بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

رسم الشخصية في روايات الأجيال عند نجيب محفوظ

(الثلاثية، الحرافيش، حديث الصباح والمساء)

The Forming of Character in the Generation Novel of Nagib Mahfuz

إعداد: خالد محمود محمد بني يونس
2007101030

إشراف الأستاذ الدكتور
نبيـــل حـــداد

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد – جامعة اليرموك

2011-2010

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رسم الشخصية في روايات الأجيال عند نجيب محفوظ

(الثلاثية، الحرافيش، حديث الصباح والمساء)

The Forming of Character in the Generation Novel of Nagib Mahfuz

خالد محمود محمد بني يونس

بكالوريوس لغة عربية وآدابها- جامعة اليرموك

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد – جامعة اليرموك

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور نبيل حداد ..... رئيساً ومشرفاً

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ..... عضواً

الأستاذ الدكتور محمد القضاة ..... عضواً

تاريخ المناقشة

2011/4/27

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إهداء

إلى من كلل العرق جبينه، وشققت الأيام يديه

إلى من علمني معنى الصبر والعمل والعطاء

إلى والدي رحمه الله

إلى زهرة أيامي . . . إليك يا أمي . . قطرةً من بحر عطائك . . . حباً ووفاء

إلى رفيق دربي وشاحذ همتي على الدوام

إلى أخي الغالي الدكتور جهاد

إلى من أحب . . . ؟ ؟

خالد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات ..... ب
الملخص ..... ج
المقدمة 1
الفصل الأول: البناء الفني للشخصيات 4
الشخصية الروائية 5
أبعاد الشخصية الروائية 8
طرق رسم الشخصية الروائية 10
رسم الشخصية النموذجية: 35
رسم الشخصية الملحمية: 45
الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ: مقاربة عامة 51
الفصل الثاني : تسريد الشخصية الملحمية 56
بناء الزمن 57
الاسترجاع 60
الاستبـــاق: 76
الحذف والتلخيص 87
الفصل الثالث : موقع الراوي و رسم الشخصية 112
الفصل الرابع: النزوع الملحمي للشخصيات 142
تمهيد 143
العمق التاريخي 145
السعي للإنتصار 157
الـــروح الجمعي 168
النزوع الشعري 177
تمهيد: مفهوم الشعرية في الرواية: 177
النزوع الشعري 178
الخاتمة 188
قائمة المصادر والمراجع 189
Abstract 196

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على عنصر مهم من عناصر العمل الروائي وهو الشخصية في روايات الأجيال عند نجيب محفوظ، فضلا عن الوقوف على السمات الملحمية للشخصية في هذه الروايات؛ لما لها من علاقة وطيدة بالروايات الملحمية، إذ إنها تلتقي معها عند عدة روافد، ولذا، فإن البحث سيقف عند استثمار محفوظ للسمات الملحمية في هذه الروايات الملحمية.

وفي الفصل الأول من الدراسة تم تقديم صورة عن الشخصية الروائية وأبعادها وطرق رسمها، وكيف قدّم محفوظ شخصياته من حيث هي نموذجية أو ملحمية، كما قدم في هذا الفصل تمهيداً ليعطي صورة عامة عن رؤية محفوظ تجاه شخصياته، وكيفية تشكيلها، وملاحظة البذور الروائية والملحمية في مجموعات القصصية القصيرة.

وعني الفصل الثاني في قضية الزمن، وأثره في تسريد الشخصية الملحمية، لا سيما أنها روايات ذات امتداد زمني طويل تقترب فيه من الزمن الملحمي، ولذا، سيهتم هذا الجزء من البحث في الوقوف على استثمار نجيب محفوظ للتقنيات الزمنية لرسم شخصياته الملحمية في الروايات موضوع الدراسة.

في حين اهتم الفصل الثالث بموقع الراوي وعلاقته برسم الشخصية، لا سيما أن جوهر الصياغة القصصية تكمن في علاقة الراوي بشخصياته، ومدى إحاطته بالوقائع، كما سيهتم هذا الفصل في الكشف عن أدوات الراوي التي أسهمت في الصياغة الملحمية للشخصيات، وكذلك أدواته في رسم تطور الأجيال.

وعني الفصل الرابع في دراسة السمات المشتركة بين رواية الأجيال والرواية الملحمية، آخذاً بعين الاعتبار تلك العلاقة بين الرواية الجيلية والملحمية، وبيان أوجه التأثر بينهما ودراستها وتحليلها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

يقصد هذا العمل إلى دراسة الشخصية بمختلف جوانبها في بعض روايات نجيب محفوظ التي تسمى بروايات الأجيال، بوصف الشخصية ركناً أساسياً في العمل الروائي، لا سيما في هذا النوع من الروايات التي استعارت فيها الشخصيات كثيرا من السمات الملحمية.

وقد فرض هذا الموضوع جملة من أسئلة البحث والتي من الضروري تجليتها، أولها كان عن مفهوم الشخصية الروائية وطرق رسمها، وكذلك كيفية تشكيل الشخصية النموذجية والملحمية، بما أننا إزاء نوع من الروايات توجد فيها هذا النوع من الشخصيات، وقد تكفل الفصل الأول بالإجابة عن هذه الأسئلة من الناحية النظرية والتطبيقية.

أما السؤال الثاني فقد كان عن واحد من أهم التجليات في هذا النوع من الروايات (روايات الأجيال)، وهو ما يتعلق بالزمن وعلاقته بتشكيل الشخصية، إذ يلعب دوراً هاماً في تشكيلها وتطورها من خلال تعاقب الأجيال واستغراقها فترات زمنية طويلة. وقد عني الفصل الثاني بتوضيح هذه التجليات الزمنية وأثرها في تشكيل الشخصيات وكيفية إلقاء ظلالٍ ملحمية عليها.

في حين كان السؤال الثالث حول موقع الراوي وعلاقته بشخصياته، ومدى اقترابه أو بعده عنها، ومدى إحاطته بالوقائع التي تتعلق بالشخصيات، كما أوضح هذا الفصل أدوات الراوي التي طبعت الشخصيات بالملحمية، وتوضيح مدى اقترابه من الراوي الملحمي.

أما الفصل الرابع فقد انطلق من فرضية، هي تلك العلاقة الوثيقة بين رواية الأجيال والملحمية، فقد بات من المعروف أن رواية الأجيال رسخت كلون أدبي يتسم بسمات أهمها الطول وتعدد الأجزاء في معظم الأحيان، بحكم بناء فضائها، الذي يجعلها ممتدة من الناحية الفنية والزمنية التي تمتد لعقود كثيرة تصل إلى قرن أو أكثر، مما يسمح باستغراق شخصيات كثيرة عبر أجيال متعاقبة، ولذا، فإنها تقترب كثيراً من ذلك الطرح الملحمي، ومن هنا سعى هذا الجزء من الدراسة إلى البحث في تجليات هذا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطرح من خلال الوقوف على تجلياته، ومن أهمها: العمق التاريخي، والسعي للانتصار، والروح الجمعي، والنزوع الشعري. وبعد بحث واستقصاء لأعمال نجيب محفوظ الروائية، حددت الدراسة الروايات التي تصلح موضوعا للدراسة، والتي انطبق عليها أهداف الدراسة المتمثلة في اختيار روايات أجيال تنتمي لعائلة واحدة، وأن يكون لهذه الأجيال أثر في التطور والتغيير عبر مسيرة الزمن، ولذا، فإن الدراسة استثنت بعض الروايات الجيلية التي تقع خارج إطار أهداف البحث، ومن هذه الروايات، رواية أولاد حارتنا مثلاً، فهي رواية تنزع إلى الرمزية في تصوير الحياة منذ بدء الخليقة وليس رسم الأجيال والتغيير الذي يطرأ على كل جيل أو إثره في التغيير ومثل ذلك ينطبق على رواية الباقي من الزمن ساعة فهي رواية تتضمن أجيالاً، لكن الرواية رسمت جوانب الحياة عبر حقبة زمنية، وشخصياتها جاءت شخصيات عابرة لم يكن لها ذلك الأثر في التغيير.

وتجدر الإشارة هنا، إلى إنه رغم وفرة الدراسات التي تتعلق بأعمال نجيب محفوظ وتنوعها، إلا أن رسم الشخصية ظلَّ دراسةً متناثرة هنا وهناك، ولم يلق بحثاً مستقلاً يستقصي تفاصيله، لا سيما في روايات الأجيال وعلاقتها بالملحمية.

وقد أفدت من عدة دراسات، درست روايات نجيب محفوظ موضوع الدراسة، مثل دراسة محمد القضاة (التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ)، ودراسة الأب ج. جوميه (ثلاثية نجيب محفوظ)، ودراسة سيزا قاسم (بناء الرواية) ودراسة محمود أمين العالم (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، ودراسة نجيب سرور (رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ودراسة سليمان الشطي (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ)، ودراسة نبيل حداد (نظرات في الرواية المصرية)، ودراسة محمد بدوي (مملكة الله)، دراسة في ملحمة الحرافيش، ودراسة نبيل راغب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ)، كما استفدت كثيرا من دراسة مريم جبر فريحات (التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية)، وغيرها من الدراسات التي يصعب حصرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما منهج الدراسة، فموضوع الدراسة فرض الانتفاع بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على التحليل والاستنتاج من خلال الاتجاه إلى النصوص الأصلية موضوع الدراسة لإثبات وجهة نظر هذه الدراسة.

وختاماً، كلمة شكر وعظيم امتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نبيل حداد، الذي لم يبخل عليَّ يوماً بتوجيهي ووضعي على الطريق الصحيح، بفضل توجيهاته السديدة فله مني وافر الشكر والعرفان.

هذا عملي وجهدي، ولا أدعي له الكمال – بطبيعة الحال –، ولكنني آمل أن أكون قد وفقت في سد ثغرة في دراسة عالم نجيب محفوظ الثري، فإن أصبت فهو فضل من الله، وإن أخطأت في جوانب منه فهو ما يصيب الباحث المبتدئ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفصل الأول

البناء الفني للشخصيات

- الشخصية الروائية
- أبعاد الشخصية الروائية
- طرق رسم الشخصية الروائية
- رسم الشخصية النموذجية
- رسم الشخصية الملحمية
- الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ: مقاربة عامة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشخصية الروائية

تعد الشخصية ركناً أساسياً في بناء النص الروائي، ولذا فقد نجد كافة تقنيات السرد بالإضافة إلى أركان الرواية الأخرى، تتضافر جميعها لإضاءة جوانب الشخصية.

إن أول ما يجذب اهتمامنا في العمل الروائي هو شخصياته، فنحن نرى هذه الشخصيات الروائية ونقارنها بأنفسنا وبالعالم من حولنا، فهي حياة أفراد نراهم في الواقع، بل تتكشف لنا الشخصيات الروائية أكثر من الشخصيات الواقعية، "ولعل تعلق القارئ وفضوله بشخوص العمل القصصي ينبع من أننا نتغلغل في حياة أولئك الشخوص تغلغلاً لا تضاهيه معرفتنا العادية بالناس الذين نعرفهم حولنا"[1].

وهذا التغلغل في حياة الشخصيات الروائية تصنعه تقنيات الراوي السردية، والتي تسخر للكشف عن الشخصيات، لا سيما الجانب الداخلي منها، وهذا ما لا يتوافر أمامنا في الشخصيات الواقعية، "فالقارئ يستطيع فهم الشخصيات في الرواية فهماً كاملاً إذا رغب الروائي في ذلك. فهو قادر على عرض حياة الشخصيات الداخلية والخارجية ...، فتظهر أكثر وضوحا من حياة الأصدقاء الذين عرفنا كل ما يمكن معرفته عنهم"[2].

وعلى هذا الأساس فإن تعلق القارئ بشخصيات رواية ما، يعكس مهارة الراوي وإتقانه صنعته، "فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات"[3]، والسؤال الذي يلحُّ على القارئ بعد معايشته شخوص الرواية هو "هل نجح الروائي في جعل رجاله ونسائه حقيقيين، وهل هم يتمتعون بحياة حقة؟"[4].

---

(1) عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 67.

(2) إ. م. فورستر: أركان الرواية، ص 39.

(3) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، ط1، 1970، ص 34.

(4) أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967، ص 138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان هذا السؤال على قدر كبير من الأهمية، وبما أن الحركة هي سمة الحياة الحقة؛ فإن "الروائي الماهر من تغلبت أشخاصه واستولت عليه. وجعل القارئين والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم ويحبونهم أو يكرهونهم، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم. وأول شيء نتطلبه من الروائي أن يكون رجاله ونساؤه متحركين في روايته كأنهم مخلوقات حية، وأن يبقوا في أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانباً وننسى تفاصيلها"[1].

ولا يعني هذا أن على الروائي أن ينقل شخصياته من الواقع كما هي، فهذه وظيفة المؤرخ، كما يشير فورستر[2]، أما الشخصية الروائية فإنها تكتسب خصوصيتها داخل العمل الروائي، وبعبارة أخرى، إن الروائي يستوحي شخصياته من الواقع، ثم يتركها تحيا على صفحات الرواية بحيث تخلق نموذجاً إنسانياً يحمل فكرة معينة، "ووفقا لذلك يمكن تحديد الشخصية الروائية بوصفها كيانا فنيا مادته الواقع، لكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي فقدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمزاً لغوياً يعبر عن رؤية فنية"[3].

وبذلك فإن الشخصية تكتسب بناءها الفني وفقاً لدفعها لعجلة الأحداث، "فهي قوة تولد الأحداث وتشكل كياناً مكتفياً بذاته"[4]. على أساسه تتشكل لدينا الرؤية الفنية التي تحملها الشخصية.

وانطلاقا من هذه الفكرة، فإن الروائي المجيد يقف عند خلق شخصياته طويلا، يقف عندها متفحصاً متدبراً، يستغل كافة أدواته الفنية ليخلق شخصية قادرة على النهوض بفكرته ورؤيته الخاصة"،

---

(1) أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 138.

(2) انظر: إ. م. فورستر: أركان الرواية، ص 37.

(3) عثمان بدري: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، ص 9.

(4) المرجع السابق، ص 11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقد يتسلح بالمونولوج، أو الوصف الخارجي، أو بازدواجية التعبير عن الداخل والخارج في آن واحد، بين أنا الأعماق وأنا الوجه في آن واحد، وقد تتعدد الأنحاء والزوايا في الرؤيا الواحدة"[1].

وهذا جانب من الجوانب التي تجعلنا نشعر بأن هذه الرواية أتقنت، وتلك أقل اتقاناً، أي قدرة الراوي في استثمار تقنياته الروائية في بناء الشخصية والكيفية التي استخدم فيها أدواته الفنية للكشف عن شخصياته، فقد نجد في رواية ما استخدام كافة التقنيات التي تكشف عنها، لكنها مع ذلك جاءت في غير مواضعها مثلاً، فظهرت باهتة لم تخدم البناء العام للشخصية، ولم تضف ذلك التأثير المنشود.

إن قدرة الروائي الفنية بالإضافة إلى رؤيته الخاصة هما العاملان المسؤولان عن تشكيل شخصياتهم، "فقد تفاوت الروائيون في رسم الشخصيات بتفاوت كل منهم من قضية الشكل بعامة، فمال بعض الروائيين إلى العناية برسم الشخصية من الخارج مع عدم إغفالها من الداخل ...، كما اتجه بعض الروائيين إلى رسم الشخصية من الداخل مع عدم إغفال الملامح الخارجية إغفالاً تاماً"[2].

ولا نستطيع أن نحكم على تقنية معينة بأنها أنجح من الأخرى، إلا عندما نلج عالم الرواية، ونسبر غور الشخصية ضمن السياق الكلي للرواية، عند ذلك نستطيع القول أن الراوي أبدع هنا في بنائه لشخصياته، وأخفق هناك، " وعند بعض الروائيين عبقرية في خلق أشخاصهم حتى أنهم يستغربون شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس، فهي قوة خفية ...، فالروائي وهبهم حرية الاختيار والاستقلال، وبذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذه فتكلموا وعملوا بشعورهم الخاص، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة"[3].

---

[1] محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص 8.

[2] إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1870-1967)، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1980، ص 346.

[3] أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

أبعاد الشخصية الروائية

حتى يصل الروائي إلى تشكيل صورة مقنعة لشخصياته، فإن عليه أن يضع نصب عينه تقديم شخصياته بأبعادها المختلفة، وبشكل متدرج وعلى دفعات وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام، ومن خلال طرق الرسم المتعددة، الأمر الذي يكسب الشخصية دلالتها ويساعد القارئ على التعرف عليها وفهمها[1]، والشخصية الروائية تتشكل وفق الأبعاد التالية[2]:

أ- البعد الجسماني (الفسيولوجي):

إن أول ما يلقانا من جوانب الشخصيات التي نقابلها في حياتنا الواقعية، هو الجانب الجسمي، ولذا فإن "أولى وسائل الإقناع بحيوية الشخصية الروائية وواقعيتها رسم الجانب المادي منها، أي إكسابها ثقلها من اللحم والدم، ومنحها لونا للسحنة، وشكلاً معبراً للوجه"[3]. كما يشمل هيئة الشخصية ومظهرها، والعيوب التي يمكن أن تشتمل عليها، إضافة إلى جانب مهم وهو الجانب الوراثي، لا سيما إننا إزاء روايات أجيال في موضوع دراستنا، حيث يلعب هذا الجانب الوراثي دوراً بارزاً في رسم أبعاد الشخصية.

وبالإضافة إلى عنصر الإقناع الذي يضيفه رسم البعد الجسماني للشخصية، فإنه يلعب دورا بما يتضمنه من "دلالات اجتماعية أو اقتصادية أو نفسية وأحيانا سياسية، فتحديد البعد المادي والمظهر الخارجي للشخصية قد يشير إلى المكان الذي ينتمي إليه: ريف – مدينة، أو إلى الوضع الاقتصادي الذي تعيش فيه: فقيرة ثرية، كما قد يومئ إلى الحالة النفسية: فرحة مستبشرة مهمومة كئيبة ... الخ"[4].

---

(1) انظر: فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار الفارس، الأردن، ط1، 1999، ص 31.

(2) انظر. يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989، ص 51.

(3) فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ص 31.

(4) شكري عزيز الماضي: فنون النثر العربي الحديث، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1996، ص 32.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- البعد الاجتماعي (السوسيولجي)

بعد تشكيل الشخصية ببعدها الجسمي، لابد من إقامة عالم بشري تنتظم الشخصية في نسيجه، بحيث تنتمي ضمن هذا العالم إلى فئة أو طبقة اجتماعية معينة، "فالانتماء الاجتماعي للشخصية الروائية ينعكس على هيئتها وحركاتها ولغتها وسلوكها وطموحها"[1].

كما يتضمن البعد الاجتماعي الحياة العملية والعلمية للشخصية، بالإضافة إلى مكانتها في المجتمع، كما يتضمن مشاركاتها السياسية[2].

جـ- البعد النفسي (السيكولوجي)

إن الروائي مخول بما يمتلك من أدوات- أن يكشف عن دواخل شخصياته، "فنحن في الحياة اليومية لا نفهم بعضنا...، نعرف بعضنا على وجه التقريب بوساطة علامات خارجية...، لكن القارئ يستطيع فهم الشخصيات في الرواية فهما كاملا إذا رغب الروائي في ذلك، فهو قادر على عرض حياة الشخصيات الداخلية والخارجية"[3].

وأهم التقنيات غير المباشرة التي تفصح عن البعد النفسي للشخصية، هي المونولوج أو الحلم[4]، فتكشف لنا الشخصية عن عالمها النفسي، يتمثل في حياتها الجنسية ومعاييرها الأخلاقية، وأهدافها وأطماعها ومساعيها الفاشلة، وميول الشخصية وتفكيرها، ودرجة انخراطها في المجتمع أو انطوائيتها.

وسيتناول البحث هذه الأبعاد من خلال نماذج تطبيقية من الروايات موضوع البحث، لكن بعد التعرف على الطرق التي ترسم بها هذه الأبعاد.

---

(1) شكري عزيز الماضي: فنون النثر العربي الحديث، ص 32، 33.

(2) انظر:يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، ص 51.

(3) إ. م. فورستر: أركان الرواية، ص 38، 39.

(4) انظر: عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، المنيرة، 1982، ص 140-142.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طرق رسم الشخصية الروائية

إن طرق رسم الشخصية تتلخص بطريقتين، وهما المستخدمتان عادة في رسم الشخصيات الروائية: الطريقة الأولى هي الإخبار والثانية هي الكشف[1].

أولاً: الإخبار

تعتمد هذه الطريقة على القاص؛ حيث "يسمي لقارئه خصال الشخصية التي يصورها العمل القصصي"[2]، أي أن الإخبار هو قوالب جاهزة يقدمها الراوي لقارئه.

وهناك تقنيات تعتمد عليها هذه الطريقة لتصوير الشخصية[3]:

أ- تصوير الشخصية بالاعتماد على المظاهر الخارجية.

ب- تصوير الشخصية بالاعتماد على وصف القاص.

ج- تصوير الشخصية بعرض أفكارها.

ثانياً: الكشف

إذا كانت طريقة الإخبار هي الطريقة المباشرة لرسم الشخصية؛ فإن الكشف هي الطريقة غير المباشرة، "وأساسها أن القاص لا يعطي القارئ قوالب جاهزة ومواصفات ثابتة، وإنما يضع على القارئ عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال أقوالها واستجاباتها وردود أفعالها"[4].

وتعتمد هذه الطريقة على تقنيتين[5]:

أ- تصوير الشخصية باستخدام الحوار

وهناك نوعان من الحوار:

---

[1] عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي، التحليلي، ص 68.

[2] المرجع السابق ، ص 68.

[3] المرجع السابق، ص 68.

[4] عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي، التحليلي، ص 68.

[5] المرجع السابق، ص 68.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الحوار مع الغير.

- الحوار مع النفس، وهو حديث – بلا صوت– يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، وفيه تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جداً، قد لا تقدر أو لا تستطيع أو لا تريد البوح به[1].

ب- تصوير الشخصية عن طريق أفعالها

وبواسطة هذه الطريقة يترك الراوي المساحة للشخصية لترسم نفسها.

وبعد هذا التعريف بأبعاد الشخصية الروائية وطرق رسمها، سيختار البحث نماذج تطبيقية من الروايات موضوع الدراسة، حيث يلقى الضوء على كيفية استثمار نجيب محفوظ لهذه الطرق لرسم أبعاد شخصياته المختلفة، وكيف تنقل بين هذه الطرق وفق ما يقتضيه البناء الفني، ولذا، رأى الباحث أن يمثل لهذه الطرق بشكل متداخل؛ ليظهر أثر ذلك التنقل في تكامل البناء الفني للشخصية.

ونبدأ بالثلاثية، هذه الرواية التي نقرأ من خلالها حياة أجيال متتابعة، تدور رحاها حول أسرة السيد أحمد عبد الجواد متتبعة إياه بالرسم الدقيق، ثم حياة الأبناء ثم الأحفاد، راصدة التغيرات والتطورات التي تحدث على كل جيل، ومن خلال هذه الأسرة ترصد الرواية واقعاً مصيرياً يمتد عبر حقبة زمنية طويلة.

ولا يخفى ما لهذا الامتداد الزمني من أهمية؛ فهو يجعل مهمة المؤلف عسيرة بالنسبة لطريقة بنائه للشخصيات، وذلك بسبب العبء الذي يحمله الراوي في إبقاء ذلك الخط الدرامي الذي يشد القارئ نحو القراءة ومتابعة الشخصيات عبر هذا العدد الكبير من الصفحات.

---

[1] طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص 49.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وسيهتم هذا الجزء من البحث برسم شخصيات الثلاثية بأجيالها المتعاقبة[1] وفق هـذه الأبعـاد، والتي تداخلت مع بعضها بحيث شكلت – متضافرة- نسيج الشخصية بجوانبها المختلفة. نبدأ بشخـصية أمينة من الجيل الأول.

تظهر لنا أمينة على مسرح الأحداث بالطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف المظهر الخارجي، حيث يتبلور لدينا البعد الجسماني للشخصية:

"كانت في الأربعين متوسطة القامة، تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممتلئ في حدوده الـضيقة لطيف التنسيق والتبويب. أما وجهها فمائل إلى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات، ذو عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيها نظرة عسلية حالمة، وأنف صغير دقيق يتسع قليلاً عند فتحتيه، وفم رقيـق الـشفتين ينحدر تحتها دقن مدبب، وبشرة قمحية صافية تلوح عند موضع الوجه منها شامة سوادها عميق نقي"[2].

يلقي الراوي الضوء على البعد الجسماني لشخصية أمينة أول ظهورها على مسرح الأحـداث، من خلال إبراز معظم عناصر البعد الجسماني فقد عرفنا من خلال هذه اللوحة طول الشخصية ووزنها، بالإضافة إلى سنها وهيئتها ولون بشرتها، حتى لنكاد نراها أمامنا، وبذلك فإن الروائي يضفي قدراً كبيراً من الواقعية على شخصياته، وبالتالي إضفاء مزيد من التواصل والإقناع لدى القارئ، "فوحدة الرواية لا تقتصر على وقائع الرواية فحسب إذ إن مهمة الروائي هو التصوير والإقناع والتأثير"[3].

ولعلنا نلاحظ أن كلمات الراوي هي ريشة فنان تلتقط كل كبيرة وصغيرة عـن الشخـصية، لا سيما أن الشخصية هي امرأة وبالتالي فإن المظهر الخارجي "سيصبح عنصراً حاسماً ومصدراً وحيـداً،

---

[1] سيتم دراسة شخصية السيد أحمد عبد الجواد وشخصية كمال وشخصية أحمد شوكت من خلال الشخصيات النموذجية.

[2] نجيب محفوظ: بين القصرين، مكتبة مصر، الفجالة، ص 6.

[3] أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، 1983، ص 264.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في كثير من الأحيان لجاذبية الشخصية"[1]. ولذلك فإن كل كلمة في اللوحة السابقة كانت ترسم ملمحاً معينا في الشكل، حتى تشكلت لدينا صورة جسمانية متكاملة نرضى كل الرضى عن تمامها.

إن متابعة جوانب شخصية أمينة التي سترد لاحقاً في الرواية يظهر لنا أن الراوي استثمر المظهر الخارجي ليومئ لنا بالتفاصيل الداخلية للشخصية، فالنظرة الحالمة، والصفاء والنقاء اللذان أشار إليهما الراوي يتصلان بالبعد النفسي للشخصية، ومن جانب آخر فهناك صلة بين مظهر الشخصية وحوادث الرواية، "فمظهر الشخصية الخارجي يمثل دوره في تطور الحوادث ويقربنا من الواقع"[2].

وبعد أن يطمئن الراوي إلى تصوير الشخصية ببعدها الجسماني، ينتقل ليصور لنا بعدها النفسي، من خلال طريقة الكشف مفسحاً المجال للشخصية أن تكشف عن نفسها من خلال أفعالها:

"ولكي يطمئن قلبها اعتادت أن تطوف بالحجرات مصطحبة خادمتها مادة يدها بالمصباح أمامها فتلقي في أركانها نظرات متفحصة خائفة ثم تغلقها بإحكام واحدة بعد الأخرى...، وهي تتلو ما تحفظ من سور القرآن دفعاً للشياطين...، ولشد ما كانت تخاف الليل في عهدها الأول بهذا البيت، فلم يغب عنها – هي التي عرفت عن عالم الجن أضعاف ما تعرفه عن عالم الإنس – أنها لا تعيش وحدها في البيت الكبير"[3].

يحيلنا هذا الوصف إلى الكيان النفسي للشخصية، لنقف على البنية الفكرية والاعتقادية لشخصية أمينة، فهي امرأة تؤمن بالخرافة وبعالم الجن، وتخافه كثيراً، وتهيئ نفسها دائماً لئلا يصبها مكروه منه، وتعد العدة دائماً بحرصها على تلاوة ما تحفظ من سور القرآن.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 275.

[2] محمد أمنصور: التجريب الروائي عند نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006، ص 241.

[3] نجيب محفوظ، بين القصرين، ص7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتضافر في هذه اللوحة أكثر من تقنية لرسم الشخصية، فبالإضافة إلى رسم الشخصية عن طريق أفعالها، قدمت لنا أيضاً عن طريق الروائي الذي يتدخل وسط سير الأحداث ليقدم لنا أحكاماً عن هذه الشخصية، فنجده يقول مثلاً: "ولشد ما كانت تخاف الليل في عهدها الأول بهذا البيت".

إن أهداف أمينة الشخصية لم تكن تتجاوز بيتها،" فإنها كانت ولم تزل الرمز الحي لحدبها على بعلها وتفانيها في إسعاده"[1]، وهي كباقي أفراد الأسرة، "فقد كانت لكل منهم مشكلته أو عقدته. فمشكلة أمينة هي إفراطها في طاعة زوجها وإفراطها في حب سيدنا الحسين"[2].

أما الكيان الاجتماعي لشخصية أمينة، فعالمها لم يتجاوز بيتها، يرسم الراوي البعد الاجتماعي لشخصية أمينة بتقنيات مختلفة، فنراه يصور لنا انقطاع أمينة عن العالم الخارجي: "ترى ما هذه الدنيا التي لم تر منها إلا المآذن والأسطح القريبة؟! ربع قرن من الزمان خلا وهي حبيسة هذا البيت لا تفارقه إلا مرات متباعدة لزيادة أمها بالخرنفش. وعند كل زيارة يصطحبها السيد في حنطور لأنه لا يحتمل أن تقع عين على حرمه سواء وحدها أو بصحبته"[3].

ونراه يصور لنا هذه العزلة الاجتماعية التي تحياها أمينة عن طريق حوار داخلي يدور في نفسها: "ترى أين تقع مدرسة الحقوق حيث يجلس فهمي في هذه اللحظة؟ وأين مدرسة خليل آغا يؤكد كمال أنها على مسير دقيقة من الحسين؟"[4].

فمجتمع أمينة إذن يقتصر على زوجها وأبنائها، وهي لا تعرف من المجتمع الخارجي شيئاً، كرست حياتها لعملها المنزلي ولخدمة زوجها "فحياة أمينة اندمجت في حياة زوجها تمام الاندماج

---

(1) بين القصرين ، ص9.

(2) لويس عوض: دراسات في النقد والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1964، ص67.

(3) بين القصرين، ص36.

(4) المصدر السابق، ص36.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتلاشت إرادتها في إرادته"[1]، وأما التعليم – فهي نموذج للمرأة في ذلك الوقت – فلم تنل حظها منه، وكذلك لم يكن لها نصيب في المشاركة السياسية في ذلك الوقت، يقدّم لنا الراوي هذا الأمر عن طريق حوار يدور بينها وبين زوجها: .... ولما كان في حال لا يستجيب معها كتمان شيء مما يطفو على سطح الوعي فقد قال وكأنه يخاطب نفسه:

– يا له من رجل كريم الأمير كمال الدين حسين! أما علمت بما فعل؟... أبى أن يعتلي عرش أبيه المتوفى في ظل الإنجليز.

ومع أن المرأة علمت بوفاة السلطان حسين كامل أمس إلا أنها كانت تسمع ابنه لأول مرة، ولم تجد ما تقول ولكنها قالت –مدفوعة بعواطف الإجلال للمتكلم...

– رحم الله السلطان وأكرم ابنه[2].

اقتصر مجتمع أمينة على حدود بيتها، ولذلك لم يكن لها – كأي امرأة في ذلك الوقت– أي نصيب من المعرفة بالأمور السياسية إلا ما تسمعه من زوجها أو أبنائها من أخبار تجري على الساحة السياسية.

إن الراوي في رسمه لشخصية أمينة ركز على الجانب الخلقي والديني فيها، "فخلقها الدمث وحنانها وخوفها واستسلامها، تكاد تنسينا جمالها الذي لا تتحدث عنه الرواية إلا قليلاً. فكل اهتمام القارئ يتركز على صفاتها الخلقية وتقواها الصادقة[3].

وإذا انتقلنا إلى شخصية ياسين، وهو من شخصيات الجيل الثاني (الأبناء)، نجد الراوي يظهر شخصيته على مسرح الأحداث ببعدها الجسماني، من خلال الطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف المظاهر الخارجية:

---

(1) الأب ج. جوميه: ثلاثية نجيب محفوظ، ت: نظمي لوقا، مكتبة مصر، الفجالة، 1974، ص 49.

(2) بين القصرين، ص15–16.

(3) الأب ج. جوميه: ثلاثية نجيب محفوظ، ص47.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

"فتقلب ياسين في فراشه متذمراً فانحسر الغطاء عن جانب من جسمه الذي يضاهي جسم والـــده ضخامة وبدانة، ثم فتح عينين محمرتين تلوح فيهما نظرة غائبة"[1].

هذا الوصف لياسين يطلعنا على أن الراوي يستثمر قانون الوراثة ليرسم لنا إحدى شخـــصيات الجيل الثاني، فالهيئة الجسدية لياسين هي امتداد لهيئة والده.

ويعود الراوي ليستوفي رسم البعد الجسماني لياسين في مشاهد أخرى قد خصصت له:

"كان شأنه إذا سار أن يسير متمهلاً في هوادة ورفق، مختالاً في عجب وزهو، كأنـــه لا يغفـــل لحظة واحدة عن أنه صاحب هذا الجسم العظيم وهذا الوجه الفائض حيوية وفحولـــة، وهـــذه الملابـــس الأنيقة الآخذة حظها –وأكثر– من العناية، إلى منشة عاجية لا تفارق يده صيفاً أو شـــتاء، وطربـــوش طويل مائل يمنة حتى يكاد يمس حاجبه"[2].

قدم الراوي بهذا المشهد لوحة وصفية لمظهر ياسين، رسم فيها خطوطاً في البعـــد الجـــسماني للشخصية وفي الوقت نفسه فهي ذات دلالات نفسية.

ولعلّ رسم البعد النفسي لياسين، يجعلنا ندرك أن الراوي قد مهد لهذا بالإشارات التي بثها فـــي البعد الجسماني لياسين، فوجهه الفائض حيوية وفحولة يمهد لحياة اللهو والمغامرات مع النـــساء التـــي أخذت نصيباً وافراً من حياته ولم يستطيع مقاومتها:

"ومن عادته أيضاً إذا سار أنه كان يرفع عينيه –دون رأسه– مستطلعاً ما وراء النوافـــذ لعـــل وعسى، فلم يكن يقطع طريقاً حتى يشعر في نهايته بما يشبه الدوار من كثرة تحريك عينيه، إذ كان ولعه بالتهام النسوة اللاتي يصادفنه داء لا شفاء منه"[3].

---

(1) بين القصرين، ص19.

(2) المصدر السابق، ص67.

(3) نفسه، ص67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يظهر هذا المشهد الذي يرسم بالطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف القاص جانباً من الكيان النفسي لشخصية ياسين وهو الحياة الجنسية، وعدم قدرته على مغالبتها، ولهذا لعبت دورها الفعال في الانحناءات الحادة التي صادفها في حياته، ومنها فشله في حياته الزوجية مرتين متتاليتين، "والحقيقة أن ياسين ضحية وراثة زادت استفحالاً باضطراب طفولته وافتقارها إلى الحنان"[1]. فقد شكلت له طفولته عقدة نفسية، بسبب أمه التي شهد حياتها الساقطة، لا سيما أنه كان يساعدها بسذاجة الأطفال، حيث كان رسولها لذلك الرجل الذي كان يتردد على بيتهم، وهذا يمثله مشهد استرجاعي يعود بذاكرة ياسين إلى الطفولة:

"وطالعته صورة غامضة المعالم، وهي صورته وهو صبي، فرآه وهو يحث خطواته المتقاربة إلى ذلك الدكان حيث استقبله ذلك الرجل ثم حمله قرطاساً مليئاً بالبرتقال والتفاح فتناوله مسروراً وعاد به إلى المرأة التي بعثته وانتظرت، إلى أمه دون غيرها وا أسفاه! [2]

هذه الصورة التي كشفها الراوي عن طريق رسم ماضي الشخصية تبين أن الكيان النفسي لياسين في صورته الحالية ليس إلا ثمرة لقانونين هما: البيئة والوراثة، "وهذا سر احتفال محفوظ بالبيئة، وسبب رجوعه إلى ماضي الشخصية"[3]. بذلك تجلت العقدة النفسية لياسين، يرسمها الراوي بطريقة الكشف المعتمد على الحوار الداخلي للشخصية، حيث يدور هذا الحديث في نفس ياسين: "امرأة. أجل ما هي إلا امرأة ... وكل امرأة لعنة قذرة.. لا تدري امرأة ما العفة إلا حين تنتفي أسباب الزنا ..حتى امرأة أبي الطيبة، الله وحده يعلم ماذا كان يمكن أن تكون لولا أبي!" [4].

---

[1] الأب ج. جوميه: ثلاثية نجيب محفوظ، ص53.

[2] بين القصرين، ص76.

[3] سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ط1، 1982، ص61.

[4] بين القصرين، ص76.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد العودة إلى ماضي الشخصية ومعرفة أبعاد ذلك الماضي يصبح سلوك ياسين المتمثل في نظرته إلى المرأة على أنها موطن إشباع الرغبات، يصبح هذا السلوك مبرراً بطريقة منطقية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن محفوظ في رواياته يحتكم إلى القوانين الإنسانية ولا يخرج عنها، "فالرواية في رأي زولا ينبغي أن تكون بحثاً عاماً في الطبيعة والإنسان يستند إلى مقررات العلم الثابتة، فالإنسان محكوم بقوانين الوراثة، وبضغط البيئة الاجتماعية والبناء السببي الشامل للعالم، ويجب ألا ينتهك الروائي تلك القوانين، كما يجب عليه أن يدرس ذلك البناء"[1]. وهذه الملامح والقوانين الإنسانية والطبيعية نجدها خطوطاً مؤسسة للبناء الفني للشخصيات والأحداث عند محفوظ، ولا سيما في روايات الأجيال ذات الشخصيات المتعاقبة والتي تبرز فيها مثل هذه القوانين أكثر من غيرها.

إن الكياني النفسي لياسين هو الذي نال النصيب الوافر في رسم الراوي لشخصيته وخصوصاً فيما يخص الحياة الجنسية، لما لها من مساهمة فاعلة على كافة مستويات الشخصية، لذلك فإن الراوي يستثمر شتى التقنيات للكشف عن هذا الجانب، وهاهو في الحلقة الثانية من الثلاثية (قصر الشوق) يتابع الراوي ما بدأه في الحلقة الأولى (بين القصرين) من رسم لهذا الجانب، مستخدماً مشهداً حوارياً يمتزج فيه الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي بصورة متناغمة تجلي الواقع النفسي لشخصية ياسين، وهو حوار يجمع بين ياسين وجارته مريم على سطح البيت:

- مساء النور

لا تجيب! هذا ما قدرته...، متع عينيك بمنظرها قبل أن يستقر الظلام....

- هل التحية عندكم لا تستحق رداً ولو بمثلها؟

ولتك قذالها مرة أخرى...، مهلاً ألم تبتسم؟ بلى ومن سوّى جمالها فجعله فتنه، لقد ابتسمت...

---

[1] شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر- من الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1976، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1993، ص143.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- ليس من حقك ... على هذا النحو!

أجيب الطارق. رفعت سقاطة الباب، لن تظفر بالمناغاة حتى تلعق الزجر اثبت.

- تكلم. أطلق الحرية للسانك الطويل، ارفع صوتك، ماذا تفعل لو اقتحمت عليك السطح امرأة أبيك فرأتك ورأتني؟

لا تروغي يا بنت اللبؤة، سيكون من المعجزات أن أطوي عقلك، أتخافين امرأة أبي حقاً؟ آه... إن ليلة في حضنها تساوي العمر كله!" [1]

لعل هذا الحوار هو أبلغ ما يمكن أن ترسم به شخصية ياسين والإشارة التي يجدر التنبه إليها هنا، أن الراوي لم يكثف الحوار الخارجي لتقديم شخصية ياسين، لأن موقفه هنا يتطلب منه أن يتخذ من الحوار الخارجي ستاراً لما يخفيه، ولذلك كان الحوار يتخلله تلك الخلجات التي تدور بين الشخصية ونفسها، حتى يتسنى لنا رسم الشخصية بكافة تفاصيلها.

وإشارة أخرى يمكن التنبه إليها في هذا السياق، إن محفوظ يمهد لتطور شخصياته، فمنذ البداية يلقي في تضاعيفها السمات الشخصية التي تسمح لها بالتطور الطبيعي، فنحن لا نفاجأ بسلوك ياسين هذا، حيث إننا إذا رجعنا إلى أول مشهد ظهر فيه ياسين على مسرح الأحداث وجدنا ما ينبئ عن هذا السلوك: "ولاحت لمخيلته زنوبة العوادة فلم تترك في حساسيته أثراً مما تترك في صحوه وإن افترت شفتاه عن ابتسامة"[2]. وزنوبة هي إحدى النساء الفاجرات.

أما البعد الاجتماعي فلم يحفل به الراوي قدر احتفاله بالبعد النفسي، ومع ذلك فإنه لم يغفله أيضاً، إذ يكشف لنا الراوي بالطريقة الإخبارية المعتمدة على الراوي عن الحياة العملية لياسين، وعمله

---

[1] نجيب محفوظ: قصر الشوق، مكتبة مصر، الفجالة، ص62، 63، 64.

[2] بين القصرين، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو كاتب في مدرسة: "بيد أنه اعترضت تيار أفكاره ذكريات عن متاعب اليوم التي صادفته في المدرسة إذ شك الناظر في أمانة متعهد اللحوم فقام بتحقيق اشترك هو فيه بوصفه كاتب المدرسة"[1].

كما يرسم الراوي – بالطريقة نفسها- البعد الأسري لياسين، "والحق أن ياسين لم يقطع ما بينه وبين أهله من أسباب...، وما من مرة كان يلتقي فيها بأبيه أو خديجة أو عائشة إلا ويحملهم السلام إلى امرأة أبيه، أجل لم ينسَ قلبه غضبها عليه ولم تمح من صفحته آثار تعنتها معه، بيد أنه أبى أن ينسى ذلك العهد القديم، عهد لم يكن يعرف أماً إلاها"[2].

بهذه الأوصاف يتكشف البعد الأسري لياسين، فهو شخصية عطوفة محبة للأهل، لم تنقطع صلاته بأسرته رغم الحوادث، حتى مع امرأة أبيه التي أحبها كأمه، وهو مع أنه ذلك الابن الذي لا يأتي من ورائه إلا المتاعب إلا أنه يبقى ضمن ذلك البناء المتماسك وهو الأسرة.

وأما عن مشاركته السياسية، فلم يكن ياسين يحفل بما يجري حوله من أحوال وتغيرات سياسية، فهو يظهر مرة بعد أخرى في "صورة اللامنتمي الباحث عن الشهوة أساساً لحياته، ومعياراً للحكم عليها، ويصور الكاتب (ياسين) منفصلاً عن كل القيم الحياتية والأخلاقية"[3].

يتبع الراوي التقنيات نفسها في رسم شخصية فهمي، حيث يبدأ بتقديم البعد الجسماني هذه الشخصية بالطرية الإخبارية المعتمدة على الراوي:

"وفهمي بطوله الفارع وقدّه النحيف وكان –فيما عداد نحافته- صورة من أبيه"[4].

---

(1) بين القصرين، ص69.

(2) المصدر السابق، ص338.

(3) نصر عباس: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، عكاظ للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط1، 1984، ص43.

(4) بين القصرين: ص20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يرسم الراوي شخصية فهمي ببعدها الجسمي، فهو فارع الطول ونحيف، وقانون الوراثة يلعب دوره في هذا البعد، فصورة فهمي هي امتداد لصورة والده فيما عدا النحافة.

تجدر الإشارة إلى أن الراوي لم يحفل بتقديم شخصية فهمي في أبعادها المختلفة، كما فعل مع الشخصيات الأخرى، لأن اهتمام الراوي بشخصية فهمي انصب على تقديمه كنموذج للوطني الثائر من بين شخصيات الثلاثية، فهو يمثل بؤرة الصفوف الوطنية في طبقته [1]؛ ولهذا نجد المشاهد التي رسمت شخصية فهمي تعتني كثيرًا برسم شخصيته في بعدها الاجتماعي السياسي [2] ، فقد كان "فهمي فكرة الثورة الصافية التي حملها هذا الجيل الجديد ورعاها وكان وقوده...، ولقد تطابق رسم هذه الشخصية مع ما يمثل، في نبله وتفوقه وكمال شخصيته"[3]. وقد استشهد فهمي في نهاية الجزء الأول من الثلاثية في سبيل تحقيق رؤيته التي كان يطمح إليها [4]. ولذلك لم يأخذ فهمي ما أخذته الشخصيات الأخرى من حظ وافر في رسم معالمها في أبعادها المختلفة، فقد كان دوره مختزلاً [5]، انصب على تقديم نموذج يحمل فكرة بعينها.

أما شخصيتا خديجة وعائشة، فإن أول ما يلقانا منهما هو تقديم بعدها الجسماني بالطريقة الإخبارية المعتمدة على الراوي:

"وكان في صورتيهما اختلاف قلّ أن يوجد مثله في الأسرة الواحدة، خديجة سمراء وفي قسمات وجهها تنافر ملحوظ، وعائشة شقراء تشع خالة من حسن ورواء"[6].

---

(1) انظر، رجب حسن: نجيب محفوظ يقول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص125-126.

(2) انظر: بين القصرين: ص55، 306، 309، 352، 353.

(3) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص160.

(4) بين القصرين: ص472.

(5) سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص160.

(6) بين القصرين، ص20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"كانت خديجة في العشرين من عمرها...، وكانت قوية ممتلئة...مع ميل إلى القصر، أما وجهها فقد قبس من قسمات الوالدين على نهج لم يراع فيه الانسجام، ورثت عن أمها عينيها الصغيرتين الجميلتين، وعن أبيها أنفه العظيم..." (1).

اتكأ الراوي في رسم شخصية خديجة ببعدها الجسماني على قانون الوراثة، وقد لعب دورًا مختلفًا في رسم شخصية خديجة، فقد ورثت عن أمها عينيها الجميلتين، وعن أبيها أنفه الضخم، وبذلك أصبح منطقيًا ذلك الاختلاف بين خديجة وعائشة.

"أما عائشة فكانت في السادسة عشرة من ربيعها، صورة من بديع الحسن، رشيقة القد والقوام...، ووجه بدريّ تزينه بشرة بيضاء مشربة بجمرة، وعينان زرقاوان أحسنت اختيارهما من الأب مع أنف الأم الصغير، إلى شعر ذهبي دللها به قانون الوراثة فخصها به وحدها من ميراث جدتها لأبيها" (2).

بحتكم الراوي إلى القوانين الإنسانية في رسم خطوط شخصياته لا سيما في بعدها الجسماني، حيث يتلاعب بعامل الوراثة ليقدم شخصياته بشكل مقنع، فالمشهد السابق يشكل لوحة وراثية تفرض نفسها بطريقة مقنعة، وبدت منطقية قد أجيد رسم خطوطها، خصوصاً إذا كان الرسم يتعلق بشخصية المرأة، حيث يلعب الجانب الشكلي دوره في مجريات الأحداث المتعلقة بها.

أما البعد الاجتماعي فلا تختلف خطوطه عن خطوط شخصية أمينة (الأم): إذ إن مجتمع خديجة وعائشة لم يكن يتجاوز حدود البيت، سواء في بيت الأب أم في بيت الزوج فيما بعد، فكانت خديجة وعائشة وجوه أخرى لأمينة (3).

---

(1) بين القصرين، ص29.

(2) المصدر السابق، ص29.

(3) انظر، نجيب سرور: رحلة...في ثلاثية نجيب محفوظ، ص53.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبالانتقال إلى البعد النفسي، نجد أنه يُبنى في كثير من الأحيان على البعد الجسماني عندما يتعلق الأمر بالمرأة، حيث إن الراوي يرسم الأزمة النفسية لخديجة، بناءً على شعورها بالنقص الناتج عن دمامتها النسبية [1]، والذي خلق غيرة تجاه أختها عائشة الحسناء:

" ولم تكن براعتها الفائقة في التدبير المنزلي والتطريز ولا نشاطها الدائب بمغنيتين عنها شيئًا، فوجدت في الغالب نحوها لم تراع أخطاءها...وكفاها أن تروّح عن حدتها بسخرية اللسان وسلاطته"[2].

إن الراوي يرسم الخطوط النفسية للشخصية، وفق تحليل نفسي مقنع اتخذ من مظهر الشخصية الخارجي أساسًا له، فخديجة "التمست في العمل المنزلي وسيلة للتغطية والتعويض إلا أن ذاتها ظلت جوعى إلى التحقق، فالتمست في السخرية وسلاطة اللسان والتهكم المر...طريقة للتنفيس عن مركب النقص وسردابًا لتحقيق الذات ووسيلة للانتقام من الآخرين" [3].

أما عائشة، فقد رُسم البعد النفسي لها أيضًا بناءً على البعد الجسماني، حيث إن حسنها وجمال مظهرها دعاها إلى الغناء والعشق [4]، ثم انقلب الأمر فيما بعد، إذ دخل قلبها الحزن واليأس بسبب المآسي التي مرت بها[5]، وراح الراوي يرسم الخطوط النفسية لعائشة مع تغير الحال وفقدها لزوجها وولديها:

".... وجعلت عائشة تدخن سيجارتها وتصغي إليه، هذا الغناء الذي كانت تحبه، ولا زالت تحبه، فالحزن واليأس لم يقتلا الإحساس به، بل لعلمها قوياه في نفسها بما يردده من معاني الشجن والحسرات"[6].

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص59.

(2) بين القصرين، ص29.

(3) نجيب سرور: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص59.

(4) انظر، بين القصرين

(5) قصر الشوق، ص8 .

(6) المصدر السابق، ص8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرصد الراوي العالم النفسي للشخصيات، ويبقى متابعًا له وملاحظًا آثار الأحداث عليه، مستثمرًا الأدوات اللغوية، إضافة إلى ثقافة الراوي بعلم النفس لتجسيد الموقف النفسي، ومده بدرجة عالية من التوتر والتأثير.

ونغادر الجيل الثاني (الأنباء) لننتقل إلى جيل الأحفاد، ونلتقي بشخصيات جديدة، ونبدأ بشخصية عبد المنعم ابن خديجة بنت السيد أحمد عبد الجواد، وتقدم شخصية عبد المنعم أول ظهورها ببعدها الجسماني، يقدمه الراوي طفلاً مع أخيه أحمد، فيقول:

"وعلى خلاف هذا تبدى عبد المنعم وأحمد ابنا خديجة، فبشرتهما وإن تكن شوكتية، إلا أن عينيهما هما عينا الأم أو الجدة الصغيرتان الجميلتان أما الأنف فينذر بمشابهة الأم أو الجد على الأصح"[1].

يقدم الراوي شخصية عبد المنعم في لوحة وراثية، ترتسم خطوطها بشكل متمازج بين الأب والأم، فالبشرة ورثت عن آل الأب، والعينان فقد ورثهما عبد المنعم عن آل أمه، لا سيما الأنف حيث أخذ من أنف الجد (السيد أحمد عبد الجواد).

ويعود الراوي ليلقي الضوء على البعد الجسماني لشخصية عبدالمنعم في غير موضع لاحق مستخدماً الطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف الراوي:

"أما عبد المنعم وأحمد فحسبه (السيد أحمد عبد الجواد) أن يرى في وجهيهما قدراً لا يستهان به من أنفه العظيم كما يرى عيني خديجة الصغيرتين"[2]. وفي موضع آخر:

---

(1) قصر الشوق، ص29.

(2) نجيب محفوظ: السكرية، مكتبة مصر، الفجالة، ص22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"فأجابه عبد المنعم إبراهيم شوكت بصوته القوي المفعم لنبرات التوكيد، وكان يهز رأسه الضخم الذي جعله أقرب الشبان شبهاً إلى كمال...." [1]. كذلك في موضع تالٍ:

"أما عبد المنعم فما أشبهه به (خاله كمال) لولا ميله إلى القصر والامتلاء، لذلك فحسب يحبه، أما يقينه وتعصبه فما أرذلهما"[2].

وهكذا فإن صورة عبد المنعم قد تكاملت ببعدها الجسماني، وعندما أطمأن الراوي إلى هذا التكامل راح يرسم البعد النفسي للشخصية، ويصفه باليقينية والتعصب، وقد مهد الراوي لمثل هذا البناء للشخصية في موضع سابق، حيث تحدث عن مشاعر السيد أحمد عبد الجواد تجاه أحفاده، فيصف عبد المنعم وأخيه أحمد بقوله: "غير أنهما أجرأ من الآخرين في مخاطبته"[3]. وفي هذا القول تمهيد للبناء النفسي والفكري لشخصية عبد المنعم فهو يمتلك مساراً واضحاً سيدافع عنه بقوة وجرأة فيما بعد.

ويصور الراوي جانباً من جوانب الكيان النفسي من شخصية عبد المنعم وهو الجانب الجنسي، وكيف اصطدم بعقيدته الدينية القوية، فها هو يخطئ مع بنت الجيران التي تتربص له على السلم وتحصل منه على قبلة، ويرسم الراوي هذا الاصطدام بين العقيدة التي يؤمن بها القلب وتخالفها الجوارح، يرسمه بالطريقة الكشفية المعتمدة على الحوار:

- هذا خطأ كبير.
- أي خطأ كبير؟! لست افهم شيئاً...
- اعترفي بأننا مخطئان، فلا ينبغي أن نصر على الخطأ..
- عجيب أن أسمع منك هذا الكلام..

---

(1) السكرية، ص24.

(2) المصدر السابق، ص35.

(3) نفسه، ص22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

- لا عجب، إن ضميري لم يعد يحتمل الخطيئة، إنها تعذبني وتفسد عليّ صلاتي"[1].

لقد اعتاد عبد المنعم إذن أن يقع فريسةً لتأنيب الضمير، نتيجة هذا التضارب بين فعله الذي لا يستطيع مغالبته، وبين عقيدته الدينية الراسخة في قلبه: "ولكن ليذكر قول أستاذه الشيخ علي المنوفي: إن مغالبة الشيطان لن تكون بتجاهل سنن الطبيعة"[2]، ولذلك لبى هذه الحاجة الإنسانية بالزواج المبكر ليحمي نفسه من الزلل[3].

ونستطيع أن نرسم الملامح النفسية لشخصية عبد المنعم فيما يخص أهدافه الشخصية وتفكيره وحكمه على الأشياء، نستطيع ذلك من خلال قوله في جلسة مناقشة مع مجموعة من الطلاب:

"فقال عبد المنعم بصوته القوي:

- لسنا جمعية للتعليم والتهذيب فحسب، ولكننا نحاول فهم الإسلام كما خلقه الله، ديناً ودنيا وشريعة ونظام حكم .." [4].

اتخذ عبد المنعم الإسلام طريقاً لتحقيق ما تتوق إليه نفسه، ففيه الحل لكل القضايا، وهو الحل الناجح لكل المشاكل، وراح يطبق ما يؤمن به بناء على هذا الأساس[5].

وأما البعد الاجتماعي لشخصية عبد المنعم، فقد رسمه الراوي بأكثر من طريقة، فمرة يرسمه بالطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف الراوي، ومرة أخرى يرسمه بالطريقة الكشفية المعتمدة على الحوار.

---

[1] السكرية، ص116.

[2] المرجع السابق، ص117.

[3] انظر، سليمان الشطي: الرموز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص169.

[4] السكرية، ص 131.

[5] انظر، سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 169.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وكان عبد المنعم قد تبلور طابعه واتجاهه، فأثبت أنه موظف كفء و"أخ" نشيط، وقد انتهى الإشراف على شعبة الجمالية إليه فعين مستشاراً قانونياً لها، وأسهم في تحرير المجلة، وكان يلقي المواعظ أحياناً في المساجد الأهلية، وجعل من شقته نادياً لإخوانه يسهرون عنده كل ليلة وعلى رأسهم الشيخ علي المنوفي. وكان الشاب شديد التحمس موفور الاستعداد كي يضع جميع ما يملك من جهد ومال وعقل في خدمة الدعوة التي آمن بها بكل قلبه" [1].

نجد هنا رسماً لجوانب الكيان الاجتماعي لعبد المنعم، فمن الناحية العملية هو موظف كفء، وكذلك هو من الأخوان المسلمين الذي يتمتعون بنشاط وإرادة للعمل بما يؤمنون به، حتى جعل من بيته مكاناً لاجتماع الأخوة وعقد المشاورات التي يتبعها التطبيق العملي.

لقد وصل الراوي بشخصية عبد المنعم مرحلة البلورة للناحية العملية في الاتجاه المحدد الواضح، الذي يصل إلى مرحلة العمل وليس المشاركة السياسية بالكلام فقط، ولهذا السبب فقد اعتقل عبد المنعم مع أخيه أحمد نتيجة النشاطات العملية التي يقومون بها [2]. ولذلك نستطيع القول أن الراوي توصل من خلال الجيل الثالث إلى مرحلة متطورة في تناول الشخصيات، فشخصيات هذا الجيل هي شخصيات العمل والتغيير، ففي هذه الشخصيات "تتفاعل الجوانب الفكرية المجردة مع الجانب العقلي والعمل الطبيعي لها الفكر" [3].

ويرسم الراوي شخصية رضوان (ابن ياسين) ببعدها الجسماني بداية ظهورها على مسرح الأحداث بالطريقة الإخبارية المعتمدة على الراوي:

---

[1] السكرية، ص294.

[2] انظر:المصدر السابق، ص319.

[3] نصر عباس: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، ص45.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" ... وابنه رضوان جميل المحيا ذو العينين المكحولتين والبشرة الوردية يعكس جماله ألوانا متنوعة تذكره (السيد أحمد عبد الجواد) مرة بياسين ومرة بهنية أم ياسين وثالثة بصديقه الحبيب محمد عفت، فهذا أحب الأحفاد إلى قلبه"[1]. وفي موضع آخر يقول الراوي على لسان كمال:

"... وما أجمل رضوان! كذلك جميل صاحبه الذي قدمه إليه باسم حلمي عزت وقد صدق من قال إن الطيور على أشكالها تقع"[2]. وأيضاً: "كان منظر رضوان ياسين وهو يسير في الغورية بخطواته المتئدة مما يلفت الأنظار حقاً كان في السابعة عشرة من عمره، محكول العينين، متوسط القامة مع ميل خفيف إلى الامتلاء، أنيق الملبس إلى حد التبرج، ينتسب ببشرته الوردية إلى آل عفت، فهو يشع بهاءً ونوراً، وتنم حركاته عن دلال من لا يخفى عليه جماله"[3].

يتبع الراوي في رسم شخصية رضوان المسار الذي اتبعه في الشخصيات الأخرى من حيث احتكامه إلى قانون الوراثة، للوصول إلى درجة من الإقناع والتأثير، لا سيما أن البعد الجسماني في شخصية رضوان سيلعب دوره الأساسي في رسم البعد الاجتماعي والنفسي.

يرسم الراوي شخصية رضوان ببعدها الاجتماعي بطرق مختلفة، مرة يكشف عن الجانب العلمي للشخصية بالطريقة الكشفية المعتمدة على الحوار:

"... وكان رضوان ياسين يقول:

- كلنا من القسم الأدبي، فليس أمامنا كلية جديرة بالاختيار إلا الحقوق". وفي موضع آخر:

"فقال رضوان ياسين باسماً:

- إن اكبر قادة الفكر في وطننا من الحقوق ..." [4].

---

[1] السكرية، ص 22.

[2] المصدر السابق، ص 35.

[3] نفسه، ص 62.

[4] نفسه، ص 24-25 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبنفس الطريقة الكشفية يرسم مشاركة الشخصية السياسية:

"فأجاب عنه عبد المنعم (يقصد رضوان):

- وقته مشغول بقراءة الجرائد الوفدية.
- وغادروا حجرة المكتب ورضوان يقول:
- السياسة أخطر وظيفة في المجتمع"[1].

ولكن رضوان ياسين لم يكن من الثوار، "وإنما هو وصولي، وليست السياسة عنده مبدأ وإنما هي مطية إلى منافع ومغانم وعقد صلات نافعة"[2]. ولذلك انتهى رضوان إلى الشذوذ، حيث أصبح يتردد على باشا من رجال الأحزاب[3]، في سبيل تحقيق مآربه.

يرسم الراوي أبعاد شخصية رضوان بطرق بنائية متداخلة، فقد رسم الراوي البعد الجسماني لرضوان حتى يتناسب والفكرة التي أعدّه لها، من حيث "اتخذ جماله سلماً لتحقيق مآربه ومآرب أبيه"[4]، وكذلك بنى البعد النفسي، فوصف المظهر الجسدي لرضوان يوحي بفكرة الشذوذ، فقد كان يتزين إلى حد التبرج، ولذلك نجده يقول:

" – شيء عجيب، لا أدري كنهه، ولكن المرأة تبدو لي مخلوقاً مثيراً للاشمئزاز"[5].

إن الخطوط النفسية لشخصية رضوان أعد لها الراوي منذ البداية، فالبعد الجسدي الذي يتضمن الجانب الوراثي والبيئي شارك في رسم البعد الاجتماعي والنفسي، وقاده إلى الانتهازية، حيث ورث الجمال عن أمه، يضاف إلى ذلك طبيعة تربيته، فقد طلق أبوه أمه وهو صغير، ونشأ في أحضان أم

---

(1) المصدر السابق ، ص 32،33.

(2) الأب. ج. جوميبه: ثلاثية نجيب محفوظ، ص 99.

(3) انظر: السكرية، ص 68.

(4) عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته، دار اليازوري، عمان، ط1، 2004، ص 151.

(5) السكرية، ص304

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ليست أمه، مما سمح له التغيب عن البيت دون أن يهتم لأمره أحد، فكان يبيت عند صديقه الجميل أيضاً حلمي عزت في بيته، وسار به إلى طريق الشذوذ[1].

ونغادر الثلاثية لننتقل إلى رواية الحرافيش، تلك الملحمة التي تسجل حكايات أجيال ممتدة، من خلال أسرة عاشور الناجي، التي يتجاذبها الخير والشر "وقد ارتبطت شخصيات ملحمة الحرافيش مع أحداث الرواية في الحكايات العشر، ولا نستطيع أن نفصل الشخصية والأحداث، وقد سارا جنباً إلى جنب" [2] أي أن الأحداث لعبت دوراً كبيراً في بناء شخصيات هذه الرواية.

إن أجيال الحرافيش تختلف عن أجيال الثلاثية، فأجيال الثلاثية ترصد أسرة تنتمي إلى طبقة من طبقات المجتمع، ترصد بدايتها عندما كانت في بداية مجدها حتى وصلت إلى الانحدار، أما أجيال الحرافيش فتشكل رؤية المؤلف للعالم، تلك التي تحمل في ثناياها قيم العدل والوفاء والإيثار [3].

أما بالنسبة للشخصيات فقد اتبع الراوي منهجه البنائي – من الناحية الشكلية– الذي اتبعه في الثلاثية، وإن كان هناك فرق في النظرة الروائية، فهي في الثلاثية تدور في فلك النمذجة الاجتماعية، أما النظرة الروائية في الحرافيش فأساسها البناء الملحمي للشخصيات بشكل رئيس، وهذا ما سيدرسه البحث في محاور لاحقة من هذا الفصل.

وبما أن البحث سيلقي الضوء على الشخصية الأولى (عاشور الناجي) في سياق البناء الملحمي في محور لاحق، لذا سيختار البحث الشخصية الثانية وهي شمس الدين لنتبين كيف رسمها الراوي.

---

[1] انظر: عودة الله القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته، ص 99.

[2] محمد القضاة، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ: دراسة في تجليات الموروث، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000، ص165.

[3] انظر: محمد بدوي: مملكة الله، ص102.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبدأ الراوي رسم شخصية شمس الدين ببعدها الجسماني، ".... ولما استوعب قولها أزاح عنه الغطاء ونهض بجسمه الرشيق المائل إلى الطول... تجلت رشاقته أكثر وهو يرتدي جلبابه، ووسامته المكللة ببراءة الشباب الأول" [1].

وفي موضع آخر:

"... كان عاشور يتملى وجهه الوسيم المقتبس من وجه أمه، ويقول باسماً: لن يصلح هذا الولد للفتونة" [2].

ورسم الجانب الجسماني لشمس الدين تمَّ بالطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف الراوي،ونلحظ أن الوراثة الجسدية يستمدها شمس الدين من والده عاشور الناجي العملاق، وإنما تجلت ملامح الوراثة الجسدية عنده من جهة أمه، وهذا ما جعله غير مؤهل للفتونة.

بعد رسم البعد الجسماني لشخصية شمس الدين ينفذ الراوي إلى كيانه النفسي ليرسم سلوكه وتفكيره:

" ولكن الحب لا العنف كان ما يربط بين شمس الدين بأبيه، فكان تلميذه ونجيه وصديقه،وتشبع بكلماته وبمُثُلِه وبتقواه ونزوعه إلى الألحان والنجوم..." [3].

وإذا كان الجانب الجسدي قد ورث من الأم، فإن الجانب السلوكي ورث من الأب، فقد ورث شمس الدين تقوى أبيه عاشور الناجي، فمضى كأبيه "قاهراً لنزعات الضعف التي تومض بين الحين والآخر في أعماقه" [4].

---

[1] الحرافيش، مكتبة مصر، ص95.

[2] المصدر السابق، ص97.

[3] نفسه، ص99.

[4] نفسه، ص99.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد رسم الراوي شخصية شمس الدين بأسلوب يسير إلى كسر التوقع، فوسامة شمس الـــدين لا تؤهله إلى الفتونة، ولكنه وصل إليها في معركة حامية خاضها مع غسان الذي رُشح للفتونة بعد اختفاء عاشور الناجي[1]. وأحدث بذلك مفاجأة للقارئ أثارت تشوقه وجذبته نحو أحداث الرواية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الراوي وإن رسم شخصية شمس الدين بطريقة تـــسير إلـــى كـــسر المتوقع، إلا أنه ألقى في تضاعيفها منذ البداية بذور مثل هذا التطور عندما وصف تربية عاشور له:

"وأرسله إلى الكتاب، وسكب في قلبه أعذب الحان الحياة، ولم يهمل جانب القوة فعلمه ركـــوب الخيل واللعب بالعصا والمصارعة وإن لم يفكر أبداً في إعداده للفتونة" [2].

وبذلك خفف الراوي من الانحناءات الحادة التي يمكن أن تحدث لدى القارئ، ويجنبه أســـئلة لا إجابة لها، حيث يكون بذلك قد أسس لمثل هذا التطور، وفي الوقت نفسه سار به إلى وقع مفاجأة بجذب انتباه القارئ وتثير تشوقه ومتابعته للأحداث.

وكما استخدم الراوي الطريقة الإخبارية في رسم شخصية شمس الدين يستخدم أيضاً الطريقـــة الكشفية، حيث يتيح للشخصية أن تكشف عن ذاتها عن طريق أقوالها، فنجد لوحـــات حواريـــة تعمـــق الملامح التي رسمها الراوي لشخصيته، من أمثلتها: وقال شيخ الحارة:

- الحلم سيد الأخلاق، والكمال من شيم القادرين.

فهز شمس الدين رأسه دون أن ينبس فواصل الرجل:

- بكل أمانة يا معلم شمس الدين إني مفوض من الأعيان للحديث معك....

- ماذا يريدون؟

- لهم رغبة صادقة في الاحتفال بزفافك.

---

[1] انظر: المصدر السابق، ص99 – 101.

[2] المصدر السابق، ص97، 98.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقال شمس الدين ببساطة:

- سيجري زفافي في نطاق قدرتي كسواق كارو...
- ولكنك فتوة الحارة أيضاً..؟
- لن يغير ذلك من وضعي كما تعلم" [1].

لقد أتاح لنا الراوي أن نعيش وجهاً لوجه مع الشخصية في هذا المشهد الحواري، فرأينا الشخصية أمامنا تتحدث وتتخذ موقفاً تجاه الأحداث، وترسم لنا نفسها بأكثر الطرق الدرامية حيوية وهو الحوار، الذي يعدّ من أكثر طرق رسم الشخصية إقناعاً، "حيث تبدو أمامنا الشخصيات المشتركة في الحوار نابضة بالحياة تتكلم وتفكر حتى أن القارئ في كثير من الأحيان يحس بأنه يكاد يشترك في الحوار" [2].

وبقى أن ننتقل إلى رواية أجيال من نوع آخر، وهي حديث الصباح والمساء، فهي "عمل روائي صغير نسبياً كتبه نجيب محفوظ سنة 1987 مستخدماً واحداً من أشكال السرد المعروفة، هو: فن التراجم الشخصية الموجزة" [3] وكنمط مختلف عن روايات الأجيال الأخرى، فإن محفوظ يعرض حياة أسرة ممتدة زمنياً عن طريق تجلية كل شخصية في هذه الأسرة بشكل منفصل، معتمداً في ذلك الترتيب الألفبائي، "لكن هذا لا يعني أن الشخصية لا تحضر إلا من خلال الحديث المباشر عنها في الجزء المخصص لها، بل إن هناك فضاء عاماً واحداً تخلقه العلاقات المتشابكة يسهم في إضاءة جوانب أخرى من حياة الشخصيات في غير الفصول المخصصة لها"[4]

---

[1] الحرافيش، ص118

[2] نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1988، ص132.

[3] ماجد مصطفى: من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء، فصول، ع67، 2005، ص128.

[4] نبيل حداد، نظرات في الرواية المصرية، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص9-15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولنأخذ نموذجاً لإحدى شخصيات الرواية مثل شخصية أحمد عطا المراكيبي، نجد الراوي يبدأ بتصويرها مادياً بالطريقة الإخبارية المعتمدة على وصف الراوي:

"عملاق في الرجال، بالطول والعرض، صورة خيالية لبطل حكاية شعبية بشاربه الكث وراحته المنبسطة وظاهر يده الأشعر، يملأ مقعد الحنطور وهو يتهادى به.." [1].

وبعد تشكيل الهيئة الخارجية لشخصية أحمد عطا المراكيبي، يبدأ الراوي بإلقاء الضوء على جوانب شخصيته الأخرى بطريقة الإخبار المعتمدة على وصف الراوي المباشر أيضاً، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الرواية تعتمد بشكل رئيس على السرد المباشر [2]، ويصف الراوي الجانب النفسي والاجتماعي للشخصية فيقول:

"وجنح أحمد للدعة وحياة الأعيان، فأسقطه أبوه من حسابه، كان يمضي وقتاً في العزبة ببني سويف على هامش العمل الزراعي، ثم يرجع وحده، أو هو وفوزية هانم إلى السراي بالقاهرة بمقامه في الدور الثالث، وينفق وقته بين زيارات الأهل واستقبال الأصحاب... [3].

هكذا تتشكل لدينا جوانب شخصية أحمد عطا المراكيبي بهذه المعلومات الإخبارية التي أمدنا بها الراوي، والتي تختزل في ثناياها ما سيؤول إليها حال أحمد عطا المراكيبي بعد وفاة والده، وعدم قدرته على إدارة أمواله وأراضيه.

ونجد الراوي يرسم الشخصية في بعض الأحيان بواسطة الطريقة الكشفية المعتمدة على الحوار، ووصف الشخصيات الأخرى، فيرسم لنا الراوي الجانب الاجتماعي والنفسي لشخصية أحمد عطا المراكيبي عن طريق حوار دار بينه وبين أخيه محمود إثر وفاة والدهما:

"وقال له محمود بك:

---

[1] نجيب محفوظ:حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر، الفجالة، ص 5، 6.

[2] انظر: نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص11.

[3] حديث الصباح والمساء، ص11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- ستتعلم كل شيء، ولديك من يعاونك، ولكن.. وكور الرجل يده الغليظة ثم واصل:

- عليك أن تتخلى عن طيبتك، فالتعامل مع الفلاحين والمستأجرين غير التعامل مع الأصحاب والأقارب!

وفكر طويلاً وهو يتخبط في الشرك، ثم قال:

- أنت أخي الأكبر، وما لقيت منك إلا البر والوفاء، وأنا لم أخلق لذلك..." [1].

هذا الحوار جاء لتأييد ما رسمه الراوي بالسرد الخبري المباشر لشخصية أحمد عطا المراكيبي، إضافة إلى أن الحوار عمل على كسر رتابة السرد[2] وتقديم الشخصية بصورة حية تضفي مزيداً من عنصر الإقناع.

إن أهم ما يميز البناء الفني للشخصيات عند محفوظ، هو التدرج في رسم الشخصيات والذي يسهم بالتالي في التدرج في بناء الرواية ككل، "فكل ما يذكر في الرواية من أفكار وآراء وعادات وملامح للشخصيات يؤدي وظيفة معينة خاصة به، وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها، بحيث تخدم الهدف العام للرواية في نفس الوقت التي تؤدي فيه وظيفتها العادية، بالنسبة للخاتمة أو المناسبة التي ذكرت فيها" [3] ومثل هذه القراءة لا تتأتى إلا من خلال نظرة شاملة للرواية، فالقطعة الفسيفسائية لا تظهر إلا من خلال رؤيتها ضمن لوحة مكتملة.

رسم الشخصية النموذجية:

الشخصية النموذجية تعني "تلك الحالة المفردة، التي تحوي أشياء كثيرة متشابهة في الواقع – وهي هنا تشترك مع الشخوص الحياتية الحقيقية – ولكنها في الوقت نفسه تبقى متميزة عن الشخصية

---

[1] المرجع السابق، ص14.

[2] انظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

[3] علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، 1964، ص247.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواقعية"[1]. بما تحققه من تفاعل بين العام والخاص، حيث إن النموذج "لابد من أن يكون موصولاً بحقائق إنسانية واجتماعية تتضافر –جنبا إلى جنب – مع الخصائص الذاتية، أو السمات الخاصة للشخصية الروائية، وتتفاعل معها، بما يحقق تمايز النموذج حتى يكون شخصية نامية بعيدة عن التسطيح والتنميط، وفي الوقت نفسه يستحضر قوة الإلهام والإقناع التي لا تتحقق بعيدا عن حقائق الحياة"[2].

والشخصية النموذجية هي مصدر إثراء، تمد الرواية بقدر كبير من الحيوية وتثير اهتمام القارئ وتشكل حلقات اتصال فاعلة بين القارئ والرواية، وهي تشكل أيضاً "المطلب الأسمى لأي مبدع بل إن عدم استطاعة الفنان إيصال الحالة التي يطرحها إلى مرحلة النمذجة إنما يشكل قصوراً في درجة إبداعه أو أدواته، أو وعيه وقلة تجربته وبشكليها الحياتي والفني"[3].

كما أن النمذجة هي "تعبير عن تعامل الفن الحقيقي مع مجموعة من الصفات التي تشكل جوهر الموضوع، أي التي تشكل كل علاقاته بالعالم المحيط به، التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية وتنعكس فيها، من ثم، تناقضات هذا العالم. والنمذجة مع تناقضاتها يستطيع الفن الحقيقي أن يتمثلها إلى حد يصبح معه النموذج هو التجلي الفني لوحدة جدلية بين السمات العامة والخصائص الفردية دون أن تضيع حدوده الفردية" [4].

وعلى هذا الأساس فإن تشكيل شخصيات روائية تصل إلى مرحلة النمذجة يعد مقياساً لإبداع الروائي أو إخفاقه، وهو عامل مهم من العوامل التي ترقى بالعمل الروائي وتكسبه قيمته.

---

[1] عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص33.

[2] نبيل حداد: الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2003، ص 121.

[3] عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص34.

[4] نبيل حداد: الرواية في الأردن ونماذج مجتمع الأعمال، مؤتة للبحوث والدراسات، م ع6، م11، الكرك- الأردن، 1996، ص20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشخصية النموذج كانت تعرف في القرن السابع عشر بالشخصية المسطحة أو الشخصية الهزلية، وأحياناً بالكاريكاتير، وتدور حول فكرة واحدة أو خاصة، عندما لا يتوافر فيها أكثر من عامل [1].

وهذا المفهوم تغير عند روائيي العصر الحديث "فقد اتجهوا إلى دراسة الإنسان في القصة بوصفه نموذجاً لطبقة من الطبقات الاجتماعية أو لجيل من الأجيال، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها"[2].

وتكوين الشخصية النموذجية "يسير – طبقاً لنظرية تين– من الواقع إلى المثال، إذ إن هدف العمل الفني إنما هو الكشف عن خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء في الواقع" [3] أي أن الشخصيات النموذجية في الأساس مستمدة من الواقع، تدخل عالم الرواية بصياغة أخرى، إذ تلعب رؤية الروائي دورها في تشكيل الشخصية النموذجية وإجراء التعديلات عليها، بحيث تصبح أكثر قدرة على حمل فكرة معينة، كما تصبح أكثر قدرة على اختزال المعاني الكثيرة التي تشابهها في الواقع وتصبح بالتالي الناطقة باسمها.

وقبل الشروع بإلقاء الضوء على النمذجة عند محفوظ، يبقي أن نشير إلى خصائص الشخصية النموذجية، ويلخصها عبد الله رضوان في الخصائص التالية [4]:

أ– قدرتها على التعميم– بمعنى قراءة العام من خلال الخاص.

ب–قدرتها على احتمال الأبعاد والدلالات الرمزية بحكم اقترابها من الكمال الفني المنشود.

ج–تطورها ونموها على الدوام داخل العمل الفني.

د– تفردها وتميزها عن الشخصية الواقعية.

---

[1] أ.م. فورستر: أركان الرواية، ص54.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص506.

[3] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص150.

[4] عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص47.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ه- أنها مرتبطة بظرفها الموضوعي التاريخي الذي تصوره.

والمتأمل في عالم نجيب محفوظ الروائي يجده حافلاً بالشخصيات النموذجية والنمذجة تعد من السمات المميزة عنده، "والحقيقة أن نجيب محفوظ لم يترك نموذجاً ينتمي إلى الطبقة الوسطى إلا تناوله. فقد قدم أيضاً نماذج "الفتوة" و"البلطجي" و "الشاذ" ونماذج للانتماء السياسي والعقائدي مثل الشخصية الدينية والشخصية اليسارية، كذلك قدم نماذج لمزدوجي الشخصية"[1].

سيهتم البحث بدراسة النمذجة مركزاً على الثلاثية، حيث إن كثير من شخصياتها تدور في فلك النمذجة، وقد زخرت بنماذج متعددة لمختلف الشرائح والطبقات، سيلقي البحث الضوء على بعضها لتمثيل فكرة النمذجة الفنية عند محفوظ.

إن أول ما يطالعنا في الثلاثية، هو نموذج الرجل/ السلطة، متمثلاً في شخصية السيد أحمد عبد الجواد، الذي يمثل نموذجاً لواقع الرجل في سلطته المطلقة في بيته.

وقد أجاب نجيب محفوظ عن سؤال وجهه إليه رجب حسن: "هل كنت تعرف السيد أحمد عبد الجواد في الحياة؟ في منطقة الحسين نفسها مثلاً؟ بقوله:

" تستطيع أن تقول مطمئناً إن من كان يخرج في عصره عن الخطوط الأساسية في شخصية أحمد عبد الجواد يعتبر شاذاً، أو ساقط الرجولة" [2].

ونستطيع أن نتمثل هذه السلطة في كثير من المواضع في الثلاثية، فمنذ البداية يظهر لنا السلوك السلطوي للسيد أحمد عبد الجواد في تعامله مع زوجته أمينة، يكشف الراوي لنا مثل هذا السلوك عن طريق مشهد استرجاعي يعود للعام الأول من زواج أمينة من السيد أحمد عبد الجواد:

---

[1] نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص21.

[2] رجب حسن: نجيب محفوظ يقول، ص11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وقد خطر لها مرة، في العام الأول من معاشرته، أن تعلن نوعاً من الاعتراض المؤدب على سهره المتواصل فما كان منه إلا أن امسك بأذنيها وقال لها بصوته الجهوري في لهجة حازمة: أنا رجل، الآمر الناهي، لا أقبل على سلوكي أية ملاحظة، وما عليك إلا الطاعة، فحاذري أن تدفعيني إلى تأديبك" [1].

تتكون شخصية السيد أحمد عبد الجواد من هذه الخطوط الأساسية، خطوط السلطة المطلقة في بيته، فهو لا يقبل أية مناقشة أو تعليق على سلوكه، وإلا فسيكون الحساب عسيراً، ولقُنت أمينة درساً لم تنساه طوال حياتها، "فتعلمت من هذا الدرس وغيره مما لحق به أنها تطيق كل شيء – حتى معاشرة العفاريت – إلا أن يحمر لها عين الغضب، فعليها الطاعة بلا قيد أو شرط" [2].

وتتجلى هذه السلطة والتزمت في شخصية السيد أحمد عبد الجواد بشكل دائم في بيته، فهي ليست محصورة في هذا الظرف الذي يتلقى فيه ملاحظة على سلوكه، بل هي سمة دائمة:

"وعادت إلى الحجرة فأغلقت الباب وسحبت من تحت السرير شلته فوضعتها أمام الكنبة وتربعت عليها إذ لم يكن ترى لنفسها الحق في أن تجلس إلى جانبه تأدباً" [3]

وإذا كانت هذه العلاقة بين السيد أحمد عبد الجواد وزوجته أمينة، فما شكلها بينه وبين أولاده؟

تظهر لنا ملامح هذه العلاقة السلطوية بشكل أعمق مع الأولاد، لنتأمل هذا المشهد الذي يجمع السيد أحمد عبد الجواد بأبنائه على مائدة الإفطار:

" دخل الإخوة الثلاثة تباعاً فجلس ياسين إلى يمين أبيه، وفهمي إلى يساره، وكمال قبالته. وجلس الأخوة في أدب وخشوع، خافضي الرؤوس كأنهم في صلاة جماعة، يستوي في هذا كاتب مدرسة

---

[1] بين القصرين، ص8.

[2] المصدر السابق، ص8.

[3] نفسه، ص12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل آغا. فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق في وجه أبيه" [1].

سلطة السيد أحمد عبد الجواد تغطي البيت كله، كأنه قائد عسكري في بيته، يلتزم الجميع بأوامره، ولا يجرؤ أحد على مجرد التحديق في وجهه، لكن ماذا عن شخصية السيد أحمد عبد الجواد خارج بيته؟

إن شخصية السيد أحمد عبد الجواد كانت تنطوي على كثير من الازدواجية والتناقض، فصورته خارج بيته هي النقيض تماماً من صورتها داخله، تتجلى رقته وبشاشته مع أصحابه، حتى لا يصدق أحد من أهل البيت رقته وبشاشته إذا لاح لهم خارج البيت:

"وكانت تنصت إلى صوت زوجها وهو يودع أصحابه بشغف ودهشة ولولا أنها تسمعه كل ليلة في مثل هذه الساعة لأنكرته، فما عهدت منه –هي وأبناؤها– إلا الحزم والوقار والتزمت، فمن أين له بهذه النبرات الطروبة الضحوكة؟!" [2].

والحقيقة أن هذه الازدواجية والتناقص يمدان النموذج الفني بقدر من الحيوية ويحرراه من الجمود والسكون، "فحين يخلو النموذج من تناقص فإنه يفقد حيويته وسخونته ويصبح شيئاً ميتاً بارداً كالثلج يفشل في أن يقنعك أو يؤثر فيك أو يجذبك إلى مشاركته" [3].

وشخصية السيد أحمد عبد الجواد هي بيئة خصبة لكثير من التناقضات، التي جعلتها متفردة مثيرة، فقد نفث محفوظ فنيته فيها بحيث صبغ واقعيتها بألوان التفرد "فقد ابتدع لهذا الرجل صفات ثانوية خاصة وألوانا فرعية من السلوك" [4].

---

[1] بين القصرين، ص21، 22.

[2] المصدر السابق، ص15.

[3] نجيب سرور: رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص69.

[4] رجب حسن: نجيب محفوظ يقول، ص11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن هذه الجوانب المتناقضة في شخصية السيد أحمد عبد الجواد، هو ذلك التناقض بين الجانب السلوكي وبين الجانب الديني، فهو مولع بمعاقرة الخمر ومجالس اللهو والطرب مع النساء، يظهر لنا هذا على لسان الشيخ متولي عبد الصمد وهو يعظه:

- "ماذا تقول وأنت المؤمن الورع، في ولعك بالنساء؟ ...

ما علي من ذلك، ألا يحدث سول الله ﷺ عن حبه للطيب والنساء؟

- الحلال غير الحرام يا ابن عبد الجواد، والزواج غير الجري وراء الفاجرات..

- والخمر؟... ماذا تقول فيها؟!

أليست حراماً لا يفارقه من يحرص على طاعة الله ومحبته" [1].

ثم نرى على النقيض من هذا السلوك الجانب الديني الذي يحياه السيد أحمد عبد الجواد، والذي يتميز بالورع والإيمان:

" ثم جاء بسجادة الصلاة... صلى بوجه خاشع، وهو غير الوجه البسام المشرق الذي يلقى به أصحابه، وغير الوجه الحازم الصارم الذي يواجه به آل بيته" [2].

مثل هذا التناقض يضفي على نموذج السيد أحمد عبد الجواد لوناً من التفرد والخصوصية لا نقابل مثلها في حياتنا الواقعية، ولا يسع القارئ إلا أن ينجذب إلى هذه الشخصية، يكرهها حيناً ويحبها حيناً آخر، وهذا ثمرة إبداع الروائي، "فبعد أن يشحنك نجيب محفوظ بالكراهية له (السيد أحمد عبد الجواد) ينبري – مخلصاً – للدفاع عنه" [3]. ومثل هذا الدفاع نجده في قول الراوي:

"... كما يعمل فيتفانى في عمله، ويصادق فيفرط في مودته، ويعشق فيذوب في عشقه، ويسكر فيغرق في سكره. مخلصاً صادقاً في كل حال، هكذا كانت الفريضة حجة روحية يطوف فيها برحاب

---

[1] بين القصرين، ص42، 43.

[2] المصدر السابق، ص20.

[3] نجيب سرور: رحلة ... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص73.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المولى، حتى إذا أنفتل من صلاته تربع وبسط راحتيه وراح يدعو الله أن يكلأه برعايته ويغفر له ويبارك في ذريته وتجارته" [1].

وتجدر الإشارة إلى أن سلطة السيد أحمد عبد الجواد شكلت تأثيراً مهماً ومباشراً على الشخصيات الأخرى من أفراد الأسرة، فهذه السلطة كانت مصدر تلك القوة الفاعلة التي فرضت هيمنتها على شبكة العلاقات بين الشخصيات [2].

وقد أوصلت هذه السلطة الشخصيات إلى نقطة التأزم بحيث نفذت كل شخصية نوعاً من التمرد وفق مسارها الخاص، ففهمي مثلاً يشترك في مظاهر سياسية ويموت فيها رغم إصدار السيد أحمد عبد الجواد أمره بتجنب السياسة [3]. وكمال الابن الأصغر يختار مدرسة المعلمين رغم عدم موافقة والده السيد أحمد عبد الجواد عليها [4]، وخروج أمينة لزيارة الحسين في غياب السيد أحمد عبد الجواد عن البيت، رغم أنها لم تخرج من بيتها منذ زواجها إلا مرات معدودة [5].

لقد استدعى نجيب محفوظ كثيراً من الشخصيات النموذجية في ثلاثيته من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وإذا انتقلنا إلى الجيل الثاني (جيل الأبناء) وجدنا مثل هذه الشخصيات، مثل شخصية كمال عبد الجواد، وهو يمثل نموذجاً لشخصية الباحث عن الحقيقية.

وقد مثل كمال عبد الجواد "المرحلة الفنية، المستهدفة لفهم الحقيقة الكاملة عن البشر، الحقيقة التي يشعرون بها في ذواتهم وحقيقة القوى التي تلفهم" [6]. وكمال يمثل نموذجاً لأزمة فكرية متمثلة في

---

[1] بين القصرين، ص20.

[2] انظر: حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص287.

[3] بين القصرين، ص472.

[4] قصر الشوق، ص51-54

[5] بين القصرين، ص157-166.

[6] عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص18.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جيل نجيب محفوظ [1]. "هذا الجيل الحائر الذي قرأ كثيراً وشك كثيراً، وكان مثالياً في شكه وفي تفكيره، ولهذا عانى وتأزم وحار" [2].

ويقول غالي شكري: "أعتقد بأن الثلاثية هي التاريخ الشخصي لكمال عبد الجواد، كما لست أعتقد بأن كمال عبد الجواد – كفرد – هو المعادل الفني لشخصية نجيب محفوظ... وإنما أعتقد اعتقاداً كبيراً بأن أزمة جيل نجيب محفوظ الأساسية تجد تعبيراً فنياً لها في أزمة جيل كمال عبد الجواد" [3].

وإذا نظرنا في اللوحة التالية التي ينفذ فيها الراوي إلى العالم النفسي لكمال وجدنا تلخيصاً لهذه الأزمة:

"– الجمال ... الجمال! وما هو الجمال؟

تاقت نفسه في هذه اللحظة إلى التطهر والانعزال والتأمل، وحن إلى ذكرى الحياة التي عاشها معذباً في ظل المعبودة، ثم بدأ وكأنه آمن بقسوة الحقيقة إلى الأبد. أيجعل من الإعراض عن الحقيقة مذهبه؟ ... إذا كانت الحقيقة قاسية فالكذب ذميم، ليست الحقيقة قاسية ولكن الانفلات من الجهل مؤلم كالولادة، أجر وراء الحقيقة حتى تنقطع منك الأنفاس، أرض بالألم حتى تخلق نفسك من جديد..." [4].

أما كمال فيمضي حياته متأملاً في كل شيء حوله، "ولكنه لا يخرج من تأملاته بموقف حاسم يواجه به الحياة إنه يظل حتى النهاية معذباً حائراً بين الشك والإيمان.. بين السلبية والإيجابية" [5].

وإذا انتقلنا إلى الجيل الثالث (جيل الأحفاد)، وجدنا شخصيات نموذجية أكثر نضوجاً وبلورة، مثل شخصية أحمد شوكت (حفيد السيد أحمد عبد الجواد) يمثل نموذجاً للمثقف اليساري، "وهو يعكس

---

[1] انظر: رجب حسين: نجيب محفوظ يقول، ص135.

[2] عودة الله منيع القيسي: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المكررة ودلالتها في رواياته، ص43.

[3] غالي شكري: المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر، 1969، ص10.

[4] قصر الشوق، ص157–166.

[5] علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية، ص253.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رمز وفعاليات هذا المثقف اليساري في الأربعينيات وحتى عام 1946، عام احتدام الصراع الوطني والاجتماعي ولجنة الطلبة والعمال وحدوث المظاهرات الشعبية والطلابية والتي أخمدها اسماعيل صدقي باعتقالاته الشهيرة" [1].

لقد كان أحمد شوكت امتداداً وحصيلة لنضال خاله (فهمي) الذي كان من طليعة المثقفين الوفديين في حزب الوفد والذي استشهد في مظاهرات سعد زغلول بعد أن أفرج عنه" [2]. لكن أحمد شوكت يعد نموذجاً لشخصيات من الجيل الثالث (الأحفاد) ذات الرؤية الواضحة والمسار المحدد، والثقة القوية بهذا المسار، كل ذلك بلوره الروائي أكثر في شخصيات هذا الجيل وإن أوجد بذوره في طيات الجيل السابق مثل شخصية فهمي الذي كان دافعه المشاعر الوطنية أكثر منها رؤى فكرية.

وتتضح الرؤية اليسارية في عدة مواضع، فمثلاً يظهر ذلك في حديثه مع عدلي كريم رئيس تحرير مجلة (الإنسان الجديد) الذي يؤمن بالفكر العلمي النقدي:

"فاعتدل الأستاذ في جلسته، وقال:

ينبغي أن يحل العلم محل الكهانة والدين في العالم القديم...

فقال أحمد مؤمناً على قول أستاذه:

ولذلك كانت رسالة "الإنسان الجديد" هي تطوير المجتمع على أساس علمي" [3].

لقد مثل أحمد شوكت نموذجاً للتيار اليساري الذي وجد في جيل تلك الفترة، وهو يمثل المرحلة المتطورة والعمالية التي تتطلبها تلك المرحلة، فلم تعد تحتمل أن تبقى المشاركة في الأحداث السياسية مقصورة على المشاعر والكلمات، بل احتاجت إلى تطور نحو الجانب العملي، ولذلك نجد أحمد شوكت

---

[1] عبد الرحمن أبو عوف: الرؤى المتغيرة، ص116.

[2] المرجع السابق، ص116.

[3] السكرية، ص91.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يُعتقل مع أخيه عبد المنعم الذي يمثل نموذجاً للتيار الديني نتيجة لنشاطهما الذي لم يعد مقصوراً على الكلام [1].

وبالانتقال إلى النمذجة في حديث الصباح والمساء، فإننا نجد النموذج فيها مختلفاً، لكننا هنا في "حديث الصباح والمساء" نواجه بفقدان النموذج الواحد بطلاً رئيساً للرواية... لكننا إذا استعنا بقدر من التجريد ،ذهبنا إلى أن البطل هنا ليس شخصية بعينها بل طبقة بعينها، البرجوازية المصرية، حينئذ تكتسب المواقف الرئيسة الأولى، بتأثيراتها الوراثية، بعض الخصائص العامة للنموذج الإنساني" [2].إن أبرز النماذج الإنسانية التي تقدمها رواية حديث الصباح والمساء، هو نموذج الإقطاعي الجديد، والمقصود بالجديد أي الإقطاعي المنتسب للعرق المصري، بخلاف الإقطاعي القديم الذي كان ينتسب إلى عرق غير عربي، مثل شخصية عطا المراكيبي، كما تقدم نموذج الأفندي، وعالم الدين، والملتزم السياسي، والغيبي (الذي يخلط المعتقدات الدينية بالغيبيات) ونموذج الانفتاحي، وكذلك نموذج مزدوج الشخصية[3].

رسم الشخصية الملحمية:

من الضروري قبل الشروع في التعرف على ملامح الشخصية الملحمية وكيفية تقديمها، أن نتبين علاقة الرواية بالملحمة.

إن علاقة رواية الأجيال بالملحمة علاقة وطيدة، حيث ترتبط رواية الأجيال بالزمن ...، وتصور حياة مجتمع ما، من خلال ما تعيشه الأجيال المتعاقبة فيه، وما تشهده من صراع في مواجهة

---

[1] المصدر السابق، ص312-324.

[2] نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص21-22.

[3] انظر: نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص22-26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

قوى مختلفة، وهذا التصوير للصراع الاجتماعي والطبقي هو ما تقترب فيه أجواء الرواية الجيلية من الملحمية"[1].

لقد كانت الملحمة القديمة متمثلة بالصياغة الشعرية، وعندما ظهرت الرواية" وصفت بأنها ملحمة نثرية بما يعني أن الفرق بينها وبين الملحمة يتعلق بشكل الكتابة وليس بشيء أخر... وعندما جاءت المرحلة الكلاسيكية كرست هذا الموقف وأطلقت على الرواية اسم: "الملحمة النثرية" [2]، "فقد تحولت الملحمة إلى رواية. وتحولت المادة الملحمية إلى مادة روائية"[3]، وقد شايع لوكاش هيجل حينما ألح على القرابة بين الملحمة والرواية، واقتفى أثره أيضاً عندما حدد الرواية بأنها ملحمة بورجوازية أو "ملحمة عالم بدون آلهة" [4].

وعودة إلى رواية الأجيال، وإذا كانت الرواية بصورتها العامة قد انحدرت من رحم الملحمة، فإن رواية الأجيال من شأنها أن تكون أكثر أشكال الرواية صلة بالملحمة، حيث إن أهم سمات الملحمة هي الامتداد الزمني، وهذه السمة هي أيضاً عصب الرواية الجيلية، وعلى هذا الأساس فإن الزمن يشكل رافداً مهماً، في خلق جو ملحمي يبرز تفوق سمات إنسانية وبطولية نموذجية في مجال ما في الحياة، وفي كشف المصائر الفجائعية التي تتربص بالإنسان بفعل عوامل وقوى مختلفة، وكل ذلك مما تشترك به رواية الأجيال مع الملحمة" [5].

وبعد الإشارة إلى هذه الصلة الوثيقة بين رواية الأجيال والملحمة، تنتقل إلى الإشارة إلى الشخصية الملحمية في الرواية وكيفية رسمها.

---

[1] مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 45، 46.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص12.

[3] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ت: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص35.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص6.

[5] مريم جبر فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحتى نتمكن من تحديد المواطن الملحمية للشخصية، من الضروري أولاً أن نتبين سمات الشخصية الملحمية.

"ويمكن القول أن الشخصية الملحمية تنطوي على عدد من السمات... وهذه السمات هي:

1- إنها شخصية شبه أسطورية، أي بشر أسبغت عليهم مظاهر أسطورية كالقوة والجلال والفكر الثاقب.

2- لا تمثل هذه الشخصية نفسها فحسب، بل هي شخصية قائدة تمثل أمة أو مجموعة من الناس تكون هذه الشخصية ممثلة وقائدة لهم....

3- إنها شخصية متحدية، أي متى توضع في موقف حرج فلا تتردد بل تتحدى الموقف...

4- إنها شخصية مضحية، فهي على استعداد للتضحية بنفسها من أجل مجد المجموع..."[1].

وسيكتفي البحث هنا بدراسة نموذج من شخصيات ملحمة الحرافيش، وسنترك التفصيل لفصل لاحق في هذا البحث، حيث تمثل الحرافيش المعمار الفني للملحمة، وسنتبين من خلالها كيفية استثمار الراوي للسمات الملحمية في رسم شخصيته،والتي ستكون الشخصية الأولى في الرواية وهي شخصية عاشور الناجي.

لقد أمد الراوي شخصية عاشور الناجي منذ ظهورها، ببعد أسطوري، فقد عثر عليه الشيخ عفرة زيدان وهو في طريقه لصلاة الفجر:

"فقال بعد تردد:

عثرت على وليد تحت السور العتيق..." [2].

---

[1] سعد عبد الحسن العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001، ص196.

[2] الحرافيش، ص7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظهر عاشور الناجي بشكل غامض، وكأن السماء جادت به من العدم، وهذا القدوم الغامض أضفى شيئاً من الملامح الأسطورية على الشخصية.

ثم يتابع الراوي إضفاء مثل هذه الملامح الأسطورية على الأوصاف الجسدية لعاشور الناجي عندما استوى شاباً: "أما عاشور فتفتح قلبه أول ما تفتح للبهجة والنور والأناشيد ونما نمواً هائلاً مثل بوابة التكية، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع غليظة مترعة بماء الحياة" [1].

إن ملامح هذه القوة لا تخلو من بعد أسطوري، تذكرنا بأبطال الملاحم القديمة وقوتهم الهائلة، فالراوي هنا "يقترب بشخصياته من شخصيات الليالي العربية، ويضفي أبعاداً أسطورية على الشخصيات..." [2].

وقد استعان الراوي بالتشبيه لتحقيق مثل هذه الملامح الأسطورية، وهو لم يبتعد للإتيان بالمشبه به، وإنما استعاره عن المكان الذي يحيا به عاشور الناجي، فنموه مثل بوابة التكية وساعده حجر من أحجار السور العتيق،وهو السور الذي عُثر عليه تحته، كما أن لوحة الوصف هذه جاءت مكثفة، فوصف الراوي لعاشور الناجي بأن "رأسه ضخم نبيل" اختزل في ثناياه نواة الملحمة، وهي القوة الجسدية مضافاً إليها النبل وحب الخير هما أساس الفتونة وتحقيق العدل اللذان سينهض بهما عاشور الناجي لاحقاً.

ونجد أيضاً من السمات التي رسمت الملامح الملحمية لشخصية عاشور الناجي، النبوءة التي تلقاها من أبيه (الذي تعهد تربيته) على شكل حلم، وهذه النبوءة كانت السبب في نجاته من الوباء الذي أهلك أهل الحارة جميعاً:

---

[1] الحرافيش: ص12

[2] محمد القضاة: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص166.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"نام ساعتين" رأي في وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان. هرع نحوه مجذوباً بالأشواق كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين. هكذا اخترقا الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل. وناداه من أعماقه لكن الصوت في حلقه أنكتم"[1].

وبعد رجوعه من الخلاء بعد انتهاء الوباء، وعودة الحياة إلى الحارة، أصبح وجيهاً للحارة وفتوة، يدافع عن الفقراء ويواجه الظلم: "كان راعي الفقراء، يتصدق عليهم، ولم يقنع بذلك فكان يشتري الحمير ويسرّح بها العاطلين ...، حتى لم يبق عاطل واحد في الحارة عدا العجزة والمجاذيب"[2].

إضافة إلى ذلك فإن الراوي لعب دوراً في رسم الملامح الملحمية لشخصية عاشور الناجي، عن طريق السرد الخبري المباشر، فقد وصفه في أكثر من موضع بالملامح الأسطورية: "وانحسار الستر عن سر عاشور لم ينل من حب الناس له أو احترامهم، بل لعله خلق منه أسطورة أغنى بالبطولة والجود"[3]. وفي موضع آخر يقول الراوي على لسان الأعيان والتجار إثر غياب عاشور الناجي: "ماذا ينقذهم من سطوة الجبار وشبابه المتجدد وإرادته الحديدية إلا معجزة؟! فليدم الغياب ولتطو الأسطورة، ولينقلب الوضع إلى الأبد"[4]. إن هذه الصفات تقدم بطريقة مباشرة صفات ملحمية اتصف بها أبطال الملاحم القديمة، فقد ارتقت عن الصفات البشرية لتلامس الصفات الأسطورية.

كما أن نهاية عاشور الناجي لم تكن بالنهاية الطبيعية للبشر وهي الموت، ولكن نهايته كانت بالاختفاء المفاجئ الذي أضفى على الشخصية هالة من الغموض الملحمي:

---

(1) الحرافيش، ص 84.

(2) المصدر السابق، ص74.

(3) نفسه، ص84

(4) نفسه، ص92

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

"لأول مرة تستيقظ فلة فلا ترى عاشور جنبها يغط في نومه ... أين الشاب العجيب البالغ الستين من عمره؟ القوي النشيط الفاحم الشعر"[1].

إن عاشور الناجي لم ينته بالموت، كنهاية البشر، "مما يعني أنه كائن شبه أسطوري يتعالى حتى على الموت"[2].

إن شخصيات الحرافيش (سلالة عاشور الناجي) التي تتصدر الفتونة بعد عاشور الناجي، تقترب في معظمها من التقديم الملحمي، الذي سيلقي البحث عليه مزيداً من الدراسة في فصل لاحق.

---

[1] المصدر السابق ، ص89.

[2] سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ: مقاربة عامة

تعد الشخصية من أهم عناصر البنية الروائية؛ إذ إنها المساحة التي تبرز الفلسفة الفكرية للكاتب، وهي الوعاء الذي يفرغ فيه وجهة نظره ورؤيته الخاصة؛ فالروائي" يركب عدداً من الكتل الكلامية بصورة غير مصقولة واصفاً نفسه، مطلقاً عليها اسماً وجنساً. كما يختار لها ملامح معقولة...، هذه الكتل الكلامية هي شخصيات"[1].

و لا نجانب الصواب إذا قلنا إن من أهم عوامل نجاح العمل الروائي، هو مدى إتقان الكاتب في رسم شخصياته، وتصويرها فنياً بشكل يرقى إلى المستوى الإنساني والفكري، " فالأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة"[2].

ومن خلال الوقوف على شخصيات نجيب محفوظ الروائية، نستطيع أن نخلص إلى أهم الخطوط الرئيسة التي ترسمها وأبرز الملامح التي تلونها.

إن أول هذه الملامح هو واقعية الشخصيات، فهي شخصيات تعيش في المجتمع، وتتحرك فيه، ومن خلال تحركها تشارك في تحريك الأحداث وتوجيهها، "فلا ينكر أحد أن شخصيات نجيب محفوظ الروائية – رئيسة كانت أو غير رئيسة" مستمدة" فعلاً من الواقع الاجتماعي والفكري والحضاري، فهي بذلك مجموعة" صور" مأخوذة لنوع معين من الحياة الإنسانية في هذا الحيز المكاني والزمني والوظيفي[3].

---

(1) ا.م فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، لبنان، ط1، 1994، ص 37.

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط1، القاهرة، 1973، ص 563.

(3) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1986، ص 9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن هذه الصورة لشخصيات نجيب محفوظ المستمدة من واقعه، لا ينقلها كما هي، فهذه ليست مهمة الروائي، ولكنه يعيد صياغتها من خلال رؤية خاصة لتشكل في النهاية عالماً مكتفياً ومستقلا عن العالم الواقعي الخارجي، وهذا هو المجال الذي يدور فيه الروائي في إبداعه؛ أي مدى مهارته وقدرته في إعادة صياغة الواقع.

" وقد اتبع الأستاذ" نجيب محفوظ" في قصصه هذا المنهج الفني، فصور شخصياته بما يكشف عن صراعهم النفسي، ونظراتهم إلى القيم الاجتماعية وتفاعلهم مع أحداث المجتمع...، ولا مناص للقارئ من أن يبذل جهداً كبيراً في الوقوف على ما تزخر به قصص الأستاذ " نجيب محفوظ" من تيارات فكرية، وجوانب صراع نفسي..." [1].

ومثال هذا المنهج نراه في الثلاثية مثلاً، فشخصيات هذه الرواية الممتدة عبر حقبة زمنية تشير إلى تيارات فكرية واجتماعية سادت المجتمع المصري في فترة زمنية محددة، فنلحظ صدى الحوادث الاجتماعية والسياسية يتردد من خلال الشخصيات، مما أثرى الشخصيات وأمدها بالقدر اللازم من الموضوعية.

أما الملمح الثاني من ملامح رسم الشخصية عند نجيب محفوظ فيتجلى في تتبعه لأدق التفاصيل أثناء ظهور الشخصيات على مسرح الأحداث، فنجد محفوظ يقف عند شخصياته مدققاً ومحللاً ومعلقاً، وأمثلة ذلك مترامية في رواياته؛ إذ لا يقدِّم شخصيات إلا عندما يرسمها بأدق تفاصيلها.

وتجدر الإشارة هنا أن محفوظ لا يتحرى هذا الرصد الدقيق عبثاً، إذ إن هذه التفاصيل الدقيقة لها وظيفتها البالغة الأهمية بالنسبة لمجرى الأحداث، فمن خلال هذا الرسم الدقيق يتضح خط سير الشخصيات تجاه الأحداث، كما تشارك هذه التفاصيل بتهيئة ردود أفعال

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 553.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشخصيات إزاء الأحداث التالية، كما تبرز معالم الشخصية بخطوطها الواضحة وأبعادها المختلفة، سواء البعد المادي أم النفسي.

ويشير إلى هذا المعنى رجاء عيد بقوله: " إن نجيب محفوظ يتفرد بعبقرية ذات بهاء في رسم شخصياته حين يعكف مدققاً ومحللاً لأدق الجزئيات وأقل التفصيلات وحين يدأب على رسم الخطوط الواضحة والغائرة واستبطان جوانب شخصياته وهو في الوقت نفسه – متغوراً ومستكشفاً يتبع مشاعرهم وانفعالاتهم ومن هنا فإن شخصياته – جميعاً قد استوفت نصيبها كاملاً"[1].

أما عن الملمح الثالث فهو المراوحة في أساليب تصوير الشخصية ورسمها وتلوينها، ولقيت في ذلك حظها الوافر من الاهتمام؛ إذ يتنقل محفوظ بين هذه الأساليب، فمرة يرسم لنا الشخصية من خلال حوار خارجي، ومرة أخرى من خلال إبراز خلجاتها النفسية، ومرة ثالثة يمزج حواراً خارجياً بمناجاة داخلية، ومرة يقف وراء الشخصية, يصفها ويحلل أفعالها، لينتج عنها مزيجاً محكماً يجعل الشخصية تنبض بالحياة في كل مشاهد الرواية، ومن خلال هذه المراوحة يجلي محفوظ جوانب الشخصية بكافة تفاصيلها حتى ليخيل للقارئ أنها تحيا أمامه ببعديها الجسدي والنفسي.

والملمح الرابع الذي نستطيع أن نستشفه من رسم محفوظ لشخصياته، هو رسمه لها من خلال تفاعلها مع الأحداث والأماكن، فلا نجد ملامح هذه الشخصيات منفصلة عن أحداث الرواية، بل نجدها تسير معها جنباً إلى جنب، بحيث تتهيأ الأحداث والأماكن لتطور الشخصية، مما يمد الشخصية بالثراء الدرامي، وأكسابها الحيوية والفاعلية.

---

(1) رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ- رؤية نقدية، منشأة المعارف، الاسكندرية،ط1 1989، ص 20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

هذا التفاعل بين الشخصية والعناصر الأخرى نجده متصلاً في كل مشاهد الرواية، بحيث يحرص محفوظ على عدم قطع الخط الدرامي ليبقى القارئ لاهثاً وراء تتبع الأحداث والشخصيات.

" تلك هي الإضافات الجديدة التي أضافها نجيب محفوظ إلى الأدب العربي عامة والرواية العربية خاصة ...، عن طريق الشكل الفني الذي ابتدعه بما يتضمنه من شخصيات تنبض بالحياة وحوار منطلق يكشف ملامح الشخصيات الداخلية والخارجية..." [1].

وتجدر الإشارة إلى أن محفوظ راد هذا الطريق مبكراً في رسم الشخصيات، فقد كان له قدم السبق في استخدام الوسائل الفنية والتصويرية المختلفة، " ومعنى هذا أن الأشكال الروائية التي ظهرت قبل روايات نجيب محفوظ كانت لا تتجاوز الإرهاصات الأولى للشكل الروائي بمفهومه الفني الدقيق، لذلك جاءت شخصيات هذه القصص – وتدخل أعمال نجيب محفوظ القائمة على المادة التاريخية ضمنها – مبنية بناء مسطحاً... [2].

أما شخصيات نجيب محفوظ التي تلي المرحلة التاريخية، فقد جاءت محملة بعمق الرؤية الفنية والفكرية في مختلف جوانبها، فهي من الثراء الذي يتسع لحيز كبير من الدراسة لإضاءة جوانبها المختلفة.

وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى أن المجموعات القصصية عند نجيب محفوظ حفلت ببذور لشخصيات روائية وملحمية أفسح لها المجال في الروايات المطولة بعد ذلك ليرسم محفوظ ملامحها الروائية والملحمية، فهناك الكثير من الشواهد التي تنبئ أن بعض الشخصيات القصصية عند محفوظ هي تخطيطات أولية لشخصيات أتيح لها المجال لترسم مثل هذه الشواهد من خلال بعض شخصيات

---

(1) نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1988، ص 391.

(2) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ص 5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قصصية؛ فشخصية الأخ المضحي بحياته في قصة "حياة للغير" هي تمهيد واضح لرواية خان الخليلي، وقصة زعبلاوي في مجموعة "دنيا الله" حملت في ثناياها بذور الشخصية الروائية الملحمية التي صاغها محفوظ في شخصية الجبلاوي في رواية "أولاد حارتنا"[1].

ولذا، يمكن القول إن بعض قصص نجيب محفوظ يكاد يكون هيكلاً عظيماً لروايات قدمها نجيب محفوظ فيما بعد، ونضيف إلى ما سبق من شواهد مثالا في قصة "فترة من الشباب"، والتي يعدّ بطلها تمهيداً لشخصية كمال وحبه لعايدة في الثلاثية[2].

لقد حملت كثير من شخصيات محفوظ القصصية بذوراً تمهيدية لشخصيات روائية وملحمية لقيت حظها الوافر من الرسم الدقيق في الروايات المطولة فيما بعد، "فنحن نشعر في جو الكثير من هذه القصص بأننا نعيش في عالم نجيب محفوظ في رواياته متمثلا في نوعية الشخصيات والبيئة الزمانية أو المكانية التي تدور فيها الأحداث"[3].

إن شخصيات نجيب محفوظ جاءت محملة بعمق الرؤية الفنية والفكرية في مختلف جوانبها، ولذا، فهي من الثراء الذي يتسع لحيز كبير من الدراسة لإضاءة جوانبها المختلفة.

وقد اختارت الدراسة بعض روايات الأجيال عند نجيب محفوظ، ممثلة بالثلاثية، وملحمة الحرافيش ورواية حديث الصباح والمساء، حيث حفلت هذه الروايات بعائلات تعاقبت أجيالها على رقعة زمنية طويلة، شهدت كثيرا من التحولات والتغيرات التي ألقت بظلالها على الشخصيات في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى عملت الشخصيات على التأثير في هذه التحولات أسهمت بخلقها. وقد اهتمت الدراسة بعقد مقارنات بين جيل الآباء والأبناء والأحفاد مراعية هذه العلاقة العائلية المتصلة.

---

(1) محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، 1970، ص 139.

(2) انظر: عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985، ص 88-90.

(3) المرجع السابق، ص .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

تسريد الشخصية الملحمية

- بناء الزمن
- الاسترجاع
- الاستباق
- الحذف والتلخيص
- الوقفة الوصفية
- المشهد الحواري

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بناء الزمن

يعد الزمن من أهم العناصر التي تتكئ عليها الروايات الجيلية، إذ إن من أهم مميزات الروايات الجيلية هي امتدادها الزمني، والذي يسهم في صبغتها بالصبغة الملحمية.

ولذا، فإن الزمن يعدُّ عاملاً من عوامل تشكيل الشخصية، لا سيما الملحمية منها، حيث يؤدي الزمن دوره البارز فيها من خلال تتبع تفاصيل حياتها كاملة، ومن هنا سيحاول هذا الجزء من الدراسة تسليط الضوء على كيفية استثمار نجيب محفوظ للتقنيات الزمنية في الروايات موضوع الدراسة، وتسخيرها لرسم الخطوط الملحمية للشخصيات، فنحن إزاء روايات أجيال استثمرت البناء الملحمي بما فيه الزمن الملحمي.

والزمن من المحاور الأساسية في تشكيل النص الروائي، "فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً – إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"[1].

وعندما نريد أن نحدد شكلاً معيناً للرواية، فإننا أول ما نلتفت إلى الزمن، حيث إن البنية الزمنية تقودنا إلى البنية الروائية، "فالزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه"[2].

إن دراسة أي من عناصر الرواية، مثل الشخصية أو المكان أو الحبكة، لابد أن يتخللها عنصر الزمن، بل قد يكون للزمن تأثيرٌ فعالٌ في هذه العناصر، بحيث يلعب دورا بارزاً في دفع أحداث الرواية ومشاركته في حبكتها، "فلا غرابة إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرفون الرواية أنها فن يقوم على الزمن"[3]. لأن كل عناصر الرواية تبنى عليه، وحركة الزمن "هي حركة الشخصيات والأحداث"[4].

---

[1] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 26.

[2] المرجع السابق، ص26.

[3] عبد العالي بوطيب: اشكالية الزمن في النص السردي، فصول، ع 4، م 12، 1993، ص 129.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 108.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا أردنا التعرف على علاقة الزمن بالشخصية ورسمها، وجدنا تلك العلاقة وثيقة، حيث إن الزمن "يؤطر فعل الشخصيات"[1]، وبالتالي يسهم إسهاماً بارزاً في رسمها، فماضي الشخصية نجده يختلف عن حاضرها، كما يلعب دورا في مستقبلها، أي أن الزمن يغير ويبدل في معالم الشخصية.

وقبل أن نشرع في دراسة التقنيات الزمنية، لابد من الإشارة إلى مستويات الأزمنة التي تتعلق بفن القص، فهناك "أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة – وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها – وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث، تزامن الأحداث تتابع الفصول... الخ[2].

وسيهتم البحث بدراسة الزمن الداخلي (الزمن التخييلي)، "فهو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء ...، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية"[3].

ومشكلة الديمومة هذه متأتية من صعوبة استجابة السرد الروائي لمنطق تتابع الزمن ، الطبيعي، "فاستجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث"[4].

---

(1) سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص212.

(2) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص26.

(3) المرجع السابق، ص26.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص119.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذه المفارقة الزمنية أفضت إلى "اختفاء الترتيب الزمني المباشر للمادة الروائيـــة، وأصـــبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرا من الإشارات المتقابلة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة. كمـــا أصبح الكاتب ينتقل في سرده بين الماضي والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية لروايته"[1].

وخلاصة القول، إن مشكلة الزمن في الرواية تتمثل بقضيتين: الأولـــى هـــي ترتيـــب الـــزمن الروائي، والثانية تتمثل بسرعة السرد الروائي، ولذلك كان لزاماً على الروائي الاستعانة بتقنيات زمنية للتعامل مع الزمن أثناء السرد، فعولجت القضية الأولى (ترتيب الزمن) بتقنيتي الاسترجاع والاســـتباق، وعولجت القضية الثانية (سرعة السرد) بتقنيات: التلخيص، الحذف، المشهد الحواري، الوقفة الوصفية.

وسيوضح هذا الجزء من البحث استثمار الراوي لهذه التقنيات من خلال أمثلـــة تطبيقيـــة مـــن الروايات موضوع الدراسة، وكذلك سيهتم البحث في الكشف عن الظلال الملحمية التـــي ألقتهـــا هـــذه التقنيات على الشخصيات.

---

[1] فردوس عبد الحميد البهنساوي: عناصر الحداثة في الرواية المصرية، فصول، ص 133.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاسترجاع

الاسترجاع هو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق"[1]، ويرى جينيت أن نشأة الاسترجاع ترجع إلى الملاحم القديمة، وتطور بتطور الفنون السردية، ومنها الرواية الحديثة، وصار يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية [2].

إن فهم الأحداث الحالية قد يتوقف أحياناً على فهم الأحداث الماضية، والرواية هي شكل زمني ذو صلةٍ وثيقة بالماضي، ولهذا "فهي أكثر الأنواع الأدبية احتفالاً بالماضي، واستدعائه لتوظيفه بنائياً عن طريق الاستذكارات التي تأتي، دائماً، بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[3].

إن أهمية تقنية الاسترجاع تتمثل في الوظائف التالية[4]:

1. إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة).
2. سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت، ويسمى هذا الصنف اللواحق المتممة أو الإحالات.
3. تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد، أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل.

ولذلك فإن الاسترجاع حلقة مهمة في التقنيات السردية الروائية، "وهي أكثرها تواتراً"[5]، وهي قائمة على عملية انتقاء الراوي من الماضي ما يلبي تطور اللحظة الحاضرة التي وصل إليها السرد.

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ص 18.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 48.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[4] سمير المرزوقي، ، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 78-79.

[5] تزفيطان طودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1995، ص 48.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا الانتقاء من الماضي قد تطول مقاطعه أو تقصر وفق ما يتطلبه الحدث الحاضر، ولـذلك يقسم الاسترجاع إلى "استذكار (استرجاع) بعيد نسبيا، واستذكار قريب نسبياً. والاستذكار البعيد يقـسم إلى: استذكار محدد المدة، واستذكار غير محدد المدة. ومثله الاستذكار القريب"[1].

أما بالنسبة لشكل الاسترجاع، فأشكاله متعددة، "فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضـمير، وقد يكون على شكل اعتداد بالنفس لما حققته الشخصية من إنجازات، بمعنى أنه قد يكون لذلك الماضي علاقته بمحاولة استشراق المستقبل، وقد يكون أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعهـا وصنع مستقبل جديد"[2].

وبما أننا في صدد رسم الشخصية، فإننا نستطيع أن ندرك مدى ما يؤديه الاسترجاع – وبـاقي التقنيات الزمنية – من مساهمة عميقة في رسم الشخصية وتشكيلها، وتتضح هذه المساهمة جليا في بداية ظهور الشخصيات على مسرح الأحداث، حيث يكون القارئ في حاجة ملحة لمعرفة ماضي الشخصية، لذلك يلجأ الراوي إلى إضاءة بعض جوانب الشخصية عن طريق تقنية الاسترجاع. ولذا سيهتم البحـث بالتقنيات السردية في جانب رسم الشخصية وتشكيلها الملحمي وتطورها عن طريق تسليط الضوء على نماذج تطبيقية من الروايات موضوع الدراسة.

وبتأمل هذه النصوص الروائية، نجد استرجاعات عديدة منها ما يسهم في إضاءة ماضي الحدث وأخرى تلقي الضوء على ماضي الشخصيات، وسيهتم البحث بهذه الأخيرة لصلتها المباشرة بموضوعنا، وسنتتبع بعض هذه الاسترجاعات في الرواية حسب التسلسل الزمني لها.

ونبدأ بأولى حلقات الثلاثية وهي بين القصرين، ونلحظ في أول صفحة فيها اسـترجاعاً لعـادة ماضية رافقت أمينة:

---

[1] منصور عمايرة: بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، د.ن، عمان، ط1، 2008، ص 55-56.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص 32.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"هي العادة التي توقظها في هذه الساعة، عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ولا تزال تستأثر بكهولتها، تلقنتها فيما تلقنت من آداب الحياة الزوجية، أن تستيقظ في منتصف الليل لتنتظر بعلها حين عودته من سهرته فتقوم على خدمته حتى ينام"[1].

إن هذا الاسترجاع من نوع الاسترجاعات البعيدة نسبياً، فقد أعادنا الراوي إلى مطلع شباب أمينة، في حين أن النقطة التي وصلت إليها أحداث الرواية هي مرحلة الكهولة، فهناك فترة زمنية طويلة غير محددة المدة، إذ أرشدنا الراوي إلى هذه المدة عن طريق تعيين مراحل عمرية، فقال: عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ولا تزال تستأثر بكهولتها".

وهذا الاسترجاع من نوع الاسترجاع الخارجي: "وهو الذي يقع خارج النطاق الزمني للرواية ، خلافا للاسترجاعات الداخلية التي تظلُّ منحصره داخله، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث، ويحتاجه الكاتب كلما قدّم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى"[2].

إن الراوي عن طريق استرجاع بداية العادة التي واظبت عليها أمينة، جعلنا نرسم خطوطاً بارزة في شخصية أمينة، فهي زوجة شديدة الالتزام بواجبات حياتها الزوجية، حريصة على آدابها، كونها مواظبة على هذه العادة منذ زمن، كما أن هذه العادة مؤشر على التزامها بباقي آداب الحياة الزوجية التي تلقتها.

ونلحظ أن هذا الاسترجاع يأخذ شكل التلخيص الاستباقي للشخصية، وهي تقنية أخذت من السرد الملحمي[3]، حيث يلخص الراوي عادات قديمة صاحبت أمينه منذ زواجها.

---

(1) بين القصرين، ص 5.

(2) عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص 135.

(3) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 216.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما يتخذ الاسترجاع شكلاً آخر، وهو شكل التذكر، فالسيد أحمد عبد الجـواد يتـذكر سـهرته وأحداثها، إذ يقطع الراوي سرده للأحداث ليلج إلى ذاكرة أحمد عبد الجواد:

"والحق أن سهرته لم تكن تنتهي بعودته إلى بيته، ولكنها تواصل حياتها في ذكرياتها، وفي قلبه الذي يجذبها إليه بقوة نهم إلى مسرات الحياة لا يروى، وكأنه لا يزال يرى مجلس الأُنس تزينه النخبـة المختارة من أصدقائه وأصفيائه، ويتوسطه بدر من البدور التي تطلع في سماء حياته حيناً من بعد حين، وما برحت تطنُّ في أذنية الدعابات واللطائف..، ويتذكر أثرها في النفوس وما لاقت من نجاح وابتهاج جعلاه الحبيب الأول لكل نفس"[1].

لقد اتخذ الاسترجاع في هذا المقطع شكل التذكر، وهو من الاسترجاعات القصيرة، فهي عقـب عودة السيد أحمد عبد الجواد من سهرته مباشرة ، حيث يعود خط الزمن به إلى ساعاتٍ ماضية.

وقد كشف لنا هذا الاسترجاع معالم مهمة من شخصية السيد أحمد عبد الجـواد، فهـو إنـسان يستهويه اللهو والعبث، ومغامرات النساء، ويسعى دائما لأن يكون المحبوب الأول لديهن.

وهذا الاسترجاع يعد من الاسترجاعات الخارجية، حيث عادت ذكريات السيد أحمد عبد الجواد إلى ما قبل نقطة البداية الزمنية للرواية والتي حددها الراوي منذ البداية بقوله:

"عند منتصف الليل استيقظت..." [2]، فالبداية كانت منتصف الليل ومؤشر الذاكرة عاد إلى مـا قبل منتصف الليل، أثناء السهرة.

ونشير هنا إلى أن الراوي يستثمر تقنية الاسترجاع لإضفاء الهالة الملحمية على شخصية السيد أحمد عبد الجواد، عندما قدّمها منذ البداية متصفةً بالثبات والكمال، أي أن الأحداث المتعاقبة بعد ذلـك

---

[1] بين القصرين، ص 13-14.

[2] بين القصرين، ص 5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ستأتي تأكيداً لهذا الكمال الذي بدت عليه الشخصية، وهي بذلك صورة متطورة لأبطال الملاحم القديمة الذين تغلب عليهم صفة ملازمة[1].

وإذا أردنا التدليل بوضوح على الاتكاء الواضح على تقنية الاسترجاع في رواية بين القصرين، فلننظر إلى الفصل الثالث عشر من هذه الرواية، فنجده عبارة عن سلسلة من الاسترجاعات البعيدة نسبيا، حيث تسلط الضوء على ماضي ياسين حين كان صبياً صغيراً، وتخط هذه الاضاءات الماضية معالم شخصية ياسين، وتضفي عليها صفة الثبات والكمال الملحمي منذ البداية[2]، فهي تشكل حياته الحاضرة والمستقبلية، يرجع بذاكرته إلى الماضي البعيد، ليذكر خيانة أمه ومجونها:

"ولكن فجأة تراءى له من أعماق الماضي وجه أمه فلم يتمالك من أن يبصق"[3]. وتتوالى عدد من الاسترجاعات في هذا الفصل[4]، وفي غيره من فصول الرواية[5].

وإذا انتقلنا إلى الجزء الثاني من الثلاثية (قصر الشوق) وجدنا اتكاء واضحا على تقنية الاسترجاع، لا سيما أنه أصبح هناك مخزون من الماضي يتمثل في الجزء الأول (بين القصرين)، حيث يستدعي الراوي من هذا المخزون ما يحتاجه لتطور الأحداث ودفعها، ويراوح الراوي بين استدعاء الماضي البعيد واستدعاء الماضي القريب، وأحيانا يمزج بينهما في لوحة واحدة، على صورة متناغمة ونمثل على ذلك باسترجاع زمني يدور في ذاكرة السيد أحمد عبد الجواد:

"... ولما تعرّض لرشاش الماء وردت ذهنه ذكرى الدعوة التي وجهت إليه أمس، فخفق فؤاده ...، علي عبد الرحيم قال: نظرة إلى الوراء، إلى حبيبات زمان، لا يمكن أن تمضي الحياة هكذا إلى

---

[1] انظر، السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991، ص 56.

[2] المرجع السابق، ص 56.

[3] بين القصرين، ص 37.

[4] للمزيد: انظر بين القصرين، من ص 72-77.

[5] انظر الصفحات: 17، 46، 47، 65، 69، 80، 101، 102، 106، 126، 178، 302، 383.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأبد، إني أعرف الناس بك. أيقدم على هذه الخطوة الأخيرة؟ خمس سنوات مضت وهو يأبى أن يخطوها. أكان تاب إلى الله توبة مؤمن مصاب ؟ أم أضمر التوبة وخاف أن يجهر بها؟"[1].

جاء هذا الاسترجاع من النوع القصير الأمد، فزمنه يعود إلى الليلية الماضية، لكن الراوي خلق داخله استرجاعا آخر من النوع البعيد، فعودة الزمن إلى الليلة الماضية صاحبه عودة إلى زمن آخر بعيد، وهو حياة السيد أحمد عبد الجواد ما قبل السنوات الخمس الأخيرة، حيث كانت تعج باللهو والعبث في أحضان الحبيبات.

كما شكل هذا الاسترجاع بعدا وظيفيا في بناء شخصية السيد أحمد عبد الجواد، ومهّد لرجوعه إلى تلك الحياة العامرة بالنساء ومعابثتهن، بعد إقلاع عنها دام خمس سنوات سببه وفاة ابنه فهمي في مظاهرات سياسية، وعن طريق هذا الاسترجاع فقد أطلعنا الراوي على حياة السيد أحمد عبد الجواد خلال السنوات الخمس الماضية، وتم الإخبار بأنها خلت من مغامرات النساء، كما تبين سبب هذا التحول في حياة الشخصية، فالسيد أحمد عبد الجواد لم يجد أنه من اللائق الاستمرار بهذا النوع من العبث بعد وفاة ابنه.

لقد أدى هذا الاسترجاع أكثر من وظيفة، فهو يلقي الضوء على حياة الشخصية، وتحولاتها، وتفسيرات هذه التحولات على ضوء المتغيرات الجديدة[2].

ونجد في موضع آخر هذا الشكل من الاسترجاع، وهو الذي يتخذ شكل الذكرى، التي تدور في نفس كمال، وقد استهلك هذا الاسترجاع كثيرا من التفاصيل التي تعود إلى أكثر من نقطة زمنية:

---

[1] قصر الشوق، ص 14.

[2] انظر،عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 135.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"آمنت بأن ما مضى من حياتي كان تمهيداً لبشارة الحب، لم أمت صغيراً، ولم ألحق بمدرسة غير فؤاد الأول ولم أصادق أول ما صادقت من تلاميذ حسين ولم ... ولم .." [1]، هذا استرجاع يعود إلى نقاط زمنية مختلفة في حياة كمال من شانها أن تلقي الضوء على مسيرة القدر والزمن الذي تقود كمال نحو نقطة التأزم في حياته:

"كل أولئك كي أدعى يوما إلى قصر آل شداد، يا للذكرى! يكاد القلب من وقعها يقتلع، كنت وحسين وإسماعيل وحسن منهمكين في شتى الأحاديث حين ورد مسامعنا صوت رخيم محبياً، التفت وأنا من الذهول في غاية... فقال حسين يعارف بيننا: "صديقي كمال.. أختي عايدة"[2].

يعود بنا هذا الاسترجاع إلى اللقاء الأول بين كمال وعايدة وهي الفتاة التي تشكل نقطة تحول في حياة كمال، حتى أنه يربط مسيرة حياته كلها ويسخرها لهذا اللقاء فقط:

"ليلتئذ عرفت لم خلقت، لم لم أمت.. لم دفعتني المقادير إلى العباسية، وحسين، وقصر آل شداد، متى كان ذلك؟ كان الزمان نسياً منسيا وا أسفاه! إلا اليوم، كان يوم الأحد..." [3].

لقد أدى هذا الاسترجاع دوره البارز في رسم حالة نفسية لكمال، وعن طريق هذه المسيرة الزمنية المسترجعة عرفنا أن عايدة قد اتخذت حيزاً مؤثرا في نفس كمال، ومن ثم فإن فراقها سيشكل أزمة نفسية لديه، ومن الاسترجاعات المحددة زمنيا، ما نجده في عودة ذاكرة السيد أحمد عبد الجواد إلى الوراء أربع سنوات أو يزيد:

"وما كاد أحمد يخلو إلى نفسه حتى رأى قادما يزحم الباب على سعته ويتجه إليه متبخترا. كانت مفاجأة وذكر لتوه أنه لم تقع عيناه على القادم منذ أربع سنوات أو يزيد، ثم نهض مرحبا مدفوعا بأدبه

---

[1] قصر الشوق، ص 19.

[2] المصدر السابق، ص 19 – 20.

[3] نفسه، ص 20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحده، وهو يقول: أهلاً وسهلاً، بجارتنا المكرمة ... لم يكن رآها منذ جاءت لمقابلته في هذا الدكان بعد مرور عام على وفاة فهمي محاولة استدراجه إلى بيتها مرة أخرى"[1].

إن هذا الاسترجاع من النوع المحدد زمنياً، فهو يرجع إلى ما قبل أربع سنوات تقريباً، عندما جاءت أم مريم إلى دكان السيد أحمد عبد الجواد لتستدرجه إلى بيتها، وإذا أردنا معرفة الوظيفة التي يؤديها مثل هذا الاسترجاع، من الضروري ربط ذلك الماضي بالحاضر الروائي، وهو سبب قدوم مريم إلى السيد أحمد عبد الجواد:

"– جئتك لأمر هام، قيل لي: إنه بلغ إليك في حينه وأنه نال موافقتك، وأعني طلب ياسين أفندي ليد ابنتي مريم، فهل صحيح ما قيل لي؟ هذا ما جئت من أجل التحقق منه"[2].

وبذلك تتجلى الوظيفة البنائية لهذا الاسترجاع، فقد دار الزمن دورته، وسيصبح ابن السيد أحمد عبد الجواد زوجاً لابنة المرأة التي كانت إحدى عشيقاته، وبالتالي "تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع والحاضر الروائي إشارة وعلامة على مسار الزمن وفاعليته"[3]، وكذلك فإن هذا الاسترجاع أدى وظيفته في الحبكة، حيث أوصل الشخصية إلى نقطة من التأزم، فقد "خفض أحمد عبد الجواد عينية أن تقرأ فيهما الحنق الذي اشتعلت به جوانحه"[4].

وكما اتكأ الراوي على تقنية الاسترجاع في الجزء الأول من الثلاثية، يتكئ عليها كذلك في الجزء الثاني، فنجده كثيراً ما يعود إلى الماضي لينتقي منه ما يؤازر حبكته ورسمه لشخصياته. [5].

---

[1] قصر الشوق، ص 140.

[2] المصدر السابق، ص140.

[3] عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص135.

[4] قصر الشوق، ص141.

[5] للمزيد انظر: قصر الشوق، الصفحات: 33، 37، 85، 95، 102، 112، 113، 115، 156، 165، 166، 170، 174.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

أما عن الاسترجاع في الجزء الثالث من الثلاثية (السكرية)، فنجد الاتكاء عليه يزداد، والسبب في ذلك أن الماضي الروائي قد اتسع، وبالتالي ازداد استدعاء الأحداث الماضية لتشارك في بناء اللحظة الحاضرة.

ولذلك تتكثف الاسترجاعات في السكرية ويختلف مداها بين موضع وآخر، حسب ما يتطلبه الحاضر الروائي، كما تختلف أنواعها، فمنها الخارجي ومنها الداخلي، وإن كان الخارجي (الذي يعود إلى ما قبل بداية الرواية) فيها قليل، ومن أمثلته في السكرية، تذكر السيد أحمد عبد الجواد لطفولته:

"ولكن هيهات أن يمنع ذلك الذكريات من أن تتدفق، عندما كان مثل هؤلاء في مطلع العمر، وعندما كان العام 1890... وكان العمر صفحة مطوية مكتظة بالآمال"[1].

يعود هذا الاسترجاع إلى ما قبل بداية الرواية، وهو من الاسترجاعات البعيدة، التي تلقي الضوء على طفولة السيد أحمد عبد الجواد، فقد استدعى مشاهدته لأحفاده تلك العودة إلى الوراء، إلى ضفة الحياة الأولى، وهي الطفولة، أما النقطة الزمنية الحالية فتشكل الضفة المقابلة، وهي الشيخوخة، فقد أدى هذا الاسترجاع وظيفته في إبراز المفارقة الزمنية.

ونقرأ في الرواية استرجاعات بعيدة المدى نسبياً ولكنها غير محددة زمنياً:" لم يعد بمستطيع أن ينعم بشعور سار دون تحفظ... الواقع يحدق به من جميع النواحي، أما الماضي فحلم، فيعم السرور وقد ولت إلى الأبد أيام الأنس والطرب والعافية؟ وانطوى اللذيذ من المأكل والمشرب والهناء... اليوم يقضى عليه بأن يعود من سهرته في التاسعة كي ينام في العاشرة والأكل والشرب بحساب دقيق مسجل في دفتر الطبيب"[2].

---

[1] السكرية، ص22، 23.

[2] المصدر السابق، ص11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في هذا الاسترجاع، نستدل على الزمن من خلال مراحل عمرية، فالزمن الماضي يمثل مرحلة الشباب، أما الزمن الحالي الذي أشار إليه الراوي "باليوم" فهو يمثل مرحلة الشيخوخة، وفائدة مثل هذا الاسترجاع هو المقارنة بين وضع ووضع، فالسيد أحمد عبد الجواد قد انقلب حاله، من سهر وملذات دون حساب في الزمن الماضي، إلى حساب دقيق في كل شيء في الزمن الحاضر.

ونجد مثل هذه الاسترجاعات غير المحددة زمنياً، ما يتخذ شكل ذكرى في مخيلة كمال:

"ثم ذكر الأيام التي كان فؤاد يتودد ويتبعه كظله، ها هو الآن يطالعه رجلاً خطيراً جديراً بالتودد والولاء!. ماذا جنيت من حياتي؟"[1].

يمثل هذا الاسترجاع عودة زمنية بعيدة نسبياً غير محددة المدى، أدت وظيفتها في المقارنة بين وضعين متناقضين، من شأنه أن "يخلق توتر دال بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر"[2].

وقد استثمر الراوي تقنية الاسترجاع في كثير من المواضع التي تؤدي وظيفتها في المقارنة، حيث تسير هذه المقارنة بالشخصية نحو مزيد من التوتر، خصوصاً في شخصية كمال، التي تحفل بالمتناقضات والتغيرات التي يعمل الزمن على بلورتها، ونمثل على ذلك في مناقشة بينه وبين صديقه اسماعيل لطيف حول تغيير نوع مقالاته التي ينشرها في الصحيفة:

"في زمن مضى كان يحتقر هذا الرأي في عناد وثورة، الآن لا زال يحتقره ولكن دون ثورة، لكنه يشك في هذا الاحتقار..." [3].

تتمثل وظيفة هذا الاسترجاع غير المحدد زمنياً، بمقارنة خلقت توتراً في نفس كمال" وسرعان ما اعترف فيما بينه وبين نفسه بأنه قد ضاق بكل شيء ذرعاً"[4].

---

[1] السكرية، ص98.

[2] أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص27.

[3] السكرية، ص52.

[4] المصدر السابق، ص52.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد بلور الزمن النظرة إلى الأمور، وغيرت التجربة الزمنية معالم الرأي، "فاستعادة الزمن الماضي ليس مجرد عملية زمنية فقط، وإنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة"[1]. وقد أدى الاسترجاع في السكرية هذه الوظيفة وغيرها من الوظائف في مواضع كثيرة[2].

أسهمت تقنية الاسترجاع في الثلاثية في تغذية الشخصيات بالنفس الملحمي، حيث تقاطعت شخصيات الثلاثية مع خصائص الشخصيات الملحمية، فتقنية الاسترجاع هي في الأصل مأخوذة عن الملاحم القديمة[3]، وقد هيمن السرد فيها بصيغة الفعل الماضي، وهي إحدى الوسائل المهمة لإضفاء الطابع الملحمي، يضاف إلى ذلك أن الشخصيات في الثلاثية عبر تقنية الاسترجاع كما يتضح في النماذج السابقة، كانت تقف عند الماضي لتتأمل وترى دلالته على الحاضر، وهذا من خصائص الزمن الملحمي أيضاً[4]. كما أن تقنية الاسترجاع عملت – في كثير من الأحيان – على اختزال مراحل زمنية طويلة في عمر الشخصيات من خلال التوقف على محطات زمنية تشير إلى انقضاء فترة زمنية محددة أو غير محددة من عمر الشخصية، ليتسنى للراوي القبض على الزمن الملحمي الطويل الذي تحيا الشخصية في إطاره.

وبالانتقال إلى البنية السردية للزمن الروائي في الحرافيش فإننا نجد الاسترجاع يتخللها بين الحين والآخر، يستعاد الماضي لخلق توتر معين، أو كي يوظف في بناء معالم شخصية ما، عبر الأجيال المتعاقبة، وعن طريقها يبرز تأثير الزمن"بصورة خيالية أسطورية، تجاوزت صورة الزمن في الواقع، وبرزت قدرة الكاتب على أسره والسيطرة عليه، لأنه يتناول حياة أجيال متعاقبة كتعاقب الفصول

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص193.

[2] للمزيد انظر: السكرية، الصفحات: 63، 66، 84، 88، 50، 112، 125، 145، 152، وغيرها.

[3] انظر: جيرارجنيت: خطاب الحكاية، ص 48.

[4] انظر: سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 219-220.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والسنوات"[1]، ولذلك فإن استرجاع الماضي في الحرافيش لا يؤدي وظيفته الجدلية مع الحاضر، كما وجدناها في الثلاثية، "فزمن الحرافيش يمضي كالسيل، متحركاً باستمرار إلى الأمام، لا يتوقف عند جدل الحاضر مع الماضي بصورة واضحة، فالأزمنة لا تتداخل كما في البناء الجدلي، وإنما يسرد الراوي الحكايات محافظاً على التسلسل الزمني، فالماضي يمتد في الحاضر ويضخمه، والحاضر بدوره يسير باتجاه الآتي"[2].

لقد أضفى الزمن الدائري صبغة ملحمية على الشخصيات، وقد تمظهر الزمن الدائري في زمن ابتداء الراوية، وفي زمن انتهاء الرواية[3].

لقد تفاوتت تقنية الاسترجاع في الحرافيش في المدة، فمنها ما نجده بعيدة المدى ومنها القصير ومنها ما هو محدد زمنياً والآخر غير محدد، كما اختلفت وظيفته بين موضع وآخر.

ومن الاسترجاع غير المحدد زمنياً، ما نجده على شكل تذكر، حين تستدعي ذاكرة عاشور الناجي قولاً لجاره: "وكان يشاهد ما يصيب بعض جيرانه من عنت الفتوة ورجاله فيكظم غيظه ويطيب خاطر المظلومين بكلمات لا تغني....، وحتى قال له جار ذات يوم:

– إنك لقوي يا عاشور ولكن ماذا أفدنا من قوتك؟"[4].

يؤدي مثل هذا الاسترجاع وظيفته في خلق توتر يمهد للسير بعاشور الناجي نحو طريق رسمه له الراوي، فهو تحريض لعاشور الناجي للقيام بحماية الحرافيش، واستخدام قوته في الخير، وقد أدى الاسترجاع دوره في إيجاد تأزم نفسي لدى الشخصية، ومن ثم النهوض بالفعل الملحمي، والدليل أن

---

[1] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص70.

[2] المصدر السابق، ص70

[3] انظر، سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 121.

[4] الحرافيش، ص28.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

عاشور الناجي بعد استدعاء هذه الحادثة، ساورته الوساوس: "رغم ذلك هفت في ضميره الوساوس كما يهفو الذباب في يوم قائظ وقال إن الناس لا يرونه بالعين التي يرى بها نفسه، وتساءل في حزن:

– أين صفاء البال أين؟!"[1].

ومن الاسترجاعات البعيدة، التي جعل الراوي مداها عدة أجيال، ما نجده في قوله في الحكايـــة الرابعة:

" هنا، منذ أجيال، أُلقي بعاشور، بلا اسم ولا شكل، في لفافة، هنا انهمرت فوقه الأناشيد بلا وعي منـــه، هنا امتدت إليه يد الرحمة تنتشله من الضياع"[2].

إن تقنية الاسترجاع في الحرافيش تُكرّس _في مساحة كبيرة منها_ للرجوع إلى زمن عاشور الناجي في الحكاية الأولى، تستمدُّ منه القيم والقوة والعدل، ولذلك"تظلُّ أسطورة (عاشور الناجي) الـــذي ولد من رحم المجهول محور النص الروائي وجذره الأصلي الذي يؤسس بنية الحكايات العشر، فحولـــه تدور الأحداث وتتابع، وتتحرك الشخوص وتتباين في البحث عن كيفية تحقيق العدل في زمن يسود فيه الظلم[3].

وقد تقاطع الزمن الدائري الذي أضفى على الشخصيات ملحميتها مع أزمان الاســـترجاع التـــي كانت في اغلبها استعادة لسيرة عاشور الناجي مع ظهور كل جيل جديد[4].

وتشكل هذه الاسترجاعات التي تدور في قطب الأسطورة عاشور الناجي ملمحاً أساســياً فـــي الحكايات العشر، ومن أمثلتها ما يدور على لسان الداية سحر (التي تكفلت بتربية فتح الباب) من حديث يُسترجع فيه سيرة عاشور الناجي:

---

[1] نجيب محفوظ: الحرافيش، ص28.

[2] المصدر السابق، ص219.

[3] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص69.

[4] انظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 123-124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"- من أنبل الأصول كان أصله، وقد ترعرع في أحضان رجل خير، ونما شاباً قوياً، وذات مرة أمره ملاك في المنام أن يهجر الحارة اتقاء للوباء ودعا الناس إلى الهجرة ولكنهم سخروا منه فمضى محزوناً بزوجه وولده، ولما رجع أنقذ الحارة من العذاب والذل كما أنقذه الله من الموت"[1].

لقد أسهم هذا الاسترجاع وغيره في سبيل تشكيل الشخصيات، بحيث تتهيأ هذه الشخصيات للنهوض بفكرة الملحمة، وهي تحقيق العدل، ويتحدد الاقتراب أو الابتعاد من هذا الهدف حسب طريقة استدعاء الأجيال اللاحقة لماضي عاشور الناجي، فجلال الناجي مثلاً يسترجع خلود عاشور الناجي المتمثل في اختفائه: "عاشور حي، أشفق على الناس من مواجهة خلوده فاختفى أنا خالد"[2]. لكن مثل هذا الاسترجاع أمد شخصية جلال الناجي بشطحات من التجبر والتعنت تجعله يبتعد عن الهدف، بحيث جذبه الشر في النهاية لا الخير.

في حين نجد عاشور ربيع الناجي (الحفيد) في الحكاية العاشرة يسترجع ماضي عاشور الناجي بطريقة مختلفة، أساسها تحقيق العدل إلى الأبد ليس فقط في أنه استعاد ماضي جده عاشور الناجي، واستمَّد منه القوة الجسدية والأخلاقية، بل تفوق عليه أيضاً:

"إنه يريد أن يتفوق على جده نفسه، لقد اعتمد جده على نفسه على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر، ولقد مال مرة جده مع هواه وسوف يصمد هو مثل السور العتيق"[3]

نلحظ من النماذج السابقة أن الاسترجاعات في الحرافيش تفاعلت مع الرؤية الملحمية للشخصيات، حيث كانت أفعال الشخصيات تصاغ بصيغة الماضي، وهي الصيغة السردية المستخدمة في رسم الشخصيات الملحمية[4]، كما أن الاسترجاعات كانت تخدم صفتي التكرار التعاقبي والدائرية في

---

(1) الحرافيش، ص486.

(2) المصدر السابق، ص401.

(3) المصدر السابق، ص562.

(4) انظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرواية، واللتين بدورهما استطاعتا أن تبرزا أفعال الشخصيات التي ترتبط بتوليفة الزمن الذي يجمعها، وهذا أتاح ظهور الزمن الملحمي بما يكتنف من شخصيات متتالية[1]، فرض عليها الزمن المتعاقب التكرار والتشابه في السمات والأحداث[2].

وبالانتقال إلى رواية حديث الصباح والمساء، فإننا نجد الزمن يتجلى بشكله التقليدي، بل إن عنوان الرواية نفسه يشير إلى هذا الترتيب. إن الشخصيات تقدم في صباحها ومسائها، وكأنها حياة الإنسان، منذ ولادته حتى موته، وحركة الزمن واحدة، وهي الحركة إلى الأمام في تناول كل شخصية على حدة، ومع ذلك فإن الرواية شهدت حضور الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر ويقدمان بصورة مباشرة، أما المستقبل فيتم عن طريق الإيحاءات المتعلقة بمصائر الشخصيات، ونهاية الأحداث[3].

وبناء على هذا، فإن بناء الزمن بشكله التقليدي، واتجاه حركته إلى الأمام، تبدأ صباحاً وتنتهي في المساء، كل ذلك أفضى إلى التقليل من التقنيات السردية التي تعمل على تحطم الزمن، فقد استعار نجيب محفوظ في روايته هذه شكل السرد في التراث العربي القديم[4]. الذي يقوم على سير الزمن بشكله الطبيعي.

وفيما يخص تقنية الاسترجاع، نستطيع أن نجد لها صدى في بعض المواضع، ففي الترجمة الأولى لشخصية أحمد محمد إبراهيم نجد استرجاع الراوي لحدث سابق:

" كان ابن أربعة أعوام عندما حمل إلى بيت جده لأمه بميدان بيت القاضي ليؤنس وحدة قاسم الذي كان يكبره بعام ونصف عام"[5].

---

(1) المرجع السابق، ص 125.

(2) انظر، مصطفى عطية جمعة: مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001، ص 15.

(3) انظر، نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص16.

(4) انظر، ماجد مصطفى: من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء، ص130.

(5) حديث الصباح والمساء، ص5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن هذا الاسترجاع يحدده الراوي بإشارة زمنية وهي سن أحمد عندما حمل إلى بيت جده، هو من نوع الاسترجاع الخارجي الذي أُتي به لسد ثغرة حصلت خارج النطاق الزمني للرواية، وهي ضرورية هنا، لأن اللاحق من الأحداث سيبنى عليها.

وكذلك نجد مثل هذا الاسترجاع في ترجمة الراوي للشخصية الثانية وهي أحمد عطا المراكيبي، عندما تبرع لثورة 1919 بعشرة آلاف جنيه مستجيباً لاقتراح أخيه:

" تناسيا وصية قديمة لأبيهما بالبعد عن السياسة وتجنب ما يثير غضب السلطات الشرعية وغير الشرعية: كان المد أقوى من أن يفلت منه إنسان"[1].

وهذا الاسترجاع غير محدد زمنياً وقد تجلت وظيفته في رسم واقع القمع والتسلط السياسي في تلك الفترات التي تموج بالاضطرابات، حيث كانت المشاركة السياسية مدعاة لإثارة غضب السلطات، ولذلك تلقى أحمد وصية من أبيه بالبعد عنها.

تجلت وظيفة الاسترجاع في رواية حديث الصباح والمساء بسد ثغرات زمنية يخلفها السرد[2]، وقد استثمرها الراوي للسيطرة على كم الزمن الهائل الذي يؤطر حياة الشخصيات.

---

[1] المصدر السابق، ص15.

[2] انظر، مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 193.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الاستبـــاق:

الاستباق خلافاً للاسترجاع، فهو "مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الإمـام بعكـس الاسـترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد"[1].

ولتقنية الاستباق دور مهم في البناء الزمني للرواية الحديثـة، حيـث "تعـد عـصب الـسرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل"[2].

إن وظيفة الاستباق تتمثل في "خلق حالة انتظار لدى القارئ"[3] حيث يكون الاسـتباق "بمثابـة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[4].

ولعل مما يزيد من فاعلية حالة الانتظار التي يخلقها الاستباق هو "كون المعلومات التي يقـدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حـصوله"[5] وبالتـالي سـيكون الاستباق بمثابة دعوة للقارئ للمتابعة وملاحقة الأحداث.

والاستباق أقل مساحة من الاسترجاع في الرواية، وهي "ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموماً"[6]. فكثرة ورود الاستباقات في الرواية الواقعية، تضعف درجة الإقناع فيها.

وفيما يتعلق بالشخصيات، فإن الاستباقات تعمل على رسـم خطـوط مـستقبلية فـي ملامـح الشخصية، كما تحمل القارئ على التنبؤ بنهاياتها، أو رسم الاتجاه الذي تنساب فيه، كما يمكن أن تعـد

---

(1) المصدر السابق، ص211.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132.

(3) سمير المرزوقي، وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص84.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132.

(5) المرجع السابق، ص132.

(6) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الاستباقات – من بعض الوجوه – مساحة يهبها الراوي للقارئ في لحظة زمنية معينة، إذ تحمل القارئ على التوقع والتنبؤ وملاحقة الأحداث للتأكد من صحة التوقع أو عدمه.

وفي عالم نجيب محفوظ الروائي نجد "التوقعات المستقبلية لا يمكنها أن تحتل مساحة سردية كالعودات إلى الماضي، أو أحداث سابقة في الزمن لأن التوقعات عند محفوظ ، مجرد إشارات"[1].

ويستخدم نجيب محفوظ تقنية الاستباق في رواياته تمهيدًا أو إعلانًا عن الأحداث التي سيبلورها السرد لاحقاً. ففي الجزء الأول من الثلاثية نجد مثل هذه الإشارات المستقبلية، فمثلاً نجده يذكر اسم شخصية (مريم) قبل ظهورها على مسرح الأحداث، يذكرها الراوي ومضةً مستقبلية نتنبأ من خلالها بعلاقة تجمع بين فهمي ومريم، سيأتي الحديث عنها، يقول الراوي:

"فاستيقظ فهمي... فإذا استيقظ فأول إحساس يبادره صورة وجه مستدير تتوسط صفحته العاجية عينان سوداوان فيهمس باطنه قائلاً: "مريم"[2].

ومثل هذا الاستباق، نجده في رسم الراوي لشخصية ياسين فيما يلي من أحداث، حيث لوّح الراوي عن طريق الاستباق بشخصية ياسين وعلاقته الشهوانية مع النساء:

"... ولكنه كان يستيقظ – كأبيه – على حال من ثقل الرأس تتعطل معها الأحلام، ولاحت لمخيلته زنوبة العوادة، فلم تترك في حساسيته أثراً مما ترك في صحوه وإن افترت شفتاه عن ابتسامة"[3].

إن هذه الاستباقات تتعلق بذكر شخصيات ستظهر في زمن السرد اللاحق، ونستطيع القول إن الشخصيات هنا عملت عمل الإشارات الزمنية التي تنبئ بما سيأتي من أحداث في وقت لاحق، فالشخصية والزمن متلاحمان، فهو يؤطر عملها، كما أشرنا سابقاً.

---

[1] وليد نحار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985،ص105.

[2] بين القصرين، ص18–19.

[3] المصدر السابق، ص19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ونُجدر الإشارة هنا أن مثل هذا الاستباق لما سيأتي من أحداث، عمل على رسم شخصية ياسين منذ بداية الرواية، أو أول ظهور الشخصية على مسرح الأحداث، وقدّم هذا الاستباق شخصية ياسين مكتملة منذ البداية – كما لاحظنا في تقنية الاسترجاع – وما سيأتي من أحداث ألمح إليها هذا الاستباق هي تأكيد لهذا الثبات والكمال، وهذا ملمح ملحمي تبنى عليه الشخصيات في الملاحم[1].

أما بالنسبة للاستباقات التي تحمل إشارات زمنية بعينها عن طريق ذكر زمن لاحق سيأتي، أو عن طريق اللغة التي تحمل معنى الاستقبال، فإننا نجدها في مواضع كثيرة أيضاً، ففي حادثة خطوبة خديجة بنت السيد أحمد عبد الجواد، نجد مثل هذه الإشارات، فنقرأ فيها مثلاً:

"– في الجو شيء.. إن الفرح يشم كالروائح الزكية"[2].

"– صدقت، إن المحكمة أرحم من الحجرة التي تنتظرني الآن"[3].

" – ستخمن ما هنالك.

فقالت خديجة وهي تذر البودرة على وجهها:

– إنها بنت هرمة، وهيهات أن يفوتها شيء وأراهنك على أنها سوف تزورنا غداً على الأكثر لإجراء تحقيق شامل"[4].

ونجد أيضاً من الاستباقات ذات المدى الزمني غير المحدد.

"فتراجعت عائشة خطوة خطوة مرمى كوعها وقالت (محدثة أختها خديجة):

---

(1) انظر، السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة، ص 57.

(2) بين القصرين: ص138

(3) المصدر السابق، ص139

(4) نفسه: ص140

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- صبرك ... ستجدين في المستقبل فرصاً كثيرة للانتقام من مجلس اليوم الرهيب، فكم سيصلين من نار لسانك وأنت ست البيت... ولعلهن يذكرن امتحان اليوم وهن يقلن لأنفسهن ياليت الذي جرى ما كان"[1]

كل هذه الاستباقات تحمل في ثناياها خطوط المستقبل، سواء أكان مداه محدداً أم غير محدد، ونتابع القراءة لنتثبت من تحقق هذه الخطوط.

وبالانتقال إلى قصر الشوق، نقرأ فيها مثل ما قرأنا في بين القصرين، فنقرأ مثلاً استباقاً غير محدد زمنياً، وهو في حديث ياسين مع أم مريم وتشكيكها في نيته بزواج مستقر من ابنتها مريم:

"قال بهدوئه الذي التزمه من أول الأمر:

- عند ربنا الصلاح، أني أرغب رغبة صادقة في بيت مستقر، وزوجة بنت حلال!! قالت هازئة:

- أقطع ذراعي إن صدقت، سوف نرى..." [2].

إن عبارة "سوف نرى" تشير إلى مستقبل غير محدد زمنياً، وهذا الاستباق يحمل توقعاً مستقبلياً في عدم صلاح ياسين لحياة زوجية مستقرة، وهذا ما ينبئنا به السرد اللاحق، وهو فشل ياسين في حياته الزوجية مع مريم، إذ أحضر معه مرة إلى بيته زنوبة -إحدى عشيقاته- وضبطته مريم (زوجته) معها[3].

ونجد من الاستباقات المحددة زمنياً في طلب ياسين من أم مريم السماح بزيارتهم لاتمام اتفاق خطبته من مريم:

"هل تسمحين لي بأن أزوركم غداً...؟ [4].

ومثل ذلك قول ياسين:

---

[1] بين القصرين: ص141-142.

[2] المصدر السابق، ص137، 138.

[3] انظر: قصر الشوق، ص287.

[4] المصدر السابق، ص138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"يوم الخميس القادم سأعقد زواجي متوكلاً على الله..." [1].

إن هذه الاستباقات تحمل معنى الإعلان لحوادث سوف تحدث في المستقبل، في زمن حدد مداه الراوي.

ونقرأ من الاستباقات ما يحمل معنى التمهيد لحوادث مستقبلية، مثل ذلك نجده في حوار يـدور بين السيد أحمد عبد الجواد وزنوبة:

"– صارحيني هل زارك أحد في العوامة؟

– إذا أصررت على الشك في صدقي فخير لنا أن نفترق..." [2]

فهذا الاستباق قد حمل معنى التمهيد لحدث معين، وهو فراق السيد أحمد عبد الجواد لزنوبة.

أما السكرية، فنجد فيها من الاستباقات مثل ما وجدناه في الجزءين السابقين "طالما إن المشاكل التي عالجها السرد، هي نفسها من جزء إلى آخر"[3]. ونقرأ في هذه الاستباقات ما يحمل تمهيداً لحـدث معين أو إعلان له.

ومن الاستباقات التي حملت إعلاناً لحدث تالٍ ما نقرأه في حديث يـدور بـين كمـال وفـؤاد الحمزاوي، يخبره فيه فؤاد بنيته في الانتقال، محدداً الزمن المستقبلي:

"– طبعاً، وسنقيم من أول الشهر القادم بالعباسية، استأجرنا شقة بجوار قسم الوايلي"[4].

ومثل ذلك ما نجده في إعلان أحمد شوكت عن دعوة سيقيمها، محدداً كذلك الزمن:

"– سأدعو العروسين ووالدي وخالتي إلى لوج في الريحاني الخميس القادم"[5].

---

[1] بين القصرين، ص173.

[2] المصدر السابق، ص300

[3] وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص104، 105.

[4] السكرية، ص94.

[5] المصدر السابق ، ص129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكذلك في إعلانه:

"- سأعمل في الصحافة"[1].

ومثل ذلك نجده في حديث عبد المنعم حول زواجه:

"- سأتوكل على الله وأخطب كريمة بنت خالي...

- لن يتم شيء قبل عام، وبعد عام سيكون قد مضى على وفاة جدي حوالي العام والنصف وتكون كريمة قد بلغت سن الزواج"[2]

ونجد من الاستباقات ما يحمل تمهيداً وتوقعاً لأحداث لاحقة مثل ذلك نقرأه في قول السيد أحمد عبد الجواد حول اقتراب موعد ولادة نعيمة (حفيدته):

"- نعيمة حبلى حقاً ولكني غير مطمئن، ما زلت أذكر ما قيل عن قلبها يوم مولدها، طالما حاولت أن أنسى ذلك عبثاً"[3].

وهنا يسهم الاسترجاع في خلق حالة توقع مستقبلية، فتذكر السيد أحمد عبد الجواد لما قيل عن ضعف قلب نعيمة يوم مولدها تستدعي توقع مصاعب مستقبلية عندما يحين موعد ولادتها، وبذلك خلق استباقاً يمهد لحدث سيأتي لاحقاً، وهو تعسر ولادة نعيمة، ووفاتها بعد ذلك.

لقد اختزلت هذه الاستباقات في ثناياها وتيرة الزمن المستقبلي، وساهمت في الكشف عن نبضاته بطريقة تحمل القارئ على المشاركة في التوقع من ناحية، وتشويقه لمتابعة الأحداث من ناحية أخرى، فقد جاءت الاستباقات في الثلاثية "متصلة بأحداث الرواية الأساسية، بسبب اتصالها بظروف عائلة السيد، وما ينتظرها في المستقبل من سعادة وشقاء"[4].

---

[1] المصدر السابق ، ص203.

[2] المصدر السابق ، ص232، 233.

[3] السكرية، ص144

[4] وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص104

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي رواية الحرافيش نجد أن البناء الزمني التتابعي فيها، قد ضيق مساحة الاستباقات وكما أشرنا سابقاً؛ فإن الزمن في الحرافيش يتخذ مسيرته الطبيعية،فقد"اتخذ الكاتب الشكل الحكائي لبناء الرواية، وهي تشبه في توالدها وتفرعها حكايات "ألف ليلة وليلة" فكل حكاية تشكل حلقة في زمن السرد الحلزوني"[1].

ومنذ افتتاحية الرواية نجد استباقاً فيما يتعلق بشخصية عاشور الناجي وما يترتب على وجوده من أحداث مستقبلية:

"طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا"[2].

لقد شكلت هذه الإشارة المستقبلية تلخيصاً عاماً لما سيترتب على قدوم عاشور الناجي من معاناة ومسرات، وهذه الافتتاحية تسمى بالتلخيص الاستباقي وتقترب كثيرا من البداية الملحمية[3]، ولذلك فقد أضفت الطابع الملحمي على شخصية عاشور الناجي قبل ظهورها. "وهي عبارة استشرافية لما سيحدث في المستقبل، تشبه تلك الجمل التي اعتدنا أن نسمعها في الأساطير، فتومئ بوضوح إلى المصير المتوقع للأبطال"[4].

ونقرأ في الرواية استباقات زمنية قد اتخذت شكل الأحلام، أو التنبؤات، فقد يتخذ الاستباق أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل"[5].وهذه الأشكال من الاستباقات تلائم زمن الحرافيش الذي تجلى بصورة خيالية أسطورية.

---

[1] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص69.

[2] الحرافيش، ص 5.

[3] انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص221.

[4] سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 124.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15-16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونستطيع أن يشير مثلاً إلى استباقات اتخذت شكل التنبؤ في رواية الحرافيش، فنجد تنبؤات بمستقبل عاشور الناجي تأتي على لسان سكينة (المرأة التي تكفلت بتربيته) وزوجها الشيخ عفرة زيدان:

" وكانت سكينة ترمقه بإعجاب وتقول:

– سيكون فتى طيباً وقوياً.

فيقول الشيخ عفرة زيدان:

– لتكن قوته في خدمة الناس للشيطان"[1].

فهذان القولان حملا ملامح تنبؤات بملامح شخصية عاشور الناجي في المستقبل،وهي القوة والطيبة وحب الخير، ومع تتبع أحداث الرواية التالية، نجد أن هذه التنبؤات قد تحققت وأدت وظيفتها التمهيدية لما هو تالٍ من أحداث.

وأما الاستباقات التي اتخذت شكل الأحلام، فنجد من أهمها ما شاهده عاشور الناجي في منامه، تلك الدعوة التي تلقاها من الشيخ عفرة زيدان بمغادرة الحارة والانتقال إلى الجبل، وبسببها نجا من البلاء[2].

ومثل ذلك ما نقرأه في حلم سليمان الناجي، الذي ينبئ بدنو أجله:

"وقال سليمان الناجي:

– نهايتي اقتربت يا بكر.

فدعا له بطول العمر والعافية فقال الرجل:

– حلمت بجدك شمس الدين ثلاث مرات في ثلاث ليال متعاقبة.." [3]. وفي جوف الليل تحققت رؤية سليمان الناجي وفاضت روحه.

---

[1] الحرافيش، ص11.

[2] انظر: المصدر السابق، ص57

[3] المصدر السابق، ص180

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد حلمت تقنية الحلم معنىً استباقياً تمهيدياً لما سيجري من أحداث، وقد أثارت تشوق القـارئ وحملته على المتابعة والتوقع ومنحته مساحة لا بأس بها من المشاركة والتفسير والاستنتاج، فالقـارئ يقرأ مثلاً حلم ضياء الذي ينبئ بما ستؤول إليه أحوال سماحة:

"كانت ضياء تقص علينا حلماً رأته عنك...

– رأتك تمتطي بغلاً، تلهبة بسوط ولكنه يتشبث بالأرض"[1]

تقرأ هذا الحلم ونشارك في تفسير ما يحمل من تنبؤات مستقبلية ونتابع الأحداث لنتحقـق مـن صحة تفسيراتنا لنجد أن هذا الحلم قد حمل في طياته وتيرة المستقبل، حيث يجتهد سماحة في المقاومـة ولكن لا تتحقق مساعيه في النهاية وتلقى مهلبية (خطيبته) مصرعها من قبل رجال الفتوة ويفـر هـو هارباً.

استثمر الراوي تقنية الاستباق في الحرافيش وفق رؤية الزمن الملحمي، حيـث تـم اسـتدعاء الاستباق كموازٍ لقدرة الأسطورة في الملاحم القديمة على التبؤ بمصير الشخصيات وما سـتؤول إليـه الأحداث المستقبلية[2]، فكثير من الاستباقات السابقة اتخذت مثل هذا الشكل الملحمي، لا سيما الحلم الذي يلامس كثيراً المعمار الملحمي للشخصيات ومصيرها؛ فلغتها تنبؤية تدنو كثيراً من لغة الملاحم[3].

وبالانتقال إلى حديث الصباح والمساء، نجد من الاستباقات ما اتخذ شكل الحلم، ومنها أيضاً ما جاء أفعالاً مضارعة مقرونة بسين الاستقبال، ومنها ما جاء مقروناً بإشارة مستقبلية سيتم الحدث فيهـا، ومثال الأخيرة ما جاء على لسان الراوي في نية محمد أفندي إبراهيم في استرداد ابنه أحمد حال بلوغه، بعدما تركوه يعيش مع خالة قاسم:

---

[1] المصدر السابق ، ص215، 216

[2] سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 124.

[3] مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 223.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"ولم يرتح محمد أفندي إبراهيم – أبو أحمد – لذلك كما لم ترتح له أمه –حماة مطرية– ولكنهما لم يعترضا مصممين على أن يسترداه حال بلوغه السن المناسبة لدخول الكتاب"[1].

فهذا الاستباق حمل تمهيداً لحدث سيتم في وقت محدد في المستقبل وهو وقت بلوغ أحمد السن المناسبة لدخول الكتاب، وقد بني على هذا الاستباق ما تلا من أحداث، من انزعاج قاسم من محمد أفندي إبراهيم، لأن خطراً يتهدد قاسم من ناحيته وهو أخذ أحمد منه.

أما الاستباقات التي اتخذت شكل الحلم، نتقرأ حلماً في ترجمة شخصية بدرية حسين قابيل (بكرية حسين قابيل وسميرة كريمة عمرو عزيز يزيد المصري) وهذا الحلم ينبئ بحدث مستقبلي وإن كان مداه من النوع القصير:

" وفي صباح يوم من الأيام قالت بدرية لأمها:

– رأيت في النوم أميراً يدعوني إلى نزهة القناطر...

– فران التشاؤم على قلب سميرة"[2].

وكان ذلك إيذاناً بقرب نهاية بدرية، حيث احتضرت الفتاة عند الضحى ثم أسلمت الروح.

ومن أمثلة الاستباقات التي اتخذت شكل حلم أيضاً ما نجده في ترجمة أمانة محمد إبراهيم، وهي من النوع القصير المدى:

وقال لها خالها الشيخ قاسم:

– رأيتك في المنام وأنت ترقصين في قسم الجمالية!

وسألت مطرية أمها عن تأويل الحلم فقالت دون تردد:

– القسم هو الأمن والأمان، هو بيت الزوجية"[3].

---

(1) حديث الصباح والمساء، ص6،5.

(2) المصدر السابق ، ص30.

(3) نفسه، ص23.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاء هذا الاستباق منبئاً باقتراب زواج أمانة، حيث تحقق ذلك بعد قص هذا الحلم مباشرة، وقد جاء الراوي بتأويله على لسان إحدى الشخصيات وهي أم مطرية، حتى ينجلي مغزى هذا الاستباق ويؤدي وظيفته بوضوح.

تحمل مثل هذه الاستبقات في ثناياها اللغة التنبؤية المستخدمة في رسم الشخصيات الملحمية، خصوصا ما يتعلق بالأحلام، حيث ترسم مصائر الشخصيات وفق رؤية ملحمية تقوم على تداخل بين الزمن الحاضر للشخصية مع زمنها المستقبلي[1].

وكثير من الاستباقات في حديث الصباح والمساء جاءت على شكل فعل مضارع مقرون بسين الاستقبال ومن أمثلة ذلك، ما نقرأه في ترجمة بدرية حسين قابيل:

"فيقول حسين قابيل:

– لكنها يا عمي ستواصل تعليمها إلى النهاية"[2].

وكذلك في ترجمة داود يزيد المصري:

"إذ قال داود:

– سيرسلوننا في بعثه إلى فرنسا"[3].

نلاحظ إن هذه الاستباقات جاءت عن طريق تقنيات لغوية، وهي تحمل في ثناياها طيات المستقبل دون تحديد للزمن[4].

---

[1] انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 225.

[2] حديث الصباح والمساء، ص29.

[3] المصدر السابق، ص80

[4] للمزيد انظر، حديث الصباح والمساء، ص54، 114، 117، 140.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحذف والتلخيص

يقصد بالحذف "إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"[1]. والحذف يأتي نتيجة لذلك الاختلاف بين "الزمن الذي يستغرقه الأحداث (زمن الحكاية) وبين الزمن الذي تستغرقه رواية هذه الأحداث (زمن السرد)" [2].

وتزداد مساحة الحذف كلما ازدادت الرقعة الزمنية لزمن الحكاية، إذ يحتاج زمن السرد إلى مزيد من الإسقاطات الزمنية، بما أننا إزاء نوع من الروايات يتسم بالامتداد الزمني، فإن الحذف يبدو فيها وسيلة حيوية أكثر من غيرها من الروايات ذات الزمن القصير المحدد، حيث يلجأ الراوي إلى الحذف لأنه يمثل "أقصى سرعة يركبها السرد"[3]. فيتم اللجوء إلى الحذف "لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق"[4].

وبالتالي فإن أي عمل روائي –جيلي خاصة– لا يمكن أن يتم دون أن يلجأ الراوي فيه إلى تقنية الحذف، وإسقاط فترات زمنية لا يحتاجها الحدث، فالحذف "يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[5].

وتقسم سيزا قاسم الحذف – الذي تطلق عليه تسمية ثغرة– إلى محدد وضمني، فالمحدد هو "الذي يشير إليه الكاتب في عبارات موجزة جداً مثل: بعد مرور سنة"[6].

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص74.

[2] المصدر السابق، ص74.

[3] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص138.

[4] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص232.

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.

[6] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص64.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحذف الضمني هو "النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصه من النص"[1]، "ويستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات"[2].

أما التلخيص فهو "شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال"[3].

وأهمية التلخيص أو الخلاصة تكمن في تسريع السرد – إلى جانب الحذف – فهي تحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[4].

والتلخيص والحذف هما التقنيتان اللتان تتحكمان في سرعة السرد، حيث "يلعب الحذف، إلى جانب التلخيص أو الخلاصة، دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته"[5].

وبتأمل النصوص الروائية موضوع الدراسة، نجد اتكاء غير قليل على تقنيتي الحذف والتلخيص، ونبدأ بالثلاثية، فنجد نجيب محفوظ يستخدم التلخيص، والواضح أن محفوظ لا يعمد كثيراً إلى التلخيص القائم على المرور عبر سنوات طوال، وإنما لجأ إلى التلخيص الذي يوجز فترات قصيرة نسبياً[6].

ونبدأ برواية بين القصرين فنجد فيها من التلخيصات التي اتخذت مدى زمنياً طويلاً، حيث يقول الراوي ملخصاً حياة أمينة الزوجية:

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص64.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص75.

(3) عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص139.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص145.

(5) المرجع السابق، ص156.

(6) انظر: سيزا قاسم: بناء الراوية، ص57.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" ألم تعاشر هذا الزوج بعلاته ربع قرن من الزمان فجنت من معاشرته أبناء هم قرة عينيها وبيتاً مترعاً بالخير والبركة وحياة ناضجة سعيدة.. بلى"[1]

تقدم هذه الأسطر خلاصة استرجاعية محددة زمنياً، تخرج خارج النطاق الزمني للرواية، واستطاع الراوي بهذه العبارات المكثفة أن يطلعنا على إطار الحياة الزوجية لأمينة بأكملها، حيث قدم لنا ربع قرن من الزمان، مقروناً بملامح حياة أمينة مع السيد أحمد عبد الجواد.

ويتابع الراوي في موضع آخر قريب، تلخيص حياة أمينة مع السيد أحمد عبد الجواد:

" فإنها كانت ولم تزل الرمز الحي لحدبها على بعلها وتفانيها في إسعاده وإشعاره ليلة بعد أخرى بهذا التفاني وذاك الحدب"[2].

أسهم هذا التلخيص في رسم شخصية أمينة بإيجاز واضح، فهي زوجة متفانية في إسعاد زوجها، هذه هي وتيرة حياتها، كانت ولم تزل، وهي على ذلك ليلة بعد أخرى، هذه العبارات لخصت للقارئ ديمومة تفاني أمينة وإخلاصها، وهذا التلخيص الذي يعمد إلى الإيجاز المكثف لحياة شخصية عبر سنوات طويلة يضع الشخصية في الإطار الملحمي[3].

ومن الخلاصات التي تمر عبر سنوات طويلة محددة لكنها من النوع الخارجي، الذي يعود إلى ما قبل نقطة البداية الزمنية للرواية، نجد ذلك في وصف الراوي للسيد أحمد عبد الجواد وقدرته على التركيز في دفتر الحسابات على الرغم من الضوضاء:

" ولم تكن الضوضاء لتحول بينه وبين تركيز ذهنه بعدما اعتادها وألفها أكثر من ثلاثين عاماً واستنام إليها حتى ليزعجه سكوتها"[4].

---

[1] بين القصرين، ص8.

[2] المصدر السابق، ص9.

[3] انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 221.

[4] بين القصرين، ص39.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما باقي الخلاصات في بين القصرين – وفي الثلاثية عامة – نجدها من النوع القصير نسبياً، فنجد منها مثلاً وصف الراوي لحياة كمال المدرسة لمدة عامين:

".... وكانت المرات التي سبق فيها إلى الاشتباك في معركة نادرة جداً، ولعلها لم تعد المرتين طوال العامين اللذين قضاهما في المدرسة"[1].

كما نجد خلاصات لا يتعدى مداها الزماني أسابيع معدودة، ومن أمثلة ذلك ما جاء في وصف العبء الذي أنهك السيد أحمد عبد الجواد عقب معرفته لحادثة خروج زوجته أمينة من البيت دون إذنه واتخاذه قرار طردها في النهاية:

"أما السيد فقد تخلص – بكلمته الأخيرة– من عبء فكر دوخ دماغه طوال الأسابيع الثلاثة المنقضية"[2].

قدم هذا التلخيص حياة عاشها السيد أحمد عبد الجواد لمدة ثلاثة أسابيع، عاشها متعب الفكر، وقد تطلب الموقف أن لا تزيد المدة على أكثر من ذلك، حيث إن شخصية السيد أحمد عبد الجواد السلطوية لا يمكن أن تفوت أمر خروج أمينة من البيت دون اتخاذ إجراء يعاقبها فيه، ولذلك عاش متعب الفكر طول ثلاثة أسابيع، وهي الفترة التي اقتضتها أمينة للشفاء.

أما الحذف فيتراوح استخدامه بين الحذف المحدد، والحذف الضمني ولكن الحذف الضمني يتقدم في الثلاثية، بسبب طول امتداد زمنها الروائي[3]. يضاف إلى ذلك الحذف بين الوحدات الزمنية الكبرى (الأجزاء الثلاثة) والذي تشير إليه الأحداث[4].

---

[1] بين القصرين، ص45،46.

[2] المصدر السابق ، ص186.

[3] انظر: وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص67.

[4] انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 219.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن أمثلة الحذف المحدد في بين القصرين، ما نجده في قول الراوي:

"... فعادوا إلى السمر في جو من المسرة ضاعف من بهجته ما سبقه من أيام فراق وكآبة تزداد لـذة اليوم الدفئ يجيء في أعقاب أسبوع من الزمهرير"[1].

نجد أن المدة الزمنية التي أسقطها السرد،هي محددة بأسبوع، ولم يسقط الراوي هذه المـدة دون أن يصفها، فقال "أسبوع من الزمهرير"، وفي هذا تعويض للقارئ عن المدة المحذوفة التي لا تعد مهمة لسير حركة الأحداث[2].

ومثل هذا الحذف المحدد نجده في قول الراوي:

"مضى شهر العسل وياسين متفرغ بكليته لحياته الزوجية الجديدة.." [3].

أما الحذف الضمني، فنستطيع استخلاصه من بعض الإشارات التي يمكن حساب الفترة الزمنية بينها، مثل الفترة الزمنية بين زواج عائشة[4]، ومجيء موعد ولادتها[5] فمن خلال هـاتين الحـادثتين نستطيع التكهن بمرور تسعة أشهر[6].

ومثل ما نجده في الإشارة إلى فصول السنة أثناء سرد الأحداث، فيشير الراوي إلى الحدث من خلال وضعه في فصل الشتاء[7]. ثم في فصل لاحق يشير إلى حصول حدث معين في فصل الصيف[8]، وبهذا نستطيع تقدير المدة المحذوفة بمرور أربعة أشهر.

---

(1) بين القصرين، ص224.

(2) انظر، مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 233.

(3) بين القصرين، ص292

(4) انظر: المصدر السابق، ص274

(5) انظر: المصدر السابق، ص448

(6) انظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 64، 65.

(7) بين القصرين، ص142

(8) المصدر السابق، ص241

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي قصر الشوق نجد التلخيص يسهم في تأطير زمن الأحداث وتكثيفها، فنقرأ مثلاً تلخيص لعام الحداد الذي عاشه السيد أحمد عبد الجواد عقب وفاة ولده فهمي:

"في عام الحداد والتقشف كاد الحزن يقتله قتلاً، عام طويل لم يذق فيه شراباً، ولم يسمع نغماً، ولم تند عنه فيه ملحة حتى شابت شعيراته.." [1].

هذه عبارات مكثفة قدم الراوي من خلالها عام الحداد الذي عاشه السيد أحمد عبد الجواد،والحزن الذي عاناه خلال عام كامل.

ونجد مثل ذلك، في تلخيص الراوي لعلاقة كمال بإبراهيم وخليل شوكت، يلخص الراوي هذه العلاقة التي وصل عمرها سبع سنوات:

"في بحر السنوات السبع التي وصلت بين الأسرتين، كان يخلو إلى هذا أو ذاك منهما كثيراً أو قليلاً، ولكن حديثاً واحداً ذا طعم لم يجر بينهم؟!"[2]

لقد لخص الراوي سبع سنوات في عبارات مكثفة موجزة، يقترب بها من التكثيف الزمني الذي يرسم شخصيات الملاحم.

وقدم الراوي تلخيصات غير محددة زمنياً، لترسم شكلاً زمنياً لا يعرف مداه، ومثل ذلك، ما يصفه الراوي من تقهقر في سلطة السيد أحمد عبد الجواد، يدل على مرور فترة زمنية:

"الأمر لله، مضى الزمن الذي كان يملي فيه إرادته إملاء فلا يجد راداً لها، وياسين اليوم رجل مسئول ولن يجني من محاولة فرض رأيه عليه إلا العصيان... فليسلم بالأمر الواقع وليسأل الله السلامة"[3].

ومثال ذلك، في تلخيص علاقة ياسين ببهيجة، وترددها عليه في بيته، واستمرار تلك العلاقة فترة زمنية:

---

[1] قصر الشوق، ص14.

[2] المصدر السابق، ص32

[3] نفسه، ص117

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وعرف بيت قصر الشوق بهيجة زائرة مواظبة كانت إذا نشر الظلام ستاره، تتلفع بملاءتها، وتمضي إلى الجمالية، فإلى بيت هنية... وهنالك تجد ياسين في انتظارها بالحجرة الوحيدة المفروشة في الشقة"[1].

أما الحذف في قصر الشوق، فقد سار على نهج ما جاء في بين القصرين، إلا أن ميل الراوي إلى الحذف المحدد يزيد في قصر الشوق، حيث لا يعتمد على الحذف غير المحدد إلا مرة واحدة[2]، وهي في حديثه عن كمال وحبه لعايدة:

"تنقضي السنون ولا يفتر حبه لهذا الطريق..." [3].

وفي بداية الرواية نجد حذفاً محدداً بخمس سنوات، وهي التي تلت وفاة فهمي، يسقطها الراوي أثناء حديثه عن السيد أحمد عبد الجواد:

"أيقدم على هذه الخطوة الأخيرة؟ خمس سنوات مضت وهو يأبى أن يخطوها"[4].

ومثل هذا الحذف المحدد نجد أيضاً قول الراوي:

" ومضى أسبوع على حادث الأب، وكان الطبيب يزوره يومياً"[5].

يسقط الراوي هذه الفترات الزمنية التي تختلف في مداها، حيث إن ما يدور فيها من تفصيلات لا يعد مهماً لحركة الحدث في الرواية[6]، فالراوي لا يحفل بالتفصيلات مع أنه يقرنها بلمحة قد تخللت الفترة المحذوفة.

---

[1] قصر الشوق، ص133

[2] انظر: وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص67، 68.

[3] قصر الشوق، ص273.

[4] المصدر السابق، ص14.

[5] المصدر السابق ، ص411.

[6] انظر: مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 232، 233.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر الحذف الضمني الذي تتجلى دلالته من خلال إشارات - كما أشرنا في بين القصرين -

فنجد في أحد الفصول إشارة صيفية مثلاً، كقول الراوي في الفصل الأول: "الزبيب خير مسكر في الصيف"[1].

ثم نجد في الفصل السابع عشر إشارة بفترة زمنية منقضية: " وكان الجو لطيفاً تتخلله نسائم باردة تؤذن باقتراب ديسمبر"[2].

ثم في بداية الفصل الثامن عشر، نجد الراوي يقول "انتصف ديسمبر"[3].

وعن طريق هذه الإشارات نحس بتدفق الزمن في الرواية، ونستطيع أن نسترشد بها عن طريق تلك الفترات المنقضية، التي تخير منها الروائي من الأحداث ما يسهم في بناء الرواية وأسقط الفترات الأخرى.

وفي السكرية، نجد اتكاء واضحاً على تقنيتي التلخيص والحذف، ونبدأ بالتلخيص، حيث نقرأ في السكرية مشاهد ملخصة تتراوح بين تلخيص حدد مداه وآخر لم يحدد.

فمن المشاهد الملخصة ذات المدى غير المحدد، نجده في وصف الراوي للحالة السياسية والاقتصادية في فترة معينة، حددت بدايتها:

"عام 1930 وما تلاه من أعوام، تلك الفترة التي كان التجار من أصحابها يسمونها أيام الرعب، حين استبد اسماعيل صدقي بالحياة السياسية وسيطر القحط على الحياة الاقتصادية"[4].

قدّمت هذه الأسطر تلخيصاً لعدة أعوام تلت عام 1930، وعرفنا من خلالها تلك الحياة السياسية وما تبعها من حياة اقتصادية.

---

(1) قصر الشوق، ص7.

(2) المصدر السابق، ص175

(3) نفسه، ص202

(4) السكرية، ص16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن أمثلة التلخيص الذي يغطي أعواماً دون تحديد لها، ما يقدمه الراوي من تلخيص لحياة زنوبة منذ زواجها بياسين، وكيفية انخراطها مع أهله بعد عدم تقبلهم لها:

" والحق أنها قد فتحت لها أبواب آل زوجها وأتيحت لها في مخالطتهم وهي تعمل بلباقة على توثيق علاقتها بهم، لأنها عدت ذلك اعترافاً بمكانتها بعد أن انقضت أعوام وهي تعيش في عزلة كالمنبوذة وكان موت وليد لياسين السبب الحقيقي في زيارة أهله لبيته للتعزية، فصافحت يدها أيديهم لأول مرة منذ زواجها، وتشجعت بذلك فزارت السكرية، ثم زارت بين القصرين عند اشتداد المرض على السيد..." [1].

أحاط هذا التلخيص بحياة زنوبة كاملة منذ زواجها بياسين حتى الوقت الحالي، والقارئ بحاجة إلى هذا التلخيص، حيث قدم وظيفته في "الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث"[2]، كما قدّم هذا التلخيص إحدى وظائفه في "عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية"[3].

وكما نجد هذه المشاهد التلخيصية غير المحددة، نجد كذلك تلخيصاً عمل الراوي على تحديده، ومثل ذلك ما نجده في تلخيص تسع سنوات من حياة عائشة: "طوال الأعوام التسعة المنقضية لم تغادر البيت القديم إلا لزيارة القرافة، فيما عدا زيارات معدودات لقصر الشوق حين وفاة ابني ياسين الصغيرين"[4].

يأخذ هذا التلخيص على عاتقه تغطيه فترة تسع سنوات من حياة عائشة، وهذه المرات المعدودة التي خرجت فيها من البيت، وقد عمق هذا التلخيص حياة الحزن التي تعيشها عائشة بعد فقدانها

---

[1] السكرية ، ص23

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص56.

[3] المرجع السابق، ص 56.

[4] السكرية، ص125

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لأولادها، وعمل هذا التلخيص على تقديم الاسترجاع الذي يؤدي إلى فهم أفضل للأحداث الحاضرة، من خلال الاختزال الزمني لسنوات طويلة مرت بها الشخصية، وهذه سمة من السمات التي ترسم بها الشخصيات الملحمية.

وتجدر الإشارة هنا إلى "أن هناك علاقة وثيقة بين تقنيتي الخلاصة (التلخيص) والاستذكار (الاسترجاع)...، تتمثل هذه العلاقة بميل الخلاصة بشكل طبيعي إلى اشتمال الماضي، وجعل أحداثه موضوعاً مميزاً للعرض الموجز، والسرد السريع، وخلاصة مستجدات تنصب على حاضر القصة"[1].

وأما الحذف فإننا نجده – كما وجدناه في الجزئين السابقين من الثلاثية – بنوعيه: المحدد، والضمني، فمن الحذف المحدد ما نقرأه في إسقاط فترة محددة بعد وفاة نعيمة:

"وكان قد مضى على وفاة نعيمة عام وأربعة أشهر"[2].

ومثل ذلك في إسقاط فترة زمنية بين المقابلة الأولى لأحمد شوكت بسوسن حماد، ومقابلته لها الآن (زمن السرد): "قابلت حضرتك هنا منذ خمس سنوات"[3].

وكذلك ما نجده من حذف على لسان عبد المنعم:

"– خطبة لا زواج ولا فرح، وقد انقضى على وفاة جدي أربعة أشهر كاملة"[4].

إن هذا الحذف – وغيره الكثير يأتي مرتبطاً بالأحداث، فيجيء متناغماً معها، وكأن الأحداث تتطلبه أو أن الفترة المحذوفة أفضت إلى الأحداث وساهمت في تعميق فهم الحدث الحالي، فنجد في الحذف التالي أن الفترة المنقضية لم تسعف أمينة في التخلص من أحزانها.

---

[1] منصور عمايرة: بناء الزمن والفضاء في الرواية العربية المعاصرة، ص85.

[2] السكرية، ص171

[3] المصدر السابق، ص206.

[4] المصدر السابق ، ص233

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"ومع ذلك كان قد مر عام ونصف على وفاة السيد إلا أن أمينة لم تشهد الزفاف ووعدت بالحضور للتهنئة فيما بعد"[1].

فبالإضافة إلى الوظيفة البنائية للزمن الذي يؤديه الحذف هنا، إلا أنه إلى جانب ذلك، يساهم في فهم أحداث حاضرة، ورسم معالم الشخصيات في الوقت الحالي.

وأما الحذف الضمني، فنجده من خلال الإشارة إلى تحولات، لعب الزمن دوره في تغييرها، سواء أكانت هذه التحولات في الشخصيات أم في فضاء المكان الذي تعيش فيه، ومثل ذلك فيما يحدثنا به الراوي من تحول أصاب السيد أحمد عبد الجواد وزوجته أمينة وكذلك تغيرات في بيته:

" إلا أن الفانوس القديم بمصباحه الغازي قد اختفى وتدلى مكانه من السقف مصباح كهربائي، كذلك تغير المكان فقد رجع مجلس القهوة إلى الدور الأول. بل انتقل الدور الأعلى جميعه إلى هذا الدور تيسيراً للأب الذي لم يعد قلبه يسعفه على ارتقاء السلم العالي.

ثمة تغير أدرك أهل البيت أنفسهم، فقد جف عود أمينة واشتعل رأسها شيباً"[2].

قدم هذا المشهد في بداية السكرية إسقاطاً زمنياً ضمنياً، رسمه التغير الحاصل في البيت وفي الشخصيات، من عدم القدرة السيد أحمد عبد الجواد على ارتقاء السلم، وجفاف عود أمينة وانتشار الشيب في رأسها.

وقد يأتي الحذف الضمني عن طريق الإشارة إلى فصول السنة[3] عند عرض الأحداث، فنقرأ في الفصل السادس عشر الأحداث تدور في فصل الصيف، "افترق الصديقان الجديدان عند العتبة فعاد كمال من الموسكي والساعة تدور في الثامنة مساء، يتنفس جواً خانقاً شديد الحرارة"[4].

---

[1] السكرية، ص276

[2] المصدر السابق ، ص5

[3] انظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 65.

[4] السكرية، ص109

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثم نقرأ في الفصل الذي يأتي بعده مباشرة:

"عاد عبد المنعم إلى السكرية ملتفاً في معطفه، يحبك من آن لآخر طاقته ليتقي بها برد الشتاء القارص"[1].

وفي الفصل الذي بعده (الثامن عشر) نقرأ: "وكان الوقت في مطلع الصيف"[2].

وبهذه الإشارات إلى الفضاء الزمني الذي تجري فيه الأحداث يسقط الراوي فترات زمنية طويلة، لم يجد فيها الراوي أهمية لتطور الأحداث، ونلاحظ أن الراوي قد عمل على تسريع السرد بهذه الطريقة، حيث أحاطت عشر صفحات بأحداث سنة كاملة.

والحذف أفضل الوسائل في تسريع وتيرة السرد، لا سيما في الروايات الملحمية أو الجيلية التي تروي مسيرة حياة شخصيات بأكملها، حيث يتم استخدام هذه التقنية في المرور السريع على المحطات الأهم في حياة الشخصيات، "فمن خلال الحذف أو القفز يختصر السارد أيامًا أو سنين، لينقلنا إلى حاضر الحدث أو حاضر الشخصية"[3].

وبالانتقال إلى ملحمة الحرافيش، فإننا نجد تقنيتي الحذف والتلخيص تغطيان حركة الزمن إلى حد كبير، حيث أن حركة الزمن الملحمي في الحرافيش تحتاج إلى هاتين التقنيتين بشكل رئيسي لتغطية تعاقب الأشخاص في الرواية، لذا، فإن "زمن السرد يبدأ من اللحظة الأولى لولادة عاشور الناجي، ويتطور زمن السرد ويقفز سنوات ويتقدم صاعداً إلى الأمام من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل وتمضي الأيام وتتعاقب الفصول، وبتعاقبها يفنى أشخاص ويولد آخرون، والإنسان في حالة تغير وتحول"[4].

---

[1] السكرية، ص114

[2] المصدر السابق ، ص120.

[3] مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 279.

[4] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص69.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا رصدنا التلخيص في الحرافيش وجدناه يتخلل زمن الرواية بأكمله، فمنذ بداية الرواية يظهر ذلك المرور السريع على الزمن ليقدم تلخيصاً لأحداثه، فيقول الراوي مثلاً:

"جادت السماء ببركاتها على عاشور فسعد به قلب الشيخ عفرة زيدان عاماً في إثر عام بقدر ما سخط على درويش شقيقه وربيبه"[1].

نجد هنا مساحة النص قليلة جداً بالنسبة لزمن الحدث، حيث يغطي هذا التلخيص ما تمَّ في أعوام من سعادة الشيخ عفرة بعاشور ونموها مع الأعوام وسخط على درويش قد تعمق مع الأيام أيضاً.

ونجد تلخيصاً يمتد لفترة زمنية طويلة تصل إلى عشرين عاماً، تغطيها كلمات قليلة، نجد ذلك مثلا في تلخيص عادات عاشور الناجي طوال عشرين عاماً، حيث يتم هذا التلخيص على لسان دهشان أحد رجال عاشور الناجي:

"– فمعلمنا لم يخرج عن عاداته مرة طوال عشرين سنة"[2].

إن مثل هذا التلخيص الذي يغطي عشرين عاماً، يسهم في دفع عجلة الأحداث، والسير بالحبكة إلى الأمام، فخروج عاشور الناجي عن عاداته التي واظب عليها عشرين عاماً ينبئ بأن هناك أمراً جللاً دفعه إلى هذا التغيير.

ومثل ذلك، تلخيص مساحة زمنية غير محددة تبعت غياب المعلم قرة عن الحارة:

"مضى أسبوع تتابعت الأيام بلا مبالاة. شغل الناس بالشمس والليل والنهار والطعام أيقنوا أن المعلم قرة لن يرجع إلى حارته"[3].

---

[1] الحرافيش، ص11.

[2] المصدر السابق، ص93

[3] نفسه، ص295.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد عملت كثير من الخلاصات في الحرافيش كمحطة انتقالية استخدمها الراوي كنقطة انطلاق لإنهاء حياة شخصيات سابقة، وخلق شخصيات جديدة، ويمكن أن يتم التلخيص بالإشارة إلى أحداث تغيرت، فيبنئ بمرور فترة زمنية، مثل قول الراوي:

"يموت شيخ الحارة محمود قطائف فيحل محله سعيد الفقى يموت شعلان الأعور ويتقاعد دهشان. ويموت شيخ الزاوية حسين قفة فيحل محله الشيخ طبلة القاضي. ويموت أبو راسين فيشتري الخمارة عثمان الدرزي"[1].

تفاعلت تقنية التلخيص في الحرافيش مع خصائص الشخصية الملحمية بشكل واضح، حيث تم اختزال فترات زمنية طويلة أو قصيرة من أعمار الشخصيات، حتى يتسنى للراوي السيطرة على كم الزمن الملحمي الممتد[2]، وسرد أحداث جرت للشخصية في مدة زمنية طويلة في عدة اسطر يعد ملمحاً ملحميًا مهمًا، لكثرة الأحداث وطول مدة زمانها الحكائي[3].

وقد تضافرت تقنية الحذف في الحرافيش مع تقنية التلخيص في تسريع وتيرة السرد، وإن كانت أقل منها انتشاراً.

فنجد الراوي يتجاوز عشر سنوات مثلاً في بداية الرواية من خلال الإشارة إلى عمر درويش زيدان يخبرنا بأن عمره عشر سنوات، وفي الصفحة التالية مباشرة يخبر الراوي بأن عمره عشرين سنة:

".... ورأى الوليد فذهل كما ينبغي لغلام في العاشرة من عمره"[4]. وفي الصفحة التي تليها يقول الراوي على لسان الشيخ عفرة زيدان: "– بلغت العشرين من عمرك فمتى تتزوج"[5].

---

(1) الحرافيش، ص129.

(2) انظر، سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 120.

(3) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 221.

(4) الحرافيش، ص9.

(5) المصدر السابق، ص10.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد قدم الراوي لهذا الحذف بقوله:"وتتابعت الأيام على أنغام الأناشيد البهيجة الغامضة"[1].

ونجد حذفاً محدداً لفترة زمنية قضاها عاشور الناجي في الخلاء، حيث يقول الراوي:

"قضى عاشور وأسرته في الخلاء ما يقارب الستة أشهر"[2]. ولا يطمئن الراوي إلى حذف هذه الفترة دون أن يشير إلى حوادثها عن طريق التلخيص، حيث يقول بعد هذا الحذف مباشرة: "لم يكن يغادر موقع الكهف إلا ليحضر ماء من حنفية الدراسة أو يبتاع علفاً للحمار أو بعض الضرورات..." [3]

إن الراوي يحدث تناغماً بين الحذف والتلخيص، بحيث تتضافر التقنيتان لتسريع وتيرة السرد للزمن الملحمي دون أن يحدث الراوي فراغاً أو فجوات في الأحداث.

أما الحذف الضمني فإن القارئ يستشعره -بطبيعة الحال- في الانتقال بين جيل وآخر، بين الأب والابن والحفيد.

لقد تضافرت تقنيتا الحذف والتلخيص في إبراز خصائص السرد في الشخصيات الملحمية، فتغطية عشرة أجيال دفع الراوي إلى استخدام الحذف والتلخيص بكثرة، وعمل على إسقاط السنوات الميته في حياة الشخصيات[4]، من خلال اللغة المكثفة للأحداث المهمة واختصار زمن القص، وبذلك تمكن الراوي من القبض على حيوات الشخصيات منذ ظهورها حتى نهايتها، من خلال التركيز على المراحل المؤثرة في بناء الشخصيات[5]، كل ذلك أضفى عليها صبغة ملحمية مهمة.

وفي رواية حديث الصباح والمساء يظهر اتكاء الراوي على تقنيتي الحذف والتلخيص، وهما تقنيتان تطلبتهما طبيعة الرواية، "فقد التزم نجيب بتقديم الشخصية الواحدة بما لا يزيد على خمس صفحات وبعضها قدم بما لا يزيد على نصف صفحة فحسب، إذ توجز في الجزء المخصص لكل

---

[1] الحرافيش، ص10.

[2] المصدر السابق، ص63.

[3] المصدر السابق، ص63.

[4] انظر، مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 235.

[5] انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 316، 317.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شخصية مراحل حياتها كاملة"[1] لذلك فإننا نستطيع أن نقول أن ترجمة الراوي لشخصياته هي في مجملها عبارة عن خلاصات، ومع ذلك فإن هناك كثيراً من الإشارات داخل تراجم الشخصيات تنبئ بالتلخيص والحذف.

ونقرأ في ترجمة شخصية أمانة محمد إبراهيم عدداً من الأسطر تلخص لنا مراحل من حياة هذه الشخصية، حين يقول الراوي: "دخلت المدرسة الابتدائية دون اعتراض بحكم زمنها، وبحكم زمنها أيضاً انتقلت إلى المرحلة الثانوية"[2].

ومثل ذلك نجده في تلخيص يحيط بحياة الشخصية: " وقد أنجبته في عام 1945 وأسماه أبو النقشبندي، بدأ حياته التعليمية عقب قيام ثورة يوليو، وثمل طوال عهد دراسته بالعظمة والمجد، وحظي بوجه مشرق وقوام رشيق وذكاء لماح، وتخرج مهندساً عام 1967"[3].

بدأ هذا التلخيص في عام 1945 وانتهى عام 1967، حيث أوجز الراوي ما بين هذين العامين بعبارات مكثفة وقفت عند المحطات المهمة في حياة الشخصية وأسقطت التفاصيل.

وقد سارت عجلة الحذف هنا أيضاً جنباً إلى جنب مع عجلة التلخيص، فنقرأ في الرواية إسقاطاً لفترات زمنية تتراوح بين القصر والطول، نقف مثلاً على إسقاط عامين في سرد حياة حبيبه عمرو عزيز:

"وبعد عام من حياة سعيدة أنجبت له "نادر" وبعد عام ثان سقط الرجل في قبضة السرطان ومضى قبل الأوان"[4].

---

[1] نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص9.

[2] حديث الصباح والمساء، ص22.

[3] المصدر السابق، ص38.

[4] نفسه، ص62.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومثل ذلك، وما نقرأه في ترجمة صديقة معاوية القيلوني: " وتقدم لها بعد وفاة أبيها بأعوام وبعد زواج شهيرة بعام واحد طبيب أسنان شامي من سكان الحي وزفت إليه"[1].

إن التغيرات الاجتماعية للشخصيات، هي التي تفرض حضور الزمن ويتجلى الحذف والتلخيص من خلالها، لا من خلال الوحدات الجزئية القصيرة للزمن، إذ ليس هناك أشهر محددة بأسمائها، أو صور تشي بفصول السنة مثلاً[2]. – كما وجدنا في الثلاثية مثلاً – والحذف الضمني يظهر من خلال بعض هذه التغيرات الاجتماعية، كما يظهر من خلال تعاقب الأجيال أيضاً، كما هو في الحرافيش.

وأدى كل من الحذف والتلخيص هنا ما أدياه في الثلاثية والحرافيش، وذلك في إضفاء الصبغة الملحمية على الشخصيات، حيث قدمتا حياة الشخصيات عبر امتدادها الزمني واتصالها بالأجيال اللاحقة، بلغة مكثفة مختزلة دنت بها إلى الملحمية.

الوقفة الوصفية:

الوقفة الوصفية "هي تقنية سردية على النقيض من الحذف لأنها تقوم، خلافاً له، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي"[3] أي أن سرعة الحدث في الوقفة الوصفية تصل إلى صفر[4].

والوصف في الرواية "لا يصور حدثاً، لأن الحدث يرتبط دائماً بالزمن، بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد" [5] ولا يخفى ما لهذه التعليقات من دلالات وظيفية في الرواية، وتتجلى هذه الوظائف على النحو التالي:

---

[1] حديث الصباح والمساء، ص134.

[2] انظر نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص19، 20.

[3] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص140.

[4] انظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص64.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص175.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

1) الوظيفة التزيينية: وهذه الوظيفة تتجلى في الدور الجمالي المضاف على الرواية[1].

2) الوظيفة التفسيرية، وتتجلى هذه الوظيفة "حين يأتي المقطع الوصفي لتفسير حياة الشخصية الداخلية والخارجية، فيلعب دوراً في بناء الشخصية وبناء الحدث، وخدمة بنية السياق السردي بصورة عامة"[2].

وفي كلتا الوظيفتين فإن الوقفة الوصفية تشكل نقطة توقف يتجمد فيها زمن السرد، ريثما يفرغ الوصف من تأدية وظيفته التي قدم لأجلها.

وقد ميز النقاد بين الوصف بوصفه وسيلة يخدم حبكة القصة، وبين الوصف بوصفه غاية في حد ذاته، وفي هذا الأخير تكمن الخطورة فهذا من شأنه، في رأيهم، أن يعرض الوحدة الشاملة للعمل إلى التشريش، مما يؤثر بالتالي على جدوى العرض القصصي.[3].

تساق المقاطع الوصفية في روايات نجيب محفوظ لتؤدي وظيفتها التي رسمها لها الراوي، ففي الثلاثية نقرأ هذه المقاطع، لنجدها من النوع القصير، خلقها الراوي لتؤدي وظيفة محددة فحسب، وهنا يختلف أسلوب نجيب محفوظ عن أسلوب الواقعيين الذين عرفوا بمقاطع الوصف المطولة التي تستغرق عدداً كبيراً من الصفحات"[4].

والمقاطع الوصفية في روايات نجيب محفوظ، في جزء كبير منها، يأتي بها لرسم الشخصيات، وإعطائها ملامحها الجسدية والنفسية، كما أشرنا في الفصل الأول من البحث، أو يسوقها لتقدم وصفاً لفضاء المكان الذي تحيا داخله الشخصيات، وبذلك يتم بناء فضاء روائي متكامل، يمثل أمام القارئ، بحيث ينأى به عن الخيال ويقربه من الواقع.

---

[1] انظر، مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص248

[2] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص248.

[3] انظر،حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص175.

[4] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص64.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نقرأ في رواية بين القصرين، ومنذ البداية، وبعد أن يقدم لنا الراوي الشخصيات، يبدأ بوضعها في فضاء مكاني يرسمه لنا بدقة، فيبدأ بالمكان الأكبر، وهو الحي، ثم يصف المكان الأصغر، وهو البيت، فهاهو يقول:

"كانت المشربية تقع أمام بين القصرين، ويلتقي تحتها شارعا النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال، بدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف في أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة...، والى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يخلو من المقاهي، وحيث توجد المتاجر الكبيرة..." [1].

لقد قدم الراوي بهذا المقطع الوصفي فضاءً مكانيا، رسم خطوطه بدقة، لا سيما أن تسميه الرواية جاءت باسم هذا الفضاء، لذلك قدم هذا المقطع الوصفي وظيفته في تهيئة الفضاء المكاني الذي ستحيا في جنباته الشخصيات.

ثم نجد الراوي يصف الفضاء الأصغر لهذه الشخصيات، بأن يوقف زمن السرد، ليقدم وصفا لبيت الأسرة الذي ستدور حوله الأحداث:

"فلم يكن يحوي هذا البيت الكبير – بفنائه الترب وبئره العميقة وطابقيه وحجراته الواسعة العالية الأسقف – سواها، أكثر النهار والليل"[2].

لقد أحسن الراوي تقديم هذه الوقفه الوصفية القصيرة، بحيث جعلها تندفع ضمن سرد الأحداث من خلال وصفها بشكل اعتراضي، ولذا، لم تنفصل الوتيرة الزمنية للحدث، فلم يجعل القارئ يحس بذلك التوقف الزمني للأحداث، وقد توزعت الوقفات الوصفية – في أغلبها – على هذا النحو، أي انصب

---

[1] بين القصرين، ص6.

[2] المصدر السابق، ص 6، 7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اهتمامها على رسم الشخصية بجانبيها، الجسدي، والنفسي، ثم رسم الفضاء المكاني الذي تحيا فيه الشخصيات، وبالتالي قدمت وظيفتها البنائية المؤثرة في الرواية ككل[1].

إن اتساع الرقعة الزمنية لرواية الأجيال، منح الوقفات الوصفية لمسات مؤثرة، حيث أسهمت جوهريا – في بعض الأحيان–، في رسم التحولات والتغيرات التي تطرأ على الشخصيات مع تقدم الزمن، وأمدتها بالنفس الملحمي، إذ يتقدم الزمن وتظهر سيطرته على الشخصيات، "وتتحول الآلهة الملحمية إلى قدر زمني يتحكم بمصير الشخصيات"[2]. فنقرأ في قصر الشوق وصف الراوي لشخصية السيد أحمد عبد الجواد:

"... هناك بدا جسمه كالعهد به: طولا، وعرضا، وامتلاء ... لولا شعيرات اغتصبها المشيب من فوديه..." [3].

ثم نقرأ كذلك وصف الراوي لشخصية أمينة:

"بدت في جلستها غيرها بالأمس، نحفت واستطال وجهها، أو لعله تراءى أطول مما هو لما حل بالخدين من رقة، وقد انتشر المشيب فيما انحسر عنه منديل رأسها من خلات..."[4].

لا يخفى ما لهذه الوقفات الوصفية من أثر على بناء الشخصيات، ومع أن الوقفه الوصفية كما عرفناها سابقا هي توقف الزمن، إلا أنها هنا في روايات الأجيال تُمنح تدفق زمني داخلي، حيث إن وصف الشيب هو دلالة على دفقات زمنية أحيا الراوي بها وقفته الوصفية، واستثمرها ليوحي بالزمن

---

(1) للمزيد ، انظر: بين القصرين، الصفحات: 11، 12، 17، 20، 29، 37، 39، 68، 72، 105، 108، 175، 192.

(2) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 220.

(3) بين القصرين ، ص 5.

(4) المصدر السابق، ص 6.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المنقضي، وقد سارت المقاطع الوصفية في قصر الشوق على النهج الـذي سـارت عليـه فـي بـين القصرين[1].

وفي السكرية، ومع تقدم الزمن فيها، تسخّر الوقفات الوصفية كذلك، لخدمة رسم الشخـصيات، والإشارات إلى تلك التحولات التي يصنعها الزمن في الشخصية، فنقرأ وصف الراوي لشخصية الـسيد أحمد عبد الجواد في زمنه المتقدم:

"ظلت أناقته كما كانت في الماضي، فالجبة الجوخ والقفطان الشاهي والكوفية الحريـر كالعهـد القديم، أما هذا الرأس المرصع بالبياض، والشارب الفضي، والجسم النحيل الذي خلا من سكانه، فكانت جميعا – كعودته المبكرة – من طوارئ الزمن الجديد"[2].

وكالحلقتين السابقتين من الثلاثية، سارت الحلقة الثالثة (السكرية) في وقفاتها الوصفية، في رسم الشخصيات وفضاءاتها المكانية[3].

وفي الحرافيش، أدت الوقفة الوصفية وظيفتها من خلال علاقتها المباشرة بعناصر الرواية مـن مكان وزمان وشخصية، فعملت على بناء هذه العناصر، والكشف عنها[4].

ولعل ما أضافه الراوي من وظائف للوصف في الحرافيش، تلك الهالة الأسطورية التي تخللتها، وبالتالي الإسهام في رسم فضاء أسطوري يكتنف الشخصيات وتنبض به الأحداث.

فنقرأ في الحرافيش بعض الوقفات الوصفية التي لوّنهـا الـراوي بـألوان تنـبض بالفـضاء الأسطوري، فها هو يصف:

---

(1) للمزيد، انظر: قصر الـشوق، الـصفحات: 71، 79، 81، 103، 112، 123، 139، 146، 147، 178، 207، 256، 273، 396.

(2) السكرية، ص 10.

(3) للمزيد، انظر: السكرية، الصفحات: 14، 21، 40، 57، 68، 92، 95، 103، 109، 133، 190.

(4) انظر، مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 251.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"إنه ميدان يا عاشور سقفه عال جدا لا تبلغه رؤوس الجان"[1].

ومثل ذلك في وصف الراوي للمئذنة التي بناها جلال الناجي:

"قاعدة مربعة في مساحة بهو ذات باب خشبي مصقول ويواصل جسمها المتين ارتفاعه، لا ترى له قمة، لا يعلوه بناء، ويعلو أضعافا فوق كل شيء، توحي أضلاعه بالقوة، ولونه الأحمر بالغرابة والرعب"[2].

سخرت هذه الوقفات الوصفية لترفد فضاء الرواية بدفقات أسطورية، وبالتالي أدت وظيفة جديدة في الحرافيش تناسب طابعها الخاص، إلى جانب ما أدته من وظيفة في بناء الشخصيات وتصويرها جسديا ونفسيا، حيث وقف الراوي عند شخصياته واصفا إياها بدقة، لا سيما أبطال الحكايات، وما تتصف به من جوانب القوه أو الضعف، وما يطرأ عليها من تغيرات، كذلك وظف الوصف في تصوير المكان[3]. يضاف إلى ذلك أن الوصف في الحرافيش جاء – في كثير من الأحيان – محملاً بالصور الشعرية، وهذا يضفي طابعاً ملحمياً واسطورياً على مختلف عناصر الرواية[4].

وبالانتقال إلى رواية حديث الصباح والمساء نجد أن طابعها السردي القائم على تراجم الشخصيات، هذا الطابع جعل المهمة الأولى للوقفات الوصفية ينصب على الكشف عن جوانب الشخصية، ولذلك فإن المشاهد الوصفية – بطبيعة الحال – تغطي جميع شخصيات الرواية[5].

---

(1) الحرافيش، ص 71.

(2) المصدر السابق، ص 430، 431.

(3) للمزيد من الوقفات الوصفية انظر الصفحات: 56، 62، 67، 90، 101، 109، 130، 147، 148، 159، 160، 163، 185، 205، 210، 227، 264، 269، 270، 300، 327، 409، 486.

(4) انظر، سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 341.

(5) انظر: حديث الصباح والمساء، الصفحات 19، 22، 25، 32، 34، 39، 44، 45، 47، 53، 66، 68، 72، 90، 91، 100، 103، 104، 106، 111، 113، 116، 119، 121، 124، 127، ... .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد جاء الراوي ببعض الوقفات الوصفية ذات العلاقة بعنصر المكان، ولكنها أيضاً وظفت لترسم جانبا من جوانب الشخصيات، ومكانتها الاجتماعية والاقتصادية: فبيت آل المراكيبي يوحي بطبقتهم الاجتماعية ومكانتهم الاقتصادية:

"على أن قاسم لا يضيق أبدا من سحر سراي آل المراكيبي بميدان خيرت في حجم بيت القاضي وفي ارتفاع القلعة، ولها حديقة مثل حديقة الحيوان، لا حصر لحجراتها، ولا مثيل لأثاثها، وأي تحف مختلفة الأشكال والألوان وتلك التماثيل من الجبص والبرنز في الأركان...."[1].

لقد تجلت وظيفة الوصف "من خلال علاقته بالعناصر الروائية، ووظيفة هذه العلاقة على مستوى التشكيل والرؤيا. فعلى المستوى التشكيلي يلعب الوصف دوراً في إبطاء زمن السرد وتعطيله، أما على مستوى الرؤيا فيقوم بدور تفسيري ويعبر عن دلالة شعورية وفكرية"[2]، كما تجلت وظيفته في رواية الأجيال برسم الخطوط المختلفة لكل جيل، وسُخر للتنقل بين الشخصيات والتباين والاختلاف بينها.

المشهد الحواري

إن الحوار في الرواية يخلق اللحظة الحاضرة، ويحقق الإيهام بها، "فمع الحوار يُنشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن"[3].

والحوار "يحظى بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي، بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد"[4]. وهذه الوظيفة الدرامية تُخلق من إحساس القارئ

---

(1) حديث الصباح والمساء، ص 12.

(2) مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 251.

(3) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ت: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 253.

(4) مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 239.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ يواجهه في لحظة وقوعه، إضافة إلى اختزال الحوار للحظات الذروة والتأزم[1].

وفي روايات نجيب محفوظ نلحظ حضوراً كبيراً للحوار، وتوظيفه لاختزال الصراع والتأزم في كثير من الأحيان في الثلاثية[2]، وإفساح المجال للقارئ ليعيش وجها لوجه مع الشخصية.

وفي رواية حديث الصباح والمساء، نجد حضورا للحوار ، فعلى الرغم من أن الرواية قائمة على السرد التقريري بضمير الغائب، "فإن للحوار دوره ووظائفه هنا بطبيعة الحال...، والكاتب يستخدمه حيث ينبغي أن يكون، وحيث يكون استخدامه أجدى من الوصف والتقرير"[3].

وفي الحرافيش، يوظف الحوار ليمثل وحدة درامية تتحاور فيها الشخصيات لتكشف عن رؤيا[4]، كما تجلت فيها الرؤيا الملحمية من خلال الحوار، حيث ظهر حرص الراوي على كشف دواخل الشخصيات، سواء أكان ذلك بالحوار الخارجي أم الداخلي، فقد تم من خلالهما الكشف كما يحتاج في داخل الشخصية[5]. وقد تعرض البحث للحوار في فصله الأول.

---

(1) انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 65.

(2) المرجع السابق، ص 66.

(3) نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 14.

(4) انظر، مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 243.

(5) مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 285.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وخلاصة القول، إن البنى السردية تفاعلت مع مقومات الشخصيات الملحمية أو الشخصية في رواية الأجيال، حيث استثمر الراوي التقنيات الزمنية للنهوض بفكرة الشخصية الملحمية، لا سيما أن ابرز سمات الشخصيات الملحمية هي امتدادها الزمني، وهذا يتطلب إعمال هذه التقنيات بشكل فعّال يبرز حيويتها في السيطرة على الكم الزمني الكبير، لأن موضوع رواية الأجيال بأكمله ينهض على البناء الزمني الممتد، وهذا يجعل استخدام التقنيات الزمنية عصب مثل هذا النوع من الروايات كما تجلت الملحمية للشخصيات في الروايات موضوع الدراسة من خلال وضعها في إطار السرد التاريخي، وهو شكل السرد الملحمي[1].

[1] انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 239.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

موقع الراوي و رسم الشخصية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تصل القصة إلينا عن طريق راوٍ يمثل قناة الاتصال بين عناصر القصة والقارئ، والراوي "واحد من شخوص القصة، إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي يتحرك فيه شخصياتها ... فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور، فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة"[1].

وإذا كان الراوي عنصرًا من عناصر البنية السردية، فإنه عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر الأخرى، فهو من يختبئ وراءه الكاتب في العمل القصصي، لذا، فإنه يحتل مكانة متميزة بين هذه العناصر، فهو من يدير لعبة القص بكاملها[2]، وكل العناصر الأخرى تخضع لسيطرته، فهو من يخلق الشخصيات ويضعها ضمن خلفية زمانية ومكانية.

والراوي على هذا الأساس "هو الذي يتولى وظيفة التصوير والمراقبة، فيمهد لخطاب الشخصيات، لكي يتهيأ للعمل الأدبي أن يظهر من خلاله"[3].

وإذا كان الراوي هو القناع الذي يختبئ وراءه الكاتب، فليس بالضرورة أن يعبر عن وجهة نظر الكاتب، أو أن يكون صورة له، فقد يتفق مع موقف الكاتب وقد يختلف، وهو أكثر مرونة، وأوسع مجالا من الكاتب، لأنه قد يتنوع وقد يتطور، حسب ما يقتضيه العمل القصصي[4].

والراوي حسب هذا الفهم يصبح "أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية"[5].

---

(1) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 17.

(2) انظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 117، 118.

(3) سعيد الغانمي: أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص 144.

(4) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 17-18.

(5) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 131.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأسلوب الصياغة هذا، يختلف من موقع إلى آخر، تبعا لاختلاف مواقع الشخصيات، واختلاف أشكال التفكير لديهم، "فقد يرصد العالم الذي يعيشه ركاب سفينة من السفن "مثلاً" عن طريق عيني الربان، أو عن طريق أحد البحارة، أو أحد الركاب، أو أحد اللصوص، وهذا هو المقصود بالموقع"[1].

ولذا، فإن الراوي يعد أداة للإدراك والوعي[2]، ولذلك فانه يتخذ شكلين أساسيين في السرد: "الشكل الأول هو التجرد الموضوعي التام عن الشخوص والأحداث وفيها يكون الراوي شخصا خارجا عن نطاق الحدث. والشكل الثاني هو أن يكون الراوي أحد شخوص العمل القصصي يقدم إلينا تفسيره وتأويله للأحداث من خلال وجهة نظره الشخصية"[3].

وبما أن القص يحتاج دائما إلى راوٍ، "فإن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي"[4]. ويتطلب مثل هذا الاقتناء الإجابة عن السؤالين: من يرى؟ ومن يتكلم؟[5].

وسيهتم البحث هنا بدراسة العلاقة بين الراوي والشخصية، حيث إن "جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكون منها العالم التخييلي"[6]، كما سيهتم البحث في الكشف عن أدوات الراوي التي أسهمت في الصياغة الملحمية للشخصيات، وكذلك أدواته في رسم تطور الأجيال.

---

(1) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص19 .

(2) انظر: المرجع السابق، ص 19.

(3) عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، ص 85.

(4) حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص 48.

(5) انظر عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، فصول، م 11، ع 4، 1993، ص 70.

(6) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 132.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولذا، فإن إدراك المتن الحكائي، يتطلب أولا إدراك الراوي، الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع الشخصيات لبناء العالم الروائي التخييلي، وهذا بدوره يعكس شكل تلقينا له[1].

ولما كانت هذه العلاقة التي تجمع بين الراوي والشخصية على هذا القدر من الأهمية، "فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارناً بشخصيات الرواية"[2].

وقد حصر جون بويون[3] مختلف أشكال هذه العلاقات حسب رؤية الراوي في ثلاث:

1- الرؤية من الخلف

وتستخدم، غالبا، في الرواية الكلاسيكية، ويتميز الراوي فيها بامتلاك السلطة المطلقة في معرفة كل شيء عن الشخصيات، بما في ذلك أعماقها النفسية، ودوافعها الخفية، وخلجاتها العميقة، يرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها. ويرمز تودروف لهذه الرؤية بالمعادلة (الراوي > الشخصية)، أي أن الراوي أكثر معرفة من الشخصية[4].

2- الرؤية مع

"وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال، خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها"[5]. ويرمز تودوروف لهذه العلاقة بالمعادلة (الراوي = الشخصية)، دلالة على التساوي من حيث المعرفة بين الراوي والشخصية[6].

---

(1) انظر عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 72.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 132.

(3) انظر عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 72.

(4) انظر المرجع السابق، ص 72.

(5) عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 72.

(6) انظر عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 73.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3- الرؤية من الخارج

وهذه الرؤية تشير إلى أن الراوي هو مجرد راصد للحركة الخارجية، يقف في حياد تام ليحقق قدراً من الموضوعية[1]. ويرمز تودوروف لهذه العلاقة بالمعادلة (الراوي < الشخصية) دلالة على أن معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية[2].

لقد تعددت تصنيفات النقاد حول الراوي وعلاقته بما يروي، ولقد اختارت الدراسة تضيف جون بويون، لأنه يعد بحق من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل[3].

ويسعى الراوي لتحقيق هذه الرؤى باستخدام أنماط مختلفة من الصيغ السردية، فيراوح بين استخدام ضمير المتكلم، وضمير الغائب، أو استخدام الصوت المتعدد[4].

وقبل التوجه إلى نماذج تطبيقية من الروايات موضوع الدراسة، ينبغي الإشارة إلى أن مسألة وجهة النظر (رؤية الراوي) تتخذ على المستوى العملي شكلاً مغايراً مما هي عليه على المستوى النظري الذي يسعى دائما أن يكون واضحاً، فليس هناك نماذج لوجهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد. ومدعمة بانسجام خالص، ولكن لكي لا نبتعد بعيدا يجب أن نتصرف بهذه الطريقة الأكثر تبسيطية[5].

وسنوضح تجليات أنماط هذه الرؤى في روايات نجيب محفوظ موضوع الدراسة، من خلال الإشارة إلى نماذج تطبيقية منها.

---

[1] انظر، شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، م1، ع 8، 1993، ص 76.

[2] انظر عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 73.

[3] انظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص 287.

[4] انظر، يارا هاشم: فخري قعوار والقصة القصيرة، دار الكرمل، عمان، ط1، 2003، ص 186.

[5] عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 72.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونبدأ بالثلاثية، وقراءة هذه الرواية تكشف لنا أن الراوي، وفي معظم أجزائها يتحد مع الشخصية، ليشكل "الرؤية مع"، ولذلك فإن الرواية تشكل "بلا شك عملاً متعدد الأصوات"[1].

حيث إن الراوي يجسد أمامنا شخصيات من أجيال مختلفة، يشير من خلالها إلى تطور الأجيال، "فتصميم الرواية المتشابك يدفعنا إلى الوقوف أمام أهم عناصر الأجيال المتعاقبة، ومن خلالها وبها تتجسد أمامنا أهم سمات هذه الأجيال، فهي تمثلهم طولا، بينما تنهض بقية الشخصيات مجسدة لنا قضايا كل عصر"[2].

وقد راوح الراوي في سرده للأحداث بين ضمير الغائب وضمير المتكلم حسب ما يتطلبه الموقف الروائي، وحسب الرؤية التي اعتمدها الراوي.

ومنذ بداية الرواية نلحظ أن الراوي يتجه إلى "الرؤية مع"، حيث يتحد مع الشخصيات، ليكشف لنا عن أصواتها ووجهات نظرها، فتظهر لنا وجهة نظر أمينة، كما تظهر لنا رؤية السيد أحمد عبد الجواد داخل بيته:

"وعادت إلى الحجرة فأغلقت الباب وسحبت من تحت السرير شلته فوضعتها أمام الكنبة وتربعت عليها إذ لم تكن ترى لنفسها الحق في أن تجلس إلى جانبه تأدباً"[3].

إن الراوي هنا يتولى الكشف عن رؤية الشخصية ووجهة نظرها، معتمدا على صوت الغائب، الذي يمنحه العلم بخفايا الشخصية، والراوي هنا يتساوى مع الشخصية في المعرفة، فهو يعرف ما تعرفه أمينة من عدم امتلاكها الحق في الجلوس إلى جانب زوجها السيد أحمد عبد الجواد.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 136.

[2] سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص150، 151.

[3] بين القصرين: ص 7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعن طريق "الرؤية مع"، يسير الراوي جنبا إلى جنب مع الشخصية، لا يخرج عن منظورها، يرى بعينها، كما يجعل القارئ كذلك أيضاً، فالقارئ يسمع صوت أمينة، فيرسم ملامحها، ويرسم خضوعها لسلطة السيد أحمد عبد الجواد.

ويتابع الراوي رسم هذه السلطة عندما ينتقل ليروي لنا رؤية السيد أحمد عبد الجواد:

"ومع أنه كان يعاقر الخمر كل ليلة، إلى إفراط في الشرب حتى السكر، إلا أنه لم يكن ليقرر العودة إلى بيته حتى تزايله سورة الخمر ويستعيد سيطرته على نفسه حرصاً منه على وقاره والمظهر الذي يحب أن يبدو في بيته ... فكان أحرص ما يكون على وقاره وحزمه"[1].

يقوم السرد هنا على صوت الغائب، حيث يسهم هذا الضمير في الكشف عن الشخصية، وتقديم الراوي لرؤية السيد أحمد عبد الجواد حول المظهر الذي يجب أن يكون عليه في بيته بحيث يكفل له السلطة التي يحرص عليها أشد الحرص، والعلاقة بين الراوي والشخصية هنا هي علاقة تساوٍ في المعرفة (رؤية مع)، حيث لا نجد الراوي يخرج عن منظور الشخصية، سواء بالتعليق أو الحكم على الأفعال، وإنما صوت الراوي يعادل صوت الشخصية، كأنما هي المتحدثة عن نفسها.

إن علاقة الراوي بشخصيات الجيل الأول (السيد أحمد عبد الجواد وزوجته أمينة) تكشف لنا سمات ذلك الجيل، عن طريق (الرؤية مع)، حيث إن الراوي يقدّم شخصياته لتمثيل قيم ومعتقدات عصر معين، فحضور السيد أحمد عبد الجواد الواضح في بين القصرين إنما هو حضور للقيم والمعتقدات التي تتمحور حول التمسك بالقديم ورفض التغيير، فكان جماع مرحلة اختزلت في شخصيته، أراد الراوي أن

---

[1] بين القصرين، ص 12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقدّم من خلالها صورة صادقة لذلك الجيل بمتناقضاته التي اكتسبت صفة الثبات عبر الزمن، وكذلك مثلت أمينة صورة المرأة في ذلك الجيل، التي اتصفت بالضعف والخضوع للزوج[1].

ونجد اتكاء الراوي على صوت الغائب يأخذ النصيب الأوفر، حيث تعد "هذه الطريقة أرحب وأوسع، إذ تجعل القاص أكثر حرية في تحليل الشخصيات التي يتحدث عنها، فيحاول النفاذ إلى أعماقها...، ويعيش معها، ويعرض كل ما يهمه من تصرفاتها، وما يجري بينها من صراع بحرية تامة. إذ لا يخشى معها أن يتوهم القارئ أنها ترجمة لفترة من حياته"[2].

والاتكاء على صوت الغائب في تحليل الشخصيات أمدها بالنفس الملحمي، حيث إن أسلوب السرد الموضوعي بوساطة صوت الغائب ينأى الراوي عن الأحداث والشخصيات بمسافة ما، فضلاً عن معرفته الكاملة بهذه الأحداث وتفاصيل الشخصيات كل ذلك يضع الرواية في دائرة السرد الملحمي[3].

وتقترب المسافة بين الراوي والشخصية أحياناً إلى درجة تدعو إلى التساؤل: من الذي يتكلم؟، حيث تختفي المسافة الفاصلة أو تكاد:

"من عجيب أنه لم ينس الرجل، وأنه عرفه من النظرة الأولى، متى رآه آخر مرة؟ لا يستطيع أن يجزم...، ألا سحق الله المصادفة العمياء التي ألقت به في سبيله"[4].

مع أن الراوي يسرد الأحداث هنا بضمير الغائب، إلا انه يقترب من الشخصية بحيث تكاد تختفي المسافة بينهما، إنه يتحد مع شخصية ياسين الذي التقى بالرجل الذي كان عشيق والدته ذات يوم، فاضطرب وتحركت أحزانه، وقد تولى الراوي الكشف عن تلك الأحزان، وقد اقترب الراوي من

---

(1) انظر، زهير محمود عبيدات: رواية الأجيال في السرد العربي الحديث، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 46، 47.

(2) عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1980، ص 45.

(3) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية المعاصرة، ص 157.

(4) بين القصرين ، ص 72.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الشخصية في الوقت المناسب، حيث إن مثل هذا الموقف لا يسمح ببقاء الراوي بعيدا عن الشخصية، ولذا، نجد الراوي يتحد مع شخصية ياسين، فنتساءل: من المتكلم؟ من الذي يلعن (ألا سحق الله المصادفة...)؟

تتجلى "الرؤية مع" باستخدام صوت المتكلم أيضاً، سواء أكان الحديث مع شخصيات أخرى، أم حديث مع النفس، فها هو ياسين يتحدث بضمير الأنا.

"إلى أين أسير؟!.. إلى أمي! يا للعجب. لا أصدق، كيف ألقاها وكيف تلقاني!... وددت لو ..."[1].

صوت الأنا هو الصوت الذي تتكشف من خلاله الشخصية، ومن خلاله عرفنا بشكل مباشر تلك الأحزان التي تتلاطم في نفس ياسين، دون وساطة الراوي، "فضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا"[2].

وفي الجزء الثاني من الثلاثية (قصر الشوق)، نجد "الرؤية مع" هي التي تسير عليها علاقة الراوي بالشخصية، وأحيانا يشير الراوي صراحة إلى هذه العلاقة التي لا تتجاوز معرفة الشخصية:

"كان شخير ياسين أول ما تلقى كمال من عالم اليقضة، فلم يتمالك أن يناديه وهو إلى معاكسته أرغب منه إلى إيقاظه في ميعاده ... ثم تقلب بجسمه الضخم فطقطق الفراش فيما يشبه الأنين ... لم يكن ثمة – في رأيه – ما يدعو إلى هذه العجلة، ما دام أحد لن يذهب إلى الحمام قبل عودة الأدب منه"[3].

---

[1] بين القصرين، ص 106.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بيروت، ط1، 1998، ص 187.

[3] قصر الشوق ، ص 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يظهر هنا أن العلاقة التي تربط الراوي بشخصيات هي علاقة "الرؤية مع"، فالراوي لم يتجاوز معارف الشخصيتين المشاركتين في الأحداث، ياسين وكمال، فكل ما دار من أحداث في المشهد هو في مجال إدراكهما، وتأكيدا على أن العلاقة بين الراوي وشخصياته هي علاقة "رؤية مع"، نجد وجهة نظر ياسين، في أن ليس هناك ما يدعو للعجلة، قد سبقت بعبارة: (في رأيه)، أي أن وجهة النظر هذه هي منظور ياسين[1].

وكما تجسد "الرؤية مع" عن طريق صوت الغائب، تجسد أيضاً عن طريق صوت المتكلم، وإن كانت بصورة أقل من صوت الغائب، فنجد الراوي مثلاً يتماهى مع كمال، ليجد لواعج نفسه تجاه عايدة، وحبه لها:

"جمالها فتنة لا أدرك له كنهاً ولا أدري له شبهاً، وكان يخيل إلي كثيراً أنه ليس إلا ظلا لسحر أعظم يكمن في شخصها.. من أجل أي هذين أحبها؟... كلاهما لغز، ولغز ثالث هو حبي. يتراجع ذلك اليوم كل يوم يوماً إلا أن ذكرياته ناشبة في قلبي أبدا. لبناتها مكان وزمان وأسماء وصحاب وأحاديث يتقلب القلب في جنباتها نشوان حتى يخال أنها الحياة جميعا، فيتساءل فيما يشبه الشك: هل كان ثمة وراء ذلك حياة؟[2]

جُسدت "الرؤية مع" هنا عن طريق ضمير المتكلم، حيث كشف كمال عن تلك المشاعر التي تموج بها نفسه تجاه عايدة، وبذلك اتحد الراوي مع الشخصية، بحيث يعبر عن رؤيتها ودخيلتها، فاستخدام القاص بصوت المتكلم الراوي، يجعل البطل يتماهى مع الكاتب في تقديم سرد إخباري يشير إلى تطور زمني حدثي باتجاه واحد[3].

---

(1) انظر: عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 127.

(2) قصر الشوق، ص 21.

(3) انظر: عبد الله رضوان: البنى السردية، ص 62.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما تجدر الإشارة هنا، لدى قراءتنا للمشهد السابق، أن اللغة اتسمت – عن طريق صوت المتكلم – بالشاعرية، لأن تقديم الموضوع من وجهة نظر ذاتية يفتح الباب واسعا أمام المخيلة لتقديم العالم كما تراه، وبالتالي ولادة لغة شاعرية ذاتية[1].

إن صوت المتكلم في الثلاثية – خصوصا حديث الشخصية إلى نفسها– يكشف في الغالب تأزماً نفسياً، وعن طريقه يقترب الراوي من شخصياته إلى حد تتلاشى المسافة بينهما، كما أن ضمير المتكلم يعمل على تعميق "الرؤية مع"، كما يجعلنا وجها لوجه مع الشخصية، ومع ما توصلت إليه من رؤى متغيرة، فقد أطلعنا كمال – مثلاً– على تغيرات وتطورات حدثت في نفسه تجاه والده، عقب معرفته للوجه الآخر الذي يعيش به والده (السيد أحمد عبد الجواد) خارج البيت:

"أبي، دعني أكاشفك بما في نفسي، لست ساخطاً على ما تكشف لي من شخصك، فإن ما كنت أجهله منك أحب إليَّ مما كنت أعرف ... ولكني أسائلك لم ارتضيت أن تطالعنا بهذا القناع الفظ المخيف؟ لا تعتل بأصول التربية فأنت أجهل الناس بها ... لم نعرفك صديقاً كما عرفك الغرباء، ولكن عرفناك حاكما مستبداً شرساً طاغية ... وإني أعاهد نفسي – إذا صرت يوما أبا – أن أكون لأبنائي الصديق قبل أن أكون المربي ... [2].

تتولى الشخصية هنا السرد بضمير الأنا مرة، وبضمير النحن مرة أخرى، ونلحظ تأزماً نفسيا في المشهد السابق، بحيث كشف عن تطور كبير في نفس كمال، فهذه المشاعر لم يكنها لوالده يوماً إلا في هذه اللحظة، وضمير المتكلم كان أجدر على حمل مثل هذه التأزم، أكثر مما لو كان روي بصوت الغائب.

---

(1) انظر: مريم جبر فريحات: مدارات المعنى والتشكيل، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2007، ص 159.

(2) قصر الشوق، ص 384، 385.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والراوي لم يكشف عن هذا التطور ، أو تنبأ به قبل هذه اللحظة، وإنما ترك الشخصية تصل إليه بنفسها، أي أن "رؤية الراوي محددة بحدود المجال المعرفي للشخصيات المشاركة في الحدث"[1].

لقد سار الراوي في علاقته مع شخصياته وفق المسار الذي اتخذه منذ بداية الرواية، وهو تقديم الشخصيات وفق معطيات العصر الذي تعيش فيه، ورسم تطور الأجيال الثاني جيل الأزمة، متمثلاً بشخصية كمال، فقد اختزلت شخصية سمات جيل بأكمله، من حيرة وتذبذب وشك في كل شيء، فاكتشافه لحقيقة والده وحياته المزدوجة مثلاً شكلت وجهاً من وجوه ذلك التذبذب والحيرة، حيث دفعه هذا إلى التساؤل هل كان هناك ثمة حقيقي وغير حقيقي[2]. وقد صاغ الراوي قيم ومعتقدات هذا الجيل وفق "الرؤية مع" لتتوافق ومساره القائم على تقديم صورة لأجيال تطورت لتساير معطيات العصر الذي تعيش فيه.

ومثل هذه الرؤية نجدها أيضاً في السكرية، فنقرأ فيها رؤى تختلف باختلاف الشخصيات، فالكاتب "يستخدم وجهات نظر شخصيات بعينها نرى الأحداث والشخصيات الأخرى وحركة الزمن التي تمثل ركناً هاماً من أركان الثلاثية من خلالها"[3].

وإذا ألقينا نظرة على نص السكرية لنمثل على "الرؤية مع"، واختلاف وجهات النظر باختلاف الشخصيات، وجدنا أمثلة كثيرة على هذه الرؤية، فنجد مثلا أحاديث تدور في نفس رضوان وأحمد وعبد المنعم، تنقل لنا وجهات نظر مختلفة تجاه نعيمة:

"قال رضوان لنفسه: بنت لطيفة وجميلة، ليته كان في الإمكان أن أصادقها وأزاملها، لو مشينا في الطريق معا لاحتار الرجال أينا الأجمل!، وقال أحمد لنفسه أيضاً: جميلة جداً، ولكنها كأنما هي

---

(1) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ص 126.

(2) سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 164.

(3) أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1987، ص123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ملزوقة في خالتي بالغرا، ولاحظ لها من الثقافة. أما عبد المنعم فقال: جميلة وست بيت وشديدة التقوى، لا يعيبها إلا ضعفها"[1].

إن المتأمل لهذه الفقرة، يجد فيها وجهات نظر مختلفة، قدمت عن طريق ضمير المتكلم، حيث كانت الرؤية من منظور "الرؤية مع"، فلم يخرج الراوي عن منظور الشخصيات، كما كان محايدا في عرض زوايا النظر ووجدناها متباينة بتباين الشخصيات، فرضوان الذي يرفض الزواج، كانت وجهة نظره تجاه نعيمة في أن يصادقها فقط، وأحمد الذي يؤمن بالعلم كأساس للحياة، ينظر لنعيمة من زاوية حظها من الثقافة، أما عبد المنعم الذي ينظر للحياة من منظور ديني، اتفقت وجهة نظره مع هذا المنظور، فنظر إلى نعيمة من ناحية التقوى والزواج.

إن الراوي قدّم من خلال "الرؤية مع" شخصيات رسمت صورة جلية لسمات الجيل الثالث، حيث تطوّر هذا الجيل تطوراً ملحوظاً، فهذا الجيل يمتاز بوضوح الرؤية، وغاب التذبذب الذي اتصف به الجيل السابق، إضافة إلى تخلي هذا الجيل عن الثنائية التي سادت شخصيات الجيل السابق، فأصبح الظاهر والباطن واحداً[2]. والراوي قدّم شخصياته لتمثل شرائح مختلفة في هذا العصر، دون أن يشير إلى سلبية أو ايجابية أيًا منها، وإنما قدّمها كما هي وفق معرفته بمعالم ذلك العصر الذي تعيش فيه الشخصيات.

وهذا العرض "يتفق مع أسلوب محفوظ الراوي الذي يعتمد على تقديم الوصف والمشهد وحركة الأحداث من وجهة نظر محايدة بوجه عام"[3]. ولذلك اعتمد تعدد الأصوات، دون إصدار أحكام تقع خارج منظور الشخصية.

---

(1) السكرية، ص 29.

(2) سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 168.

(3) أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، ص 123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد يؤكد الراوي أحياناً زاوية رؤيته، بأن يلقي في تضاعيف حديثه عبارة تدل صراحة على هذه الرؤية – كما أشرنا سابقا – ليثبت تلك المسافة بينه وبين الشخصية، ونمثل على ذلك في سرد الراوي لطبيعة كمال التي تميل نحو الفلسفة:

"وكان يريد أن يقرأ فصلاً على الأقل في كتاب "منبعا الدين والأخلاق" لبرجسون، وأن يراجع مراجعة أخيرة مقاله الشهري لمجلة "الفكر" الذي اتفق أن كان عن البراجمتزم. هذه السويعات الموهوبة للفلسفة التي تمتد حتى منتصف الليل هي أسعد أوقات يومه، وهي التي يشعر فيها – على حد تعبيره – بأنه إنسان"[1].

إن الراوي هنا يستخدم صوت الغائب في عرض رؤية بكمال، فسعادته – كمال – هي في هذه الساعات التي يقضيها بين كتب الفلسفة، وهذا ما يقع في إطار الإدراك المباشر لكمال "الرؤية مع"، ويطلق الراوي حكماً على الشخصية يسبقه عبارة (على حد تعبيره) تأكيدا على رؤية الشخصية (كمال) الذاتية.

نستطيع القول إن الثلاثية تدور – في معظمها– في فلك "الرؤية مع"، "فالراوي فيها ليس واحداً من شخصياتها، لا مشاركا في أحداثها ولا شاهدا عليها، ومع ذلك فإن رؤيته في كثير من الأحيان لا تتجاوز رؤى الشخصيات، لأنه يتخذ منها مرايا، تعكس له الأحداث، والأفكار، ويرتكز عليها"[2]. فهو يحلل ويصف ويعلق أحياناً مستنداً إلى منظور الشخصية العام، "فالمؤلف لم يتحيز لمنظومة قيم أي من الشخصيات – سواء الايجابية أم السلبية – في بناء عالم موحد الروح أو عالم يتطور في اتجاه حتمي

---

[1] السكرية، ص 14.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ص 126، 127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يمكن للقارئ أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها في ظل منظومات قيمتها الخاصة"[1].

أما "الرؤية من الخلف"، فكان مجيئها نادراً في الثلاثية، وعندما يوردها الراوي، فإنها تكون بحرص شديد، كأن يضع أحكامه مثلا كجملة اعتراضية[2]. ومن أمثلة هذا النوع من الرؤى:

"ولما اقترب الضابط من البيت رفع عينيه في حذر دون أن يرفع رأسه – فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك – فأضاءت أساريره بنور ابتسامه متوارية ..." [3].

فالجملة الاعتراضية: "فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك"، تقع خارج إدراك الشخصيات المشاركة في الحدث، وقد جاء بها الراوي ليعبر عن فترة تاريخية كانت تمر بها مصر[4].

ومثل ذلك ما نجده في وصف الراوي لملازمة نعيمة لأمها:

"وكانت عائشة ترضى عن كل ما يصدر وحيدتها ... وحتى عن التصاق الفتاة بها –ذلك الالتصاق الذي بدا خارقاً للحد – فهي تشجعه وتحبه"[5].

إن الراوي في هذا المشهد يسوق حكمه الذي يقع خارج إدراك الشخصيتين المشاركتين في الحدث، عائشة وأمينة، يسوقه ضمن جملة اعتراضية ليس غير، وفي هذا حرص في البقاء ضمن منظور الشخصية، فهذا الحكم وإن أضاف شيئا من تعميق المعنى، إلا أن حذفه لا يؤثر كثيرا على رؤية الشخصية وفهمها.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 138، 139.

[2] انظر: المرجع السابق، ص 138.

[3] بين القصرين، ص26.

[4] انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 138.

[5] السكرية، ص 7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الرؤية من الخارج، فقد جاءت قليلة أيضاً في الثلاثية، فمثل هذه الرؤية لا سبيل للراوي إليها "سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أي ما يمكن أن يرى ويسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقدم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية"[1].

وعلى هذا الأساس فإننا نستطيع أن ندرج تحت هذه الرؤية، وصف الراوي للجانب الجسدي للشخصية، أو نقله لحديث بين الشخصيات والأمثلة على ذلك كثيرة، أشرنا إليها في مواضع سابقة من الدراسة، وغير ذلك فإن مواضع الرؤية من الخارج تعد نادرة في الثلاثية، ونستطيع أن نمثل عليها في وصف الراوي لأم مريم عند مقابلة ياسين لها لخطبة ابنتها:

"وقد ندت عنها (حركة جسمها) في لحظة نسيان فخرجت بها عما التزمته طول الجلسة من تأدب واحتشام وكشف عن خيبتها وهي لا تدري، أو هي تدري؟"[2].

يكشف النص السابق في نهايته عن رؤية الراوي الخارجية، القائمة على نقل ما ترصده الحواس، فقول الراوي "وهي لا تدري، أو وهي تدري"، يشير إلى حالة الرصد الخارجية التي تكشف أن معرفة الراوي هنا اقل من معرفة الشخصية (رؤية من الخارج)، وقد وظفت الرؤية من الخارج هنا توظيفاً بنائياً، يسعى لخلق حالة من الانتظار لدى القارئ ومتابعة الأحداث لمعرفة ما لم يعرفه الراوي في هذه اللحظة.

إن علاقة الراوي بشخصياته في الثلاثية أقرب إلى توليفة سردية، تضافرت في تشكيلها مواقع مختلفة للراوي، بحيث يستشعر القارئ ذلك الراوي الذي يتغلغل في حياة الشخصيات الخارجية والداخلية، ولكن هذه الرؤية العليمة تنبثق أولا وأخيراً من رؤية الشخصية ذاتها، ولا تخرج عن أيدلوجيتها، والراوي يضع لمساته بخفة، بحيث يجعل القارئ في إطار المنظور الذاتي للشخصية، ينظر

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 133.

[2] بين القصرين، ص 130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعينها، ويقيم من خلالها، "وهكذا يدور الراوي في الثلاثية بين الفعل الظاهر المشاهد من الشخصيات، وأثر هذا الفعل منعكساً على عقل كل شخصية على حدة، بل يصف لنا الموقف الواحد منعكساً على صفحات عدد من الشخصيات المشاركة فيه أو الشاهدة عليه"[1].

أفضى تحليل علاقة الراوي بشخصياته في الثلاثية إلى نتيجتين أساسيتين:

الأولى أن الراوي ينطلق من تطور الأجيال، حيث يقدّم شخصيات لتتمثل كل جيل وتختزل داخلها السمات العامة لذلك الجيل وفق معطيات العصر الذي تعيش فيه، دون أن يتدخل في أفعالها أو يقيمها؛ وإنما يقدّمها كما هي وفق رؤيته العملية بتلك الأجيال التي عاشت في عصور مختلفة، وقد استشعرنا تلك الرؤية في الأجزاء الثلاثة للرواية، فنجد الراوي متنبه لتطورات كل جيل وما يطرأ عليه من تغيير في الذوق والإحساس، ومتنبه لاختلاف الطريق الذي سار عليه كل جيل[2]. ولذلك نجد الرؤية التي أخذت النصيب الأوفر في الثلاثية هي "الرؤية مع"، ليتفق وهذا التوجه لمسار الرواية. أما النتيجة الثانية فهي استعارة أسلوب السرد الملحمي في علاقة الراوي بشخصياته، وهذا نجده في عدة سمات امتازت بها الملاحم، مثل طغيان السرد بصوت الغائب؛ وأسلوب السرد الموضوعي الذي يعد جزءاً من السرد التاريخي الذي يشير إليه التسلسل الزمني لأحداث الرواية فكأن الراوي امتلك المتن أولا ومن ثمّ صاغه معتمداً السرد الملحمي، يضاف إلى ذلك المعرفة الكاملة للراوي بتفاصيل الشخصيات، التي تعد امتداداً لمنظور الراوي الملحمي[3].

وبالانتقال إلى رواية الحرافيش، فإن الراوي يتكئ على هذه الرؤى الثلاث أيضاً، غير أن الراوي هنا كثيرا ما يظهر على مسرح الأحداث من خلال ضمير المتكلم، فنجيب محفوظ في الحرافيش

---

(1) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ص 127.

(2) انظر، رجاء النقاش: في حب نجيب محفوظ، ص58 .

(3) انظر: سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 157 ، 158.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"لا يهتم بضرورة اختفاء الراوي واختفاء الكاتب، وهو ما كان حريصا عليه في روايات أُخرى"[1]. كما وجدنا في الثلاثية مثلا، والراوي في ملحمة الحرافيش يستثمر تقنيات السرد الملحمي، من حيث إنه راوٍ كلي المعرفة وهو ذو الصوت المتعالي الذي يعرف كل شيء، وهذا يقرّبه من الراوي الملحمي[2].

تسرد الأحداث في الملحمة عن طريق راوٍ ثانٍ تلقى المتن من مصادر أخرى مجهولة ثم أعاد إنتاج المبنى بأسلوب السرد الملحمي الذي يعتمد على الراوي العليم بتفاصيل الأحداث والشخصيات الظاهرة والباطنة[3]، ونلحظ ظهور صوت الراوي منذ البداية:

" ... طُرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا .. [4]

نلحظ أن الراوي قد استقى معلوماته من مصادر مجهولة لم يفصح عنها، وهذا ما يدل عليه استخدام الفعل المبني للمجهول " طُرحت مناجاة "، فالمصدر ليس صوت الراوي المتجسد في الملحمة، وإنما تجمع لديه المتن ليعيد روايته بأسلوب يكون فيه هو الصوت المتعالى الذي يعرف كل شيء[5]، وإن كان يستخدم ضمير المتكلم في الافتتاحية السابقة إلا أنّ السياق ينطوي على المعرفة الكاملة للأحداث التي ستجري لاحقاً من معاناة ومسرة.

والراوي في الحرافيش لا يحفل كثيرا بذلك المنظور المحايد الذي اتبعه بصرامة في الثلاثية، بل نجده هنا يتعاطف أحياناً مع الشخصية وينقم أحياناً أخرى، فنجد مثلاً صوته يظهر متعاطفا مع جلال الناجي حول ما أصاب أمه، ومشاهدته لمنظر رأسها مهشماً:

---

(1) محمد بدوي: مملكة الله، ص 101.

(2) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 159.

(3) المرجع السابق، ص 158.

(4) الحرافيش، ص 5.

(5) المصدر السابق، ص 158 – 159.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"لم يكتب على طفل ما كتب على جبين جلال بن زهيرة بن عبد ربه الفران من المعاناة والألم. منظر تهشيم رأس أمه الجميلة أنغرز في أعماقه ... لماذا وقع ذلك، لماذا صمتت أمه، لماذا اختفت ... وماذا جنى حتى يحرم من جمالها وحنانها ...." [1].

يظهر هنا صوت الراوي متعاطفا مع جلال الناجي، من خلال تلك التساؤلات التي يطرحها حول مسيرة القدر وسلطته على الأشخاص، ثم لا يلبث الراوي أن يتوحد مع الشخصية، فيعاني ما تعانيه، وتتجرع من الألم ما تتجرعه:

"لمَ نخسر ما نحب ونعاني ما نكره، لماذا تذعن الأشياء لأوامر صارمة"[2].

لقد توحد الراوي مع الشخصية، فقدّم رؤيته من خلالها، عن طريق ضمير المتكلمين (نحن)، وبواسطته استطاع الراوي أن "يزج القارئ بصورة مباشرة في فكره (الراوي) وإدراكه وفهمه"[3].

إن الراوي وإن كان من النوع المشارك في بعض المواضع إلا أنه "يكاد يكون صيغة لأنه خارج الحدث، ولهذا فهو بلا ماضٍ ولا حاضر، ولا اسم أو ملامح"[4]، وهو بذلك يقترب من الراوي الملحمي الذي يكون صيغة عليا عالمه بكل شيء تسرد الأحداث وهي على مسافة منها.

إن الراوي المشارك بهذا الشكل، يقدم منظور الرؤية من الخلف، التي تناسب السرد الملحمي، فهو يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات نجده يقول مثلاً:

---

[1] المصدر السابق ، ص 381.

[2] المصدر السابق ، ص 381.

[3] عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، ص 87.

[4] محمد بدوي: مملكة الله، ص 101.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"... رغم أنهما (بكر وخضر) لم يرياه (والدهما سليمان الناجي) إلا في أفخم صورة فإنهما لم يقتنعا بالفتونة ولا أضمرا لها الاحترام الكافي. لم يفطنا إلى أنه لولا سطوة أبيهما لما نجحت تجارتهما"[1].

وهذه العبارة الأخيرة تشير صراحة إلى أن معرفة الراوي تفوق معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث (بكر وخضر) اللذان لا يعلمان مدى أهمية الفتونة في نجاح تجارتهما.

وفي موضع آخر نقرأ رؤية الراوي العالمة بكل شيء، فتفسر سلوك الشخصيات وفق منظور علم الاجتماع، وذلك في إطار المقارنة بين درويش وعاشور:

"انطلق إلى العالم غلاما طريا فتربى في أحضان المرارة والعنف قبل أن يستقيم عوده، قبل أن تتشرب روحه بالصلابة والنقاء. أما عاشور فتفتح قلبه أول ما تفتح للبهجة والنور والأناشيد"[2].

إن هذه الرؤية تقع خارج إدراك الشخصيات المشاركة، فهي رؤية اجتماعية محضة يقدمها الراوي في تفسيره لاضطراب سلوك درويش، واعتدال سلوك عاشور.

أما الرؤية الثانية "الرؤية مع" في الحرافيش، فقد تراوح وجودها بين الرؤية التي احتفظت بقدر من المسافة بين الراوي والشخصية، وبين الرؤية التي اختفت فيها المسافة أو كادت، فمثل الأولى، ما نجده في تقديم الراوي لرؤية سليمان الناجي:

"ومن الحق أن يقال إن قلبه كان ينازعه أحياناً إلى الحياة الطيبة الرغيدة، وانه كان يقرأ مثل ذلك في وجوه أعوانه وإخوته ولكنه تجهم الضعف ولم يشجعه وفتح قلبه الغض لسحر العظمة الحقيقية"[3].

---

[1] الحرافيش، ص157.

[2] الحرافيش، ص 12.

[3] المصدر السابق، ص 147.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد نقل الراوي في هذا المشهد رؤية سليمان الناجي في نزوعه إلى الحياة الرغيدة، وتغلبه على أهواء نفسه في النهاية، وقد نقل هذه الرؤية كما تنطق بها الشخصية المشاركة في الحدث، "إي أن الراوي يتعادل مع الشخصية"[1]، مع احتفاظه بالمسافة التي تفصله عن الشخصية، متوسلاً بأسلوب السرد الملحمي في رسم الشخصيات والأحداث، حيث غطىّ السرد بصوت الغائب مساحة كبيرة من الرواية؛ فرسم شخصيات ملحمية يناسبه هذا الأسلوب من السرد الذي يتيح للراوي مساحة اكبر من الحرية.

وقد نجد الراوي يتحد مع الشخصية في تقديم رؤيتها، بحيث تختفي تلك المسافة بينهما، مما يدعو القارئ لأن يتساءل عمن يتكلم، نجد مثل ذلك مثلا في وصف الراوي لموقف قرة الناجي عندما جاء ينصح أخاه رمّانة في الزواج من عزيزة بعدما ربطته بها علاقة غير شرعية، فجاءت تستغيث بقرة، فكان رد رمانة:

"- إن تكن رحيماً حقاً فتزوجها أنت !

الوغد يتحداه. الوغد يمتحنه. الوغد ينتقم منه. أهذا هو حظه من الزواج؟ كلا وألف مرة كلا. ولكن أين المفر؟ إنه يحتقر الاستسلام ولكنه أيضاً يقدس العذاب. كأنه قدر لا يتزحزح"[2].

إن الراوي يتحد مع الشخصية ، فالسؤال الذي يلحّ علينا أثناء قراءة الفقرة السابقة، من هو الذي يرى ومن الذي يتكلم؟ هذا السؤال خلقه اختفاء المسافة – تقريباً – بين الراوي والشخصية، فكأنهما أصبحا شخصية واحدة.

أما الرؤية من الخارج، فهي نادرة الاستعمال في الحرافيش، كما هي في الثلاثية، فزاوية رؤية الراوي تراوحت بين معرفته أكثر مما تعرف الشخصية أو معرفته تساوي معرفة الشخصية، أما معرفة

---

[1] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 2004، ص 80.

[2] نجيب محفوظ: الحرافيش، ص 277.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الراوي التي تقل عن معرفة الشخصية فهي نادرة، لأن القارئ عندما يقرأ جهل الراوي في موقف معين، فهذا يعني أن هذا الموقف لن يكون له أي معنى[1]، ولكن يمكن أن نعد رسم الشخصية – كما أشارت الدراسة في الثلاثية – ببعدها الخارجي (الجسماني)، أو نقل حوار بين شخصيات كما هو، من باب الرؤية من الخارج[2]، حيث "يصف الراوي ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك"[3].

لقد رسم الراوي شخصياته في ملحمة الحرافيش على طريقة السرد الملحمي؛ فقد كان راوياً عليماً، يعلم أدق التفاصيل، يدخل عالم الشخصيات الداخلي ليكشفه بدقة، ويجعل شخصياته تعبر عن رؤاها كل وفق أهدافه ومتطلعاته، دون أن يفرض رؤية أو يتدخل فيها، فالموضوعية كانت سمةً اتصف بها سرد أفعال الشخصيات[4]، يضاف إلى ذلك أن سرد المادة القصصية يشبه سرد المادة الملحمية من حيث توالي الأحداث والشخصيات وأفعالها، فكل حدث زمني يجعل جزءاً من السرد[5].

وفي رواية حديث الصباح والمساء، سارت علاقة الراوي بشخصياته. في اغلبها وفق منظور " الرؤية مع"، "فالراوي هنا محايد لا يكشف عن نفسه ولا يتدخل في سير الأحداث، بل يترك الأحداث والشخصيات تتحرك ضمن الحركة الداخلية لبناء الرواية ووفق منطقها الخاص"[6].

والراوي إذ يحشد شخصيات تنتمي إلى أجيال مختلفة، فإنه يهدف إلى رسم لوحةً للحياة المصرية في حقبة معينة؛ لتشكل الرواية في النهاية " تصوير مشهدي لواقع البرجوازية المصرية في مصر بتاريخها

---

(1) انظر، عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 73.

(2) انظر، الحرافيش، ص 8-11، ص 12.

(3) عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، ص 73.

(4) انظر سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 158 – 160.

(5) انظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 126.

(6) نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص39.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المعاصر"[1] عبر خمسة أجيال[2] تعود جميعها إلى جذور تتمثل في ثلاث شخصيات هي: يزيد المصري، ومعاوية القليوبي، وعطا المراكيبي[3].

إن رؤية الراوي وعلاقته بشخصياته تبلور معالم الأجيال المختلفة، وتتبلور من خلال هذه الأجيال الفترات والمراحل، فطريقة تفكير كل شخصية تنبئ بالحقبة التي تنتمي إليها[4]، نجد مثلاً محمود بك عطا المراكيبي يقول لأخيه أحمد " عليك أن تتخلى عن طيبتك، فالتعامل مع الفلاحين والمستأجرين غير التعامل مع الأصحاب والأقارب"[5].

إن قول محمود بك يشي بالمرحلة التي ينتمي إليها، وهي مرحلة الإقطاعية التي سادت مصر ما بين الثورتين العرابية وثورة 1919[6].

إن موقف محمود هو امتداد لموقف أبيه عطا المراكيبي، فالراوي يرسم أجيالا تتعاقب عبر الزمن وتتوارث المواقف والرؤى، فعطا المراكيبي كان من فئة الإقطاعيين[7]، حيث سيطر على مال زوجته واشترى الأراضي وبنى السراي الكبرى[8].

وتمتد هذه السمة الإقطاعية في الحفيد عدنان[9]، حيث تظهر هذه السمة من خلال سعيه إلى إدارة أموال أسرة أبيه، فتحدى عمه وفرض سيطرته على أبيه، وما كان يناهز الحكم حتى أعلن سخطه

---

(1) نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 11

(2) انظر المرجع السابق، ص 16

(3) انظر، ماجد مصطفى: من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء، ص132.

(4) انظر، نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 18.

(5) حديث، ص 14.

(6) انظر، نبيل حداد : نظرات في الرواية المصرية، ص 22.

(7) انظر، حديث الصباح والمساء، ص 160 – 161.

(8) انظر، نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 23.

(9) انظر، المرجع السابق، ص 23.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على وصاية عمه واستئثاره بإدارة الأرض[1].

يرسم الراوي موقف شخصية عدنان عن طريق " الرؤية مع " حيث ينقل الراوي رؤية عدنان عن طريق صوت الغائب.

وعلى الجانب الآخر يرسم الراوي شخصيات تنتمي إلى أجيالٍ مختلفة، وتختلف هذه الأجيال عن الأجيال التي رأيناها في آل عطا المراكيبي، حيث نجد آل معاوية القليوبي يمثلون الشريحة التي تتخذ الدين مساراً لها في الحياة.

يرسم الراوي شخصية معاوية القليوبي بصوت الغائب " ..... وتربّى تربية دينية خالصة واقتبس من أبيه معلومات وسلوكاً حتى قبل أن يجاور الأزهر"[2].

نلحظ أن الراوي يرسم شريحة من شرائح المجتمع المصري آنذاك، من خلال أسرة معاوية القليوبي، ونلحظ هذه الوراثة الدينية عن الأب / الجيل السابق.

وإذا انتقلنا إلى الجيل الثاني الذي يمثله الابن بليغ معاوية القليوبي، نجد أن الراوي يرسم شخصية دينية قد اتخذت شكلا مغايرا، وانحرفت عن مسارها، ليتخذ شكل المارق الذي ينساق وراء غرائزه[3].

ونجد من الجيل الثاني الابنة راضية قد رسمها الراوي وقد اتخذت مساراً دينياً مختلفا، فقد راحت تخلط المعتقدات الدينية بالغيبيات[4].

أما أجيال الجذر الثالث وهو يزيد المصري، فقد رسمها الراوي لتشكل الشريحة ذات التوجه العلمي، وقد بدأت بذور هذا التوجه في يزيد المصري / الجيل الأول:

---

(1) انظر، حديث الصباح والمساء، ص 150.

(2) حديث الصباح والمساء، ص 204.

(3) انظر، نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص24، وانظر، حديث الصباح والمساء، ص 33

(4) انظر، حديث الصباح والمساء، ص 90.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"..... وكان معه شيء من المال، وميزة نادرة في ذلك الزمان، وهي أنه كان يعرف القراءة والكتابة"[1].

يرسم الراوي العالم بكل شيء وبصوت الغائب شخصية يزيد المصري، ويرسم من خلاله معالم ذلك العصر وتلك المرحلة، حيث التعليم ميزة نادرة.

وهذه البذرة الصغيرة (معرفة القراءة والكتابة) امتدت لتؤثر في الأجيال اللاحقة، فيأتي جيل الأبناء ليظهر تأثرهم بسلوك أبيهم، ودعوته لهم بالتوجه نحو التعليم، حيث أرسل ولده عزيز إلى الكتاب عندما استوى طفلاً ناضجا[2]. وكذلك الابن الثاني داود، فقد أرسل إلى الكتاب ثم إلى فرنسا ليعود طبيبا، وإن كان ذلك رغما عنه[3].

ويرسم الراوي العليم من خلال داود يزيد المصري مرحلة مرّ بها المجتمع المصري، كما يرسم من خلاله جيلا يتطلع نحو المستقبل ويسهم في البناء.

" ..... وقيض له أن يوفق بين شخصيته المتنافرين توفيقا ناجحا، فكان في عمله الطبي خير رسول لحضارة جديدة، له رؤيته المستقبلية الوطنية التي يحفزها شعور أليم بما ينقص وطنه في مجاله[4].

وفي الجيل الثالث يظهر متابعة الشخصيات للتوجه الذي بدأته الأجيال السابقة، حيث يرسم الراوي شخصية عبد العظيم داود يزيد وقد توجه إلى دراسة الحقوق، تخصص أبناء الكبراء، وبذلك راحت تتوارث هذه العائلة أمجاد الباشوية، وقد اتخذت العلم طريقاً لذلك.

---

(1) حديث الصباح والمساء، ص 216.

(2) المصدر السابق، ص 152

(3) نفسه، ص 79.

(4) نفسه، ص 82.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد رسم الراوي برؤيته العلمية معالم شخصيات تنتمي إلى أجيال مختلفة، وعن طريقها رسم مراحل مختلفة مرّ بها الواقع المصري آنذاك.

إن الراوي يستخدم طريقة السرد المباشر ضمن "الرؤية مع"، التي تنطلق من درايته الكاملة بتفاصيل كل شخصية، خصائصها النفسية والاجتماعية والفكرية، ويقدمها – غالبا- باستخدام صوت الغائب، حيث يرسم تلك الخصائص وفق رؤية موضوعية واقعية.

" لم تكترث بهيجة لضياع حامد.. كانت تنفر من خشونته وابتذاله. وفي الوقت نفسه راقبت بازدراء العبث الفاضح الذي تمارسه أختها جميلة مع ابن عمها قاسم. كانت أختها ابنة ستة عشرة وابن عمها في الثانية عشرة أو يزيد قليلاً، فما هذا الذي تضبطه أحياناً فوق السطح أو تحت بئر السلم؟! الأخلاق تأباه والدين يتوعده وهي تكتمه خوف العواقب"[1].

لقد نقل الراوي عن طريق صوت الغائب في هذا المشهد رؤية بهيجة تجاه أفعال أختها جميلة، فكانت تستنكر أفعالها، ونلحظ أن الراوي هو صاحب الرؤيه العليمة بخفايا النفس، حيث ينطق بما تعتقده الشخصية وتهجس به، فقول الراوي "فما هذا الذي تضبطه أحياناً فوق السطح ...." كأن الشخصية هي التي تنطق به، وقوله: "الأخلاق تأباه والدين يتوعده"، هذا حكم الشخصية (بهيجة) على أفعال أختها، فالراوي يعلم كل ما تظهره الشخصية وما تبطنه أيضاً.

وفي ترجمة الراوي لشخصية دنانير صادق بركات، نجد مثل هذه الرؤية "الرؤية مع"، التي تصل – إلى حد ما – إلى اتحاد الراوي مع الشخصية:

---

[1] حديث الصباح والمساء، ص 36.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ولكنها بقدر ما سعدت باقتراحه (زواجها من ناظر المدرسة) لم تتردد في رفضه حفاظاً على أمها أن تعيش تحت رحمة أحد من هذه الأسرة الحقيرة التي تعبد المال والجاه وتستبيح في سبيلها كل جليل"[1].

إن هذه الأوصاف التي أطلقها الراوي على آل دنانير، تتفق ورؤية الشخصية ونظرتها إلى هذه الأسرة، حيث إنها تحتقرهم وتنظر إليهم نظرة ازدراء.

ومثل ذلك، نجده في نقل الراوي لرؤية شاذلي محمد إبراهيم في فترة معينة من حياته، دون أن يتدخل في صحة هذه الرؤيا أو عدم صحتها:

"حسن السمعة؟! كان يعبر فترة من الحياة يتساءل فيها عن معنى كل شيء حتى حسن السمعة! وكان كلما خلا إلى نفسه طرح هذا السؤال: من أنا ؟! كان ظمؤه إلى تحديد علاقته بالكون جنونياً ومضنياً"[2].

واستناداً إلى النماذج السابقة يمكن القول إن علاقة الراوي بشخصياته في حديث الصباح والمساء سارت ضمن "بلورة هموم الشخصية ووجهة نظرها وتساؤلاتها وأبعادها النفسية والروحية والدينية والخلقية والسياسية ....الخ، وموقفها من الحياة والحاضر سواء كان ذلك على لسان الراوي أو في أشكال أخرى"[3].

أما الرؤية من الخلف في حديث الصباح والمساء، فإن استخدامها لم يشغل إلا مرات قليلة، نجد منها مثلا نموذجاً في حديث الراوي عن شخصية دنانير صادق بركات:

---

(1) المصدر السابق، ص 88.

(2) حديث الصباح والمساء، ص 117.

(3) مصطفى كامل سعد: عناصر التشكيل والبنية في حديث الصباح والمساء، فصول، ص 146.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وفي تلك الفترة الصاعدة من شبابها ونشاطها عرض لها ابن خالها لبيب بشبابه وجماله ووظيفته القضائية اللامعة، وكان سبيل الغزو له ممهداً لولا أنانيته القبيحة ..." [1].

إن الجملة الأخيرة في النموذج السابق تقع خارج معرفة الشخصية المشاركة في الحدث (لبيب)، وقد وصلت إلينا أولا عن طريق رؤية الراوي، فعرفنا من خلالها أن أنانية لبيب القبيحة ستحول بينه وبين بهيجة.

وقد يخرج الراوي عن منظور الشخصية "الرؤية من الخلف" بأن يضع رؤيته ضمن جملة اعتراضية – كما أشرنا في الثلاثية – يمكن التمثيل لذلك في ترجمة الراوي لشخصية سرور عزيز يزيد المصري:

"عرف – كان لابد أن يعرف – ماذا كان جده عطا المركيبي وماذا صار وكيف ابتسم له الحظ"[2].

فالجملة المعترضة في النموذج السابق وقعت ضمن رؤية الراوي العليمة بكل شيء، وهي تقع خارج رؤية الشخصية المشاركة في الحدث. وقد نجد شكلاً آخر من أشكال الرؤية من الخلف، يمكن التمثيل عليه بهذا النموذج من ترجمة حياة غسان عبد العظيم دواود:

"ولكنه لم يكشف عن أي موهبة ذوقية أو فكرية، وقد تابع رؤية أبيه السياسية ربما لأنها وافقت تعاليه واحتقاره الطبيعي للعامة"[3].

إن جملة "ربما لأنها وافقت تعاليه ..." تشكل رؤية من الخلف، وقد أسبقها الراوي بـ "ربما" حرصا منه على عدم اقحام رؤيته بشكل مسيطر كليا، وبذلك خفف من حدة الرؤية العليمة بكل شيء،

---

[1] حديث الصباح والمساء، ص 87.

[2] المصدر السابق، ص 107

[3] المصدر السابق ، ص 170.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الوقت نفسه قدّم – بشكل غير مباشر – شكلاً لطبيعة الشخصية، من خلال تقديم شكل الحياة السياسية في تلك الفترة.

وأمّا منظور الرؤية من الخارج، فقد جاء – كما في الروايات السابقة– ضمن بنية المنظورين السابقين[1]، فنجد حوارا أو وصفا يقع ضمن إدراك الراوي الحسي (ما يراه أو يسمعه) فقط[2]، ولكن الراوي لا يعتمد عليها بشكل كامل، وإنما ينتقل إلى منظور الرؤية مع والرؤية من الخلف.

وتجدر الإشارة إلى أن ضمير الغائب هو الذي شغل مساحة كبيرة في حديث الصباح والمساء، حيث إن مساحة الحرية التي يمنحها استخدام هذا الضمير للراوي، تناسب طريقة السرد المباشر المتبعة في هذه الرواية، وهو "ما أتاح إمكانية تقديم قصة تخلق حالة من الإيهام الحكائي بإمكانية صدق الوقائع"[3]. "وبالتالي المساعدة على ربط أواصر علاقة وطيدة بين النص ومتلقيه"[4]، كما أن صوت الغائب يناسب المنظور الذي اتبعه الراوي في الرواية، وهو منظور الراوي العليم بكل تفاصيل الشخصيات، ولعلّ مثل هذه الخصائص السردية، تقرّب طريقة السرد في "الحديث" من طريقة السرد الملحمي، الذي يطغى عليه منظور الراوي العليم، كما يطغى عليه السرد بصوت الغائب، وهذا النوع من السرد هو ما يناسب هذا النوع من الروايات الجيلية.

إن علاقة الراوي بشخصياته سارت وفق رؤية واقعية[5]، رسم الراوي من خلالها أجيالاً عبر قرنين من الزمان، ومن خلال شخصيات هذه الأجيال تجلى تأثير المراحل المختلفة التي مر بها المجتمع المصري آنذاك.

---

(1) انظر سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 133.

(2) انظر: حديث الصباح والمساء، الصفحات: 6، 10، 53، 60، 66، وغيرها.

(3) عبد الله رضوان: البنى السردية، ص 27.

(4) المرجع السابق، ص 22.

(5) انظر، نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أفضت الدراسة في هذا الفصل إلى أن الراوي سار في رسم شخصياته وفق رؤية ملحمية من جهة، ووفق رؤيته إلى تطور الأجيال من جهة أخرى، فنلحظ استثمار الراوي لأدوات الراوي الملحمي، إذ يكثر من استخدام ضمير الغائب، وهو الصوت الذي يستخدمه الراوي الملحمي بكثرة في رسمه لشخصياته، وكذلك طغى استخدام منظور الراوي العليم وهو منظور الراوي الملحمي أيضاً، وهو كذلك أتاح للراوي مساحة واسعة في الكشف عن تطور الأجيال وعلاقاتها ببعضها والتغييرات التي تحدثها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع

النزوع الملحمي للشخصيات

- العمق التاريخي
- السعي للانتصار
- الروح الجمعـــي
- النزوع الشعري

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تمهيد

تلتقي رواية الأجيال مع الملحمية في الامتداد الزمني الذي يستغرق أجيالاً عدة، وبالتالي حدوث ذلك الصراع بين الأجيال، فالصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد هو صراع خفي مستمر[1]. ينشأ هذا الصراع من وجود فجوة بين جيل وآخر، يبلورها الزمن من خلال اختلاف البنية الفكرية أو السلوكية، فعلاقة الأجيال تتسم فيما بينها بالمعارضة والصراع والذي يلقي بظلاله على كافة المستويات: الاجتماعية والنفسية والفكرية، ويتكفل الزمن بإبراز هذه الفجوة سواء أكان ذلك في الملحمة أو الرواية[2].

وإذا كانت رواية الأجيال تصور تعاقب أجيال مختلفة؛ فإنها بذلك تسعى إلى تصوير ذلك التغير الفكري والسلوكي في حياة الأجيال، ولذا، فإن الأجيال المتعاقبة تجد نفسها في صراع إزاء القوى المختلفة، ويتشكل الصراع الاجتماعي والطبقي، وهو ما تلتقي فيه رواية الأجيال مع الملحمية، فكلاهما "تتضمن سلسلة من القصص والحكايات التي تدور حول أسرة كبيرة أو مجتمع كبير محدد، وتبرز من خلاله حدثاً أو أحداثاً كبيرة تؤثر على حياة تلك الأسرة أو ذلك المجتمع، وأشكالا من البطولة الفردية والجماعية التي يتم من خلالها تحدي بعض القوى ... وهنا يبرز الصراع سمة مشتركة بين رواية الأجيال والملحمية، بين البطل الإنسان وتلك القوى التي تحول دون تحقيق رغباته أو استمرار سعيه في إقامة الحياة على الشكل الذي يريد، كما تبرز روح الجماعة في ذلك الصراع"[3].

---

(1) انظر: محمد نجم، فن القصة: ص 19.

(2) انظر: مريم فريحات، التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 45.

(3) المرجع السابق، ص 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبرز التاريخ ملمحاً أساسياً في كل من رواية الأجيال والملحمة؛ إذ يأخذ على عاتقه كشف التحولات السياسية والاجتماعية المختلفة التي تمر بها الأجيال، ويخلق جواً ملحمياً يبرز التفوق الإنساني في مجال معين أو إبراز فجيعة الإنسان جراء قوى معينة تتربص به[1].

وبناء على ما تقدم، فقد خُصص هذا الجزء من الدراسة لدراسة تلك السمات المشتركة بين الشخصية في رواية الأجيال والشخصية في الملحمة، مرتكزاً على بيان مدى تأثر الشخصيات الروايات الجيلية موضوع الدراسة بسمات الشخصية الملحمية، ومن هذه السمات: السمة التاريخية، والسمة الشعرية، والسعي للانتصار، والروح الجمعي. وهي سمات افترضت الدراسة أن الشخصية في رواية الأجيال تتقاطع فيها مع الشخصية في الملحمة، فهي من السعة التي يمكنها من استيعاب تلك الأجواء الملحمية.

---

[1] انظر: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العمق التاريخي

يقتضي الحديث عن العمق التاريخي كواحد من التجليات الملحمية أن نتحدث عن الرواية التاريخية، "ومسألة الربط بين التاريخ بوصفه تسجيلاً لأحداث وقعت في الماضي وبين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، هي في حقيقة الأمر محاولة للربط بين حقائق تاريخية مثبتة في وثائق وبين فن تخييلي جمالي"[1].

إن الإنسان هو الوشيجة الأهم في عملية الربط هذه، "فالقصة التاريخية هي تسجيل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته، في إطار تاريخي. ومعنى هذا أنها تقوم على عنصرين أولهما: الميل إلى التاريخ، وتفهم روحه وحقائقه، وثانيهما: فهم الشخصية الإنسانية، وتقدير أهميتها في الحياة"[2].

ولذا، فقد ارتبط تطور الرواية التاريخية بتطور النظرة إلى الإنسان، فالناس في العصور الوسطى لم يكونوا يميلون إلى التاريخ، فقد اهتموا بالخيال المسرف والحكايات الرومانسية أكثر من اهتمامهم في الإنسان، ولذلك لم تظهر الرواية التاريخية قوية سليمة البنية إلا في القرن التاسع عشر، حيث ظهرت الشخصية الفردية واعترف بقيمتها في الحياة[3]. وقد شكلت هذه النظرة إلى الشخصية وبطولاتها المحفز الأول لظهور مثل هذا النوع من الروايات، "فقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها"[4].

---

[1] مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 57.

[2] محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص 157.

[3] انظر: محمد نجم: فن القصة،ص 157-158.

[4] محمد القاضي: الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، فصول، م16، ع4، 1998، ص 43

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعرّف ستودارد stoddard الرواية التاريخية بأنها: "تمثل سجلاً لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية"[1].

وبهذا فإن التركيز يكون على فنية العمل أكثر من تاريخيته، فهي تصوير لحياة أشخاص تحفها الحوادث التاريخية[2]، وتتأثر بها وتؤثر فيها بشكل من الأشكال.

والصلة بين الحياة الفردية والأحداث التاريخية هي الشيء الأكثر حسماً من جميع الأشياء. فالناس يعيشون التاريخ، وهو انبعاثهم وانحطاطهم، وإذا استطاع الروائي أن ينجح في خلق شخوص ومصائر تظهر فيها على نحو مباشر المحتويات الاجتماعية الخاصة بعصر ما، فهو يستطيع عندئذ أن يطرح التاريخ من وجهة نظر الحياة الشعبية[3]. "وهذا يعني أن كاتب الرواية التاريخية وإن غلب الجانب المتخيل على الجانب المرجعي مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زماني ومكاني قوامه المشاكلة"[4].

إن هذه المشاكلة من شأنها أن تصهر تلك الفروق بين الرواية والتاريخ في بوتقة واحدة، حيث تفترق الرواية عن التاريخ على الصعيدين: اللغوي والموضوعي، فمن حيث اللغة فإنها في الرواية أكثر توغلاً في أعماق النفس البشرية، حيث تستبطن الذات، وتكشف أسرارها الخبيئة، وتملك القدرة على التنبؤ بمصير الشخصية، والتعبير عنها، وتضيء جوانبها المظلمة. أما الفرق الذي يتجلى في الجانب الموضوعي، يكمن في أن الموضوعات المتعلقة في الجانب العملي للإنسان هي من اختصاص التاريخ،

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2006، ص 113، نقلا عن: محمد نجيب لفتة: ولترسكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع 40، اذار، 1997، ص 185.

[2] انظر: المرجع السابق، ص 113.

[3] انظر: جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ت: صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2005، ص 421.

[4] محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص 43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بينما الموضوعات الانفعالية والوجدانية هي من اختصاص الرواية، وبينما تسيطر فكرة القضاء والقدرة على الأعمال التاريخية، تسيطر الطبيعة البشرية على الأعمال الروائية[1].

واستناداً إلى ما سبق فإن "وظيفة الروائي التاريخي لا تقتصر على إعادة تسجيل الحقائق التاريخية ونقلها إلى القارئ، فهذه مهمة وثائق المؤرخ وسجلاته، وأما وظيفة الروائي التاريخي فتكمن في اختياره من تلك الوثائق والسجلات ما يمثل امتداداً لواقعه وحاضره، وما له صلة بواقعه وبقضايا مجتمعه الراهنة، بما يعيد ذهن القارئ إلى تلك الصلة التي تشد الرواية التاريخية إلى الحاضر، على الرغم من توغلها في الماضي"[2]. وعلى هذا "فإن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره"[3]. وقد تنبه الدارسون إلى هذه الحقيقة منذ وقت مبكر، هذه الحقيقة التي تؤكد أن الرواية التاريخية مهما سعت إلى التوغل في الماضي، تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منه، ويمكن القول: إنَّ التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تأريخ ما كان يمكن أن يكون[4].

ولذلك فإن ارتباط الرواية بالتاريخ لا يكمن في إعادة صياغة التاريخ بلغة روائية، وإنما ترتبط الرواية بالتاريخ في التعبير عما لا يقوله التاريخ، والرواية العربية وهي تعيد استثمار التاريخ تقدم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد؛ لأنها تتخذ كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل[5].

وقد توزعت أراء النقاد حول مدى التزام الروائي بحقائق التاريخ، فنجد جورج لوكاتش يرى "أن تكون الرواية أمينة للتاريخ بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"[6]، بينما رأى آخرون عدم التقيد بالتاريخ، ومن هؤلاء (ولترسكوت .Scott W)، حيث كان أول انتقاد يوجه إليه هو خروجه على

---

(1) انظر: عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، ص 32.

(2) مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 59.

(3) محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص 43.

(4) انظر المرجع السابق، ص 43.

(5) انظر: عبد الفتاح الجمري: هل لدينا رواية تاريخية، فصول، م16، ع3، 1997، ص 63.

(6) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 215.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

قوانين اللغة وواقعها التاريخي، وخلخلة التركيب الزمني للأحداث، لأنه كان ينادي بعدم التقيد بالتاريخ إذا وقف حجر عثرة في سبيل فنية القصة وحريتها[1].

إن ازدهار الرواية التاريخية يرجع إلى أنها عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخية والاجتماعية بشكل فني بارع، ثم لأنها وجدت في عهد كان للفرد فيه سلطان على التاريخ، ولذلك وجدنا الرواية التاريخية تدرج شخصيات جديرة بتمثيل الوطن وروح العصر، والقيم الشعبية والطبقات الاجتماعية، مع تميز تلك الشخصيات الروائية بالقدرة على التأثير والتحكم في سير التاريخ[2].

وينبغي الإشارة هنا إلى نقاط التقاء الرواية التاريخية مع الملحمة، وأول نقاط الالتقاء بينهما يكمن في طابعها الشعبي، حيث لم تعد الرواية منقطعة عن الحياة، وإنما تؤدي وظيفتها في الكشف عن أنماط الحياة والبيئة، وهو ما كانت تفعله الملاحم القديمة، إضافة إلى الكشف عن سمات خاصة للأبطال، سواء أكانت جسدية أم نفسية أم أخلاقية. إضافة إلى أن كلا من الملحمة والرواية التاريخية تكشف عن صراع ذي طابع وطني يسعى لتحقيق هدف معين، تواجهه سلسلة من العقبات تحول دون تحقيقه، ولهذا يحتاج البطل إلى قوة دافعة تساعده على تحقيق الهدف. كما برزت عناية كل من الرواية التاريخية والملحمة بالنقاط الحاسمة التي تحدث تحولاً في حياة الشعوب، والتي تسهم في خلق أبطال نموذجيين يسهمون في تلك التحولات[3].

واستنادا إلى تلك المفاهيم سيحاول هذا الجزء من الدراسة إلقاء الضوء على روايات الأجيال عند نجيب محفوظ، ونبدأ بالثلاثية، حيث تمثل واحدة من تجليات الرواية التاريخية في العالم العربي، وهي إذ تلقي الضوء على فترة انقضت من الحياة المصرية، فإنها تحاول الربط بين الماضي والحاضر،

---

(1) انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 59، 60.

(2) انظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 34.

(3) انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 63.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"فلم يكن التاريخ في يد نجيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه"[1]. عن طريق شخصيات عاشت تلك الحقبة عبر أجيالها المتعاقبة، وعبر امتداد زمني طويل أضفى عليها صبغة ملحمية مؤثرة.

تنهض الثلاثية على تجسيد حركة ثلاثة أجيال مثلت أخطر مراحل التاريخ المصري الحديث، وتقدم شخصيات امتدت زمناً حتى غطت ثلث قرن[2]، وقد أمدت هذه التغطية التاريخية الشخصيات بالصبغة الملحمية، حيث تذكر بالملاحم التي ترتكز على تغطية رقعة تاريخية طويلة، فالثلاثية "أفادت من هذا الملمح الملحمي الذي ينطلق من أهمية حدث تاريخي له أثر في حياة وتاريخ أمة ما، فقد انطلقت من أحداث تاريخية مهمة أثرت في المجتمع بأكمله، وهنا تكمن أهمية هذا الحدث، أي شمولية أثره، لا فرديته ... فثلاثية نجيب محفوظ تنطلق من مرحلة مهمة في تاريخ مصر الحديث وهي مرحلة النضال ضد الاستعمار بعد الحرب العالمية الأولى وحتى عام 1944[3].

يختار محفوظ هذه الفترة التاريخية، ليصوغ من خلالها قضية نموذجية، تلخص المجتمع في صراعه وتأزمه، وفي نزوعه الدائب إلى التغيير، من خلال اختياره لشخصيات راعى في اختيارها أن تكون نموذجا مكثفاً، يلخص الآلاف بل الملايين التي يزدحم بها الواقع في تلك الفترة التاريخية[4]، ليرسم من خلالها ملامح تلك الفترة بصراعها وضغوطها، ويعيد بعثها من جديد.

---

(1) محمد هريدي: مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية، فصول، م2، ع2، 1992، ص 76.

(2) انظر: سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 145.

(3) سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 50.

(4) انظر: نجيب سرور: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، 20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن المسار الروائي الذي انتهجه محفوظ في روايته هذه، يعمل على تعميق الحس التاريخي بالشخصيات، فالمسار الروائي في الثلاثية يتلخص بـ "شخوص نموذجية تعيش مشكلة نموذجية. الشخوص تلخص الملايين والمشكلة تلخص الواقع في فترة تاريخية معينة"[1].

والمسار الروائي في الثلاثية هو أقرب إلى لوحات، تمثل كل لوحة لحظة زمنية في تلك الفترة التاريخية، وكل لحظة تتضمن تاريخها في داخلها، كما تتضمن لحظة في حياة شخصية واحدة أو عدد من الشخوص، ومن خلال هذه اللحظات يتم التعريف بالشخصية، حيث تتكشف فيها كل ملامحها وتتداخل وتتكامل حتى تستوي بانتهاء اللحظة الزمنية كائنا حياً تحس به دافئا نابضاً، من خلال معرفة ملامحه الحسية وتكوينه النفسي، وطريقته في التفكير، ووضعه الاجتماعي، وجذوره التاريخية – التاريخ الشخصي والعام[2].

ولذلك نستطيع القول بأن الشخصية لا تنفصل عن اللحظة الزمنية أو الحدث التاريخي، لأن الزمن في الحقيقة هو عبارة عن حركة الشخوص، وحركة الأشياء، أي أن الحركة أساسه وقانونه، وحركة الشخصيات هي جزء من هذا التوازي والتفاعل والتداخل، والتشابك بين الأضداد، والصراع بين المتناقضات، الذي يكاد أن يكون الإيقاع المتصل لحركة بناء الثلاثية، فيمثل الحدث الأكبر فيها وهو سر حركتها، ومن بين هذه الصراعات هو صراع الماضي مع الحاضر[3].

إنّ تعميق الحس التاريخي في شخصيات الثلاثية قائم على فهم مشكلاتها في تلك الفترة التاريخية والتي ترتبط بالحاضر، فما تقدمه الثلاثية يتجاوز سرد الأحداث التاريخية إلى إلقاء الضوء على ضغوطات تلك الشخصيات من أجل أن نعيد قراءة تلك الشخصيات في الوقت الحاضر، "فالثلاثية تقدم وتجسد وتشخص بنفس ملحمي رؤية بانورامية التاريخ السري الوجداني والمتخيل للحياة المصرية

---

[1] المرجع السابق، ص 20.

[2] نجيب سرور: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 20.

[3] انظر: محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص 59.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في النصف الأول من القرن العشرين... وتطمح لأن تكون مرآة يرى فيها الشعب نفسه وتهدف لأن تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل"[1].

لا سيما أن مواضع الألم والخلل قد اتخذت شكلاً مختلفاً في الحاضر، وهذا مما يدفع الروائي لأن يعكس أحداث التاريخ على أحوال مجتمعه الحاضرة، وبهذا يصل الماضي بالحاضر، مما يجعل الحياة نابضة مستمرة[2].

ويقدم محفوظ في ثلاثيته أنماط الحياة المختلفة، السياسية والاجتماعية، أو الثقافية والأخلاقية من خلال الشخصيات التي اختارها من تلك الحقبة الزمنية، ففي الجزء الأول من الثلاثية (بين القصرين)، تظهر أمنية لتختزل صورة المرأة في تلك الفترة[3]، ويظهر السيد أحمد عبد الجواد، محور هذا الجزء، "وحضوره الواضح في بين القصرين هو حضور للقيم والمعتقدات التي يمثلها والتي تتمحور حول التمسك بالقديم ورفض محاولات تغييره، فكان السيد أحمد بحق جماع مرحلة اختزلت في شخصيته"[4]، ومن خلال شخصية ياسين يقدم الراوي جانباً من جوانب الصراع الاجتماعي الذي هو ثمرة البيئة والوراثة، فنرى ياسين وقد اتخذ طريق اللهو والعبث مع النساء مساراً له[5]، وهو بذلك يفعل ما يفعله والده، ونجد فهمي يمثل الثورة الوطنية وينضم إلى الحزب الوطني ويهتف بشعاراته[6].

---

[1] عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995، ص 151.

[2] مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 80.

[3] بين القصرين: ص 5.

[4] زهير محمود عبيدات: رواية الأجيال في السرد العربي الحديث، ص 46.

[5] بين القصرين: ص 366.

[6] المصدر السابق: ص 340.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقدم الراوي شخصية كمال نموذجاً لتلك الشريحة التي تمثل الصراع الثقافي والفكري، "فكانت قضيته الكبرى هي قضية القهر والحرية"[1]. وقد شكل محور الجزء الثاني من الثلاثية (قصر الشوق)، أما أحمد وعبد المنعم فقد شكلا محور الجزء الثالث (السكرية) حيث مثلا "جيل الشباب الجامعي الذي التفّ حول فكر معين، جيل شغل بالسياسة وعني بهموم الوطن العامة"[2].

كما أن الحس التاريخي في الشخصيات برز من خلال تقديم وصف دقيق لمسرح هذه الشخصيات، من أماكن وشوارع وأحياء، وهذا يبرز جلياً من خلال تسمية أجزاء الثلاثية، حيث سمي كل جزء باسم حي من الأحياء المصرية، حيث نجد الراوي يقدم وصفا تفصيلياً للأماكن التي تحيا فيها الشخصيات[3].

إن دقة الوصف التي يقدّمها الراوي، سواء أكانت للاماكن أو لأنماط الحياة المختلفة توحي بأن ثمة تجربة حقيقية وواقعاً ملموساً عايشه الكاتب وخبره جيداً، مما يعمل على تقريب المسافة بين الماضي البعيد والحاضر المعيش، وهذا يمد النص بقدر من الصدق والأمانة التاريخية، التي تجعله على الرغم من بعده الزمني قريباً إلى ذهن من خبر التاريخ وثيقة جامدة، بينما هو في الرواية أصبح ليناً متحركاً على ألسنة شخصيات عاصرت أحداثاً تاريخية وتفاعلت معها وتأثرت بها، وأثرت عليها. والرواية إذ تصور ذلك تجعلنا نعيش التاريخ مرة أخرى، كما تجعلنا نعيش الدوافع بمختلف أشكالها التي جعلت الشخصيات يشعرون ويتصرفون كما فعلوا في واقعهم التاريخي[4].

وإذا كانت الثلاثية قد أفادت من مرجعية تاريخية محددة، فإن ملحمة الحرافيش لا تتضح فيها المرجعية التاريخية بشكل محدد، إلا أن قراءة النص وفك رموزه تظهر أن النص يماهي مرجعيتين

---

[1] زهير عبيدات: رواية الأجيال، ص 72.

[2] المرجع السابق، ص 105.

[3] بين القصرين: ص 6.

[4] مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 81-82.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معا، الأولى متناهية في القدم وهي قصة الطوفان ونجاة سيدنا نوح عليه السلام منه، فقد أعاد محفوظ إنتاج القصة من خلال شخصية عاشور الناجي الذي نجا من المرض الخطير الذي أصاب أهل الحارة جميعا، بفضل الحلم الذي رآه وأرشده التوجه نحو الجبل[1]، أما المرجعية الثانية فقد كانت بداية تأسيس الدولة المصرية وصراع الشعب مع قوى الاستغلال ممثلا بالفتوة والتجار[2].

تنهض رواية الحرافيش على موضوع يوحد بين الظلم والسلطة، على أساس أن السلطة تعد تتويجاً للشر، تطلع محفوظ في هذه الرواية إلى نموذج سلطوي في الماضي وفي الوقت نفسه يلبي جميع العصور، وفي ابتعاده عن الحاضر، أبرز محفوظ، أن الماضي بعد من أبعاد الوعي البشري[3].

وتختار الرواية وجهاً من وجوه الشر المتعددة، وهو شر السلطة الذي لا ينتهي حيث تجلى الشر المسيطر في "الفتوة" الخالد، الذي يفعل ما يفعله أسلافه، رغم تغير الألقاب وتبدل الأزمنة[4].

إن هذا النموذج السلطوي الذي اختاره محفوظ والممثل في الفتوة، على الرغم من قدمه، إلا أنه نموذج يصل الماضي البعيد بالحاضر المعاصر، لأن الشر المتمثل بالسلطة يتكرر في كل زمن، ويعيد نفسه ويعايشه الناس في كل حين، "فملحمة الحرافيش تؤالف بين الزمنيين، مؤنسة الأسطوري ومؤسطرة الإنساني، ومرتكنة إلى تواتر الأجيال، الذي يجعل الماضي قائما في الحاضر"[5] ومن خلال تواتر الأجيال يصوغ الراوي تصوره للتاريخ، ليندد بشرور العالم التي لا تنتهي، ممثلة بالعدل المهزوم والظلم المنتصر، وفساد الزمان وفساد الإنسان، ولكن هناك "السحر الغامض" الذي ينبئ ببدء الخليقة[6].

---

(1) الحرافيش: ص 58.

(2) انظر: سعد العتابي، ص 51.

(3) انظر: فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص 175.

(4) انظر: المرجع السابق، ص 175-176.

(5) المرجع السابق، ص119.

(6) انظر: المرجع السابق، ص 202.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الحس التاريخي للشخصيات في الحرافيش قائم على ارتكاز الرواية إلى حدث مأخوذ من الماضي التاريخي، وليس حدثا في حياة الكاتب، وهذا يتقاطع مع الملاحم العربية التي كتبت في العصور الوسطى وما بعدها، حيث كانت تستقي مادتها من التاريخ، وهذا ما فعلته رواية الحرافيش، إذ قدمت من خلال شخصياتها جانبا من الحياة في مصر في حقبة من حقبها التاريخية، حيث رصدت عادات الناس وتقاليدهم، كالصراع الذي كان يجري بين الأبطال الأشداء لاختيار أقواهم، ليكون فتوة الحارة[1].

ومع أن الحرافيش تضمنت حساً تاريخاً عالياً، إلا أن أسلوب السرد فيها يختلف بالضرورة عن أسلوب السرد التاريخي، ليظل أقرب إلى التعبير عن روح مجتمع في حقبة زمنية معينة، وتعبير عن أساطيرها الثابتة في جوهرها، مهما تغيرت ملامحها الخارجية[2].

إنّ قضية التاريخ في الحرافيش تختلف عما كانت عليه في الثلاثية، ففي حين كان الحدث في الثلاثية يتم في سياق زمني محدد، نجد الكاتب في الحرافيش يتخلى عن طريقته في صياغة الزمن، أي يتخلى عن مهمة فتح النص على التاريخ بما هو وقائع، فيما يفتحه على التاريخ بوصفه نسقاً[3].

وإذا انتقلنا إلى رواية حديث الصباح والمساء، فإننا نجد تجلي الحس التاريخي من خلال ما تقدمه من سرد يسجل وصفا لحياة بعض الأجيال، فالرواية "تحكي تاريخ أسرة قاهرية من الطبقة الوسطى تعود جذورها إلى أواخر القرن الثامن عندما غزا نابليون بونابرت بجيوشه مصر عام

---

(1) انظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص 87.

(2) انظر: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 19.

(3) انظر: محمد بدوي: مملكة الله : دراسة في ملحمة الحرافيش، ص 105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

1798م، وهذا العام هو بداية العصر الحديث في مصر والمنطقة العربية. ويمتد تاريخ هذه الأسرة إلى زمن كتابة الرواية؛ أي ما يقرب مائتي عام"[1].

لقد كان التاريخ في هذه الرواية وثيق الصلة بالشخصيات، فلا نشعر بفصل بين الأحداث التاريخية في ذلك الإطار الزمني وبين الشخصيات "فالرابط بين الزمن والمكان والشخصيات كان مباشراً. لقد كانت صفارات الإنذار في الحرب العالمية الثانية – مثلا– تظهر لأن إحدى الشخصيات كانت تسمعها، وكانت الانفجارات في تلك الفترة تدوي لتتسبب في نوبة قلبية قاتلة تعجل بنهاية الشخصية. إن التاريخ إذن كان جزءا من حياة الشخصيات ولم يكن مجرد خلفية أو منحنيات تزيينية"[2].

ولذلك نجد التاريخ يسير جنبا إلى جنب مع الشخصية، لا ينفصل عنها، وإنما يرد متناغماً مع تصرفاتها وانفعالاتها وأفكارها، "فمع أن الرواية تورد كثيرا من الأحداث بتواريخها الحقيقية فإن تيار الزمن يتدفق أيضاً من خلال الفعل الإنساني، إن طريقة تفكير كل شخصية تشي بالحقبة التي تعيش فيها، والحوار يعبر عن الفترة، والتقاليد تنبئ بالمرحلة، والعلاقات مؤشر على الأحوال، كما أن الوصف المباشر للشخصية نفسه يوحي بزمانها"[3].

يترجم الراوي لشخصية أحمد عطا المراكيبي:

"وواصل حياته الناعمة، وكان يتسلم نصيبه دون مراجعة، وكان الخير عميماً والبال رائقاً، وانقضت عليه ثورة 1919 فهزته من الأعماق وأشعله سحر زعيمها، وتبرع لها بعشرة آلاف جنيه..."[4].

---

[1] ماجد مصطفى: من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء، ص131.

[2] نبيل حداد: نظرات الرواية المصرية، ص17.

[3] المرجع السابق، ص18.

[4] حديث الصباح والمساء: ص14، 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نلحظ أن الإشارة إلى ثورة 1919 جاءت من خلال استحضار موقف انفعالي ماجت به الشخصية، واتخذت موقفاً معيناً منها، فالرواية تحدد بوضوح مواقف الشخصيات من الثورات المعاصرة لها في تلك الحقبة[1].

كما ألقت الرواية الضوء من خلال شخصياتها على طبيعة الحياة وتطوراتها في تلك الفترة التاريخية:

"وشرع الأبناء في التعليم مع أول جيل لثورة يوليو ....، ومضوا يستقبلون حياة عملية بعد رحيل الزعيم الأول، وفي موجة النصر والانفتاح فازوا بعقود عمل في البلاد العربية..."[2].

إن خطوط رسم الشخصية تتداخل فيها خطوط رسم معالم الأحداث التاريخية، لتشكل لوحة واحدة متناغمة، تعمق الحس التاريخي بشخصيات الرواية، لا سيما أن زمن الرواية يمتد ليشغل حوالي قرنين من الزمان.

---

[1] انظر نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص19.

[2] حديث الصباح والمساء: ص24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السعي للانتصار

أشارت الدراسات التي تناولت نظرية الرواية أن ثمة صلات موضوعية وفنية تؤكد انحدار الرواية من جنس أدبي قديم هو الملحمة، وأن كلا من الملحمة والرواية يرتبط بقيم العصر الذي أنتج كلا منها[1]، وفي حين لازمت الملحمة المجتمعات الضيقة التطور[2]، فإن "الرواية وجدت مجتمعات ممتدة منفتحة متباينة في قيمها وغنية بإمكاناتها"[3]، وهذا يجعلها، أي الرواية، "جنسا أدبياً تحرريا بامتياز ...، وهذا التحرر الذي يلازم الرواية، يخلق إنساناً روائيا لا ينتظر "هبة القدر"، لأنه علم نفسه أن يخلق هباته، التي "لا تصل" وألا ينتظر هبة من أحد. بهذا المعنى، فإن قلق واضطراب البطل الروائي الذي يرى نعمته الجوهرية في بحثه المفتوح عن النعمة، أكثر ارتقاءً وسمواً من البطل الملحمي، الذي يرى ما سُمِحَ له برؤيته، والذي هو سعيد بما رأى، لأنه لم يغادر بيته أبداً"[4].

إن هذه النزعة التحررية في الشخصية تواجه بعقبات تشكل لديها نوعاً من الصراع الذي يتفجر في اللحظة التي تحس بها الشخصيات بتأزم نفسي أو اجتماعي أو سياسي ناتج عن تناقض جدي غير قابل للمواءمة بين إرادة البطل/ الفرد/ الإنسان ورغباته ومعتقداته وبين الآخر الذي يحاول قمع هذه الرغبات والقضاء عليها أو إنها وجود هذا الفرد"[5]. وهذه الصراعات بين رغبات الشخصية والعقبات التي تواجهها تتخذها الرواية فضاء كتابيا لها، كما تظهر – الصراعات – رغبات الشخصية وتدفعها للسعي للانتصار على كل ما يواجهها من عقبات[6].

---

[1] انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص105.

[2] انظر: فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص25.

[3] مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص105.

[4] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص25.

[5] سعد العتابي: المحلمية في الرواية العربية المعاصرة، ص65.

[6] انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، ص105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتعدد أوجه الآخر الذي يعمل على تشكيل العقبات في وجه الشخصية، فنجده أحياناً أفراداً مسيطرون، وأحيانا نجده المجتمع الذي يعيش فيه الفرد بما يمثله من مؤسسات قوانين لها قداستها، ولهذا ينهض الصراع على ثنائية: الرغبة/ الكبت، وما يتفرع منها من ثنائيات تنتمي لها، مثل (الحياة/ الموت)، (الخير والشر)، فالموت يمثل كبتاً لرغبة الحياة، والشر يمثل كبتاً لرغبة الخير، وغيرها من الثنائيات التي تتشظى لتكون أوجهاً مختلفة من الصراع[1] تشكل بدورها أوجهاً مختلفة لسعي الشخصيات للانتصار.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لابد للعمل الروائي وهو يكشف عن هذه الأوجه المختلفة للصراع، أن يكشف عن طبيعة المجتمع الذي تمثله هذه الألوان من الصراع، ويتم ذلك في إطار زمني محدد، وهنا تظهر علاقة الرواية بالتاريخ الاجتماعي من جهة، وفيما تصوره من سعي الإنسان للانتصار ضمن ذلك الإطار المحدد زمانياً ومكانياً[2].

وتعد ثلاثية نجيب محفوظ، واحدة من تلك الروايات التي عملت على كشف المجتمع في فترة ومكان محددين، كما كشفت عن عدة مستويات للصراع، سار بموازاته عدة مستويات للسعي للانتصار، شكلت إحدى السمات الملحمية للشخصيات.

وسيحاول هذا الجزء من البحث رصد أوجه الصراع في الثلاثية المتمثل بالصراع السياسي، والصراع الاجتماعي، والصراع النفسي.

انطلقت أوجه الصراع في الثلاثية جميعها من بؤرة واحدة، هي الرغبة بالحرية، ومحاولة كبت هذه الرغبة من قبل القوى القامعة لها، ويعدّ الصراع السياسي الوجه الأساسي للصراع في الرواية، فهو

---

[1] انظر: سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص65.

[2] انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، ص106.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صراع يدور بين قوى الشعب بكل فئاته، وبين قوى الاستعمار، المتمثلة بالاحتلال البريطاني، فقد بدأت رغبة الشعب بالتخلص من الإنكليز وإعلان الاستقلال، وذلك بعد الحرب العالمية الأولى بقليل[1].

"فقال فهمي باهتمام شديد:

ذاع بين الطلبة نبأ عجيب كان حديثنا اليوم كله وهو أن وفداً مصرياً مكوناً من سعد زغلول وعبد العزيز فهمي بك وعلي شعراوي باشا توجه أمس إلى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال"[2].

وبذلك سار الصراع السياسي، تجلى في المظاهرات والثورات التي سعت لتأييد هذا المطلب في التحرر:

"... بعثت مصر بلداً جديداً يبكر إلى الاحتشاد في الميادين للحرب بغضب طال كتمانه ..." [3].

ونجد فهمي يمثل المستوى الفردي في الصراع السياسي، فقد سعى للانتصار أولاً على سيطرة والده الذي كان يعارض مشاركته في السياسة، "فقد احتال على والده أكثر من مرّة ليتمكن من مشاركته زملائه الطلبة في النضال الوطني"[4]. وانخرط في ثورة 1919، وهتف بهتافاتها[5]، وانتشى بطعم الأمل في الحرية، فهي مبتغاه وهدفه، "فهنيئا لنا الأمل الذي هانت إلى جانبه الحياة، أهلاً بصباح جديد من الحرية"[6].

---

(1) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص66.

(2) بين القصرين: ص306.

(3) المصدر السابق: ص341.

(4) زهير عبيدات: رواية الأجيال، ص67- 68.

(5) بين القصرين: ص340.

(6) المصدر السابق: ص343.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمثل سعي هذه الشخصية (فهمي) للانتصار على مستويين: الأول تمثل في ثورته على سلطة أبيه الجبار المستبد المتمثلة في منعه من المشاركة في السياسة، والتي عبر عنها (معرفة والده باشتراكه في الثورة) الراوي بقوله: ليست دون المتاعب التي قد تعترضه إذا نمى سره إلى السلطة العسكرية"[1]. أما المستوى الثاني لسعي فهمي للانتصار فتمثل في ثورته ضد الاحتلال وسعيه للحرية"، وهكذا، اقترنت ثورة فهمي على والده بالثورة على الاستعمار"[2].

وتبلور الصراع السياسي، وسعي الشخصيات للانتصار من أجل التحرر بكافة أشكاله، تبلور ذلك في الجيل الثالث ممثلاً بأحمد شوكت وعبد المنعم شوكت، فقد مثلا "جيل الشباب الجامعي الذي التف حول فكر معين، جيل شغل بالسياسة وعني بهموم الوطن العامة ...، مواقفه وإرادته ثورة على الأجيال التي سبقت، همومه اجتماعية ووطنية وفكرية"[3].

وقد تمثل سعي هذا الجيل للانتصار بأنه "تحرر من سيطرة الماضي وخلف وراءه القلق الفكري والتذبذب الاجتماعي فامتاز بالإدارة والعمل وخرج عن الحيرة وحدد لنفسه هدفاً[4]. ولذلك نجد عبد المنعم وأحمد يمثلان سعيا للانتصار بمختلف الاتجاهات، سواء أكانت سياسة أم فكرية كما مثلا سعيا للانتصار في الجانب الاجتماعي أيضاً. نجد ذلك جليا فيما يصدر عن هذه الشخصيات، يقول أحمد شوكت واصفاً الحياة: "إن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام...، أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى"[5].

---

[1] بين القصرين: ص343.

[2] زهير عبيدات: رواية الأجيال، ص71.

[3] المرجع السابق، ص105.

[4] سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص148.

[5] السكرية: ص329.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونلحظ أن كلا من أحمد وعبد المنعم كان له أدواته الواضحة في سعيه للانتصار، فعبد المنعم آمن بالإسلام، ووجد فيه سبيلاً لحل كل القضايا[1]، يقول عبد المنعم: "لسنا جمعية للتعليم والتهذيب فحسب، ولكننا نحاول فهم الإسلام كما خلقه الله، دينا ودنيا وشريعة ونظام حكم"[2].

أما أحمد فكانت الإنسانية أداته وسبيله في سعيه لهدفه، فقد اختار الماركسية فكراً وممارسة[3].

وننتقل إلى الوجه الثاني من أوجه الصراع والسعي للانتصار في الثلاثية، وهو الصراع الاجتماعي، المتمثل في الصراع من أجل التحرر من سلطة الأب المستبدة والقمعية[4]، وهذه السلطة لا تستثني أحداً، فهي تشمل الزوجة (أمينة) والأولاد، سواء ما كان شاباً منهم مثل ياسين أو طفلا صغيرا مثل كمال.

وتمثل سعي الشخصيات في الانتصار في هذا الجانب، بأن ثار كلٌ على طريقته على سلطة الأب واستبداه، "فأبناء الأسرة يعيشون التململ والضيق مع قبول للواقع في كثير من الأحيان، وميل إلى تجاوزه"[5]. ولذا، وفي أول فرصة للثورة "طفت الرغبات المكبوتة تعلن – في إلحاح – عن نفسها، الرغبات "الظمأي للحرية"[6].

وهذه الفرصة هي سفر الأب (السيد أحمد) وغيابه عن البيت:

"فظنّ كمال أنه غداً في حل من أن يقطع اليوم كله في اللعب داخل البيت أو خارجه، وتساءلت خديجه وعائشة ألا يمكن أن تنسلا مساء إلى بيت مريم لقضاء ساعة في لهو ومرح ... وتجاوبت رغباتهم (أفراد الأسرة) الظمأى إلى الحرية في الجو الطليق الآمن ...." [7].

---

[1] انظر: زهير عبيدات: رواية الأجيال، ص105.

[2] السكرية، ص131.

[3] انظر: زهير عبيدات: رواية الأجيال، ص106.

[4] انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية، ص67.

[5] سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص146.

[6] نجيب سرور: رحلة.. في ثلاثية نجيب محفوظ، ص252.

[7] بين القصرين: ص157.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وامتد السعي للانتصار على السلطة القمعية إلى الزوجة أمينة التي اعتادت أن تلتزم في غياب الزوج ما تلتزمه في حضوره، ولذلك قررت بتحريض من ياسين أن تخرج من البيت وتزور الحسين[1]، وسعى ياسين إلى الانتصار من خلال الاستئثار بحريته من خلال انطلاقه إلى سهراته الليلية[2]، وقد "كان ياسين أشد أفراد الأسرة تطرفاً ويسارية، فلعب دوراً ثورياً يستحق الإعجاب"[3]. ونلحظ ثورته وسعيه إلى الحرية، وانعتاقه من سلطة والده:

"كما تشاء! .. منذا يرد لك مشيئة؟! تزوجني وتطلقني .. تحييني وتميتني، لست هنا، خديجة عائشة فهمي ياسين .. الكل واحد، الكل لا شيء، أنت كل شيء .. كلا... لكل شيء حد، لم أعد طفلاً، رجلا مثلك سواء بسواء، أنا الذي أقرر مصيري..." [4].

أما كمال فتمثل سعيه للانتصار في هذا الجانب في مخالفته لموقف أبيه، فلم يمنعه موقف أبيه من أن يختار مدرسة المعلمين[5].

وكذلك نجد عائشة تمثل لونا من الوان السعي للانتصار، حيث تتمرد على سلطات أبيها[6]، وذلك عندما تتبادل نظرات الغرام مع الضابط أثناء مروره بجانب البيت[7].

---

[1] انظر: المصدر السابق، ص158.

[2] انظر: بين القصرين، ص316.

[3] نجيب سرور: رحلة... في ثلاثية نجيب محفوظ، ص253.

[4] بين القصرين، ص388.

[5] انظر: قصر الشوق، ص51- 52.

[6] انظر، يوسف الشاروني: دراسات في الأدب العربي المعاصر، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، ط1، 1990، ص69.

[7] انظر: بين القصرين، ص26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الوجه الثالث من أوجه الصراع والسعي للانتصار في الثلاثية، فهو الصراع النفسي والفكري، وقد تمثل هذا الوجه بشخصية كمال، فهو من حيث الانتماء يشكل "البطل المأزوم، بطل العصر الممزق بين الفكر اليساري المتكامل والسلوك الوفدي القلق"[1].

إن سعي كمال للانتصار نلحظه في محاولاته المترددة لأن يكون بطلاً نموذجياً أمام المشكلة بشتى أنواعها، ولكن الحيرة والتردد شكلا وقوداً لصراع نفسي يدور داخله، فهو دائم التردد بين الإحساس بالمأساة والتفاعل معها، وبين الانفصال الكامل عنها، فنجده مرة يستشعر وطأة الواقع الحاد الذي يشكل مأساة تجثم فوق صدره، ومرة أخرى نجده يحاول الوقوف أمام المشكلة والانتصار عليها، وقد بدا ذلك جلياً من خلال سلوكه وأفكاره، وأوحت خاتمة السكرية بأولى خطوات الاختيار السليم، واجتياز مأساة الواقع[2]. وبالتالي تتويج سعي الشخصية بالانتصار:

"إني أؤمن بالحياة وبالناس، هكذا قال، وأرى نفسي ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة! وقد تسأل ما الحق وما الباطل، ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبي بالعلم"[3].

وبالانتقال إلى رواية الحرافيش، نجد السعي للانتصار فيها يعود إلى الصراع بين الحياة والموت، أي سعي الشخصية للانتصار على الموت، وينطوي تحت هذا الصراع صراع بين الخير والشر[4].

---

(1) غالي شكري: المنتمي، ص229.

(2) انظر، نصر عباس: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، ص47- 48.

(3) السكرية: ص331.

(4) انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص69.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونجد أول لون من ألوان السعي للانتصار في رواية الحرافيش، من خلال شخصية عاشور الناجي، الذي حذر أبناء الحارة من الوباء، ودعاهم للرحيل إلى الجبل، ولم يستمعوا له، فانطلق مع ابنه وزوجته إلى قمة الجبل، وتمت لهم النجاة من الموت[1].

لقد نجا عاشور الناجي بواسطة حلم رآه، أمره فيه أبوه (بالتبني) الخروج من الحارة، وكان هذا الحلم أشبه بالنبوءة التي تنهض عليها الملاحم[2]. ولذلك فقد مثل عاشور الناجي – في جانب من الجوانب – انتصاراً على الموت.

وتشتمل شخصية عاشور الناجي على وجه آخر من السعي للانتصار، وهو سعيها لإقامة منظومة من الأفكار والقيم الدينية والاجتماعية، بينما تواجه محاولاته بعقبات مضادة تمثل الشر وتحاول كبح قيم الخير والعدل[3]. ولذلك نجده يستولي على دور الأغنياء بعد عودته إلى الحارة، إذ لا حيّ فيها، وبعد تدفق الناس إليها، يبدأ بالإحسان إلى الفقراء ويوزع عليهم الأعطيات[4]، كما يدافع عن المظلومين، ولكنه يواجه بمعارضة شديدة من قبل الأعيان والأغنياء في الحارة.

إن هذه المعارضة التي لقيها عاشور الناجي تجعله يلتقي مع البطل الملحمي، فكلاهما يلقيان هذه المعارضة من قوى الشر، تتمثل بشخصيات تحاول أن تعرقل مسعاها[5]، بينما يسعى البطل إلى تحقيق الانتصار على هذه القوى.

ونجد السعي للانتصار في هذه الرواية في شكل مختلف عن الذي ذكرناه آنفا، وهو السعي إلى الخلود الأبدي، وقد مثل ذلك شخصية جلال الناجي، الذي تعلّق بالخوارق والأساطير، حيث أشار عليه

---

[1] انظر، الحرافيش، ص58-60.

[2] انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص69.

[3] انظر، المرجع السابق، ص70.

[4] انظر: الحرافيش، ص 70.

[5] انظر، محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص92.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أحد العرافين بتشييد مئذنة ارتفاعها عشرة طوابق وأن يبقى عاماً كاملاً لا يلتقي بأحد حتى تتم له مؤاخاة الجن ثم لا يذوق الموت أبداً بعدها[1].

وفي الحكاية الأخيرة، نلتقي بعاشور ربيع الناجي (الحفيد)، بعد غياب جده (عاشور الناجي) بمراحل وأجيال عديدة، حيث تمثل سعيه للانتصار بأن أعاد دورة الحياة لمنظومة جده، وحسم الصراع بانتصار قوى الخير على قوى الشر، والخلود المعنوي الأخلاقي، والخلود الروحي على الموت الجسدي[2]. "فسرعان ما ساوى في المعاملة بين الوجهاء والحرافيش، وفرض على الأعيان أتاوات ثقيلة..." [3].

وفي رواية حديث الصباح والمساء تجلى السعي للانتصار ضمن إطار اجتماعي وسياسي سعت فيه شخصيات تنتمي إلى طبقة معينة لخوض صراعات من أجل تحقيق أهدافها، وهذا السعي للانتصار في مضمونه الاجتماعي يتقاطع مع الملحمية، من خلال تعبيرها عن مضمون اجتماعي يتناول طبقة اجتماعية معينة[4].

ولذا نجد بعض أشكال السعي للانتصار في حديث الصباح والمساء متمثلا في سعي بعض الشخصيات للانتقال من وضع اجتماعي فقير إلى وضع آخر أعلى[5]، ويمثل على ذلك بشخصية عطا المراكيبي، حيث كان في الأصل صبياً في دكان، ولكنه بعد ذلك تزوج من الأرملة الثرية هدى الألوزي[6].

---

(1) انظر: الحرافيش، ص53.

(2) انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص70.

(3) الحرافيش: ص560.

(4) انظر: فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 116.

(5) انظر: نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 27.

(6) انظر: حديث الصباح والمساء، ص 159-160.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

"وراح عطا يفكر بعقل مدبر لم يجد قبل الفرصة المناسبة لإستغلال مواهبه ... وفي الحال اقتنى أرض فضاء، وشرع في تشييد السراي الكبرى بميدان خيرت، وعقب مرور زمن اشترى عزبته في بني سويف وأقام فيها السراي الريفية"[1].

لقد شكلت انتهازية عطا المراكيبي شكلا من أشكال السعي للانتصار، حيث استغل الزواج وسيلة للصعود الطبقي[2]، وشكل له سلماً انتقل من خلاله من وضع اجتماعي سيء إلى وضع آخر أعلى.

ونجد شكلاً من أشكال السعي للانتصار ما كان ضمن العائلة الواحدة، ونمثل على ذلك بشخصية عدنان أحمد عطا المراكيبي الذي تمثل سعيه للانتصار بتحديه لعمه وفرض إرادته على أبيه، فاعلن سخطه على وصاية عمه واستئثاره بإدارة الأرض، وتكلل سعيه هذا بالانتصار، فقد استعاد إدارة أملاك أبيه[3].

وقد يتخذ السعي للانتصار شكله من خلال الوضع السياسي، كما نرى في شخصية أمير سرور عزيز، حيث أخذ يشارك في المعارك الحزبية التي نشبت بعد رحيل سعد زغلول، واشترك في المظاهرات التي تأذى بسببها ودخل المستشفى، ورغم تحذير أقربائه له إلا أن ذلك لم يثنه عن المتابعة، ومضى يتألق في سماء السياسة، ويطير بطموحه الوطني إلى آفاق بعيدة[4].

---

(1) المصدر السابق، ص 160 -161.

(2) انظر: نبيل حداد: نظرات في الرواية المصرية، ص 27.

(3) انظر: حديث الصباح والمساء، ص 150-151.

(4) انظر: المصدر السابق، ص 26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهناك من الشخصيات من اتخذ الغيبيات وسيلة للسعي للانتصار، مثل شخصية راضية معاوية القليوبي، حيث آمنت بالخوارق وسير الأولياء وكراماتهم وأسرار السحر والعفاريت[1]، واستعانت بهـا لإبراز شخصيتها، فراح الآخرون يستعينون بها لدفع الأذى عنهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

[1] انظر: المصدر السابق، ص90.

الـــروح الجمعي

تنهض الرواية الملحمية على حدث جماعي كبير له أثر على مجتمع ما، خلال مرحلة تاريخية بعينها[1]، ويتم ذلك من خلال شخصية تأخذ على عاتقها حمل رسالة جماعية متمثلة بجيل معين أو طبقة تنتمي إليها هذه الشخصية[2]، ذلك أن "أي شخص في العمل الفني ذو شكل خارجي محدد يحمل في ذاته أيضاً شيئا عاما يشترك فيه مع الناس الآخرين عموما، فلا يعتبر كل تصوير في الفن لفرد محدد تفريداً للشخصية الإنسانية"[3]. وإنما تمثل هذه الشخصية شريحة مجتمعية في لحظة زمنية ما.

تتسم الرواية الملحمية بالسعة والشمول؛ إذ تصور الحياة بشكل كامل من خلال مصائر فردية، يتم خلالها تصوير المحيط الاجتماعي الذي تحدث فيه هذه المصائر، وبذلك تصبح الشخصية في هـذه الروايات تعني أشياء أكثر من فرادتها، لأنها تعبر عما هو عام، ولأنها كذلك تقدم فهما خاصاً للتاريخ، كما تصور جزءاً حياً من الشعب الذي تنتمي إليه، وتـصور تحـولات الحقـب التاريخيـة وتعاقـب الأجيال[4].

ولذلك، تحمل الشخصية في هذا النوع من الروايات عبءَ حمل رؤى المجتمع ورغباته. هـذا إلى جانب علاقة الشخصية بهذا المجتمع، والتي تخلق في أحيان كثيرة أزمات ناتجة عن عـدم قـدرة تكيف الفرد مع مجتمعه، وتنقله من حيز الفردية المحدودة إلى حيز الجماعة الأوسع[5]، فـشعور هـذا

---

(1) انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص38.

(2) انظر: مريم فريحات، التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص239.

(3) س: بيتروف: الواقعية النقدية، ت: شوكت يوسف، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983، ص223.

(4) انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص38.

(5) انظر: المرجع السابق، ص 38.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفرد (البطل) بالحاجة إلى تكيف جيد لعلاقته بمجموعته الإنسانية ولعلاقة المجموعة الإنسانية بالكون، كل هذا يوقف البطل من جديد أمام المنابع الأولى الحياة، ويجعل العمل الأدبي قريباً من الأسطورة[1].

برزت في الرواية أهمية الفرد من خلال ما يواجهه من أشكال مختلفة من الصراعات تجعل منه بطلاً بالضرورة، حيث يواجه – مثلا – مجتمعاً يرفض التغيير، أو قوى استعمارية تحاول سلخه عن أرضه؛ ومن هنا برزت الحاجة إلى دور جماعي يوفر القوة اللازمة لتحقيق الانتصار[2].

لقد اهتمت الرواية العربية بتصوير المجتمعات العربية في سعيها لمواجهة قوى مختلفة، لا سيما في مراحل التكوين الأولى، حيث بدت فيها المجتمعات العربية عاجزة عن حماية نفسها إلى أن استطاعت أن تقيم نوعاً من التوازن وتحقيق نوع من الانتصار في مواجهة العالم الخارجي، وهذا الروح الجمعي يعد ملمحاً بارزاً، حيث تبدأ البطولات فردية وتنتهي جماعية، من أجل تحقيق غاية عامة، بالإضافة إلى اشتماله، أي الروح الجمعي على تصوير جوانب من حياة المجتمع[3].

تتكئ الرواية ذات الطابع الملحمي على شخصيات بطولية لتمثل الروح الجمعي فيها، فالبطولة تكشف عن دور الفعل الإنساني الفردي والجمعي الذي يؤثر في الأحداث الكبرى، تاريخية واجتماعية، وتشبع هذه البطولة ميلاً في الوعي وتتوافق مع أرادة الفرد والجماعة، ولذلك فإنها تلقي إعجاباً جمعياً، أي أنها ذات سلطة شمولية أو جمعية التأثير والفعل[4].

يتوهج هذا الطابع الملحمي (الروح الجمعي) في رواية الأجيال، حيث اتكئ هذا النوع من الروايات على ما اتكأت عليه الملاحم الكبرى التي صورت "البطولة بوصفها عملا جمعيا وإن كان يتصدره فرد يجسد طموحات الأمة ويقاتل من أجل حمايتها ومجدها وفي الوقت نفسه يكون تجسيدا

---

(1) انظر: شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971، ص148.

(2) انظر: مريم فريحات، التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص240.

(3) انظر: المرجع السابق، ص240- 241.

(4) انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص84.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للجماعة"[1]. مع الحفاظ على تلك المسافة التي تفصل بين البطل في الملحمة والبطل في الرواية، فالبطل في الرواية "لا يكون بطولياً بالمعنى الملحمي أو التراجيدي للكلمة؛ أي يجب أن يجمع لديه الصفات الايجابية والسلبية معاً... كما أن البطل لا يقدّم كإنسان مكتمل وثابت، وإنما كإنسان قيد التطور وتربية الحياة"[2]. فهو في الرواية لا يأتي من الفراغ "وإنما هو نتاج التفاعل الخلاق بين البنية الاجتماعية للمجتمع بمختلف فئاته، مع البيئة الاجتماعية في لحظة تاريخية معينة، تعد لحظة بطولية في حياة الأمة لذلك تظهر الروح الجمعية/ الملحمية/ للفعل البطولي"[3].

وينبثق تمثيل الروح الجمعي في الثلاثية من روح التضحية في سبيل تخليص الوطن من الاستعمار، ونرى أن فعل البطولة يرتكز على هذا الأمر، فالشعب بكل فئاته يتظاهر ضد الاستعمار الانكليزي ويؤيد سعد زغلول والوفد[4].

وأول ما يمثل هذه الروح الثورية الجماعية هو فهمي، فهو يمثل روحاً جمعياً ارتبط بثورة المصريين جميعا ضد الانجليز[5]، وعبروا عن ذلك بمختلف الأشكال[6]، وقد عبر الراوي من خلال شخصية فهمي عن روح جمعي تمثل "بتلك الانتفاضة العقلية المتوثبة التي وعت سطورها الشبيبة المثقفة، وعكست أهدافها الجارفة على خط السير الكفاحي لثورة 1919 ... فلم يكن فهمي، وغيره من

---

(1) سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص84، 85.

(2) ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ص28.

(3) سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص86.

(4) انظر: المرجع السابق، ص86.

(5) انظر: يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2003، ص35.

(6) انظر: بين القصرين، ص340، 341.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصريين – يعيش من أجل ذاته، ولكنه كان يعيش من أجل المجموع"[1]. لأنه كان يؤمن بأن "القضية قضيته، وقضية أسرته وقضية كل أسرة"[2].

لقد اتخذ الراوي من شخصية فهمي لساناً يبث من خلاله ومعتقدات شريحة كبيرة من المجتمع في تلك اللحظة الزمنية، فقد عبر من خلاله عن الفئة الثورية في مصر، وهم الطلبة، الذي لعبوا دوراً فعالاً في مسيرة الحركة الوطنية وقيادتها، وعن طريقهم تكونت الجمعيات السرية التي قامت بتصفية بعض المتعاونين مع الانجليز، كما لعبوا دوراً بارزاً في إشعال الثورة[3]. ويلقى فهمي مصرعه في إحدى المظاهرات التي نظمها الطلبة ابتهاجاً بعودة الزعيم (سعد زغلول) من منفاه[4]. ليشكل واحداً من شريحة عريضة من الشهداء الذين كان يشاركهم الرسالة نفسها.

وعلى نفس المستوى (السياسي)، يأتي تمثيل الروح الجمعي في الجيل الثالث، الذي يمثله أحمد شوكت وعبد المنعم وشوكت، حيث يمثل كل منها طبقية فكرية في المجتمع المصري آنذاك، التي شكلت اتجاهات فكرية مختلفة، وربطت الفكر بالعمل، كما فعل فهمي من قبل والذي شكل إرهاصاً لظهور هذه الشخصيات، فموت فهمي في الحقيقة بداية منطقية لظهور شخصية "أحمد شوكت في (السكرية)، وهو يمثل البطل الثوري الناضج، في أعمال (نجيب محفوظ) الاجتماعية، وذلك من حيث طريقة رسم الشخصية، واتصال الجانب الفكري المعنوي بالجانب الثوري التطبيقي"[5].

---

[1] أنور المعداوي: كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1966، ص39.

[2] نجيب سرور: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص271.

[3] انظر: زهير عبيدات، رواية الأجيال، ص68.

[4] انظر: بين القصرين، ص473.

[5] نصر عباس: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، ص26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد مثل كلاً منهم اتجاها فكرياً وشكل لساناً ينطق بروح الجماعة، التي كانت تتوق للثورة والحرية، ومقاومة المستعمر والتخلص منه، حتى قادهما هذا الموقف إلى السجن[1]، وكلاهما كان ينطق بروح الجماعة الذي يلهث وراء الحرية:

"وقال لنفسه (أحمد شوكت): "إن موقفاً إنسانياً واحداً هو الذي جمعنا على اختلاف مشاربنا في هذا المكان المظلم الرطب (السجن)، الأخ والشيوعي والسكيير والسارق على السواء، كلنا واحد على تفاوت في قوة المناعة أو الحظ"[2].

وإذا كان فهمي وأحمد شوكت وعبد المنعم قد مثلوا الروح الجمعي في المستوى السياسي المرتبط بالتطبيق العملي، فهناك من الشخصيات من مثلت الروح الجمعي واكتفت بالمشاركة العاطفية خوفاً من الإرهاب الذي يصنعه المستعمر[3]. تجلى ذلك – مثلاً- في موقف السيد أحمد عبد الجواد ورفاقه، الذين اكتفوا بتشجيع الدعوات الوطنية[4].

لقد شكلت هذه الشخصيات في الثلاثية بطولات نطقت باسم الجماعة، خصوصاً فيما يتعلق بالجانب السياسي، إذ تجلت فيه السمات الملحمية، من تضحية جمعية والاستشهاد في سبيل تحرير الوطن، "وقد كان الوفد رمزاً للبطولة الجماعية ... وعبارة الوفدية نستطيع أن نستبدلها على حسب مفهومها في ذلك الوقت برابطة البطل الثوري الجمعي"[5]. التي عبرت عنه شخصيات في الرواية ونطقت باسمه، وعن طريق هذه الشخصيات التي تنتمي إلى أسرة واحدة أصبح المجتمع المصري كله

---

[1] انظر: السكرية: ص 319.

[2] المصدر السابق: ص323.

[3] انظر: رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص396.

[4] انظر: السكرية، ص42، 43، 44.

[5] رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص306.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بطل الثلاثية[1]. وقد ساعد اتساع الزمن الروائي على تحقيق هذه الغاية، حيث امتدت الشخصيات التي أخذت على عاتقها تمثيل الروح الجمعي لتغطي ثلاثة أجيال في أسرة واحدة.

أما في ملحمة الحرافيش فإن تمثيل الروح الجمعي يرتكز على الفردية/ الجيلية؛ حيث إننا نجد عبر أجيال متتابعة ظهور شخصيات بطولية تمثل نمطا أو رمزاً للمجموع، فيما يمتلكه من مقومات ومن رؤية تتوحد مع الرؤية الجمعية وتنبثق منها[2].

وأول هذه الشخصيات وأصلها هي شخصية عاشور الناجي، وقد كُرست شخصيته لتمثيل الجانب المشرق من الحياة، انطلاقاً من حقيقة أن الحياة الفردية لا تأتي من فراغ، وإنما في تفاعلها الخلاق مع المجموع، وبوحي من هذا المجموع الذي يشكل بنية الناجي الفكرية والدينية وفضاءه الروحي، يُدفع إلى صدامات مهمة، وكأنه محكوم عليه بأن يكون بطل هذا المجموع[3]، يمثلهم ويدافع عنهم ويتماهى معهم:

"... وبذلك محق البلطجة محقاً. ولم يفرض أتاوة إلا على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين ... وانتصر على فتوات الحارات المجاورة فأضفى على حارتنا مهابة لم تحظ بها من قبل، فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت في داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة"[4].

ويستمر تمثيل الروح الجمعي فيما بعد عاشور الناجي، واختفاؤه المقدس، حيث يأتي ولده شمس الدين الناجي، وهو من الجيل الثاني، ومع أنه لم يرث الفتوة عن أبيه، إلا أنه بقي ضمن ذلك المجموع مستشعراً مسؤولية تجاهه، كممثل ورمز له، فظفر بالفتوة عن طريق معركة حامية خاضها[5]، وبعدها

---

(1) انظر، محمد جبريل: مصر في قصص كتابها المعاصرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص14.

(2) انظر، سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص87، 88.

(3) انظر: المرجع السابق، ص88، وانظر: مريم فريحات، التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص331.

(4) الحرافيش، ص88.

(5) الحرافيش، ص102.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عاد عهد عاشور الناجي، حيث تابع شمس الدين رعاية الحرافيش وشكم السادة والأعيان، وظل يستشعر ثقل الأمانة وخطورتها، وهي حمل هم المجموع، ولذلك خاض معركة حامية حاسمة من أجلهم، وهي معركته مع أقوى فتوات الحارات المجاورة ، وانتصر فيها نصرا حاسماً[1]. وبذلك أعاد سيرة والده وتابع رسالته في تمثيل المجموع والذود عنهم.

وبذلك أضفى هذا المجموع الصفات الأسطورية على عاشور الناجي وولده، لما يمثلانه من قيم عليا، تسعى لحماية الحرافيش من ضعفهم، وتقيم العدالة التي تشكل هاجسهم جميعا، وتضحي بكل شيء من أجل المجموع[2]، ولذلك انطوى تمثيل الروح الجمعي في الحرافيش على إقامة العدل، وتمثل القيم الأخلاقية والروحية، التي تنبثق من خدمة المجموع، وتسعى إليه دائما، "فهي فعل جمعي ينهض به فرد يمثل رمزاً ونمطاً"[3].

وبمثل بناء شخصية عاشور الناجي وشمس الدين يبني الراوي الشخصيات الأخرى في الرواية، وهو بناء يقوم على القوى الخارقة والبطولة والأسطورية، تسري هذه القوى عبر الأجيال المتعاقبة، حتى أصبحت كل شخصية تمثل مرحلة معينة، وبقدر تمثيل الشخصيات للمجموع الذي تحيا داخله تزداد القوة أو تنقص، فكلما ازدادت قوة الشخصية وتماهت مع المجموع ازدادت قوة المجتمع بأكمله، وكلما ضعف الفعل الجمعي ضعف المجتمع[4]. وبقيت الفتونة مرهونة بهذا الأمر، (التماهي مع الحرافيش)، ولذلك نجد سليمان في الحكاية الثالثة يخسر الفتونة لأنه يتزوج امرأة من دور السادة[5]، وبذلك اختلطت الفتونة بالثروة، وضعف تماهي سليمان مع المجموع، مما أدى إلى أن خسر الفتونة.

---

(1) المصدر السابق، ص108.

(2) انظر: سعد العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص89.

(3) سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص89.

(4) انظر: مريم فريحات، التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، ص332

(5) الحرافيش، ص150.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبقيت حركة الشخصيات تتراوح بين اعتلاء عرش الفتوة ومغادرته، كلٌ بقدر تمثيله للجماعة، وظلت هذه الحركة هي المحرك الأساسي للأحداث، وهي الكاشفة عن الجانب القيمي في شريحة تمثل مجتمعاً إنسانياً[1]، وبعد فشل إقامة العدل والأمن مرات عديدة، يظهر عاشور الحفيد في الحكاية الأخيرة، ليعيد عهد جده عاشور الناجي ولكن بصورة مختلفة، حيث اعتمد على الجهود الجمعية، ولذلك "غاب الفعل الفردي البطولي واستمر الفعل البطولي الجمعي"[2]. وحدثت معركة لم يسبق لها مثيل من حيث عدد ما اشترك فيها، فالحرافيش أكثرية ساحقة[3]. وبهذه المعركة عادت البطولة إلى سابق عهدها ولكن بفعل جمعي يدوم إلى الأبد، حيث "أقام الحفيد عدالته بمساعدة الحرافيش كلهم فانتصروا انتصاراً يبقى ويدوم، وبذلك ضمن العدالة لاعتماده على عنصر الجماعة"[4]. فهي السلطة التي "تنهض على أساس من العمل والعدل والإيمان"[5]. التي نهضت بتمثيلها – أي الجماعة – شخصيات مفردة في الرواية.

برز تمثيل الروح الجمعي في رواية حديث الصباح والمساء من خلال المستوى السياسي، فهناك من الشخصيات من ترجمت هموم الجماعة في التخلص من المستعمر، أو التخلص من وضع سياسي محدد، فقد برزت مواقف إنسانية تصدر عن فرد بعينه إلا أنها تندرج في إطار جمعي[6]، وقد استثمر محفوظ السياسة على نحو فعّال، بوصفها أداة مهمة لصياغة هموم الأمة ومشكلاتها وطموحاتها[7].

---

(1) انظر: مريم فريحات، التجليات المحلمية في رواية الأجيال العربية ، ص333.

(2) سعد العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص89.

(3) انظر: الحرافيش، ص558.

(4) محمد القضاة: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص145.

(5) سناء كامل شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، 2006، ص136.

(6) انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 261.

(7) انظر: نبيل حداد: نظرات الرواية المصرية، ص 33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتمثل الروح الجمعي عبر المستوى السياسي في عدة اتجاهات، تمثل الاتجاه الأول في الموقف الوطني في حدوده العاطفية[1]، وتمثل على ذلك بشخصية عمرو عزيز يزيد المصري الذي حزن لنكسة الثورة العرابية، وعشق الزعيم سعد زغلول[2]، أما الاتجاه الآخر فيمثل جيلاً من المثقفين الذين نهضوا بعبء التظاهرات والاحتجاجات في ثورة 1919[3]، ويمثل هذا الجيل شخصية عامر عمرو عزيز الذي راح يشترك في المظاهرات، وهتف لسعد زغلول من قلبه[4].

وهناك من الشخصيات من مثل اللاانتماء السياسي، ويمثل هذا الاتجاه حازم سرور، فكان لا يفقه شيئا في السياسة ولا ينظر في الصحف، ولا تصل إلى وجدانه أي موجة من الموجات التي يضطرب بها الوطن[5].

وعلى مستوى آخر، فإن اختفاء نموذج البطل في رواية حديث الصباح والمساء، أي أنه ليس هناك شخصية تعد محور الرواية يؤدي إلى ظهور الروح الجمعي من خلال طبقة بعينها، وهي البرجوازية المصرية[6].

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص 34.

[2] انظر: حديث الصباح والمساء: ص 168. .

[3] انظر: نبيل حداد: نظرات الرواية المصرية، ص 34.

[4] انظر: حديث الصباح والمساء: ص 141.

[5] انظر: نبيل حداد: نظرات الرواية المصرية، ص 35، وانظر: حديث الصباح والمساء: ص 47.

[6] نبيل حداد: نظرات الرواية المصرية، ص 21-22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النزوع الشعري

تمهيد: مفهوم الشعرية في الرواية:

يشير مصطلح شعرية الرواية إلى واحد من الجوانب التي يمكن الوقوف من خلالها على سمة من سمات الرواية الحديثة، فقد تسربت اللغة الشعرية إلى الراوية؛ لتعبر عن توحد الأبطال المأزومين بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، وأصبحت شعرية الرواية علامة على تداخل الأجناس الأدبية، وعلى حركة الرواية واستثمارها لتقنيات غيرها من الأنواع وعلى رأسها الشعر[1].

ولقد تعددت أسباب تدفق اللغة الشعرية إلى اللغة الروائية، وأول هذه الأسباب وجود شرخ بين اللهجات المحكية والفصحى، حيث يتطلب التعبير المكتوب بالفصحى سعياً – عفوياً أحياناً – وراء الأشكال المكتوبة في ثقافة العربية وعلى رأسها الشعر، كما يلعب الموروث الثقافي وتركيزه حول الشعر دوراً بارزاً في أن يحذو التعبير الروائي حذو التعبير الشعري، ويضاف إلى هذه الأسباب الأسلوب الشخصي للكاتب وبحثه عن نمط خاص في صياغة العبارة وانتقاء الألفاظ، يضاف إلى هذا حالة التناص الشعرية وتضمين بعض الأبيات الشعرية في تضاعيف اللغة الروائية، لا سيما أن اللغة الشعرية تمد الأحداث الباهتة بنوع من التوتر وترفع مستوى التعبير[2]. وكل هذه الأسباب تنطوي تحت السبب الأكبر المتمثل في الانتقال من الملحمة إلى الرواية والذي رافقه انتقال من الشعر إلى النثر[3]، حيث بقيت آثار الأصل في الفرع.

---

[1] انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 295، 296.

[2] انظر: صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 218-224.

[3] انظر: بسام قطوس: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن، ط1، 2000، ص 158.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن شعرية الرواية لا تقتصر على انتقاء المفردات الموحية أو انزياحات عن معناها الأصـــلي، ولا صياغة تراكيب فنية بالصورة والأخيلة، وإنما تمتد إلى شعرية السرد التي تتجلى فيما تضفيه على الوقائع والشخصيات من إحساس بتفاعل السارد مع ما يسرد[1]، حيث يتوحد السارد مع شخصياته ليعبر عما يتماوج فيها من حالات شعورية.

النزوع الشعري للشخصيات

تجلت شعرية بناء الشخصية في ثلاثية نجيب محفوظ في شخصية كمال، حيث توحد الراوي مع هذه الشخصية، وولج إلى العالم الشعوري لديها، وأخذ يغرف منه دفقات شعورية راح ينظمها بكلمـــات شاعر.

لقد توحد نجيب محفوظ مع شخصية كمال، وربما كان هو نفسه كمال، كما صرّح محفوظ بذلك في مقولات عدة له: "كمال يعكس أزمنتي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتقد"، "إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله"، "أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية"[2]، ولما كان الأمر كذلك، جاد لسان الراوي شعراً في بنائه لشخصية كمال؛ لأن شعور الشخصية هو شعور الراوي.

ولذلك نجد الحلقة الوسطى من الثلاثية (قصر الشوق)، - الذي يشكل كمال محورها- قد أثريت باللغة الشعرية التي تناسب الأزمة الفكرية والعاطفية التي يمر بها كمال، فقد نجحت هـــذه اللغـــة فـــي الوصول إلى درجة مناسبة من التوتر الذي تمر به الشخصية:

"... ألم تلحظي حين الوداع اكتئابي؟ كلا لم تلحظي شيئا، لا لأني كنت واحداً بين كثيرين ولكن لأنك يا حبيبة لا تلحظين ...، هكذا وقفنا وجهاً لوجه ... أنت شعلة من سعادة سادرة، وأنا رماد مـــن وجوم وكآبة، تحظين بحرية مطلقة أو تذعنين لسنن فوق مداركنا، وأنا أدور في فلكك مجذوباً بقوة هائلة

---

[1] مريم فريحات: التجليات الملحمية، ص 299.

[2] غالي شكري: المنتمي، ص 17.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

.. كأنك الشمس وكأنني الأرض....، كلا، وحق قدرك عندي ... لست كالأخريات.. في حديقة القصر والطريق، آثار عاطرات لقدميك ... وفي قلب كل صديق ذكريات وآمال ... آنسة سهلة ممتنعة، تطوف بنا على غير مثال...."[1].

شكلت هذه اللوحة الشعرية تعبيرا عما يدور في نفس كمال من خلجات عاطفية، وبذلك أسهمت مساهمة فعالة في رسم جانب من جوانب شخصية كمال، ورفعت درجة التوتر العاطفي إلى أقصى درجاته، تم فيها استثمار الخصائص الشعرية، من كلمات موحية، وتشبيهات غنية، بالإضافة إلى نظم توافق فيه فواصل الكلام، وعن طريقها اقترب الراوي بشخصياته من الشخصيات الملحمية، حيث اللغة الشعرية على رأس الأدوات التي ترسم هذه الشخصيات، فكانت "لغة شاعرية تعتمد على النحت اللفظي والصقل النقي تنفجر في أحشاء حروفها روح الشعر"[2].

ونجد مثل هذه اللوحات الشعرية في قول الراوي على لسان كمال في حديث نفسي يدور داخله:

" استنفدت الشعر في مناجاة طيفك، الشعر لغتك المقدسة فلا امتهنه، غاضت دموعي ينابيعه سواد الليالي، ما أسعدني في مرمى ناظريك وما أتعسني، إني أحيا تحت نظرتك كما تحيا اليابسة بمقلة الشمس"[3].

هذه الدفقات الشعرية ترتبط بالموقف الروائي فالحالة الشعورية لكمال تتطلب من الراوي التقاطها بمثل هذه اللغة الشعرية، "مما يجعلنا نحس أنه يحول الرواية إلى قصيدة روائية إن جاز لنا التعبير"[4]. ونستطيع أن نرصد كثير من اللوحات التي رسمت فيها الشخصية بوتيرة شعرية[5].

---

[1] قصر الشوق، ص 18، وانظر ص 19.

[2] رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص 75.

[3] قصر الشوق: ص 188.

[4] رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص 86.

[5] انظر، قصر الشوق، الصفحات: 155، 161، 162، 163، 182، 189، 196، 197، 259.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا تجلى النزوع الشعري في رسم شخصية كمال، فإنه كذلك تجلى في رسم شخصيات أخرى في الرواية بطرق أخرى، وإن لم تصل إلى ما وصلت إليه في شخصية كمال، ونجد ذلك في رسم شخصية السيد أحمد عبد الجواد، حيث رُسم في لوحات نقترب من اللغة الشعرية، باتكائها على النعت، والصور الفنية والتشبيه:

"... وبتلك الحيوية الفائضة المشبوبة فتح صدره لمسرات الحياة ولذائذها، يهش للمأكل الفاخر، ويطرب للشراب العتيق، ويهيم بالوجه القسيم، فينهل منها جميعاً في فرح وبهجة وولع..." [1].

اتكأت هذه اللوحة على الخصائص الشعرية في رسم صورة السيد أحمد عبد الجواد، فنجدها غنية بالنعوت والصور، حيث أسهمت اللغة الشعرية في إضاءة الجوانب الخبيئة من شخصية السيد أحمد عبد الجواد الفريدة ذات الحضور المتميز بحيويتها وتدفقها وإقبالها على الحياة[2].

ومثل ذلك نجده في رسم شخصية فهمي – مثلا – في حالة عاطفية: " ... ويروح يستقبل بوعيه المركز أنغامها الناطقة والضاحكة بعد استخلاصها من أصوات الآخرين الملابسة لها التي لا يكاد يشعر بها كأنما وعيه مغناطيس يجذب إليه الصلب وحده من بين أخلاط شتى ... وربما التقت عيناهما في لمحة خاطفة ولكنها كافية لإسكاره وإذهاله كأنه تلقى بها رسالة خطيرة دار رأسه بخطورتها ... على الرغم من أنها كانت مسترقة خاطفة إلا أنها مستأثرة بروحه وإحساسه فكانت شديدة النفاذ والقوة ... كأنها انبثاق البرق الذي يتوهج لحظة قصيرة فتضيء شرارته الرحاب وتخطف الأبصار"[3].

بدا واضحا اتكاء الراوي على التشبيه عن طريق أدوات التشبية، مقابلاً من خلالها صورة بصورة، منتقياً الألفاظ ذات التدفق الشعري، وقد لعب التشبيه في هذه اللغة الروائية ما يلعبه في اللغة

---

[1] بين القصرين، ص 43.

[2] انظر، رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص 79.

[3] بين القصرين، ص 58، 59.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشعرية من تقريب وتأكيد للعلاقات المتعددة غير المدركة في البناء الروائي، إضافة إلى دورها في خدمة التأملات والأفكار لتشكل قوى إيحائية[1]، تعمل على مخاطبة الشعور بشكل مباشر.

وبمثل هذه اللغة التي تنبض حروفها بالشعر، يفتتح الراوي القسم الثالث من السكرية، راسماً عدداً من الشخصيات بطريقة وصفية أثرتها النعوت والتشبيهات، وأوحت بإيجاز وحيوية عن معالم تلك الشخصيات:

"تقاربت الرؤوس حول المجمرة وانبسطت فوق وهجها الأيدي، يدا أمينة النحيلتان المعروقتان، ويدا عائشة المتحجرتان، ويدا أم حنفي اللتان بدتا كغطاء السلحفاة، وأما هاتان اليدان الناصعتان الجميلتان فكانتا يدا نعيمة...." [2].

لقد اختزلت هذه التشبيهات في ثناياها زمناً مضى وأحداثاً انقضت، بعد أن تركا خطوطاً في ملامح الشخصيات، تجلى ذلك بلغة تنبض بالشعر. ويتابع الراوي رسم الشخصيات بهذه اللغة التي تقطر شعراً، فيقول راسماً شخصية نعيمة:

"نعيمة وحدها بدت في هذه المجموعة كالوردة المغروسة في حوش مقبرة، استوت شابة جميلة ... مجللة الشعر بهالة ذهبية، مزينة الوجه بعينين زرقاوين، كعائشة في شبابها أو أفتن ملاحة، ولكنها كانت نحيفة رقيقة كالخيال، تعكس عيناها نظرة وديعة حالمة تقطر طهارة وسذاجة وغرابة عن هذا العالم"[3].

---

[1] انظر، ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص 196.

[2] السكرية، ص 5.

[3] المصدر السابق، ص 5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يضاف هنا إلى استخدام الصور والتشبيهات كأدوات شعرية، أداة شعرية أخرى وهي اختفاء أدوات الربط بين بعض الجمل، "ليشعر القارئ بلقطات الصورة، ويقوم القارئ بخلق التجانس بينها... وتركيب الصورة وتكثيفها"[1].

ومثل ذلك ما نجده في رسم شخصية ياسين، حيث يفسح الراوي له المجال ليتحدث بلسانه في حديث نفسي:

" ... ليس أتعس من أن يزيد عمرك وتنقص نقودك، بيد أن رحمة الشراب واسعة، تفيض عليك أنساً، أنساً رفيقاً وعزاء جميلاً يهون عنده كل خطب، فقل ما أعظم مسرتي، لن يعود العقار الذي ضاع، ولا الشباب الذي انقضى، ولكن الخمر تصلح أن تكون خير رفيق على مدى العمر، رضعتها شاباً يافعا، وهاهي تؤنس رجولتي، وسوف يهتز لها طرباً رأسي المجلل بالشيب..." [2].

لقد تجلت الشعرية في هذه المقاطع عبر عدة مستويات تعبيرية متمثلة بأسلوب السرد، والاستخدام الخاص للغة، والمظاهر التي تجعل النثر يتمرد على طبيعته النثرية، دون أن تخرج عن نفسها كجنس أدبي، وإنما تبقى رواية تختزل طاقة شعرية[3].

يمكن القول إن محفوظ في الثلاثية بث بعض الأنساق اللغوية التي بدا فيها "يموسق العمل الروائي بوتر الكلمة الشعرية فكأنها قصيدة ضلت طريق الشعر فارتمت في أحضان النثر في لغة جميلة"[4]، شاركت بفعالية في رسم الشخصيات ونزعت بها إلى الملحمية.

---

[1] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 206.

[2] السكرية، ص 59.

[3] انظر، بسام قطوس: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني، ص 161.

[4] رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص 87.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما ملحمة الحرافيش "فتعد أنموذجاً لتجليات الشعرية في الرواية العربية الطويلة – رواية الأجيال"[1]. فهي "عمل شعري بقدر ما هي عمل روائي، وهي بمعنى من المعاني تعدُّ أغنية طويلة بديعة تتحدث عن مشكلة الإنسان وبحثه الدائب عن العدل"[2].

وشكل الأسلوب الشعري أهم التجليات الملحمية في هذه الرواية، وقد ذكر نجيب محفوظ أن هذه الرواية تقع ضمن مرحلة الواقعة الجديدة التي بدأت مع الستينيات، والتي حاول أن يصل فيها إلى الشاعرية عن طريق التركيز والتكثيف وأن يختزل التفاصيل لحساب الفكرة، بخلاف الأعمال المبكرة حتى الثلاثية، التي كانت تقوم على الأسلوب التقليدي الموضوعي الذي يتقصى التفاصيل إلى أقصى مدى، فجعل تلك الأعمال تفتقر إلى التركيز ولا تحظى إلا بقليل من الشاعرية[3].

تتخذ التجليات الشعرية في ملحمة الحرافيش أشكالاً متعددة، فقد تجلت في اللغة بألفاظها ووصفيتها، وفي بنية الشخصية، كما تجلت في إيقاع الزمن الروائي وبنية سرد الحكاية وفي المكان، يضاف إليها ما تحفل به الرواية من رمزية وأسطورية، كل هذه السمات أمدت الرواية بقدر وافر من الملحمية في شكلها القائم على تعاقب الأزمات والأجيال[4]. وسيهتم هذا الجزء من البحث بالجانب الشعري المتصل في بنية الشخصية، ليكشف عن ملحمية الشخصيات بنزعتها الشعرية، مع الأخذ بأن شعرية بنية الشخصيات تتصل – في بعض الوجوه – بشعرية الجوانب الأخرى التي ذكرت آنفاً.

اتكأ رسم الشخصيات في رواية الحرافيش على التركيز والتكثيف، وهذا أمدّها بقدر عال من الشاعرية، "تجلى في انتقاء اللفظة العامرة بالإيحاء، والجملة التصويرية والوصفية"[5]. التي جعلتها

---

(1) مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 299.

(2) رجاء النقاش: في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2006، ص 133.

(3) انظر، رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص32. عن الأهرام 1988/10/20م.

(4) انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 301.

(5) المرجع السابق، ص 301.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تنبض بالحيوية والشاعرية، نجد ذلك مبثوثاً في حكايات الملحمية جميعها، من أول حكاية نجد الـراوي يرسم الخطوط النفسية لعاشور الناجي بألفاظ تسري فيها روح الشعر:

"امتلأ عاشور بأنفاس الليل. انسابت إلى قلبه نظرات النجوم المتألقة. هفت روحه إلـى سـماء الصيف الصافية. قال ما أجدرها ليلة بالعبادة، كي يجثو فوق الأعتاب. كـي ينـاجي رغبـات نفـسه الكظيمة. كي ينادي الأحبة وراء سياج المجهول"[1].

تظافرت عدة عناصر في تشكيل الصور الشعرية السابقة لعاشور الناجي، فاللغة أدت دورها في هذه الألفاظ العامرة بالإيحاء، إضافة إلى توالي الجمل التي اختفت بينها الروابط، وتكرار بعض الجمل مثل كي والفعل المضارع، فأدت دورها في تعميق الإحساس الشعري وتأكيده، كما أدت الصورة الفنية دورها في الإثراء الشعري، يضاف إلى أن الراوي وضع الشخصية في خلفية فنية هي الطبيعة، التـي يسخرها نجيب محفوظ لتنشيط الحركة الروائية، وربط الحدث بمظهر الطبيعة لتمنحة عطاء وثراء في تخصيب الصورة الروائية[2].

وفي الحكاية الثانية نجد الراوي يرسم شخصية شمس الدين بلوحات شعرية:

"لأول مرة يتساءل عما فات وعما هو آت. ويتذكر الأموات. ويتذكر الأولياء الذين عمروا ألف عام. والخراب الذي يعبث بالأقوياء. وأن الغدر ليس وقفاً على ضعف النفس والرجال. وأن هدم زفـة مسلحة أيسر ألف مرة من صد ثانية بما لا يقال. وأن البيت يجدد والخرابـة تعمـر لا الإنـسان. وأن الطرب طلاء قصير الأجل فوق موال الفراق"[3].

---

[1] ملحمة الحرافيش، ص 16.

[2] انظر، رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص 82.

[3] الحرافيش، ص 132.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يرسم الراوي العالم النفسي لشخصية شمس الدين بلغة شعرية، فقد اتكأ الراوي على الوزن في بعض المقاطع، كما استخدم العبارات المتقابلة، وتكرار الجمل الفعلية، ثم بعدها الجمل الاسمية، حيث خاطبت هذه الجمل الشعور بشكل مباشر.

يتجه الراوي في كثير من الأحيان في الرواية إلى الخروج من مجال الجملة النثرية المألوفة التي تتركب وفق ترتيبها المعتاد من ابتدائها بالفعل ثم الفاعل، حيث تجنح اللغة نحو الإغراق في شعرية صياغة الجملة[1]، نجد ذلك في بعض الجمل على سبيل المثال:

"من مكان ما في مملكة الظلام انطلقت صرخة"[2]، و "بتماثله إلى الشفاء الكامل نبض قلبه بدم جديد"[3]. و "الغبطة مازجها قلق وجفاء"[4].

أدى التركيب اللغوي دوره في حمل الشحنات النفسية التي تموج بها نفوس الشخصيات، ورسمتها بلغة شعرية عملت على تفجير ينابيع المعاني في الذهن، تجلى ذلك في استخدام الراوي اللغة بكامل طاقتها اللفظية والإيحائية، بحيث تتساوق مع موقف الشخصية[5].

كما أدى الوصف دوره في صبغ بنية الشخصية بطابع الشعرية، حيث اقترن الوصف بالزمان والمكان: الفجر والمغيب وأماسي الصيف والليل، والخلاء والتكية والسور[6]، كل ذلك وُضع كخلفية للشخصيات، أُعدت بتعبيرات شعرية:

---

(1) انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص303.

(2) الحرافيش، ص 220.

(3) المصدر السابق، ص 225.

(4) المصدر السابق، ص278.

(5) انظر، رجاء عيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص75.

(6) انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص305.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ها هو يلبد في ظلمة الممر بين السور العتيق وسور التكيه، هنا، منذ أجيال، أُلقي بعاشور، بلا اسم ولا شكل، في لفافة. هنا انهمرت فوقه الأناشيد بلا وعي منه. هنا امتدت إليه يد الرحمة تنتشله من الضياع ها هي الأناشيد تتسلق أمواج الظلام:

درين زمانه رفيقي كه سمة خالي از خللست

صراحى مي ناب وسفينة عز لست"[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه بالإضافة إلى شعرية الوصف التي أمدت بدورها شعرية الشخصيات، يضاف إلى ذلك الخلفية الشعرية التي وضعت الشخصية في سياقها والمتمثلة في تضمين الشعر، وقد استخدم الراوي نوعين من الشعر، الأول هو الشعر الشعبي أو الأناشيد، والآخر هو الشعر الفارسي كالذي ذكر في المقطع السابق – ما يذكر بالملاحم القديمة وما تضمنته من أشعار رسمت بطولة الشخصيات الخارقة للعادة[2]:

"ثم غنى ذو صوت حسن:

يا عود قرنفل في الجنينة منعنع"[3].

"فراح يغني من جديد:

باسمع نغم بالليل عشق البنات البكارى

هد مني الحيل"[4].

أورد محفوظ هذه المقتطفات من الأناشيد الشعبية بحيث تساعد في كشف الحالة النفسية للشخصيات في مواقفها المختلفة، وقد أضفت عليها من جانب آخر الطابع الملحمي بلغته الشعرية، وهذا

---

(1) الحرافيش، ص 222.

(2) انظر، مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 307

(3) الحرافيش، ص 144.

(4) المصدر السابق، ص 448.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ما فعلته الأشعار الفارسية أيضاً، حيث كانت بمثابة رموز المجهول والغامض إضافة إلى دورها الموسيقي[1]. يضاف إلى ذلك أن إيراد الشعر في الرواية يبقيها في مدار الواقعية ويدلل على صدقها[2]، ويخفف من أسطورية الشخصيات، وإكسابها إطارها الاجتماعي[3].

لقد بنى محفوظ معظم شخصيات ملحمة الحرافيش بناءً أسطورياً، خصوصاً الشخصية النواة (عاشور الناجي)، وشعرية هذه الشخصية تتجلى في حضوره الغامض وكذلك غيابه بعد محاولته إقامة العدل، يضاف إلى ذلك تعلقه بالأناشيد الشعرية ذات المصادر المجهولة، كل ذلك يعمق شعرية هذه الشخصية وأسطوريتها، وكذلك الشخصيات الأخرى، فقد تجلت فيها الشعرية على هذا الأساس الأسطوري الذي منحها ملحميتها، دون تجاهل سماتها الاجتماعية، من خلال سرد يتداخل فيه ما هو واقعي في ما هو شعري، وما هو أسطوري فيما هو واقعي[4].

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 308.

(2) انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية: عصر التجميع، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 173.

(3) انظر: غسان إسماعيل عبد الخالق: جهة خامسة: دراسات تطبيقية في أدب نجيب محفوظ، ص 72.

(4) انظر: مريم فريحات: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص 331-335.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة دراسة الشخصية في نوع من الروايات عند نجيب محفوظ هي رواية الأجيال، وقراءة ما حملته هذه الشخصيات من سمات ملحمية تلاقت فيها مع الشخصيات في الملحمة، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- تنوعت الشخصيات في هذه الروايات، وتنوع أساليب رسمها، وقد عني نجيب محفوظ بتتبع تفاصيل شخصياته، إذ لقيت حظها الوافر من اهتمامه، مراعيا في ذلك خصوصية هذا النوع من الروايات، ومراعيا كذلك نموذجية الشخصية أو ملحميتها، ومراعياً قوانين البيئة والوراثة في كل جيل.
- استثمر نجيب محفوظ التقنيات الزمنية في إضفاء ظلال ملحمية على شخصياته، إذ سمح له هذا النوع من الروايات استغلال السمات الملحمية، بما فيها الزمن الملحمي، يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الروايات أتاح للكاتب فرصة بيان اثر الزمن في تطور الأجيال في العائلة الواحدة، ورسم من خلال شخصيات كل جيل شريحة من شرائح المجتمع المتعاقبة، مبرزاً اثر البيئة والوراثة في هذا التطور.
- تموقع الراوي في الروايات الجبلية هذه بموقع الراوي الملحمي، وهو موقع الراوي العليم – غالبا – فهو يحيط بكل تفاصيل الشخصية ما ظهر منها وما بطن، كذلك هو عليم بالنغمة التي يطرب لها كل جيل، وعليم بدقات الزمن المؤثرة في كل جيل.
- حملت الشخصيات في هذا النوع من الروايات كثيرا من السمات الملحمية، لما اتسمت به من شمول وعمق زمني، رسم من خلالها مجتمع عربي عبر فترات طويلة من الزمن، مثلت قضايا كثيرة عاشها الإنسان في هذا المجتمع في فترات مختلفة من حياته، ومن هذه السمات العمق التاريخي، والسعي للانتصار، والروح الجمعي، والنزوع الشعري، وهي كلها سمات وجدت في الشخصيات الملحمية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

محفوظ، نجيب: بين القصرين، مكتبة مصر، الفجالة.

--------: قصر الشوق، مكتبة مصر، الفجالة.

--------: السكرية، مكتبة مصر، الفجالة.

--------: الحرافيش، مكتبة مصر، الفجالة.

--------: حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر، الفجالة.

ثانيا: المراجع

أبو عوف، عبد الرحمن: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1، 1995.

أحمد قاسم، سيزا: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

إسماعيل عبد الخالق، فاروق: جهة خامسة: دراسات تطبيقية في أدب نجيب محفوظ، دار الفارس، عمان، 1999.

أمنصور، محمد: التجريب الروائي عند نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.

أمين العالم، محمود: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، 1970.

أمين، أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1967.

باختين، ميخائيل: الملحمة والرواية، ت: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

بيتروف، س: الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1983.

جبريل، محمد: مصر في قصص كتابها المعاصرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، ط1، 1970.

جمعة، مصطفى عطية: مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001

جوميه، الأب ج.: ثلاثية نجيب محفوظ، ت: نظمي لوقا، مكتبة مصر، الفجالة، 1974.

جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

حداد، نبيل: الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2003.

-------: نظرات في الرواية المصرية، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

حسن، رجب: نجيب محفوظ يقول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

خالد عبدالله، عدنان: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

خورشيد، فاروق: في الرواية العربية: عصر التجميع، دار العودة، بيروت، ط1، 2004.

درّاج، فيصل: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

-------: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

الراعي، علي: دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، 1964.

راغب، نبيل: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1988.

رشيد، أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رضوان، عبدالله: البنى السردية: دراسة تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1995.

------: النموذج وقضايا أخرى: دراسة في القصة القصيرة في الأردن 1970-1980، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1983.

ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، ت: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت.

سرور، نجيب: رحلة...في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكرالجديد، بيروت، ط1، 1989.

السعافين، إبراهيم: تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1870-1967)، دار الرشيد، العراق، 1980.

سماحة، فريال كامل: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار الفارس، الأردن، ط1، 1999.

سمعان، انجيل بطرس: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1987.

الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989.

---------: الروائيون الثلاثة، مكركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2003.

---------: دراسات في الادب العربي المعاصر، مطابع كوستاتسوماس، القاهرة، ط1، 1990.

الشطي، سليمان ، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

شعبان، هيام: السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي، اربد، الأردن، ط1، 2004.

شعلان، سناء: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ط1، 2006.

شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر- من الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1976، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1993.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكري، غالي: المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر، 1969.

صالح، صلاح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

طودوروف، تزفيطان: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1995.

عباس، نصر: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، عكاظ للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط1، 1984.

عبيدات، زهير محمود: رواية الأجيال في السرد العربي الحديث، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

العتابي، سعد عبد الحسن: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.

عثمان، بدري: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، ط1، درا الحداثة، لبنان، 1986.

عثمان، عبد الفتاح: بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، المنيرة، 1982.

عزيز الماضي، شكري: فنون النثر العربي الحديث، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1996.

عمايرة، منصور: بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، د.ن، عمان، ط1، 2008.

عوض، لويس: دراسات في النقد والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1964

عيد، رجاء: قراءة في أدب نجيب محفوظ – رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1989.

الغانمي، سعيد: اقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

فريحات، مريم جبر: التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2005.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

------: مدارات المعنى والتشكيل، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2007.

فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

فورستر. إ. م.: أركان الرواية، ت: موسى عاصي، جروس بروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994.

القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

القضاة، محمد ، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ: دراسة في تجليات الموروث، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000.

قطوس، بسام: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن، ط1، 2000.

القيسي، عودة الله منيع: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المكررة ودلالاتها في رواياته، دار اليازوري، عمان، ط1، 2004.

القيسي، عودة الله منيع: نجيب محفوظ: نماذج الشخصيات المكررة ودلالتها في رواياته، دار اليازوزي، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص43.

الكردي، عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

------، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

لوكاتش، جورج: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بيروت، ط1، 1998.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المرزوقي، سميز؛ وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

مريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1980.

المعداوي، أنور: كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1966.

نجار، وليد: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

نجم، محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979.

النساج، سيد حامد: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ط1، 1982، ص61.

النعيمي، أحمد حمد: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

النقاش، رجاء: في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، 1995.

هاشم ، يارا: فخري قعوار والقصة القصيرة، دار الكرمل، عمان، ط1، 2003.

هلال. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط1، القاهرة، 1973.

الهواري، أحمد إبراهيم: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، 1983.

وادي، طه: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989.

وتار، محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.

الورقي، السعيد: القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991

يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار الفارس، عمان، ط1، 2004.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربـــي، بيـــروت، ط1، 1989، ص 287.

الدوريات

بدوي، محمد: مملكة الله: دراسة في ملحمة الحرافيش، فصول، م1، ع7، 1998.

بوطيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، ع 4، م 12، 1993.

------، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، فـصول، م11، ع4، 1993.

الجمري، عبد الفتاح: هل لدينا رواية تاريخية، فصول، م16، ع3، 1997.

حداد، نبيل: الرواية في الأردن ونماذج مجتمع الإعمال، مؤتة للبحوث والدراسات، م11، ع6، الكرك، الأردن، 1966.

حليفي، شعيب: مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، م1، ع8، 1993.

سعد، مصطفى كامل: عناصر التشكيل والبنية في حديث الصباح والمساء، فصول، ع67، 2005.

عبد الحميد البهنساوي، فردوس: عناصر الحداثة في الرواية المصرية، فصول.

القاضي، محمد: الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، فصول، م16، ع4، 1998.

مصطفى، ماجد: من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء، فصول، ع67، 2005.

هريدي، محمد: مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية، فصول، م2، ع2، 1992.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

This study tries to focus the light on an important element of the narrative work which is the character in the generation novel of Nagip Mahfuz, in addition to strong relation with the epic novels, and they meet to gather in many sources, so, the search will stop at Mahfuz investigation to the epic features in these epic novels.

The first chapter of this study took care in presenting an image about the novel character and its dimensions and it's dimensions and it's forming procedures, and how Mahfuz presented his characters as whether it was modal or an epic, he presented in this chapter an introduction to give general image about Mahfuz perception towards his characters, and how to form them, and observing the novel and epic roots in his short stories collections.

The second chapter paid attention with time issue, and it's effect in narrating the epic chapter, however, they were long form novels which be near the epic time, therefore, this part of the research will pay attention with standing on Mahfuz investigation for time techniques to form his epic characters in related novels.

While the third chapter took care with the narrator site and his relation with forming the character because the story formulating was in the narrator relation with his characters, and the extent of his awarness of events. Also, this chapter will take care in revealing the nattator proceadures which contributed in an epic formulating for characters, then in his proceadure in forming generations development.

The fourth chapter paid attention in studing the companied features between generations novel and an epic novel, considering that relation between generative and on epic novel, and showing the affect domains between them. Also, studying and analyzing it.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University