء، ١٩٩٠.

١٤١. لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
١٤٢. الماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد (البنويّة، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيويّة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ١٩٩٧.
١٤٣. مبارك، سلمى، "تجيب محفوظ كاتباً سينمائياً"، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٦٩، ٢٠٠٦.
١٤٤. المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
١٤٥. محفوظ، نجيب، بداية ونهاية، دار القلم، بيروت، ١٩٧١.
١٤٦. _____، بين القصرين، مطبوعات مكتبة مصر، الفجالة — القاهرة، د. ت.
١٤٧. _____، ثرثرة فوق النيل، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.
١٤٨. _____، خان الخليلى، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.
١٤٩. _____، زقاق المدق، مكتبة نصر، القاهرة، ١٩٧٠.
١٥٠. _____، السراب، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦.
١٥١. _____، السكرية، مطبوعات مكتبة مصر، الفجالة — القاهرة، د. ت.
١٥٢. _____، القاهرة الجديدة، دار القلم، بيروت، ١٩٧١.
١٥٣. _____، قصر الشوق، مطبوعات مكتبة مصر، الفجالة — القاهرة، د. ت.
١٥٤. _____، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.
١٥٥. _____، ميرamar، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
١٥٦. محمود، حسني، "سداسية الأيام الستة (لأميل حبيبي)"، مجلة علامات، السعودية، مج ١٠، ١٩٩٩.
١٥٧. مدانات، عدنان، "السينما العربية والأدب"، صحيفة الرأي، عمان — الأردن، الملحق الثقافي، ع١٣١٩٨، ١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٦.
١٥٨. _____، "الفيلم ونص السيناريو الأدبي"، صحيفة الرأي، عمان — الأردن، الملحق الثقافي، ع١٣٢١٢، ١ كانون الأول ٢٠٠٦.
١٥٩. _____، "تجيب محفوظ سينمائياً"، جدلية العلاقة بين الفن والأدب، صحيفة الرأي، عمان — الأردن، الملحق الثقافي، ع١٣١٣١، ٨ أيلول ٢٠٠٦.
١٦٠. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨.

١٦١. المسدي، عبد السلام، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت — لبنان، ٢٠٠٤.
١٦٢. _____، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.
١٦٣. المعداوي، أنور، كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، صيدا — بيروت، ١٩٦٦.
١٦٤. مغربي، فاروق إبراهيم، "نجيب محفوظ والمناهج النقدية (القاهرة الجديدة نموذجاً)"، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٦٩، ٢٠٠٦.
١٦٥. مقطش، ريماء، "مفهوم الزمان وعلاقته المباشرة بالأدب"، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع ١٦٨، تشرين الأول، ٢٠٠٢.
١٦٦. مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة — القاهرة، د.ت.
١٦٧. _____، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
١٦٨. موسى، فاطمة، في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٩٧.
١٦٩. _____، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١.
١٧٠. موان، جورج، وجينيت، جيرار، وريفاتير، ميكائيل، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.
١٧١. النابلسي، شاكراً، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — لبنان، دار الفارس — عمان، ١٩٩٤.
١٧٢. نجم، خريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجبل، عمان، د.ت.
١٧٣. النجمي، كمال، نجيب محفوظ وأصداء معاصريه، دار الهلال، ع ٤٦٩، ١٩٩٠.
١٧٤. النحاس، هاشم، دراسات سينمائية (حول الإبداع الفيلمي خاصة)، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفنية (٣٦)، ١٩٧٧.
١٧٥. _____، نجيب محفوظ على الشاشة (المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
١٧٦. النساج، سيد حامد، "ثلاثية نجيب محفوظ في دراسة بنائية"، مجلة فصول، الأدب والفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ٥، ع ٢، يناير/فبراير / مارس ١٩٨٥.
١٧٧. النقاش، رجاء، في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٦.
١٧٨. نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٤.

١٧٩. نوفل، يوسف حسن، القصة والرواية بين جبل طه حسين وجبل نجيب محفوظ، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧.
١٨٠. النويري، عماد، "ملاحم البطل في سينما نجيب محفوظ"، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٧١، تشرين الثاني، نوفمبر ٢٠٠٦.
١٨١. هلال، محمد حلمي، "أبطال الثلاثية يعيشون بيننا الآن، (سي السيد) .. نسخة ٢٠٠٦"، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٧١، تشرين الثاني، نوفمبر ٢٠٠٦.
١٨٢. همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٥.
١٨٣. الهواري، أحمد إبراهيم، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٦.
١٨٤. _____، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ١٩٩٣.
١٨٥. هوتورن، جيريمي، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش عطية، مراجعة سليمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، العراق - بغداد، ١٩٩٦.
١٨٦. هوكمز، ترانس، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦.
١٨٧. هيرمان، لويس، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ترجمة وتقديم مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٨٨. ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٨٥.
١٨٩. يورجنسون، ألبير، وبرونيه، صوفي، المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٠.
١٩٠. يوسف، أحمد، "ماذا فعلت السينما العربية بأدب نجيب محفوظ؟"، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٧١، تشرين الثاني، نوفمبر ٢٠٠٦.
١٩١. يونس، عبد الفتاح، "... وكان (سي السيد) أشهر شخصياته"، صحيفة الأهرام المصرية، القاهرة - مصر، السنة ١٣١، ع ٤٣٧٣٨، ٦ سبتمبر (أب)، ٢٠٠٦.

*المراجع الأجنبية:

١. Sasson somekh, **The Changing Rhythm, A study of Nagib Mahfuz's Novels**, Lieden, E. J. BRILL, ١٩٧٣.

Summary

Critical Trends Of Nagib Mahfouz's Al-tholatheya (Triplicity).

**Prepared By:
Enas Mahmoud Abu Salem**

**PHD Arabic Language / Literature and Criticism, Yarmouk
University, ٢٠١٠**

**Supervisor:
Professor Nabil Youssef Haddad**

The research aims at studying the critical trends on Naguib Mahfouz's Trilogy for being one of the artistic and creative peaks witnessed by the Arab novel in general and Egyptian in particular .

The Trilogy presents a panoramic image of the Egyptian society and the bourgeois class, during the period from the beginning of the First World War until the last months of Second World War .

This portrait is considered – with the consensus of critics- the best image accomplished by the novelist of the Egyptian society, and one of the key elements, which was pointed by the Committee who proposed the nomination of Nagib Mahfouz's for the Nobel Prize.

The critics were preoccupied with the trilogy to a degree no other novelist work has ever endure, and after a scattered efforts on one hand and constitute an integrated critic system on the other hand I felt it was worthy to gather these efforts through various trends that pursued by critics in their treatment to the trilogy.

This research consists of an introduction, preface, five chapters and a conclusion

The introduction, talked about the importance of the subject, and the reason it was chosen for studying in addition to the previous studies.. etc.

The preface, gives a general introductory overview of the trilogy critics approach, and its position among Mahfouz's novels from one side, and shedding the light on the critics of the trilogy and pointing them out, on the other side.

The first chapter tangled the Impressionist and descriptive literature criticism, which is similar to press writings as for the second chapter it tangled artistic textual criticism, which grouped the majority of the critics

Chapter three studied the vision or Ideological and social criticism through the influence of the Marxism trend, while Chapter four adopted the trilogy through the curricula of contemporary linguistic studies reflected in the vision of structural modernist of Siza Qasim

The final chapter has revealed Nagib Mahfouz in the Egyptian cinema, and the impact of the screen in the formulation of the Cairenian image of the trilogy, and the extent of the features and the emersion of Mahfouz spirit in it.

The conclusion of the study displayed the most important ideas that were discussed, and the outcomes of these discussions and perceptions of the results followed by a list of bibliographic sources and references .