فــن الرواية

دكتور

أحمد محمد عوين

وكيل كلية التربية بالعريش

جامعه قناة السويس

الطبعة الاولي

٢٠١٥ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعه والنشر

تليفاكس – ٥٢٧٤٤٣٨ – الاسكندرية

بيانات أساسية

الكلية : الآداب

القسم : الفلسفة

الفرقة : الثالثة

أستاذ المقرر : أ.د/ سناء عبدالحميد خضر

عدد الصفحات : ١٥٧

الفصل الاول

مدخل الي النثر العربي الحديث

القصة والرواية المسرحية والمقال

دراسات في السرد الحديث والمعاصر

الفصل الاول مدخل الى النثر العربي الحديث

القصة والرواية المسرحية والمقال

القصة والرواية :

ليس من الشك فى ان القصة العربية القديمة قبل العصر الحديث لم ينظر اليها على انها جنس ادبي له قواعد او رسالة فنية او انسانية ، والقصة بوصفها جنسا ادبيا لم تنل ايه عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث ، لأن نقادنا القدماء لم يعنوا بالأب الموضوعي ولم يهتموا كذلك بوحدة العمل الادبى غنائيا كان ام غير غنائي ، ولم ينل هذا الجنس الادبى عناية الا نتيجة اتصالنا وتأثرنا بالآداب الغربية .

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بدأ ا.لوعى الفنى يلتمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الآداب الاخرى .

وقد بدأ كتابنا العرب المحدثون بتعريب موضوعات القصص الغربية مع التحوير فيها حتى تطابق الميول الشعبية وتساير وعى الجمهور فى ذلك الوقت ، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد متتبعا الاصل الاجنبي مستبيحا لنفسه تغيير ما يشاء وقد وجدت هذه القصص رواجا لدى المعاصرون لها .

ومن اهم الكتاب الذين نحوا هذا المنحى مصطفي لطفي المنفلوطى (ت ١٩٢٤ م) الذى ترجم قصة بول وفرجيني لبرناردين سان بيير وسماها الفضيلة ‘ ومحمد عثمان جلال في ترجمته القصة نفسها بعنوان الامانى والمنة ‘ والشاعر حافظ ابراهيم (ت ١٩٣٢ م) الذى ترجم قصة البؤساء لفيكتور هوجو فحور فيها ماشاء وحذف كذلك ماشاء .

ومن هؤلاء – كذلك – رفاعة رافع الطهطاوى الذى ترجم قصة " مغامرات تليماك " للكاتب الفرنسي " فنلون " ‘ وقد اطلق عليها الطهطاوى اسم " وقائع الافلاك غي حوادث تليماك " .

وبعد هذه البدايات التى كان لها فضل السبق على ما يوجه اليها من نقد نضج الوعى الادبي ونمت ثقافة الجماهير ‘ ومن ثم كان لابد من الترجمة الصحيحة ‘ وهذا ما وجدناه بوضوح عند د/ طه حسين – د/ عبدالرحمن بدوى – عبدالرحمن صدقي – د/ محمد عوض محمد ‘ وغيرهم وقد كانت هذه الترجمات في معظمها غربية وبعضها كانت تعتمد على الادب الروسي . وعلى هذا فقد ازداد النضج الفنى عند كتابنا وقرائنا على السواء ‘ وهذا هو ما ادى الى انتاج ادب عصرى يتصل الى بعصرنا وبيئتنا ‘ وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعى الذى تؤديه في الاداب الغربية او تقترب من ذلك .

والجدير بالذكر في هذا المقام ان نشير الى اننا قد تأثرنا في اتجاه القصة العام بالكلاسيكية في بداية ‘ ثم كان التأثير الرومانسي في منهج القصص التاريخى كما

يمثله جورجى زيدان (ت ١٨١٤ م) الذى تاثر منهجه في اوروبا ، ثم تأثرنا بالقصص الرومانسية التاريخية في نزعتها العاطفية القومية ، وافضل من يمثل هذا الاتجاه محمد فريد ابو حديد في قصصه مثل " منوبيا – المهلهل " .

وقد تأثرت بعد ذلك القصة العربية الحديثة بالواقعية والاتجاهات الفلسفية في معالجة المشكلات الاجتماعية ، واهم من يمثل هذا الاتجاه محمد فريد ابو حديد في قصته " انا الشعب " وتوفيق الحكيم في قصته " عودة الروح " وعبدالرحمن الشرقاوى في قصته " الارض "(١) .

ومما تجدر الاشارة اليه ان الرواية التقليدية اعتمدت في الاساس على مجموعة من القواعد الفنية التى التزمها الروائيون التقليديون ، فقد كانت الرواية تشكل من " الحكاية " وهي القصة ذاتها التى تدور في شكل احداث متتابعة في اطار زمنى معلوم وحدود مكانية مبينه ، وتقع هذه الاحداث نتيجة تصرفات عدد من الشخصيات التى تتحرك في الزمان والمكان ، والراوى يحاول نقلنا وراء هذه الاحداث لنتتبعها بطريقة " السرد " وهو الملفوظ الروائي من قبل الروای منطوقا او مكتوبا ، وذلك في سياق لغوى " الخطاب " حيث يتضمن عناصر الحكاية .

كما عنى الروائيون التقليديون ، كذلك بالبداية والنهاية لرواياتهم ، وهما يمثلان في النصوص السردية عنصرين اساسين لا يقلان عن عناصر القص الاخرى في نظر التقليديين ، وكثيرا ما تكون البداية في الرواية التقلييدية متعلقة بتقديم المكان او الزمان او الاطار الزمكانى معا ، او تقديم الشخصية الرئيسية ، واحيانا كثيرة تبدا

الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الاحداث في حين تكون النهاية حلا للعقدة او انهاء لمصائر الشخوص ، وبذلك يقدم المؤلف لقارئه مفتاح العالم الذى بناه "(٢)

ويفرق الدراسون في عالم القصة بين كل من الحكاية والحبكة ، فالرواية في الاساس لايمكن تصورها بدون حكاية تروى فتضم الافعال والشخوص ، اما الخيط الذى يربط بين هذه الافعال والشخوص فهو " الحبكة " التى تتابع عبر القراءة وفق تركيب معين للبنية السردية ، مما يخضع تلك الحكاية الى مجموعة من الوظائف السردية المشتركة ، وهذا يحتم وجود حبكة ما تسهم في ترتيب الاحداث والافعال ترتيبا معينا ، وكثيرا ما يتناول الحديث عن الحبكة وفق ثلاثة مستويات رئيسية ، هى منطق تتابع الافعال والاحداث الذى كثيرا ما يقوم على عنصر السببية والتوتر الداخلى الذى ينتج خاصة عن ظهور احداث وافعال في طبيعتها او نوعيتها ،او بروز شخصيات جديدة تؤثر بصفة واضحة في مجرى الاحداث ، كما ينتج ايضا عن تحويرطارئ للعلاقات السائدة بين ابرز الشخصيات القائمة فى الحكاية ، واخيرا البداية والنهاية في الحكاية فكل حبكة تبدا من نقطة معينة لكى تصل في اواخر المطاف الى نقطة اخيرة " (٣)

وايا ما كان الامر فان القصة الحديثة كما اتفق النقاد على تعرفيها هى تجربة انسانية يعبر عنها القاص باسلوب نثرى سردا وحوارا ، وذلك من خلال تصوير شخصية فرد او مجموعة من الافراد يتحركون في اطار اجتماعى محدد من حيث

المكان والزمان ويحكمها امتداد معين طولا او قصرا ‘ مما يحدد شكلها النوعى من حيث كونها رواية او قصة او قصة قصيرة " (٤)

وتعريف الرواية كما يقول د/ طه وادى – هى تجربة ادبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات تتفاعل مجتمعة لتؤلف اطار عالم متخيل ع وهذا العالم المتخيل الذى ابدعه الكاتب ينبغى ان يكون قريبا مما يحدث في الواقع المعيش بمعنى ان حياة الشخصيات في الرواية يجب ان تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب .

والحياة الروائية حياة ممتدة في الزمان ‘ فقد تمتد سنة او عدة سنوات ‘ ولا شك في ان هذا الامتداد الزمنى يؤدى الى التوسع في التصوير ومن ثم الى اتساع حجم الرواية التى تعد اطول الاشكال القصصية من حيث الحجم .

وقد يصل بعد الكتب القصيين الي الطول في الرواية عن طريق تطويل عرض القضية التي تصورها الرؤية ، وذلك بتصوير الحدث الروائي الواحد من اكثر من اكث من زاوية ، ويرصدون تأثيرة النفسي والفكري والعاطفي والاجتماعي في عدد متنوع من الشخصيات ، ومن ثم فقد يكون امداد الرؤية امتدادا طوليا عن طريق اتساع المدة الزمنية المصورة وقد يكون امدادا عرضيا عن طريق مزيد من العمق والتفصيل في تصوير الحدث الذي تدور حولة هذه الرواية . ومن الروايات التي تقف شاهدا علي تنوع اسباب الطول في الاعمال الروائية :

١- عودة الروح لتوفيق الحكيم ١٩٣٣م :

ان سبب الطول في هذه الرواية يتمثل في اتساع الفترة الزمنية المصورة فيها ، فهي تصور حياة اسرة ريفية انتقلت الي القاهرة وعاشت في حي السيدة زينب ، وهذه الاسرة تتكون من اربعة اخوة ، هم حنفي وسليم وعبده وزنوبة ومعهم ابن اخ لهم .

وقد اجتمع كلا من سليم وعبدة ومحسن علي حب ابنة الجيران سنية – ولم يسلم من هذا الحب الخادم مبروك ، ولاكن سنية ترفضهم جميعا وتقبل الزواج من رجل اخر هو مصطفي التاجر وكان الفشل في هذا الحب يمثل نقطة التحول عند هذه الشخصيات ، واذا تحولوا – جميعا – الي حب اكبر واجل هو حب الوطن

٢ . ثلاثية نجيب محفوظ : ١٩٥٦م.

تمثل هذه الرواية النموذج الرواني الذي يسمى برواية الأجيال generation وهي الرواية التي تعيش في الزمن وتمتد نتيجة لطوله

والثلاثية رواية تصور حياة أحمد عبد الجواد عبرة ثلاثة أجيال :

أ – جيل الآباء في بين القصرين

ب – جيل الأبناء في قصر الشوق

ت – جيل الأحفاد في السكرية.

والرواية تتناول – في شكل مسح اجتماعي وتاريخي مفصل – تطور المجتمع المصري من خلال حياة أسرة من الطبقة الوسطى فيما بين سنتي ١٩١٤ م – ١٩٤٤م. وهي على هذا تمثل ثلاثة أطوار فكرية مر بها المجتمع المصري من حيث التكوين الاجتماعي والفكري؛

ا – فمرحلة بين القصرين تمثل فترة الإيمان المطلق بالقيم والخضوع الكامل لسيطرة الأب.

ب – فترة قصر الشوق تمثل مرحلة التردد بين الشك واليقين والحيرة بين المحافظة والتحرر.

ت – فترة السكرية تمثل مرحلة الانتماء لموقف فكري أو سلوك اجتماعي يلتزم بهما الفرد في وضوح وإصرار.

٣ – رواية إني راحلة ليوسف السباعي ، ١٩٥٢ م :

إن سبب الطول في هذه الرواية هو التعمق في عرض القضية المصورة ، والرواية تقدم صورة حزينة للحب الرومانسي في إطاره الصارخ؛ حيث نجد أن والد عايدة يفرق بينها وبين الحبيب الفقير – أحمد – ولكن الأنظار تجمع بينهما بالمصادفة في المكان الذي

كانا يتقابلان فيه، ويهرب المحبان بعيدا عن الناس، ولكن الموت يخطف المحبوب فجأة فتقرر المحبوبة الرحيل معه بعد إحساسها أنها فقدت كل شيء لها في هذه

الحياة. فقد جاءت الرواية كلها في شكل مذكرات بين اللحظة التي مات فيها أحمد واللحظة التي قررت فيها عايدة اللحاق به، ومن ثم فالرواية تعمق المأساة التي شكلت قصة ذلك الحب الحزين.

٤ – رواية الواجهة ليوسف عز الدين عيسى (١٩٨١) (٩) :

هذه الرواية الذي يتمثل طولها في مناقشة قضية واحدة هي الصراع الدائم والمستمر من قبل المبدع أو المفكر تجاه مقدراته والواجب الذي خلق من أجله؛ فالرواية كلها تصور ذلك الصراع الذي اداره بطل العمل ميم "نون" منذ نزل المدينة التي لا يعرفها ولا يعرف اسمها حتى مات ولم يحقق ما أراد، فالبحث عن الحقيقة لا ينتهي ولا يتوقف.

القصة القصيرة:

أما القصة القصيرة فإنها تثير بعض الإشكاليات عندما نريد تعريفها؛ فبعض النقاد يقصر تعريف القصة القصيرة على قصرها وقلة صفحاتها مما دعا بعض الكتاب إلى تقديم تلخيص للرواية على أنه قصة قصيرة كما صنع محمود تيمور، وبعضهم يقصر تعريفها على أنها هي التي يمكن الانتهاء من قراءتها في جلسة واحدة وذلك لأنها في نظر هؤلاء – حكاية قصيرة.

واستقر النقاد المحدثون على أن القصة القصيرة هي تجربة أدبية تعبر بالنثر عن (لحظة) في حياة إنسان، ومن ثم نستطيع الجزم

بأنها تقوم على التركيز والتكثيف في وصف لحظة واحدة، وليس معنى هذا أن هذه اللحظة لا تحتل مساحة زمنية، بل إن هذه اللحظة قد تمتد زمنيا – ساعات أو أياما أو أسبوعا أو شهرا أو أكثر من ذلك، غير أن القاص لا يهتم فيها بالتفاصيل التي يمكن أن يهتم بها الروائي لكنه لا يُعنى سوى بتعميق اللحظة التي يصورها لكي تعطي إيحاء مركزاً حول ما تدل عليه.

ويجب أن تعنى القصة بتعويض بقوة التركيز وحرارة الوصف ما تفقده بقصر الحجم، ومن هنا تأتي صعوبة القصة القصيرة، لأنها

ينبغي أن تتوفر فيها مجموعة من الأمور منها:

أ – ينبغي أن تكون القصة القصيرة ذات إيقاع فكري محدد الملامح.

ب – لا بد أن يسيطر عليها جو نفسي واحد. ت – يجب أن تكون دقيقة اللغة ومركزة ومحددة في استخدامها من قبل القاص، لأن تركيب الجملة من الناحية اللغوية قد يختل بكلمة زائدة ناقصة.

وتحتل القصة القصيرة في كلا الأدبين الحديث والمعاصر مكانة كبيرة؛ وذلك لعدد من الأسباب، منها أنها من حيث الشكل المكثف الموحي تلائم الإيقاع السريع لحركة العصر، كما أن هناك لحظات موحية لا يصلح للتعبير عنها سوى القصة القصيرة التي تعنى بتصوير لحظة أو موقف لا يهتم الكاتب فيهما بما قبل أو بما

بعد، وإنما يهتم بكشف حقيقة كبرى من موقف صغير مألوف، والأمثلة من المجموعات القصصية وفيرة مما كتب كثرة من كتابنا.

المسرحية (٦) .

إن فن المسرحية هو أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان لهذا كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وخوار، وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متناغم متكامل.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين المسرحية والقصة :

١- إن أول وجه للخلاف بين المسرحية والقصة المروية من حيث طبيعة كل منهما ومداها في قوة التعبير أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل.

٢- إن كلتيهما تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كلتيهما للتعبير عن الأحداث، وتحدد الأشخاص وترسم ملامحها في ذهن المتلقي عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار، ومع هذا فإن كلا الفنين يختلف اختلافا أساسيا

في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجي وحده بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته.

ويتضح هذا الفارق إذا عرفنا كيف عرف تشارلتون القصة.

المروية وهذا في قوله (٧):

إن القصة ضرب من الخيال النشري له مهمة خاصة أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه موغل في دخيلة النفس حينا لتبسط مكونها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها".

والثابت أن المسرحية تصور الفعل الإنساني على غير هذه الشاكلة، بل تتعامل من خلال عناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والجمهور، والمسرحية لا يمكنها – في حدود الزمن المكفول لها – أن

تعالج أفعال الإنسان بالحرية نفسها التي تعالجها بها القصة المروية. إن هذا الفارق الثالث مرتبط بالنقطة السابقة؛ فإذا كان باستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل، وأن يتعقب الأجزاء الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها، وألا

يكتفي بذلك بل يرى أنه من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه، وأن يتعمق في نقل صورة دقيقة ومفصلة عن واقع الحياة في صدق وأمانة، ولا ينفي أحد أن ما ذكرنا يعد من واجبات القاص

وهذا ما يختلف تماما مع المسرحية؛ فالمسرحية لا تختار من أفعال الإنسان إلا جانبه المثير بحيث يكون أكثر قدرة على الإيحاء ويكون أوثق بالحدث الرئيس أو ما يسميه ستانسلافسكي بخط الفعل المتصل.

٤- لا يمكن إغفال نطاق عمل الكاتب المسرحي المتمثل في عناصره الثلاثة الممثل – المسرح – الجمهور) فهذه الأطر تفرض على

الكاتب المسرحي ما لا يفرض على القاص: ا – الممثل: إن طبيعته البشرية تحتم على المسرحية أن تكون أفعالها في

حدود الطاقة البشرية، فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي لا

يمكن البشري أن يؤديها، وإن كان هذا يسهل على القصة المروية. ب – العنصر الثاني المسرح: يتمثل هذا العنصر في ذلك البناء المسقوف الذي تجري فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها، مما يفرض على كاتب المسرحية أن يلتزم بحدوده، كما لا ينبغي أن تخرج التصرفات والأفعال عن حدود هذا المكان كذلك، فينعدم وجود الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة، إضافة إلى أن

المسرحي لا يستطيع أن ينتقل إلى أماكن كثيرة أو يتنقل بشخوصه بين الأرض والسماء بعكس الفـ السينما مثلا بما لها من حرية مطلقة في ذلك.

ت – العنصر الثالث الجمهور: لا يمكن تصور مسرحية بلا جمهور

ومن ثم فإنه يفرض على الكاتب التزامات؛ منها أنه يحدده بزمن معلوم لا يطول حتى لا يرهق الجمهور ذهنيا وبدنيا، وينسحب هذا – كذلك – على الممثل ذاته فكيف له أن يتحمل الوقت الطويل في اليوم الواحد أو في كل يوم بلا انقطاع؟ لذلك استقر الرأي على أن

يكون زمن المسرحية بين ساعتين وثلاث.

اللغة والحوار في المسرحية

إن اللغة المسرحية بكل ما فيها من إيحاءات وتفجرات كوامنها تخدم غرضا أساسيا من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية، وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر في مسرحية دون أخرى

مما يساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية.

ويعد الحوار في المسرحية من أهم مكوناتها الفنية بل بعد العمود الفقري لها، فالحوار لا بد أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية وروحها، وهو الوسيط الوحيد للتعبير سواء جاء نثرا أم

شعرا وليس من شك في أن أدق الحوار وأصلحه في المسرحية هو ما جاء مضغوطا مكثفا وموحيا في الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد. وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما، فلا ينفي ما قلنا أن يحتمل مجيء الحوار طويلا فيبلغ على لسان شخصية من الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين ومواقف القصة نفسها هي التي تحدد طول الحوار وقصره؛

فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن زوس غير حواره وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع مع الراعي والرسول، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس في مسرحية "يوليوس قيصر" أكثر طولا من الحوار الذي جرى في أثناء مقتل يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها، فلكل موقف حال نفسية خاصة تحدد طول الحوار وقصره.

ومهما طال الحوار أو قصر فلابد أن تتوافر فيه صفة التركيز والبعد عن الحشو الزائد والكلمة التي لا تضيف معنى جديدا كما لا يجوز أن يكون في الحوار الطويل معنى مكرر، كما لا يجوز في الحوار القصير أن تحذف منه كلمات أو جمل مؤثرة في المعنى لمجرد أننا نريد أن يكون الحوار قصيرا.

وكما كانت المواقف تتحكم في طول الحوار أو قصره فإنه يختلف – كذلك تبعا لعقلية المتكلم من شخصيات العمل ومستوى ثقافته؛ فليس من المقبول ولا المعقول أن يكون الحديث الذي يصدر عن شخصية كمال المثقف في ثلاثية نجيب محفوظ

يتشابه مع الحديث الصادر عن شخصية أمه أمينة كذلك لابد أن يختلف الحوار الصادر من سوسن في رواية "العسل المر" ليوسف عز الدين عيسى وحوار الخادمة بركة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية، ومهما أو غلت المسرحية في الواقعية فلا ينبغي أن يكون الحوار فيها مطابقا لحوار الحياة العادية اليومية، وقد يضطر الكاتب – أحيانا – إلى الكتابة في الحوار بلغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة شخصية بعينها وحتى لا يجري على لسانها لغة تبدو شاذة بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعي، فعلى الرغم من هذا – وكما يقول د/ محمد زكي العشماوي – فليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هي أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويرا لموقف من المواقف، فالعبرة دائما بالاختيار والغربة، فمما يلتزم به الكاتب حسن اختيار الحوار كما يحسن اختيار أحداثه، ومن ثم فالحوار لا بد أن يقوم قبل كل شيء على الذوق

والمهارة الفنية، بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها الينا الكاتب

الفنان بعد طول ترو.

فن المقال (٨) :

كان للصحافة أثر كبير في انتشار المقال بمعناه الحديث، وكان أسلوب المقال في بداياته الأولى أسيرا للصنعة البديعية التي كانت سمة

سائدة في الكتابة في عصور الضعف والانحسار السابقة على العصر الحديث، لكن الكتاب ما لبثوا حتى خلصوا أنفسهم من ربقة هذا الأسلوب وتحرروا في كتاباتهم إلى حد كبير.

المقال يعد من أبرز فنون النثر الفني، وعلى هذا ففن المقال ليس جديدا على العرب لأن النثر الفني في تراثنا العربي حافل بألوان الكتابة التي تقترب من المقال في إطاره العام موضوعا وأسلوبا، وهذا بخلاف بقية فنون النثر التي سبقت الإشارة إليها من قصة ورواية ومسرحية التي كانت لها أصول غربية إلى حد كبير يجعلنا نجزم بأن نشأتها كانت غربية.

والمقال قطعة نثرية تتناول جزئية من جزئيات التفكير الإنساني وتعبر عن رؤية كاتبها وتجربته الخاصة، وقد تحكي موقفا عرض له أو خاطرة الخت عليه أو انطباعا يود التعبير عنه أو تعليقا على قضية مثارة أو حادثة لها دلالتها أو حقيقة هداه إليها تأمله.

ويستخلص د/ محمد يوسف نجم من تعريفات النقاد وأراء المفكرين تعريفا أقرب إلى أن يكون شاملا، يقول فيه:

" إن المقالة الأدبية قطعة نثرية محددة الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق" ويشترط لها ان

تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب وهذا التعريف ينطبق على المقالة بمعناها الضيق.

أقسام المقال:

يقسم النقاد فن المقال تأسيسا على مفهومه الأدبي الدقيق وعلى

أساس تنوع صورها قسمين أساسيين:

١ – المقالة الذاتية.

والمقالة الذاتية هي التي تقترب من المعنى الحقيقي للمقالة بمفهومها الأدبي الدقيق، وتتنوع بعد هذا من حيث مجالها العملي إلى

أنواع كثيرة؛ منها:

أ– المقالة الشخصية:

وهي تعبير فني صادق عن تجارب الكاتب الخاصة والرواسب التي تتركها انعكاسات الحياة في نفسه، وهي في أحسن حالاتها ضرب من الحديث الشخصي والثرثرة والمسامرة والاعتراف والبوح، ولكنها تمتاز – إلى جانب ذلك – بروعة المفاجأة وتوقد الذكاء وتألق الفكاهة ولا

تخلو من السخرية الناعمة أو الحادة.

ب. مقالة النقد الاجتماعي:

وهي تنقد العادات البالية في المجتمع، سواء أكانت قديمة موروثة أم جديدة مستحدثة، والكاتب يعتمد في هذا النوع على ملاحظة

دقيقة وقدرة على إحكام الوصف وإجادة التحليل واتزان في الحكم

وعمق في التأمل وبراعة في التهكم والسخرية.

ت المقالة الوصفية :

وتعتمد في الأساس على دقة الملاحظة والتعاطف السيق م

مفردات الطبيعة، كما تعتمد – كذلك – على الوصف الرشيق المجرا

ينقل أحاسيس الكاتب وصورة الطبيعة كما تنعكس على مرأة في

بصدق وإخلاص، وغاية الكاتب الأساسية في هذه المقالات تمثل ال

تصوير البيئة المكانية التي يعيش فيها الكاتب.

ث. وصف الرحلات :

وفي هذا النوع من المقالات يصور لها الكاتب تأثره بعالم جي لم يألفه والانطباعات التي تركها في نفسه المشاهد والآثار.

ج. مقالة السيرة :

وهي صورة حية لإنسان حي، تختلف عن الترجمة في النوع والدرجة الفنية؛ فكاتب التراجم يعنى بجمع المعلومات وتتي وعرضها عرضا علميا ،واضحا، ولكنه يتوارى خلف موضوعه وال يحاول أن يكشف الغطاء عن شخصيته في كثير أو قليل أما كتم السيرة المقالية فإنه يصور لنا موقفا إنسانيا خاصا من شخصية إنماء فيعكس لنا تأثره بها وانطباعاته الخاصة عنها، ويحاول أن يخطه معالمها الإنسانية تخطيطا فنيا واضحا معتمدا على التنسيق والاختبار بحيث تتراءى لنا الشخصية الموصوفة وكأنها حية متحركة تمة ونصفي لها وتروقنا بعض صفاتها فنعجب بها أو نستاء منها فتاة منها، ومقالة السيرة بالنسبة للسيرة الكبيرة كالأقصوصة بالنسبة له القصة.

ح المقالة التأملية :

وهي تعرض لمشكلات الحياة والكون والنفس الإنسانية وتحاول أن تدرسها درسا لا يتقيد بمنهج الفلسفة ونظامها المنطق الخاص، بل تكتفي بوجهة نظر الكاتب وتفسيره الخاص للظواهر التي

تحيط به.

٢ – المقال الموضوعي :

هذا النوع من المقال يختلف عن المقال الذاتي؛ فالتركيز فيها يكون متجها بصفة أساسية إلى الموضوع الذي يتنوع بين أن يكون بحثا علميا أو فلسفيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا أو تاريخيا، ولا يربطها بالمقال بمفهومه الأدبي الدقيق سوى اصطناع الأسلوب والبناء العام، وتختفي فيه إلى حد كبير الجوانب الذاتية والتعبير عن شخصية كاتبها أو رؤيته الخاصة.

وتعد هذه النوعية من المقالات أثرا لنجاح أسلوب المقال الأدبي في عرض الحقائق ومبلغ تأثيرها في القراء، فالباحثون والعلماء قد استعاروا رداء المقال ليظهروا – من خلاله – نتاجهم العلمي رغبة في إمتاع قرانهم وأملا في جذبهم إلى تفهم ما يؤدونه إليهم دون إملال وإثقال.

منهج كتابة المقال الموضوعي :

يحدد أحمد الشايب خطة المقال الموضوعي فيما يأتي

١ – المقدمة:

تتألف المقدمة من مجموعة من المعارف مسلم بها لدي القراء ويجب ان تكون قصيرة متصلة بالموضوع معينة علي فهمه بما تعد النفس له وما تثير فيها من معارف تتصل به

٢ – العرض أو صلب الموضوع :

ويتمثل هذا العنصر في النقاط الأساسية سواء في ذلك أن تنتهى بنتيجة واحدة أو عدة نتائج هي – في الواقع – متصلة معا وخاضعة لفكرة أساسية واحدة، ويجب أن يكون العرض منطقيا يقدم الأهم على المهم ومؤيدا بالبراهين، وينبغي أن يكون – كذلك – قصير القصص أو الوصف أو الاقتباس، متجها إلى الخاتمة لأنها مناره الذي يقصده.

٢ – الخاتمة :

يمثل هذا العنصر الثمرة التي يهدف الكاتب الوصول إليها في نهاية ،مقاله، وعندها يكون السكوت، ومن ثم فإنها يجب أن تكون نتيجة طبعية للمقدمة والعرض، كما ينبغي أن تأتي واضحة وصريحة وملخصة للعناصر الأساسية المراد إثباتها، حازمة تدل على اقتناع وتيقن لا تحتاج إلى شيء آخر لم يرد في أصل المقال.

نماذج من المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات

يقول د. أحمد عبد الغفار عبيد في كتابه "المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات منهجه – قضاياه – ظواهره الفنية: بعد الزيات أحد أعلام الرعيل الأول من جيل العمالقة الذين قامت على أكتافهم حركة الفكر، والنهضة الأدبية والثقافية في النصف الأول من القرن العشرين وهو – في ذلك – ترب طه حسين والعقاد والمازني وهيكل والرافعي وأحمد أمين وغيرهم ممن حملوا لواء الصحوة الإصلاحية، وأرسوا دعائم اليقظة الشاملة، وتفتحت عيونهم على الثقافات الإسلامية والعربية

الأصيلة، وأضافوا إليها اطلاعا واعيا على الثقافات ومناهج البحث عند الغربيين، فأفادوا من عطاءاتها النافعة.

ولعل القارئ يشاركني الرأي في أن الزيات لم يحظ من الشهرة وذيوع الصوت بمثل ما حظي به بعض أعلام جيله، على الرغم مما تميز به نتاجه الفكري والأدبي من صفات الأصالة ودلائل استقلالية الفكر، واستواء الرأي.

وتفسير ذلك – في اجتهادي – أن الزيات كان هادئ الطباع متزن العقل، راجح الحلم، هذا من حيث صفاته الشخصية. يضاف إلي ذلك أنه كان منصرفا بطباعه عن تيارات الحياة السياسية، فلم يخض غمارها، ولم يشأ أن يجازف بمصارعة لججها، ومن ثم أخذت جهوده وإبداعاته طابعا خاصا، ولم تحدث من الدوي، أو تجتلب من المعارك مثل ما نالته مواقف وكتابات غيره كالعقاد وطه حسين. ومع ذلك فليست جهود الزيات وآراؤه الإصلاحية وإسهاماته الفكرية والأدبية بأقل ولا أهون شأنا من جهود رفاقه، بل لعلي لا أكون

مسرفا إذا قررت أن منهج الزيات في الإصلاح والإبداع من أعمال المناهج وأصوبها والصقها بتراث أمتنا وقيم مجتمعاتنا بكتاباته واران تميزت بارتفاعها عن سرف الهوى، وجموع العناد وحب الإغراي وشهوة المخالفة، كما هي الحال عند طه حسين بصورة سافرة، أو عند العقاد وأحمد أمين على استحياء

كما أن الزيات لم يسرف في التقليد كما فعل الرافعي؛ فهو – إذن – نمط فريد في فكره ورأيه وإبداعه، نمط يستأهل من جيلنا الذي تابع واستوعب معارك هؤلاء

الرواد، وغير ما شاب أفكارهم من شطط، وما داخلها من زلل أن يدرس نتاجه المتزن، ويتفرس منهجه القويم، ويستفيد من فكره القاصد

وبعد هذا العرض يجدر بنا أن نأتي بعدد من النماذج التي تعبر عن المقال في بعض أقسامه، ومن ذلك المقال الاجتماعي، ونمثل له ببعض ما كتب أحمد حسن الزيات:

كتب أحمد حسن الزيات بعنوان "كيف أعلن محمد حقوق الإنسان"؟ وهذا المقال يبرز تأثر الزيات بالنزعة الإسلامية في روحه

وتغلغلها في وجدانه، وحضورها ومثولها في وعيه وعقله. أشار الزيات في مطلع هذا المقال إلى إعلان هيئة الأمم المتحدة إعلان حقوق الإنسان في شهر ديسمبر من عام ١٩٤٩م. وتساءل الزيات – بعد ذلك – عن المعنى الذي يريده الغربيون من لفظ "الإنسان" الذي أعلنوا له هذه الحقوق، وأبدوا تجاهه ذلك العطف.

ثم يجيب الزيات عن التساؤل الذي طرحه قائلا: "أغلب الظن أنهم يريدون بإنسان هذه الحقوق ذلك الإنسان الأبيض المترف الذي تحدر من اصلاب اللاتين أو السكسون أو التوتون، أما الإنسان الأحمر في أمريكا فهو في رأي أبناء العم سام ضرب مهينن من الخلق عليه كل واجب وليس له أي حق، ولكن وجوده المعدوم في بلاد الديمقراطيين الأحرار لا يزال في رأي المسلمين أغلظ كذبة في دستور الديمقراطية بواشنطون وأكبر لعنة على تمثال الحرية بنيويورك وأما الإنسان الأسمر والأسود في إفريقيا، أو الإخضر والأصفر في آسيا، فهو – في نظر الفرنسيين

والإنجليز – نوع من بهيمة الأنعام، وجنس من المواد الخام، يُولد ليستر، ويروض ليستثمر، وينتج ليستهلك، وهو موضوع الخصومة في السلم، ومادة الغنيمة في الحرب، ولكن حقه المهضوم بين أمم العلم والدستور في نظر المسلمين اتهاما لصحة الثقافة في جامعات فرنسا، وإنكارا لحقيقة

العدل في برلمان إنجلترا ! ومن هذا التفسير المزور لمعنى الإنسان في القديم والحديث اضطرب الأساس وفسد القياس واختلف التقدير، فلكل جنس وزنه ولكل لون قيمته، ولكل دين حسابه ومدار الوزن والتقويم والحساب على قدرة الإنسان وعجزه، لا على إنسانيته وفضله. فالعلم والغنى والقوة سبيل السيادة، والجهل والفقر والضعف سبيل العبودية، والسيادة حق ليس بإزانه واجب، والعبودية واجب ليس بازانه حق.

المسلمون – وحدهم – هم الذين يفهمون الإنسان بمعناه الصحيح، لأنهم أتباع محمد، ومحمد – وحده – هم الذي أعلن حقوق الإنسان بهذا المعنى لأنه رسول الله.

والله – وحده – هو الذي ألهم رسوله هذه الحقوق، لأنه أرسله رحمة للعالمين كافة. أرسله رحمة للذين استضعفوا في الأرض لقلة المال كالمساكين، أو لفقد العشير كالموالي، أو لضعف النم كالأرقاء، أو لطبيعة الخلقة كالنساء، فكفل الرزق للفقير بالزكاة. العز للذليل، ويتر الحرية للرقيق بالعتق، وأعط وشمان الحق للمراة بالمساواة.

والمستضعفون الذين رحمهم الله برسالة محمد لم يكونوا من جنس مبين ولا من وطن معين، إنما كانوا أمة من أشتات الخلق وأنحاء الأرض اجتمع فيها العربي ب والفارسي والرومـي والتركي والهندي والصيني والبربري والحبشي على شرع واحد هو الإسلام، وتحت شرع واحد هو الخلافة.

والإسلام الذي يقول شارعه العظيم "لقد كرمنا بني آدم" لم يخص بالتكريم لونا دون لون ولا طبقة دون طبقة. إنما ربا ببني أدم جميعا أن يسجدوا الحجر أو شجر أو حيوان، وأن يخضعوا مكرهين لجبروت كاهن أو سلطان.

كان اليهود يزعمون أنهم أبناء الله وأحباؤه، وسائر الناس سواء والعدم وكان الرومان يدعون أنهم حكام الأرض وما سواهم خدم وكان العرب يقولون إنهم أهل البيان وما عداهم عدم وكان الهنود يعتقدونم أن الله خلق البراهمة من فمه والرجبوت من عضده والمنبوذين من رجله، ولا يستوي الأمر بين رأس وكتف وقدم. "سبحانه"

وكان النظام الاجتماعي كله قائما على الامتياز بالجنس أو بالدين، وعلى السادة بالنسب أو بالمال حتى جاء محمد اليتيم الفقير الأمي بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله، فأعلن المساواة بقول الله عز اسمه: "إنما المؤمنون إخوة" "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم"

وأكدها يقوله صلوات الله عليه الناس سواسية كأسنان المشط" "لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى، كلكم لأدم، وأدم من تراب". ثم كان الرقيق والمرأة شيئين

لا يملكان ولا يتصرفان فضيق الإسلام حدود الرق، وجعل كفارة الذنوب على الصدقة والعنق، وسوى بين الرجال والنساء بين الحق والواجب.

ثم أعلن حرية العقيدة بقول الله تعالى: "لا إكلاه في الدين، قد تبين الرشد من الغي" ولو شاء ربك لأمن من في الأرض كلهم جميعا أفانت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين؟ واحترم عقائد أهل الكتاب وضمن لهم حرية العبادة، وأمان العبش وعدل القضاء، وأمر الولاة أن يرعوهم ويعطفوا عليهم، وأوصى المسلمين أن يبروهم ويقسطوا إليهم ثم أعلن الإسلام حرية الفكر والرأي، فلم يقبل إيمان المقلد ولا حكم المستبد، وأمر بالنظر في ملكوت السماوات والأرض، ووسع صدره لأهل السياسة حتى تعددت الأحزاب، ولأهل الجدل حتى كثرت الفرق ولرجال الفقه حتى تنوعت المذاهب.

وسمح لأهل الذمة وأصحاب النحل أن يدعوا إلى أديانهم ويدفعوا عنها في المدارس والبيع، ونهانا ألا نجادلهم إلا بالتي هي أحسن

ثم احترم الملكية، وثبت لها الأصول، ونظم المواريث ورتب عليها التعامل وهذه هي جماع الحقوق الطبيعية التي كفلها الإسلام للإنسان على اختلاف ألوانه وأوطانه والسنته. أعلنها محمد بن عبد الله منذ ثلاثة عشر قرنا ونصف قرن والأمر يومنذ للجهالة، والرأي للضلالة، والحكم للشغيان، فأنقذ بها

الإنسانية من إسار المادية والعصبية والأثرة، ثم أكرمها ونعمها وهداها الطريق المستقيم إلى نظام أكمل وعالم أفضل، وحياة أسعد.

ولكن الإنسانية – وا أسفاه – أضلت هذه السبيل! أضلها أولائك وقد حرص أحمد حسن الزيات في كثير من مقالاته النابعة من هدى الإسلام على إيقاظ الضمير لدى المسلمين، وتقوية الوازع الذاتي الذي يعد دعامة أساسية من دعائم الأخلاق، كما يرسي ويغرس معاني التراحم والتكافل والإخاء بين بني الإنسان، ومن ذلك مقاله بعنوان "هل لأغنيائنا وطن؟" يقول فيه بعد افتتاحية المقال مجيبا عن تساؤله الحائر الواقع الذي لا مراء فيه أن ليس لأغنيائنا وطن، إنما لهم قصور لإتلاف النعمة، ومزارع لعصر الفلاح، وبرك لصيد البط، وميادين لسباق الخيل، وأندية لقتل الوقت، ومنازه لإظهار الأبهة.

المنافقون الذين يعلنون لها اليوم هذه الحقوق، وهم يُسرون في أنفسهم تأكيد الامتيازات وتأييد "الفروق".

هل سمعت أن غنيا من الأغنياء أو أميرا من الأمراء قال: إن له وطنا فتبرع له بطائرة في الجيش، أو بجائزة في المعارف، أو بكرسي في الجامعة، أو بمستشفى في الصحة، أو بملجأ في الأوقاف؟

ولئن سألتني عن تعليل ضعف الوطنية من هؤلاء الناس لأقولن لك: إني عنه عاجز. ومن الصعب على العقل أن يتصور أن أصحاب

المجد وأصحاب السعادة لا يجدون في أنفسهم من الحب لمصر الحبيبة الخصيبة، ما يجده الإنسان الفطري للغابة السليبة والبادية الجديدة".

ثم يقول مؤكدا تقصير الأغنياء في مصر وقعود همتهم واشتغالهم بصغائر الشهوات وتافه الملذات، في حين يعنى الأغائب الوافدون بشنون الاقتصاد والتجارة، ويؤدون للوطن خدمات نافعة

ليس بدافع الوطنية، وإنما بدافع الكسب المشروع، والجد المثمر، يقول في ذلك:

يكاد النيل يعتقد أن أكثر الأجانب الذين يعيشون فيه خير له من أكثر الأغنياء الذين يعيشون عليه ! لأن أولائك يعاملونه معاملة الراعي الذي يحلب ويرعى وخؤلاء يعاملونه معاملة العلق الذي يمتص ويهمل، فأينما رأى التجارة والعمارة والإنتاج رأى ضيوفه وحيثما رأى الإسراف والإتلاف والتبطل رأى أهله؟

ليتني أدري ماذا يقول الغني الأصيل إذا نافره الأجنبي الدخيل أمام قدس الوطن؟ أيقول له هذه رءوس أموالي تنشئ الشركات، وتقيم المصانع وتنمي الثروات أم يقول له هذه "مشروعات" أعمالي تقر الأمن وتحيي البلاد، وتقتل البطالة أم يقول له: هذه ثمار إفضالي تعزز الدفاع، وتشجع الإبداع، وتنشر الثقافة الله أعلم يومنذ أيهما يقول ذلك وغير ذلك، وأيهما يقف ناكس الرأس، خاضع الطرف اللسان لا يجري على باله إلا أنماط الثياب، وسلائل الكلاب، وفصائل الخيل عي وطرز السيارات، وأندية القمار، وحسان هوليودى !

يظهر أن التفدية والتضحية والخدمة العامة إنما تكون أثرا لقوة الروح وصحة الخلق، فإن أول من تطوع للجهاد شباب الأمة، وأول من تبرع للدفاع رجال الدين، فالحيلة في أغنياتنا إذن هي . وحده الذي يملك أن يحيل في النفوس عبادة المال عبادة

للوطن، ويجعل حيلة الله هو في القلوب محبة النفس محبة للناس. يا أغهنياء نا إنما نريد أن نحبكم فساعدونا على خلق هذا الحب إن ديننا ينهانا أن ننفث عليكم نعمة الله وإن وطننا يمنعنا أن نضن عليكم بأخوة اللوطن، ولكن العقيدة والوطنية التين تحببانكم إلينا، هما –

كذلك – التان تغضباننا عليكم لأن الأمة تريد أن تقوى وفي نفوسكم قوتها، وتبغي أن تعتز وفي رءوسكم ،نخوتها، وتحاول أن تدافع وفي أيديكم ثروتها، فحرمتموها كل ذلك، ووضعتموه في غير موضعه وأضعتموه في غير سبيله، ثم مكنتم للجهل والفقر والمرض أن تدهمها من كل جانب، فقعد القوي لجهله عن السعي، وفتر العالم لفقره عن البحث، وعجز الضعيف لمرضه عن الإنتاج" (١)

الشعرية في نظرات المنفلوطي :

يعد مصطفى لطفي المنفلوطي واحدا من أهم أعلام حياتنا الأدبية في بداية النهضة الحديثة منذ مطلع القرن الفائت، وقد بدأ نجمه يسطع من عام ١٩٠٧م بما كان ينشره من مقالات أسبوعية في جريدة المؤيد بعنوان "النظرات".

وإذا كان "رفاعة رافع الطهطاوي" هو رائد الترجمة في مصر، و"محمود سامي البارودي" هو مجدد الشعر العربي ومعيده إلى أصالته، فإن "مصطفى لطفي المنفلوطي" هو رائد حركة تحرير النثر العربي من قيود السجع والجناس والزخارف اللفظية في إطار مدرسة المحافظين النثرية.

وتتسم أعمال المنفلوطي برهافة الأحاسيس وشاعرية المعاني وجمال الديباجة، وحلاوة التعبير، وحسن التوقيع والتظرف في السرد والأوصاف، ويتميز أسلوبه بصدق العاطفة في تناول قضايا المجتمع. وقد عيب عليه ترادفه في أسلوبه، وتنميقه الزائد، كما عيب عليه عنايته بالأسلوب المسموع دون المعنى العميق، وهذا في نظري لا يعد عيبا على إطلاقه، بل هو من أهم ما يميز أدب المنفلوطي كما سيظهر في الدراسة.

وقد لف كل من الحزن والكابة والتشاؤم كتابات المنفلوطي وهو – في ذلك – متاثر بالقصص الفرنسية ذات طابع الكابة والتشاؤم فأورث تصوير الألام والأنام، ولا يبصر من الحياة سوى وجهها القائم القبيح، وقد يكون هذا المنزع من دوافع بروز الشعرية في مضمون كتاباته النثرية.

ومجموعة مقالاته النظرات منشورة في ثلاثة أجزاء (١٩١٠ م – ١٩٢٠م) وهي توضح مذهبه في الأدب، ودفاعه عن المثل العليا للثقافة العربية والإسلامية، ونقد الرذائل الاجتماعية .

وقد اختلف النقاد حول أدب المنفلوطي؛ فمنهم من وصفه بالسطحية والسذاجة، وأنه مفرط في الكآبة والحزن، وممن رماه بهذا "عباس محمود العقاد"، ومع هذا كان ينصح تلامذته بقراءة كتبه. ومع هذا فإن هؤلاء الذين طعنوا في أدبه وصفوه بأنه واضع الإنشاء العصري في مصر، وأقروا بلاغته في رشاقة العبارة ورقة التعبير، وتصوير الحوادث تصوير حقيقيا، يضرب به المثل في متانة التركيب وحسن

اختيار اللفظ والمتانة في التعبير وهناك فريق آخر من النقاد رفعه إلى عنان السماء جاعلا إياه فوق الجميع؛ فهو – عندهم – أمير البيان كما قال هو عن نفسه "المنفلوطي شعره كالعقود الذهبية، إلا أن حبات اللؤلؤ فيها قليلة، فهو يخلب بروائعه أكثر مما يخلب ببدائعه".

وإذا قرأنا "النظرات" قراءة متأنية، مستكنهين خفايا النص منها، وجدناها تحتوي عددا من عناصر الشعرية، التي تمثل البساط الموشى الذي يعطي تراكيب الجمل عند المنفلوطي رونقا وجمالا، ويزيد التعبير دقة ورقة وبهاء وحسنا

ومن ثم يمكننا الجزم أن من أهم الركائز التي يقوم عليها فن النشر عند المنفلوطي تتمحور حول كثير من الأصول التي يقوم عليها فن الشعر؛ فنره – قصة ومقالا – يفيض بموسيقى رقراقة منسابة متتابعة تتابع النغم الشعري، كأن المنفلوطي أراد أن يكون شاعرا في نشره، وكان الشعرية قد أزكت في أعماله الإبداعية قبسا من الفن الرفيع الذي لم يخل من دم الشعر يسري في شرايين فن النثر، ومن ثم يخفق قلب النثر فينبض بما يمليه عليه خفقان فن الشعر.

وليس ذلك بغريب على المنفلوطي لأن له شعرا جيدا وإن كان قليلا، لكنه زاده مستعيضا بالنثر الدائر في فلك آليات فن الشعر، فعين المنفلوطي شاخصة نحو الشعر، معتمدا على نغم الشعر وموسيقاه سابحا وسط آفاق بعيدة من الخيال، فتنبعث الأنوار والألوان من هذه الأفاق .

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن موسيقى الكلمات – عند المنفلوطي – ليست موسيقى اللفظ الأجوف الذي يقرع الأذن من غير أن يحمل من المعاني والأفكار الأصيلة، وهي غذاء السمع والقلب والحواس، لتكون مداد العقل والرأي والأفكار.

وقد انطلق المنفلوطي في نثره من عاطفة ملتهبة متأججة، تمثل دوافعه لاستكناه خبايا الكون واكتشاف مظاهر الجمال فيه، ويشير المنفلوطي ذاته إلى هذه الدوافع في مقدمة الجزء الأول من "النظرات"

بقوله :

"كل ما كان من أمري أنني كنت امرأ أحب الجمال، وأفتتن به كلما رأيته في صورة الإنسان، أو مطلع البدر، أو مغرب الشمس، أو هجعة الليل أو يقظة الفجر، أو قمم الجبال أو سفوح التلال أو

شواطئ الأنهار، أو أمواج البحار، أو نغمة الغناء، أو رنة الحداء، أو مجتمع الأطيار، أو منتشر الأزهار، أو رقة الحس، أو عذوبة النفس، أو بيت الشعر، أو قطعة النثر.

فكنت أمر بروض البيان مرا، فإذا لاحت لي زهرة جميلة بين أزهاره تتألق في غصن زاهر بين أغصانه، وقفت بين يديها وقفة المعجب بها الحاني عليها المستهتر بحسن تكوينها، وإشراق منظرها من حيث لا أريد اقتطافها، أو إزعاجها من مكانها، ثم أتركها حيث هي وقد علقت بنفسي صورتها إلى أخرى غيرها، وهكذا

حتى أخرج من ذلك الروض بنفس تطير سرورا به وتسيل وجدا عليه، وما هو إلا أن درت ببعض تلك الرياض بعض دورات، ووقفت على أزهارها بعض وقفات، حتى شعرت أن قد بدلت بنفسي نفسا غيرها، وأن بين جنبي حالا غريبا لا عهد لي بمثلها من قبل، فأصبحت أرى الأشياء بعين غير التي كنت أراها بها، وأرى بها من المعاني الغريبة المؤثرة ما يملأ العين حسنا والنفس بهجة".

وعلى هذا وقع اختياري لهذه الدراسة، محاولا استكناه هذه الملامح الشعرية في نثر مصطفى لطفي المنفلوطي، واخترت – كذلك – "النظرات" بما تحتويه من مادة ثرية أتوقع أن تخدم البحث وتوشي بما في فن المنفلوطي النثري من كوامن ،وإيحاءات، معتمدا – في ذلك كله – على تحليل النصوص ومفجرا طاقاتها الفنية وأبعادها المتعددة ومعانيها المتنامية.

نموذج من أدب المنفلوطي :

من أهم ما يعبر عن الإشارات السابقة في أدب مصطفى لطفي المنفلوطي ما ورد في صورة مقدمة لكتابه "النظرات" يقول فيها:

يسالني كثير من الناس – كشأنهم في سؤال الكتاب والشعراء – كيف أكتب رسائلي ؟ كأنما يريدون أن يعرفوا الطريق التي أسلكها إليها فيسلكوها معي، وخيرٌ لهم ألا يفعلوا، فإني لا أحب لهم ولا لأحد من الشادين في الأدب أن يكونوا مقيدين في الكتابة بطريقتي، أو بطريقة أحد من الكتاب غيري

وليعلموا – إن كانوا يعتقدون لي شيئا من الفضل في هذا الأمر أني ما استطعت أن أكتب لهم تلك الرسائل التي يعلمونها بهذا الأسلوب الذي يزعمون أنهم يعرفون لي الفضل فيه إلا لأني استطعت أن أتفلت من قيود التمثل والاحتذاء، وما نفعني في ذلك شيء ما نفعني ضعف ذاكرتي والتواؤها علي، وعجزها عن أن تمسك إلا قليلا من المقروءات التي كانت تمر بي فلقد كنت أقرأ من منشور القول ومنظومه ما شاء الله أن أقرأ، ثم لا البث أن أنساه، فلا يبقى منه في ذاكرتي إلا جمال آثاره وروعة حسنه ورئة الطرب به.

وما أذكر أني نظرت في شيء من ذلك لأحشو به حافظتي، أو استعين به على تهذيب بياني، أو تقويم لساني، أو تكثير مادة علمي باللغة والأدب، بل كلما كان من أمري أني كنت امرأ أحب الجمال وأفتتن به كلما رأيته صورة الإنسان أو مطلع البدر، أو مغرب الشممس، أو هجعة الليل، أو يقظة الفجر، أو قمم الجبال أو سفوح التلال، أو شواطئ الأنهار، أو أمواج البحار، أو نعمة الغناء أو نعمة الحداء، أو متجمع الأطيار، أو منتشر الأزهار، أورقة الحس، أو عذوبة و النفس، أو بيت الشعر، أو قطعة النثر.

فكنت أمر بروض البيان مرا فإذا لاحت لي زهرة جميلة بين از هاره تتألق في غصن زاهر بين أغصانه، وقفت بين يديها وقفة

المعجب بها، الحاني عليها، المستهتر بحسن تكوينها، وإشراق منظرها من حيث لالا أريد اقتطافها، أو إزعاجها من مكانها، ثم أتركها حيث هي وقد علقت بنفسي

صورتها إلى أخرى غيرها، وهكذا حتى أخرج من ذلك الروض بنفس تطير سرورا به وبسيل وجدا عليه. وما هو إلا أن زرت ببعض تلك الرياض بعض دورات

ووقفت على أزهارها بعض وقفات حتى شعرت أني قد بذلت بنفسي نفسا غيرها، وأن بين جنبي حالا غريبة لا عهد لي بمثلها من قبل فاصبحت أرى الأشياء بعين غير التي كنت أراها بها، وأرى فيها من المعاني الغريبة المؤثرة ما يملأ العين حسنا، والنفس بهجة.

فقد أرى الناس فرأيت نفوسهم، وأرى الجمال فرأيت لبه وجوهره، وأرى الخير فرأيت حسنه وأرى الشر فرأيت قبحه، وأرى النعماء فرأيت ابتسامتها، وأرى البأساء فرأيت مدامعها، وأرى العيون فرأيت السحر الكامن في محاجرها، وأرى الثغور فرأيت الخمر المترقرقة بين ثناياها.

وكنت أرى الشمس فرأيت خيوطها الفضية الهفهافة بين السماء والأرض، وأرى القمر فرأيت شعاعه وكأنما يهم أن ينبسط حتى يفيض من جوانبه فيضا، وأرى الفجر فرأيت بياضه وهو يدب في تجاليد الظلام دبيب المشيب في تجاليد الشباب، وأرى النجوم فرأيت عيونها الذهبية تطل على الكون من فروج قميص الليل وأرى الليل فرايته وهو يهوي بأجنحته السوداء إلى الأرض هوي الكرى إلى الأجفان.

وكنت أسمع خرير الماء فسمعت مناجاتهو حفيف الأوراق ففهمت نغماتها، وتغريد الأطيار فعرفت لغتها، فأحببت الأدب حبا مجاملاً ما بين جانحتي.

فلم تكن ساعة من الساعات أحبُّ إليَّ ولا أثر عندي من ساعة أخلو فيها بنفسي، وأمسك علي ببابي، ثم أسلم نفسي إلى كتابي، فيخيل إلى كاني قد انتقصت من هذا العالم الذي أنا فيه إلى عالم آخر من عوالم التاريخ الغابر، فأشاهد بعيني تلك العصور الجميلة عصور العربية الأولى، وأرى العرب في جاهليتها بين خيامها وأبيتها وأطنابها وأعوادها وإبلها وشانها وشيحها وقيسومها، وأرى مساجلتها ومنافرتها وحبها و غرامها، وعفتها ووفاءها، وشحوب وجوهها وسمرة ألوانها، وضوي أجسامها، وترددها في بياديها بين حمارة القيظ وصبارة البرد وتنقلها من صحراء إلى ريف ومن مشتى إلى مصيف ومن نجد إلى وهد، ومن شرف إلى غور، وانتجاعها مواقع الغيث ومنابت العشب وقناعتها من الطعام بأحفان التمر، وقعاب اللبن وأصوع الشعير.

فإذا جد الجد أكلت القد، واشتوت الجلد، وتبلعت بالضب واليربوع وعراقيب الأبال وأظلاف الأبقار، واكتفاءها من اللباس بأكسية الكرابيس، وأردية الأشعار، وقمص الأوبار فإذا أعوزها ذلك لبست الظل وافترشت الرمل غير ناقمة، ولا ساخطة ولا متبرمة بقضاء الله وقدره في قسمة أرزاقه بأرزاقه بين عباده، ولا باكية حظها من رخاء العيش ولينه.

ثم أراها بعد ذلك وقد أنعم الله عليها بنعمة المدنية الإسلامية فارى رغد عيشها ولين طعامها واعشوشاب جانبها، وعذوبة مواردها بـ ومصادرها، وسرورها وغبطتها بما

أفاء الله عليها من ذخائر الفرس واعلاق الروم وامتلاء قصورها باللؤلؤ المنظوم من القيان، واللؤلؤ المنثور من الولدان.

وأرى مجالس غنائها ومجامع أنسها ومسارح لهوها ومجاملات سبقها وملاعب جيادها و مذاهب طراندا ومواقف حجها، وازدحام شعرائها على أبواب أمرائها، وجوائز أمرائها في أيدي شعرائها، وانطلاق ألسنتها بوصف ما تشاء من الأعواد والبرابط والمعازف والمزاهر والأقداح والدنان والموائد والصحف وألوان الطعام حلوه وحامضه، وأصناف الشراب حلاله وحرامه، والطيور المحلقة في الأجواء والسفن الذاهبة في الداماء، والراض الخضراء والغابات الشجراء، والقصور وتماثيلها، والبحيرات وأسماكها، والأنهار . وشواطنها ، والأزهار ونفحاتها، والغيوث ،وقطراتها، ودبيب الحب في القلب والغناء في السمع، والصهباء في الأعضاء، وخلجة الشك، ولمحة الفكر، وبارقة المنى

ثم لا أشاء أن أرى بين هذا وذاك خلقا عذبا، أو أدبا غضا، أو حبا وفيا أو مجونا مستظرفا، أو جوارا مستملحا، إلا وجدته، ولا أو ا أسمع ما تهتف به العائق في خدرها، وما يحدو به الحادي في أعقاب إبله، وما يتغنى به العاشق، وما يهذي به الشارب، وما يترنم به الشادي، وما يساجل به الماتح إلا سمعته، ولا أن أعلم ما يهجس في نفس المحب إذا اشتمل عليه ليله والحائر إذا ضل به سبيله، والثاكل إذا ثكلت بواحدها، والموتور إذا حيل بينه وبين واتره، والكريم إذا لاح له منظر من مناظر البؤس والشقاء، والغريب في دار غربته، والسجين بين جدران سجنه

والخائف إذا وقف بين الرضا والغضب، والمقدم للقتل إذا وقف بين الرجاء واليأس، والبائس إذا أعوزه القوت، واليانس إذا أعوزه الموت، والعزيز إذا ذلّ، والمشرف إذا نوى، والشريف إذا عبث بشرفه عابث والغيور إذا لمس عرضه لامس، إلا علمته.

ولا أن أعرف خلق الدهر في تنقله بالناس ما بين رفع وخفض وجدة وفقر، ونعيم وبؤس، وإقبال وإدبار، ولا أثر يده السوداء في خراب القصور وخلاء الدور وإقفار المغاني وتصويح الرياض، إلا عرفته

فكنت اجد في نفسي اللذة والغرطة بذلك كله ما لا يقوم به به عندي كل ما ينعم به الناعمون من رغد في العيش ورخاء، حتى ظننت أن الله – سبحانه وتعالى – قد سمع لي في هذا الأمر، وأنه لما علم أنه لم يكتب لي في لوح مقاديره ما كتب للسعداء والمجدودين من عباده من مال أو جاه أو عيش في ظله، وأنعموا بثمرته زخرف لي هذا الجمال الخيالي البريء من الريبة والإثم وزوره لي تزويرا بديعا، ووضع لي فيه من الملاذ والمحاسن ما لم يضع لغيري، رحمة بي وإرعاه علي أن أهلك أو يهلك لبي بين اليأس القاتل والرجاء الكاذب .

وهكذا لا أزال محلقا في هذا الجو تلبديع من الخيال، أضحك مرة، وأكتب أخرى، وأتغنى حينا، وأبكي أحيانا، حتى يرميني تالباب ببعض الطارقين، أو يستعيد إلى نفسي مستعيد.

ولم يكن حولي ذلك العهد ممن يستعين بمثلهم مثلي على الأدب أحد، لأني كنت أعيش في مفتتح عهدي به – ولم أكن زاهمت إذ ذاك الثالثة عشرة من عمري –

بين أشياخ از هربين من التراز القديم، لا يرون رأيي فيه، ولا يتعلقون منه بما أتعلق فكانوا يرون أن التوفر عليها و الإلمام به عمل من أعمال البطالة والعبث، وفتنة من فتن الشيطان، فكان الذين يتولون أمري منهم لا يزالون يحولون بيني وبينه كما يحول الأب بين ولده وبين ما يعرض له من فتن الهوى ونزعات الصبوة، ضابي، يزعمون أن أنفق ساعة من ساعات دراستي بين لهو

الحياة ولعبها، فكنت لا أستطيع أن ألم بكتابي إلا في الساعة التي أمنفيها على نفسي أن يلموا بأمري.

وقليلا ما كنت أجدها، وكثيرا ما كانوا يهجمون مني على ما لا يحبون، فذإذا عثروا في حقيبتي أول إليهم أنهم قد ظفروا بالدينار في حقيبة السارق، أو الزجاجة في جيب الغلام أو العشيقة في خدر الفتاة فأجد من البلاء بهم والغصص بمكانهم ما لا يحتمل مثله مثلي، وهم لا يعلمون – أحسن الله إليهم – أنهم وجميع من يدور به جدار مسجدهم حسنة من حسنات الأدب الذي ينقمون منه ما ينقمون، ويد من أياديه البيضاء على هذا المجتمع البشري.

فلولا الأدب ما استطاع أنمتهم المجتدون فهم آيات الكتاب المنزل، ولا استنباط تلك الأحكام التي دونوها لهم، وتركوها بين أيديهم يستغلونها كما يستغل المالك ضيعته، ويعيشون في ظلها عيش السعداء المترفين، ولولاه ما استطاع علماء هم اللغويون أن يورثوهم هذه العلوم اللغنية التي يدرسون اليوم نحوها وتصريفها وبيانها ومعانيها في مجالس علمهم، ويدلون بمكانهم منها على الناس جميعا، كما لا يعلمون أن

الأدب هو خير ما يستعين به متعلم على علم، وأن الذوق الأدبي الذي يستفيده المتأدب من دراسة المتأدب من دراسة الأدب ومزاولته هو الميزان الذي يزن به ما يحاول فهمه من عبارات العلوم وأساليبها، والدليل الذي يتسمته ويترسم مواقع أقدامه في فهم أصول الدين، ليكون مجتهدا إن استطاع أو واقفا على منازع المجتهدين، واللسان الذي يستعين به على الإفضاء بأدق أغراضه وأعمقها، وأقساها مكانا من قلبه، ليكون إنسانا ناطقا ومعلما نافعا ولولا أن هؤلاء الزارين على الأدب من علماء الدين وشيوخه – وهم اليوم والحمد لله قليل بل هم في

لاقه طريق الفناء والازدراد قد تعلقوا بما كان يتعلق به وأئمتهم من قبل لنالوا به ديمهم خيرا كثيرا، ولاستدفعوا به عن أمرهم انفسهم شرا كثيرا.

فما زال الدين واضح المنهج قائم الحجة، وما زالت آيات الكتاب ومتون الأحاديث سائغة هنيئة لا يلحقها الريب ولا يحيط بها الشك، ولا تطير بجنباتها الأوهام والقانون، حتى جهل علماء الدين الأدب ففسدت أذواقهم، وضلت أفهامهم، فكثر بينهم التأويل والتخريج روهت تلك العقدة الوثيقة بين الألفاظ والمعاني واسترخت عراها من أيديهم، فأصبح كل لفظ في نظر هم محتملا لكل معنى حتى ما يأبى أحدهم على الآخر شيئا وتهافت هذا الحاجز الحصين الذي كان قائما بين الحقيقة والمجاز والحقيقة والخيال، فبغ بعض الكلم على بعض وعات كل منهما في تربة صاحبه إقبالا وإدبارا وجيئة وذهوبا وصعودا ونزولا، فاستطاع الواغلون في الدين والناصبون له أن يدخلوا عليه عليه الأحاديث المنحولة الغريبة في أساليبها عن

مناهج العرب ومناحيهم ما لا يضبطه الحساب كثرة، فهلكت الأمة بين هذا وذاك هلكا لا تزال تتجرع كاسه المريرة حتى اليوم.

فالحمد لله أولا وللأدب ثانيا على نجاتي منهم فيما كانوا يرمون

بي ويحاولون مني، بل أحمد الله إليهم كذلك فقد كفيت بهم وبسوء رأيهم الأدب، ونقمتهم عليه شر من يدهل بيني وبين نفسي في المقابلة بين في شاعر وشاعر وكاتب وكاتب، أو الموازنة بين أسلوب وأسلوب وديباجة وأخرى.فلم يكن لي عون على ذلك كله غير شعور نفسي وخفوق قلبي خفقة السرور أو الألم إن مر بي ما أحب أو ما أكره من حسنات القول

و سيئاته، من حيث لا أعرف سبيل ذلك ومأتاه، فكان شأني في ذلك شأن السامع الطروب الذي تطربه نغمة وتزعجه أخرى، فيطير بالأولى فرحا وبالثانية جزعا ولقد يكون ضعيف الإلمام بضروب الإيقاع وقواعد النغم

فكنت لا أقرأ إلا ما أفهم، ولا أفهم إلا ما أشعر أنه قد خرج من فم قائله خروج السهم من القوسن فإذا هو في كلد الرمية ولبها، فإن رأيت أن المعنى قد قام دونه ستار من التراكيب المتعاظلة، والأساليب الملتوية علمت أن القائل إما ضعيف المادة اللغوية، فهو يعجز عن الإفضاء بما في نفسه، لأنه لا يعرف كيف يفضي به، وإما جاهل لم يستو له المعنى الذي يريده كل الاستواء، ولم يدر في جوانب نفسه حتى يستقر في قراره منها، فهو يتخيله تخيلا، ويجمجمه ويهذي به هذيانا فلا سبيل له إلى الإفصاح عنه.

وإما داهية محتال قد علم أن المعنى الذي يجول في نفسه ويشتمل عليه خاطره تافه مرذول، وكان لا بد له أن يُنفقه على الناس ويز هرفه لهم ويزوره في أعينهم، فهو يكسوه أسلوبا غامضا ليكدهم ويجهدهم في سبيله، حتى إذا ظفروا به بعد ذلك خيل إليهم أنهم قد ظفروا بمعنى غريب أو خاطر بديع. ووجدوا فيه عند الوصول إليه من اللذة والمتعة ما يجد الظامئ في ضجضاج الماء الكدر إذا أبعد النجعة في طلبه، ووصل إليه بعد الجهد والإشفاء.

وإما عاجز ضعيف القوة النفسية قد علم أن ضعفاء الأفهام من الناس – وهم سواد الأمة ودهماؤها – لا يرضون عن معنى من المعاني، ولا يستسنون، ولا يقيمون له وزن إلا إذا جاء هم في جلده من الألفاظ المتكرسة المتقبضة، وأنهم إذا ورد عليهم أثمن المعاني وأغلاها وأكرمها جوهرا وأطيبها عنصرافي ثوبمن الأساليب الرقيقة الشفافة ذهب بهم الوهم إلى أنه ما جاءهم على هذه الصورة إلا لأنه ساقط مبتذل، أو سوقي مطروق، فاحتقروه ،و از دروه، وكان يرى لضعف حيلته وسقوط همته أن لا بد له من موافاة رغبتهم، وبلوغ رضاهم والنزول على حكمهم، فتجمل لهم باللكنة والعي، وتملق بالغموض والإبهام، وأن أعجمي يظن أن اللغة العربية حروف وكلمات وهولا يعرف منها غيرهما، فينطق بشيء هو أشبه الأشياء بما يترجمه بعض المارجمين من اللغات الأعجمية ترجمة حرفية ... (١٠)

هوامش الفصل الأول

١ – د/ محمد غنيمي :هلال الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧م. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، ١٩٧٧م.

٢– محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة ، جا ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط ١، ١٩٩٣م ، ص .١٤٤

٣– السابق : ص ٩٦ وما بعدها

٤– د طه وادي: دراسات في نقد الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ م.

٥– د/ أحمد عوين المنزع الوصفي في أدب يوسف عز الدين عيسى دراسة تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، ٢٠٠٠م. وراجع د/ يوسف عز الدين عيسى الواجهة، دارالمعارف، مصر، ١٩٨١م.

٦– د/ محمد زكي :العشماوي دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ١٩٩٤ .م.

تشارلتون: فنون الأدب، ترجمة د/ زكي نجيب محمود. – د/ أحمد عبد الغفار عبيد المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات منهجه – قضاياه – ظواهره الفنية، دار المطبوعات الجديدة، ١٩٨٨

م. د/ محمد يوسف :نجم فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، د/ أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م.

وحي الرسالة، ٢/٥٧، ١٩٧ ، ١٨٠ ، وراجع د. أحمد عبد الغفار عبيد المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات منهجه قضاياه. ظواهره الفنية، دار المطبوعات الجديدة، ١٥٨ وما بعدها.

١٠- الشادي طالب العلم والأدب أزعجه اقتلعه من مكانه التجاليد الجسم، الطنب حبل يشد به الخباء والسرادق ونحوهما الحمارة شدة الحر، الصبارة: شدة البرد العاب جمع قعب وهو القدح أصوع: جمع صاع وهو مكيال القد: السير يقد من جلد الضخم الأبال: جمع إبل الظلف: للبقرة بمنزلة الحافر، الكرابيس جمع كرباس وهو ثوب غليظ من القطن البرابط جمع بربط وهو العود من آلات العزف، الدَّاماء البحر، المانح المستقى على البنر الموتور: من قتل له قتيل ولم ياخذ بشاره زوره حسنه و قومه :زاهم قارب الزارين العاتبين المعيبين يقال زرى عليه أي عاب عليه، المتعاظلة: المعقدة والصعبة، جمجم الشيء في صدره أخفاه ولم يبده، يُنفقه: يجعله نافقا أي رانجا زور الشيء: حسنه وزخرفه الضحضاح: الماء القليل في قعر البنر ، استسنى قيمته رآها سنية رفيعة، اللكنة: صعوبة الإفصاح بالعربية، العي: العجز عن بيان المراد.

الفصل الثاني

ابراهيم اصلان في روايتة

" عصافير النيل "

مدخل :

يعد " إبراهيم أصلان " من جيل الروائيين الذي نشأ في منتصف الستينيات من القرن الماضى متأثرا بمبادئ ثورة يوليو ١٩٥٢م ومتفاعلا مع ما أصاب الوطن من ملمات وعائشا بين تلاطمات وتداخلات عجيبة فى حياة الوطن المعاصرة ، و" أصلان " يصور ذلك كله في عالمه الروائي منطلقا من أعماق المحلية. ومما يلاحظ – في البداية – أن لشخصية " أصلان " بعدين أساسيين ؛ يتمثلان في أنه مصرى من طبقات الشعب المتوسطة من جهة ، ومثقف ثقافة تنتهى به إلى ارتباطه الوثيق بذلك الجيل المازوم من جهة أخرى .

و" أصلان " . في أعماله الروانية – وفي لجذوره الاجتماعية ومنحاز لها بحيث يبدو لنا كأنه واحد من شخصيات العمل الروائي ، أو أن هذه الشخصيات الروائية تعبر – في الأساس – عن أزمته ؛ فهو يكتب معبرا عن أمال ذلك الواقع الاجتماعي والثقافي والفكري وآلامه كذلك ، محققا ما ذهب إليه " لوسيان "جولدمان" في قوله : " إن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس للواقع ولوعى جماعى فعلى ، ولكنه يعكس الذروة من وعى مجموعة محددة وفى أقصى درجات تماسكه ، وهو وعى لابد من تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا في طريقه إلى حالة معينة من التوازن " (١)

وصدور الكاتب على هذا النحو عن بيئته المحلية يكسبه تفردا بالتعبير الصادق عن هموم الإنسان وسعيه الدؤوب إلى طلب الحرية ومحاولة الإفلات من إسار

الإحساس بالغربة النفسية التي يعيشها . وهذا الإغراق فى المحلية يصل بأى أديب إلى الوقوف على عتبات العالمية " إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة الأولى بالبيئة.

الرواية بهذه الصورة فهذا يعنى منهجا في الإبداع الأدبي اتخذ من الواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين كل من الشخصية والحدث الرواني والمواقع المعيش ، وقد تفتقر الرواية – بذلك – إلى تقاليد معينة في الشكل ثمنا لواقعيتها وإحساس شخصياتها بوما الزمن وتعقد التي يصدر عنها . إن هموم الإنسان وآلامه واحدة من هنا؛ فإن التجارب الأدبية تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء على أسباب الغربة التي تحول دون سعادة البشر ، لذلك فإن كل تجربة محلية مثال الصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته على القوة المناوءة " (٢) ورواية " عصافير النيل " (٣) لـ " إبراهيم أصلان " خير مثال لهذه الرؤية حيث يعبر " أصلان " – من خلالها – عن أبعاد التجربة وطبيعة العالم المعيش مستعينا بتقنيات فنية تبرز منظوره الروائي ووعيه الفكرى وما يختزنه – كذلك فى اللاشعور – ، مصورا واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والنفسية لأهالى " فضل الله عثمان " الذين قدمهم بحياد تام رابطا إياهم بحدود المكان، ومعبرا – من خلالهم – عن تناقض الحياة الاجتماعية والفكرية ، وراسما لكل شخصية من هذه الشخصيات دورا محدد المعالم بدقة كبيرة دون وصف سردى تقليدى لرسم هذه الشخصيات، مما

جعل الرواية تتشكل من عدد من المشاهد المتداخلة ذات الفقرات الموجزة – أحيانا – حيث تحمل إيحاءات فكرية وأدوات فنية محكمة .

والناظر في رواية " عصافير النيل " للوهلة الأولى يكتشف دون أدنى عناء أن " أصلان " قد أقام بنيتها الفنية على نظم غير تقليدية ؛ حيث إنه لم يخضع للترتيب الزمنى ولا النظام المنطقى الذي يحكم الحدث الروائى ويربط بين فصول الرواية ومشاهدها المختلفة وينقلنا من مكان إلى مكان بنظام مطرد ، بل نجده يخلط بين مشاهدها وفصولها لا يحده زمان ولا مكان بصورة منتظمة . ومع هذا فقد استطاع " إبراهيم أصلان " أن يخلق شخصيات تتحرك في إطار اجتماعى معين عاكسا خصوصية كل من الزمان والمكان خالقا علاقات وصراعات بين هذه الشخصيات المختلفة في المرمكانية محددة ، لذا لا يمكن للمدارس أن يفصل بين خطى الزمان والمكان في هذه الرواية : لأن اختلاف هذه النسق وانكسارها يؤدى إلى تداخل الشخصيات مما يترتب عليه انتقال مستمر من مكان إلى آخر في أزمنة مختلفة ، بعضها في زمن السرد وبعضها الآخر بين استرجاع واستباق .

على الرغم من ذلك يلاحظ أن الخطوط الفكرية لمضمون الرواية تبرز في كل جزئياتها بروزا ينبئ عن تماسك البنية التي هي في ظاهرها غير منظمة ؛ فلا نحس باستقلال مشهد ما عن فكرة ما أو شخصية ما دون غيرها من المشاهد أو الأفكار أو الشخصيات بل تستشعر هذا التناغم سائدا من خلال سير حركة الأحداث الروائية ، لكن هذا كله يحتاج إلى المتلق الواعي الذي يبذل جهدا لإعادة

ترتيب هذه الشخصيات وربطها بحسب تسلسلها الطبيعى لا بحسب ورودها على صفحات الرواية ، واضعا فى الاعتبار انتقال شخصيات الرواية بين الأماكن المختلفة بوصفها محركا أساسيا للحدث الروائي من ناحية ، ويوصف المكان مرآة تعكس تحركات هذه الشخصيات ورؤاهم المختلفة من ناحية أخرى .

ولما كان " إبراهيم أصلان " يريد تصوير الواقع الحقيقي الحياة البشرية في " فضل الله عثمان " حرص أن تتحقق واقعية الرواية ، وشأنه . في ذلك – شأن الروائيين الجدد؛ إذ أبدع في روايته شخصيات إنسانية واقعية تتحرك في إطار اجتماعى بعينه (فضل الله عثمان) عاكسة خصوصيته رابطة إياه بالزمان ، وكل ما تطرحه الرواية على شخصياتها من علاقات وصراعات ، وعندما يثار الحديث عن واقعية

الرواية بهذه الصورة فهذا يعنى منهجا في الإبداع الأدبي اتخذ من الواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين كل من الشخصية والحدث الرواني والمواقع المعيش ، وقد تفتقر الرواية – بذلك – إلى تقاليد معينة في الشكل ثمنا لواقعيتها وإحساس شخصياتها بوما الزمن وتعقد

العلاقات الإنسانية.

المتداخل الزمكاني :

إنه بالنظر للحدث الروائي في "عصافير النيل " دون إغفال المكان يمكن الجزم بأهمية الزمان إلى جانب المكان ، فكلاهما يعد من أهم العناصر التى تسهم فى

تشكيل بنية الرواية إذ يتلازمان ويمثلان عنصرا مركزيا واحدا تقوم على أساسه الرواية ، ويرتبط هذا العنصر أيضا – بعناصر القص الأخرى مما ينمى تشكيل الخط الدرامي العام للعمل الرواني الذي يسرد أحداثا تقع فى حيز مكاني محدد أو غير محدد ، وقد يكون هذا الحيز واقعيا أو خياليا ، وكل أولئك لابد أن يقع في إطار زمني هو الزمن السردي الذي يصف أحداث العمل ذاته .

والزمكانية تمثل ذلك التفاعل الأساسى للعلاقات المكانية من جهة والزمانية من جهة أخرى التى تتخلل نسيج العمل الروائي والزمكانية – أيضا – فضاء زمنى مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي وعلاقتهما بالشخصيات ، " ومن ثم يمكن إحالة الزمكان داخل فضاء الرواية المتخيل إلى نظيره المرجعي أو ما وراء المتخيل، حيث التاريخ والمجتمع يتم تمثلهما بطريقة مجازية تومي إلى حضور هما الضمني بين فقرات النص ومشاهده " (")

ومن الثابت – كذلك – أن الزمن يترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ويحدد السببية والتتابع واختيار الأحداث، ومن ثم فإن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة العنصر الزمني خصوصا في الرواية الجديدة التي تعقد فيها الخلط بين المستويات الزمنية الثلاثة خلطا ،تاما، مما يصعب معه تتبع قراءة النص ، وما دام الزمن على هذه الشاكلة فلابد من دراسته مع العناصر الأخرى لأنه يؤثر فيها وينعكس عليها .(٦)

أما بالنسبة لطريقة " أصلان " التي اعتمدها في بنية روايته بتداخلاتها الزمنية والمكانية فإنها كانت السبب الرئيس الذي دفع الباحث إلى هذه المحاولة من إعادة التشكيل والترتيب، ولم يكن المقصود في هذا العمل مجرد رصد لمجموعة من الملاحظات الخاصة بالحبكة أو تحديد عدد من الخطوط الرئيسة للحدث لأنها تصبح في هذه الحال غير ذات قيمة في ذاتها، لكن أهمية هذا العمل تكمن في الإشارة إلى التقنية الفنية التي التزمها " إبراهيم أصلان " في روايته ؛ حيث اقتربت – في تشكيلها – من تلك الروايات الجديدة مخالفة للرواية التقليدية التي تصف المجتمعات وصفا كليا شاملا ، وتتضمن شخصيات بشرية عديدة متنوعة ، وتكتظ بالأحداث وتعنى بتصويرها وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدة من الزمن، لكن رواية " أصلان" تشبه الروايات الجديدة التي لا يجوز تلخيصها – مجرد تلخيصها – كما يقول " روجر ب هينكل " :

" إن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط الرئيسة للحدث ليست بذات قيمة في حد ذاتها .. اللهم إلا في تلك الروايات التي عمد الكاتب في بناء حدثها على لون من التداخل المثير للحيرة والارتباك . كثيرون جدا هؤلاء الذين يبدأون دراسة الأدب ولديهم اقتناع شديد بأن تحليل الرواية يعنى إعادة تقديم أحداثها بعبارتهم الخاصة . وهذا في حد ذاته عمل ليست له أدنى قيمة .. وأى قارئ متواضع إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة فى معظم الروايات . إن العناية بالخط الأساسي للحدث في رواية ما تعد أمرا هاما في تلك الروايات التي يطرد خلال بناتها استثمار الحدث لما

تتوقعه من احتمالات مسيرة الرواية استثمارا فنيا ذكيا حين يقودنا المؤلف تجاه أبعاد عميقة ومعان خفية يحرص على ألا نقلتها " (٧")

وهذا يدفعنا – لا محالة – إلى تتبع وجهة الرواية ومحاولة استكناه منظورها وما تشكله من عالم غريب ، خصوصا إذا انتحت منحى جديدا مثل "عصافير النيل" وهذا يعنى أن تلك التصورات التي لا يتوقف تولدها وتناميها ترتهن بشكل القصة . قد لا تلزمنا محاولة التنبؤ بوقوع أحداث معينة .. لكن الأخرى أن نستبين المدى الذى سوف تقودنا إليه داخل حياة الشخصية .. أن نعرف نطاق الخبرات التي سوف تشغلها، والأهداف التي تسعى إليها ونستشعر المصير الذي توشك الشخصيات أن تؤول إليه ... وهذا أمر ضروري بالنسبة للحبكة القصصية . وكلما توثقت الروابط النفسية التى تربط ما بيننا وبين أشخاص الرواية كان هذا حريا بدفعنا إلى موالاة التفكير فيما سوف يحدث لهم. ومع اطراد اهتمامنا بالشخصية القصصية ؛ نحاول التنبؤ بما سوف تتطور إليه الأحداث حتى يصل بنا الأمر إلى تمثل النهاية التي تنتهى إليها القصة (٨)

الشخصية المسطحة والحبكة :

وإذا أردنا تطبيق ذلك على " عصافير النيل " فإننا لا نكاد نجد هذا النهج سوى فى رسم شخصية وحيدة هي شخصية " هاتم " أم " عبد الرحيم " و "نرجس " وجدة أبناء " البهى عثمان " ؛ " عبد الله " و" سلامة " و " إحسان " ، رابطين ذلك كله بالمكان وتحرك هذه الشخصية من خلاله ، مما يثبت أن الحيز المكانى " لا يتحقق

– إذن – حضوره من خلال فرادة هندسية أو عراقة تضرب في التاريخ ، فيشحب بجوارها الجديد، وإنما يتحقق هذا الحضور فى الشخصيات التي تصطرع على أرضه، محققة لها وجودا أسطوريا ينقل المكان من مجرد بقعة يعيش في إهابها أناس متعينون إلى مستوى الرمز ، والأسطورة الدالة " (٩)

ومن خلال التعرض لسير حركة الحدث الروائي تعبيرا عن المنظور الفنى لـ " أصلان " نجده يزيد من تعاطف القارئ الوجداني نحو " هانم " ، عاكسا على حركتها داخل المكان الملتصقة به بعض الحقائق والأفكار والأيديولوجيات التي يريد أن يبثها من خلال شخصياته ومدى ارتباطهم بالمكان الذى يحيون فيه ، بل المكان الذي يعد جزءا لا يتجزأ من تركيبة هذه الشخصية، حيث تبرز الأمال المحيطة وطبيعة العلاقات الشائكة تبعا لتطورات الحياة .

هذا على الرغم من أن شخصية الجدة " هاتم " شخصية مسطحة – فى ظاهرها – بمعنى أنها " تدور حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا ، أي هي شخصية أحادية الجانب على حين النوع الثاني وهي " الشخصيات المستديرة " أو النامية التي تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة ، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث " (١٠)

وهذه الشخصيات المسطحة يتعرض لها " فورستر" بوصفها تحمل أفكارا ثابتة للروانى أما الشخصيات المستديرة – النامية – التي تجسد التنوع والتعقيد في طبيعة

الشخصية الإنسانية " فهي الشخصيات المناسبة – في نظره – لتمثيل البعد الماسوى لأطول أمد ممكن ، كما أن

بمقدورها أن تقودنا صوب أى نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتوازم (١١)

أما " إدوين موير " فإنه يسلم بوجود الشخصيات المسطحة في العمل الرواني وثباتها " على أنها خاصية وليس خطا ، فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهى على سطحينها تلك ؟ وما وظيفة حبكته ؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات لأنها ما دامت مسطحة فهي لا تتطور : وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات في مواقف جديدة وتغير من علاقتها بعضها ببعض، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكا نمطيا " (١٢)

فالكاتب في أول مشهد من مشاهد الرواية – يبرز لنا هذه الشخصية من خلال المكان البسيط المسطح المتداخل مع وصف الشخصية ، معبرا عن ثباتها وجمودها وتوقفيا فى أمكنة لم تعد موجودة في الزمن السردي ؛ فهي على الرغم من أنها تنتبه من غفوتها ترجع بانتباهتها إلى زمن ماض ومكان بعيد عن لحظة الصفر ومسرح الأحداث الآنية ، حيث يحملون ابنها " عبد الرحيم " في عربة إسعاف من " فضل الله "عثمان" وهى تعيش بذهنها هناك في " البلد " ، حيث الانتخابات التي انتهت منذ عشرات السنين (١٣) .

ثم نجدها في أخر مشهد من مشاهد الرواية وقد فارقت " فضل الله عثمان " الذي سكنته أكثر من ثلاثين عاما لم تعد فيها إلى " البلد " ، لكنها لم تستطع نسيان الجذور لأنها لم تجد هويتها في المدينة ، مما دعاها إلى الخروج للبحث عن ابنتها "نرجس " التي ماتت وهي مغيبة لا تدرى ، وهى – في الحقيقة – تبحث عن هويتها المفقودة راغبة في العودة إلى " البلد " التى تمثل لها الأصل والحضن الدافئ الذي افتقدته بالمدينة حيث إحساسها بالاغتراب النفسي ، راغبة في الفكاك من أسره بالرجوع إلى " البلد " :

" والجدة " هانم " ما زالت تمشى تبحث عن بيت ابنتها " نرجس " ناحية يدها الشمال ، وشباكها الأخضر المفتوح . تدور مع الأزقة ، وتغيب في الحارات . تفتش في وجوه الناس . تلج البيوت المفتوحة وتغادرها . وتدخل الدكاكين على أصحابها تتفرج ، وتلمس فترينات العرض الزجاجية بأصابعها الدقيقة الجافة وتضحك في عبها . وتدارى اخضرار وجهها الغريب فى طرحتها الحريرية السوداء. إذا داهمها الليل تحتمى بالماء . تنام جالسة بجرمها الصغير تحت شجيرات الخروع بأوراقها العريضة المائلة على حافة النهر الساكن ، تغفو ، وتقوم على ارتجافة الفجر الفضى عبر الكوبرى الحديدي القائم . تبلل وجهها وتمضغ قبضة من الأعشاب الرطبة وتحبو . تطلع أعلى الشاطئ المنحدر ، وتقف هناك تحت الكافورة الكبيرة العالية . الجدة " هاتم " تنظف ثوبها من قش المكان . وترهف أذنيها صوب موكب عربات الكارو القادمة من سكة القناطر وهى تقترب محملة

بالخضر الطازجة تتابع خبب الخيل التي يقودها الرجال النائمون في ضباب الصباح . تسمع رنين الأجراس النحيلة وهى تتأرجح ، تشيعها وهي تخبو وتغيب واحدة تلو الأخرى عند انحناءة النهر ، وتنادى عل أحد يسمعها : " مش رايح البلد يا بني ؟ " " (١٤)

فالجدة " هاتم " تدور في فلك مكان واحد مغلق على ذاتها تبحث عن شيء ضائع ، وعلى الرغم من أن الرحلة من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث فإنها – هنا – لا تنتقل ولا ترتحل بل هي قابعة في مكان واحد تدور فيه فتنتهى إلى حيث بدأت ، وانغلاق " هاتم

" بهذه الصورة في مكان واحد يعبر " عن العجز وعدم القدرة على الفصل أو التفاعل مع العالم الخارجي – أى مع الآخرين – بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة ؛ فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها مثل رواية " هرمان هيس " " ذنب الفيافي" ، " ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشف رؤية الروائي لعالمه ولأهم ما يرى أنه هو مشكلة الإنسان " (١٥)

فالجدة " هاتم " منذ غادرت " البلد " إلى " فضل الله عثمان " وهي ملتصقة بالمكان لا تغادره بل لا تغادر حجرتها " ا" الصغيرة المعلمة في نهاية الطرقة الطويلة ... على الكليم بثوبها الأسود " (ص ١٧) أحيانا ، وأحيانا أخرى تنام في العتمة غير " واضحة في ركن السرير " (ص) (٥٥) وأحيانا ثالثة تجلس في " حوش البيت "

حيث لا تكاد ترى من " عتمة المكان " (ص ٢١٧) أو تقبع في " الجو المعتم وراء الزير " (ص ٢٢٠) .

وظيفة المكان العاكس :

إن هذه التراكيب اللغوية الكثيرة المكثفة التي تعبر عن الظلمة والعلمة تدل على الثبات والجمود بل الفناء والموت ، حيث تشيع في الرواية : فترد الفاظ " العتمة " و " الظلمة " وما يجاورها في حقلها الدلالي ثلاثا وستين مرة مما يشير إلى موقف الكاتب من قضايا وطنه وانعكاس هذا على طبيعة المكان ، وهذا البعد الرؤوى الفنى لا يقف عند حد شخصية الجدة " هائم " بل تعداها إلى شخصيات أخرى في الرواية ، وإن ربط " أصلان " بين رؤية هذه الشخصيات الأخرى وما عكسه المكان على شخصية " هانم " :

فالأستاذ " عبد الله بن البهى عثمان " " يتأمل الصورة التي جلست في مقدمتها أمه " نرجس " ، ما زالت بصحبتها ، وإلى جوارها الجدة " هانم " ضئيلة فى طرحتها السوداء ، وخلفهما كان خاله " عبد الرحيم " ممتلنا وشابا بشعره الطويل المفروق وبينما هو واقف انقطع النور وجاءت " دلال " تحمل لمبة الجاز الكبيرة وضعتها على قاعدة النافذة الطويلة التي فتح نصفها العلوى على " فضل الله عثمان " المعتم " (١٦)

فانقطاع النور هنا جاء مرتبطا بالصورة المعلقة على الجدار التي تحمل أمه وخاله الميتين حقيقة وجدته الميتة حكما، وهذا يناسب الظلمة التى ترتبت على انقطاع

التيار الكهربى ، حتى " فضل الله عثمان المعتم يبرز هذا الموت والجمود، وقد برزت هذه الإشارة أكثر من مرة بالنسبة لـ " فضل الله عثمان " (ست عشرة مرة) ، حيث انقطع النور في وجود " نرجس " و" البهى عثمان " الذي يرى أن " فضل الله عثمان كله عتمة " (ص (٢٦) و " نرجس " " التي تخاف من عتمة القبر فتطلب من " البهى عثمان " أن ينيره لها ولو أسبوعا واحدا حتى تألف ظلمة المكان" (ص ٢٨،٢٩).

فمن خلال هذه الألفاظ التي تشيع العتمة والظلمة في المكان يضغط "أصلان" على ثبوت هذا المكان وتوقف حركيته ؛ فالشخصية على هذا الأساس – تفقد إحساسها التام بالمكان الحال ، ولعل في هذا إشارة إلى الوطن السليب الذى افتقده جيل الستينيات والأجيال التي تلته بعد انهزامهم أمام هدم شعارات ثورة يوليو ومبادئها وقد " يبدو أن بعضا هاما من الازدهار والتجدد والنضارة الذي تعيشه الرواية المصرية العربية الآن يثبت يؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية .. أهمها

أن الرواية عند جيل الستينات والأجيال اللاحقة أصبحت أداة تاريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية لصعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثت ن تعديلات طبقية فى قلب وشبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات ، وبالتالي غيرت القيم "

وقد كان الانحراف عن الجادة وعدم الجرى وراء المثل القديمة من نتائج ذلك، " وكان لابد أن ينقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الشاب الذى ترعرع وسط تقاليد

العصر البطولى . ولقد كانت حتمية انهياره وفشل الطاقات التى ولدت في مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعا مشتركا فى كل روايات جيل الستينات وما تلاهم من أجيال والتي دارت معظمها حول زوال الوهم في تلك الفترة " (١٨)

وهذا المغزى الذى أشرنا إليه يبدو بوضوح في علاقة الجدة " هاتم " وغيرها من الشخصيات بـ " البلد " ، هذه اللفظة ذكرها الكاتب في الحوار أو السرد ثلاثا وثلاثين مرة وذكرها مع حقلها الدلالي القرية والأرض ... – ستا وستين مرة، مما يوحي بأنها الوطن الذي صدم أهله في ثورته (الرمز) ويبدو ذلك بوضوح في نظرة " البهي عثمان " لهذه الثورة عندما صدم في الردود على شكاواه، فراح يستغيث مرسلا " إلى المصلحة والوزارة والنقابة والنائب العام والاتحاد الاشتراكي كما كتب رسالته الأخيرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر . أخبره أنهم أثناء فرز الخطابات كانوا يعثرون على منشورات الضباط الأحرار (بسبب مظاريفها المتشابهة) قبل قيام الثورة وأنهم لم يبلغوا عنها، بل كانوا يعطونها لزملائهم الموزعين لكى يقوموا بتوزيعها دون أن يشعر واحد من المسؤولين . كان يأمل أن الرئيس سوف يقدر أنه أحد الذين أخلصوا للثورة وساهموا في نجاحها وبينما هو يتوقع الرد مات عبد الناصر فجأة " (١٤)

والكاتب محب لوطنه مشغول بقضاياه حامل همومه منتظر الأمال المرجوة لهذا الوطن، وما كان حديث الشخصيات في روايته عن " البلد " إلا ارتباطا بالوطن وحبا له ؛ فهو في بؤرة شعور شخصيات الرواية كلها ، تنعكس هذه الأفكار على

شخصية الجدة " هاتم " التي لا يغيب ذكر " البلد " عن لسانها ولا تخفى رغبتها الدائمة في العودة إلى ١١ البلد " لكنها لا تعود.

مثلها في ذلك مثل " دلال " التي تمنت العودة إلى "البلد" خصوصا بعد موت زوجها " عبد الرحيم " ، وتزيد هذه الرغبة عندها " كلما انقطع النور " مما يزيد من إحساسها بالغربة في " فضل الله عثمان " حيث " لا أهل ولا دار ولا أرض ولا بلد " (ص١٢٣) لكنها ما زالت تأمل فى استرداد حقها ونصيبها من "الأرض"، على الرغم من أن كثيرا من المغتصبين قد توالوا عليها وهي لا تستطيع أن تحدد مكانها بدقة ، لكنها موجودة في " البلد " ، فهي باقية ولو كان أول من اغتصبها :

" العمدة " عبد الرحمن " حطها فى كرشه وكتب حيازتها باسمه مع غيرها من الأراضى ، ورجع قال إنه أجرها لواحد ، الواحد مات من زمن وعياله ركبوها من بعده وماتوا وأضافت إن الله وحده هو الذي يعلم إن كانت عيال عياله هى التى تزرعها هذه الأيام أم أنهم أجروها لأحد آخر " (٢٠)

وقد تجزات هذه " الأرض " وتفتت. اعد أكثر على ضياعها ، كان الكاتب يشير إلى الضائع الممزق ؛ فيقول بلسان " عبد الله بن عثمان " المثقف الذي يمثل هذا الجيل المأزوم : " الأرض ؟ تلك التى يحلم بها إخوته . أين ؟ وكيف ؟ كانت هذه الأرض ملكا للجدة الكبيرة في الأصل، للجدة الكبيرة " عزيزة ". وعزيزة مانت . الثلث ورثته ابنتها هانم ، جدته ، والثلثان ورثهما ابنها عبد العزيز ، شقيق جدته . وظل عبد العزيز يفلحها بنفسه لكن عبد العزيز مات . والعمدة عبد الرحمن أعطاها

لمستأجر من معارفه . أبناء عبد العزيز لهم الحق في ثلثى الإيجار . وهائم الثلث . لكن هانم ماتت . الثلث يرثه أبناء هانم : نرجس وعبد الرحيم ؛ ثلث لنرجس وثلثان لعبد الرحيم. ونرجس ماتت المفروض أن يرثها عبد الله وإخوته وعبد الرحيم مات والمفروض أن ترثه دلال وعيالها ، ودلال أخبرته أن العمدة عبد الرحمن مات والمستأجر القديم مات وعياله ماتوا ولا أحد منهم يعرف أين هي الأرض ولا من يركبها الآن . حكاية لا أول لها ولا آخر . صحيح إن كل حى منهم له حق ولو شبرا في هذه الأرض . لكن أين ؟ وكيف ؟ " (٢١)

وعلى الرغم من أن معظم شخصيات ا ية الرئيسة تحرص كل الحرص على هذا الشبر من أرض الوطن " البلد " فإن شخصية " عبد الرحيم " تعادل هذا الصراع الدرامى بوصفها خطا مناقضا لهذه الشخصيات ؛ فنجده ينسى البلد " بمجرد نزوله " فضل الله عثمان " لأن " مصر " كلها" عنده لم تكن تمثل له سوى انتفاع وارتزاق ؛ فهو يمثل النفعية والفردية التي عبرت عنها الرواية الحديثة " فردية التاجر الذي يكسب وينتصر لا لأنه يريد الكسب والانتصار فحسب بل لأنه يعرف كيف يربط الأسباب الونتائج ويعرف مدى تأتي العالم الخارجي فيه كما يعرف مدى تأثيره في العالم الخارجي على أساس فهمه لطبيعة كل منهما " (٢٢) فنجد " عبد الرحيم " ينتفع بأول علاقة نسائية له في " مصر " مع " بسيمة الموضة " التي أعطته ملابس زوجها الأول (ص ١٨١) ولم يهتم بمرض جدته الذى يعنى الموت وأتم

زواجه من " سعاد " لأن أباها " وعده بألا يكلفه باية مصاريف " (ص١٠٥) وطمع في معاش "إنشراح"، وأمه " هائم " نفسها لم تسلم من نفعيته " (ص١٢٢)

ويشير الكاتب بلمحة ذكية إلى هذه النفعية بلسان " نرجس "

عندما أراد "عبد الرحيم " أن يصنع سنارة يصطاد بها : " سنارة إيه يا وله ؟ أنت جاى مصر تصطاد ولا جاى تشتغل ؟ " (ص ٦٦) وقد كانت هذه السنارة "أطول سنارة شهدها " فضل الله عثمان " حتى ذلك الوقت " (ص (٦٩) وهذه إشارة ذكية من الكاتب إلى أن سلوك " عبد الرحيم " كان غريبا على أهل " فضل الله عثمان " ، ويؤكد هذا أن " عبد الرحيم " كان يحس نيل " مصر " بحرا كبيرا تتضاءل أمامه الترعة الصغيرة في " البلد " (ص ٦٨) .

على هذا النحو استطاع " إبراهيم أصلان " إبراز منظوره الروائي خلال مكانين رئيسين ؛ " فضل الله عثمان " و " البلد " ، فهما يمثلان الواقع والمثال ، أو الحاضر والماضي الذي تسترجعه الشخصيات استشرافا للمستقبل الذي ينطلق عنهم من الماضى الزاهر لا من الحاضر المنظق على مجموعة من الانكسارات والهزائم النفسية التي أصابت الوطن، مما يمنح المكان بطولة خاصة ، فالوطن يسلب من أهله ومن المعتدين وهذا يصيب الأحرار فيه بإحساس مرير بالاغتراب والظلمة والعتمة وموت الإنسان في هذا الوطن بل موت المكان ذاته .

ومن ثم فالمكان عند " أصلان " لا يمثل مجرد رقعة جغرافيةبل هو الوطن ذاته ؛ فهو يعبر من خلال هذا المكان عن أصالة الشخصية المصرية واستمساكها بعرى

الإصلاح في المجتمع على الرغم من الحرمان والحيرة التي أصابت هذا الجيل، وظهر ذلك بوضوح في علاقة الشخصيات بالمكان الذي تدور فيه الأحداث .

و" أصلان " – بذلك يعبر عن جيل كامل يلفه القلق مع عجزه عن تحقيق الهوية والاستقلال الذاتي في عالم متغير ، لذا ينشأ التمرد لدى شخصيات العمل الفنى على أثر إسباغ الكاتب ذلك عليها ؛ ففى التمرد المستمر والمعارضة النشطة تتجدد الرؤية ويعظم دور الإنسان ويكون التمرد السياسي والاجتماعي معادلا فنيا للتفرد البطولي . ويجدر بالكاتب أن يؤمن بقدرة شخوصه على التمرد حتى يترك لهم مساحة من الإرادة الحرة خارج حدود القيود الاجتماعية والضغوط السياسية مما يسهم في نمو الشخصية، وعندما تبدو الشخصية في الرواية مشتقة منهكة معرضة للابتزاز والاستلاب فإن الكاتب بذلك يبذر بذرة التمرد الانقلابي والبحث عن الحرية وإيجاد معنى للحياة (٢٢)

وقد يبدو هذا التصور في شخصية " عبد الرحيم " الذي تمرد على " البلد " في بداية أحداث الرواية و البهى عثمان " الذي اصطدم بالثورة وابنه " عبد الله " المثقف المازوم الذي عاش وحيدا في ذلك الوطن .

وعلى الرغم من هذه الإشارات والرموز المكثفة فإن "إبراهيم أصلان" كان حريصا كل الحرص على أن يكون مغزاه في رواياته غير متعمد، لأنه في نظره – يفسد كل شيء:

" أظنها مسألة خطيرة جدا مسألة المغزى هذه أن تتم عمدا وهذا وحده كفيل بأن يفسد كل شيء ، إنها تثير جدلا ولكنها لا تنتج فنا يرقى إلى مستوى التجربة التي يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس أو تثريها . أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفا أو قرنا ؛ والمسألة هى استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل.. لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون في نهاية الأمر بحثا عن المغزى " (٢٤)

والثابت أن المكان الأظهر – الواقع المعيش – هو "فضل الله عثمان " بمدينة " إمبابة " الذى نزح إليه أهل القرية – عصافير النيل – حيث صراعات جديدة وتناقضات ومحاولات البحث الدائم عن هوية في عالم يملؤه اللامعقول على المستويين القومى والشخصي ، خصوصا بالنسبة لجيل الستينيات حيث أصبحت الرواية أداة تاريخ وتحليل وتفسير ومحاولة فهم للحياة التى ترتبت على قيام ثورة يوليو ، وما أحدثته في شبكة العلاقات الاجتماعية الطبقية من تغيرات نتج عنها تغير كبير في القيم ، إضافة إلى ما تلا ذلك من أحداث أصابت الوطن حتى زمن كتابة هذه الرواية .

ودور المكان ووظيفته في الأساس تتمثل في تشكيل عالم من المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع وقد تخالفه ؛ فالمتلقي – في أثناء قراءته للرواية – يرتحل إلى عالم مختلف عن عالمه الذي يعيش فيه ، فعالم الرواية عالم خيالى من صنع

كلمات الرواني " ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذى يتواجد فيه القارئ " (٢٥)

ومع هذا فعلى مستوى القص نفسه وسير الحركة الدرامية في الرواية يندمج البطل مع الواقع ويعيش مع المكان في علاقة تفاعل متبادلة ، فتحول ثبات المكان الذى يمكن أن نجده في الواقعية التسجيلية " إلى علاقات اجتماعية تطلبت أسلوبا ديالكتيكيا ، يوضح طبيعة هذا التفاعل بين الذات والواقع من ناحية، ويكشف عما ينتج عن هذا التفاعل من علاقات اجتماعية من ناحية أخرى . وبذلك اختفت أو كادت تلك الحقائق المادية الحيادية للواقع، والتى تحرص عليها الواقعية التسجيلية؛ حيث اهتمت الواقعية التحليلية بالملامح المادية التي تكثف دورة الحدث في الشخصية والتى تعكـ ردود أفعال الشخصية تجاه الحدث " (٢٦)

والمكان الرواني عالم بلا حدود متشعب نحو سائر الاتجاهات ، والكاتب يستحضر من خلاله جميع مشكلاته السردية الأخرى ، وتعبر شخصيات العمل الروائى من خلاله عن أهوائها ورغباتها ومرامي مبدعها ، وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإن قيمته الحقيقية تتمثل في علاقته بالشخصية بصفة عامة ، " والشخصيات في الدراما الحديثة تحمل في إهابها الرغبات والإرادات المتعاطفة والمتصارعة ضد قوانين المجتمع والتقاليد الأخلاقية بل وحتمية الوجود نفسه... ومن خلال المعاناة والمقاسة والألام يزداد المتفرج – المتلقى – وعيا وفهما وإدراكا " (٢٧)

وفي الوقت الذي يعطى بعض النقاد المكان بعدا كبيرا لأن بيت الإنسان – في نظرهم – امتداد لنفسه ؛ فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان (٢٨) نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة ؛ فهو – غدهم – محض وجود موضوعى لذا لا ينبغي إسباغ دلالة ما عليه (٢٩) لكن الثابت عندى أن للمكان دورا كبيرا مؤثرا في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب .

وصف المكان :

ليس من شك في أن الروائي عندما يصف المكان يحتله إشارات وانطباعات خاصة، والثابت أيضا أن الكتاب يختلفون فيما بينهم فى كيفية هذا الوصف وإن كان الأسلوب السينمائي قد تسلل إلى الروائيين العرب المعاصرين، ولعل إبراهيم أصلان " من أهمهم في هذا المنحى الوصفى " فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ، ويوظفها باقتدار ووعى . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام. وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون انتقال مفاجئ أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج. ويعزف عن أى ملمح توصيفي لا يستمد مادته من الأشكال والألوان " (٢٠)

وقد تأتى مقاطع وصف المكان طويلة أو قصيرة مستقلة أو متداخلة في الأحداث ، فتمثل لوحة منفردة ثابتة أحيانا "ولكن هذا لا يعنى بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمى

إلى البناء الكلي للرواية ؛ فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفا جماليا في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص" (١)

عندما اخبرة "سلامة " شقيقه الأكبر " عبد الله بن البهى عثمان " هانم " قد اختفت ذهب " عبد الله " إلى زوجة خاله " عندما أخبر " أن الجدة ان الجدة عانم قد اختفت ذهب "عبدالله" الي زوج خاله دلال " حتى يتبين الخبر ، وفى أثناء إخبارها إياه يوقف الكاتب زمن السرد حتى يصف مكان الغرفة الكبيرة التي يجلسان فيها :

" اتجه الأستاذ إلى الحجرة الكبيرة وقد بدا الهم يركبه فعلا وجلس راغبا في سماع كل شيء بالتفصيل . كانت الحجرة تسع سريرا عريضا ، وطاقما أسيوطيا، وكتبة بلدية تحت النافذة الطويلة . وعلى الجدار المطلي بالجير الأخضر الباهت، علقت صورة بالأبيض والأسود في إطار ذهبي قديم، لكن دلال لم يكن لديها الكثير لكي تضيفه إلى كلام سلامة " (٢٢)

فهذا المشهد الوصفى القصير الذى عمد فيه الكاتب إلى وصف المكان، يثير عددا من الملاحظات ؛ فتلاحظ – أولا – أن وصف المكان هنا يتناسب مع الجو النفسى العام للشخصيات ! ف "دلال " تبكى و " عبد الله " يعلوه الهم الغياب الجدة .

ونلاحظ – ثانيا – انقطاع زمن السرد وتوقفه عند بداية حكى " دلال " ، لأنها لم يكن لديها جديدا تضيفه إلى كلام "سلامة " الذي كان أول من أخبر " عبد الله " بغياب الجدة .

ونلاحظ – ثالثا – أن جدار الغرفة مطلي بالجير الباهت تعميقا لاستجلاء الموقف النفسى للشخصيات، إضافة إلى الصورة الملونة بالأبيض والأسود فقط في إطار قديم .

وفي المشهد الذي يصور فيه الكاتب الحوار بين البهى عثمان " بعد خروجه " على المعاش " وإحساسه بالانتهاء والتجمد ، و " محمد أفندى الرشيدي " الذي يسعى إلى استغلال هذه الحال لدى " البهي عثمان " بالوقوف في "الدكان" الذي يريد استئجاره .

وقد كان الرجلان يقفان فى مكان واحد ، لكنه بالنسبة لـ " بجوار شباك المنور المفتوح " وهو بالنسبة لـ " البهي (ص ٣١:٣٦) عثمان " " جنب قاعدة الشباك وشم رائحة الرطوبة والفراخ "

ويبدو هذا التوازن النفسى المكانى مع " إنشراح " التي كانت تذهب كل أسبوع إلى شقتها تغتسل وتتجمل وترجع إلى " عبد الرحيم " في " فضل الله عثمان " ، فيحرص الكاتب على أن يقابلها زوجها "

في الطرقة الطويلة أو أية زاوية من زوايا الحوش شبه المعتم أو على باب المرحاض " (ص (٩٩) وهذا يتلاءم مع ظروف " عبد الرحيم" النفسية الذى اكتشف أنه أخطأ بزواجه من هذه المرأة .

وعندما قرر الأستاذ " عبد الله " السفر إلى " البلد " محاولا العثور على الأرض لإرجاع الحق إلى أهله – البحث عن الوطن المسلوب ينطلق من " فضل الله عثمان " – الواقع المعيش – الذي يأتي وصفه ليثبت أنه واقع لابد أن يتغير التمرد والرغبة في التغيير – وراح يصف المكان بعيني " عبد الله " وصفا يمتد عددا من الصفحات ٤٦:١٤٢ ايقول في بعضه " والأستاذ لاحظ أنه – فضل الله عثمان صغر أو ضاق عما كان ملأه العجب من أرضه التي ما زالت تعلو هكذا ، بحيث إن المداخل على جانبيه ظلت تزداد انخفاضا مع الأيام. كان يفكر في أصحاب المبانى القليلة التي كان يعاد بناؤها أيام صباه وكيف كانوا يجعلون مداخل بيوتهم الجديدة تعلو عن الأرض بثلاث درجات على الأقل معتقدين أنها سوف تصبح في مستوى الشارع مع مرور الوقت ، إلا أن الأرض كانت تواصل الارتفاع لتحول هذه إلى مداخل منخفضة بدورها ..."

ومن أهم هذه الشواهد تلك اللوحة النفسية التي يرسمها الكاتب منعكسة من علي عبد الله وهو جالس في الليل وحيدا بعد موت ابية وامه وخاله و عيب واله، لذا هذه اللوحة تملؤها ظلمة والمود خطوطها علبة فهى . وإن بنت لوحة مستقلة تعكس بدقة حال عيد الله " النفسية وإحساسه بغلو المكان من الحياة بفراق الأهل وضياع الوطن:

" وحيث اعادت المدة والخال أن يقضيا سهراتهما الطويلة . جلس " عبد الله بن علمال وحيدا ، يرى " فضل الله علمان من اسفل تحت عارضة الباب ، تغيب

شريحة من الأدوار العليا للبنايات القريبة ، ويصعد الغياب مائلاً حتى تتضح نهايات البيوت البعيدة . ويتفتح المكان على رقمة من سماء الليل تتصل ستارة صافية ومعوجة لا تخلو من زرقة ونجوم " فضل الله عثمان من هنا مساحة طافية من الظل والنور . اللمبات هالات محمرة متباعدة على المحال القليلة. المقفولة ، في قلب كل هالة ، لم يكن فى وسع الأستاذ أن يميز شيئا ولكن في أطرافها حيث يخف الدور أو تشف العلمة كان يميز أحيانا ضافة شباك أو بابا أو مسحة من جدار (٢٢)

موت المكان :

بالنظر إلى النص السابق تلاحظ أن هذا التعذر في الرؤية إلى حد العدامها أحيانا يصور المدم شاخصا والموت محيطا بشخصيات الرواية وحالما حول أماكن وقوع الأحداث، وبراعة الكاتب تكمن في أنه يبرز ذلك الموت من خلال المكان فهو يميت المكان قبل أن يميت الشخصية التي تمكنه من خلال وصف دقيق لذلك المكان حيث يحله إشارات ودلالات توحى بهذا ، وقد تتعدد الأسباب التي تؤدى إلى موت الشخصيات في الرواية تصويرا لمثيلاتها في الواقع ، وشيوع الموت على هذا النحو في أماكن " أصلان " – بوصفه واحدا من الروائيين الجدد بلا منطقية الوجود وافتقاره إلى التنظيم (٣)

– " يبطن شعورا بالاحتجاج والسخرية والرفض وإحساسا ومن هذا ما نجده عندما أخبرت " نرجس " " عبد الرحيم " بموت " بسيمة الموضة " كان النور مقطوعا عن فضل الله عثمان " . واللمبة الجاز على التليفزيون في الجانب الآخر من الصالة ضوؤها المحمر الخفيف يخايله الهواء ويحرك الظلال " (ص ١٧٨) .

كما يقدم إرهاصات بموت " نرجس " نفسها وهي جالسة مع أخيها " عبد الرحيم " " وانقطع وشيش الوابور فجأة عندما أطفات نرجس شعلته ، واختفت ملامح وجهها لما زادت العتمة " (ص١٨٠)

ولا يكتفى الكاتب بهذه الإشارة بل يميت المكان كله من حول " نرجس" بجزئياته الصغيرة ويوقف زمن السرد كذلك تمهيدا لموتها ، فيأخذها من زمن حديثها مع " عبد الرحيم " لتعيش زمنها الخاص في نفس المكان ، " هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها في حمل رسالة الزمن والتعبير البصري عن مروره ، فهي ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائي المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان في تقديم الزمان " (٣) :

" كانت نرجس تفكر وهى قاعدة مكانها في ملتقى الكنبتين .... وتستغرب لأنها باعث ذهبها كله البندقى عيار الأربعة والعشرين .... وباعت نحاسها الأحمر ، الحلل ، والمصفى ، والإبريق القديم وطشت الحموم والغسيل والمغرفة، باعته مع قسوة الأيام ... نرجس تفكر في ذلك وتستغرب ، لأنها لا تشعر برغبة في تعويض شيء من ذلك كله .

أشياء كثيرة ضاعت وهى قاعدة مكانها في ملتقى الكنبتين ... لا تعرف نرجس لماذا رضيت بذلك ، ولا كيف تركت سريرها القديم مركونا يمر الصيف وينزل المطر ويتغير حاله ويضيع قطعة وراء الأخرى ... ينتهي النهار وهي قاعدة على الكليم، المنديل انحدر عن شعرها الذي شابه البياض وتراكمت حولها الكراكيب ... كانت مرمية كلها على الأرض وعلى المساند المقلوبة وهى تجلس هكذا وقد أغلقت فمها الخالي من الأسنان وجف وجهها الملتهب تتأمل العروسة وتقلبها في حجرها وتمسح الغبار عن نحاسها القديم المنقوش وتفكر في مكان تضعها فيه بحيث لا تغيب أبدا عن عينيها (٣١)

إن هذا الوصف المسهب لجميع جزئيات المكان المحيط بـ " نرجس " يستشرف الكاتب من خلاله بعدا أخر غير الظاهر من وصف المكان ؛ فهناك عدد من المدلولات التى تجاوز الأدب إلى الحياة " وما يبدو لنا عين كاميرا محايدة ترصد في براءة عالما من الأشياء الموجودة الملقاة هو احتفال بالتقطير وولع برصد ما هو دال في وجوده بحيث لا يعوزه المجاز ولا يتكئ على المخايلة وإنما يعوزه في المقام اول اقتناص ما فيه من عرى وصلابة ودلالة ذاتية ومن ثم التأكيد لى نقيضها . ثمة فى هذا الكون اللغوى انتصار لوضع العالم في حال من العرى الفيزيقي ، وثمة احتفال برؤيته كما هو في عريه ونثريته وركاكته " (٣٧)

ونلاحظ أن " أصلان " في هذا النص الوصفى الطويل أذاب شخصية " نرجس " في المكان حتى أصبحت كأنها شيء من الأشياء التي يحويها ذلك المكان؛

فانسحب عليها كل ما فيه من عدم وفناء وانتهاء في علاقة نفسية عميقة وتفاعلات متبادلة ، ومن ثم فإنه لا ينبغي للكاتب ان يصنع نسخة الية طبق الاصل من الواقع او نسخة تقوم علي ملاحظة الحقائق المادية ، والفن – في الاساس – يكمن في جعل اوجه النقص في الطبيعة اساساً لجمال لم يدرك حتي الان من خلال انارتها بالضوء الذي لم يوجد قط علي سطحها لكنه يري كامناً فيها ، والفنان – في ذلك – يبحث عن الجمال الاعمق المستكن ، والجمال الذي يضفيه الكاتب علي الموضوع ليس جمال المظهر بل جمال تداعي المعاني (٣٨)

وهذا يدفعنا للاشارة الي ان تصوير الواقع ليس مقصوداً لذاته بتصوير مشاهد الحياة الحقيقية ، وقد يكون الواقع لدي الروائي " هو ما يراه بمفرده وما يبدو له انه من يستطيع رصده ، – الواقع لديه – هو ما تعجز الاشياء التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقطاطه مستلزماً طرائق واشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه " (٣٩)

هكذا كان " ابراهيم أصلان " يميت المكان قبل موت الشخصية ، ويثبت هذا انه في الفصل التالي لهذا المشهد يحشد كل طاقة هذا المكان ليضبط هذه التقنية التي الزم نفسه بها ، ففي اثناء مرض : نرجس " الذي سبق موتها ذهب ابنها " عبد الله " الي عيادة الطبيب وهناك :

" الدنيا ليل ، والعيادة في دور ارضي من بيت بلا باب في فضل الله عثمان . صالة كبيرة فيها مقاعد مختلفة الاحجام . والارض خشب لون التراب لكن مكنوس ، عبدالله قاعد علي يمين المكتب الصغير والتومرجي العجوز عند الستارة المدلاة

علي مدخل حجرة الكشف البعيدة وهناك صورة باهتة لامرأة ترضع من صدر عريان والنور خفيف والجير واقع من الجدران .. خرجوا الي قضل الله عثمان . مشوا في نور اللمبات القليلة علي واجهات المحلات المغلقة كان التومرجي يسبقهما والحقيبة مدلاه في يده ، وعندما وصلوا الي مدخل البيت المفتوح سبقهما " عبد الله " الي الداخل " (٤٠)

بهذا المنظور الفني استطاع " اصلان " ابراز المكان حاملاً الموت ورائحته ودلائله في كل جزئياته بأبعاده المادية والوانه وظلاله ، فألفاظ الموت تشيع في الرواية لتصل الي تسعين لفظة تحمل دلالة الموت ، منها اربعون مرة بلفظ الموت وخمسون منها تدخل في حقل الموت الدلالي ،" ولا يشترط ان تكون الفجيعة في الدراما الحديثة بموت البطل الذي يعاني لكي يحدث الاثر التراجيدي ولكي يكفي ان تصور الدراما الحديثة اخفاق هذا الانسان امام هذه القوي ، ان اخفاقه يحقق الاحساس التراجيدي وليس موته ، وقد يعني الاخفاق الموت المعنوي للانسان في العصر الحديث ، هذا مع ملاحظة ان البطل الذي يموت في الدراما الحديثة لا يموت كما الامر في التراجيديا اليونانية حيث يفجع البطل وهو في قمة مجده ، بل انه يموت عندما تكاد تنتهي حياته ولم منه بقايا يمكن ان تعيش " (٤١)

والكاتب يعتمد – في ذلك كله علي الوصف السردي للمكان " وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن ان نسميه بالصورة السردية ، وهي

الصورة التي تعرض الاشياء متحركة ، اما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الاشياء في سكونها " (٤٢)

كان " اصلان " – اذن – يعني بتصوير الاماكن ووصف ما فيها من جزئيات موظفاً اياها لخدمة تطور الحدث الروائي ومحملا اياها أراءه وانطباعاته وتصوراته عن العالم والانسان ، ومع هذا فانة هى لم يكن يصف المكان دفعه واحدة في لوحة واحدة متكاملة منفصلة ، بل يقدم علي وصف المكان بما نحتمه الحبكة الروائة وعناصر القص الاخري فيبرز في النهاية واحد من بين هذه العناصر لا ينفصل عنها ولا تستطيع هي ان تتحرك الا من خلاله .

والرواية علي هذا – عند اصلان – تتلاقي مع الرواية الاجتماعية في انها تكثر من تصوير الاماكن بشوارعها وقراها وبيوتها وغرفها لكنه يجزىء ذلك ويصف المكان الواحد في اكثر من موضع ، بعكس الرواية الاجتماعية التي يمكن ان ياتي فيها وصف المكان في لوحة كاملة مستقلةى ، لكنه يلتقي معها في هذا الاحساس القوي بالمكان ." ان الروايات الاجتماعية تمنح القارىء احساساً قوياً بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقري وشوارع المدينة والمباني والاصوات البشرية وضروب الانشطة المختلفة ، والقصد – من وراء ذلك كله – هو اتعطاءونا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسنا في اعماق ذلك العالم الموصوف حتي نفهكم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص ".(٤٣)

والثابت بعد هذا كله ان الحيز المكاني في اي عمل روائي لا ينبغي له ان يعري من الوصف ولا ينفصل عنه والا فالمكان – في هذه الحال – يكون خالياً عارياً من اي قيمة فنية ، اما وروده مع الوصف فهذا ما يمنحه مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الاخري مثل اللغة والشخصية والزمان ... الخ (٤٤)

فعندما يصف " اصلان " بيت " البهي عثمان " ونرجس " يأتي عرضاً كأنه لا يعني الوصف في ذاته ، فعندما جاء " عبد الرحيم " من البلد " الي " فضل الله عثمان " لاول مرة اراد ان يبرز الكاتب الخير الذي حمله معه " عبد الرحيم " من البلد " وفي اثناء ذلك تظهر بعض قسمات المكان (٦٤،٦٣)

وعندما يحل الموت بيت " البهي عثمان " يشيع الكاتب في اثناء وصفه ذلك الموت في حنبات المكان حثي انه في ذلك الوقت يسبه القبر (_ص٥٦) اما بعد موته فعلا فأن بيته يصبح مغلقاً خرباً ، يؤكد هذا صوت صرير الباب ، وعتمة المكان من الداخل ، وجلوس " نرجس " في " ركن الصالة " ، وتعليق صورة " البهي عثمان " علي الجدار المطلي بالجير " الاخضر الباهت " (ص١٦٩، ١٧٠)

اسطرة المكان :

وعلي هذا فلا يمكننا التسليم بما ذهب اليه " جرييه " من خلو المكان من ايه ادلة ،ولا التسليم باعتبار المكان محض وجود موضوعي صرف بوصفه مجرد مكان حيث كان يري ان العالم ليس ذا معني وليس عبثاً انه ببساطة موجود (٤٥) فقد رأينا الانسان في" عصافير النيل " متفاعلا مع المكان ومع غيره من الشخصيات ،

وكل المشاهد التي يصق فيها المكان تبدو مؤدية الي غرض واحد ومغزي لا يختلف من مشهد لاخر .

والاشخاص الذين يعيشون فوق هذا المكان " فضل الله عثمان " ليس لهم ان يتحددوا بغيره ، حيث كان البدء والمنتهي والملجأ الذي تحتمي فيه اشخاص العمل الروائي بوصفه واقعهم المعيش ، لذا فالكاتب يصور الاشخاص من خلال المكان والعكس .

ومن ثم فمن النادر ان نجد في " عصافير النيل " وصفاً خالصاً يبرز ملامح الاشخاص البدنية والنفسية خارج حدود المكان ، وقد يترتب علي هذا محاولة " اصلان " اسطرة المكان ، في اعماله الروائية " فان العنصر الاساسي في منح المكان هذه الاهمية نابع عن وجود الاشخاص فيه ، اشخاص متحددون تفاعلهم مكع هذا المكان يمنحه فرداته وهويته التاريخية فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق قيمهم "(٤٦)

وليس من شك في ان الرواية الحديثة قد استلهمت الاسطورة ، " والاسطورة في ارجح الاقوال هي التعبير القولي عن شعائر معينه تمارسها الجماعة البدائية اعتقاداً منها بان الممارسة تجلب لها الخير وتدفع عنها الضر . وتقترن بروح الكون "(٤٧)

ومن ذلك ما نراه من استلهام الكاتب مشهد منطقة الاهرامات في اثناء جلوس " عبد الله " بين اولاده يساهدون التلفاز :

" في ذلك الوقت كانت المذيعة الشابة تقف وسط مجموعة من التلاميذ الصغار عند سفح الاهرام ، تسالهم عن عددها ، واسماء من بنوها ، والاولاد يرفعون اصابعهم ويجيبون : خوفو – خفرع– منقرع .

بينما المدرسة المرافقة تظهر علي الشاشة احياناً ، وتختفي . وعندما قالت المذيعة : طيب مين يعرف الفراعنة بنوا الاهرامات ليه ؟ " لم يجب احد .

ثم رفع احد الاولاد اصبعه " قول ياحبيبي " وقربت الميكروفون من فمه . قال الولد : " هم بنوا الاهرامات ، علشان يدفنوا فيها حضرة الناظر ." ياخبر " وضحكوا ، المذيعة ، والولد النعسان .الاستاذ عبد الله ايضاً ضحك ، واطفأ سيجارته .فكر ان يقوم ويخبر امنية بما قاله الولد ، لكن صوت الكناري ارتفع مدوياً داخل الصالة " (٤٨)

وعندما يصف الكاتب ليلة عرس " عبد الرحيم و " سعاد " يضفي علي المكان هالة اسطورية اذ اقيم " في ساحة القرية التي تقع تحت سفح الهرم الكبير .زحمة هائلة وزغاريد وطبل ومزمار بلدي وتحطيب ورقص خيول واولاد ونساء ورجال . مولد كبير " (٤٩)

ويضفي " اصلان " جواً اسطورياً اخر علي بيت الحاج مرتجي :

" وفي كل سهرةكان " عبد الرحيم " يتحدث عن الكنز الموجود في المقبرة الفرعونية التي بني عليها " الحاج مرتجي " بيته .

وكانت " نرجس " يوم الخطوبة قد دخلت هذا البيت الذي بني من طبقة واحدة ووجدت حجراته كبيرة ومعظمها يفضي الي بعضه بعضا وارضها من دون بلاط . وكانت دورة المياه واسعة ويربون فيها افراخا واوز ابيض وجديا احمر ، بينما كانت فتحة المرحاض في منتصف الحجرة الي درجة ان " نرجس " خجلت ان تشلح وتقضي حاجتها امام هذه المخلوقات الحية . وكان عبد الرحيم يقول لها : " امال احنا بنقول ايه من الصبح ؟ " ويشرح لها كيف ان الحاج مرتجي عمل فتحة المرحاض فوق البئر التي تصل الي سرداب المقبرة حتي لا يكتشفها احد " كل البيوت كدة " (٥٠)

بطولة المكان :

وعلي النحو الذي رأينا نستطيع الجزم بأن البطل الحقيقي في" عصافير النيل " هو المكان الذي يتمثل في " فضل الله عثمان " من جهه " والبلد " من جهه اخري ، فالمكان هو الذي يحرك الاحداث وتتوالد – من خلاله – المشاهد والمواقف ، هذا علي الرغم من تعدد شخصيات الرواية الرئيسية مما يحمل المكان دلالات نفسية تارة واجتماعية تارة اخري ، فلنري " فضل الله عثمان يجسد العزلة والضياع والتيه ومع هذا فان ساكنيه يحسون نحوه بألفة التسليم بالواقع التي لم تمنعهم من البحث عن " البلد " ، وهذه الاماكن التي يصورها " " اصلان " – مثل روايته كمثل روايات جيله – " كلها مفردات نمثل محاور بنائية في هذه الاعمال تبدأ الروايات

منها وتنتهي اليها وتشعر فيها بمعاني الدفء والالفة والانتماء ، فتكاد – بذلك – تضفي عليها المعني الكلي للبيت والوطن كله " (٥١)

اذا كان المكان هو البطل الحقيقي في رواية " عصافير النيل " فان فضل " فضل الله عثمان " هو بطل الاماكن في هذه الرواية ، حيث يتغلغل داخل الاشخاص وهم يتحركون من خلاله ويعدونه مرجعيتهم ، وفوق ارضه وداخل بيوته تحتدم صراعات البشر وتبرز تناقضاتهم وتبدو هوية ساكنيه من خلاله غير قادرين علي الفكاك من اسره ، فجميع شخصياته الرئيسة وفدت اليه من البلد ولم تسطع شخصية واحدة العودة مرة اخري ، فكلهم ماتوا في اماكنهم وقبروا في " فضل الله عثمان " .

وعلي الرغم من ان شخصيات الرواية – في معظمها – شخصيات مقهورة مأزومة لكن اصحابها متعايشون ، وهذه الشخصيات المأزومة شخصيات عادية جدا تسعي وسط قوي لا تملك التحكم فيها ، لانها تعبر عن افراد ضائعين غيرمحددي الملامح ، وهذا البطل العادي لا يستطيع ان يثير فينا كثيرا من الخوف وان كان يثير فينا الشفقة عليه كما يشعرنا بقلة الحيلة " ويقول هربرت .ج. مولر عن هذا الانسان العادي والذي اصبح بطل الدراما الحديثة ان الانسان الحديث عبد للعادة والضرورة الاقتصادية والوعي الطبقي ورغباته اللاشعور والعاطفة الهوجاء ... ومن ثم قد يعاني البطل مما يحدثة الكتاب عندما يتخذون منه اولا واخيرا عاجزا يعرضون من خلاله التحليلات الاجتماعيه والنفسية "(٥٢)

ان " ابراهيم اصلان " حريص كل الحرص علي ابراز اهمية المكان في شكل صورة بطولية متفردة ، وهذا النزوع نحو اثبات بطولة المكان يرجع – في الاساس – الي ما طرأ علي المجتمع العالمي من تغيرات في بنية المجتمع وثقافته وايدلوجيته ووجهاته السياسية ، ومن ثم يتحول المكان في روايات " اصلان " من مجرد بقعة جغرافية معينة الي رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه ، وهذا المنزع الرمزي الذي نستخلصه

الحديث عبد للعادة والضرورة الاقتصادية والوعي الطبقي ورغبات اللاشعور والعاطفة الهوجاء ... ومن ثم قد يعاني البطل مما يحدثه الكتاب عندما يتخذون منه أولا وأخيرا حيوانا عاجزا يعرضون من خلاله التحليلات الاجتماعية والنفسية " (٢)

إن " إبراهيم أصلان " حريص كل الحرص على إبراز أهمية المكار في شكل صورة بطولية متفردة، وهذا النزوع نحو إثبات بطولة المكان يرجع – في الأساس إلى ما طرأ على المجتمع العالمي من تغيرات في بنية المجتمع وثقافته وايديولوجيته ووجهاته السياسية ، ومن ثم يتحول المكان فى روايات " أصلان " من مجرد بقعة جغرافية معينة إلى رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه ، وهذا المنزع الرمزي الذي نستخلصه من رواية " عصافير النيل " يعبر عن مدى نجاح الرواية في خلق التأثير بحالة وجودية بعينها (٥٣)

يعد " فضل الله عثمان " – كما أسلفنا – المبتدأ والمنتهى الشخصيات الرواية فلا يتصرفون إلا فوق أرضه ؛ يبرز هذا عندما ذهب إلى مرشح الحكومة فى الانتخابات " الحج محمود الفحام " و " البهى عثمان " و " عبد الرحيم " و " محمد أفندى الرشيدى " ، فبعدما التهوا من حضور لقاء المرشح الجماهيرى خرجوا متجهين إلى " فضل الله عثمان " لم ينطق أحدهم بكلمة واحدة بل " ظلوا صامتين حتى وصلوا إلى "فضل الله عثمان " حينئذ قال الحاج " محمود الفحام " " (ص ٤٥،٤٦) وعندما غادر " عبد الرحيم " إلى " البلد " بعد وقفه عن العمل فلابد أن يذكر الكاتب " فضل الله عثمان " الذي تنطلق منه " نرجس " وهي تودعه (ص٩٠)

وعندما اصطاد " عبد الرحيم " عصفورا بسفارة صيد السمك فريع وجرى وجرت الأولاد خلفه أسرع البهى إلى فضل الله عثمان وهو يمسك ذيل الجلباب .... عندما ضروا عليه بعد رحلة صيده الأولى تلك كان منهمكا فى جلبابه المبلول وقدميه الحافيتين كان وجهه مجروحا وشعره منكوشا بعد أن أضاع طاقيته الجديدة حتى أنكرته نرجس واقتربت منه لتعرفه عادوا إلى فضل الله عثمان وأغلقوا الباب على أنفسهم . اغتسل عبد الرحيم ونام مغمض العينين " (ص٧٢)

هوامش الفصل الثاني

١- لوسيان جولد مان وآخرون: القصة – الرواية – المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ت خيرى دومة ، دار الشرقيات ، ١٩٩٧م، ص ١١٥

٢- طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م، ص ٧٦، وراجع : دراسات في نقد الرواية ، البيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ١١٧ .

٣- نشرت " عصافير النيل " للمرة الأولى فى دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٩م ، ثم نشرتها في طبعتها الثانية الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م .

٤- راجع في سمات هذا النوع من الروايات : طه وادى : دراسات في نقد الرواية ، ص ١٠٩:١١٣. و السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ، طا ، ١٩٨٢م، ص ٧٢.

٥- شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوى – طرائق السرد في روايات محمد البساطى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ٢٠٠٠م ، ص ٢٥٣ . وراجع : أمينة رشيد : تشظى الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ١٣، ٣٩ وما بعدها .

٦- راجع : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٢٦،٢٧.

٧- روجر ب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أفاق الترجمة ، مصر ، مايو ١٩٩٩م، ص ٦٣،٦٤،٩١،٩٢ .

٨- السابق ، ص ١٤٥.

٩ – محمد بدوى: الرواية الحديثة في مصر ، ص١٣٣.

١٠ – يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ١٠٣

١١- : E.M Forester , Aspects of the novel (New York Harcourt Brace Jovanovich – 1927P . 73)

١٢ – إدوين موير: بناء الرواية ، ت إبراهيم الصيرفي ، القاهرة ،١٩٦٥م ، ص ٢١.

١٣- الرواية ، ص ١١:٩

١٤ – السابق ، ص ٢٢٦،٢٢٥

١٥ سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٧

١٦- الرواية ، ص ٢٠.

١٧- عبد الرحمن أبو عوف : قراءة في الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م ، ص٧٩.

١٨ – السابق ، ص ٨٣.

١٩ – الرواية ، ص ٥٠،٤٩.

٢٠ – السابق، ص ١٢٤، ١٢٥.

٢١ – السابق ، ص ١٤٧، ١٧٦.

٢٢ – شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر – دراسة في تأصيل

فن أدبي ، أصدقاء الكتاب ، ط٤، ١٩٩٩م، ص١٢.

٢٣ – راجع : محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، البيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م، ص ١٤٥ ٢٤ – إبراهيم أصلان : فصول، عدد القصة القصيرة ، العدد الثالث من المجلد الثاني .

25- Michel Butor, "L Espace du Roman in Essais ** ، pp. ٥٨–٤٨ sur Paris le Roman, Gallimard 1919 وراجع سيزا احمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٧٤،٧٧

٢٦ – السيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص ٢٣٣.

٢٧ – فوزى فهمى : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ٩١ . وراجع : محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، ج ١، ص ٢٣٢

٢٨ – راجع : رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى الدين صبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية بيروت ، ١٩٨١م، ص٢٣١.

٢٩ – راجع : آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ت إبراهيم مصطفى ، دار المعارف مصر، د.ت. ، ص ٢.

٣٠– صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٨٩ وراجع : د. حسين حمودة ، الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٠٠.

٣١ – سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٧٦

٣٢- الرواية : ص ١٨.

٣٣- السابق : ص ٢٢٤ .

٣٤- محمد الباردى: الرواية العربية والحداثة ، ج ١، ص ٣٤٤

٣٥ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية ، ص ١٩٦.

٣٦ الرواية : ص ١٨٢:١٨٦

٣٧ – محمد بدوى: الرواية الحديثة في مصر ، ص ١٢٥/١٢٦

٣٨- راجع : أمين العيوطي : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م، ص ٣٧،٣٨

٣٩ – ساروت وأخرون : الرواية والواقع ، ت. رشيد بنحدو، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م، ص ١٢.

٤٠ – الرواية ، ص ١٨٩:١٩٢.

٤١ – فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٩٥،٩٦

٤٢ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٨٣

٤٣- هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت صلاح رزق ، ص ٩٣

٤٤ – راجع : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص ١٤٣

٤٥- راجع : صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ص ١٩٤.

٤٦ – محمد بدوى: الرواية الحديثة في مصر ، ص ١٤٠

٤٧ – شكرى محمد عياد : القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبى ، ص ١٠ . وراجع احمد شمس الدين الحجاجي :

الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، ج ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م، ص ٩ وما بعدها .

٤٨ – الرواية ، ص ١١،١٢ .

٤٩ – السابق ، ص ١٠٤ . ٥٠ السابق ، ص ١٠٧ : ١١٠ .

٥١ – حسين حمودة : الرواية والمدينة نماذج من كتاب السنينيات في مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، سبتمبر ٢٠٠٠م ، ص ٢٩٧ ، ٣٠٣

٥٢ – فوزى فهمى : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص ٨٢ وشكرى محمد عياد : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٩م ، ص ١٤٩ . وطه محمود طه دراسات الأعلام القصة في الأدب الإنجليزى، عالم الكتب ، ١٩٦٦م ، ص ٣٤ . وراجع في خصائص هذا البطل الجديد : أحمد إبراهيم الهراوى: البطل المعاصر في الرواية المصرية دار المعارف ، مصر ،

ط ٣، ١٩٨٦م، ص ٤٢ ، ٤٣.

٥٣– راجع : محمد بدوى: الرواية الحديثة فى مصر ، ص ١٥٥،١٥٦ وروجر . ب . هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ص ١٧٢

الفصل الثالث

المنزع الوصفي في رويات

يوسف عز الدين عيسي

مقدمة

ليس من شك في أن الرواية العربية الحديثة قد مرت بمراحل متعددة، وسلكت قنوات مختلفة تطفو في بعضها وتغمر في بعضها الآخر في أثناء شقها عباب المنتج الأدبى على اختلاف أجناسه ، فبعد صراع مضن و مفاضلات متعاقبة استطاعت الرواية العربية الحديثة أن تثبت أقدامها في مقابل الشعر الذي ظل ساندا على فنون الأدب العربي المختلفة على مر العصور .

فبعدما كان كثير من المشتغلين بالأدب يعلى من شأن الشعر ويحقر القصة أو الرواية رأينا أخرين ينتصرون لها ، بل تنتصر هي لنفسها، وراح هؤلاء النقاد المعاصرون يصفون حاضرنا بزمن الرواية ، إذ أصبحت الرواية ملحمة العرب المعاصرين في بحثهم عن المعنى والقيمة في زمن يضطرب فيه المعنى وتهتز القيمة " فإننا تتطلع إلى الرواية العربية بوصفها الجنس الأدبى الأقدر على النقاط تفاصيل الأنغام المتناثرة لإيقاع عصرنا العربي المتغير ، والتجميد الإبداعي لهمومه المؤرقة ، وذلك في سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائي لعالمنا المعاصر وتقديم براثن قمعه التي تبدأ من الاتباع في داخل الثقافة الوطنية، وتنتهي بالمبدأ نفسه في العلاقة بالثقافة العالمية، خصوصا فى تصارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التي تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذرى (١)

إن أديبنا الذى ندرس نتاجه في هذه الصفحات خير دليل على هذا إذ يسمو بنتاجه الرواني إلى مرتبة إنسانية عالية يستطيع خلالها أن يواجه الآخر، إذ يصدق منظوره الروائي على اختلاف العصور وتباين الثقافات ، لأنه يعرض على نفسه الصافية المطمئنة ، فلا يعجز بعد ذلك أن يفرض فكره ومنظوره الروائي في ساحة الأدب العالمي غير مقيد نفسه بزمان أو مكان .

ليس هذا غريبا على "يوسف عز الدين عيسى " الأديب السكندرى بالرغم من أن الممتهنين لحرفة الأدب والنقد يكيلون له الاتهامات ويرمونه بالضعف، ولا يضعونه موضعه بين الصفوف الأولى للروائيين ، زاعمين قلة نتاجه المكتوب وكثرة ما له من تمثيليات إذاعية مما أدى – في نظرهم – إلى ضعف نتاجه المكتوب من الناحية الفنية . وأحسب أن ما ذهبوا إليه مردود لأسباب منها:

أن إبداع الأديب لا يقاس بكثرة ما بكتب أو ينشر من أعمال ، بل يقاس هذا الإبداع بما فى نتاجه – وإن قل – من قدرة على تماسك خيوطه الفنية على مدار العمل الفنى في حين لا يمنعه هذا من إبراز منظوراته الفنية المختلفة فلا يطغى واحد على آخر. وقد أجاب " يوسف عز الدين عيسى" نفسه هؤلاء بقوله : " وفى كثير من الأحيان تمنح جائزة نوبل بفضل عمل واحد متميز ، فـ " همنجواي " في واقع الأمر منح تلك الجائزة عن روايته القصيرة " العجوز والبحر" ، إذ إن باقي رواياته متواضعة المستوى ، وهو متميز بقصصه القصيرة أكثر من رواياته ، ورواية " العجوز والبحر" أقرب إلى القصة منها إلى الرواية فهى قصة قصيرة

طويلة ، وعندما منحت البريل باك "الجائزة نفسها قال لها أعضاء اللجنة إنها لو لم تكتب سوى رواية الأرض الطيبة لمنحوها الجائزة وكذلك منح " بيكيت " جائزة نوبل عن مسرحية " في انتظار جودو " إذ إن أعماله الروائية سيئة ومتشابهة وقد قال عنه "كولون ويلسون" إن جميع أعماله الروائية لو احترقت ولم يبقى منها

سوى عمل واحد فإنه يكون كافيا تغنى قراءته عن قراءة باقى رواياته "(٢)

ومنها أن " يوسف عز الدين عيسى "على الرغم من ذلك لم يكن مقلا في نتاجه الروائي المكتوب ، إضافة إلى عدد من مجموعاته القصصية وأعماله المسرحية ، من ذلك رواياته " العمل المر " ١٩٥٨ ، "الرجل الذي باع رأسه ١٩٧٩ ، الواجهة" ١٩٨٢ ، "لا تلوموا الخريف ١٩٨٩، التمثال وعين الصقر" اللتان نشرتهما الهيئة المصرية العامة للكتاب في مجلد واحد مع روايته "العمل المر ١٩٩٤) و" ثلاث وردات وشمعة ١٩٩١ و "الأب " ١٩٩٦ . وله مجموعات قصصية مثل " ليلة العاصفة ١٩٨٤ ، و " البيت وقصص أخرى " ١٩٩٣، وقد بلغت هذه القصص القصيرة – مع غيرها – مائتين ومن مسرحياته " نريد الحياة ومسرحيات أخرى " ١٩٨٥ ... إلخ.

وهذه القراءة في النتاج الأدبى ليست غريبة على مبدع نفخ فيه روح الإبداع في سن صغيرة جدا، وإن كان قد بدأ إنتاجه بالشعر عقب حصوله على الشهادة الابتدائية .

ومنها أن كثرة التمثيليات الإذاعية التى تعدو أربعمائة عمل لم تكن غير امتداد طبيعى لأدب الرجل الروائي ، لأن بعضها كان في الحقيقة أعمالا روائية تحولت

إلى تمثيليات، وبعضها الآخر نجد أثره واضحا بجلاء على أسلوب الكاتب في أعماله الروائية أعنى بهذا أسلوب التشويق الذى اتسم به كاتبنا، بل إن النزعة الوصفية ذاتها التي سادت رواياته كان من أهم بواعثها هذه الخبرة الإذاعية التي تحاول أن تصف للمستمع كل كبيرة وصغيرة لتجعله يعيش في الحدث لا ينسلخ عنه، ولعل السبب الثانى فى هذه النزعة الوصفية أن الكاتب كان عالما يدقق في الجزئيات ويعنى بالتفاصيل ويحرص على الإحاطة بكل جوانب الموضوع عند تناوله أو عرضه.

أما ما رموه به من ضعف فنى فى نتاجه الأدبي فأحسب أن هذا يترك للصفحات الآتية من هذا البحث المتواضع ، لعلها تجلى الحقيقة في ذلك ، ومن قبل البحث أعماله نفسها تفتح ما استغلق وتجلى ما أرادوا أن يطمسوه .

لهذا أردت أن أدرس نتاج " يوسف عز الدين عيسى" مبرزا جوانبه الفنية المتعددة، خصوصا تلك النزعة الوصفية التي شغف بها الكاتب ، فبدت فى رواياته على هيئة روبرتاجات أحيانا أو لقطات سينمائية قصيرة سريعة خاطفة تتبع من الأحداث وتخدم السرد وتنمو مع الشخصيات وتنميها ، وتساعد على فهمها من الداخل والخارج على السواء ، مما يؤثر فى القارىء تأثيرا شديدا، وهو في هذا يعني – إلى حد كبير بتصوير الجزئيات التى نستطيع أن نجدها منبثة في ثنايا رواياته ، وإنني أعزى هذا النزوع نحو الجزئيات إلى حد تشريحها وتحليلها وردها إلى عناصرها الأولى إلى هذا الطابع العلمي الذي سيطر على شخصية " يوسف عز الدين

عيسى"، إذ درس علم الحشرات ودرسه في الجامعات المصرية وجامعة الإسكندرية على وجه التحديد وقد وصل فى هذا العلم إلى درجة الأستاذية .

فكاتبنا – إذا – خليط ذكى من العالم بعقله المنظم الدقيق الذي يعنى بالتحليل والتشريح ، والأديب الفنان مرهف الحس ، رقيق النفس المشغول بقضايا ذاته ومجتمعه ، مما كان له أبعد الأثر في رؤيته التي يعرضها من خلال منظوره الروائى وتشكيلاته الفنية .

ولما كان االمنظور الايديولوجى لا يعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله ‘ وانما يعني ذلك المنظور الذى يتبناه في صياغته لعمل محدد ‘ وقد يتحدث الكاتب بصوت مخالف لصوته ‘ وقد يغير منظوره في عمل واحد اكثر من مرة (٣) ‘ كانت بناء على ذلك فكرة الفصل الاول من هذا البحث " دراسة المنظور الروائي في اطار وصفى " في موضع غير هذا الكتاب .

ولما كانت غاية الرواية بوصفها تعبيرا فنيا هى نسيجا للحياة الانسانية بعمق وخصوبة ‘ وعلى هذا كان التشخيص هو المحور الرئيسي للتجربة الروائية ‘ حيث نتمكن من فهم الطبائع البشرية ومعايشة اصحابها ‘ كانت فكرة دور الوصف في رسم الشخصية كما وردت في هذا الكتاب .

ولما كانت هذه الشخصيات وذلك السرد الوصفي للعمل الروائي لابد ان يقعا في اطار زمنى وحيز مكانى ‘ كانت فكرة دراسة علاقة التلازم بين السرد الوصفي والزمان والمكان .

دور الوصف في رسم الشخصية :

راينا المنظور الايديولوجى مصورا تصويرا شاملا عند " يوسف عز الدين عيسي " وهو يمثل القيم الاساسية التى تعد ركيزة العمل الادبي الذى يبرز خلال القيم المختلفة المطروحة من قبل الاديب خلال منظوره الخاص ، او عن طريق منظور شخصياته بمعنى ادق اذ تحكم الشخصية على اساس هذا المنظور على العالم المحيط بها مستعينة بالمنظور النفسي الذى تحكم من خلاله على العالم المتخيل وكل اولئك يندمج في المنظور تعبيرى يتمثل في الاسلوب الذى يختاره المؤلف لشخصيته فتعبر عن نفسها من خلاله وهذا المنظور الايديولوجى ، او وجهة النظر الاساسية التقييمية التى تجكم على العمل الروائي هى منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا كما "يري او سبنسكى " (٤) .

والشخصية بطبعها عالم معقد شديد التركيب والتباين ، ومن لم تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الايديولوجيات والاهواء والافكار ، ونحن نستطيع ان نقف على كثير من هذا الاختلافات في نماذج شخصيات ادبينا المتعددة ، وهو في هذا كله يصف احداثه وشخصياته من منظور يمزج فيه بين ادراك شخصية من الشخصيات المكونة لمجرد الاحداث من ناحية او ادراك الراوى الانا الثانية من ناحية اخرى .

وقد استعان " يوسف عز الدين عيسي " في رسم شخصياته باكثر من وسيلة من الوسائل المختلفة اذ اعتمد على وصف هذه الشخصيات وصفا سرديا ، وعن طريق الحوار بينهما وبين الشخصيات الاخرى التى تكون نسيج العمل الفنى ، اضافة الى

المونولوج الداخلى الذى يستبطن به كنه هذه الشخصية فيزول حين اذ ما بين الوعى واللا وعي من حجب واستار ، ويسطيع من خلال ذلك ان ينتقل البعد الزمنى من الماضى الى المستقبل ، اضافة الى الحال ، كما استطاع ايضا ان يقدم بعض الشخصيات عن طريق حديث الاخرين عنها ووصفهم اياها .

وقد استطاع كاتبنا في ذلك ان يبرز كثيرا من الجوانب الاجتماعية والنفسية لشخصياته ، فبدت في معظمها ذات دور فنى وتاثير ختص في بناء الرواية ، وراحت تحدد للعمل الروائي مساره وتعكس كثيرا مما يوحي به ، سواء في ذلك "الشخصيات النامية الديناميكية " المتطورة مع تطور الاحداث والشخصية المسطحة التى تكون اقرب الى الجمود والثبات ، على الرغم من ان بعض هذه الشخصيات الثانوية كانت تلعب دورها الكبير في تطور الاحداث في روايات كاتبنا فتكون وقتها مؤثرة في الحدث الروائي العام .

واذاكانت الشخصيات المسطحة هى التى تدور حول فكرة واحدة او صفة لا تتغير على طول الرواية فهى لا تؤثر فيها الحوادث الواقعة في الرواية ولا تاخذ منها شيئا ايضا فهى " شخصية احادية الجانب " (٥) .

فان الشخصيات الثانوية على الرغم من هذا تلعب دورا احيانا في تحريك الاحداث وان لم تتحرك هى بها " لعل ابرز دور او وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل في انها هى التى تعمر عالم الرواية ، فما دامت الرواية معينة بتقديم البيئات الانسانية قان الشخصيات الثانوية هى التى تقيم هذه البيئات " (٦) .

ثم ان قضايا الرواية الاساسية تقوم وتتشكل من خلال افعال هذه الشخصيات الثانوية الهامشية ، بمعنى ان الشخصيات الرئيسية لا تستطيع ان تنسلخ عن تصرفات تلك الشخصيات الهامشية التى تتحول حولها والحدث يتصاعد فى الرواية اعتمادا على العمل المتوازن بين هذه الشخصيات الثانوية (٧) .

ترى في رواية "العيل المر " الشخصية الثانوية " بركة " توجه احداث الرواية وجهة اخرى تماما عندما اغشت سر الام لما قتلت الرجل بحديقة القيصر ، ثم سحبته الى البدروم ، وتجد شخصية " نظاجة " وهى شخصية هامشية ايضا توجه الاحداث وجهة جديدة بالسر الذى افشته الى " سوسن " ويتمثل في ان زوجها كان رجلا طيبا لم يغدر بها ولم يجرح مشاعرها بل هى التى كانت تعذبه وتضربه لكنها كانت تكذب على " سوسن " من اجل لقمة العيش " (ص ٨٩ ، ٩٠) .

ومن الشخصيات الثانوية التى كان لها تاثير اكبر في تحريك الاحداث في الرواية على طولها شخصية الام في رواية " الاب " ، فعلى الرغم من انها شخصية هامشية مسطحة تشبه في كثير صورة الام التى تعيش في كتف من يحميها ويعولها زوجا او ابنا ومن ثم لم تتعرض لازمات تنم عن معدنها وتكشف عن مدى صلابتها ، وتعكس من الناحية الفنية بالتالى نمو شخصيتها ، وقد اقتصر دور الام الذى سينمو عنده في الرواية بتطور فنه على رعاية الاسرة والقيام بالخدمات المنزلية والمحافظة على تقاليد العائلة المصرية (٨) .

ومع هذا فاننا نجده هذه الام عند " يوسف عز عيسي " تؤثر تاثيرا شديدا في البناء الدرامى لرواية " الاب " وخصوصا في توجهات الشخصية الابن " منصور " فشخصية الام تكاد تكون السبب الرئيسي والمباشر فيما اصبح عليه منصور بعد ذلك من فساد واضطراب نفسي ، فهى ترفض ان تخبراباه انه هرب من المدرسة وترفض ان تخبره ايضا بانه سرق القروش العشرة وانه تشاجر مع عيال الحارة خوفا من مضايقة الاب ومن ان يؤذى ابنها .

ومن الشخصيات الرئيسية التى وصفها لنا " يوسف عز عيسي" في رواياته على اختلافها ، شخصية البطل الرومانسي المغامر " الذى بدا اشبه بالمغامر الجةاب يستحضره المؤلف في كل احداث واجزاء الرواية فيثبت له فكرة لاحضور الدائم "(٩) .

ففى رواية " العسل المر " نرى هذا البطل الرومانسي متمثلا في " هشام " الذى احب " سوسن " صدفة عندما راها من فتحة في سور القصر الذى كان ذهابه اليه ايضا بدافع رومانسي ، فهو بينهم القديم الذى باعه ابوه لفاقة اصابته ، ولم يكن من الشاب الرقيق الفنان الا ان يحن الى مراتع الصبا ، وهذه سمة رومانسية ، فيرجع الى القصر ينظر اليه من خارجه ، وعندما احب سوسن تجشم كل الصعاب بهدف الوصول اليها فكان يسافر من " الاسكندرية " الى " دمنهور " ثم يسير على قدميه مسافة خمسة كيلو مترات ليصل الى القصر البعيد المعزول ، ولما حالت

الاسوار العالية بينه وبين لقاء محبوبته تسلقها وقفز من فوق الاشجار واستتر بالظلام وتعرض للقتل اكثر من مرة في سبيل حبه.

وشخصية " ابتسام " في " التمثال " تعد معادلا موضوعيا لهذا البطل الرومانسي في تصرفاته ، بهدف الوصول الى من يحب ، فقد تجشمت الصعاب هى ايضا وتسلقت الاسوار واحتمت في احضان الاشجار العالية لتنظر الى " ممدوح " من خلال النافذة ، وتتعرض لحادثة سيارة اثنا الهروب فتصاب اصابة بالغة ترقدها الفراش ، لكنها تعيد الكرة مرة اخرى ، ومع انها افلحت هذه المرة والتقت بـ " ممدوح" وتزوجا فان ضياع الحلم الرومانسي لا محالة واقع ، اذ انتهى بموتها وانتصار التمثال كما ضاعت منها شجرة الورد عند الحادثة الاولى وديست بالاقدام .

ومن هذه النماذج شخصية الام في " العسل المر " وشخصية " منصور " في رواية " الاب " وقد سيطر على هاتين الشخصيتين تحجر الاحساس ، وهما يعيشان في المجتمع لا معه ، وهذا النوع من الشخصيات يهدد ذاته والاخرين ويحمل الدمار لنفسه وللعالم .

فشخصيه الام في " العسل المر " تحبس ابنتها في قصر تبعدها به عن الرجال وهى تحسب انها تحسن صنعا ، وترفض ان تزوجها الشخص الوحيد الذى تقدم لخطبتها ، بل تحاول ان تقتله وتقتبل مراد صديق زوجها الذى لم يعرها اهتماما ، وتغدر قبل ذلك كله بزوجها فتهرب منه بعد تجريده من ثروته وابنته وهذا الصراع

كله يبنى عند هذه الشخصية على الشك في الاخرين والاحساس بالظلم زقلب الحقائق ‘ وهى بهذا كله تصبح شخصية مضطربة تسيطر عليها اعراض " البارانويا " " ومن اظهر اعراض هذا المرض الغيرة الشديدة والشك في نوايا الاخرين وفي دوافعهم ‘ ويقوم المريض بتفسير سلوك الغير من وجهة نظر الشحصية بحته دون محاولة التحقق من صدق النتائج التى يتوصل اليها التفكيره ‘ ومريض الاضطهاد لايطيق النقد او الجدل او النقاش ولا يحتمله ‘ وينظم لنفسه سلسلة منطقية من الامور يخدع بها نفسه وغيره من الناس ‘ ويميل المريض للعدوان وللانتقام " (١٠) .

اما شخصية " منصور " في رواية " الاب " فهو مشاغب منذ صباه يكثر المشاجرة مع اقرانه في " الحارة " ناقم على الحياة التى يعيشها غيرراض بما قسم له ‘ متطلع الى طبقة اخرى ارقي من طبقته ‘ وهو لا يقيم اى احترام للمثل والقيم الموروثه حتى ان هذا يدفعه الى التهكم على ابيه ‘ ومن ثم لايطيق الالتزام بالمدرسة فيكثر من الهرب مما ادى الى فشله في الدراسة ‘ وهو لا يتورع ان يسرق امه ويسرق اخاه الاصغر الذى يعمل بعد خروجه من المدرسة عملا شاقا ليوفر عشرة قروش يضعها في جيب ابيه فياتى منصور اليه فيسلبها دون احساس بادنى مسئولية ‘ فهو شخصية منفصلة عن مجتمعها ‘ صاحبها يعيش في المجتمع لكنه لا يعيش معه ولا يخضع له ولا يعنى بقيمه وتقاليده ‘ فيشرع فى قتل احد استاذته فيسجن على اثرها .

وبعد خروجه من السجن يهدد اخاه الطالب بكلية الهندسة بحرق كتبه لحفد دفين في نفسه على اخيه ، ثم يشرع في تحطيم اثاث البيت غير مكترث بوجود ابيه وامه رمز السلطة والتقاليد ويهرب بالمال الذى اعطاه ابوه اياه الى اخر الرواية حيث يعود الى بيت اخيه " خالد " وهو مدمن للمخدرات مجرما معناد الاجرام ، ميتا وهو حي .

وهذه الشخصيةبما قدمنا عنها تتم لا محالة على انها شخصية " سيكوباتيه " على الشخص الذى يوجه اهتمامه بصورة غير طبيعية الى الحاضر ، ويعجز عن ادراك تاثير اعماله على الاخرين ، ولايستفيد " السيكوباتى " محاربة المجتمع فهو مجرم بطبعه ، يمتاز بالفجاجة العاطفية وعدم النضج الاخلاقي مع عجز في سلامة الحكم وتقدير الامور مع قلة التبصر في العواقب وضعف القدرة على الاستفادة من التجارب السابقة ، وكما يمتاز بحدة المزاج وسرعة الغضب وعدم القدرة على ضبط النفس فيتورط في الجريمة " (١١) .

ومن الشخصيات التى رسمها لنا " يوسف عز الدين عيسي " ويجدر الوقوف عندها شخصية " ميم نون " في رواية " الواجه " وهو شاب في الخمسة والعشرين من عمره " لايذكر من اين اتى ولا لاى غرض جاء ولكنه في صباح احد الايام وجد نفسه في هذه المدنية التى لايعرف عنها شيئا ، ظل واقف يدير بصره في انحاء المكان يتامل واجهات المساكن والمتاجر ، كل شئ نظيف ، الجدران نظيفة

والافارير نظيفة ويكاد يرى صورته منعكسة على ارض الشارع من فرط نظافته " ص٥ .

وراح الكاتب يفيض في وصف هذه الشخصية بما يلفها من حيرة ، حتى تصل قمة الماساة عندما يذهب الى مكتب الاستعلامات ليسال عما لايعلم ، وهناك كتب كل ما يعن له من اسئلة واستفسارات ، وقد تمثلت اسئلته فيما ياتى :

اولا : ما اسم هذه المدنية ؟

ثانيا : ما المهمة التى ارسلت من اجلها الى هذه المدنية ؟

ثالثا : من اى مكان اتيت ؟

رابعا : ما السر الرهيب الذى يخفونه عنى ؟

خامسا : مالمدة التى ساقضيها في هذه المدنية ؟

ضغط " ميم " على الزر الاخضر ، فسمع ضجة داخل الجهاز وهبطت من الجهاز ورقة استقرت على حاجز اسفل الفتحة السفلى ، التقط " ميم " الورقة ونظر فيها ليقرا الاجابة عن اسئلته فوجد الاتى

اولا : اسم المدنية لا يدل على شئ سمها كما تريد .

ثانيا : المهمة التى ارسلت من اجلها الى هذه المدنية هى : البحث عن الحقيقة .

ثالثا : من اى مكان اتيت ؟ : اتيت من مكان مجهول !

رابعا : السر الرهيب الذى يخفونه عنك هو : جميع سكان هذه المدنية محكوم عليهم بالاعدام !

خامسا : المدة التى ستقضيها في المدنية : طول حياتك حتى يحين موعد تنفيذ حكم الاعدام فيك ! (ص ٤٨ ، ٤٩) .

على الرغم من انه علم بعض المعلومات فانه يجهل الكثير منها ، لذلك كان عليه ان يسير في الحياة يكد ويتعب ويحاول الوصول الى الحقيقة ، وشخصية " ميم نون " على هذا تقترب على حد كبير من شخصية " فاوست " في بحثه عن الحقيقة ، وقد " عرف الناس قديما قصة فوست ومغامرته الكبيرة في سبيل الوصول الى الحقيقة ، حقيقة نفسه وحقيقة الكون من حوله ومركزه من هذا الكون بكل قواه الظاهرة والخفية ، ولكى ما يصل فاوست الى هذه الحقيقة كان عليه ان يدخل في صراع واضح مهع هذه القوى ، والانسان لا يدخل في مثل هذا الصراع الابعد ان يتخلص من كل فكرة سابقة ، بخاصة فكرة القثدر ، والابعد ان توضع المقدسات في نظره موضع الشك والالحاد " (١٢) .

ويعد " يوسف عز الدين عيسي " من اهم الروائيين الذين يعنون بالصيغة النفسية للابطال في ضوء تاثرهم بالمختزنات الباطنية التى تحتوى على تجاربهم وانطباعهم وردود افعالهم ، ونحن لانزعم ان اعماله كلها تتسم بهذا الطابع ، لكنها كثيرة في اعماله مثل " العسل المر " و" عين الصقر " و"الاب " و" الرجل الذى باع راسه " و" الواجهة " ....الخ ، فهو يعني في هذه الاعمال بالكشف عن الانطباعات

الدقيقة التى تعد دوافع للانسان او مثيرات له ‘ فالشخصية تبدو في هذه الاعمال نتيجة لوقائع خاصة وغرائز فطرية وتجارب موروثة ‘ وهذا اوضح ما يكون في الشخصية " عين الصقر " بطل رواية " عين الصقر " وشخصية الام في " العسل المر " و " منصور " في رواية " الاب " كما راينا بالنسبة للشخصيتين الاخيرتين .

اما " عين الصقر " فقد تربي بين اب انغمس في الجندية وام حنون حكيمة واخت تصغره بعامين رقيقة وديعة و " عين الصقر " ذاته رقيق النفس لطيف المشاعر يحمل روح شاعر دفعه الى قول الشعر احيانا ‘ ويبكيه منظر الثلوج فوق الاشجار لان هذا الوضع يميت العصافير ‘ فلا يجدها عندما يقدم لها الطعام تشربت نفس " عين الصقر " في الصغر كثيرا من المبادئ والقيم الخلقية ‘ فعلم ان الكذب خطيئة ‘ واستيلاء احد البلاد على ارض دولته خطيئة لا يركبها الا لص ‘ والسرقة ايضا خطيئة ‘ وتعود ان يدعو قبل نومه باسمه وباسم اخته لانه مبجول على حب الاخرين وتقديم يد العون لهم : " رب احفظ ابى وامى ‘ رب احمني من الخطيئة وطهر قلبى من الكراهية واملاه بالمحبة وامنحنى الامانة والشرف ونجدة المحتاج ونصرة المظلوم رب ساعد الطيور الصغيرة حتى تكبر ويكسوها الريش وتستطيع الطيران ‘ رب اشف المرضي وارحم الضعفاء وابعد عنهم الاذى ‘ امين " (ص ٣٦١) .

وتعلم من استاذه في المدرسة ان الاعتداء على الغير خطيئة ‘ ومن مكارم الاخلاق العطف على الضعيف ‘ وتعلم من الواعظ ان الحياة محبة والقسوة خطيئة وان

مساعدة المحتاجين فضلية ‘ وكذلك العطف على الضعفاء والمساكين (ص ٣٦٣) .

وعلمته امه ان امتع المشاعر شعور اى مخلوق بحريته (ص ٣٦٤) وقد انتصر في اول معركة شريفة يخوضها دفاعا عن " غصن الزيتون " ليرد عنه اعتداء شاب يريد ان يستولى على لعبته ‘ فالاستيلاء على ممتلكات الغير خطيئة (ص ٣٦٥) وبقلب رحيم كان يعطف على " خوخة " الطفلة الفقيرة المريضة اليتيمة وساعدها على الشفاء ‘ ومع هذا كله يرى اخته " تفاحة " غارقة في دمائها على اثر انتقام الشاب الذى اخذ منه الحق قبل ذلك دفاعا عن " غصن الزيتون " وقد زاد من ازمته النفسية ان هذا القاتل براه القضاء .

ولما انهى دراسته الثانوية بتفوق رفض ابوه ان يكون شاعرا وابى الا ان يكون طيارا ليجمى دولة " جلدانيا " وتزوج من خوخة وانجب " عرف الديك " ورباه على ما تربي عليه .

اعنلت دولة " جلدانيا " الحرب على دولة " النرجس " لان اهلها يطالبون بالاستقلال ‘ وكان على " عين الصقر " ان يسلم نفسه للجيش ‘ لكنه لا يريد ان يحارب لان الحرب شئ بشع ‘ فيما يصنعونه ليس دفاعا عن الوطن وانما هو اعتداء على اوطان الاخرين وحرياتهم ‘ فوقع في صراع نفسي رهيب : كيف يدافع عن قضية لا يؤمن بها ويموت من اجلها ‘ وكان موقف " عين الصقر " في مناقشته مع قائده معبرا عن هذا الصراع الداخلى ‘ فالقائد يحاول اكراهه على الحرب وهو يرفض

تماما ‘ ولما اكرهوه على الطيران لم يلق بالقذائف فوق دولة " النرجس " وهبط بطائرته وعاش بين سكان المدنية ‘ فهو في صراع شديد بين ما لقنه في طفولته وما يطلب منه الان ‘ ولما عاد الى " جلدانيا " حاكموه واعدموه بعد اتهامه بالخيانه ‘ ولم يكن له طلب قبل تنفيذ الاعدام الا ان يرى امه فطلب منها ان تسمعه الدعاء الذى علمته اياه هو لابنه ‘ بهذا قفد " عين الصقر " حياته نتيجة تمرده على الخطيئة ‘ فان الرؤية تتجدد ويعظم دور الانسان ما دام التمرد مستمرا والمعارضة نشطة ‘ ويكون التمرد السياسي والاجتماعى معادلا فنيا للتفرد البطولى ‘ وعندما يبدو الانسان العربي مشتتا منهكا معرضا للابتزاز والاستلاب في الرواية فان الروائيين وهم يطرحون تصورا فنيا لواقع يحمل فى رحمه بذرة التمرد الانقلابي ورحلة البحث عن حرية ومعنى للحياة ‘ وهم يدركون ابعاد هذا الواقع ويلمون باطراف المشكلة ويتعرضون من اجل حرية الانسان لكثير من الضغوط " (١٣) .

ويمكننا بعد تحليل هذا النموذج من رواية " عين القصر " ان نلمح الى ظهور الواقعية التحليلية اذ حاولت هذه الاعمال الغاء البطل الفرد واحلال الجماعة محله ‘ حتى يصل المؤلف من خلال منظوره الروائي الى صغية عمل مشتركة تعى حركة المجتمع وتتعامل معه من خلال شخصيات ايجابية منتامية ‘ والكاتب من خلال ذلك كله يمطح الى ايجاد عالم افضل يقوم على الكفاح من اجل انقاذ روح الانسان الذى لا يمكن له ان يقهر ابدا ولو تعرض احيانا الى التحطيم ‘ والكاتب فى هذا

كله يحاول الاقتراب الى حد بعيد من الواقع وتحليله متاثرا من قريب او بعيد ببعض الفلسفات والافكار التى عالجت بعض مشاكل المجتمع وقضاياه .

لقد وصف " يوسف عز الدين عيسي " شخصياته بطرق الوصف التقليدية احيانا وبما يتمشي مع الرواية الجديدة احيانا اخرى ‘ فقد وجدنا الشخصية عنده تقليدية خالصة احيانا فتجدها كائنا حيا له وجود فيزيقي ، توصف وصفا دقيقا محصيا كل جوانبها ، لنها في العمل التقليدي كانت تمثل الركيزة الاساسية لاي عمل روائي ، لذا كانت الرواية التقليدية تركز كثيرا علي بناء الشخصية .

وانني لست مع يقولون ان هذة الروايات التقليدية التي تسيطر عليها الشخصية أصبحت – بهذة التقنية – منفرة للقاري المعاصر ، ولم يعد الذوق الادبي يستسغيها ،ذلك لشيوع الوصف الاستطرادي وتواري الشعرية وطغيان الشخصيات حيث لا تدع مجالا للمشكلات السردية الأخرى (١٤)

إنني أتفق مع هؤلاء النقاد فى أنه إذا تجمعت هذه الصفات في رواية واحدة فأجدر بالذوق الأدبى المعاصر ألا يتقبلها ، ولكن الرواية التقليدية لم تكن جميعها تسير على هذا النحو ؛ فلم نجد عند " يوسف عزالدين عيسى " هذا الوصف الاستطرادى الذى يؤدى إلى بطء في الأحداث وتوقف الزمن أحيانا ، ثم إننا نجد الوصف السردي الذي لا يمكن أن نفصله عن صنوه ، فهما يسيران فى طريق واحد في رشاقة وحيوية ، ثم رأينا – كذلك – الأساليب الشعرية – وسنرى لغته التي تمتلئ بالماء والرقة والطراوة والحيوية والجدة الدلالية ، مع أنه محسوب على المدرسة

التقليدية ، ومن ثم فإنه من غير الجائز أن يطلق الدارسون مقولات معتمدة على بعض النماذج فتعم على سائر الأعمال الجيدة . ومهما يكن من أمر فإن كاتبنا قد سار على درب الجديد أيضا ، وتمشى مع روح الرواية الجديدة التى أغفلت كثيرا من دور الشخصية ، فأهملتها ولم تعد تابه بها " فإذا هى مجرد رقم أو مجرد حرف أو مجرد اسم غير ذى معنى ، وإنما هذه الشخصية طورا إنسان وطورا إله وطورا شيء وطورا آخر عدم وهلما جرا (١). وقد رأينا ما يقترب من هذا في أدب " يوسف عز الدين عيسى "

، وخصوصا في "الواجهة " حيث أعطى شخصياتها رموزا حرفية فمن شخصياتها "ميم" نون" و " تاء " و "سين" و " دال " و " فاء " و" جيم " و"واو" و.... الخ ‘ وقد رايناه بذلك يلتقي مع الروائيين الجدد وطرقهم التعبيرية الجديدة ‘ اذ راحو ينادون بضرورة التضئيل من شان الشخصية والتقليص من دورها عبر النص الروائي وعلى راس هؤلاء " كاكفا " ففى روايته " المحاكمة" " Leproes " يطلق مجرد رقم اسما للشخصية ‘ وفى رواية " القصر " " Le chateau " مجرد حرف (١٦) .

ان فكر هؤلاء الروائيين المبنى على هذا الاساس لا يعني بتحديد شخصية الرواية معتمدا على العلاقة التى تعلم بها ‘ لكنه يكون حريصا كل الحرص على هذه الوظيفة التى توكل بها وتقوم بعبء تقديمها الى الملتقى من خلال النسيج الروائي الممتد .

وقد ناقش " يوسف عزالدين عيسي " اثناء روايته هذه الفكرة التى لا تعني كثيرا باسماء الشخصيات ، وانما عنايتها الكبرى تكون منصبة على المسمى ذاته ، فيقول له في هذا الحوار الدائر بين " ميم نون " وزوجته " جيم " التى لم يكن يعرف اسمها حتى تزوجها : " اطرق " ميم " مفكرا ثم قال : " ولكن كيف نصبح زوجين وانا حتى هذه اللحظة لا اعرفك ولا تعرفين اسمى ؟ " فضحكت الفتاة ضحكة رنت في اذنى " ميم " وكانها موسيقي عذبة قالت : " علام يدل الاسم ؟ الم تبتسم لى وابتسم لك دون ان تسال عن اسمى او اسالك عن اسمك " (ص ١٤٣) .

ومع هذا فاننا نجد كاتبنا في مواضع اخرى يحمل اسماء شخصيات رواياته اشارات ورموز يرمى من ورائها الى ربط ذلك كله باحداث القصة واهدافها ومنظوراتها المختلفة ، ففي " الرجل الذى باع راسه " نجد من اهم شخصياتها " رمزى عبدالحميد " وجابر العجبانى " والهام " و " صفاء " وكلها اسماء ذات ايحاءات خاصة ، بل ان الرواية كلها تبدو منذ الوهلة الاولى ذات ابعاد تعبيرية ، فللرواية مع شخصياتها مستويان من التعبير ، فـ " رمزى " على مستوى الاول يبدو منذ بداية الرواية شابا فقيرا معدما يائسا من الحياة ، يقدم على الانتحار فينقذه " جابر " بشراء راسه ، واذ به لا ياخذ هذا المال ليعربد به ، وانما يستغله في تعلم الموسيقى ليصبح موسيقيا كبيرا بعد صقل موهبته الكامنة بداخله ، ويتدفق عليه المال من كل حدب وصوب ، ويتزوج الفتاة التى احبها " الهام " فتصوا له الحياة بعد كدرها الى ان يظهر له ثانية " جابرالعجبانى " يطالب بحقه في نتاج راسه ، اما المستوى

الثانى الذى تبدو عليه شخصية " رمزى " فهو انه مثال للانسان بصفة عامة متقلبا بيد الشقاء والنعيم ، فما يلبث ان يستمتع بدنياه وينسي " جابر " الى ان يفيق على الحقيقة المرة بظهور " جابر " مرة اخرى ، وهذا يفسر لنا السبب الذى دفع الكاتب الى اطلاق اسم " رمزى " على الشخصية ، فهى شخصية رمزية موحية ، وبهذا " نجد انفسنا امام ماساة تشبه من الوجوه ماساة " اوديب " بكل ما عاناه " اوديب " من محن ومن محاولة للفرار من مصيره دون جدوى " (١٧) .

اما شخصية " جابر العجبانى " فلا يمكننا ان نقف بها عند حد المستوى الاول من الفهم ، وهى انها مجرد شخصية " تاجر شاطر " وينبغي علينا ان نقفز بها الى مستوى اخر يتناسب مع كون هذه الشخصية الشخصية الفعالة الاولى في الرواية ، والتى توجه الاحداث وجهتها ، فاسمه " جابر " من الجبر و " العجبانى " من العجب ، اذ يمثل للمصير المحتوم الذى لا محالة محيط بالانسان وقد سعى الى ما سعى اليه بطريقة عجيبة بشراء راس رجل حى .

وهذا الراس نفسه يمثل بعدا اخر ابعد من مجرد كونه راسا يوضع فوق كتفي انسان ، فهو الفكر الذى لا يستطيع ان يعيش انسان بدونه .

وياتى الكاتب بشخصية " صفاء شاكر " فى مقابل " جابر العجبانى " صراع الخير والشر فـ " صفاء " كما يبدو من اسمها شخصية رقيقة هادئه صافية الخلق والخلق ، تتبنى " رمزى " فنيا ، وتغدق عليه من المال مالم يكن ينتظره ولا يتصوره ، وتوصي بما لا يتوقعه بعد موتها ، فهى لم تاخذ منه شيئا واعطته كل شئ .

وتاتى شخصية " الهام " كذلك تساعده وتسانده حبيبة وزوجة ‘ وتمثل السند الذى يتكئ عليه في موجهة ما يلاقيه بصفة مستمرة في صراعه مع " جابرالعجبانى " .

ويا كان الامر ان ما قلناه سلفا لا ينطلى على روايات " يوسف عز الدين عيسي " كلها ‘ بل هى في معظمها تعتمد على الشخصية ‘ لكنه كان في اغلب الاحيان ريصا على الايظهر بشخصية مباشرة مقتحما احداث الرواية ومقطعا خيوط بنائها الدرامى ‘ فهو في اغلب الاحيان يجعل اشخاص الرواية هى التى تتحدث منطقا اياها مايريد طرحه من افكار ‘ فالشخصية عنده تكون غالبا واسطة العقد بين جميع المشكلات ‘ ورابطة بين المنظورات الروائية المختلفة ‘ فهى التى تنهض بالحدث وتذكى تطوره من خلال سلوكها واهوائها ‘ واللغة ايضا تجرى على لسانها ‘ بل انها هى التى تصف ‘ اذ يتخلى الرواى الانا الثانية عن الوصف السردى احيانا .

لكننا لا نلبث الا ان برى روح الكاتب شاخصا على استار الشخصيات ‘ وهو العالم الذى يختزنفي لا شعوره روحا علميا يكاديخرج من مكمنه‘ فيبرز بعض هذه الحقائق العلمية على لسان شخصياته ‘ لكنه كان من الذكاء بحيث يختار شخصياته التى تدلى بهذه البيانات العلمية من فوق منصة العمل الروائي فاذا اراد ان يشير الى قانون نوتن " لكل فعل رد فعل مساو له في المقدارومضاد له في الاتجاه " اجراه على لسان معلمة الفيزياء التى تعلم " سوسن " في " العسل مر " (ص ٣١ ‘ ٣٢) .

وهو لا يكتفي بالقاء الحقيقة العلمية القاء دون توظيف ، لكنه يلاتى بها لتخدم الحدث الروائي وتقوى منطقة الصراع ، فهو يستحضر هذه العلاقة بين انثي العنكبوت وذكرها لتلقى بظلالها على احداث القصة التى تعرض هذا الصراع بين الرجل والمراة ، فيجرى هذا الحوار على لسان شخصيتى " سوسن " و " المعلمة " .

لكن لا يوجد رجال كثيرون لم يغرقوا بناتهم ؟ ماما لم يلق بها ابوها في البحر ، وانت ايضا والدك لم يغرقك .

لكن الامهات قلوبهن حنونة ، لا توجد ام واحدة فعلت مثل هذا العمل البشع .

لكنى قرات في الكتاب ان زوجة العنكبوت تقتل زوجها بعد الزواج .

الم تقرئي سبب قتلها لزوجها ؟

لا ما هو السبب ؟

انها تقتله لخوفها على اولادها الصغار منه لان ذكر العنكبوت ياكل ابناءه ، هل تتصورين ابا يقتل اولاده ؟ كل الرجال متوحشون كذكر العنكبوت " ص٧٥ .

لم يكن " يوسف عز الدين عيسي " ليجرى على لسان شخصياته تلك الحقائق العلمية وحسب ، وانما راح يناقش بعض قضايا الحياة والمجتمع والفن من منظور الشخصيات ، فيجرى على ذهن شخصية ممدوح في التمثال ان اسراف صديقه المخرج " كمال " على افلامه لم يكن اسرافا في الحقيقة ، بل كان رغبة في

الوصول الى الكمال ، وهو يجيب بذلك المخرجين الذين لاتعنيهم الدقة والجودة بقدر ما تعنيهم سرعة الانتاج باقل التكاليف (ص ٣٠٤ ، ٣٠٥) .

لم يكتف الكاتب بهذا وكان شخصياته لم تشبع رغبته في نقل هذه الافكار وادارة النقاش فيها فراح يتدخل هو نفسه متقمصا دور العالم ببواطن الامور متجاوزا الشخصية والانا الثانية ، فهو يصر على ان يعلم الملتقي ان " بحيرة البجع " من تاليف " تشايكوفسكى " (ص ٢٩٤) .

ومع ذلك كله فقد عنى الكاتب بوصف شخصياته وصفا دقيقا من الخارج والداخل ، ابتعد عنه اسلوب التقارير في اغلب الاحيان ، اذ يحاول ان يقوم باطلالة على الواقع النفسي وتموجاته في الداخل الشخصية من خلال رصده لتحركات الموقف النفسي وتموجاته في داخل الشخصية ، بل يتعدى هذا الى متابعة اثاره على المشاهد الخارجية للشخصية ، فالصورة الخارجية التى يصف بها الشخصية تنم عما في داخلها من تفاعلات .

في المقطع الاتى من " الواجهة " يصف الكاتب شخصية " ميم نون " ومن حوله من الشخصيات في هذه اللقطة ، وقد يظن ظان ان الكاتب في هذا المشهد وصف شخصياته معتمدا على التقرير الذى يرصد هذه الشخصيات من خارجها ، لكن المدقق يكتشف انه يعكس ما في داخل نفس " ميم نون" من حيرة وجهل بما حوله من الاشياء ، فهو يعكس حرصه الشديد على تعرف كا ما حوله بهدف الوصول

الى الحقيقة ‘ ويؤكد ذلك الجملة التى بدا بها النص " انه لا يزال تائها لا يعرف شيئا " .

" كان على جدار الغرفة مرآة تحتل جزءا كبيرا من الجدار نظر " ميم " فراى صورته فيها ‘ كانت هذه اول مرة يرى وجهه في المرآة منذ ان وجد نفسه في هذه المدنية ‘ شعر كانه يرى انسانا غريبا عنه لا يمت له بأية صلة ولا تربطه به أية ذكريات من اى نوع ‘ انه غريب عن نفسه غربته نفسها عن باقي الوجوه التى معه في هذه الغرفة ولا حظ ان شعر راسه اقصر من شعر راس " دال " وانه حليق الوجه ‘ ولا يذكر متى حلق ذقنه ؟ اسود العينين ‘ اما وجه " تاء " فهو اقرب الى الاستطالة وهى ذات حاجبين غير مزججين ‘ وعينين زرقاوين ‘ وارى وجه اختها " سين " اقرب الى الاستدارة وحاجبيها لم تترك منهما سوى قوسين رفيعين ‘ وعينيها خضراوين ‘ اما وجه اخيها " دال " فنحيل مستطيل ذو انف كانه ضغط من الجانبين وشفتين رقيقتين يغطى شفته العليا شارب متوسط الحجم " (ص ٢٧ ‘ ٢٢١) .

وفي رواية الرجل الذى باع راسه يصف الكاتب راقصة بتصوير سنيمائي يعتمد على تقطيع اللقطة والنظر الى المشهد المصور من مختلف زوايا الكاميرا ‘ ولو تتبعنا تفاصيل هذا المشهد علمنا انه لا يصف الراقصة ولكن يصف الانطباع الذى تتركه على نفس " رمزى " الذى يشاهد الرقص لاول مرة في حياته يقول : " ثم بدا العازفون يعزفون لحنا من الحان الرقص وظهرت فجاة في الحديقة راقصة ذات

شعر اشقر ‘ لم يدر رمزى من اين اتت وكانها خرجت من تحت الارض ‘ واخذت تدور في انحاء المكان راقصة على انغام الموسيقي تلف وتنحنى وتهتز وتعتدل في حركات رشقية جعلت " رمزى " ينظر اليها مشدوها ‘ ثم اتجهت نحو العروس والعريس واخذت ترقص لهما وعلى غير انتظار قفزت وجلست على كتفيهما واخذت تميل الى الخلف ثم اعتدلت وابتعدت عنهما واخذت تدور من جديد راقصة في انحاء الحديقة ‘ وكما ظهرت ‘ اختفت فجاة ! ..... وظهرت الراقصة للمرة الثانية واخذت ترقص ‘ وبعد لحظات التقطت عصا من احد المدعوين واخذت تحركها فى اثناء الرقص ‘ ثم ثبتتها في وضع افقى فوق ثدييها وهى ماضية في رقصها وكان العصا قد التصقت بجسدها بمغناطيس او بمادة لاصقة ! فالقى لها احد المدعوين عصا اخرى فطوحت بالعصا الاولى نحو صاحبها واحلت العصا الثانية محلها واستمرت في رقصها والعصا مرتكزة على ثديها ‘ شدت هذه الحركة انتباه " رمزى " وادهشت جميع المدعوين وبدت الراقصة وكانها ساحرة !! ثم طوحت بالعصا الثانية نحو صاحبها الذى التقطها ثم اختفت الراقصة وكان الارض انشقت وابتلعتها ! " (ص ٨٥ ‘ ٨٦ ‘ ٨٧) .

فهو يصف في هذا المشهد الانطباعات الداخلية التى تعتمل في نفس " رمزى " اذ لم ير مثلها من قبل ‘ ويؤكد هذه النظرة هذه الالفاظ التى جات بالنص " فجاة ‘ من اين اتت ‘ خرجت من تحت الارض ‘ مشدوها ‘ اختفت فجأة ‘ شدت انتباه رمزى ‘ كأنها ساحرة ‘ الارض انشقت وابتلعتها " ويؤكد الراى الذى ذهبنا اليه ان

الكاتب عندما ياتى مرة اخرى ليصضف مشهد رقص يختصره اختصارا ‘ وتأتى اللقطة سؤيعة خاطفة بدون وصف تقريبا ‘ فلا يرى " رمزى " مشهد الرقص الابلمحة خاطفة من خلال النافذة لأنه في حال نفسية كئيبة ‘ اذ كان " جابر العجبانى " منذ بدا يطارده لاخذ راسه " كان هو الانسان الوحيد الحزين في حفل عيد ميلاده " (ص ١٨٥) .

يزيد " يوسف عزالدين عيسي " في هذه الطريقة التعبيرية في وصف شخصية بان يجعل الوصف على لسان شخصياته نفسها كما وصفت " سوسن " اباها في " العسل المر " الذى لم تره الا في حلمها : " عيناه كبيرتان مستديرتان جاحظتان وانفه طويل ووجهه ويداه مغطاة بشعر غزير كانه قرد واسنانه بارزة من فمه بروزا كبيرا وفمه كفوهة القرية " (ص ١٥) فهذا الوصف يعكس ما في نفس " سوسن " من استبشاع للرجال وعلى راسهم ابوها ‘ وتؤكد هذا برسم صورة عامة للانطباع القابع في نفسها عن الرجال بقولها : وجوههم في احلامى تشبه وجه السحلية وتبرز من روءسهم قرون متلوية كقرون الخراف ‘ ةاسنانهم كانياب الفيل وعيونهم محمولة على نتوءات تدور في جميع الاتجاهات وايديهم اضخم من ذلك ومغطاة بالحرافيش " (ص ٥٥) .

وزاد " يوسف عز الدين عيسي " فراح يصف شخصياته من الداخل ‘ بل جعلها تتحدث عن ذاتها في مونولوج داخلى او نجوى ذاتية ‘ فهو حديث النفس للنفس ‘ واعتراف الذات للذات .

والمونولوج لغة تستنطق من الشخصية ما لا يستطيع السارد أن يخرجه من داخلها او يستقيه من باطنها ‘ وهى لغة تمتلئ صدقا ويوحا واعترافا بما لايسطتيع طريقة تعبيرية اخرى ان تصل اليه ‘ ولغة حديث النفس للنفس المونولوج تعتمد في الاساس على استخدام ضمير المتكلم دون ضمير الغائب ‘ وهذا شئ طبيعي لانه اشد قربا من " الانا " وهو يستطيع ان يتوغل داخل النفس الانسانية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها ويقدمها كما هى بمميزاتها وعيوبها لا كما ينبغى ان تكون ‘ لذا تقوم هذه الطريقة التعبيرية بدور فعال في بناء الرواية وتثير ما في نفس القارئ ايضا من كوامن ‘ وتربطه بدواخل الشخصيات بوشائج قوية .

ويعد " المونولوج " احد مظاهر تطور الرواية الحديثة ‘ ومن اهم دوافعه ان صوت الرواى يخفت ويتضاءل وصوت الشخصية يعلو ‘ واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتى " (١٨) .

يريد " يوسف عزالدين عيسي " ان يصور كوامن شخصية " سوسن " فى " العسل المر " عندما استمعت الى الشاب الغريب " هشام " وهو يناديها من خلف الاسوار ‘ وفى هذه اللحظة تعتمل بنفسها مجموعة من المشاعر والافكار لا تستطيع البوح بها لاحد لانه محرم ومحظور ان تحس بغير ما تحس به مها او تتحدث بما لم تلقنها امها اياه ‘ لذا تتوقع في داخلها في رحلة مع نفسها تسائلها وتجيبها ان وجدت اجابة (ص ٩٤) .

ولا تكاد تخلو رواية من روايات " يوسف عزالدين عيسي " من الاعتماد على تنية " المونولوج " ، من ذلك حديث النفس الذى دار داخل " خوخه " عندما سافر " عين الصقر " لتعلم الطيران ، وهو حديث تحس فيه القلق الاضطراب والخوف على " عين الصقر " ويكاد هذا القلق والاضطراب ينعكس على جمل النص الروائي (ص ٣٧٩ ، ٣٨٠) ويتكرر الاعتماد على " المونولوج " في رسم شخصية " عين الصقر " كثيرا فهى شخصية ممتلئة بالديناميكية والحيوية ، تموج في داخلها صراعات عديدة بين التقاليد المورثة وما يفرضه عليه احيانا متطلبات الحياة بين افراد المجتمع ، وتمثل الشخصية ايضا الصراع بين الحق والواجب والخير والشر والممكن والمستحيل .

ويمثل هذا المونولوج الذى دار في نفس " عين الصقر " وهو قائد طائرته فوق دولة " النرجس " ليلقى عليهم قنابلهم ويقتلهم ويدمر مدينتهم ، فيشغل نفسه بالنساء والاطفال الذين يسكنون " ما ذنبهم في هذا الدمار " واذا قتلهم فلا فرق بينه وبين المجرم الذى قتل اخته " تفاحة " بلا ذنب ، فهو في صراع داخلى بين المثل العليا التى تلقنها في الصغر ويطلب منه الان ان يحطمها تحطيما ، واخيرا يضطر الى الهبوط في دولة " النرجس " ومن ثم اصبح بين خطرين ، خطر " جلدانيا " التى تتهمه بالخيانة ، وحطر " النرجس " التى تعرفه عدوا (ص ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩) .

هكذا استطاع " يوسف عزالدين عيسي " ان يصف شخصياته من الداخل والخارج وصفا موضوعيا ‘ وعلى هذا استطاع ان يقدم عددا من نماذج الشخصيات المختلفة ‘ سواء في ذلك شخصياته الرئيسية والهامشية .

ولا ينبغى لنا ان نترك وصف الشخصية دونما وصف للغتها ‘ لان اللغة تمثل احد العناصر الاساسية لبنية الرواية فهى تحدد الموضوع وتعبر عنه ‘ تضتفة اى ما تشير اليه من ايحاءات دلالية .

وليس معنى هذا أن لغة الرواية تصل إلى التجريد ، بل نجد الكتاب بصفة عامة يحاولون الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية . والذي يهم هنا أن تكون اللغة قادرة على وصف الأحداث ونقل منظور الكاتب إلى المتلقى ، بوصفها القالب اللفظي يحمل هذه الوظائف كلها.

وعلى الكاتب أن يستخدم لغة الشخصيات نفسها بما يعبر عن مكنوناتها الداخلية، وعن وظائفها الاجتماعية المختلفة وصراعتها مع أفراد المجتمع الآخرين ، إضافة إلى صراعاتها الداخلية ، بشرط الا تكون اللغة التي يعبر بها عن الشخصية أعلى من مستواها الذي أراد الكاتب أن يصورها فيه، والكاتب الجيد لابد أن يفتح المجال للشخوص كي تتحرك في علاقات محددة، وأن يجعل الأفعال تترابط وتتفكك على نحوين (١٩)

وإذا نجح الكاتب في هذا فلا يهم بعده أن ينطق شخصياته بلغة فصيحة أو لهجة عامية محلية ، إذ إن المهم هنا ألا تتكلم الشخصيات كلها في مستوى لغوى واحد ،

وقد ثار جدل بين نقاد القصة في هذه المسألة بين منا بضرورة التزام الفصحى ، وأخر يجزم بضرورة تنوع اللغة بين الفصحى والعامية (٢٠).

والجدير بالذكر هنا أن كاتبنا التزم في سرده و وصفه وحواره لغة فصيحة صحيحة سهلة لا تقصر فيها ولا تعقيد، كما استعان ببعض الألفاظ العامية أو ما يظن البعض أنها عامية لتمثل لغة بعض الشخصيات غير المثقفة أو الشخصيات البسيطة ، وقد حاول إدخال هذه الألفاظ في إطار الفصحى، ويلبسها لباس التراكيب الصحيحة .

ومن ذلك قوله على لسان الأم في العمل المر " : " أطرقت الأم إلى الأرض لحظة متفكرة ثم رفعت رأسها وقالت : – شوفى بناست أمينة " (ص١٠).

ويقول أيضا بلسان الراوي : " احتضنت أمها وباستها وقالت....." (ص ٦) .

وفى " التمثال " يقول بلسان " رانيا " تهدئ صديقتها " ابتسام " بعدما شب حريق في بيت المثال فظنت ان تمثالها المصنوع من الشمع قد التهمته النيران : " على ايه حال نحمد الله على سلامتك انت ، اما التمثال ففي ستين داهية ، ما فائدة تمثال لن تستطيعى شراءه ؟ لقد اخذ الشر وساح " (ص ٣٢٤) .

على هذه الحال حاول " يوسف عزالدين عيسي " ان تكون لغته بين الفصحى الصحيحة والعامية المصححة ، بما يتمشي مع شخصياته ، وما كانت عليه من مستوى فكرى وثقافي واجتماعى ، وارينا على طول هذا الفصل والسابق عليه انه

يجعل شخصياته هى التى تنطق بمنظوره ، ويحملها افكاره ولا يتدخل هو الا نادرا جدا .

علاقة التلازم بين السرد الوصفي والزمان والمكان :

يعد كل من الزمان والمكان من اهم العناصر التى تسهم في تشكيل البناء الروائي ، لا يقل احدهما في دوره عن الشخصية وغيرها من عناصر البناء المتكاملة ، وهو عنصر مركزى في تشكيل العمل الروائي ، ولا يجوز الفصل بين الزمان والمكان من ناحية وبين الشخصية او اللغة او الحدث من ناحية اخرى ، فكلها يرتبط بعناصر ارتبطاعضويا ، واذ كان كل من الزمان والمكان يرتبط بعناصر القص الاخرى فانهما بصفة خاصة يلتزم احدهما بالاخر لا يكاد ينفصل عنه ، ولا اظن الدارسين يفصلون بينهما الالتسهيل عملية الدرس .

وقد ظهرت اهمية الزمان والمكان في رواية الحقيقة على وجه الخصوص لما كان لهما من اثر بعيد في البناء الروائي وثبوت العلاقة المتشابكة بين هذين العنصرين وغيرهما من الادوات التى يتشكل من خلالها لابعد الدرامى ، وقد ادى الى هذا الدور الكبير الاحساس العصرى بتراكم الزمن وتعقد القيم في عالم البشر ، لهذا كان دور هذين العنصرين بارزا في الرواية الحديثة ، " فان عالمها خاص متميزا سواء من حيث الزمان اوالمكان ، ويحرك شخصيلتهل كل ما يحرك البشر في حياتهم من تناقض وصراع واحساس بوطأة الزمن وتعقد العلاقات الانسانية " (٢١) .

فاعلاقة التى تحكم كلا من الزمان والمكان وغيره من عناصر التشكيل الروائي الاخرى علاقة تلازم وتوحد وتداخل بينهما من ناحية ومن عناصر القصصة الاخرى من ناحية ثانية ، فمن المسلم به ان الرواية تحكى احداثا تقع من شخصيات ، فلابد ان يكون هذا واقعا في حيز مكانى محدد وغير محدد واقعى او خيالى ، واطار زمنى يتمثل في الزمن الداخلى ، وهو زمن وصف الاحداث في العمل الروائي ، وليس من شك في ان تحديد المنظور موضوعيا او نفسيا يؤثر فى كل من حضور الشخصية مما يقيم تلاحما وتوافقا بين مستويات المنظور المختلفة.

زاننا اذا نظرنا الى " ادب يوسف عز الدين عيسي " وجدنا اكثر من صورة لتشكيلات الايقاع الزمنى ، فنجده احيانا يجرى على اساس الالتزام بالتسلسل الزمنى للاحداث ، لكننا نجده يكسر هذا بكثرة تاركا (لحظة الصفر) الحاضر راجعا الى الوراء مصورا الزمن السابق على زمن الحكى معتمدا على الاسترجاع ، ثم نجده احيانا اخرى يقفز الى الامام معتمدا على (مفارقة الاستباق) ، وهذه المفارقة الاخيرة هي الاكثر انتشارا في الرويات " يوسف عز الدين عيسي " ولا شك ان الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في رواية الواقعية ، بينما تزداد اهمية الاستباق فى الرواية الجديدة ، فلقد اصبح الرواى ينتقل بين الامس واليوم وعد دون تمييز " (٢٢) .

وفي مفارقة الاسترجاع تستدعى احدى شخصيات العمل الروائي حادثة ما لها علاقة بزمن الحكى الحاضر واحداثه التى تثيرها في نفسها الشخصية ، وهذا الاسترجاع يوقف الزمن الحاضر ويعود بالذهن الى الوراء .

ففى " العسل المر " توقف الخادمة " بركة " زمن الحكى عند نقطة الصفر لتستدعى مع " نظاجة " ما كان من امر سيدتها ، وترجع بنا الى زمن بعيد " في احدى الليالى من سبع سنوات " اذ رات سيدتها تحمل فانوسا كبيرا به شعة مضيئة وتقرب نحو البوابة ، فادخلت رجلا الغرفة التى بجوار البوابة ، وبعد ساعة خرجت وهى تسحبه من ذراعه قتيلا متجهة نحو البادروم " من هو هذا الرجل ؟ ولماذا فعلت به هذه الفعلة ؟ لا احد يدرى غير ربنا وهى " (ص ٦١ ، ٧٠ ، ٧١) .

ومن ذلك تلك الذكريات التى تداعت على ذهن " ممدوح " وهو عائد بعد اتفاقه على شراء التمثال الذى يصور النموذج الذى كان يبحث عنه في خياله ، وهو يصور بهذا الاسترجاع لحظة فرحة وسعادته التى تشبه ما هو فيه الان ؟ فهو الان كعصفور يصفق بجناحيه نافضا قطرات الندى فرحا ومرحا ، وهذا استدعى الى ذاكرته ما كان يلقاه من سعادة ايام الطفولة ليلة العيد ليهنا بالعيدية والهدايا (ص ٣٠٢ ، ٣٠٣) .

وفي " عين الصقر " يزدحم الماضي المتراكم في راس " عين الصقر " قافزا الى بؤرة الشعور في اثناء رجوعه بالقطار الى مدينته بعد انتهاء الدراسة في كليه الطيران ، والكاتب يصف تلك الحال ببراعة ويمزج بين الزمن الحاضر وتلك

اللحظة التى تسترجعها الشخصية فيلاحظ اعمدة التليفون وهى تجرى عكس اتجاه القطار " التى تبدو وكانها تجرى الى الخلف كتوالى الايام التى تندفع في كل لحظة نحو الماضي .

وقد توالت هذه الذكريات على ذهنه بلا ترتيب تواليا عشوائيا ‘ فينتقل في ذكرياته بين " خوخه " عندما ذهب معها الى مدنية الملاهى ‘ واحد اساتذته الذى استحضر صوته : " انت انبغ طيار انجبيته الكلية يا " عين الصقر " ‘ مبروك ترتيبك الاول " (ص ٣٨١) .

ونلاحظ ان الكاتب يربط بين لحظة الزمن السردى نقطة الصفر وبين لحظة الاسترجاع بان يترك خيطا رفيعا من شعاع يربط بين الحاضر والماضي ‘ من ذلك انه يرجعنا الى الماضي عن طريق الحوار على لسان الشخصية ‘ ثم يقف الزمن قليلا لكن في اطار الحوار نفسه ليعود لى الماضي وقد ياتى هذا الاسترجاع عن طريق السرد الحالية مرة اخرى ‘ فيشرب فنجانا من القهوة ‘ وينظر من النافذة ليستقبل نسمات الصبح الرقيقة لكنه وجد المدنية خالية فسكانها مازالو نائمين ‘ ولا يخفى ما فى هذا من اسقاط على نفس رمزى اذ هو وحيد غريب لا يحس في وجدانه امنا واطمانانا .

لذلك حاول رمزى ان يهرب من حاضره الكئيب الموحش الى لحظة ماضية يستحضرها من ذاكرته ‘ فيتذكر القرية والاهل والمدرسة والاسرة الصغيرة ‘ لكنه ينهى تذكره بالوحدة ايضا .

وهنا ياتى دور الكاتبفي الربط بين هذه اللحظة الاتيه ولحظات استرجاع الماضى فيصف لنا هذه اللحظات وصفا سرديا مستخدما فيه الفعل الماضي كان وتذكر مما يساعد على تقوية الصلة بين المتلقى والحدث الروائي سواء اكان حاضرا ام ماضيا ‘ وتى يثبت ان توقف الزمن السردى عند نقطة الصفر ليس خروجا على البناء الدرامى العام وخط الحكى المستمر وحركية الاحدات ‘ " تذكر عندما كان طفلا .... عندما كان يعيش في احدى القرى مع والدته واخنه الصغيرة ..... عندما كان يذهب الى المدرسة ... وكان يعبر شريط القطار ... وتذكر عندما اوشك القطار ان يدهمه ....وكان الضباب يخيم على طريق ... وتذكر عندما استيقظ من نومه في احد الايام فراى منزلهم يموج بكثير من البشر ‘ وعلم انه لن يرى والده بعد ذلك اليوم ... وتذكر عندما ظهرت نتيجة الشهادة الابتدائية ... وتذكر ليلة وفاة امه ... كان متفوقا في دراسته يحب قراءة الكتب .. وتذكر يوم وفاة اخته ... ثم يوم ركب القطار لاول مرة في حياته ليستقر المقام في القاهرة .." (ص ٦٢ ‘ ٦٣) .

ثم يكمل هذا الاسترجاع في موضع اخر من رواية ‘ عندما ركب مع المخرج سيارته ليعقد له تختبار التمثيل ‘ فذا بالسيارة تمر على ترعه استحضر بسببها صورة الترعة التى كانت في قريته فيصور جانبا من نفس رمزى الخائف المتوجس ‘ اذ يتذكر تلك الترعة التى جلس عليها يبكى امه الميتة ‘ وامره في الزمن الحاضر اصعب اذ ان هذه الترعة اكبر من ترعة قريته التى يستحضرها .

ثم يعقد الكاتب هذا الربط بين لحظة السرد الوصفي في زمن الحال ولحظة الاسترجاع ، فتمنى أن لو كانت أمه حية لتدعو له بالنجاح في الاختبار كما كانت تفعل وهو فى المدرسة كل صباح ، هذا وإن كنا رأينا في ذلك المستوى الأول من استخدامات الكاتب الزمن السردي . فالان تشير إلى المستوى الثاني من هذه الاستخدامات وهو مفارقة الاستباق أو استشراف المستقبل ، ويعنى بهذا تداعى الأحداث المستقبلية أو اللاحقة التي لم تقع بعد في زمن السرد الذي يمثل النقطة التي يدور فيها الحدث الحاضر ، وهو بهذا " يحقق قفزة متقدمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر إلى المستقبل " (٢٣)

قد يكون هذا الاستباق للأحداث واستشراف المستقبل في أدب " يوسف عز الدين عيسى " عن طريق بعض الإشارات التي تقع من خلال مجريات الأحداث، وتكون مقدمة أو إشارة لما سيجرى بعد ذلك ، ففى " الأب " يأتى مشهد شجار " منصور " مع " عيال الحارة " لينبئ عن أنه سيكون شخصية غير سوية ، أو غير متوائمة مع المجتمع ، فهو يتشاجر مع أقرانه يضربهم ويضربونه ، ويخبر أمه وهي تعاتبه أن الخلاص يكون بالرحيل من هذه "الحارة " والبعد عن هؤلاء " العيال " ص ٥ ، كما أن لعب " منصور " مع أحط الأقران في مقابل عناية أخيه " خالد " بالدراسة ينبئ عما سيحدث بعد ذلك ؛ إذ يدخل منصور " السجن " ويتخرج اخوه "خالد" في كلية الهندسة .

اما" منصور" فسرقة "البلي" من الاولاد والقروش العشرة من امه والساعة من صديقه ، والقروش العشرة التي يضعها اخوه في جنب ابيه ن كل هذا مقدمة طبيعية لسج بعد طعنه استاذا له لافترائه عليه انه السبب في رسوبه ومن هذا الاستباق ما جاء به " امين " ابن الاستاذ " عبد العال " ليخبر الاب من ان منصور سوف يقتل اباه (٥٦). وما نلبث الا ان نري "منصور " مقبوضا عليه بسبب الشروع في قتل الاستاذ " عبد العال " ص٥٨.

ومن ذلك ان يخبر علي لسان احدي شخصياته ميعادا مستقبليا محددا ثم حدث عندما راي خالد " سندس " لأول مرة في مرسم ابيه ، وعلم انها ستأتي مرة اخري " يوم الثلاثاء " القادم الساعة الرابعة .. فراح ينتظر هذا اللقاء وفي الميعاد وجد السيارة تقف امام الباب ص٧٠.

وقد تكرر الامر نفسه عندما دعته لزيارة بيتها .. غدا في الساعة الثامنة مساء فراح يستعد لهذا اللقاء ايضا وقد تجاذبه عدد من الصراعات النفسية حتي لقيها في الميعاد المحدد ص٨٠.

وهناك وسيلة فنية اخري استطاع بها " يوسف عز الدين عيسي " ان يصف الحدث الروائي المستقبلي ، اعني بها الحلم ففي معظم رواياته يستبق الزمان بحلم يرصده علي لسان شخصياته ، ولا يكاد يجد عنتا كبيرا بعد في تفسير هذه الاحلام ليتنبأ بما سيحدث في الزمن المستقبل الذي سيقع بعد زمن السرد .

من ذلك في رواية " الاب " هذا الحلم الذي يراه " خالد " وهو ما يزال صبيا : " رأي نفسه امام الفرن يسيل عرقه ، وبغته اندفع من فتحة الفرن تيار قوي من الهواء اطاح به الي اعلي ووجد نفسه وقد فقد السيطرة علي الحركة والاتجاه ، وبدأ يدور في دوامة هوائية شاعراً بدوار عنيف . امتدت نحوه يد امسكت بيده ، وجدها يد الطفلة امينة ، فانطلقا معا طائرين في خط مستقيم نحو عش ضخم بين فرعين عند قمة شجرة عملاقة . حاولا الهبوط من العش ولكن فوجئا بوجود حدة ضخمة قابعة فيه ينبعث منها فحيح افعي ، انقضت عليه وجذبته الي العش ، وتحولت الي افعي هائلة التفت علي جسده ، واخذت تضغط عليه فأخذ يصرخ مستغيثاً .بغته اختفت وحل محلها منصور وفي يده سيف ، بتر به رأس الأفعى التي تناثر منها الدم ولوث ملابس منصور رأي خالد اباه يسرع مهرولاً في الفضاء بشكل حلزوني ويهبط في العش حاملاً تحت ابطه صورة غير واضحة المعالم ، وضع الصورة في العش واحتضن ولديه ودموعه تسيل من عينيه وكأنها تندفع من صنبورين ويئن انيناً خافتاً حزيناً ، فبكي "خالد " واخذ يربط علي ظهر ابيه .ص٤٤

فبجهد غير كبير يستطيع القارئ تفسير هذا الحلم ليصل الي الاحداث المستقبلية في الرواية ، فالفرن الذي ذكره في الحلم يمثل رغباته الساخنة التي تموج بها نفسه سعياً الي الراحة في الحياة والبعد عن المشقة التي راها ابوه واسرته ، والكاتب يربط هذا الاستشراف بلحظة السرد اذ كان " خالد " يعمل في الفرن بعد خروجه من المدرسة .والاستشراف هنا تنبؤ قريب المدي وتنبؤ بعيد المدي ، والنوعان يتحققان

في هذا الحلم ، فبعد انتهاء هذا الحلم بقليل يأتي السرد الوصفي بما جري لـ " خالد " من مرض واعياء شديدين ، وهذا استشراف قريب ، اما البعيد فيتمثل فيما سيحدث بعد سنين عندما يتزوج من سندس .

والدوامة التي اخذته في الحلم هي حيرته بين حبه الاول للطفلة " امينة " في شكل يد حانية ترتفع به الي عش الامان فوق اعلي الشجرة ، " وسندس التي تمثلت في شكل افعي ضخمة ، او حدأة تلفه وتضغط عليه بقوة ، وهو يعني بهذا كله زواجه من" سندس " التي اختطفته من " امينة " وراحت تضغط عليه نفسياً حتي دمرته .

والسيف الذي يحمله من" منصور " في يده يتحول في المستقبل السردي الي مسدس يقتل به " سندس " – الأفعى – وكما ظهر ابوه في المشهد الحلمي يظهر كذلك في المشهد السردي المستقبلي بين ولديه

وبهذا استطاع الكاتب ان يجمل ثمانين صفحة تقريبا من روايته كثفها في هذا الحلم ص١١٥ – ١١٢

ومن ثم يقوم الحلم بدور النبوءة" ودور النبوءة في المأساة من صميم عوامل الاثارة الشعرية ، لأنه يتصل بالمناطق الخبيئة المستترة وراء الغيب ، ويشير الي طموح الانسان الكوني للارتباط بالمجهول ومحاولة استكناه سره ،وهو فوق ذلك من اقوي الدلائل علي تذبذب الانسان الشجي بين اليأس والرجاء ، وبلوغ الوهم في وعيه اقصي حالته من الفاعلية المتجسدة المحركة " (٢٤) ومن ذلك في " العسل المر " التي امتلأت بهذه التقنية في استباق الزمن، من ذلك الحلم الذي رأته سوسن " من

انها جالسة مع " هشام " واذا بأمها تداهمها في هذه الجلسة بحديقة القصر فتبتسم وتعجب بالشاب .ص١٤٩

وهذا الحلم علي الرغم من انه عادي فان الكاتب يزج به في البناء يشير الي حادثة هيفي الحقيقة غير عادية ، مثلها في ذلك مثل الحلم نفسه ، اذ ستتظاهر ام " سوسن " بعد ذلك بانها موافقة علي الزواج .ص١٦٨

ومن ذلك ايضا احلام الام التي تتراكم متتالية في ليلة واحدة وتتكرر مرات ومرات ، تتمثل في انها تري نفسها فوق جدار عال لا تستطيع النزول من فوقه ، وقد تري نفسها انها ذاهبة الي احدي الحفلات وتكشف في الطريق انها حافية القدمين ، او تري انها تركب مصعداً يتوقف بها بين طابقين ولا تجد من ينجدها .ص ٢٠٥

وهذه الاحلام كلها تعد استشراقاً لما سيحدث لهذه المرأة في المستقبل السردي ، وتضيع منها ابنتها بالزواج من " هشام " ويعود زوجها الذي هربت منه وسلبته ماله ، فكل منحولها يبعث الي الحياة من جديد وهي تموت بين ايدي الشرطة وفي " التمثال " تري حلم " ابتسام " الذي يلخص المستقبل السردي ، اذ وجدت نفسها جالسة القرفصاء فوق جدار ضيق مرتفع ذهبي اللون ، لا تعرف كيف تسلقته ولا كيف تهبط منه ، تنبعث من سطحه اشعة الشمس ، فينبعث منه بريق مبهر .ص٢٧٥.

وهذا يشبه محالة ما سيحدث لها بعد ذلك في المستقبل من زواجها من " ممدوح " ، فهي زيجة كأنها ترتقي بها السحاب الذي رأته ايضاً مع الجدار ، لكنها تصطدم

بواقع اليم ، اعني به الصراع بينها وبين تمثالها ، فلا تستطيع ان تتم الحياة مع " ممدوح "ولا تستطيع ان تنسحب اذ كان – وهي لم تزل تلميذة – حلم حياتها ، وقد كانت تري "ايضا في احلامها اذ كانت تري نفسها جالسة معه في حديقة منزله ، وقد تحقق ذلك في المستقبل السردي فعلا .

والحلم الذي راه " ممدوح " يتمثل في انه رأي القمر مكسوفاً (مخنوقا) ثم تواري القمر تماما ،ويري نفسه جالسا مع " ابتسام" في حديقة بيته ، فاذا تمسك بحبل غليظ تخنق به التمثال ، لكنه ينزل من فوق قاعدته وراح وهو يخنق " ابتسام " ثم تحول الحبل الي افعي فخنق " ابتسام" فسقطت فوق الارض ص ٣٣٦ .

وهذا هو عين الاستشراف للمستقبل بكل تفاصيلة ، فالقمرالمخنوق مرة يكون التمثال الذي حاولت " ابتسام " تحطيمه ومرة اخري يكون " ابتسام " نفسها التي لم تستطع التعايش مع التمثال وهذا هو الصراع الذي استمر علي طول الخط الدرامي في الرواية بين الواقع المتمثل في التمثال ، حتي انتهي الامر الي سقوط " ابتسام " صرعي امام التمثال (٢٥)

هكذا استطاع " يوسف عز الدين عيسي " ان يكسر الملل في رواياته باختراقه الزمن اختراقا رجوعيا – بمفاقة الاسترجاع – واختراقاً اخر مستقبليا – بمفارقة الاستباق – علي الرغم مما بين هذين الزمنين من تناقض وتنافر في النص الروائي ، لكن هذا التنافر من ناحية اخري يبعث نوعا من الحركية بين الماضي والحاضر في اللحظة الانية – نقطة الصفر – الفاصلة بينهما .

ومما تجدر الاشارة اليه انه ثمة ارتباط وثيق بين ما عرضناه سلفا – الاستباق والاسترجاع – وما يمكن ان نسميه " الزمن النفسي " او الذاتي ، ويميل الي كسر رتابة الزمن التاريخي ، لانهم اصبحوا يميلون الي العالم الداخلي للسخصية ، فمهما كانت بدايوة العمل ومنطلقه الزمني – الاستهلاك – فان هذه البداية الزمنية قد تتغير وتوجه نحو الماضي او الاستهلال ، او نقطة الصفر نفسها ، وقد تتفاعل هذه الازمنة كلها تفاعلا حادا "(٢٦) فينتقل الكاتب من مفارقة الاسترجاع الي مفارقة الاستباق الي الرجوع نحو نقطة زمن السرد ، حيث يصور تلك التفاعلات الذاتية داخل نفس الشخصية ، مما يطبع الاحداث بالحركية والحيوية ، فيقوي نسيج الرواءي .

ولعل بيت الشعر التي يفسر الي حد بعيد معني الزمن النفسي : نبئت ان فتاة كنت اخطبها عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول

فالزمن موضوعي في جميع احواله ، بل ان صورة التعامل هي التي تحيل موضوعيته الي ذاتية ، لان هذا الشهر – من الناحية الموضوعية – لا يزيد ولا ينقص عن بقية الشهور ، لكن امتناع الناس عن الطعام والشراب اثار احساسهم بطوله " واذن فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي الا نفسها ، ولكن الذات هي التي حولت العادي الي غير عادي والقصير الي طويل ، كما تعمد هذه الذات نفسها الي تحويل الزمن الطويل الي قصير في لحظات السعادة وفترات الانتصار .(٢٧)

ويفسر " يوسف عز الدين عيسي " نفسة معني الزمن النفسي علي لسان شخصياته ، فالاب في رواية " عين الصقر " يشير الي ان سرعة الزمن ليست واحدة " فهو بطيء جدا بالنسبة لناس ، وسريع جدا بالنسبة لاخرين ، وتقديرنا يختلف من يوم لاخر ومن لحظة لاخري " ص ٣٧٤ والاب ص ٥٩، ٦٠

١٢٦

وفي " العسل المر " نجد " سوسن " في الحديقة تنتظر مقدم "هشام " تنظر في ساعتها فاذا عقاربها لا تتحرك .ص١٢٩ .

واذا " سوسن " تستبطيء الزمن لانها تريد ان تطير الي السعادة فان " ميم نون " في " الواجهة " كان يحس بهذا بالبطء الشديد لدوران حركة الزمن لانه يشقي ويتعب بالدوران في الطاحونة ص ٨٧،١٠٠،١٠١،١٦٠،١٦١

وليس من شك ان هذا الزمن النفسي الخاص بالشخصية يجسد تلك الحال المزاجية التي تكون عليها ، وهي حال خاصة جدا تخلق للشخصية عالمها المتفرد ، وهذا ما نراه بعينه في شخصية " حمدي " في العسل المر " فهو يعيش قلباً وقالباً مع ابنته " سوسن " برغم جميع الظروف المحيطة به ، ففي الوقت الذي اخطتفته فيه العصابة ويصبح قاب قوسين او ادني من الموت " بدأ الاب وكأنة يسمع شيئاً ما يقال بصوت حزين : كنت اتمني رؤية " سوسن ابنتي واخذ يجفف دموعه " ص٢٤٥

وبينما تضرب الشرطة الباب ينتفض جميع الموجودين واقفين الا " حمدي " الذي ظل جالساً محتضناً الكمان والدمية التي سيهديها الي " سوسن " ، فبدا وكانه مخلوق اسطوري نصفه طفل ونصفه رجل " ص٢٤٦" وكل ما يهم " حمدي " في هذا الجو العاصف – طلقات نارية ومخدرات وشرطة ومجرمون – ان احد افراد الشرطة كسر الكمان و " العروسة " مفتشاً عن المخدرات " في هذه اللحظة شعر حمدي وكأنه فقد سوسن مرتين ، وغير مبال بما قد يحدث سار بخطوات بطيئة وانحني والتقط الكمان والدمية ضعهما تحت ابطه ضاغطاً عليهما بكل ما تبقي له من قوة " ص ٢٤٥، ٢٤٧ .اذا كانت هذه هي التقنيات الفنية التي اسهمت في تشكيل بنية الزمن السرديفلنشرع الان في دراسة المكان الذي يلعب دوراً كبيراً في الرواية بصفة عامة وفي ادب " يوسف عز الدين عيسي " بصفة خاصة ، فالمكان الروائي عن جميع اهوائها ، فتتشكل معه وهو ايضاً من خلالها ، لان المكان – في اغلب الاحيان – يؤثر تأثيراً مباشراً في بناء الشخصية .

وفي الوقت الذي يعطي فيه بعض النقاد المكان مكانة كبيرة – لان بيت الانسان في نظرهم امتداد لنفسه ، فأذا وصفت البيت فقد وصفت الانسان – (٢٨) نجد اخرين يجعلون المكان مخوضعاص خالياً من اي دلالة ما عليه (٢٩) لكننا نتفق مع الرأي الاول ، ونقيم دراستنا للوصف الذي يسبغه الكاتب علي المكان من خلاله .

فللمكان عند " يوسف عز الدين عيسي " دور كبير مؤثر في تحريك الاحداث ووصف الشخصيات ورسم المنظور الروائي بصفة عامة للكاتب ، فعندما يصف غرفة " سوسن " لا يعنيمنها بغير الجدران الوردية والازهار الموضوعة فوق المنضدة ، مما يوحي برقة هذه الشخصية وجمالها الحالم . في حين اننا نجده – في الرواية نفسها " العسل المر " – عندما يصف غرفة " حمدي " الحقيرة يشيع من خلال هذا الوصف الوحدة والاغتراب ، فكل شيء في غرفته " واحد " يشاركة في وحدته : " فتح باب الغرفة بيد مرتجفة والكمان بيده الاخلري ودخلا معا. لم يكن بالغرفة سوي سرير قديم ذي اربعة اعمدة حديدية ، وفي ركن من اركانها حوض فوقه صنبور وجنبه منضدة صغيرة فوقها موقد كيروسين وكنكة قهوة وثلاث اكواب زجاجية وفنجان قهوة واحد ى، بالقرب من النضدة كرسي رخيص ، وبالغرفة نافذة واحدة مغلقة ، فتحها " كامل " فتساقط منها تراب كثيف ص٢١٩ .

وقد يكون وصف المنظور الروائي ذا اشارات رمزية ابعد مما راينا ، كما ظهر في " العسل المر " عندما زار " هشام " القصر وعاد وكان في انتظاره صديقه " زكريا " الذي قال له : " انك تبدو وكأنك عائد من زيارة لبيتكم القديم " ص٧٨ .

وهي اشارة الي المكان الذي قتلت فيه ذكريات " هشام " وماضي صباه الجميل ، وهو مقبرة لروح " سوسن " التي تحيا فيه بجسدها ليس غير .

وان كانت هذه الرموز رموزاً معنوية ، فان فيها اشارات واقعية حقيقية لواقع ملموس ، اذ كان باسفل القصر موتي بل قتلي مدفونون ص ١١٥

ويصف الكاتب في الواجهة الشارع الوحيد الذي يوجد بالمدينة فيبدو في هذا الوصف مأساه " ميم نون " التي لا نهاية لها فهي ممتدة امتداد الشارع اللانهائي ، وهو يحس ان حياته لا قيمة لها اذ عاش ومات دون الوصول الي الحقيقة ، وهذه هي الحال نفسها التي تبدو عليها اشجار ذلك الشارع التي لا تثمر ، والقصة التي يعيشها " ميم نون " بأسرها تكاد تكون خيالية اسطورية كما يبدو ذلك الشارع ص٩ وعندما يصف بيته الذي يراه " ميم نون " نفسه لاول مرة يلفت نظره الاسجار الصغيرة حديثة الغرس وكانها بداية رحلته في الحياة ص١٤

وتبدو براعة " يوسف عز الدين عيسي " في وصف المكان في المشهد الطويل الذي وصف فيه بيت الرجل الغريب البمجهول الذي دعا " ميم نون " صور الاشجار التي توجد بحديقة المنزل بالارتفاع الشاهق الذي يحجب رؤية البيت ص ١٢٧ .

وفي مزج رائع بين وصف المكان ووصف الزمن النفسي يصور لنا رحلته الطويلة داخل البيت حتي يصل الي هذا الرجل ، فيقطع ممرات طويلة تتلاقي اغصان اشجارها وتتشابك ، وكانه ينبهنا الي رابطة الزواج التي ستربط بينه وبين الفتاه التي تصاحبه _ خادمة الرجل الغريب _ ثم ان تشابك هذه الاشجار جعل الممر اشبه بالنفق المظلم ، وفي هذا اشارة لما سيلاقيه من عناء الزواج بعد ذلك من تلك الفتاة . ثم ذهب به هذا الممر الطويل الي بهو متسع ، في جانب منه سلم ، وظل يصعد السلم مدة طويلة جاراً رجله بمشقة – انه سائر الي مجهول – وتعجب " ميم" كيف

يكون السلم بهذا الارتفاع علي حين ان المنزل كما رأه من الخارج لا يرتفع لاكثر من طابقين عاديين " ص ١٢٧ .

وبعدما افاض في هذا الحدث دون توقيف للزمن – فهو وصف ديناميكي لا جمود فيه ولا توقف – دعاه الرجل الغريب الي تناول الغداء ، واذا بالطريق الي الطعام – دعاه الرجل الغريب الي تناول الغداء واذا بالطريق الي الطعام – بالرغم من انه في الطابق الارضي – قصير سريع المنال : " فتح " ميم " الباب الذي اشار نحوه الرجل ، ودهش عندما راي سلماً خشبياً لامعاً مفروشاً بسجادة خضراء ، ولم يكن هو السلم المرتفع اللانهائي الذي صعده عند حضوره ، بل سلماً عادياً لا يرتفع الي اكثر من طابق واحد ولا يستغرق هبوطه اكثر من دقيقة " ص١٣٥

وهذا هو التداخل الرائع والتشابك الجميل الذي عقده " يوسف عز الدين عيسى " بين كلا المنظورين ؛ الزمان والمكان . ويقترب من هذاما كان من أمر "رمزى"في" الرجل الذي باع رأسه " عندما أخذ ثمن رأسه وأمسك بالجنيهات الألفين ، فإذا به يرى الشارع على هيئة لم يره عليها من قبل ، هذا بما يتمشي مع حاله النفسية الفرحة السعيدة ؛ فرأى الأشجار الجميلة على جانبي الشارع، واحس ناحية الناس كلهم بحب عميق دفعه إلى الرغبة في احتضانهم جميعا ، ورأي السماء بلونها الأزرق الذي كأنه لم يره من قبل ص ٢٣.

وهذا يختلف . كليا وجزئيا - عن أول مشاهد هذه الرواية وصف فيه المكان وكانت نهايته محاولة الشنق ؛ فالغرفة مظلمة لا يشاهد شيء من محتوياتها ص ٥.

ويعد الجزء الخلفى من المدينة في رواية " الواجهة "من أهم المواضع التي وصف فيها" يوسف عزالدين عيسى " المكان وصفا توظيفيا ترميزيا مكثفا، إذ يشير به إلى الجزء الخلفى من النفس الإنسانية ، أو الجزء الكامن فيها، أو اللاشعور بما يحويه من رغبات مكبوتة، ونزعات شهوانية ، والوقوع في المحرمات ،بل السعى إلى فعلها .

فإذا كان الإنسان الواعي يشبه واجهة المدينة، وهو الشارع الوحيد الموجود بالمدينة منمقا منسقا نظيفا لا خطر فيه ولا جريمة ، " فإن اللا شعور والرغبات المكبوتة بماتحويه من موبقات وشرور . هى نفسها الجزء الخلفي من المدينة الذي يصفه بقوله:" كان أول ما شعر به"ميم نون "في هذا الجزء الخلفيى الروائح الكريهة التي تفوح من مصادر مجهولة، وراى الشوارع طويلة ملتوية ، والأرض ملوثة بالوحل والقاذورات ، سار في أحد تلك الشوارع باحثا عن زوجته كانت المساكن على الجانبين قديمة رثة ، وشرفات متداعية . ظل ساترا حتى وصل إلى ميدان يتوسطه مستنقع قذر ، وأبصر على ضوء الفجر رجلا شبه عار يسير خلفه فشعر بالخوف وأسرعت دقات قلبه .. " ص ١٩٢ . ففى هذا المكان القذر الملئ بالمستنقعات والروائح النتنة العرى هو السائد والفاحشة هي المسيطرة ، حتى المباني تبدو عارية بطوبها الأحمر العارى بلا طلاء ص ١٩٤، ١٩٥ . فالكاتب – بذلك يصور . تلك الكوامن والنزعات النفسية، وهى تجد طريقا آخر تعبر به عن نفسها ، لأن الكبت مهما وصل من قوة وسيطرة فإنه لا يستطيع أن يمنع هذه النزعات والكوا من

النفسية من السير في طريقها الطبيعي ومنع الكبت هذه الرغبات لا يقضى عليها تماما " بل إنها تظل متحفزة للظهور ، لكنها تبقى مختفية فيما يسمى باللاشعور " (٣٠) .

وقد فسر " يوسف عز الدين عيسى " نفسه على لسان شخصياته هذه الرغبات الكامنة فى اللاشعور ومدى صراعها مع الوعى والانتباه ؛ فالقاضي فى الجزء الخلفي من المدينة يخبر " ميم نون " الذي يأتي إلى الجزء الخلفي من المدينة ليبحث عن زوجته : " كل من يجئ هنا يا جاهل يعود إلى الواجهة من تلقاء نفسه ، معظم الناس لا يبقون فى هذا الجزء الخلفى طويلا ... واذهب إلى منزلك بالواجهة ستحضر لك زوجتك ويعود لك طفلاك دون حاجة للبحث عنهم ، إنهم يعرفون طريقهم جيدا " ص ٢١٦.

وقد برع " يوسف عز الدين عيسى " فى وصف هذا الجزء الخلفي من المدينة ، أو النفس ، معتمدا على وصف المكان وما يحمله من إيحاءات ؛ فكل ما في هذا الجزء الخلفى من المدينة من أماكن قديمة متهالكة آيلة للسقوط كما سقطت بالفعل نفوس البشر الذين يهربون إلى الجزء الخلفي من المدينة .. فالمكان هنا مرأة الأحداث ؛ هذا هو " ميم نون " يحمل " فتاة المطعم " وهي شبه عارية على كتفه ، فيسبغ الكاتب هذا السقوط على الجسر الذى يعبر النهر ويبدو متهالكا على وشك الانهيار ، ثم يشير إلى أن السقوط يكره عليه الإنسان أحيانا لأنه كامن في

اللاشعور : " فدفعه الرجل دفعة قوية نحو الجسر وقال لابد أن تعبر الجسر " ص ٢٠١ .

هكذا رأينا " يوسف عز الدين عيسى " يصف الزمان والمكان بوصفهما من أهم عناصر التشكيل فى البناء الروائي ؛ فلا نحس معه بالملل فى السرد الزماني ، إذ يكسر هذا بالاسترجاع مرة وبالاستباق مرة أخرى، كما يربط القارئ بأحداثه وشخصياته معتمدا على الزمن الذاتي ، كما برع – على النحو الذي رأينا – فى وصف المكان وصفا يجعله محركا أساسيا للحدث الروائى من ناحية ، ومن ناحية أخرى يجعله انعكاسا ومرأة تنعكس على صفحتها أحداث العمل الروائي .

هوامش الفصل الثالث

١- د . جابر عصفور: زمن الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م، ص ١٨،١٩

٢- انظر إيمان عبد الفتاح : عبقرية الفن الروائي عند يوسف عز الدين عيسى ، مجلة الكلمة المعاصرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ،ع ٥، يوليو ١٩٩٨م ، ص ٦٦ .

B.Uspenski, A poetics of composition, trans.V Zavarin, ١٩٧٣..١١

٤- راجع ريجارب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، أفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ت. د. صلاح رزق ، ١٩٩٩م، ص ٢١٦ .

5- B.Uspnki, A poetics of composition P.A

٦- يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ص ١٠٣ .

٧-ريجارب هينكل : ت صلاح رزق ، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، أفاق الترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ص ٢٣٣ .

٨- السابق ص ٢٤٠ ، ٢٤١

٩ - طه وادى : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ط٣ ١٩٨٤ ، ص ٢٤٥،٢٤٦ ١٠- السعيد الورقى: اتجاهات الرواية المعاصرة ، ص ٧٦

١١- عبد الرحمن العيسوى، سيكولوجية المجرم، دار الراتب الجامعية ١٩٩٧ ص ٤٩، وراجع حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية والعلاج النفسى ، عالم الكتب ط ، ١٩٩٧، ص ٥٤٣

١٢- عبد الرحمن العيسوى : سيكولوجية المجرم ، ص ٣، ٨٤

٩ . عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، دار العودة بيروت طع ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٤ .

١٣ – محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، ص ١٤٥

١٤ – راجع عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص ٥٦ .

١٥ – السابق ص ٥٤

١٦ – السابق ص ٨٧،٩٧

١٧ – مجلة الكلمة المعاصرة العدد الخامس يوليو ٩٨ ص١٢.

١٨ – سيزا أحمد قاسم : بناية الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ص ١٥٨،١٥٩

١٩ – عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية دراسة مقارنة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ص ٢٠٠.

٢٠ – راجع رشاد رشدى : فن القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت. ص ١١٧

٢١ – طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ١١٣ .

٢٢ – سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٣٩ .

٢٣ أبو ناظر موريش: الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة دار النهضة ، بيروت، ١٩٧٩ ص ٩٦ .

٢٤– صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيولوجية في شعرية القصر والقصيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ٣١٢ .

٢٥ – انظر كثيرا من نماذج هذه التقنية عين الصفر" ص ٣٨٠، ٣٨١ والواجهة ص ٤٥ ، و الرجل الذي باع رأسه " ص ٦٠ ١١٠، ٢٢٩ ، ٢٢٣ ، ١٧٤ ،

٢٦– راجع نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادى الأدبي، الرياض ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .

٢٧ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد:ص ٢٠٥

٢٨– راجع رينيه ويلك ، أوستن وارن نظرية الأدب ، ت محيى صبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨١، ص٢٣١

٢٩ - راجع الان روب جريه : نحو رواية جديدة ت إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د.ت .ص٢

٣٠- راجع عبد العزيز القوصى أسس علم النفس القاهرة، ١٩٦٠، درت ص ٢ . ص ٢٦٧ .

قائمة المصادر والمراجع

١.لوسيان جولد مان وآخرون: القصة – الرواية – المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ت خيرى دومة ، دار الشرقيات ، ١٩٩٧م، ص ١١٥

٢.طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م، ص ٧٦، وراجع : دراسات في نقد الرواية ، البيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ١١٧ .

٣.نشرت " عصافير النيل " للمرة الأولى فى دار الآداب، بيروت ، ١٩٩٩م ، ثم نشرتها في طبعتها الثانية الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م .

٤.راجع في سمات هذا النوع من الروايات : طه وادى : دراسات في نقد الرواية ، ص ١٠٩:١١٣. و السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ، طا ، ١٩٨٢م، ص ٧٢.

٥.شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوى – طرائق السرد في روايات محمد البساطى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ٢٠٠٠م ، ص ٢٥٣ . وراجع : أمينة رشيد : تشظى الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ١٣، ٣٩ وما بعدها .

٦.راجع : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٢٦،٢٧.

٧.روجر ب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أفاق الترجمة ، مصر ، مايو ١٩٩٩م، ص ٩٢،٩١،٦٤،٦٣ .

٨.السابق ، ص ١٤٥.

٩. ٩ – محمد بدوى: الرواية الحديثة في مصر ، ص١٣٣.

١٠. ١٠ – يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ١٠٣

١١. ١١– E.M Forester , Aspects of the novel (New York : Harcourt Brace Jovanovich – 1927P . 73)

١٢. ١٢ – إدوين موير: بناء الرواية ، ت إبراهيم الصيرفي ، القاهرة ،١٩٦٥م ، ص ٢١.

١٣. ١٣– الرواية ، ص ١١:٩

١٤. ١٤ – السابق ، ص ٢٢٦،٢٢٥

١٥. ١٥ سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٧

١٦. ١٦– الرواية ، ص ٢٠.

١٧. ١٧– عبد الرحمن أبو عوف : قراءة في الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م ، ص٧٩.

١٨. ١٨ – السابق ، ص ٨٣.

١٩. ١٩ – الرواية ، ص ٥٠،٤٩.

٢٠. ٢٠ – السابق، ص ١٢٤، ١٢٥.

٢١. ٢١ – السابق ، ص ١٤٧، ١٧٦.

٢٢. ٢٢ – شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر – دراسة في تأصيل

٢٣. فن أدبي ، أصدقاء الكتاب ، ط٤، ١٩٩٩م، ص١٢.

٢٤. ٢٣ – راجع : محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، البيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م، ص ١٤٥ ٢٤ – إبراهيم أصلان : فصول، عدد القصة القصيرة ، العدد الثالث من المجلد الثاني .

٢٥. 25- Michel Butor, "L Espace du Roman in Essais ** ، pp. ٤٨–٥٨ Paris sur le Roman, Gallimard 1919 وراجع سيزا احمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٧٤،٧٧

٢٦. ٢٦ – السيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص ٢٣٣.

٢٧. ٢٧ – فوزى فهمى : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ٩١ . وراجع : محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، ج ١، ص ٢٣٢

٢٨. ٢٨ – راجع : رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى الدين صبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية بيروت ، ١٩٨١م، ص٢٣١.

٢٩. ٢٩ – راجع : آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ت إبراهيم مصطفى ، دار المعارف مصر، د.ت. ، ص ٢.

٣٠. ٣٠– صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٨٩ وراجع : د. حسين حمودة ، الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٠٠.

٣١. ٣١ – سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٧٦

٣٢. ٣٢- الرواية : ص ١٨.

٣٣. ٣٣- السابق : ص ٢٢٤ .

٣٤. ٣٤- محمد الباردى: الرواية العربية والحداثة ، ج ١، ص ٣٤٤

٣٥. ٣٥ صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية ، ص ١٩٦.

٣٦. ٣٦ الرواية : ص ١٨٢:١٨٦

٣٧. ٣٧ – محمد بدوى: الرواية الحديثة في مصر ، ص ١٢٥/١٢٦

٣٨. ٣٨- راجع : أمين العيوطي : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م، ص ٣٧،٣٨

٣٩. ٣٩ – ساروت وأخرون : الرواية والواقع ، ت. رشيد بنحدو، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م، ص ١٢.

٤٠. ٤٠ – الرواية ، ص ١٨٩:١٩٢.

٤١. ٤١ – فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٩٥،٩٦

٤٢. ٤٢ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٨٣

٤٣. ٤٣- هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت صلاح رزق ، ص ٩٣

٤٤. ٤٤ – راجع : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص ١٤٣

٤٥. ٤٥- راجع : صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ص ١٩٤.

٤٦. ٤٦ – محمد بدوى: الرواية الحديثة في مصر ، ص ١٤٠

٤٧. ٤٧ – شكرى محمد عياد : القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبى ، ص ١٠ . وراجع احمد شمس الدين الحجاجي :

٤٨. الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، ج ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م، ص ٩ وما بعدها .

٤٩. ٤٨ – الرواية ، ص ١١،١٢ .

٥٠. ٤٩ – السابق ، ص ١٠٤ . ٥٠ السابق ، ص ١٠٧ : ١١٠ .

٥١. ٥١ – حسين حمودة : الرواية والمدينة نماذج من كتاب السنينيات في مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، سبتمبر ٢٠٠٠م ، ص ٢٩٧ ، ٣٠٣

٥٢. ٥٢ – فوزى فهمى : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص ٨٢ وشكرى محمد عياد : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٩م ، ص ١٤٩ . وطه محمود طه دراسات الأعلام القصة في الأدب الإنجليزى، عالم الكتب ، ١٩٦٦م ، ص ٣٤ . وراجع في خصائص هذا البطل الجديد : أحمد إبراهيم الهراوى: البطل المعاصر في الرواية المصرية دار المعارف ، مصر ،

٥٣. ط ٣، ١٩٨٦م، ص ٤٢ ، ٤٣.

٥٤. ٥٣– راجع : محمد بدوى: الرواية الحديثة فى مصر ، ص ١٥٥،١٥٦ وروجر . ب . هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ص ١٧٢

٥٥. د . جابر عصفور: زمن الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م، ص ١٨،١٩

٥٦. إيمان عبد الفتاح : عبقرية الفن الروائي عند يوسف عز الدين عيسى ، مجلة الكلمة المعاصرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ،ع ٥، يوليو ١٩٩٨م ، ص ٦٦ .

٥٧. B.Uspenski, A poetics of composition, trans.V Zavarin, ١٩٧٣. .١١

٥٨. راجع ريجارب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، أفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ت. د. صلاح رزق ، ١٩٩٩م، ص ٢١٦ .

٥٩. - B.Uspnki, A poetics of composition P.A

٦٠. يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ص ١٠٣ .

٦١. ريجارب هينكل : ت صلاح رزق ، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، أفاق الترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ص ٢٣٣ .

٦٢. السابق ص ٢٤٠ ، ٢٤١

٦٣. طه وادى : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ط٣ ١٩٨٤ ، ص ٢٤٥،٢٤٦ ١٠- السعيد الورقى: اتجاهات الرواية المعاصرة ، ص ٧٦

٦٤. عبد الرحمن العيسوى، سيكولوجية المجرم، دار الراتب الجامعية ١٩٩٧ ص ٤٩، وراجع حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية والعلاج النفسى ، عالم الكتب ط ، ١٩٩٧، ص ٥٤٣

٦٥. – عبد الرحمن العيسوى : سيكولوجية المجرم ، ص ٣، ٨٤

٦٦. . عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، دار العودة بيروت طع ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٤ .

٦٧. – محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، ص ١٤٥

٦٨. – راجع عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص ٥٦ .

٦٩. – السابق ص ٥٤

٧٠. – السابق ص ٨٧،٩٧

٧١. – مجلة الكلمة المعاصرة العدد الخامس يوليو ٩٨ ص١٢.

٧٢. – سيزا أحمد قاسم : بناية الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ص ١٥٨،١٥٩

٧٣. – عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية دراسة مقارنة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ص ٢٠٠.

٧٤. – راجع رشاد رشدى : فن القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت. ص ١١٧

٧٥. – طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ١١٣ .

٧٦. – سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٣٩ .

٧٧. أبو ناظر موريش: الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة دار النهضة ، بيروت، ١٩٧٩ ص ٩٦ .

٧٨. – صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيولوجية في شعرية القصر والقصيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ٣١٢ .

٧٩. – انظر كثيرا من نماذج هذه التقنية عين الصفر" ص ٣٨٠، ٣٨١ والواجهة ص ٤٥ ، و الرجل الذي باع رأسه " ص ٦٠ ١١٠، ٢٢٩ ، ٢٢٣ ، ١٧٤ ،

٨٠. – راجع نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادى الأدبي، الرياض ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .

٨١. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد:ص ٢٠٥

٨٢. – راجع رينيه ويلك ، أوستن وارن نظرية الأدب ، ت محيى صبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨١، ص٢٣١

٨٣. – راجع الان روب جريه : نحو رواية جديدة ت إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د.ت .ص٢

٨٤. – راجع عبد العزيز القوصى أسس علم النفس القاهرة، ١٩٦٠، درت ص ٢ . ص ٢٦٧ .

الفهرس

الفصل الاول : مدخل الي الثر العربي الحديث (القصة والرواية – المسرحية والمقال	٣
القصة والرواية	٥
عودة الروح لتوفيق الحكيم	٩
ثلاثية نجيب محفوظ	١٠
رواية الواجهة ليوسف عز الدين عيسي	١٠
رواية اني راحلة ليوسف السباعي	١١
القصة القصيرة	١١
المسرحية	١٣
أوجة الاتفاق والاختلاف بين المسرحية والقصة	١٣
اللغة والحوار في المسرحية	١٦
فن المقال	١٨
اقسام المقال :	١٩
١ – المقالة الذاتية	١٩
أ – المقالة الشخصية	١٩
ب – مقالة النقد الاجتماعي	١٩
ت – المقالة الوصفية	٢٠
ث – وصف الرحلات	٢٠

ج – مقالة السيرة	٢٠
ح – المقالة التأملية	٢١
٢ – المقال الموضوعي	٢١
منهج كتابة المقال الموضوعي	٢٢
١ – المقدمة	٢٢
٢ – العرض او صلب الموضوع	٢٢
٣ – الخاتمة	٢٢
– نماذج من لمقال الاجتماعي عند احمد حسن الزيات	٢٣
الشعرية في نظرات المنفلوطي	٢٠
هوامش الفصل الاول	٤٣
الفصل الثاني	
ابراهيم أصلان في روايت " عصافير النيل "	٤٥
مدخل	٤٧
التداخل الزمكاني	٥٠
الشخصية المسطحة والحبكة	٥٢
وظيفة المكان العاكس	٥٦
وصف المكان	٦٥
موت المكان	٦٨
أسكرة المكان	٧٤
بطولة المكان	٧٦

هوامش الفصل الثاني	٨٠
الفصل الثالث	
المنزع الوصفي عند يوسف عز الدين عيسي :	٨٥
مقدمة	٧٨
دور الوصف في رسم الشخصية	٩١
علاقة التلازم بين السرد الوصفي والزمان والمكان	١١٥
هوامش الفصل الثالث	١٣٤