" اللغة العربية "

محاضرات في علم اللغة والأصوات

إعداد

د/ منى محمد الشحات

قسم اللغة العربية

العام الجامعي ٢٠٢٣-٢٠٢٤م

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

القسم: اللغة العربية

الفرقة: الفرقة الأولى

التخصص: الفئات الخاصة

تاريخ النشر: ٢٠٢٣-٢٠٢٤م

عدد الصفحات: ١٧٠

المؤلف: د. منى محمد الشحات

الرموز المستخدمة

نص للقراءة والدراسة

أنشطة ومهام

أسئلة للتفكير والتقييم الذاتي

فيديو للمشاهدة

رابط خارجي

تواصل عبر مؤتمر الفيديو

إهداء

إلي أستاذي

أ.د/ البدراوي زهران

وفاءً وتقديراً وإجلالاً

منى محمدالشحات

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
المقدمة	8-5
الفصل الأول: اللغة	19-8
الفصل الثاني: اللغويات- اللسانيات- علم اللغة	24-20
الفصل الثالث: علم اللغة وفقه اللغة	29-25
الفصل الرابع: مستويات التحليل اللغوي	40-30
الفصل الخامس: علم الأصوات	62-41
الفصل السادس: الأدب وعلم النفس	74-63
الفصل السابع: الشخصية المصرية في الإبداع الفني	150-75
الفصل الثامن: اللحن في اللغة	166-150
المصادر والمراجع	170-167

المقدمـــــــــــــــة:

بسم الله الرحمن الرحيم

اللغة العربية بالنسبة إلى الفرد هي وسيلة للتعبير عن مشاعره وعواطفه وإحساساته وما ينشأ في ذهنه من أفكار ويعد هذا التعبير من أظهر الفوارق بين الانسان وغيره من الأحياء.

والأمم كلما ارتقت زاد اعتمادها على اللغة، وليس أدل على ذلك من أن الكتب والصحف وسائر المواد المكتوبة تكون أكثر كمية وتنوعاً في الأمم الراقية منها فى الأمة المختلة.

كما (أن العمل على نشأة اللغة المشتركة للشعب وتنميتها ونشرها في كل الأوساط والبيئات خير ضمان لكل قومية، ولتماسكها وقوتها) [١]." فاللغة هي القومية، أو القومية هي اللغة".

والصوت هو أساس اللغة، وتعتبر دراسة الأصوات اللغوية علماً عريقاً في علوم العربية نشأ بنشأة النحو وتطوره، وتأثر بها فى نشأته الأولى وفي مراحله المتتالية، فاتسم بسماته لأنه كان واحد من عناصره المكونة له.

فقد كانت دراسة الأصوات وسيلة من وسائل فهم بنية الكلمة وما يلحقها من العوارض كالقلب والإبدال والإدغام والتضعيف، كما توسل النحاة بدراسة الأصوات إلى بنية تركيبية في بعض الجمل عند الوصل والفصل، ومثلما بدأت النظرية النحوية شبه مكتملة فى كتاب (الكتاب) [٢] فإن وصف النظام الصوتي للغة العربية بدأ مكتملاً عند أوائل النحاة [٣] مثل: سيبويه والخليل وغيرهما.

وزاد ثراء الدراسة الصوتية ثراءاً عظيماً عندما استعملت فى فهم القراءات القرآنية وتنوعها واختلافها، فتضاعفت الملاحظات اللطيفة وتراكمت الإشارات الدقيقة إلى سمات الأصوات وإلى قوانين إئتلافها واختلافها وطرق تحققها فى درجة الكلام.

---

[١] اللغة بين القومية والعالمية: د. إبراهيم أنيس، ص٧.

[٢] المقصود كتاب" الكتاب" لسيبويه والذي قيل فيه" من أراد أن يصنع كتاباً في النحو بعد سيبويه فليستح.

[٣] من كتب التراث التى حوت فصولاً في الدراسة الصوتية..

١-كتاب "الكتاب" لسيبويه.

٢- كتاب "العين" معجم الخليل بن أحمد، ودراسته الأصوات وموسيقى اللغة ووضع القوانين لعلم العروض.

٣- سر صناعة الاعراب ابن جني.

٤- أسباب حدوث الحروف ابن سينا.

٥- المفصل في النحو الزمخشري.

٦- مفتاح العلوم للسكاكي.

ولأن كان النحاة قد زهدوا فى دراسة الأصوات دراسة أعمق مما تم على يد سيبويه والخليل سبب انصرافهم إلى الكشف عن النظام النحوى وقوانينه التركيبية, فإن علماء القراءات قد اضطلعوا بفحص ودراسة الأصوات العربية وما تتسم به من السمات لحين ما كان يتوفر لديهم من خلال التحليل والمقابلة والمقارنة إلا أن علم دراسة الأصوات أصيب فى فترة ما بما أصيبت به الدراسات اللغوية من غلبة التكرار والترديد وقلة الإضافات أو انعدامها, ولقد كان من تبعات انتشار المناهج اللسانية الحديثة فى تحليل اللغة أن احتلت الدراسة الصوتية مكانتها ضمن المستويات التي تتناول بين الظاهرة اللغوية المعقدة من جهة أنه كلام أو من جهة أنها لغة.

على أن العنصر الأساسي فى تزايد الاهتمام بالصوتيات هو ما يشهده عصرنا من التطور تفكيراً ومنهجاً، ولما كان هدف اللسانيات هو دراسة اللغة من جهة إنها نظام معقد من العلامات يحقق وظيفة أساسية وهى التواصل، وجب على الباحثين تفكيك هذا النظام إلى مستويات في التحليل وهى: –

–المستوى الصوتي. – المستوى الصرفي.

– المستوى التركيبي. – المستوى الدلالي.

– المستوى المعجمي.

ولما كان علم الأصوات اللغوية يتفرع إلى فرعين: –

الأول: علم الأصوات(phonetics) الذي يدرس الأصوات المفردة.

الثاني: علم وظائف الأصوات(phonology) الذي يدرس الأصوات في درج الكلام.

ولما كانت الدراسة العلمية المنظمة تقتضي تغطية الفرعين بالدراسة والبحث فقد تناولنا مباحث متشعبة تنتمي إلى فرعي علم الأصوات محاولين ألا نخلط بين الفرعين وأن نلتزم فى الدراسة بحدود كل فرع.

وأن التجربة على البحث لتوقفنا على حقيقة ما ذكره العماد الأصفهاني حين قال: (إنى رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا فى يومه إلا قال فى غده: لو غير هذا لكان أحسن ولو زيد هذا كان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر).

فالكمال لله وحده وحسبنا بذل الجهد ما استطعنا

" واتقوا الله يعلمكم الله"

د. منى محمد شحات

كلية الآداب بقنا

الفصل الأول

اللغة

(تعريفها، وأصلها ونشأتها، وظائفها، مستويات تحليلها)

تعريف اللغة:

اختلف العلماء في تعريف اللغة ومفهومها ولم يتفقوا على مفهوم محدد لها؛ ويرجع سبب كثرة التعريفات وتعددها إلى ارتباط اللغة بكثير من العلوم فانتقاء تعريف لها ليس بالعملية اليسيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر :

أولاً: اللغة: نظام من الرموز الصوتية الاعتباطية يتم بواسطتها التعارف بين أفراد المجتمع، تخضع هذه الأصوات للوصف من حيث المخارج أو الحركات التي يقوم بها جهاز النطق, ومن حيث الصفات والظواهر الصوتية المصاحبة لهذه الظواهر النطقية.

ثانياً: ظاهرة اجتماعية تستخدم لتحقيق التفاهم بين الناس.

ثالثاً: صورة من صور التخاطب. سواء كان لفظياً أو غير لفظي.

رابعاً: يقول(أوتويسبرسن): اللغة نشاط إنساني يتمثل من جانب في مجهود عضلي يقوم به فرد من الأفراد، ومن جانب آخر عملية إدراكية ينفعل بها فرد أو أفراد آخرون.

خامساً: اللغة نظام الأصوات المنطوقة.

سادساً: اللغة معنى موضوع في صوت أو نظام من الرموز الصوتية.

سابعاً: يقول إدوارد سابيير: اللغة وسيلة إنسانية خالصة وغير غريزية إطلاقاً؛ لتوصيل الأفكار والأفعال والرغبات عن طريق نظام من الرموز التى تصدر بطريقة إرادية.

ثامناً: أنطوان ماييه: إن كلمة (اللغة) تعني كل جهاز كامل من وسائل التفاهم بالنطق المستعملة في مجموعة بعينها من بني الإنسان، بصرف النظر عن الكثرة العددية لهذه المجموعة البشرية أو قيمتها من الناحية الحضارية.

تاسعاً: اللغة نشاط مكتسب تتم بواسطته تبادل الأفكار والعواطف بين شخصين أو بين أفراد جماعة معينة وهذا النشاط عبارة عن أصوات تستخدم وتستعمل وفق نظم معينة.

واللغة نعمة من الله عز وجل للإنسان وهو عكس بقية المخلوقات مثل الحيوانات التي تمتلك نظاماً من الرموز والإشارات للتفاهم فيما بينهما، فيقال: لغة الحيوان, ولغة الطير, ولغة النبات, قال تعالى : (عُلِّمْنا مَنْطِق الطيرِ) (النمل: أيه١٦) , ولكن لغة الإنسان تتميز بأنها ذات نظام مفتوح , بينما الحيوانات الأخرى نظامها التعارفي نظام مغلق.

نستعرض أولاً بعض التعريفات الشائعة للغة سواء في الثقافة العربية أو الغربية:

- *تعريف ابن جني*: (باب القول على اللغة وما هي: أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم).

ويعلق الدكتور محمود فهمي حجازي على هذا قائلاً :(هذا تعريف دقيق. يذكر كثيراً من الجوانب المميزة للغة أكد ابن جني أولاً الطبيعة الصوتية للغة، كما ذكر وظيفتها الاجتماعية في التعبير ونقل الفكر، وذكر أيضاً أنها تستخدم في مجتمع فلكل قوم لغتهم. ويقول الباحثون المحدثون بتعريفات مختلفة للغة، وتؤكد كل هذه التعريفات الحديثة الطبيعة الصوتية للغة، والوظيفة الاجتماعية للغة، وتنوع البيئة اللغوية من مجتمع إنساني لآخر).

- *تعريف سابير: E.Sapir 1921*

وفي هذا التعريف نص صريح على الاتصال بوصفه الهدف الذي يتوخاه المرء من استخدام اللغة. فاللغة عند سابير إنسانية خالصة، وليست غريزية، تستهدف توصيل الأفكار والمشاعر والرغبات من خلال نظام من الرموز يختاره المجتمع.

- *تعريف تراجر:GTrager 1949.*

اللغة هنا نظام من الرموز المتعارف عليها، وهي رموز صوتية، يتفاعل بواسطتها أفراد مجتمع ما في ضوء الأشكال الثقافية الكلية عندهم.

التفاعل هنا هو الهدف، والتفاعل كما نعلم درجة أعلى من الاتصال، فإذا كان الاتصال مجرد نقل فكرة من طرف إلى آخر, فإن التفاعل يعني المشاركة الوجدانية, يعني درجة أكبر من الاتصال ويتعدى حدوده.

- *تعريف تشومسكي : N.Chomsky1957.*

وتشومسكي كما هو معروف صاحب النظرية التوليدية التحويلية في النحو، واللغة في رأيه هنا فئة, أو مجموعة من الجمل المحدودة, أو غير المحدودة, ويمكن بناؤها من مجموعة محددة من العناصر.

هذه العناصر المحدودة يذكر تشومسكي أنها تساعد على الإبداع غير المحدود بواسطتها، فإذا كانت الأنماط اللغوية يمكن حصرها مثل : (فعل– فاعل– مفعول به) فالجمل التي يمكن أن توضع في هذه الأنماط لا يمكن حصرها, إنها لا محدودة.

اللغة وسيلة الفرد لقضاء حاجاته وتنفيذ مطالبه في المجتمع، وبها يناقش شئونه ويستفسر، ويستوضح، وتنمو ثقافته، وتزداد خبراته نتيجة لتفاعله مع البيئة التي ينضوي تحتها. بواسطة اللغة يؤثر الفرد في الآخرين، ويستثير عواطفهم، كما يؤثر في عقولهم.

أما فيما يتعلق بالمجتمع فاللغة هي المستودع لتراثه، والرباط الذي يربط به أبناءه فيوحد كلمتهم، ويجمع بينهم فكرياً، وهي الجسر الذي تعبر عليه الأجيال من الماضي إلي الحاضر والمستقبل.

وأيا ما كانت تعريفات اللغة، فإن الوظيفة الاتصالية تقف في مقدمة الوظائف للغة فعند فيجوتسكي أن ثمة وظيفة اتصالية اجتماعية للغة حتى في الكلام المتمركز حول الذات، وأن الراشد يفكر في المجتمع والآخرين حتى ولو كان وحيداً.

- *وعند جون ديوي:* أن اللغة ليست تعبيراً عن المشاعر والأفكار، وإنما هي بالدرجة الأولى وسيلة اتصال بين أفراد جماعة تؤلف بينهم على صعيد واحد.

إن المهارات الأساسية للاتصال اللغوي أربع هي: الاستماع listening. والكلامspeaking, والقراءة reading, والكتابةwriting , وبين هذه المهارات علاقات متبادلة.

فالاستماع والكلام يجمعهما الصوت، إذ يمثل كلاهما المهارات الصوتية التي يحتاج إليها الفرد عند الاتصال المباشر مع الآخرين.

بينما تجمع الصفحة المطبوعة بين القراءة والكتابة، ويتسعان بهما لتخطي حدود الزمان وأبعاد المكان عند الاتصال بالآخرين.

ويلخص الإمام فخر الدين الرازي: هذه الوظيفة والحاجة إليها، بقوله: " الإنسان الواحد وحده لا يستقل بجميع حاجاته, بل لا بد من التعاون, ولا تعاون إلا بالتعارف, ولا تعارف إلا بأسباب, كحركا و إشارات, أو نقوش أو ألفاظ توضح بإزاء المقاصد, وأيسرها وأفيدها وأعمها الألفاظ".

أصل اللغة ونشأتها:

نالت هذه المسألة أكبر حظ من إهتمام العلماء حتى صار من الطبيعي أن يطالعك أي كتاب في علم اللغة أو في فقهها بالحديث عن هذا الموضوع.

وقد تجرأ علماء اللغة المحدثون واعتصموا بالشجاعة والواقعية فأعلنوا وجوب إغلاق باب البحث في هذه المسألة؛ حيث تقوم جميع الآراء على الحدس والتخمين، كما ينقصها الدليل التاريخي والدليل النقلي والدليل العقلي الذي يمكن قبوله. وبعض باحثي العرب قد سبق المحدثين في القول بعدم جدوى الحديث في هذه المسألة.

ولكننا نود أن نطلعك على أشهر هذه النظريات التي ذاع صيتها في كتب اللغة قديماً وحديثاً.

هل هي موضوعة بمعنى أن الناس تواضعوا وتعارفوا عليها تدريجيا شيئا فشيئا حتى صارت نظاما متكاملا في التواصل بين الأفراد؟ أم أنزلت من السماء هكذا؟

ناقش فقهاء اللغة العربية وعلم الكلام هذه القضية تحت عنوان: اللغة هل هي اصطلاح أم توقيف؟ يعني هل اللغة وقفاً منزلاً من الله أم هي مصطلحات لفظية نشأت في هذه الدنيا واكتسبها الإنسان اكتساباً؟

وقد انقسموا فيما بينهم فمن قائل هي توقيف ووحي وإلهام، ومن قائل هي اصطلاح وتواطؤ، ومنهم من جمع بين الرأيين، فقال هي توقيف واصطلاح، ابن جني يقول في كتابه الخصائص: " أكثر أهل النظر على أن اللغة إنما تواضع واصطلاح، لا وحي ولا توقيف". ويرد على من احتجوا من أهل التوقيف، بالآية القرآنية: " وعلم آدم الأسماء كلها" بقوله، وهذا لا يتناول موضع الخلاف، ويجوز أن يكون تأويله: أقدر آدم على أن واضعه عليها".

وإذا سلمنا بأن اللغة موضوعة، فالسؤال الذي يطرح نفسه فكيف اهتدى الإنسان إلى ألفاظ اللغة؟ كيف نشأت اللغة أول ما نشأت؟

هناك نظريات عدة عن أصل اللغة، أول هذه النظريات نظرية المحاكاة، محاكاة أصوات الطبيعة والأشياء وكان ابن جني ورفاقه قد اهتدوا إلى هذه النظرية في نشأة اللغة، يقول" وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو الأصوات المسموعات، كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار, ونعيق الغراب, وصهيل الفرس, ونزيب الظبي, ونحو ذلك, ثم تولدت اللغات عن ذلك فيما بعد. وهذا عندي وجه صالح، ومذهب متقبل"[1].

وغير هذا هنالك العديد من النظريات في أصل نشأة اللغة لا نريد أن نخوض فيها هنا– وكلها فيما نرى تكمل بعضها– ولمن أراد الوقوف عليها فليراجعها في مظانه.

والقول بأن اللغة تواضع وليس وحياً أو توفيقاً، يترتب عليه القول بأن معاني الألفاظ أيضا مكتسبة وليست أزلية بمعنى أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة عرفية يميلها العرف وليست طبيعية موحى بها من السماء.

---

[1] الخصائص، ابن جني, ص٩٩.

خذ مثلاً لفظ شجرة في اللغة العربية، هل دلالته على الشيئ المسمى شجرة دلالة طبيعية ذاتية أم أن العرف جعل الناس يطلقون على هذا الشيئ اسم شجرة بحيث كان من الممكن أن يحل أي لفظ آخر محله للإشارة إلى الشجرة؟

وقد ناقش علماء العربية هذه المسألة تحت عنوان مناسبة الألفاظ للمعاني، وخلصوا إلى أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة وضعية وليست طبيعية جوهرية أزلية.

وشذ عنهم قوم منهم عباد بن سليمان من المتكلمين (علماء علم الكلام) وذهب إلى أن الألفاظ تدل على المعاني بذاتها. يقول: " بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية موجبة حاملة على الواضع أن يضع وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحاً من غير ترجيح" ولكنهم ردوا عليه لو أن اللفظ دل بذاته على معناه لفهم كل واحد منهم كل اللغات [1]

ويتوصل دي سوسير إلى ذات النتيجة التي توصل إليها علماء العربية من أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة وضعية لكنه يستعمل لفظا آخر أكثر جذرية (إن لم نقل أكثر إثارة) حين يصف هذه العلاقة بالاعتباطية أو الجزافية.

هذا، ويرى سوسير أن فكرة اعتباطية العلامة اللغوية، هي من البداهة بحيث لا أحد يمكن أن يجادل فيها.

هكذا نخلص إلى أنه هناك نظريات متعددة حول نشأة اللغة. أشهرها أربع نظريات:

نظرية التوقيف:

قال بها أفلاطون وأبو على الفارسي، وابن حزم، وابن قدامة، وأبو الحسن الأشعري، والآمدي، وابن فارس، ومعظم رجال الدين، ويستدلون بقوله تعالى: {وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا} (البقرة: آية٣١). وبما جاء في سفر التكوين:" وجبل الربَ الإله كل حيوانات البرية، وكل طيور السماء، فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها، فكل ما دعا به آدم من ذات نفس حيّة فهو اسمها. فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء، وجميع حيوانات البرَيَّة" (الإصحاح الثاني عشر: آية ١٩-٢٠)

نظرية المواضعة والإصطلاح:

قال بها سقراط وديمقريط، وآدم سميث، ومن العرب أبو الحسن البصري، وأبو إسحاق الإسفراييني، والسيوطي، وابن خلدون.

---

[1] المزهر، ص١٦, ١٧.

نظرية المحاكاة:

تعني أن يحاكي الإنسان ما حوله في الطبيعة من الظواهر وأول من أشار إلى ذلك ابن جني في الخصائص، ثم قال: " وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل". ولكنه لم يستقر على هذا الرأي أيضاً بعد أن ناقش الرأيين السابقين، والأسلم ألا ننسب الرجل إلى مذهب بعينه من المذاهب الثلاثة.

نظرية الغريزة :

يريدون أن الله زوّد الإنسان بآلة الكلام، وبجهاز للنطق، فهو حتما سينطق شاء أم أبى.

والحديث في أصل نشأة اللغة – كما يروى الإمام الغزالي– فضول لا أصل له، وكأنه يدعو إلى الانصراف عنه إلى معالجة اللغة بوصفها حقيقة واقعية في وضعها الراهن، وهذا التوجه من الإمام الغزالي ينسجم تماما مع توجه علم اللغة المعاصر الذي أخرج هذه القصة من نطاق مباحث علم اللغة.

واكتفى بهذا القدر من هذه النظريات المشهورة، وهنالك نظريات وآراء أخرى كثيرة، *في الختام نعقب تعقيباً عاماً على هذه الآراء:*

أولا: لا يمكننا التسليم بأى نظرية من تلك النظريات، فهى غير مطردة كما ينطق بذلك واقع اللغة، فليست اللغة كلها من قبيل الإلهام، ولم تكن جميعاً من باب الاصطلاح والمواضعة، كما لم تكن هناك غريزة كلامية أدت وظيفتها لفترة معينة ثم ماتت، وأيضاً لم تكن اللغة كلها من قبيل المحاكاة والتقليد.

ولا نستطيع رفض جميع تلك النظريات أو إحداها لأن لكل منها نصيباً من الصحة؛ فله ما يقويه من واقع اللغة، فهناك تعليم من الله لآدم كما نطقت النصوص الدينية بذلك، لكننا لا نستطيع التكهن بحقيقته وكنهه والله وحده هو الذي يعلم ذلك.

وهناك أيضاً اصطلاح ومواضعه فما نشاهده اليوم في هيئاتنا العلمية كالمجامع اللغوية ليست إلا من هذا القبيل، ومثله تماماً اللغات الخاصة، كاللغة العسكرية، واللغة البحرية، وما يسمى بالشفرة.

وما كان لإنسان ليستطيع النطق باللغة واستعمالها لو لم يخلق الله فيه القدرة والغريزة، كذلك لا ننكر عملية المحاكاة والتقليد، فهناك من مفردات اللغات ما يشهد بذلك.

لكن نودّ أن نذكر *الأسباب التي تجعلنا لا نسلم بهذه النظريات أو نرفضها*. السر يكمن في منهج التفكير، فهناك أخطاء منهجية وقع فيها الباحثون.

أولها: أن معظم الآراء أخذت تفكر وتبحث عن مصدر اللغة لا عن الصورة الأولى لها، هل مصدر اللغة هو الله أو الإنسان أو الغريزة الكلامية أو الطبيعة والكون بما فيه أو ما إلى ذلك, وهذا خطأ منهجي بُعد بهم عن القضية.

ثانيها: وخطأُ منهجيُ آخر: اللغة ليست إلا كلمات هكذا تصور الباحثون، فكل نظرية تبحث فيه عن أسماء ومسميات أو دالٍ ومدلول فمن الذي وضع الألفاظ بإزاء المعاني: أهو الله، أم الإنسان، أم الغريزة، أم ماذا؟

مع أن اللغة ليست مجرد كلمات فهي أكبر وأوسع من ذلك، إنها تضم مستويات عديدة صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية.

ثالثها: يُضاف إلى هذا الخطأ خطأ منجيٌ ثالث يتصل بقضية الاستدلال: ذلك أن الباحثين في نشأة اللغة طبقوا من غير أن يشعروا المنهج الأرسطي الذي يصاحبه التأمل والتخيل والحدس والتخمين والافتراض النظري.

رابعها: ومن الأخطاء أيضاً التعصب للرأي حيث ظهر على أصحاب كل نظرية التعصب لها ومحاولة هدم غيرها ظناً منهم أن إبطال النظرية المقابلة يؤيد بطريق غير مباشر صحة نظريتهم.

والرأي عندي: أننا لا نستبعد أن تكون اللغة– بأنظمتها المعقدة والهائلة– قد تكونت ونشأت عن تلك الروافد المتعددة، وبهذه النظريات المختلفة وبذلك يصبح من الخطأ الإصرار على أن اللغة توقيفية فقط أو اصطلاحية فقط أو أنها نشأت عن طريق المحاكاة والتقليد ليس إلا أو بواسطة الغريزة الكلامية لا غير.

الفصل الثاني

اللغويات /اللسانيات/ علم اللغة

اللغويات /اللسانيات/ علم اللغة

اللغويات أو اللسانيات أو علم اللغة. هي علم يهتم بدراسة اللغات من حيث دراسة خصائصها وتراكيبها ودرجات التشابه والتباين فيما بينها، أي يدرس اللغة من كل جوانبها دراسة شاملة، واللغوي هو الشخص الذي يقوم بهذه الدراسة. ظهرت اللسانيات الحديثة في القرن ١٩م، لكنها كعلم قديم قدم الإنسان، جاءت بفكرة رئيسية مع العالم فرديناند دو سوسور فمع علمنة الثورة الصناعية أراد علمنة اللغة أيضاً في كتابه (محاضرات في علم اللغة) فاللغة عنده تحمل هويات من قيم الدين، والمحيط ، والثقافة، والفكر الفلسفي.

وتعني باللغات الحية (المستعملة أداة للتخاطب)، أو الميتة التي لم يعد استعمالها جارياً نحو اللاتينية، وتعنى كذلك باللهجات بشكل عام. ولا تميزها عن الفصحى، وتعنى باللغات البدائية واللغات المتحضرة دون تمييز.

تنقسم اللسانيات إلى قسمين رئيسين:

دراسة شكل اللغة أو ما يصطلح عليه بالبنية، ودراسة معنى اللغة أو ما يصطلح عليه علم الدلالة.

الشكل/ أو البنية:

يهتم بدراسة تركيب اللغة؛ أي القواعد، وهذا القسم يتكون من المورفولوجي (دراسة مكونات الكلمة) والسينتاكس (دراسة مكونات الجملة) والفونيتكس (دراسة أصوات الكلام وكيفية نطقها وملاحظتها) والفونولوجي (دراسة خصائص المقاطع وترتيب الأصوات).

المعنى:

يهتم بشرح كيفية استخدام اللغة لبعض التراكيب والكلمات لنقل وإرسال معنى معين، وذلك بهدف إزالة الغموض المحتمل من استخدام تراكيب أخرى، وهذا القسم يتكون من السيمانتكس (شرح معنى الكلمات والمفاهيم) والبراغماتيكس (شرح اختلاف معنى الكلمات من سياق لآخر).

تعنى اللغويات بدراسة جميع لغات البشر بما فيها اللغات المعاصرة, ويتركز اهتمام دارس اللغويات على اللغة نفسها أساسا, فيهتم بأصولها وتطورها وبنائها, وبالتالي يستطيع عالم اللغويات أن يعيد رسم صورة تاريخ اللغات والأسر اللغوية, ويقارن بينها لتحديد السمات المشتركة, وفهم العمليات التي تظهر من خلالها اللغات إلى الوجود وتتنوع كما نراها اليوم والواقع أن دراسة اللغويات تعتمد على منهج

علمي وتعتبر أحد فروع علم الإنسان الثقافي, لأن اللغة هي أحد أهم عناصر الثقافة إن لم تكن أهمها على الإطلاق, وينقسم علم اللغويات إلى علم اللغات الوصفي وعلم أصول اللغات.

ويمكن تقسيمها أيضاً إلى:

الوصف:

علم اللغويات الوصفي:

ويهتم بتحليل اللغات في زمن محدد، ويدرس النظم الصوتية، وقواعد اللغة والمفردات, ويعتمد عالم اللغويات هنا في دراسته على اللغة الكلامية غير المكتوبة فيستمع إلى المتحدثين ويعبر عن لغتهم المنطوقة برموز دولية متعارف عليها.

الأصل:

علم أصول اللغة:

ويهتم بالجانب التاريخي والمقارن حيث يدرس العلاقات التاريخية بين اللغات التى يمكن متابعتها تاريخياً عن طريق وثائق مكتوبة,وتزداد المشكلة تعقيداً عندما يتناول عالم اللغويات لغة قديمة لم يبق لها أى أثر أو وثائق مكتوبة عنها, بناء على ذلك ينبغي أن لا نفهم أن اللغوي معزول عن عالم الإنسان بل على العكس تماما فهو يوجه اهتمام عالم الإنسان إلي مشكلات لغوية بحتة, وكما يهتم بالعلاقات العديدة والقائمة بين لغة شعب ما وبقية جوانب ثقافته, وهكذا يمكن أن يدرس الكيفية التى ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة أو وضعها الاجتماعي.

علم اللغة: هو دراسة اللغة على نحو علمى، وهو علم باحث عن مدلولات جواهر المفردات وهيئاتها الجزئية التي وضعت تلك الجواهر معها لتلك المدلولات بالوضع الشخصي، وعما حصل من تركيب كل جوهر وهيئاتها من حيث الوضع والدلالة على المعاني الجزئية. وغايته: الاحتراز عن الخطأ في فهم المعاني الوضعية، والوقوف على ما يفهم من كلمات العرب. ومنفعته الإحاطة بهذه المعلومات وطلاقة العبارة وجزالتها والتمكن من التفنن في الكلام وإيضاح المعاني بالبيانات الفصيحة والأقوال البليغة.

مجالات علم اللغة:

لعلم اللغة مجموعة من المجالات الي يختص بدراستها، وتساهم في تمييز اللغات عن بعضها البعض، وتتوزع هذه المجالات على النقاط التالية :

الأصوات:

هي ما يسمع من صوت للكلمات، التي يتم نطقها وتعد جزءا من أجزاء الكلام، ووسيلة من وسائل التواصل بين الأفراد، فكل لغة من اللغات تحتوي على مجموعة من الأصوات التي ترتبط بحروفها، وكلماتها، ولكل كلمة دلالة خاصة بها، يساعد صوتها في التعرف عليها.

البناء:

هو الشكل الذي تتخذه الحروف بعد ربطها معا، ويعرف أيضاً بأنه: الوسيلة التى تعمل على تكوين الكلمات، والجمل، لذلك يقسم إلى نوعين، وهما: بناء الكلمة، وبناء الجملة.

الدلالة:

هي المعنى الذي تدل عليه الكلمة، ويفهم من خلال سياق النص، فقد تتشابه الكلمات شكلاً أو لفظاً، ولكنها تختلف في الدلالة بينها، مثال: كلمة (جمل). إذا حرك حرف الجيم بحركة الفتحة تدل على(الجَمل)، وهو نوع من الحيوانات، أما إذا حرك حرف الجيم بحركة الضمة(الجُمل)، وهي جمع الجُملة، وتظهر هذه المميزات واضحة في أغلب لغات العالم.

علوم اللغة العربية اثنا عشر علما:

قال الشيخ محمد بن عبدالباري الأهدل–رحمه الله– في الكواكب الدرية على متممة الأجرومية ص٢٤.

وعلوم العربية اثنا عشر علماً"

–علم اللغة (أى علم أصول اللغة ومفرداتها، وضبط دلالة الألفاظ على المعاني).

– وعلم التصريف.

– وعلم النحو.

– وعلم المعاني.

– وعلم البيان.

– وعلم البديع.

– وعلم العروض.

– وعلم القوافي.

– وعلم قوانين الكتابة.

– وعلم قوانين القراءة.

– وعلم المحاضرات ومنه التواريخ– وعلم إنشاء الرسائل والخطب.

وقد جمعهم الشاعر اللغوي في قوله:

صرفُ بيانُ معاني النحوْ قافيةُ شعرً عروضُ اشتقاقُ الخطً إنشاءُ

محاضراتّ وثاني عشرها لغة تلك العلوم لها الآداب أسماء

الفصل الثالث

اللغة وعلم اللغة وفقه اللغة

اللغة وعلم اللغة وفقه اللغة:

أطلق المؤلفون العرب على الاشتغال بالمفردات اللغوية جمعاً وتأليفاً عدة مصطلحات أقدمها مصطلح "اللغة".

لقد وصف أبو الطيب البغدادي، ت ٣٥١هـ، أبا زيد الأصمعي وأبا عبيدة وقارنهم من جانب معرفتهم باللغة، كان أبو زيد أحفظ الناس للغة, وكان الأصمعي يجيب في ثلث اللغة, وكان أبو عبيدة يجيب في نصفها, وكان أبو مالك يجيب فيها كلها.

والمقصود هنا بكلمة اللغة مجموع المفردات ومعرفة دلالاتها.

وبهذا المعنى كانت كتب الطبقات تميز بين المشتغلين بالنحو أو العربية من جانب والمشتغلين باللغة من الجانب الآخر.

لذا عد سيبويه والمبرد من النحاة بينما عد الأصمعى وأقرانه من اللغويين. وقد ظل استخدام كلمة اللغة بهذا المعنى عدة قرون، وأصبح اللغوي هو الباحث في المفردات جمعاً وتصنيفاً وتأليفاً.

فالأصمعي لغوي لأنه جمع ألفاظ البدو وسجلها في رسائل لغوية مصنفة في موضوعات دلالية، والخليل لغوي لأنه أول من حاول حصر الألفاظ العربية وتسجيلها في معجم، وابن دريد لغوي أيضاً لأنه ألف معجمه جمهرة اللغة، والأزهري لغوي لأنه ألف معجمه تهذيب اللغة، وظل استخدام كلمة اللغة بمعنى بحث المفردات وتصنيفها في معاجم وكتب موضوعية سائداً في الدوائر العلمية عدة قرون.

وهناك مصطلح ظهر في القرن الرابع الهجري عند اللغوي العربي ابن فارس، ت٣٩٥هـ، وأخذه عنه الثعالبي، ت٤٢٩هـ، لقد أطلق ابن فارس على أحد كتبه" الصاحبي في فقه اللغة"، وبذلك ظهر مصطلح فقه اللغة لأول مرة في التراث العربي عنواناً لكتاب، وتسمية لفرع من فروع المعرفة, ولم ينتشر هذا المصطلح إلا بقدر محدود, وأشهر من استخدمه بعد ابن فارس– لغوي أديب هو الثعالبي, فقد سمى كتابه" فقه اللغة وسر العربية" .

يتفق كتابا ابن فارس والثعالبي، في معالجتهما لقضايا الألفاظ العربية، فموضوع فقه اللغة عندهما هو معرفة الألفاظ العربية ودلالتها وتصنيف هذه الألفاظ في موضوعات وما يتعلق بذلك من دراسات.

يضم كتاب ابن فارس إلى جانب هذا مجموعة من القضايا النظرية حول اللغة، من أبرزها قضية نشأة اللغة، فإذا كان العلماء قد اختلفوا في ذلك فرآها البعض"اصطلاحاً" أي عرفا اجتماعياً فإن ابن فارس رفض هذا الرأي واعتبرها توقيفاً أى بمنزلة الوحي المنزل من السماء.

ولا يدخل موضوع اللغة ولا موضوع ارتباط اللغة بالوحي في إطار قضايا علم اللغة الحديث، لأنه ليس من الممكن بحث الموضوعين بمعايير علمية دقيقة.

كما تضمن كتاب الثعالبي قسماً ثانياً هو سر العربية، وقد تناول الثعالبي في القسم الثاني عدداً من الموضوعات الخاصة ببناء الجملة العربية، ولكن المؤلفين متفقان على جعل فقه اللغة هو دراسة دلالات الألفاظ وتصنيفها في موضوعات.

أما مصطلح " علم اللغة" فقد استخدم عند بعض اللغويين المتأخرين وكان المقصود منه دراسة الألفاظ مصنفة في موضوعات مع بحث دلالاتها، فالرضي الاستراباذي يفرق بين علم اللغة وعلم التصريف، موضوع الأول: دراسة الألفاظ، والثاني: معرفة القوانين الخاصة ببنية هذه الألفاظ.

أما أبو حيان فقد ذكر مصطلح علم اللغة في عدة كتب له، وموضوع علم اللغة عنده هو دراسة مدلول مفردات الكلم.

ولا يختلف استخدام مصطلح علم اللغة عند ابن خلدون عن هذا المعنى، فعلم اللغة عنده هو بيان الموضوعات اللغوية والمقصود بذلك الدلالات التي وضعت لها الألفاظ وقد ذكر ابن خلدون في إطار كلامه عن علماء اللغة الخليل بن أحمد وغيره من أصحاب المعاجم العربية.

ويوضح كل هذا أن مصطلح علم اللغة يعني عند الرضي الاستراباذي وأبي حيان وابن خلدون وغيرهم دراسة المفردات وتصنيفها في معاجم وكتب.

وهناك اصطلاحاً آخر أطلقه بعض المؤلفين على دراسة دلالات المفردات اللغوية وهو اصطلاح " علم متن اللغة", وقد حاول المرصفي وحمزة فتح الله استخدام هذا المصطلح بهذا المعنى، كما أطلق أحمد رضا أيضاً على معجمه متن اللغة.

وهكذا استخدم المؤلفون العرب قبل العصر الحديث، وتابعهم المؤلفون في أوائل القرن العشرين بصفة خاصة مصطلحات اللغة وفقه اللغة وعلم اللغة ومتن اللغة في عناوين مؤلفاتهم أو وصفاً لجهود مؤلفي المعاجم وكتب المفردات اللغوية [1].

فقه اللغة:

هو علم يبحث في المعجمات والمفردات من حيث الأصالة، والمعنى، والسمات، واشتقاقها، وترادفها، إضافة للهجات, وفكرة القياس, ووظيفة اللغة, والسماع, والتعليل.

---

[1] انظر أسس علم اللغة العربية: د. محمود فهمي حجازي، ص٦٦, ٦٩.

أما علم اللغة فهو:

علم يبحث عن المدلولات الجوهرية للمفردات، والهيئة الجزئية التي وضعت مدلولاتها بالوضع الشخصي، وآلية تركيب الجوهر وهيئته من حيث الوضعية والدلالة على معاني اللغة الجزئية.

يهدف هذا العلم إلي الاحتراز من الخطأ في عملية فهم المعاني الوضعية، إضافة للوقوف على كلمات العرب المفهومة؛ حيث يستفاد منه في الإحاطة بطلاقة العبارة وجزالتها وكافة المعلومات حولها، للتمكن من التفنن بالكلام، وتوضيح المعاني ببياناتها الفصيحة والبليغة.

الفرق بين فقه اللغة وعلم اللغة: هناك الكثير من الباحثين لا يُميزون بين فقه اللغة وعلم اللغة، لكن الدروس اللغوية الحديثة أظهرت الفرق بينهما بشكل واضح، ويكمن هذا الفرق بينهما في عدد من النقاط، هي:

تختلف منهجية فقه اللغة عن منهجية علم اللغة؛ حيث إن فقه اللغة يدرس اللغة على أنها وسيلةُ لدراسة الأدب أو الحضارة من خلال اللغة، وهنا يجب التفريق بين المُصطلحين: فقه اللغة وعلم اللغة، للتفريق بين دراسة اللغة على اعتبار أنها وسيلة، وبين دراستها على اعتبار أنها غاية في حد ذاتها، ويقول الباحث دي سوسير: إنَ علم اللغة الوحيد والصحيح هو اللغة في حد ذاتها ولأجل ذاتها.

تعتبر ميادين فقه اللغة أشمل وأوسع، وغايتها في النهاية هي دراسة الأدب والحضارة، والبحث في الحياة العقلية بكافة وجوهها ومن جميع جوانبها، لهذا فإن فقهاء اللغة صبوا جُلّ اهتمامهم لتقسيم اللغات ووضع مقارنة بينهما، إضافة لشرح العديد من النصوص القديمة وصياغتها بهدف معرفة ما تحويه من مضامين لغوية وحضارية من كافة جوانبها.

وهنا يتبين لنا أن فقه اللغة هو تلك المساحة الشاسعة الممتدة بين علم اللغة من جانب وبين كافة الدراسات الإنسانية والأدبية من جانب آخر.

علم اللغة يُركز على تركيب اللغة، وتحليلها، ووصفها باعتبارها ميدانه الرئيسي، وعندما يُعالج علماء اللغة المعنى فإنهم يتوسعون في ميدانهم حد الاقتراب من مجال فقه اللغة.

يُعتبر اصطلاح فقه اللغة هو الأقدم من الناحية الزمانية، أما علم اللغة جاء لإيضاح التركيز اللغوي، وهُنا يكمن الفرق الأساسي بين المصطلحين؛ حيث إن فقه اللغة مقارن, أما علم اللغة فهو شكلي أو تركيبي؛ أي يُركز على اللغة من ناحية الشكل والتركيب فقط, ولا تعنيه مجالات اللغة الأخرى وما يدور حولها.

وصف علم اللغة منذ لحظة نشأته على أنه علم حسب المفهوم الدقيق له؛ حيث إن مُعظم علماء اللغة قد شددوا على هذه الناحية اللغوية، لكن لم يتصف فقه اللغة كونه علماً, عَمَلُ علماء اللغة هو وصفي تقريري, أما فقهاء اللغة فهو عمل تاريخي مقارن في غالبيته.

الفصل الرابع

مستويات التحليل اللغوي

مستويات التحليل اللغوي

المستويات اللغوية مصطلح لساني حديث وشائع، يُتَّخذ عادة منطلقا للتحليل اللساني والتوصيف، والمستويات اللسانية واحدة أو تكاد تكون كذلك في كل اللغات أو الألسن، وذلك بالنظر إلى المقومات أو الأبنية التي تقوم عليها اللغة أو اللغات، ولا غرو في أن كل اللغات تشتمل على هذه المقومات، ألا وهي الأصوات والكلمات والتراكيب والدلالة.

والمستوى اللغوي من حيث المفهوم هو المجال الذي يهتم به اللساني بغاية الدراسة والوصف والتحليل، ولا عجب بأن نقر بأن هذه المستويات واحدة، ولا تكاد تختلف في اللسانيات الحديثة عما هي عليه في اللسانيات القديمة، اللهم إلا فيما يتعلق بالمنهج، وكيفية المقاربة أو التناول.

وهذه المجالات، ومن باب التأكيد، لا تخرج عن الأصوات والتركيب والمفردة مثلما ألمحنا إليه سالفاً.

وأما طريقة التناول فهي مهمة، أنها هي التي ينحصر الخلاف بشأنها، وذلك فيما يتعلق بطبيعة هذه المستويات وعددها، والتداخل الحاصل بشأنها، إذ قد لا يتم الاتفاق بشأن عدد هذه المستويات، وما يدخل ضمنها أو لا يدخل، وفي العلاقة القائمة بين هذا المستوى وذاك.

ومن باب التوضيح. لو عدنا إلى هذه المستويات مثلما يمكن تمثلها في بعض النظريات القديمة والحديثة، لأمكننا إيراد ما يلي:

أولاً: إن هذه المستويات على ما جاءت عليه في النحو العربي، وذلك على امتداد تاريخه الطويل، وبالرجوع أساسا إلي سيبويه (أو بالأحرى إلى الخليل) فإنها تنحصر في ثلاثة مستويات تعكسها الأقسام الثلاثة الواردة في كتاب سيبويه، ألا وهي التراكيب (ومن ضمنها الإعراب)، والصيغ أو أبنية الكلمات وتصاريفها، والأصوات.

ثانياً: وأما في اللسانيات الحديثة، وبالذات فيما يطلق عليه المدارس البنيوية الوصفية جميعها تقريبا، بدءا من دي سوسير، ومرورا بمارتيني وجاكسبون وبلومفيلد وقليزون وليونز وغيرهم، والذين يعود إليهم هذا المصطلح، فإنها تشمل المستويات التالية:

المستوى الصوتي: ويهتم بالجانب الصوتي المحض، من حيث مخارج الأصوات وصفاتها، والأصوات الوظيفية، وهو ما يعرف بالفونولوجيا، وتهتم بتأثر الأصوات ببعضها البعض، وما يطرأ عليها من تغييرات.

المستوى الصرفي: ويهتم بأبنية الكلمات، وتصريف الكلمات القابلة للتصرف، والتغيرات الصرفية الطارئة عليها.

المستوى التركيبي: ويتعلق بأبنية التراكيب والجمل، وائتلاف الكلمات فيما بينها.

المستوى المعجمي والدلالي: ويتعلق بالوحدات المعجمية، والمعاني الملابسة لها على النحو الذي تظهر فيه في المعجم، دون الاهتمام بالمعاني المركبة أو الدلالات التي يفرزها السياق، والمتعلقة بالحقيقة، والمجاز، والتشبيه، والبيان، وغيرها.

هذه المستويات متفق عليها، ولا اختلاف بشأنهاوذلك في معظم المدارس المشار إليها.

وقد لا يحدث اختلاف إلا في مسألة الفصل بين المستويين المعجمي والدلالي أو الدمج بينهما، ووفق هذه المستويات يتم التعامل مع اللغة، وتوصيفها، وتحليلها، وتفسيرها.

لقد خرجت عن نطاق هذه التصورات في المدارس البنيوية الوصفية المشار إليها، المدرسة التوزيعية التي أسس لها هاريس، والتي تعتبر أن أصغر وحدة قابلة للتحليل هي الجملة، لا الصوت ولا الكلمة، وهي تؤكد بما لا يدعو إلى الشك على الجانب التركيبي في التحليل.

وهذا فضلاً عن المدرسة التوليدية التحويلية التي أسسها شومسكي، والتي تنظر إلى اللغة على أنها قائمة على مستويين اثنين لا غير، وهما الصوت من جهة والمعنى من جهة ثانية، وما بقية المستويات، أي المستوى الصرفي والمستوى الفونولوجي والمستوى المعجمي إلا مكونات من مكونات التركيب.

ويبدأ التحليل في النحو التوليدي، خلافا لبقية المدارس الأخرى، بالمستوى التركيبي لينتهي إلى المستوى الصوتي، على الوجه الذي تتحقق به الأصوات في الكلام.

ويقصد بالتحليل اللغوي تفكيك الظاهرة اللغوية إلي عناصرها الأولية التي تتألف منها، وتتنوع طرق التحليل اللغوي تبعا لتنوع المستوى اللغوي الذى تنتمي إليه الظاهرة اللغوية المراد تحليلها إلي المستوى الصوتي أو التحليلي أو النحوي أو الصرفي، فتحليل الظاهرة التى تنتمي إلي المستوى الصرفي مثلاً يختلف عن تحليل الظاهرة التي تنتمي إلى أحد المستويات اللغوية الأخرى كالمستوى الدلالي والتركيبي.

عند دراسة اللغة دراسة علمية يجب أن ننظر إليها على المستويات الآتية:

(المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى المعجمي, المستوى التركيبي, المستوى الدلالي).

المستوى الصوتي:

تهتم دراسة الصوتيات بالصوت اللغوي، الذي يمثل المادة الأولية التي يتم من خلالها إنتاج المفردات، فالأصوات واحدة تقريبا في كل لغات العالم فآلة النطق واحدة في الإنسان، وتستخدم كل جماعة صوتياتها الخاصة الملائمة لبيئتها, فتتآلف هذه الأصوات بطريقة ما لتنتج لنا ألفاظا ذات دلالات خاصة.

المستوى الصرفي:

يعنى الدرس الصرفي الحديث، وهو فرع من فروع اللسانيات ومستوى من مستويات التحليل اللغوي يتناول البنية التي تمثلها الصيغ والمقاطع والعناصر الصوتية التي تؤدي معاني صرفية أو نحوية.
ويطلق الدارسون المحدثون على هذا الدرس مصطلح(المووفولوجيا) وهو يشير عادة إلى دراسة الوحدات الصرفية أي: " المورفيمات" دون أن يتطرق إلى مسائل التركيب النحوي.

وتأتي دراسة الصرف على هذا النحو ضمن تسلسل العناصر اللغوية الذي انتهجته اللسانيات الحديثة.. وهو يبدأ من الأصوات إلى البنية فالتركيب النحوي ثم الدلالة التي تمثل قمة هذه العناصر وثمرتها.

ومعظم اللغات المعروفة الحديثة والقديمة عبرت عما تشير إليه الموروفيمات كالصيغ والمقولات الصرفية والنحوية كما حفلت بالجداول التصريفية التي حددت أزمنة الأفعال.. وهذا الدرس التقليدي للصرف لم يكن مستقلاً بذاته لأنه كان يتناول ضمن القواعد النحوية.

الدرس الصرفي غلب عليه المنهج المعياري الذي زادته الطرق التعليمية حدة باحتكامها إلى قواعد الخطأ والصواب وحدها، والصرف عندنا كان يعد قسيماً للإعراب مع أن كلا منهما يحظي باستقلال المسائل ووضوح الحدود الفاصلة بين هذا وذاك.

ولأن الإعراب لا يقوم إلا على معطيات الصرف فإن النحاة القدامي مهدوا لأبواب الدراسة بالحديث عن اللفظ وأقسامه، وعن الشروط الصرفية التي لا يصح بها هذا الإعراب أو ذاك، وقد تنبه علماؤنا القدامي إلى الصلة الوثيقة بين الأصوات والتغييرات الصرفية حين قدموا لأبواب الإدغام والبدل ونحوهما بعرض الأصوات العربية وصفاتها وما يتألف منها في التركيب وما يختلف، وقد ذكر ابن جني: أن الأولى تقديم درس الصرف على درس الإعراب: " فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلمات الثابتة والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة". والدراسة الصرفية دراسة بنية الكلمة وقوانين الاشتقاق والأوزان والتصريف، وحروف الأصل والزيادة، والسوابق واللواحق... إلخ.

المستولى النحوي والتركيبي:

بنية اللغة لا تكفي بمجرد صياغة المفردات وفق القواعد الصرفية، بل تحتاج إلي وظائف معينة تسمى: (الوظيفة النحوية) وهي التي تحتل الكلمات فيها مواقع معينة"رتب", وتشير إليها علامات معينة نسميها علامات الإعراب في العربية والتي تدل على نوع العلاقة الوظفيفية والدلالية التي تربط بين الكلمات أو المفردات داخل التركيب، فمثلاً: ضرب موسى عيسى، وضرب عيسى موسى.. بينهما اختلاف مرده إلى اختلاف الرتبة، الموقع أو الرتبة يصبح ذا محتوى دلالي لأنه لا تظهر عليه علامات إعراب فهي أسماء مقصورة.

فالموقع في اللغة العربية هو ذاته وظيفة: فاعل، مفعول، تمييز صفة.. فهو إشارة (الموقع) إلي وظائف، والوظائف هي علاقات دلالية تربط الكلمات بعضها ببعض في الكلام أو وسط الكلام، وتزيد هذه العلاقات الدلالية تحديداً بالعلامات الإعرابية التي هى(مؤشرات إضافية), وبالتالي تزيد في بيان نوع العلاقة النحوية والوظيفية والدلالية.

هناك مؤشرات إضافية لغوية تستعين بها اللغة لبيان نوع العلاقة الوظيفية الدلالية التي تربط الكلمات بعضها ببعض داخل التركيب أو الجمل.

ومن أهمها على سبيل المثال لا الحصر:

القرائن اللفظية:

العلامات الإعرابية: في كلامنا نستغني- أحياناً- عن الرتبة فنقدم ونؤخر، ونغير الترتيب المعتاد للجملة من أجل غرض بلاغي فتبقى علامات الإعراب هي المؤشر الدال على الوظيفة مثال: " إنما يخشى الله من عباده العلماء" خرجت هذه الآية عن النسق المعتاد للجملة" فعل- فاعل- مفعول به" حيث تقدم المفعول به لفظ الجلالة(الله) على الفاعل (العلماء) وذلك لغرض بلاغي هو الحصر.. والنصب العلامة الإعرابية هو الذي دل على أن المفعول به هو المتقدم والمتأخر هي الفاعل.

حروف العطف: مثل.. الواو، الباء، الفاء: وهي نوع آخر من الموروفيمات ليست مستقلة ولا مقيدة، وإنما مورفيمات وظيفية تدخل تحتها الظروف وحروف المعاني والأدوات بشكل عام.. فالواو تكون للقسم، العطف، الحال، المعية.. والذي يحدد وظيفتها السياق.. كما أن االلام تكون: للأمر، التعليل، الجحود، الجر.

صيغة الماضي: (قرأ) تتجاوز معنى الماضي إذا ما كانت في جملة: " إن قرأت هذا الكتاب وجدته سهلاً".. فالماضي هنا يفيد المستقبل" الشرط" فخرج من معناه الأصلي.. كذلك" حماك الله", رعاك الله" الفعل فيهما للدعاء لا يفيد الماضي.

الصيغة: هي المبنى الصرفي للأسماء والأفعال والصفات، وهي قرينة لفظية يقدمها علم الصرف للنحو.. مثال ذلك: أن الفاعل والمفعول به، والمبتدأ والخبر.. ونائب الفاعل، يجب أن تكون أسماء لا أفعالاً، لذلك لا يتوقع أن يأتي الفاعل فعلاً: " جاء أتى".. فلو قلنا: "جاء تأبط شراً" لجأنا إلى التأويل عن طريق إعراب الحكاية، أي: جاء المسمى بجملة تأبط شراً.

إن الدراسة التركبية المايسترو الذي يقود أوركسترا الكلمات في داخل الجملة ويحدد دور كل كلمة ووظيفتها ويضع قوانين صياغة الجملة وتأليفها ويسم الكلمات بحركتها التى تعبر عن وظيفتها في الجملة.

المستوى المعجمي:

ثم تأتي الدراسة المعجمية التي تهتم بمعاني المفردات وأصل الكلمة المعجمي وذكر صفات الكلمة المعجمية مثل التذكير والتأنيث والمفرد وجمع التكسير وتأريخ معجمية الكلمة هل هي قديمة أو محدثة أو منقولة.. إلخ.

المستوى الدلالي:

كل المستويات اللغوية السابقة من أصوات.. وأبنية صرفية وأنساق تركيبية لا بد أن تكون حاملة للمعاني أي" الدلالات".. وقضية الدلالة من أقدم ما شغلت به الحضارات من قضايا ساهم في دراستها الفلاسفة واللغويون، والبلاغيون، وعلماء الأصول من العرب وغيرهم.

ويعد البحث الدلالي محوراً من محاور علم اللغة الحديث، فقد بحثت الدلالة وقضاياها من جانبين:

الأول– جانب نظري.

الثاني– جانب عملي خالص.

ونجد هذا الجانب في المعاجم وتقنيات أداء المعاجم بمختلف أنواعها.. فهناك مباحث تدخل تحت ما يسمى بالمعجمية أو علم المعاجم، يكون محور البحث فيها يرتكز على المفردات ودلالاتها وأصولها وتطورها التاريخي ومعناها الحاضر وكيفية استعمالها.

وتدخل تحت هذه القضايا مسائل ذات علاقة بالتعدد الدلالي والاشتراك اللفظي والترادف والتضاد والمكونات الدلالية للفظ الواحد، كل جزئية من هذه الجزيئات لها مباحث واسعة جداً.

علم الدلالة مقابل علم العبارة هو العلم الباحث في دلالات الألفاظ دون اعتبار صيغتها.

الفصل الخامس

في

علم الأصوات

(نظرية وتطبيق)

الحرف والصوت

"الكتابة والأبجدية الصوتية"

تتصف اللغات بادئ ذى بدء بكونها كلاماً منطوقاً يتداول مشافهة, فلقد عرف الإنسان الكلام المنطوق قبل أن يخترع الكتابة بأحقاب طويلة لا ندري مداها فى القدم ابتداء.

ولم يكن اختراع الكتابة متأتياً من معرفة الطبيعة الشفهية للغة ومحاولة تقييدها بالكتابة, بل كان محاولة لتسجيل معني الكلمة بتمامها عن طريق الصورة والرسوم.

وظل مفهوم الأصوات المفردة غائبا حتى توصل الإنسان إلى الأبجدية أي إلى العناصر الصوتية المفردة التي تشكل بائتلافها الكلمات(١).

ومع أن توصل الإنسان إلى الكتابة أمر مهم جداً على صعيد العلم والحضارة فإنه لم يقلل من أهميته المشافهة في تداول اللغات ونقلها من جيل إلى آخ, بل أن الأمية التى عرفتها الشعوب القديمة على نطاق واسع لم تحل دون إبداع لغات عظيمة ذات آداب متفوقة كاللغة العربية مثلاً.

ويمكن إدراك اللغة الإنسانية عن طريق السمع والنظر واللمس, فهي مسموعة في الكلام العادي, ومنظورة فى الكتابة العادية, وملموسة لدى المكفوفين بطريقة برايل, ونظراً لتعدد الأشياء التى تنقل بواسطتها اللغة رأى كثير من العلماء" بأن اللغة ليست الصوت ولا الكتابة ولا ما يلمسه المكفوف عند القراءة وإنما هى شئ معنوي ينتقل بواسطة هذه الأشياء المحسوسة"(٢).

والصوت أقدم الأوساط اللغوية والدليل على ذلك وجود لغات فى عصرنا الحاضر منطوقة وليس لها نظام كتابي, أما الإشارة فهي ليست وسطاً لغوياً لأنه يشترط فى الوسط اللغوى أن يكون خاضعاً للنحو بمعنى أن وسيلة الاتصال بين المرسل والمستقبل التى لا يحكمها النحو ولا تخضع له فهي ليست وسيلة لغوية والإشارة غير خاضعة للنحو لأن أساسها غير صوتى, أما الوسط اللغوى المكتوب والملموس منهما خاضعان للنحو لأن أساسهما الصوت, ولأهمية الصوت فى اللغة أشار إليه" ابن جني" عند تعريفه للغة وجعله من أهم أركانها فقال: (هى أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم} (٣).

---

(١) مبادئ اللسانيات: د. محمد أحمد قدور. ص٣٥.

(٢) التمهيد فى علم اللغة. د. محمد خليفة الأسود, ص٩.

(٣)الخصائص , ابن جني,ج١, ص٣٣.

وعلى الرغم مما يظهر من خلافات بين علماء اللغة فى ماهية اللغة إلا أنهم متفقون على أن أساس اللغة الصوت، وبالإمكان ترجمة هذا الصوت كتابياً أو بطريقة برايل ولهذا فقد عرفت اللغة بأنها:(منظومة من العلامات والمعاني أساسها الصوت تعتمد فى أداء وظيفتها على رموز اعتباطية تستطيع بها مجموعة من البشر التفاهم والاتصال) (١).

والرموز اللغوية رموز صوتية ومعنى هذا أن طبيعة اللغة تتخذ فى المقام الأول صورة صوتية منطوقة مسموعة، فالكتابة فى أحسن أحوالها محاولة للتعبير عن اللغة فى واقعها الصوتي وهذه المحاولة دقيقة أحياناً وغير دقيقة فى أكثر الأحيان.

الكتابة:

محاولة لنقل الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية، فاللغة تسمع بالأذن والكتابة ترى بالعين, والكتابة محاولة لترجمة الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية, والكتابة محاولة لنقل اللغة من بعدها الزمنى إلى البعد المكاني فالظواهر الصوتية تتابع فى الزمن والحروف المكتوبة تتابع فى المكان, وإذا كانت اللغة فى المقام الأول ظاهرة صوتية فمن الطبيعي أن يقوم البحث اللغوى بدراسة اللغة فى صورتها الصوتية"(٢).

وتجدر الإشارة إلى أن اللسانيات الحديثة أعادت الإهتمام باللغات المنطوقة، إذ لوحظ تركيز الدرس النحوي واللغوي القديم على الآثار المكتوبة والمدونات على الرغم من قصور الكتابة عن تمثيل اللغة المنطوقة تمثيلاً دقيقاً.

إن معظم علماء اللغة الآن يرون أن من البديهى أن تأتى دراسة الكلام أولاً.

أما اللغة المكتوبة فتأتى فى المرتبة الثانية لأنها مشتقة من الكلام، بل هى تمثيل لها.

إن كل اللغات المعروفة بدأت أولاً لغة منطوقة، ومهما بلغت الكتابة فى تمثيلها للنطق فإنها لا تستطيع نقل حركات الجسم وتعبيرات الوجه ونغمات الأصوات وسائر الملامح السيميائية للكلام (٣).

ولا يعنى هذا بحال من الأحوال التقليل من أهمية الكتابة وفوائدها العلمية والثقافية الخطيرة، إنما إعادة اللغة إلى طبيعتها الشفهية وعدم النظر إليها على أنها متساوية للمدونات المنقوشة والمخطوطة تماماً.

---

(١)التمهيد فى علم اللغة, ص١٠.

(٢)اللسانيات من خلال النصوص: د. عبدالسلام المسدى, ص٤٣.

(٣)مبادئ اللسانيات. د. احمد محمد قدور. ص٣٦.

ويقول فندريس(١)" لسنا فى حاجة إلى القول بأننا لا نستطيع إحصاء الأصوات بلغة ما بعدّ الحروف الموجودة في أبجديتها, وكل لغة فيها من الأصوات أكثر مما فى كتابتها من العلامات".

فالفرق بين الصوت والحرف– كما يراه دكتور/ تمام حسان(٢)– هو فرق ما بين العمل والنظير, أو بين المثال والباب, أو بين أحد المفردات والقسم الذي يقع فيه, فالصوت عملية نطقية تدخل فى تجارب الحواس وعلى الأخص السمع والبصر يؤديه الجهاز النطقي حركة, وتسمعه الأذن, وترى العين بعض حركات الجهاز النطقي أثناء أداؤه.

أما الحرف فهو عنوان مجموعة من الأصوات, يجمعها نسب معين, فهو فكرة عقلية لا عملية عضلية, وإذا كان الصوت مما يوجده المتكلم, فإن الحرف مما يوجده الباحث.

إن الصوت (هو ذلك الذي نسمعه ونحسه أما الحرف فهو ذلك الرمز الكتابي الذى يتخذ وسيلة منظورة للتعبير عن صوت معين أو مجموعة من الأصوات لا يؤدى تبادلها للكلمة إلى إختلاف المعنى)(٣).

وقد أخذ بعض الدارسين المحدثين على اللغويين العرب عدم تفرقتهم بين الحرف والصوت وخلطهم بين مظهرى اللغة المنطوق والمكتوب حين استعملوا مصطلح(الحرف) شاملة المظهرين.

فإبن جني(٤) يعرف الحرف بقوله" الحرف هو منقطع الصوت وغايته", ومثل هذا الفهم بالصوت والحرف عند ابن جني يوجد كذلك عند ابن سينا إذ يقول:

{ الحرف هيئة للصوت عارضة له, تتميز به عن صوت آخر مثله فى الحده والثقل متميزة بالمسموع}(٥).

ولا يفوتنا أن ننوه إلى ماذكره الرازى فى" رسالة الحروف" حيث ذكر ثلاثة أنواع من دلالات الحرف هي:

١–حروف فكرية : وهي صور روحانية فى أفكار النفوس مصورة فى جوهرها وفى إخراجها, معانيها الألفاظ.

٢– حروف لفظية : وهى أصوات محمولة فى الهواء مدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة.

---

(١)اللغة, فندريس, ص٦٢.

(٢)اللغة بين الوصفية والمعيارية, ص٦٣.

(٣)المدخل إلى علم اللغة, رمضان عبداتواب, ص٨٤-٩٠.

(٤)سر صناعة الإعراب, ابن جني,ص١٦.

(٥)أسباب حدوث الصوت, ابن سينا, ص٦.

٣- حروف خطية : وهى النقوش خطت بالأقلام فى وجوه الألواح وبطون الطوامير مدركة بالقوة الناظرة بطريق العينين(١).

*وثمة فرق أساسي بين مجموع الحروف ومجموع الأصوات فى أنماط كثيرة من الكلمات العربية فالفعل الماضي: كتبوا, سافروا إلخ ينتهي بألف ليس لها أى دلالة صوتية وعلى العكس من هذه الظواهر نجد الحروف التى تكتب بها كلمات كثيرة أقل عدداً من الأصوات المكونة لها, وبعض الحركات الطويلة لا تكتب فى بعض الكلمات مثل: هذا , هذه, هؤلاء,..... إلخ.

وثمة فرق آخر بين الحروف والأصوات ويتضح هذا الفرق بأن تلاحظ أن حرف الواو فى الخط العربي يرمز إلى ظاهرتين صوتيتين مختلفتين باللغة العربية, فالواو ترمز فى تدوين الكلمات: ورد, ولد, إلى صوت صامت فى العربية, بينما ترمز الواو نفسها فى تدوين الكلمات خلود, سرور, شهود إلى حركة طويلة فى اللغة العربية(٢).

ولذلك فالكتابة ليست أمينة فى تمثيل النطق تمثيلا صحيحا, تبعا لذلك فقد رفض العالم الفذ " دكتور/ سوسيير" شهادة الكتابة على الواقع اللغوى ويرى العالم البولندى " مالينوفيسكى" Malinowsky" أن اللغة المكتوبة ليست سوى صورة هزلية للنشاط اللغوى للانسان.

وأن اعتماد الدراسات اللغوية التقليدية على تحليل النصوص المكتوبة فحسب, هو اقتناص الريشة من الذيل وترك القنيصة ذاتها تطير مع الريح"(٣).

إن الكتابة وسيلة ناقصة لتسجيل أصوات اللغة فقد قامت الأبجديات المختلفة على الأقل في أذهان الأوائل على أساس الرمز لكل صوت برمز كتابي معين يدل على جميع أفراد هذا الفونيم ولم تخصص الأبجديات رموزاً معينة لفروع الصوت وهذه إحدى عيوب تسجيل اللغة للكتابة فإن الأجنبي الذي يتعلم بواسطة كتاب لا يستطيع أن يدرك فروع الصوت ولذلك فإنه سينطقها أو يحاول نطقها كلها بطريقة واحدة.

فمثلاً عند إسناد الفعل إلى واو الجماعة تكتب بعدها ألف, وهذه الألف من الناحية الصوتية لا وجود لها ولكنها عرف كتابى للتفريق بين واو الجماعة وبين الواو التى هى من أصل الكلمة مثل: ينمو ويعلو ومثلها إسم العلم" عمرو" فيها واو لاتنطق وإنما هى للتفريق بين" عمرو, و"عمر" والعكس من ذلك نجد

---

(١)للمزيد انظر: رسالة الحروف.. الرازى. ضمن ثلاثة كتب فى الحروف, تحقيق, د. رمضان عبدالتواب, ص١٤٧.

(٢)للمزيد راجع اللسانيات من خلال النصوص, د. عبدالسلام المسدى, ص٤٣-٤٦.

(٣) اللغة بين الفرد والمجتمع, أ. يسبيرسن, ترجمة: د. عبدارحمن أيوب, ص١٥.

الأعلام : طه, الرحمن, اسحاق, داود وأسماء الإشارة: هذا, هذه تكتب بدون حرف علة صوت مد طويل مع أن النطق يقتضيه.

ومن أجل مثل هذه العيوب فى دلالة الكتابة على النطق الصحيح حاول علماء الأصوات وضع أبجديات صوتية(١) وتمثل النطق تمثلاً صحيحاً وبذلوا فى ذلك جهوداً كبيرة وأشهر تلك الأبجديات الصوتية" أبجدية الجمعية الصوتية الدولية".

وقد جاء فى (مبادئ الجمعية الصوتية الدولية) تحت عنوان(الأبجدية الصوتية الدولية) من أن هذه الأبجدية فونيمية الطابع, وإن كانت مهيئة فى الوقت ذاته للتعبير عن الفروق الصوتية المختلفة بين صور الفونيمات المتعددة, فقد جاء أن أبجدية الجمعية الصوتية أبجدية أسست على الحروف الرومانية وصممت أساساً لمواجهة الحاجات اللغوية العلمية.

وقد ذكر ضمن هذه الحاجات ما يتعلق بالوجهتين الفونيمية والألوفونية لهذه الأبجدية وهى:

١-تسجيل التركيب الصوتي أو الفونيمي للغات.

٢- تزويد متعلم اللغات الأجنبية بصور من الكتابة الصوتية تعينه على اكتساب النطق الصحيح.

٣- تمكين القائمين بالبحث العلمي فى مجال علم اللهجات والدرس اللغوى التاريخي والمقارن من التعبير عما يمكن أن يلاحظ بين الأصوات من فروق صوتية كثيرة وصغيرة جداً.

ويجدر بنا أن نشير بما قرره د. كريم حسام الدين:

من أن علم القراءات يعرف مثل هذه الأبجدية الصوتية التى ترى رموزها الصوتية فى نهاية المصحف باسم" مصطلحات الضبط" التى كانت تلحق بالنص القرآنى بأحرف حمراء بقدر حروف الكتابة الأصلية, ولكن تعذر ذلك على المطابع فاكتفى بتصغيرها للدلالة على المقصود بها من الناحية الصوتية مثل الحركات الطويلة والقصيرة والاشمام والتشديد والتخفيف وغير ذلك.

وما زالت هذه الرموز الصوتية التى وضعها علماء التجويد تحتاج إلى مزيد من الدراسة فى ضوء علم اللغة الحديث للاستفادة بها لوضع أبجدية صوتية عربية على غرار الأبجدية الصوتية الدولية(٢).

---

(١) للمزيد راجع. علم الأصوات اللغوية بقسميه, د. عصام نور الدين.
مبادئ علم الأصوات العام: د. محمد فتيح.
مدخل إلى علم اللغة: د. رمضان عبدالتواب.
مباحث بالنظلرية الألسنية: د. ميشال زكريا.
أصولات تراثية فى علم اللغة: د. كريم حسام الدين.
اللسانيات من خلال النصوص, د. عبدالسلام المسدى.

(٢) للمزيد: أصول تراثية فى علم اللغة: د. كريم حسام الدين, ص١٢٧-١٣٦.

علم الأصوات

إن اللغة فى حقيقتها ظاهرة صوتية، وأن الدراسة العلمية للغة تبدأ بدراسة أصواتها التى تميزها عن غيرها, حيث تتكون كل لغة من عدد من الوحدات الصوتية المميزة تكون مئات الكلمات ذات دلالات مختلفة, والتى يتوقف صحة نطقنا لها ومعرفة دلالاتها على مدى معرفتنا ودراستنا لهذه الأصوات, وهذا يتضح من سماعنا لأصوات لغة لا نفهمها, فإن عدم معرفتنا لأصوات هذه اللغة يجعلها مجرد أصوات أو ضوضاء لا معنى لها.

وقد اصطلح القدامى فى تعريفهم للغة على أنها(أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم على أن المحدثين رأوا أن سمة ثلاثة وجوه للغة: –

*اللغة المنطوقة ووسيلتها الأصوات.

* اللغة المكتوبة ووسيلتها الحروف.

* اللغة الصامتة ووسيلتها الإشارات والرسوم(١).

الصوت: مصدر صات الشيئ يصوت صوتاً فهو صائت, وصوت تصويتاً فهو مصوت ويقال رجل صات أى شديد الصوت, وقولهم لفلان صببت إذا انتشر ذكره, من لفظ الصوت, إلا أن واوه إنقلبت ياء لسكونها وانكسار ما قبلها, كما قالوا: قيل من القول(٢).

وتنقسم الدراسة الصوتية الحديثة إلى شعبتين, هما :– (٣).

أولاً : علم الأصوات اللغوية phonetics.

ويدرس الأصوات اللغوية البسيطة كوحدات صوتية مجردة منعزلة عن السياق الصوتى الذى ترد فيه.

أى أنه يتناول عنصر الصوت من اللغة لتحديد مخارج الأصوات وطرق إحداثها وتصنيفها وما يعرض لها من تبدلات على مر الزمان, وأسباب ذلك ودراسة أعضاء النطق التى تتصل بالصوت وأثر بعضها في بعض.

أو هو علم الأصوات المجردة التى يدرس الأصوات في ذاتها ولذاتها.

---

(١) راجع : نظرية الاكتمال اللغوى عند العرب: د. أحمد طاهر حسنين, ص٢١-٢٢.

(٢) سر الفصاحة: ابن سنان, ص٦-٧.

(٣) راجع بالتفصيل: فى علم اللغة العام, د. عبدالصبور شاهين, ص١٠٥-١٠٦, أصول تراثية فى علم اللغة: د. كريم زكي حسام الدين, ص١٢٧ وما بعدها, علم الأصوات اللغوية: د. عصام نور الدين, ص٣٩-٤٠, مبادئ اللسانيات: د. أحمد محمد قدور, ص٣٩-٥٩, مبادئ علم الأصوات العام: ديفيد امبركرومبى: ترجمة, د. محمد فتيح, ص٣٠٢, علم اللغة بين التراث والمعاصرة: د. عاطف مدكور, ص١٠١ وما بعدها.

وهذا الجانب من الدراسة الصوتية يبدأ بدراسة التكوين التشريحي لجهاز النطق ووظيفته المباشرة فى إنتاج الأصوات ويدرس هذا الجانب أيضاً صفات الصوت من جهر وهمس وذلك على مستوى استعمال الإنسان للغة.

ويتفرع علم الأصوات إلى :

أ-علم الأصوات الوصفى(Descriptive).

ويطلق على دراسة أي لغة دراسة صوتية فى فترة معينة من الزمن.

ب- علم الأصوات التاريخي(Historical).

ويعنى بدراسة لغة ما دراسة صوتية خلال فترة طويلة من الزمن بغرض الوقف على ما أصابها من تطور وتبدل والمؤثرات التى خضع لها هذا التطور.

ج- علم الأصوات المقارن(Conbartive).

ويعنى بدراسة لغتين أو أكثر, دراسة صوتية, لبيان أوجه الشبه والاتفاق وإظهار صلات القربة التى بينها.

د- علم الأصوات العام (Phonetics).

حين يكون الغرض من الدراسة الوقوف على حقائق الأصوات اللغوية للغات والكشف عن القوانين العامة التى تحكم تطورها.

ثانيا : علم الأصوات التشكيلى: PhonoLogy.

وهو دراسة العناصر الصوتية للغة ما, وتصنيف هذه الأصوات تبعاً لوظيفتها فى اللغة. ولذا فإن البعض يطلق عليه " علم الأصوات الوظيفي".

ويعبر فندريس " عن الدرس الفونولوجي بقوله:

(لا توجد فى اللغات أصوات لغوية منعزلة. وهذا لا يعنى فقط أن الأصوات اللغوية لا توجد مستقلة وإنما لا تحلل على إنفراد إلا بنوع من التجريد, إذ أنها فى كل لغة تكون نظاماً مترابطاً.. لكن معنى ذلك أيضاً أنها لا تستعمل على إنفراد فلا يتكلم إلا بمركبات من الأصوات اللغوية فأقل جملة وأقل كلمة تفترض سلسلة من الحركات النطقية المعقدة وقد تركبت فيما بينها) (١).

---

(١) اللغة: فندريس, ص٨٣.

وتسمى دراسة الأصوات المنطوقة لأى لغة, بوصفها متميزة عن اللغة الأخرى(فونولوجيا). وهى تتضمن دراسة تغيرات هذه الأصوات عبر تاريخ اللغة ويسمى بالنظام الفنولوجى نظام الأصوات المنطوقة الذى تمتلكه أى لغة, كما يسمى بصورة أكثر إيجازاً: فونولوجيا اللغة(١).

وهكذا يتضح لنا أن هناك مصطلحين أساسين يدلان على وجهتين مختلفتين فى الدرس الصوتى هما :

مصطلح (الفوناتيك) ومصطلح (الفونولوجيا)

والفوناتيك : كما سبق هو الدراسة العلمية للأصوات من جوانبها النطقية والفيزيائية والسمعية والتجريبية. فهو لذلك أقرب ما يكون إلى مفهوم العلوم"Sciences" .

على حين أن الفونولوجيا علم لسانى يختص بدرس أصوات لغة معينة للوصول إلى طرق ائتلافها ونظام تركيبها وما يتصل بذلك من فروع.

ولقد حدد العالم الروسى(٢) تروبتسكوى " توفي عام ١٩٣٨م" أحد أقطاب مدرسة براغ اللغوية مهمة الفونولوجيا " ببحث العناصر الصوتية ضمن مجموعة العلاقات التى يفرضها نظام اللغة المدروسة وصولاً إلى بيان الوظيفة التى تؤديها العناصر مجتمعة".

إن (الفوناتيك, والفونولوجيا) علمان مختلفان لكن مترابطان, فعمل عالم الأصوات هو الوصف المباشر للأصوات التى نستخدمها فى كلامنا, وأما عمل الفونولوجى فهو بيان العلاقة بين أصوات اللغة وبيان وظائفها.

إنه يدرس الجانب المجرد من هذه الأصوات على حين يدرس الجانب الآخر جانبها المادى ومع ذلك فمن الممكن فقط بدرس الأصوات بجانبها المادى والمعنوى أن نحقق فهماً كاملاً لإستخدام الأصوات فى اللغة المدروسة.

---

(١) راجع بالتفصيل : د. محمد فتيح, ص٣١٨ وما بعدها.

(٢) تروبتسوكى: نيقولاس سيجرفيتش تروبيسكرى"N.S.Troulatzkoy " لغوى مشهور من أصل روسى ولد فى ٦أبريل سنة١٨٩٠م وكان أبوه أميراً وأستاذ للفلسفة بجامعة موسكو, وتولى منصب مدير لجامعتها, وقد حصل نيقولاس على درجة الدكتوراه عام ١٩١٦م وعمل فى نفس الجامعة. ثم تنقل بعد ذلك فى عدة جامعات داخل الاتحاد السوفيتى وخارجه حتى استقر به المقام عام ١٩٢٢م فى فينا استاذا لكورس اللغات الساميةوقد كتب بحوثاً كثيرة عن اللغات المختلفة ونظمها الصوتية والفونولوجية حتى أن الحلقة اللغوية فى براغ عام ١٩٣٨م ذكرت أنه درس حوالي مائتى نظام فونولوجى وكانت الثمرة الناضجة التى خلفها هى كتابه " مبادئ الفونولوجيا" الذى توفى قبل أن يكمله فى ٢٥ يونيو سنة ١٩٣٨م.
راجع: علم اللغة العام: د. عبدالصبور شاهين, ص١٢٢.

علماً بأن مباحث(الفوناتيك , والفونولوجيا) شديدة التداخل بحيث يصعب أحياناً الفصل, ولذا فإن بعض العلماء يدرجها مع بعضها ويرى أن مهمة الأول هى

البحث عن الكلام المنطوق بالفعل– وهو الجانب المادي الصوتى الذى يصدر عن جهاز النطق, دون النظر إلى وظيفته اللغوية.

ومهمة الثاني:– هى البحث عن وظائف الأصوات فى اللغة باستعراض القيم الصوتية وصورها الذهنية وتنظيمها, ووضع القواعد والقوانين لها على ما هو مختزن فى ذهن الجماعة الاجتماعية المعنية.

هذا التقسيم فى الدراسة بدأ فى أواخر النصف الثانى من القرن التاسع عشر وكان ديكورتينى هو أول من فرق بينهما بشكل واضح وصريح حين فصل بين أصوات الكلام، والصور الذهنية للأصوات وسمى الأول" علم الأصوات العضوى, والثانى" علم الأصوات النفسى" وأطلق على الصور الذهنية إسم " الفونيم". وقد تعددت الآراء (١) حول الفصل بين هذين الفرعين(الفوناتيك , والفونولوجيا) والصلة بينهما.

ونقرر فى نهاية الأمر أن الفرعين قد يلتقيان فى ميدان واحد، ويشتركان معاً فى البحث فى عدة نقط، فحدودهما متشابكة يصعب على حد تعبير د. إبراهيم أنيس تحديد الفواصل بينهما تحديداً دقيقاً.

ولا يجد د. كمال بشر بأساً فى جمع الفرعين معاً تحت مصطلح (علم الأصوات).

---

(١) راجع بالتفصيل: د. كمال بشر: علم اللغة-القسم الثانى, ص٤٨-٦٠. وما ذكره د. عبدالغفار هلال عن آراء كلا من المدرسة البراجية, المدرسة الأمريكية, المدرسة الانجليزية فى هذا الشأن, " علم اللغة بين القديم والحديث" ص٨٩-٩٩, ومقدمة " الأصوات اللغوية" د. إبراهيم أنيس, ومبادئ اللسانيات: د. أحمد محمد قدور, ص٣٩ وما بعدها, وعلم اللغة العام,ص٧ ودراسة الصوت اللغوى د. أحمد مختار عمر ص٤٥-٤٧.

الصوت الإنسانى

وأعضاء النطق

إن الأصوات ليست فى حقيقة أمرها إلا رموزاً للأفكار والخواطر قد إكتسبت مع الزمن ما يشبه القدسية(١),وأصبحت فى بعض مجالات الأدب هدفاً يقصد ذاته, ويستمتع به المرء سواء نطق بها أو استمع إليها. ولعل فيما نسميه" بموسيقى الشعر" خير شاهد على ذلك.

وقد ارتبط الإنسان بهذه الأصوات ارتباطاً وثيقاً على مر العصور, حتى أصبح الآن غير قادر على التفكير أو التعبير عن خواطره إلا عن طريقها, مما جعل كثيراً من الفلاسفة يقررون أنه لا سبيل إلى التفكير بغير هذه الأصوات ممثلة فى كلمات وجمل.

ولابد لمن يرغب فى الكلام أن يتأثر بمؤثر يدفعه إلى ذلك وإلا لزم الصمت وهذا المؤثر قد يكون خارجياً وقد يكون داخلياً.

ويقول(ماريوباى) عن الإرتباط بين الظاهرة النفسية والحركة العضوية: " عملية الكلام تتكون من جانبين: عضوى ونفسى. وحركة الكلام تبدأ من الرباط النفسى أو العقلى, الذى سبق الإتفاق عليه فى عقول المتكلمين, بين دلالة معينة ومجموعة من الأصوات ترمز إليها, ولكن سرعان ما تنتقل إلى العملية العضوية عن طريق إشارات عصبية يرسلها العقل إلى الجهاز النطقي لإنتاج الصوت المطلوب, وفى الحال تبدأ مهمة الجهاز النطقى الذى يصدر أصواتاً متتابعة مسموعة تنتقل عن طريق موجات صوتية إلى أذن السامع.

وأذن السامع بدورها توصل الرمز الصوتى الذى استقبلته إلى العقل الذى يعطى هذه الرموز قيمتها, ويترجم الرسالة على ضوء ما إختزنه فيه سابقاً معنى هذا أنه لابد من متكلم ومخاطب وأشياء تجول فى الفكر وتريد التحدث عنها, ورموز متفق عليها لها فى الذهن صور ومعانى معينة, أى أن عملية الكلام تتم على النحو الآتى: (٢).

أ-التفكير العقلي أولاً.

ب- إصدار الكلام من جهاز النطق.

ج- الموجات الصوتية الخارجة من فم المتكلم إلى أذن السامع.

---

(١) راجع اللغة بين القومية والعالمية, د. إبراهيم أنيس, ص٢٠ وما بعدها.

(٢) للمزيد راجع: أسس علم اللغة: مايوباى,ص٤١, علم اللغة العام. د.عبدالصبور شاهين, ص٩٥-١٠١, علم الأصوات اللغوية, د. عصام نور الدين, دراسات صوتية: د. تغريد عنبر.

د- العمليات العضوية التى تقوم بها أجزاء الأذن بعد إستقبال الصوت.

هـ- ترجمة المخ للرسالة, والتصرف على مقتضاها.

والملاحظ أن كلا من المتحدث والسامع يختار القوالب الصوتية المتعارفة فى مجتمعه ويرتبها حسب المتبع لغوياً فى لغة الأم, وحين تصبح الرسالة جاهزة يصدر العقل أوامره إلى أجهزة النطق المختلفة لتؤدي الحركات المعينة اللازمة لنطق هذه الجملة وتصدرها, وتتلقفها أذن السامع ليقوم المخ بحل رموزها الصوتية وترجمة المعنى الذى احتوته طبقاً لقواعد اللغة فى البلاغة بين الصوت والمعنى.

لدينا إذاً جانبان مهمان فى المجال الصوتى للغة هما :

١-جانب النطق.

٢- جانب السمع.

وقد لا نشغل بالنا هنا بالوسط أو الموجات الهوائية التى تساعد على نقل الرسالة من أعضاء النطق إلى الأذن.

وتأتى أهمية أعضاء النطق من حقيقة أن بعض الأصوات تنسب إليها فيقال: الأصوات اللثوية, الغارية, الأسلية, الشفوية, الأسنانية, وغير ذلك حيث يعنى بكل منها تلك الأصوات الصادرة عن هذه الأعضاء أو تلك من مواضع نطقية معينة.

وبالمثل تأتى أهمية السمع وأداته الرئيسية وهى الأذن.

السمـــــــع : جهاز حساس لأبعد غاية ولولاه لما كان شيئاً كل ما يصدر من جهاز النطق, وعلى ذلك فإن الشخص المصاب فى جهاز سمعه لا يستطيع أن يميز ما يقال.

وجهاز السمع أداة للاستقبال وهو بهذا حاسة ضرورية وأساسية لا غنى عنها على الإطلاق وهى الحاسة التى تستطيع ممارسة وظيفتها فى ظروف قد تفوق ظروف حاسة البصر مثلاً, إذ هو- كما يشير د. إبراهيم أنيس- يستغل (ليلاً ونهاراً وفى الظلام وفى النور فى حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا فى النور) (١).

ولاغرو(فالسمع أبو الملكات اللسانية) كما يقول بن خلدون وأداة السمع الطبيعية هى الأذن, وهى معقدة التركيب يقسمها علماء التشريح إلى ثلاثة أقسام :-

أ-الجزء الخارجى : ويتكون من صوان الأذن والصماخ, وفى نهايته منطقة رقيقة وحساسة للغاية يطلق عليها طبلة الأذن.

---

(١) الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس, ص١٣.

ب- الجزء الأوسط : وبه ثلاثة عظيمات صغيرة يطلق عليها المطرقة والسندان والركاب.

ج- الجزء الداخلى : وفيه تكمن أعضاء الاستقبال أو أعضاء السمع الحقيقية وفيه تنتشر ألياف العصب السمعى بأجزائها كما يحتوى هذا الجزء السائل(التيهى)الذى ترتكز فيه الأعصاب السمعية.

على أية حال فما همنا بصدد عملية الكلام والنطق فإننا أمام عملية غاية فى التعقيد، فهناك العديد من الأعضاء التى تساهم بدرجات متفاوتة فى هذا الشأن بدءاً من المخ فالرئتين وحركتى الشهيق والزفير (التنفس بشكل عام) وحركة ضغط الهواء وتحرك الحجاب الحاجز وما إلى ذلك.

هذا وقد استخدم مصطلح (أعضاء النطق) (١) ليشمل:

القصبة الهوائية، الحنجرة، الوترين الصوتيين، الحلق، اللسان المزمار, اللهاة, الحنك, اللسان, الأسنان, الشفتين, والأنف.

تتراسل هذه الأجهزة بعضها مع بعض لإصدار الأصوات، وواحد منها فقط لا يعمل منفرداً، بل يعمل متعاوناً وإن كان بعضها يضطلع بدور أكثر من البعض الآخر، فاللسان (٢) مثلاً قسيم مشترك يتعاون مع غيره من الأعضاء لإصدار العديد من الأصوات اللغوية.

لذا فإن الدارس لعلم الأصوات لابد له من معرفة تكوين هذه الأعضاء ووظيفتها وكيفية استعمالها، لأن معرفتنا بها هى أساس الوصف العلمي لهذه الأصوات وتصنيفها.

وتحدد الدراسات الحديثة جهاز النطق (Orgenes articulatoires) بدء من الرئتين وانتهاء بالشفتين.

---

(١) يرى أ.د كمال بشر" أن تسمية أعضاء النطق تسمية مجازية, فاللسان لتذوق الطعام والأسنان للقضم والطحن والأنف للشم وهكذا. راجع: علم اللغة العام- الأصوات, ص٦٥.

(٢) اللسان هو أبرز أعضاء النطق عند الإنسان وقد اشتقت منه معظم اللغات الكلمات الدالة على اللغة من ذلك مصطلحات(Langue/Language/Linguiste) فى الفرنسية وما يماثلها فى اللغات الأوربية.
يلاحظ أن كلمة "اللسان" وردت فى القرآن الكريم للدلالة على عضو النطق المعروف, وعلى قوة الفصاحة وصدق اللهجة, وعلى اللغة ومنه قوله تعالى " وهذا لسان عربي مبين"
راجع نظرية الاكتمال اللغوى: د. أحمد طاهر حسنين, ص٢١-٢٢, علم اللغة بين التراث والمعاصرة, د. عاطف مدكور, ص١٠٩.

الجهاز النطقي : (VoCaLaPPeratus) (١).

علمنا أن اسم الجهاز النطقى يطلق على الأعضاء التى تسهم فى عملية الكلام ويتكون من:

١-الشفتان : (Lips): وهما عضلتان ينتهي بهما الفم, وهما من أعضاء النطق المتحركة, فتنطبق وتنفرج وتستديران كما يحدث فى صوت الضمة(O).

٢- الأسنان:Teeth.

٣- أصول الثنايا: Alveolarridge.

٤- الحنك:Palate.

أو ما يعرف بسقف الفم(Rcof) وينقسم إلى:

أ-الحنك الصلب أو الغار فى المقدمة.

ب- الحنك اللين أو الطبق فى المؤخرة.

٥- اللهاة:Uvula: تتدلى إلى الأسفل من طرف أقصى الطبق.

٦- اللسان : Thongue: وهو عضو شديد المرونة وله أهمية كبرى فى تكوين الأصوات اللغوية.

٧- الحلق : Pharynx: وهو تجويف بين الحنجرة والفم.

٨- لسان المزمار : Epigiotts: ويقع فى الحنجرة.

٩- الحنجرة : Larunx: وهى مجموعة من الغضاريف فى نهاية القصبة الهوائية بينهما الوتران الصوتيان(Vccal Cavity).

١٠- القصبة الهوائية: Wind-pipe: وهى فراغ رنان يقع موازياً للعمود الفقري.

١١- التجويف الأنفى : Nasal Cords:

١٢- وأخيراً الرئتين: Lungs: لهما أهمية قصوى فى عملية الكلام وبدونهما يتعذر الكلام لأنهما مخزن الهواء الذى هو المادة الأولى للأحداث اللغوية ولكنهما ليسا لهما تأثير فى تشكيل أصوات اللغة.

ويمكننا أن نميز في أعضاء النطق أعضاء ثابتة وهي:

١-الأسنان العليا,٢- اللثة, ٣- الفأر, ٤- الجدار الخلفى للحلق.

---

(١) للمزيد أنظر: الأصوات اللغوية. إبراهيم أنيس, ص١٦-١٩.
مناهج البحث فى اللغة. تمام حسان, ص٧٢.
أصوات اللغة. عبدالرحمن أيوب, ص٤٠-٩٨.
دراسة الصوت اللغوى. أحمد مختار عمر, ص٧٩-٨٩.
فى علم الأصوات اللغوية. البدراوى زهران, ص١٧١.
المدخل إلى علم اللغة. رمضان عبدالتواب, ٢٨-٣١.

وأعضاء متحركة تشمل:

الشفتين, ٢- اللسان , ٣- الفك السفلى, ٤- الطبق,

٥-اللهاة, ٦- الحنجرة, ٧- الوترين الصوتيين, ٨- الرئتين.

رسم توضيحى لأعضاء النطق

تلك هى أعضاء النطق المختلفة التى تهمنا فى دراسة الأصوات **وعملية النطق التى يتطلب حدوثها شروطاً أو مقومات رئيسية (١) وهى :**

١-تحريك هواء الزفير بشكل مقصود وبقوة زائدة على الزفير العادى فالهواء هو مصدر الصوت.

٢-استثمار أعضاء الصوت الثابتة والفراغ الممتد من الرئتين إلى الفم عموما لتشكيل ممر صوتى تساعد الأعضاء الأخرى المتحركة على إعطائه كيفيات متعددة.

٣-إعتراض أعضاء النطق المتحركة لتيار الهواء المنبعث من الرئتين فى مواضع محددة اعتراضاً تاماً يولد حبساً للهواء أو غير تام لا يولد حبساً، بل تضيقاً.

وعلى ذلك فإن حدوث الصوت اللغوى يجب أن تتوافر فيه ثلاثة عوامل هي:

أ-وجود تيار هواء.

ب- وجود ممر مغلق.

ج- وجود اعتراض لتيار الهواء فى نقاط محددة مختلفة فى الجهاز النطقى.

تصنيف الأصوات العربية حسب مواضع النطق :

يعتمد تصنيف الأصوات اللغوى على إعتبارين :

١-نطقى متمثل فى مخارج الأصوات.

٢-سمعى متحققا فى صفة الصوت التى تقع في السمع.

وقد استخدمت اللغة العربية الفصحى عشرة مخارج فى الجهاز النطقي.

والمخـــــارج : هى الأماكن التى تخرج منها الحروف اللغوية والحركات فكل محل يخرج منه حرف أو حركة تسمى مخرجاً.

أى أنها الموضع المحدد فى الجهاز النطقى الذى يتم عنده الاعتراض فى مجرى الهواء والذى يخرج الصوت منه, وهو ما يسميه اللغويون العرب كابن دريد مثلاً(المجارى) ويسميه ابن سينا (المحابس) أما المحدثون من علماء اللغة فيسمونها (مواقع النطق) Point of Articulation هذا ولا يوجد إجماع لا فى القديم ولا فى الحديث حول عدد المخارج(٢) ولهذا نقرأ فى بعض الكتب أن عددها (١٤) أو (١٦) أو (١٧)أو حتى (٢٩) بعدد الحروف نفسها, وجعلها ابن الجزرى (١٧) "النشر فى القراءات" ويعد حديث

---

(١) مبادئ اللسانيات: د. أحمد محمد قدور, ص٥٧.

(٢) لقد ارتضينا رأى من يقسمها إلى عشر مخارج لأن معظم اللغات الإنسانية تصدر أصواتها من هذه المواضع العشرة التى سنذكرها.

سيبويه(١) عن المخارج من أقدم الدراسات التى وصلتنا ومن هنا يكتسب أهميته وتزداد هذه الأهمية حين نعلم أن كل من أتى بعد سيبويه قد حذا حذوه وسار على نهجه فى هذه النقطة من أمثال: ابن جني, ابن يعيش, ابن الجزرى, ابن سينا.

ومخارج حروف الفصحى كما يراها المحدثون(٢) من علماء الأصوات تأسيساً على نتائج التجارب الصوتية فى المعامل هي :

١-الشفة. ويسمى الصوت الخارجى منها شفوياً.

٢-الشفة مع الأسنان: ويسمى الصوت شفوياً أسنانياً.

٣-الأسنان: ويسمى الصوت الصادر منها أسنانياً.

٤-الأسنان مع اللثة: ويسمى الصوت الخارجى منها أسنانياً لثوياً.

٥- اللثة: ويسمى الصوت الخارجى منها لثوياً.

٦- الغار: ويسمى الصوت الخارجى منها غارياً.

٧- الطبق: ويسمى الصوت الخارجى منها طبقياً

٨- اللهاة: ويسمى الصوت الخارجى لهوياً.

٩- الحلق. ويسمى الصوت الخارجى حلقياً

١٠- الحنجرة. ويسمى الصوت الخارج منها حنجرياً

وتصنف أصوات العربية الفصحى حسب المخارج السابقة إلى :

أولاً: الأصوات الشفوية (Bi-dental).

وهى (الباء والميم والواو) (ب. م. و.)

ثانياً : الأصوات الشفوية الأسنانية (Lalio-denal).

وهى صوت(الفاء) (ف)

حيث تلتقى الشفة السفلى للأسنان العليا.

ثالثاً : الأصوات الأسنانية (Dental) وهى : " الظاء والثاء والذال"

حيث يلتقى طرف اللسان بالأسنان العليا.

---

(١) كتاب سيبويه,٤٠٥/٢.

(٢) راجع تمام حسان: مناهج البحث فى اللغة, ص١١٠-١١١, إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية, ص٤٥-٩٠, رمضان عبدالتواب: مدخل إلى علم اللغة, ص٣٠-٣٥, أحمد مختار عمر: دراسة الصوت ص٢٦٧-٣٠٥.

رابعاً : الأصوات الأسنانية اللثوية (Dental Alveolor).

وهى (التاء والدال والطاء والزاى والسين والصاد والضاد) حيث يلتقى طرف اللسان بأصول الثنايا العليا.

خامساً : الأصوات اللثوية (Alveolor) وهى : (اللام والراء والنون).

سادساً : الأصوات الغارية (Palatal) وهى : (الجيم والشين والباء) حيث يلتقى طرف اللسان بالغار.

سابعاً : الأصوات الطبقية (Velor) وهى: (الخاء والغين والكاف) حيث يلتقى مؤخرة اللسان بالطبق.

ثامناً : الأصوات اللهوية (Uvula) وهى : (القاف) حيث يلتقى مؤخرة اللسان باللهاة.

تاسعاً : الأصوات الحلقية (Pharyngeal) وهى : (الحاء والعين) حيث يلتقي مؤخرة اللسان بوسط الحلق.

عاشراً : الأصوات الحنجرية (glottal) وهى : (الهمزة والهاء). وتكون باغلاق وانفتاح الوترين الصوتيين.

ونؤكد مرة أخرى على أن اللسان كما لاحظنا عامل مشترك فى أكثر هذه المخارج وإن لم ننسب مخرجاً من المخارج إليه, وأن المخرج الواحد يشترك فيه أكثر من صوت واحد.

ويتخذ الترتيب المخرجى للأصوات فى التراث اللغوى العربى شكلاً يخالف نظيره فى الدرس الصوتى الحديث, فإذا ما كان ترتيب الأول تصاعدياً يبدأ من مؤخرة الجهاز النطقى إلى مقدمته, فإن الثانى تنازلى يبدأ من المقدمة إلى المؤخرة.

ويتضح كذلك من خلال الترتيب الأول تجمع الأصوات العربية فى مجموعات حسب الحيز المخرجى الذى تشغله فى القناة النطقية بل أن هذه المجموعات نفسها تنقسم داخلياً إلى مجموعات فرعية بالنظر إلى كونها أكثر أمامية أو خلفية من نظائرها.

ولقد بدا هذا واضحاً عند الخليل بن أحمد(١) مبتدع من الترتيب الصوتى المخرجى, وعند تلميذه سيبويه كما بدا أيضاً فى كتابات ابن جنى الصوتية, فالمجموعات المخرجية عند الأول تسعة مرتبة ترتيباً تصاعدياً من القناة النطقية إلى مقدمتها وهى(٢):

١-حروف الحلق: العين والحاء والهاء والغين والخاء.

٢-الحروف اللهوية : القاف والكاف.

---

(١) أن ما جاء به الخليل متفق وعبقرة هذا الرائد الذى أقام صرح الدرس اللغوى عند العرب وشقق مسائلة وابتداع أصوله, فالدرس الصوتى الذى أسسه الخليل وسيلة لإنشاء معجمه, صار وسيلة لفهم التغيرات الصرفية كالأدغام والإبدال ونحومهما عند تلميذه سيبويه ومن جاء بعده.

(٢) العين: ج١, ص٥٨.

٣-الحروف الشجرية : الجيم والشين والضاد.

٤- الحروف الأسلية : الصاد والسين والذال.

٥- الحروف النطعية : الطاء والتاء والدال.

٦- الحروف اللثوية : الظاء والذال والثاء.

٧- الحروف الزلطية : الراء واللام والميم.

٨- الحروف الشفوية : الفاء والباء والنون.

٩- الحروف الهوائية : الياء والواو والهمزة والألف.

وأما ابن جني فالمجموعات المخرجية عنده خمسة مركبة على النحو نفسه وهى :

١-حروف الحلق : الهمزة والهاء والعين والحاء والغين والخاء.

٢-حروف أقصى اللسان : القاف والكاف والجيم.

٣-حروف وسط الفم : الشين والياء والضاد.

٤- حروف الذلاقة : اللام والراء والنون.

٥- الحروف الشفوية : الفاء والباء والميم والواو.

وينبغى لنا التمييز بين هذا الترتيب الصوتى الأصوات العربية وبين ترتيبين آخرين هجائين لحروف العربية أيضاَ هما :

أ-الترتيب الأول :

وهو الترتيب الأقدم ويعرف النظام الذى يمثله باسم النظام الأبجدى Aljad system وأساسه تدريسى تعليمى.

ويمكننا النظر إليه على أنه استمرار للتقليد السامي فى ترتيب الأصوات, ويبدأ بالهمزة والباء والجيم والدال كما يتضح من صورتها المعروفة:

أبجد, هوز , حطى, كلمن.... إلخ.

ب-الترتيب الثاني :

وهو الأكثر والأشيع استخداماً, ويعرف بالترتيب الألفبائى وقد أشار إليه" ابن جنى" فى كتابه (سر صناعة الإعراب) بأكثر من إسم : حروف المعجم, وحروف الهجاء, وحروف ألف باء تاء ثاء...إلخ

الصوامت والصوائت

رأينا أن إصدار الأصوات لابد فيه من اعتراض للهواء المنبعث من الرئتين بأى شكل من الأشكال وإلا خرج الهواء دون أن يحدث صوتاً معيناً, وبناء على ذلك نجد أن وجود اعتراض أو تضييق فى ممر الهواء يولد أصواتاً ذات خصائص معينة, على حين أن عدم وجود هذا الاعتراض أو التضيق يولد أصواتاً أخرى لها خصائص مختلفة.

تدعى المجموعة الأولى الصوامت أو الأصوات الصامتة: وهو ما يطلق عليها مصطلح "Consnants" والعلماء المحدثون يستخدمون مصطلح"الصوامت" للدلالة على الأصوات التى كان القدماء يسمونها" الحروف".

وللصامت فى دراستنا العربية تسميات أخرى كالصحيح والساكن والحبيس.

على حين تدعى المجموعة الثانية الصوائت أو الأصوات الصائتة : وهى ما يطلق عليها مصطلح"Vowels" والمحدثون يستخدمون مصطلح"الصوائت" للدلالة على الأصوات التى كان القدماء يسمونها"الحركات" من فتحة وكسرة وضمة, وكذلك ما سموه بألف المد, وياء المد, وواو المد.

وللصائت تسميات متعددة كالمصوت والحركة والعلة وصوت اللين.

والصوامت فى اللغة العربية هى :

الهمزة, ب, ت, ث, ج, ح, خ, د, ذ, ز, س, ش, ص, ض, ط, ظ, ع, غ, ف, ق, ك, ل, م, ن, هـ, الواو, الياء.

والصوائت فى اللغة العربية هي :

الفتحة والضمة والكسرة وما اصطلح على تسميته بألف المد فى مثل"سما" وواو المد فى مثل"يسمو" والياء الممدودة فى مثل"سامى".

وتقسيم الأصوات إلى الصوامت والصوائت مبنى على أساس صوتى وهو نسبة وضوح الصوت فى السمع"Sonority" فالأصوات الصائتة أكثر وضوحاً من الصوامت, فالصوائت تسمع من مسافة عندها قد تخفى الأصوات الصامتة أو يخطأ فى تمييزها.

ولهذا عُدَ الأساس الذى بنى عليه التفرقة بين الأصوات الصامتة والصائتة أساساً صوتياً وهو نسبة وضوح الصوت فى السمع.

وليست كل الصوائت ذات نسبة وضوح سمعى واحدة, بل منها الأوضح والأقل وضوحاً, فإن الفتحة وهى أوسع الصوائت تكون نسبة وضوحها فى السمع أعلى من الكسرة والضمة, لأن الضمة والكسرة تكون درجة اتساع مجرى الهواء معها أقل منها مع الفتحة.

وتمتاز الصوائت كذلك بأنها مجهورة أينما وجدت بينما الصوامت منها ما هو مجهور ومنها ما هو مهموس.

ومن النتائج التى حققها المحدثون(١) أن (اللام والميم) والنون أكثر الأصوات الصامتة وضوحاً, وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين. ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها" أشباه الصوائت" أو " أشباه أصوات اللين" من الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الصامتة وأصوات اللين.

ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أى نوع من الحفيف وإنما أكثر وضوحاً فى السمع.

وتصنف الصوائت "الحركات" بحسب المدى النسبي Relative Duration إلى :

١-حركات طويلة: "حروف المد".

٢-حركات قصيرة: "فتحة, ضمة, كسرة" .

فالحركات الطويلة هى حركات يستمر فيها خروج الهواء حتى يصير معه مدى النطق بها مساوياً لمدى النطق بحركتين قصيرتين أو أكثر.

ويرى المتقدمون من علماء العربية أن العلاقة بين الحركات القصيرة وحروف المد هى علاقة الجزء بالكل وهو ما يفرضه القياس المنطقى.

يقول ابن جني(٢): (أن الحركات أبعاض حروف المد واللين).

ويدلل على ذلك بقوله(٣): (... فلولا أن الحركات أبعاض لهذه الحروف وأوائل لها لما نشأت منها, ولا كانت تابعة لها).

فالفرق بين الحركات الطويلة والقصيرة – من ناحية المدى النسبي- هو فرق فى الكمية. أى أن الطويلة هى ضعف القصيرة, وقلنا هنا " المد النسبي" لأن الحركات تختلف من لغة إلى أخرى ومن متكلم إلى آخر ومن سياق إلى آخر(٤).

---

(١) الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس.

(٢) سر صناعة الاعراب. ابن جني,ج١,ص١٧.

(٣) السابق,ج١,ص١٨.

(٤) الدراسات الصوتية , عبد الحميد الهادى, ص١٥٤.

ويرى الباحثون المحدثون(١) أن (الفرق بين الحركة القصيرة وأخرى طويلة هو تقريباً مضاعفة القصيرة أو أكثر).

وهم بذلك يتفقون مع المتقدمين من علماء التجويد والقراءة عند استقصائهم لمواضع المد فى قراءة القرآن الكريم والتى أوصلها بعضهم إلى أربعة وثلاثين نوعاً وأهمها ثلاثة أنواع وهى :

١-المد الطبيعى ويساوى مقدار حركتين قصيرتين كقولك: " قال, وقيل".

٢- المد المتصل: ويكون حينما يلى حرف المد صوت الهمزة كقولك: "جاء" ويساوى لديهم مقدار أربع حركات قصيرة.

٣-مد الاشباع: ويكون حينما يلى حرف المد صامتان مدغمان كقولك: "دآبة" ويساوى ست حركات قصيرة.

وقد أدت "الصوائت" مهمة جليلة فى اللغة العربية حيث تعتبر أساساً لقوة السماع(Sonority) فى هذه اللغة الراسخة القدم فى تاريخ المشافهة.. وهذه الخاصية كانت طابع العلم العربي حيث تواتر بواسطة الرواية حتى عصر التدوين(٢) وهكذا تتميز الصوائت- كما رأينا- عن الصوامت بميزات سواء من الناحية العضوية أو من الناحية السمعية, فمن ناحية المخرج" مكان النطق" تكون مخارجها واسعة.

والتعديلات التى تقوم بها أعضاء النطق فى طريق الهواء لا تؤدى إلى إعاقة تامة تمنع مرور الهواء, فيحدث انفجار, أو تضييق مجراه فيحدث احتكاك مسموع كما هو بالنسبة للصوامت, بل" إن الهواء مع الصوائت يكون حراً طليقاً, ويتخذ اللسان والشفتان أوضاعاً ثابتة"(٣)

وليس أمر الطول والقصر خاصاً بالأصوات المتحركة وحدها, بل أن الصوامت تطول وتقصر كذلك, وأن ما نعرفه باسم الحرف المشدد, أو الصوت المضعف, ليس فى الحقيقة صوتين من جنس واحد, الأول ساكن والثانى متحرك كما يقول نحاة العربية وإنما هو فى الواقع صوت واحد طويل يساوى زمنه زمن صوتين اثنين(٤).

---

(١) التشكيل الصوتى فى العربية, سليمان العانى,ص٨٢.

(٢) اللغة العربية: معناها ومبناها, تمام حسان, ص٧١-٧٢.

(٣) الكلام انتاجه وتحليله, د. عبدالرحمن أيوب, ص٢٩٦.

(٤) انظر بالتفصيل:

*أسس علم اللغة: ماريوباى, ص١٦٤, اللغة : فندريس, ص٤٨, المدخل فى علم اللغة:رمضان عبدالتواب, ص٩٦-٩٩, أصوات اللغة: د. عبدالرحمن أيوب, ص١٤٩ وما بعدها.

نظرية الفونيم

يعد الفونيم أساس التحليل الفونولوجى الأوربى الحديث, وحين دخل مصطلح" الفونيم" درسنا العربى الحديث ترجم إلى " وحدة صوتية" و"لافظ" و " صوت مجرد" و"صوتية وصوت ومستصوت" , وعرب إلى " صوتيم" و "فونيم" و "فونيمية"(١).

فالفونيم مصطلح فونولوجى , ويضيق المجال عن تتبع كل الآراء(٢) التى قدمت لتعريف الفونيم وتحليل مكوناته وقد كتبت فى ذلك بحوث ودراسات واسعة كثيرة وقد اختلفت الآراء باختلاف الأسس التى انطلقت منها وفى تحديد الأساس الذى تقوم عليه هذه الوحدة الصوتية: أهو أساس عضوى؟ أم منطقة؟.. أم سمعى؟.. أم وظيفى؟.. أم نفسى؟..... إلخ.

أولاً : الوجهة النفسية(٣) أو العقلية:

وترى أن الفونيم هو " الصورة العقلية للصوت, أو هو صوت مثالى نحاول تقليده فى النطق" وتستند هذه الوجهة التى تضم آراء متعددة من هذا القبيل إلى أن اللغة تحيا فى عقول الأفراد وتتطور تبعا للقوانين العقلية.

وأهم ما يوجه إلى هذا المنحنى فى تعريف الفونيم من نقد هو أن اتباع هذا المنهج يجعل عبء القضايا اللغوية ملقى على غير اللغويين كعلماء النفس.

ثانياً : الوجهة المادية (٤):

وترجع أصول هذه الوجهة إلى سوسير الذى نقد تمثيل الكتابة للأصوات منتهياً إلى أن تحديد الفونيم يجب يعتمد على أساسين عضوى وسمعى. فالوصف العضوى للصوت عن طريق رصد أعضاء التصويت ليس كافياً, إذ لابد من الاعتماد على الأثر السمعى الذى له أثر تمييزي بارز.

فالفونيم إذن : عنصر صوتى فى اللغة المنطوقة يقوم على أساس عضوى(هو تكوينه بواسطة أعضاء النطق) وعلى أساس سمعى(وهو الصفة الموضوعية أو الشخصية للسمع).

ثالثاً : الوجهة الوظيفية :

---

(١) مبادئ اللسانيات: د. أحمد محمد قدورة, ص٩٨.

(٢) انظر بالتفصيل : فى علم اللغة العام. د. عبدالصبور شاهين, ص١١٥ وما بعدها, علم وظائف الأصوات اللغوية: د. عصام نورالدين, ص٥٧ وما بعدها, دراسة الصوت: د.أحمد مختار, ص١٤٩.

(٣) راجع دراسة الصوت: د. أحمد مختار عمر, ص١٤٩.

(٤) راجع علم اللغة العام: د.عبدالصبور شاهين,ص١٣٤-١٣٨.

ذهب بعض العلماء إلى أن الفونيم وحدة مناسبة للتعبير الألفبائى لذلك يقصد بالفونيم معنى (الحرف) الذى هو أعم من الصوت. ورأى دانيال جونز أن أنظمة الكتابة الدقيقة تتطلب لتركيبها نظرية الفونيمات.

ولكن الاتجاه السائد فى هذا الصدد هو اعتبار الدلالة التى يؤديها الفونيم فهو عند أصحاب هذه الوظيفة هو (أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعانى) مثال ذلك قولك: " قال , كال" فالقاف والكاف هنا فونيمان لأنهما يفرقان بين المعان

رابعاً : الوجهة التجريدية : (١).

يرى أصحاب هذه الوجهة أن الفونيم ليس دافعاً مادياً أو نفسياً وإنما وحدة مجردة خيالية, وقد قيل فى شرح نظرية الأصوات التجريبية: بعض الأصوات لها ملامح مشتركة كثيرة يمكن أن تلخص فى مثال أو صورة أو انطباع ذهنى يعتبر صوتا تجريدياً على المستوى الأول, وهناك مستوى ثانى من التجريد حيث يستخلص المرء عائلة كاملة من هذه الأصوات التجريدية فى شكل صورة عامة, هذه الأصوات التجريدية على المستوى الثانى وهى الفونيمات.

ويقف الدارس حائراً أمام هذه الآراء المتعددة والمتعارضة, ولا سيما إذا كان مطالباً لتقديم خلاصة أو تعريف جامع. ولنا أن نقرر تعريفاً موجزاً للفونيم هو :

(إنه أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني), وما يميز الفونيم عن غيره من الفونيمات الأخرى هو تغيير معنى الكلمة بواسطته كسبب اختلاف الكلمات الآتية فى المعنى هو اختلاف الفونيم.

الكلمة	تغير معناها بتغير الفونيم	الفونيم	تمييزها
سار	صار	ص	الدليل على أن الصاد فونيم هو أنه عندما وقعت فى موضع السين غيرت المعنى
قال	كال	ك	الدليل على أن الكاف فونيم هو أنه عندما وقعت فى موضع القاف غيرت المعنى
تاب	ثاب	ث	الدليل على أن الثاء فونيم هو أنه عندما

(١) راجع دراسة الصوت, د. أحمد مختار عمر, ص١٥٢-١٥٣.

			وقعت فى موقع التاء غيرت المعنى
ضرب	صرس	س	الدليل على أن السين فونيم هو أنه عندما وقعت فى موقع الباء غيرت المعنى

فكل صوت من هذه الأصوات التى يحل محلها صوت آخر فيغير المعنى يسمى" بالفونيم"

فالفونيمات إذن : هى أصغر وحدة صوتية مميزة أو أصغر وحدات تقوم بعملية التفريق بين معانى الكلمات, فالتمييز بين الكلمات يكون بصور مختلفة منها:

١-استبدال فونيم بفونيم آخر كما فى: (قال, وكال),(سال, جال), (طال, نال).

٢-زيادة الفونيم أو نقصه كما فى نحو: (عدد, عد), (مدد, مد)... إلخ.

فهناك تمييز دلالى بين الكلمتين عدد وعد بسبب وجود فونيم الدال الأخير.

والصوت يتغير ويتنوع على حسب موقعه فى الكلمة(فى أولها أو فى الوسط أو فى آخرها) حسب ما يجاوره من أصوات مجهورة أو مهموسة فصوت"النون" مثلاً فى اللغة العربية يتحقق فى الواقع المنطوق فى صور مختلفة على حسب الاطار الذى يقع فيه كما فى:

ذنب ذمب عنبر عمبر

وصوت النون فى " أنا" يختلف عنه فى "نرضى" فالأول مرققة والثانية مفخمة.

أو فى قولنا " من رأى" أو ينبغى"

ومع ذلك نتغاضى عن هذه الفروق الصوتية فى النطق ونطلق عليها" صوت النون".

إن ما نسميه" نونا" هو مصطلح عام يتحقق فى الواقع اللغوى بصور مختلفة حسب المحيط الصوتى الذى يوجد فيه ونطلق عليه مصطلح الفونيم Phoneme" .

أما التغيرات المختلفة بالفونيم أو التنويعات الصوتية التى يتحقق بها الفونيم فنطلق عليها مصطلح " الألوفونات" Allophones.

وتعتبر صور النون الساكنة (نْ) المتغيرة طبقا لما يليها من أصوات فى الكلمة الواحدة أو فى بداية ما يليها من كلمات- من أكثر الأمثلة دلالة فى اللغة العربية على طبيعة الصور المتنوعة للوحدات الصوتية المسماه " الألوفونات" وكيف أن كل منها يرتبط ببيئة صوتية لا يقع فيها الآخر, أى كيف أنها فى توزيع تكاملى بعضها مع بعض.

ولا شك فى أن مباحث الصرف والتجويد ستقدم الكثير من تلك الفروع التى تقبل التبادل على أنها وجوه جائزة كالإمالة وعدمها وتحقيق الهمزة وتسهيلها وبعض مواقع الإبدال والإعلال ونحوها.

فمصطلح (الألفون) يعرف بأنه: " عنصر من عناصر الفونيم الصوتى تغييره لا يغير المعنى" وقد ترجم وعرب فى درسنا الحديث فقيل: ألوفون, " صوتى تعاملى" " متغير صوتى" و " صورة صوتية" .

فإذا ما كان الصوتان من اللغة نفسها يظهران فى الاطار الصوتى نفسه وإذا كان من الممكن حلول أحدهما محل الآخر دون أن ينتج عن هذا التبادل اختلاف في المعنى العقلى للكلمة.. فإننا نحكم أن هذين الصوتين صورتان اختياريتان لفونيم واحد.

مثال ذلك الصور النطقية المختلفة لصوت أل(ج) لمتحدثى اللغة العربية حسب بيئتهم الجغرافية فينطقون :

جمال ـــــــــ g مال (الجيم القاهرية).

ـــــــــ دمال

ـــــــــ جمال

فتغيير نطق أل(ج) لا يغير معنى الكلمة.. فالصور الصوتية, هى الصور لفونيم واحد , مادام التغيير لم يترتب عليه اختلاف فى المعنى العقلى للكلمة.

لدينا إذن مصطلحان متباينان هما :

***الفونيم Phoneme أو الوحدة الصوتية المميزة.**

***الألفونات Allophones وهى التنوعات الصوتية التى يتحقق بها الفونيم وذلك يتوقف على موقع الصوت فى الكلمة وعلى الأصوات المجاورة له.**

والألوفون قد يكون عنصراً خياريا كتعدد صور الجيم من بيئة لأخرى. وقد يكون إجباريا تحدده مواضع معينة فى السياق مثلما رأينا فى صور النون المحكومة بمواضع تخص كلا منها.

وعلينا أن ندرك أن ما يكون (Allophone) فى لغة قد يكون فونيما فى لغة أخرى يؤدى فيها وظيفة دلالية مثل: " سار وصار" فى اللغة العربية يمثلان فونيمان مختلفان بينما فى اللغة الانجليزية يمثلان صورتين لفونيم واحد وهو(S) فى قولك (sky,Sun) ومهما قيل عن الفونيم والألفون من آراء, فإن درس الفونيم يؤدى إلى نتائج عملية لا يستهان بها منها :

أولاً: مساعدة الباحثين على ابتكار أبجديات منظمة ودقيقة للغات, حين يخصص رمزاً واحد لكل فونيم مع استحداث علامات كثيرة مساعدة للدلالة على الصفات البارزة أو الصورة الصوتية الفرعية.

ثانياً : أنه يعمل على تسهيل تعلم اللغات الأجنبية وتعلمها عن طريق النطق الصحيح الذى لا يقتصر على غير الناطقين باللغة المعينة بل يتعدى ذلك إلى أبناء اللغة الذين يقفون على الخصائص النطقية لصور الفونيم.

ثالثاً : يدل الدارس على العناصر اللغوية التى تؤدى وظائف دلالية قبل الشروع فى بحث الكلمة والجملة.

رابعاً : يفسر بمعنى مسائل المعجم الناتجة عن وجود كلمات أو مداخل متقاربة أو مترادفة بسبب إستبدال الفونيم بآخر نحو(صقر, سقر) أو بسبب التغييرات التركيبية التى تعترى الأصوات كالإبدال والإدغام.

المورفيـــم (Morpheme)

المورفيم: هو أصغر وحدة فى بنية الكلمة تحمل معنى أو وظيفة نحوية وللمورفيم تعريفات كثيرة(١) عند مدارس الدرس اللسانى غير أنها تتفق جميعها على أنها تعد المورفيم هو الوحدة الصرفية الأصغر التى تحمل معنى أو وظيفة نحوية, وإن مكان هذه الوحدة من السلسلة الكلامية هو الأدنى والأصغر.

ونحن نميل إلى التعريف التالي للمورفيم :-

(هو أصغر وحدة لغوية فى بنية الكلمة لها سمات صوتية ودلالية ثابتة لا تتغير) المورفيم فى الأصل عنصر أصواتى يتألف من صوت واحد أو مقطع أو عدة مقاطع.

وتنقسم المورفيمات إلى قسمين :-

أولاً : المورفيم المقيد Bound morpheme .

ثانياً : المورفيم الحر Free morpheme.

المورفيمات المقيدة ليس لها وجود مستقل بل لابد أن تكون متصلة بمورفيمات أخرى ويمثل فى اللغة العربية بالتالى :

١-السوابق Prefixes مثل: حروف المضارعة.

٢-الأحشاء Infixes : وهى المورفيمات التى تحشى بها الكلمة مثل: تضعيف العين للفعل, الألف فى صيغة فاعل وياء التصغير.

٣-اللواحق Suffixes : وهى تلك التى تلحق بآخر الكلمة مثل :

أ-الضمائر المتصلة.

ب-التنوين الذى هو علامة للتنكير.

---

(١) انظر اللغة: فندريس, ص١٠٥.

ج-علامة التثنية.

د-علامة جمع المذكر السالم... وغير ذلك.

والمورفيمات فى الغالب قياسية مثل مورفيم (ون) الدالة على جمع المذكر السالم, ومورفيم(أت) الدالة على جمع المؤنث السالم ومورفيم (S) الدالة على الجمع فى الانجليزية.

أما المورفيم الحر فهو عبارة عن وحدة صرفية يمكن أن تستخدم وحدها باعتبارها الكلمة ذات معنى محدد ويمثل فى اللغة العربية بما يلى :

١-حروف الجر.

٢-الحروف الناسخة.

٣-الضمائر المنفصلة.

٤-الأفعال الناقصة.... إلخ.

المورفيم ثلاثة أنواع رئيسية:

الأول: أن يكون المورفيم عنصرا صوتياً وهو النوع الأكثر شيوعا فى اللغات (فالمورفيمات تتكون من فونيمات) وهذا العنصر الصوتى قد يكون :-

صوتا واحدـــــــــ تاء التأنيث الساكنة أو أحرف المضارعة أو مقطع صوتى أو مقطعين أو أكثر ـــــــــ وحدات النفى , الضمائر المنفصلة, حروف الجر ..... إلخ.

الثاني : أن يكون المورفيم عبارة عن تغيير نوع الحركة للدلالة على قيم صرفية متغيرة مثل: صورة الفعل المبنى للمعلوم فى مقابل صورة الفعل المبنى للمجهول, مثل:

ضَرَبَ ضُرِبَ

يَسْمَعُ يَسْمَعُ

كَتَبَ كُتِبَ وغيرها

أو التمييز بين إسم الفاعل واسم المفعول من الفعل الثلاثى مثل:

مُكرِم مُكرَم

مُحترِم مُحترَمَ

فهذه الصيغ المختلفة لا تختلف فيما بينها الا باختلاف نوع الحركة التى تؤدى دور المورفيم الذى يشير إلى دلالة صرفية للكلمة.

الثالث: أن تظهر القيمة الصرفية للمورفيم عن طريق تركيب الكلمات فى داخل الجملة التى تحدد دلالاتها لموقع الكلمات فيها.

وهذا النوع تمتاز به اللغات التى لا تعرف الإعراب كالانجليزية وإنما يحدد فيها الفعل ويميز عن المفعول به بالموقعية التى يحتلها فى التركيب.

أما اللغة العربية فتعتمد على الحركات أو العلامات الاعرابية لا على المواقع الترتيبية ولذلك نستطيع أن نقدم ونؤخر عناصر الجملة العربية إعتماداً على هذه العلامات الإعرابية كقولك:

(ضرب محمدٌ زيدا) (ضرب زيدا محمدٌ)

المقاطع الصوتية SyLlabLES.

إن المقطع الصوتى شكل من أشكال تجمع الفونيمات وتوزيعها فى الكلام بين صامت وصائت, وهو وحدة صوتية أكبر من الفونيم منفصلة أثناء النطق تتكون من صائت واحد على الأقل وهو نواة المقطع وصامت واحد أو أكثر قبل الصائت أو بعده أو قبله وبعده مثل(Sit), (No), (in) على التوالى.

والمقطع الصوتى مصطلح أساسي فى علم الأصوات التشكيلى(phonology) ويمكننا أن نعرف المقطع الصوتى على أنه (أصغر وحدة صوتية يمكن أن تنفصل فى تركيب الكلمة). فكلمات اللغة تختلف فيما بينها من حيث عدد المقاطع التى تتكون منها فهناك فى اللغة العربية كلمات تتكون من, مقطع واحد مثال قولك:

ف " فعل الأمر من وَفى/ يفى" ـــــــــــــ صامت + صائت قصير

قِ " الأمر من وقى/ يقى" ـــــــــــــــــ صامت + صائت قصير

في" حرف الجر" ـــــــــــــــــــــــ صامت + صائت طويل.

وهناك كلمات مؤلفة من مقطعين مثل :-

باع ـــــــــــــ با +ع

با = صامت + صائت طويل

عَ = صامت + صائت قصير

علـــــى ـــــــــــــ ع + لى

ع = صامت + صائت قصير

لـى = صامت + صائت طويل

ومثال قولك :

درسٌ در + سن

دَرْ = صامت + صائت قصير + صامت

سُنْ– صامت + صائت قصير + صامت

وهناك كلمات مكونة من ثلاثة مقاطع :–

كقولك : عَلَمٌ ع + ل + من

عَ = صامت + صائت قصير

لَ = صامت + صائت قصير

مُنْ = صامت + صائت قصير + صامت

وهناك كلمات مؤلفة من أربعة مقاطع :

كقولك : مظاهرةٌ

مظاهرة ـــــــ م + ظا +هـ +ر + تن

م ـــــــــــ صامت + صائت قصير.

ظا ـــــــــ صامت + صائت طويل.

هـ ـــــــــ صامت + صائت قصير.

ر ـــــــــ صامت + صائت قصير.

تن ـــــــ صامت + صائت قصير + صامت.

وهناك كلمات مؤلفة من خمسة مقاطع :

كقولك : استقامةٌ.

استقامة ـــــــــــ اسْ + ت + قا + م + تنْ

اسْ ـــــــــــــــ صامت + صائت قصير + صامت.

ت ـــــــــــــــ صامت + صائت طويل.

قا ـــــــــــــــ صامت + صائت قصير.

م ـــــــــــــــ صامت + صائت قصير.

تنْ ـــــــــــــــ صامت + صائت قصير + صامت.

وتختلف اللغات فى نظام ترتيب الفونيمات داخل المقاطع وقد صنف علماء الأصوات المقاطع على أساسين :

أولًا : نهاية المقطع الذى ينتهى بصوت صائت (حركة) يسمى مقطع مفتوح (Open).

أما المقطع الذى ينتهي بصوت صامت فهو مغلق (Closed) والمقاطع المفتوحة هى الأكثر شيوعاً في اللغات.

ثانياً : على أساس طول المقطع أى مدة زمن النطق وهو ثلاثة أنواع :

أ–قصير لا يزيد عن صوتين

ب–متوسط ثلاثة أصوات

ج– طويل أربعة أصوات

وقد جرى نظام اللغة العربية المقطعى على أن يكون مزيجا من الصوامت والحركات كما رأينا بالشروط الآتية :

١–أن يبدأ بصامت.

٢–أن يثنى بحركة.

وهناك عدد من الدراسات الصوتية العربية المعاصرة(١) اهتمت بدراسة صور التقسيم المقطعى باللغة العربية الفصحى, وقد اتضح خلال هذه الدراسات اختلاف الدارسين فيما بينهم بخصوص عدد المقاطع العربية وتصنيفها والتعبير الشكلى باستخدام الرموز فالمقاطع مثلا(٦ عند الدكتور عبد الصبور شاهين و د . أحمد مختار, د. البدراوى زهران) و (٣ عند د. سعد مصلوح).

<u>ويتلخص الموقف المقطعى فى اللغة العربية على المقاطع الأتية</u>

١–المقطع القصير ومكون من صامت + حركة ويرمز له (ص ح) حيث ص يساوى الصامت , ح يساوى الحركة.

مثـــــل ـــــــ شَكَرَ

شَ + كَ +رَ

٢–المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) . مثل قولك : لا, ذو, في.

---

(١) انظر بالتفصيل: د. إبراهيم أنيس, الاصوات اللغوية, ص١١٢, د. عبد الصبور شاهين: أثر القراءات فى الأصوات, ص٤١٠-٤١٣, وعلم الأصوات بالميرج, ص١٦٤-١٦٦, د. البدراوى زهران: شراب الراح, ص١٦-١٧, د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوى, ص٢٥١ وما بعدها, د. سعد مصلوح: السمع والكلام, ص٢٧٥, د. تمام حسان: مناهج البحث, ص١٧٠ وما بعدها.

٣–المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص). مثل قولك : (مِنْ , كَمْ , لَمْ)

ومقطعين فى حالة الوقف هما :

٤– المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص). كقولك: (دارْ, قالْ, عامْ, بابْ, عيدْ) فى حالة الوقف أى بتسكين الآخر.

٥– المقطع الطويل المزدوج الاغلاق (ص ح ص ص).

مثل قولك: بِنْتْ فى الوقف.

وبَحْرْ فى الوقف كذلك.

وقِفْلْ فى الوقف أيضاً.

وهذان المقطعان الأخيران يختفيان عند وصل الكلام.

فالمقاطع إذن هى (ص ح) , (ص ح ح), (ص ح ص) وهى المقاطع الأساسية الشائعة التى تشكل جزءاً كبيراً من تكوينات الوحدات اللغوية, أما المقاطع (ص ح ح ص), (ص ح ص ص) فهى مقاطع نادرة ترد فى مواضع محددة بشروط معينة فلا نراها إلا متطرفة فى بعض حالات الوقف.

وقد دلت دراسة المقطع فى اللغة العربية الفصحى على عدد من الخصائص البنيوية التى يجب أن تتوفر للمقطع العربي منها :

١–أن المقطع العربى لابد من أن يبدأ بصامت.

٢–لا يجوز أن يبدأ المقطع بصامتين.

٣–لا تزيد مقاطع الكلمة المجردة من اللواحق على أربعة إلا نادراً.

٤– أكثر ما يمكن للكلمة أن تتركب منه هو سبعة مقاطع وأقله مقطع واحد كما فى الكلمة (الأدة).

٥– لا يجوز وقوع المقطع الخامس فى صدر الكلمة أو فى حشوها لأنه خاص بالوقف.

وقد أشار الكثير من الدارسين المحدثين أن الدراسات اللغوية العربية عند أجدادنا جاءت خالية من بحث المقاطع الصوتية بحثاً مقصوداً ومعقداً مما جعلهم يذهبون إلى أن العرب القدامى لم يعرفوا المقطع بمعنى Syllable ويمكننا أن نقر ما أقره د/ عبد الصبور شاهين و د/ البدراوى زهران(١).

---

(١) راجع بالتفصيل: العربية الفصحى هنرى فليش: ترجمة د. عبدالصبور شاهين, ص١٩٥. شراب الراح لعبد القاهر الجرجانى: تحقيق : د. البدراوى زهران, ص٢٦-٢٧.

" من أن علماء العرب قاربوا إدراك النظام المقطعى عندما أداهم تفكيك عناصر التفعيلات فى البحور إلى تقسيمها إلى أوتاد وأسباب وفواصل ومن بينها السبب الخفيف المتكون من حرفين متحرك وساكن(كم) وهو ما يقابل المقطع المتوسط المنغلق فى اصطلاح علم الأصوات الحديث" .

ويرى د/ البدراوى زهران أن علماء العربية أحاطوا بأسرارها وعرفوا أدق خباياها– ولهم فى الدراسة الصوتية المقطعية جهد الفاهمين وعمل المخلصين ومن الأدلة على ذلك الدراسة العروضية وهى قائمة على النظام المقطعى وكثير من أعمالهم الصرفية أشارت بطريقة أو بأخرى إلى أنهم أدركوا الدراسة المقطعية وبنية الكلمة لقد أشاروا إلى ميل اللغة العربية إلى المقاطع الساكنة حين قرروا إستحالة إجتماع أربعة متحركات فى الكلمة الواحدة وحين أباحوا بالتوالى أربعة مقاطع ساكنة مثل إستفتهم.

وهكذا فإن دراسة نظم المقاطع فى لغة من اللغات يعين على معرفة ما يجوز وما لا يجوز من الصيغ, لأنه يجب علينا عند دراسة اللغة تحديد مقاطع كل لغة بما يتلائم مع بنيتها الصوتية.. وخصائصها.. ومميزاتها.. وسنن أهلها فى التلفظ بها تعبيراً عن حاجاتهم المادية والمعنوية.

كانت تلك لمحة بسيطة عن النظام المقطعى للغة العربية لاحظنا من خلالها إن المقطع الصوتى هو معيار لقياس الكم باللغة العربية إذ يقوم بتقسيم الحدث اللغوى إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات ويتحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها.

الفصل السادس

العلاقة بين الأدب وعلم النفس

(راجع تفصيلا: عماد البابلي، علم النفس والقصة، الحوار المتمدن-العدد: ٣٥٧٦ - ٢٠١١)

إن العلاقة بين الأدب وعلم النفس يمكن القول بإنها موغلة في القدم، فالكتابة الأدبية منذ بدايات ظهورها، حتى عندما كانت تأخذ طابع الحكايات الملحمية للأبطال الخارقين عند اليونان وغيرهم، يمكن الربط بينها وبين تكوين النفس البشرية.

عند هوميروس على سبيل المثال في الإلياذة والأوديسة ظهرت العديد من التأويلات النفسية لتصرفات أبطال تلك الملاحم وتأثير الاضطرابات التي سببتها الحوادث الكبرى على الوعي الجمعي كما نعرفه بشكله الحديث، بل لقد قامت العديد من الدراسات الحديثة في علم النفس بضرب أمثلة من الأعمال الأدبية الكبرى لكتاب كبار مثل هوميروس وشكسبير وتولستوي، وغيرهم.

ان علاقة الأدب بالنفس علاقة قوية ثابتة، وأنهما لا ينفصلان، وقد أدرك العلماء تلك العلاقة؛ فأقبلوا على الدراسات النفسية؛ محاولين الإفادة منها في مجال البحث الأدبي، حدث هذا منذ زمن بعيد، أدرك العلماء هذه العلاقة، وحاولوا أن يوظفوا الدراسات النفسية في مجال البحث الأدبي.

هذا الإدراك لهذه الصلة قديم، يرجع إلى زمن أرسطو، ونظرية التطهير التي نادى بها.

والواقع، أن جميع النظريات التي حاول علماء النفس ابتكارها منذ أواخر القرن التاسع عشر؛ بقصد بيان الأثر النفسي الذي يحدثه العمل الأدبي في نفس المتلقي، هذه النظريات لم تذهب بعيدا عن نظرية التطهير التي نادى بها أرسطو قبل الميلاد بحوالي ثلاثة قرون ونصف، بل كانت هذه النظريات بمثابة الشرح والتحليل لها.

ومنذ فجر المعرفة أدرك العلماء أن الدراسات النفسية تتفق مع الأدب في الغاية، وإن اختلفت وسيلة كل منهما في تحقيق هذه الغاية.

فالغاية منهما: الحصول على المعرفة الإنسانية. ووسيلة الأدب: التركيز والإيجاز. أما وسيلة علم النفس: التحليل والشرح والتوضيح. ثم تطورت وتعمقت رؤية العلماء للدراسات النفسية، وعلاقتها بالأدب بعد ذلك؛ حتى أثمرت بعد ذلك بما يسمى: علم نفس الأدب، أي: العلم الذي يختص بدراسة السلوك الإنساني من خلال الأدب.

نتج عن كل ذلك –عن إدراك الصلة بين النفس والأدب، وعن توجه العلماء في مجال البحث الأدبي إلى الدراسات النفسية للإفادة منها – ظهور منهج جديد في مجال البحث الأدبي، يتولى القيام بهذه المهمة، ويكشف عن علاقة النفس بالأدب، هذا المنهج يسمى: بالمنهج النفسي.

فالمنهج النفسي يقوم بتحليل الشخصية الأدبية، وبيان خصائصها النفسية، اعتمادًا على العمل الأدبي، واعتباره صورة تعكس نفسية الأديب، وحياته من خلال تطبيق نتائج علم النفس الحديث على الأدب والأدباء.

أما إذا تطرق أصحاب هذا المنهج النفسي إلى ظاهرة فنية واضحة في العمل الأدبي؛ فإنهم يفسرونها استنادًا على عوامل نفسية؛ لتنمية الذوق الأدبي، والجمالي في الآثار الأدبية. ولا ينظرون إليها نظرة فنية مجردة، كما ينظر أصحاب المنهج الفني.

والمنهج النفسي يتناول الجوانب التالية في الأدب، أو بتعبير آخر: يجيب هذا المنهج عن عدة أسئلة يمكن أن يطرحها الذهن حين البحث في الأدب هذه الجوانب، أو تلك الأسئلة هي:

أولا:

كيف تتم عملية الإبداع الأدبي؟ وما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ وما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها؟ وكيف تتركب وتتناسق؟ كم من هذه العناصر ذاتي، وكم منها خارج عن الذات؟ وما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ وما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الإبداع الأدبي؟

كل هذه الأسئلة وغيرها يجيب عنها المنهج النفسي المعتدل حين البحث في الأدب...

ثانيا:

يوضح المنهج النفسي دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه، وكيفية ملاحظة هذه الدلالة، واستنطاقها، ومعرفة التطورات النفسية لصاحب العمل الأدبي.

الجانب الثالث:

يكشف المنهج النفسي عن تأثير العمل الأدبي في نفس المتلقي، كما يوضح العلاقة بين الصورة اللفظية، والتجارب الشعورية لدى الآخرين. فهو بهذا منهج يتناول العمل الأدبي منذ بدايته حتى نهايته، ويوضح كيف تتم عملية الإبداع، ويكشف عن طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية، والعناصر الشعورية الداخلة فيها، وكيفية تركيبها وتماسكها، كما يوضح ويفسر دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه، والتطورات النفسية التي تعتريه، كما يكشف عن أثر العمل الأدبي في نفوس المتلقين، وإحياء تجاربهم الشعورية.

الأدب عند علماء النفس :

أما علماء النفس و ارتباط مجال بحثهم بالأدب فنوجز آراء أشهرهم ، وهم فرويد ويونج ، حيث يقول فرويد عن الأدب أنه " لاشئ غير الأماني غير المتحققة ، والمخاوف المؤجلة." ، ويرى فرويد أن الأدب بناء على تعريفه الشخصي السابق ما هو إلا محاولة خروج أشياء حبيسة في اللاشعور البشري ، وتحتاج تلك الأشياء إلى الظهور في الوعي وبناء على ذلك الظهور تشكل تلك المخاوف علاقاتنا مع الأشياء المحيطة بنا .

والفنان أو الأديب يتميز بامتلاك الوسيلة الملائمة للتعبير عن تلك المخاوف الدفينة ، فالكاتب لديه القدرة البلاغية التي تمكنه من بناء أحداث وتفاصيل ومزجها في بناء محكم بلغته الخاصة التي يتلقاها القارئ ، كما نرى في أعمال كافكا أو إدجار آلان بو اللذان تميزا بالقتامة والسوداوية ، ولا يوجد شك في وضوح العذابات النفسية التي تظهر في كتاباتهما ، ورغم أن تلك الكتابات كانت تعبر عن مخاوف ذاتية محضة إلا أن القدرة على اخراجها على الورق و إيصالها إلى القارئ جعلت منها أعمالاً أدبية عظيمة لأنها رغم قتامتها كانت صادقة للدرجة التي جعلها تصل إلى وعي قراء الأدب وربما مست مخاوفهم الشخصية بشكل كبير أيضا ! .

أما كارل يونج عالم النفس الشهير والذي ارتبطت أبحاثه بالوعي الجمعي قد أضاف بعض الأفكار المفيدة في دراسة البناء النفسي للعمل الأدبي ، حيث نقل " يونج " بحثه عن الأدب من اللاشعور الفردي الذي تحدث عنه فرويد إلى اللاشعور الجمعي ، فالشخصية الإنسانية في نظر "يونج" لا يقتصر بناؤها على التجربة الفردية ، بل تمتد تلك التجربة لتصل إلى استيعاب التجربة الإنسانية الكاملة للتاريخ البشري عبر الاحتفاظ بالأنماط العليا مثل القيم عبر الأجيال المختلفة ، وتنتقل تلك الأنماط عن طريق الأجيال عبر الحكايا وما تمثله الموروثات ، فالكاتب على سبيل المثال لا يكتب تجربته الشخصية او مخاوفه التي مر بها فقط ، بل يكتب المخاوف التي يمر بها الجيل الذي يعيش زمنه والمنطقة الجغرافية بعلاقاتها الاجتماعية ، بالإضافة إلى التجربة العرقية إن وجدت ، وارتباط ذلك بالزمن وتراكم الخبرات والمكان....

تضيف لنا مدرسة "كارل يونغ" بعض الأفكار المفيدة في فهم البناء النفسي للعمل الأدبي الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية –في نظره –لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للتاريخ البشري، وأن هذه الشخصية تحتفظ في أعماقها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل

رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب الفرد وطريقة التخيل الإنساني ..

ونستطيع مثلا تقديم دليل متواضع على صحة نظرية كارل غوستاف يونغ ، عن حالة مدينة بغداد ، بغداد ليست مدينة حالها باقي المدن ، كلنا نملك ذكريات خاصة في هذه المدينة ، لكن هناك شيء أكبر يصدح بالنفس ، التاريخ العريق لأكثر حضارة بشرية اهتمت بالفن في أيام الدولة العباسية ، هذا ما كان يقصده يونغ في نظرية اللاشعور الجمعي ، زمن الشعر والموسيقى محمول في داخلنا وفي طرقات لا شعورنا الجمعي .. بهذا يكون الفنان عند " يونغ " لا يعدو كونه أداة يستخدمها اللاشعور الجمعي، الذي يتحكم في مختلف سلوكيات الإنسان وممارساته، ومن ضمنها الممارسة الفنية ....

نماذج تطبيقية :

ان العمل الفني هو دائما عبارة عن معنى ممكن ، فهو سؤال وليس جوابا وفق – لاكان – ومدرسته النقدية الشهيرة ، بين أيدينا قصص ثلاث ستكون نماذج لتطبيق أسس التحليل النفسي بشكل عام وليس متخصص ..

نموذج رقم (١) :

القصة هي للأستاذ إسماعيل سكران ، القاص المعروف في مدينة الكوت ، الذي يعتبر رائدا من رواد الانطولوجيا التي تصرخ بقوة في أعماله الأدبية ، نختار من أعماله قصة (بيوت بيضاء) التي جاءت في مجموعة (ثنائيات) الصادرة عن اتحاد أدباء واسط ، في صفحة ٤٣ وحتى صفحة ٤٨ ..

القصة تنتهي بعبارة مميزة وهي (فلم يعد يمتلك الآن سوى أحلامه) ، تلك الجملة هي مفتاح فهم القصة التي تتحدث عن بطلها (بائع القبعات) الذي يعيش مع مجموعة من السكان الهاربين من ويلات الحرب ، في سفن راسية على شاطئ الخليج ، القصة تدور حول مدينة البصرة في الحرب العراقية الإيرانية ، تلك المدينة التي كانت قربان بائس تم تقديمه لآلهة الدمار والحرب ، بائع القبعات يعمل على مساعدة الناجين والذين لم يهربوا من المدينة على تدبير حياتهم اليومية ، كان الصيد وجمع الغذاء من ساحل البحر ، هو محور الحياة اليومية لتلك المجموعة الناجية والتي تكافح أن تضل حيه رغم كل مؤشرات الموت المصاحبة لحياتهم ، بائع القبعات كان دائما يزور المدينة ليجلب احتياجات تلك العوائل المسكينة من أغطية وملابس الأطفال ..

من هو بائع القبعات ؟ .. البيئة القاسية أو الملعونة التي خرجت من ذاكرة الخالق والمخلوق التي جاءت بها القصة هي نفسها ما نعيشه الآن من حالة تيه ومن حالة إعادة رسم خريطة مجتمع يسير نحو

الهاوية ، بيئة تحكمها قانون الغاب ، أما مفترس أو فريسة في عراق ما بعد سقوط البعث ، القصة كانت تجسيد حي لكل خارطة داخلية عاشها السيد بائع القبعات في تفاعله مع الواقع المعاش ، الواقع بحاجة لبائع القبعات ، الرجل المنقذ ، الذي يعيد أبجدية العلاقات البشرية من جديد من خلال ما ورد في القصة ، ونستطيع أن نجد تلك الدعوة في ما ورد على لسان بائع القبعات وهو يخاطب البقية : (ألا ترون أننا الآن نتمتع بقدر كبير من الحرية قلما توفرت لدينا قبل الحرب ، لا أحد منا يفهم مجريات الحرب ، ولكنها مع ذلك منحتنا حريتنا ، نحن نلتقط طعامنا مجانيا ، ونسكن في غرف بلا مقابل مادي ، نتجول ووقتما نشاء ، ونأوي إلى جحورنا البيضاء بحريتنا ، لا سلطة لأحد علينا سوى سلطة الأخلاق والإنسانية) ..

ذاك هو المحور الرئيسي الذي قامت عليه قصة بائع القبعات من الناحية النفسية .. العراق هو كهوف مظلمة ليس فيها حياة ، كهوف يعيشها ثلة من البشر ، وهنا يحاول السيد بائع القبعات علاقاته مع الآخرين أن يقوم بمحاولة زرع الحياة في الطقس المظلم المعاش .. بائع القبعات هنا مشابه في ثيمته للشخصية الروائية الشهيرة (زوربا اليوناني) ، شخصية تتحدى الملل ، تعيش من أجل الآخرين ، شخصية بسيطة تتمتع بقدر كبير من الذكاء وطاقة كبيرة من (الليبدو) ، مما جعلها مرحة أغلب الوقت ، شخصية رائعة لعالم ما بعد الكارثة ، الإحباط عند بائع القبعات هو نفسه عند زوربا ، إحباط موجب يبشر بالولادة دائما في عالم المنفى والصدوع الداخلية ..

خارطة بائع القبعات النفس اجتماعية تروي لنا أزمة داخلية حادة تتمحور في الصراع ما بين هو مثالي يسكن في دواخل بطل القصة ومابين هو غير مثالي يملأ العالم ، اللاشعور يطفو للسطح في محاولة إيصال رسالة للقارئ عبر بائع القبعات في أن العالم لم يعد يليق بك .. رسالة تقيس لنا المسافة النفسية بين بائع القبعات وبين وطن ما يزال حبيسا في تراثه والأرتكاسات القبلية العائدة بدولاب التاريخ نحو الوراء....

بائع القبعات هو صك غفران خافي يقدمه القاص نحو أزمة محيط ضاغط ، مع زيادة مساحة الوعي التي لا تتناسب مع المحيط ، تولد لنا شخصية بائع القبعات ، نجح السيد إسماعيل سكران في خلق الثيمة مثلما نجح نيكوس كازنتزاكس في رواية (زوربا اليوناني) ، ونجح همنكواي في شخصية (سانتياجو) في روايته الشهيرة العجوز والبحر....

نموذج رقم (٢) :

القصة الثانية هنا للقاص حميد الزاملي ، القصة بعنوان (عودة اللقلق) وهي قصة قصيرة جدا ، يتداخل فيها الزمان والمكان بشكل رائع ، تتحدث القصة عن بطلها المهاجر خارج العراق في أيام حرب

الخليج الأولى ، حين قرر البطل تسليم نفسه لقوات التحالف والمضي بعيدا بحثا عن تاريخ وذاكرة جديدة له ، تبدأ القصة بحوار بين البطل وصديقه (الراوي) ، حوار جرى في الليلة الأخيرة قبل هجرته ، ثم يعود الحوار مجددا بعد عودة البطل لمدينته بعد رحلته الطويلة ، حبكة القصة تتمحور حول عش مهجور لطائر اللقلق ، التأمل الثنائي للبطلين جعل منهما ينسحبان في غوص نفسي عن أوجاع المدينة التي كانا يعيشان بها ، ومن تلك الأوجاع كان قصة حبه مع فتاة مجهولة التفاصيل أسمها (خلود) ، ليست خلود حبيبة فقط لكنها الحياة كلها في نظر البطل ، ولهذا عند زواجها قرر الرحيل بعيدا ، كانت خلود تلقب البطل بـ (اللقلق) لأنه كان ينتظرها حين خروجها من المدرســـة ، اللقب شاع بين أصدقاء البطل ..

اللقلق كان يقف على رجل واحدة حين يقف لساعات طويلة في عشه ، وكذلك البطل حين ينتظرها طويلا ، حالة التماهي بين اللقلق والبطل هو المفتاح أو ما يعرف بألـ (Master Key لفهم كل القصة من الناحية النفسية ، المحلل النفسي يتنبه لهذا الطائر كرمز يستخدمه القاص لوصف حاله محورية أكثر من المفاصل الأخرى للقصة.

ماذا يعني طائر اللقلق وفق كارل يونغ ؟؟

طائر اللقلق من الطيور المهاجرة وهو كائن اجتماعي من الدرجة الأولى يعيش في معيشة ذات نمط ثنائي المسكن ، أي أن الذكور والإناث تتبادل حضانة البيض حتى يفقس ، اللقلق كما عند باقي الطيور المهاجرة يعيش في بيئات مناسبة له ، فهو غير متكيف مع تقلبات المناخ ، أستخدم رمز اللقلق في الأعمال الفنية على مر العصور كرمز للحكمة والهدوء والهجرة ، ولهذا تسرب الرمز لعوالم اللاشعور للقاص حميد الزاملي ، تسرب بشكل هلامي غير قسري في أروقة القصة ، اللقلق يهاجر والبطل فى القصة يطلب اللجوء ويرحل ، يعود البطل مجددا ليجد اللقلق في البرج .. الهجرة عند بطل القصة هي رغبة مكبوتة لم تتحقق بعد ، الهجرة لبلاد تحكمها قوانين الياسمين والعيش في فضاء واسع من الحرية .. اللقلق غير متكيف مع بيئته الاجتماعية وهي ليست تهمة بل أعتبرها امتيازا لنمط شخصيته الحالمة الجميلة ، كلنا نحمل في داخلنا ثيمة اللقلق

يقول لنا القاص عبارة مميزة (كل شيء سيكون من الماضي ، خلود ، المدينة ، اللقلق ، الانتفاضة) ، عبارة الأخ حميد هي حكمة النص في أن الحياة هي سلسة من قارات منفصلة في شريط ذاكرة البشر ، الوعي البشري ينظر لتلك الجزر على أنها قارة واحدة ويابسة واحدة ، وعي بطل القصة جعل من الأمس نفسه هو الغد .. كل شيء باق نفسه إلا خلود !!

تلك السيدة التي خلقت أجنحة رائعة لبطل القصة ، أجنحة جعلته يعود لوطنه الأول ، الرحم الذي انبثق منه هذا الطائر .....

نموذج رقم (٣) :

القاص والأديب عيسى مسلم وقصة (القلب الفولاذي) ، القصة نشرت في جريدة الشعب في عام ٢٠٠٧ ، تروي لنا هذه القصة شخصية السيد (مياح) ، مياح شيوعي من الريف العراقي ، يروي لنا القاص عن مشهد مراجعته للطبيب لتعرضه لمرض في القلب ، عمره السبعين كان هو السبب ، التهالك العضوي المتدرج عبر السنين ، لكن أرادة بطل القصة تحاول كسر هذه القاعدة الحياتية ، وهنا جاء أسم القصة (القلب الفولاذي) ..

مياح يسترجع بشريط صوري نحو مرحلة الاضطهاد السياسي والفكري الذي تعرضت له كل القوى الوطنية في السبعينات ، مياح أخذ نصيبه من هذا في سجون الطاغية ، هناك مر بتجربة اثبات رائعة لقوة صبره ، لم يعترف ولم يقبل التوقيع على وثائق الاعتراف رغم القسوة التي شاهدها ..

مراجعة مياح للطبيب وتعجبه من كبر حجم القلب وعدم تأثير تلك الأعراض على الحالة النفسية لبطل القصة هي نهاية القصة، القاص يمزج هنا بين عامل الإرادة وعدم تأثيرها على مرض البطل ، مزج نجح فيه من الناحية الفلسفية .. ناحية تعرج بنا لكتابات الفيلسوف شوبنهاور حول أهمية الإرادة واعتباراها قوة عليا كونية تحرك كل شيء ...

السيد مياح شخص من الريف، الريف بكل بساطته وبكل لا تعقيداته الحضارية، الريف يعطي لنا عالم مواز لحضارتنا المملوءة بالكوابيس من القلق والفوضى ، قلق فطري متصاعد يعاكس الماهية البشرية البسيطة ، مياح سنبلة نامية في مزارع تعيش على المطر ، مذاقها مميز ، مذاق نجهله نحن المقتاتين على الأغذية المعلبة وعلى المزروعات المعاملة كيميائيا ، ومن تلك البساطة خلقت قوة الإرادة عند البطل ، أو كما يسميها القاص برمز معدني (القلب الفولاذي) ..

الحياة في فكر السيد مياح هي الانسياب والولوج والنزوع والتماهي مع المطلق الذي أعطاه قوة ثبات رائعة في حياة تجعل من ساكنيها يجلسون على كراسي متحركة.. بطل القصة هو نموذج حي واقعي مستورد من محور فلسفة باشلار حول دور البساطة كناموس سحري يحرك هذا الكون.. ما بين الإرادة ومابين البساطة يقف البطل شامخا حاملا كأسه المقدسة في سجون الأمن وفي التعامل مع مرضه الخطير، ولكن دون هذين العاملين الساكنين في لا وعي السيد مياح هل كان سيصمد في كل تلك الصعوبات التي تهزم جبالا راسخة...

التحليل أو التفسير النفسي للأدب :

لقد طرح التحليل النفسي منذ بواكيره الأولى علاقة قوية مع الأدب يمكن أن نقول أنها افتتان متبادل. وفي الواقع فإننا "إذا ما قرأنا كتابات فرويد الأولى نجد أن الممارسة التحليلية الأولى هي في جوهرها اختبار مبكر للكلام والخطاب .

"لقد أعطت دراسة النصوص الأدبية للتحليل النفسي الوليد فرصة تجاوز التحليل الطبي المحض ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية والصيرورة الإنسانيين "

سعى التحليل النفسي الى شرح وتأويل الأدب، إلا أن بعض النصوص الأدبية كانت في بعض الأحيان مصادر او أمثلة لمفاهيم التحليل النفسي ذاتها حين " لعبت دور الوسيط بين العيادة والتنظير بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها ولتعميم الاكتشافات المميزة المحددة بالحقل الطبي "

وإذا كان التحليل النفسي هو العلاج بالكلام فان اللغة والسرد هما الأساسيات التي يقوم عليها, بمعنى أن التحليل النفسي هو تسريد نقوم بوساطته بحكي و شرح أفعالنا وكيف أن الحقائق التي نخبرها تتوافق مع ما نقوم به وكيف قمنا باختياراتنا وبدائلنا .

يتعامل التحليل النفسي إذن مع اللغة ومع التأويل , انه يقدم مقاربة هامة لهيرمينوطيقا الشك : فكرة أن هناك حوافز ومعاني تتخفى خلف معان أخرى ..

إن هيرمينوطيقا الشك "مصطلح بول ريكور" ليس مقصورا على التحليل النفسي ولكنه موجود في الفكر البنيوي عموما , في فكرة أننا نتعامل . لكي نفسر الأفعال . مع المعنى المبطن وليس مع الحجج والذرائع...

يبدو الارتباط بين الأدب والتحليل النفسي وثيقا ,لان التحليل النفسي يرى أن الأدب والفن عموما, يستمد جاذبيته من قدرته على التعبير عن محتوى اللاوعي بشكل مُقنَّع فضلا عن قدرته على أن يكون "حاملا" للفانتازيا...

أن خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث قد نشأ في شروط فكرية وسياسية وثقافية مرتبطة ببروز الطبقة الوسطى، وأن الرواد الأوائل للدراسة النفسية للأدب كانوا يتأرجحون بين البحث عن صورة للنفس داخل الأدب، وبين توظيف مفاهيم نفسية في دراسة الظواهر والشخصيات الأدبية، وبذلك فهم يعكسون ظروف مرحلتهم، ويمثلون مرحلة الإرهاصات في تاريخ الخطاب التي طبعها التأرجح بين (الأدب والنفس) و(دراسة الأدب في ضوء معطيات علم النفس) ..

لقد ركز النقد الحديث على تحليل شخصية الأديب والكشف عن علاقتها بأدبه، وخصص دراسات كاملة لمعالجة مسألة الخلق الفنى والابداعى، في بدايتها تساؤل عن مصدر الخلق الفني، هل هو الوعي ؟ أم ما وراء الوعي؟ و"...هل يستمد العمل الفني عناصره كلها من معين الوعي والذهن؟ أم هل يستمد عناصره كلها من وراء الوعي وينابيع الإلهام؟ أم هل يزاوج بين الوعي وما وراء الوعي ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء....

والبعض منهم رأى مثلا أن الشعر : (هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر، وهو خفقة حياة قبل أن يكون فكرة ذهن، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكرية، وهو ظلال إنسان قبل أن يكون التماع أفكار، ووسوسة أفئدة قبل أن يكون رنين ألفاظ)...

وينتهي بعض الدارسين إلى أن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي، أما الوعي ف: "يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لابد فيها من اختيار ألفاظ خاصة تعبر عن معاني خاصة، وتنسيقها على نحو معين لتنشئ وزنا معينا وقافية معينة " ..

ولكى تتحقق الاستفادة من بعض جوانب علم النفس والتحليل النفسي لإضاءة العمل الأدبي وشخصية صاحبه، لابد أن تكون حدود الاستفادة هي:" أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مساعدا للمنهج الفني والمنهج التاريخي، ,وأن يقف عند حدود الظن و الترجيح، ويتجنب الجزم و الحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية " ..

إن سر الخلق والإبداع الفني وفعالية الفن توجد من خلال رجوعنا إلى حالة المشاركة السرية الباطنية – إلى ذلك المستوى من الخبرة التي تقول إن الإنسان هو الذي يعيش وليس الفرد، وإن خير الإنسان وسعادته أو مخاوفه بشكل مفرد ليست أموراً مهمةً أو ذات جدوى، ولكن ما يهم تحديداً هو الوجود الإنساني بشكل عام.

وهذا هو السبب الكامن وراء أن كل عمل فني كبير يعدّ عملاً موضوعياً وبعيداً عن الشخصنة، ولكن ليس الفن الأقل عمقاً هو الذي يحركنا جماعات وأفراداً. وهذا أيضاً يبين لنا كيف أن حياة الشاعر الشخصية لا يمكن أن تكون جوهرية بالنسبة لفنه – ولكن على الأغلب إما أن تساعده على، أو أن تعيقه عن، عمله المبدع الخلاّق.

قد يسير في طريق "النزعة المادية" ، أو قد يكون مواطناً جيداً، أو إنساناً سوداوياً، أو أحمق أو مجرماً. وقد تكون سيرته الشخصية أمراً محتماً وممتعاً، ولكنها جميعاً لا تستطيع تقديم شرح لحالة الشاعر أو تفسير لها.

وهكذا أصبحت الدراسات النقدية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل – أيضاً – عمليات التلقي والاستجابة، وتعددت المناهج ومنها "المنهج النفسي "الذي كانت جذوره متمثلة في آراء أفلاطون وأرسطو وفي تراثنا النقدي ..

ثم تطور المنهج النفسي ابتداءً من الميدان التحليلي عند "فرويد"، ثم الميدان الجمعي عند "يونج"، إلى أن بلغ الميدان التجريبي الجديد المرتبط بالذكاء الاصطناعي، وقد تأثر بهذا المنهج عدد ليس بالكثير من النقاد في العصر الحديث.

وتظل فائدة المنهج النفسي في النهاية رهناً بمعرفة الناقد حدود منهجه النقدي؛ وحدوده أن يفيد من علم النفس ليكون عامل عونٍ على إضاءة العمل الإبداعي وتعمق أسراره، لا أن يكون العمل الأدبي وثيقة نفسية نستدل منها على مرض المبدع.

الفصل السابع

الشخصية المصرية فى الإبداع الفنى

دراسة تحليلية نفسية

مستلة من رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة فى علم النفس

إعداد

أ.د محمد السيد عبد الوهاب أحمد

وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب

جامعة جنوب الوادي

المقدمة:

الإبداع الفني وعلم النفس وجهان للنفس الإنسانية، فالإبداع الفني بمجالاته المختلفة تعبير عن النفس يقدمه المبدع، ومهمة علم النفس تفسير ذلك الإبداع تفسيراً علمياً، وقد كان التحليل النفسي أول فرع من فروع علم النفس يتصدى لدراسة الإبداع الفني منذ ظهور كتاب "تفسير الأحلام" لفرويد (٣٩).

وقد بدأت تطبيقات التحليل النفسي العديدة على الأدب والجماليات والدين والتاريخ والأساطير وتعد البداية الحقيقية لهذه التطبيقات في دراسة فرويد للشخصيات السيكوباتية على المسرح وقد كانت هذه الدراسة عام ١٩٠٤ إلا أنها لم تنشر إلا في عام ١٩٤٢ (١١٥).

ثم توالت دراسات فرويد عن الإبداع الفني وقد كان تناول فرويد لهذه الأعمال تعبيراً عن رأيه في أن الفنان يغوص في أعماق إلا شعور فيستخرج الصراع الذي يعيشه ويعبر عنه بفنه أو بلغته الخاصة.

وإذا كان فرويد قد أسس معظم نظرياته وعمدها باستخدام أسماء الأساطير: أوديت، أليكترا، ترجس، إيروس، ثاناتوس، وقد لمح إثباتاً لأفكاره من الدراسة المتعمقة للأساطير وكشف الغطاء عن كيفية ظهور الأساطير في المحتوى الظاهر للأحلام (١١٨: ٢٤٨).

فإن ذلك يؤكد مبلغ ما احتله الإبداع الفني من مكانة متميزة في التحليل النفسي جعلت أغلب المحللين النفسيين يتناولون أشهر الأعمال الفنية، ويقدمون عنها دراسات تحليلة نفسية، فنجد على سبيل المثال لا الحصر دراسات فرويد عن دراديفيا لجينسن عام ١٩٠٧ (١١٢) وعن ليوناردو دافنشي عام ١٩١٠ (١١٣) وعن الطوطم والتابو (٣٧) وكذلك تناول أوديب والأخوة كرامازوف كما تناول كثير من المحللين النفسيين الأعمال الإبداعية مثل تناول جونز لهاملت (١٢٣) وأوتورانك تناول أسطورة مولد البطل (١٣٥) وميلاني كلاين تناولت أوريست (١٣٠).

وبذلك نجد أنه من النادر أن نجد محللاً نفسياً لا يتناول مجالاً من مجالات الإبداع الفني وقد كان تناول المحللين النفسيين للإبداع الفني متنوعاً فنجد من يتناول الشخصية المبدعة وعلاقة ذلك بإيداعاتها الفنية ومن يتناول الكيفية التي يتم بها الإبداع الفني ونجد من يتناول الإبداعات الفنية في حد ذاتها كالشخصيات الروائية أو المسرحية، كذلك نجد من يتناول الإبداع الفني وعلاقته بالمتلقي لهذا الإبداع، وقد كان لنتائج الدراسات التحليلية النفسية للأدب والتي تقدم صور لديناميات الإبداع والمبدعين والمتلقين لهذا الإبداع وتعرف بالكثير من جوانب الشخصية للمبدعين والمتلقين كان لنتائج الدراسات الأثر الكبير في ازدياد الدراسات وتطورها على المستويين العالمي والمحلي فلازالت الدراسات التحليلية النفسية للإبداع

الفني تتوالى عالمياً منذ فرويد وحتى الآن، وكذلك على المستوى المحلي منذ دراسة مصطفى زيور عن هنري الرابع لشكسبير (٨٢).

ومروراً بدراسات فرج أحمد فرج في هذا المجال إلى دراسات الماجستير والدكتوراه للعديد من الباحثين في قسم علم النفس بكلية الآداب جامعة عين شمس، كل هذا الكم من الدراسات العالمية والمحلية تؤكد ما ذهب إليه دانيل لاجاش حينما قال "إننا نحتاج إلى مجلد كامل إذا أردنا أن نوفي التحليل النفسي التطبيقي حقه ذلك لأن التحليل النفسي ينفرد من بين العلوم الطبية بأن له علاقات واسعة مع العلوم الإنسانية، وهو خليق بأن يلعب فيها دورا لا يقل أهمية عن دورة في الطب النفسي ... ويزداد ميدانية أتساعاً إذا أدخلنا في تقديرنا التأثير المباشر للتحليل النفسي، ومع أن التحليل النفسي يمكن أن يوصل إلى التطبيقات غير الطبية، كالتربية مثلاً، فإن التحليل النفسي التطبيقي منحصر يوجه خاص في تطبيق التحليل النفسي على العلوم الإنسانية وعلى أحوال الإنسان في سواءه ومرضه دون مباشرة عملية تحليلية بالمعنى الصحيح للحصول على المادة التي يظهرها التحليل النفسي المباشر" (٢٨: ٢١٩).

وهو بذلك يوضح أن التحليل النفسي التطبيقي يزداد أتساعا كما أنه يتقدم نحو مجالات جديدة للدراسة ومنها الإبداع الفني والذي يرى فرج أحمد فرج أنه مقال في الإنسان– بلغة العصر– إن فاته دقة العلم، فقد انطوى في حدس اخاذ على معنى ودلالة أفصحت على نحو رمزي– تتباين درجات إبهامه وغموضه عن فهم لأحوال الإنسان وفطنه "بحقيقته" ، نعم "بحقيقته" وإن أعلنتها بلغة اللاشعور (٥٨: ١١٥).

مما يعني أن لغة الفن هي لغة اللاشعور، والذي يعد من أهم اكتشافات التحليل النفسي" وإذا كانت الأعمال الفنية كلها ما هي إلا نتاج للرمز أكثر منها رموز في حد ذاتها" (٨٩: ٢٢) كما ترى مها الكردي فإنه يمكن دراسة الإبداع الفني وتفسيره بمفاهيم التحليل النفسي، وحيث أن العمل مظهر من مظاهر السلوك ، كما يرى يوسف مراد. (١٠٤) وبما أن المبدأ الأساسي في مجال تطبيق التحليل النفسي لدراسة الإبداع الفني والذي يلح فرويد في تأكيده هو حتمية السلوك أي أن أفكار أي شخص وعواطفه وأفعاله وتصرفاته في لحظة ما تتوقف توقفاً تاماً على تطور دوافعه الشخصية وتشكيلها خلال الخبرات السابقة كما أنها تتوقف على كيفية إدراكه للموقف الذي يحيط به (٣٦).

ومن الإبداع الفني تبرز الرواية كأحد أهم فروع الإبداع الفني وذلك لما تتميز به الرواية من كونها تقوم بالتأثير في القارئ كما أنها يمكن تحويلها إلى أكثر من مجال فني كالسينما والمسرح والتليفزيون والإذاعة مما يحقق لها انتشارا أكبر وتأثير أكثر في الأفراد، ومن بين أدباء مصر روائيها يبرز نجيب

محفوظ مواحد من أفضل الروائيين في اللغة العربية إنتاجاً من حيث الكم والكيف، بل إنه يكاد يكون متخصصاً في الفن الروائي حيث إننا لا نجد من بين مؤلفاته أي كتاب نقدي، وهناك شبه إجماع بين النقاد والأدبيين بأن نجيب محفوظ هو مؤسس الرواية العربية كفن مستقل، وكما هو متعارف عليه في المدارس النقدية المختلفة ولم يتوقف دور نجيب محفوظ في إرساء قواعد فن الرواية العربية فقط بل تعداه إلى تطوير هذا الفن حيث القارئ لمجموعة الروائية سوف يجد فيها جميع أشكال الفن الروائي الرومانسي والواقعي والعبثي والرمزي إلى أخر أشكال الفن الروائي كما يجد أيضا من يقرأ أعمال نجيب محفوظ يجد فيها تاريخاً لتطورات الوضع الاجتماعي والسياسي والثقافي لمصر في الفترة الزمنية التي تناولها في رواياته وانعكاس هذه التطورات على شخصياته الروائية والتي تمثل عينة لقطاع من قطاعات المجتمع المصري في هذه الفترة الزمنية، وبذلك تصبح روايات نجيب محفوظ وشخصياته الروائية المبدعة صورة من صور الإبداع الفني وينطبق عليها مبدأ الأساسي في مجال تطبيق التحليل النفسي على الإبداع الفني، أعني به الحتمية النفسية، ولكي نتعرف عليها يجب تحليلها للوصول إلى محتوى اللاشعور الفردي للشخصيات الروائية المبدعة، وفي هذا الصدد أوجه الانتباه إلى أن تحليل الروايات والشخصيات الروائية سوف يكون معتمداً على شخصيات الرواية المحللة وحواراتها، والتي تعكس محتوي لاشعور الشخصيات الروائية نفسها في محاولة للوصول إلى فهم لهذه الشخصيات ولاشعور والذي يحمل في طياته آثار وذكريات اللاشعور الجمعي.

"وحيث أن الصور الرمزية الجمعية تعكس ثقافة المجتمعات بصفة عامة على مر التاريخ وتظهر هذه العمليات الرمزية في كل المنتجات الثقافية- تقريبا- ذات الطابع الاجتماعي والثقافي وهي تستمد قوتها ووظيفتها من اللاشعور الجمعي" (٨٩:ب).

وبذلك يكون تفسير النصوص وتحليلها للوصول إلى الصور الرمزية الشائعة لدى الشخصيات الروائية والتي تمثل عينة تشريحية من المجتمع المصري تساعد على فهم للخصائص النفسية للشخصيات الروائية وللشخصية المصرية من خلال الإنتاج الثقافي الفني، والذي يؤدي وظيفة نفسية هذه الوظيفة النفسية هي كما يعمل في جميع مجالات بنائيات الضمير المتخيل على تحسين وضع الإنسان في العالم " (١٠٨: ١٣٠).

وقد أوضح التحليل النفسي هذه الوظيفة في تفسيره لمفهوم الإعلاء الذي يعني به الإعلاء بالدفعات الغريزية أي باعتباره الميكانيزم الذي يدع الفرد إلى التكيف والتوائم مع البيئة حيث يعمل على تحويل الطاقات الغريزية المكبوتة والمرفوضة اجتماعياً إلى شكل مقبول ومعترف به وبأساليب رمزية والتي

اكتشفها فرويد "كخاصية من خواص الأحلام وأيضا من خواص التفكير اللاشعوري وتكبر بنوع خاص، وإنا لنجدها في أغاني الشعب وأساطيره ورواياته وفي التعبيرات الدراجة والحكم المأثورة والنكات أكثر مما نجدها في الحلم" (٣٩: ٣٥٨) وحيث إن روايات وشخصيات نجيب محفوظ الروائية هي إحدى أهم المأثورات الثقافية لمصر في القرن العشرين فإنني في هذه الدراسة أحاول التعرف على خصائص للشخصية المصرية من خلال بعض هذه الروايات والشخصيات الروائية لدى نجيب محفوظ.

أهمية البحث: –

تتمثل أهمية البحث في أنه المحاولة الثانية من الباحث للتعرف على أهم الخصائص النفسية للشخصية المصرية، وذلك بعد المحاولة الأولى في الماجستير والتي قام فيها الباحث بدراسة الشخصية المصرية من خلال الأدب الشعبي (٧٢) وخرج منها ببعض النتائج التي تعكس بعض الخصائص للشخصية المصرية، أما هذه الدراسة فهي تحاول أن تؤكد أو تنفي أو تضيف إلى هذه الخصائص النفسية للشخصية المصرية من خلال روايات نجيب محفوظ وشخصياته الروائية من قيمة فنية ونفسية واجتماعية حيث تطرح رواياته وشخصياته الروائية أزمة الإنسان المصري ومعاناته في القرن العشرين كما أن المتتبع لأعمال نجيب محفوظ الروائية يتأكد من أنه كان يواكب خطوات مصر وتاريخها من خلال إبداع فني يجسد سجل تاريخي ونفسي واجتماعي وسياسي لمصر ونلمح فيها أهم ملامحها وأعمق وأدق خلجاتها وسوف أستعين بمفاهيم التحليل النفسي لاستكشاف بعض الديناميات والعمليات النفسية والتي لا تمتد إليها الاختبارات الموضوعية.

مشكلة البحث:–

تتمثل مشكلة البحث الأساسية في أسس اختيار الروايات التي نقوم بتحليلها، ومن هنا كان ينبغي على الباحث أن يقوم بحصر لإنتاج نجيب محفوظ الروائي ومعرفة أهم ملامحه، وقد وجد الباحث حصراً لأعمال نجيب محفوظ في نهاية أغلب رواياته الصادرة عن مطبعة مصر ومن خلال هذا الحصر وجد أن إنتاج نجيب محفوظ الروائي المنشور يمثل ثلاثين رواية إلى جانب أولاد حارتنا، والتي لم تنشر في كتاب في مصر حتى الآن لكنها نشرت في كتاب في بيروت (٩٥) إلا أن هناك حظر على دخولها في مصر في كتاب على الرغم من نشرها في الأهرام عام ١٩٥٩ ونشرها في جريدة الأهالي والمساء بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨، وبخلاف هذه الروايات الثلاثين هناك ثلاث روايات تاريخية كان قد بدأ بها كتاباته بعد المرحلة الأولى التي كان يكتب فيها مقالات فلسفية في بعض المجالات إلى جانب ترجمته لكتاب مصر القديمة لجيمس بيكي (٢٢).

ومن خلال قراءة أعماله الروائية وكتابات النقاد عن نجيب محفوظ والتي أجمع معظمهم على تقسيم أعماله إلى أربع مراحل، وهي المرحلة التاريخية الرومانسية والمرحلة الاجتماعية الواقعية والمرحلة التشكيلية الدرامية والمرحلة الرمزية.

وإذا استبعدنا المرحلة الرومانسية التاريخية سوف يتبقى لنا ثلاث مراحل كبرى اختار الباحث من كل مرحلة رواية تعبر عنها وعن الواقع المصري في نفس الوقت، وقع الاختيار على رواية القاهرة الجديدة (٩٤) أولى رواياته الاجتماعية الواقعية، ثم في المرحلة التشكيلية الدرامية (تم اختيار رواية ثرثرة فوق النيل (٩٦) وفي المرحلة الرمزية تم اختيار ملحمة الحرافيش (٩٧) فهذه الروايات بما تمثله كنماذج لمراحل من أدب نجيب محفوظ تمثل أيضا مراحل تاريخية في تاريخ مصر في القرن العشرين، فالقاهرة الجديدة تمثل القاهرة ومصر في ثلاثينات هذا القرن، وتعرض لأزمة الواقع الاجتماعي والنفسي للمصريين تحت الاحتلال الإنجليزي، ثم ثرثرة فوق النيل تعبر عن القاهرة ومصر في الستينات من هذا القرن، وهي تطرح أزمة المصريين تجاه السلطة، وهي تحوي إسقاطات على عصر السادات حيث أن الرواية لا يوجد بها زمن فعلي للأحداث، ومن هنا فقد رأينا أن التتبع التاريخي لروايات نجيب محفوظ قد واكب التتابع والتطور التاريخي لمصر فتم اختيار الروايات الثلاث والتي تعكس ثلاث مراحل هامة من تاريخنا السياسي والاجتماعي والنفسي في القرن العشرين.

فروض البحث:-

يفترض الباحث أن:-

تكشف روايات نجيب محفوظ المحللة في البحث عن خصائص للشخصية المصرية.

يكشف التفسير النفسي للروايات عن ديناميات الشخصية المصرية.

أدوات البحث والعينة:-

تتمثل عينة البحث الأساسية في ثلاث روايات هي:-

القاهرة الجديدة: وقد طبعت للمرة الأولى عام ١٩٤٥ وأعيد طبعها ثلاث عشرة طبعة وهي تتناول مجتمع القاهرة في ثلاثينات القرن العشرين وتقع في حوالي مائتين وتسع صفحات من الحجم المتوسط وتنقسم إلى ستة وأربعين فصلاً.

ثرثرة فوق النيل: وقد طبعت للمرة الأولى عام ١٩٦٦ وأعيد طبعها سبع طبعات، وهي تتناول مجموعة من المثقفين داخل عوامة، ومن خلالهم تعرض لواقع القاهرة في عام ١٩٦٥ وتقع حوالي ١٩٨ صفحة من الحجم المتوسط وهي مقسمة إلى ثمانية عشر فصل.

ملحمة الحرافيش : وقد طبعت للمرة الأولى عام ١٩٧٧ وأعيد طبعها أربع طبعات وتقع حوالي خمسمائة وستين صفحة من الحجم المتوسط، وتنقسم على عشر حكايات متصلة، وهي تتناول السلطة من خلال علاقة الفتوات بالحرافيش، ولا يوجد زمن فعلي للأحداث في الرواية أما مكان الأحداث فهو حارة من حارات حي الحسين، وأود أن أشير على أن الروايات الثلاث تم تناولها سينمائياً القاهرة الجديدة أنتج عنها فيلم سينمائي بعنوان القاهرة٣٠، وذلك في عام١٩٦٦ أما رواية ثرثرة فوق النيل فقد تم إنتاج فيلم عنها يحمل نفس اسم الرواية وذلك عام ١٩٧١ أما ملحمة الحرافيش فقد أنتج عنها سبعة أفلام سينمائية وهي:-

١. فتوات بولاق ١٩٨١
٢. شهد الملكة عام ١٩٨٥
٣. المطاريد عام ١٩٨٥
٤. الحرافيش عام ١٩٨٦
٥. الجوع عام ١٩٨٦
٦. التوت والنبوت عام ١٩٨٦
٧. أصدقاء الشيطان عام ١٩٨٦ (٣٥: ١٢٣)

وبهذا نجد أن الروايات الثلاثة قد قدمت للسينما مما يعني أن هناك تعريفاً بهذه الروايات لمن لا يجيد القراءة، وبالتالي لم يقرأ هذه الروايات، ولكنه يتعرف عليها من خلال شاشة السينما، وبذلك تصبح الروايات الثلاث التي تم اختيارها كعينة ممثلة لمراحل مختلفة من تاريخ مصر مؤدية لوظيفة الإبداع الفني كنص روائي للقارئ وكمادة فيلمية لمن لا يجيد القراءة لتكون وظيفة الروايات الثلاث الإبداعية قد قدمت لكثير من قطاعات المجتمع وعبرت عنهم في نفس الوقت.

أما أدوات البحث فهي تتمثل في أداة رئيسية وهي منهج التحليل النفسي في تفسير العمليات النفسية اللاشعورية والرموز الشائعة في الأحلام والتي يرد الكثير منها الأعمال الفنية وفي روايات نجيب محفوظ.

وأود أو أوجه الانتباه إلى إنني في تفسير النصوص سوف استخدم المنهج التحليلي الكلاسيكي إذا صح هذا التعبير وهو المنهج الذي سار عليه فرويد ومجموعة من المحللين النفسيين المعاصرين له ثم عرض معنى بعض النتائج من خلال وجهة نظر جاك لاكان، والذي قدم تفسيرات جديدة اعتمدت في أغلبها على إسهامات فرديناند دي سوسير وكلود ليفي شتراوس وتعتمد في أغلبها على إعادة تفسير نظريات فرويد من خلال مقولة جاك لاكان الشهيرة."العودة إلى فرويد"

تعريف المفاهيم

ومن هنا فإن التحليل النفسي كأطار نظري للدراسة الحالية هي محاولة للتعرف بالإنسان المصري من خلال الإبداع الفني والنموذج الممثل له وهو أدب نجيب محفوظ.

ثانياً:- الشخصية المصرية:-

في محاولة للتعريف بالشخصية المصرية حاولت أن أتعرف على التعريفات السابقة للشخصية القومية، وقد وجدت أن هذا المصطلح يتسم بالتشابك وتعدد المعنى فبعض الباحثين يتحدثون عن الشخصية القومية، والبعض الأخر يتحدث عن الطابع القومي وأخرين يستخدمون شخصية الجماعة وأخرين يستخدمون الشخصية المنوالية، وسوف أقوم بعرض بعض التعريفات التي أتيح لي الإطلاع عليها والخاصة بالطابع القومي والشخصية الجماعة في محاولة للخروج منها بتعريف عام ثم تحديد تعريف إجرائي تنطلق منه هذه الدراسة.

يعرف إنجلش وإنجلش الطابع القومي بأنه الخصائص الشخصية الثابتة نسبياً والأكثر وجوداً وانتشاراً في أمة معينة وخصوصاً القيم الأكثر وجوداً (١٢٠).

أما إنكلس وليفنسون فيعرفان الطابع القومي بأنها أنماط وطباع الشخصية ذات الثبات النسبي الشائعة بين أعضاء المجتمع الراشدين (٣٢).

أما تعريف كمال دسوقي للطابع القومي هو طرز وسلوكواتجاهات وقيم ... مميزة كطبيعة أو خاصية لأمة من الأمم، خصائص شخصية مستديمة تقريباً نجدها الأكثر ما تكون شيوعا في أمة معينة وخصوصاً القيم الأكثر شيوعاً" (٦٨) ويعرف باتاي الطابع القومي بأنه مجمل الدوافع والسمات والمعتقدات والقيم الذي يشترك فيها الغالبية من أفراد الأمة (٧٦: ٣٦).

كذلك يعرف ألفن هـ. بأرتون وأخرون الطابع القومي بأنه " يشير إلى تلك الخصائص الشائعة أو القائمة والموجودة في المجتمع" (٣٣: ٦٦).

ويعرف رفيق صموئيل حبيب الطابع القومي بأنه" كل ما هو مشترك وشائع في المجتمع أي العوامل المشتركة للبناء النفسي والاجتماعي لشخصيات الأفراد التي تكون المجتمع" ويفسر العوامل المشتركة بأن هناك العديد من العناصر التي تمثل علاماً مشتركاً، فاللغة تمثل أحد هذه العوامل المشتركة، من خلال أسلوب ومفردات اللغة وتحديد العديد من المفاهيم والمعاني السائدة في المجتمع، كما تحدد طرائق التفكير فمعظم الكلمات والتعابير اللغوية لها دلالة نفسية بالنسبة للمجتمع فهي تحدد مفهومه تجاه واقع أو أسلوب معين (٣٢: ٣).

أما محمد عاطف غيث فيعرف الطابع القومي بأنه" مجموعة من الخصائص المميزة للشخصية وللخصائص الثقافية والبناءات النظامية التي تكفي تمييز مجتمع معين عن غيره من المجتمعات" (٣٣: ٦٤).

ويعرف لويس كامل مليكه الطابع القومي بأنه تلك الصفات أو السمات التي ترتبط بالفرد نتيجة لائتمانه لمجتمع أو كمظهر من مظاهر ائتمانه العضوي لدى المجتمع وبهذا المعنى يعتبر الطابع القومي امتداداً لمفهوم الشخصية، ولكن على المستوى الاجتماعي **ومن الواضح أن مفهوم الطابع القومي عند لويس مليكة تحكمه عدة خصائص هي:-**

١. **مفهوم اجتماعي وإن كانت له وظيفة سياسية.**
٢. **يرتبط بخصائص سلوكية ومن ثم يصعب وصفه بأنه حقيقة مجردة.**
٣. **يرفض أن يكون مجرد حقيقة رمزية بل العكس هو تعبير عن تلك الأوضاع وجوهر لذلك الموقف.**

ويرى مليكه أن الطابع القومي يرتبط بالقومية، لكنه لا يتحدد بها فمن الطبيعي أن الصورة العادية الواضحة للمجتمع الذي ينتمي إليه الفرد هو الوطن أو الأمة كما أنه من الممكن أن يكون مجتمعا فرعيا في داخل الوطن مما يترتب عليه تعداد الصفات أو السمات، البعض منها يرتبط بالمجتمع الكلي والبعض يرتبط بالمجتمع الجزئي أو الفرعي ويخلص مليكه من عرضه السابق إلى أن:-

أ. الطابع القومي ليس هو القومية .

ب. الطابع القومي مفهوم يسمح بالتدريج في التحليل أو الانتقال من الوحدات الاجتماعية الصغيرة إلى تلك الأكثر اتساعاً بفرض مستوى أخر وأبعاداً أخرى للتحليل لا تتعارض ولا ينفي الواحد منها الأخر.

ج. الطابع القومي يدور حول خصائص وصفات سلوكية، يعبر عن المواطن الذي ينتمي إلى ذلك المجتمع، وهو بذلك يعتبر مفهوماً جزئيا وليس مفهوماً كليا، بمعنى أنه يدور حول المواطن العادي ذلك المواطن الذي لا وجود له في ذاته ولكنه له وجود في كل مواطن (٣٣: ٦٥).

بعد عرض تعريف الطابع القومي سوف أعرض لتعريف مفهوم الشخصية القومية والتعريفات الخاصة به، ولقد حددت سامية الساعاتي معنى دراسة الشخصية القومية إذ تشير إلى أن دراسة الشخصية القومية تعني دراسة أكثر السمات الشخصية.شيوعا في أي مجتمع للوصول إلى تقديم صورة تجمع هذه السمات،ويستند هذا إلى وجود حد أدنى في التشابه في عمليات التكيف الاساسية التي تتم لدى أبناء القومية الواحدة نتيجة لتوفر درجة من التشابة بين الشروط البيئية التي تواجه المجتمع على أن هذه الدرجة في شروط البيئة تتضاءل وتتضخم أحياناً تبعا لعدة عوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية وجغرافية وسيكولوجية (٣٤: ٣٨٦).

وتعرف سامية الساعاتي الشخصية القومية بأنها ذلك النمط من الخصائص السلوكية والذي يميز أبناء قومية عن أنباء القوميات الأخرى، ويكون هذا النمط على درجة واضحة من الاستقرار، ولكنه في الوقت نفسه يرتبط بالخصائص الكبرى للمرحلة التاريخية التي تمر بها الجماعات القومية، ومن ثم فليس له الثبات الميتافيزيقي الذي يصفه به بعض الباحثين (٣٤: ١٩)

ويعرف جينزبرج الشخصية القومية بأنها نتاج لعوامل متعددة متفاعلة مثل التقاليد والظروف الاجتماعية والمناخية، وهي لا تعني وجود عقل اجتماعي موحد، ولكنها تشير إلى العلاقة الوثيقة بين الفرد وأمته (١٣٢: ٤٤).

وتعرف نادية حسن سالم الشخصية القومية بأنها السمات المميزة والمستمرة لشعب دولة قومية معينة والتي هي انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي للمجتمع الذي يحيا فيه الفرد (٣٣: ٦٦).

ويعرف فرج أحمد فرج الشخصية القومية، بأنها هي الخواص والسمات المنعكسة للواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي للوسط الذي يعيش فيه الفرد، وأن خواص الشخصية في وسط ما ليست خواص مطلقة منفصلة عما حولها، ولا تتأثر ولا تتغير بتغيره (٦٠: ١٩٤).

ويعرف مصطفى سويف الشخصية القومية بأنها أكثر السمات الشخصية شيوعا في أي مجتمع للوصل إلى تقديم صورة مؤلفة من هذه السمات (٨٥: ٧٨).

ويعرف السيد ياسين الشخصية القومية بأنها "السمات النفسية والاجتماعية والحضارية لأمة ما التي تتسم بثبات نسبي، والتي يمكن عن طريقها التمييز بين الأمة وغيرها (٩: ٢٢).

ويعرف عبد العزيز الرفاعي الشخصية القومية بانها مفهوم اجتماعي وحقيقة سلوكية وليست مجردة، تتميز بخصائص سلوكية ثابتة، وهي أكثر الخصائص شيوعا في بناء الذات المصرية على نحو يميزها عن غيرها (٤٦: ٤).

أما حمدي ياسين فقد أكتفي بعرض للخصائص التي تميز الشخصية القومية وهي:-

١. سمات الشخصية القومية ثابتة نسبيا وأن هذه السمات مكتسبة وليست فطرية.
٢. الشخصية القومية تتأثر بالعوامل الاجتماعية والحضارية والثقافية الخاصة بكل مجتمع.
٣. الشخصية القومية عبارة عن رد فعل للقيم والاتجاهات السائدة في المجتمع.
٤. أن لكل قومية عواملها الاجتماعية والاجتماعية والحضارية الخاصة بها، ولذلك تختلف القوميات عن بعضها البعض في هذه الخصائص (٢٦: ٢٤).

ويعرف قدري حفني المصطلح مستخدماً شخصية الجماعة كتعبير عنه، أما شخصية الجماعة كما يرى قدري حفني فهي" مجمل الخصائص المستمرة نسبيا، والذي يكفل فهمها تفسيراً نشوئياً للنشاطات الظاهرة لأعضاء جماعة معينة في فترة تاريخية محدودة، يتسم بالاتساق داخليا وخارجياً" (٦٦: ٦٤).

ومن خلال التعريفات السابقة لكل من الشخصية القومية والطابع القومي وشخصية الجماعة اتضح تشابه التعريفات فيما بينهما يكاد يصل إلى حد التطابق ، واتضح أيضا أن أغلب التعريفات السابقة تركز في تعريفها على الخصائص الاجتماعية، إلا أن أغلب الدراسات السابقة قد أكدت على ثبات هذه الخصائص ثباتاً نسبياً، وإن كانت التعريفات لم تحدد الفترة الزمنية تحديداً كافياً، ولذلك يقترح الباحث تعريفاً للطابع القومي يراه- فيما أظنه- أكثر قرباً من مقومات الشخصية المصرية واضعا في الاعتبار ما ذهب إليه لويس مليكه من أن الطابع القومي يرتبط بالقومية لكنه لا يعبر عنها كذلك يضع الباحث في اعتباه لصياغة هذا التعريف أن يعبر عن خصائص الاجتماعية والمتغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع المصري، إلا أن التغير في البناء النفسي يكون أقل سرعة من التغير السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وهو ما أكد عليه فرج أحمد فرج حينما، رأي أنه قد يحدث تغير في المجتمع سواء تكنولوجي أم أجتماعي، ولا يحدث تغير في البناء النفسي أو البناء العلوي على حد تعبيره- فالتغير الاجتماعي قد يحدث دون تغير نفسي حيث يبرز الفارق بين سرعة التغير في بناء المجتمع الظاهر وبنائه الداخلي ، أي بناء شخصية الأفراد والطابع القومي (٥٩: ١١).

وبذلك يكون التعريف المقترح للطابع القومي للشخصية المصرية- من جانبنا هو :-

"خاصية أو مجموعة من الخواص النفسية التي تميز الشخصية المصرية عن غيرها من الشخصيات القومية الأخرى في فترة زمنية محددة، وهي تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية وهي تتغير ببطء"

وهذا التعريف العام سوف يدفع إلى تعريف إجرائي للبحث الحالي تبعا لمنهجه وكذلك تبعا للعينة المختارة للدراسة، ومن هنا يكون التعريف الخاص بالبحث لتعريف الطابع القومي للشخصية المصرية هو

خاصية أو مجموعة من الخواص النفسية المميزة للشخصية المصرية، كما تتضح من خلال الروايات المحللة، وفي الفترة الزمنية الفعلية لأحداث الروايات المختارة للتحليل.

ثالثاً:- الإبداع الفني "إبداع نجيب محفوظ الفني" :-

في تعريف هيجل للفنون والأداب يذهب إلى أن الفنون والأداب، مثل القوانين والنظم ما هي إلا تعبير عن المجتمع ومن ثم فهي مرتبطة ارتباطا لا تنفصم عراه بسائر عناصر التوسع الاجتماعي (٥٦: ١٧٨).

أما برجسون فيرى أنه إذا كان الإبداع يتمثل في حل إحدى المشكلات ، فإن هذا الحل لا يتم إلا بتصور مثل Ideal يحاول الشخص بلوغه.. وهذا المثال عبارة عن كل يقدم نفسه كتخطيط Schema والإبداع هو تحليل هذا التخطيط إلى صورة، أو الإنتقال من التخطيط المجرد إلى التخطيط المحقق. (٢٣: ٦٣، ٦٤).

أما أدورنو فيؤكد على أن ثمة جدلية تنشأ من كون الفن واقعة اجتماعية من ناحية، وكونه مستقلا من ناحية ثانية، وهذه الجدلية هي التي تحدد الطابع المزدوج للفن فإذا كان الاستقلال الجمالي هو السمة المميزة للفن البورجوازي، فإن هذا الاستقلال في حد ذاته هو واقعة اجتماعية، والفن ينتقد المجتمع من خلال وجوده (وجود الفن) المحض وما يبدو لا اجتماعيا في الفن إنما هو نفي معين لمجتمع معين ، هذا الطابع المزدوج للفن هو ما ينبغي أن يكون موضوع التحليل في أي سوسيولوجيا أدبية . (٥٦: ٢٠١).

ويى كيوبي أن عملية الإبداع هي القدرة على إيجاد علاقات جديدة وغير متوقعة (٢٣: ٧٨).

أما بيريز فيرى أن هناك تشابها بين الجو الموجود في كل من الموقف التحليلي والخبرة الجمالية، ويتميز هذا الجو بنكوص الذات والتسامح والتقبل . وفي كليهما تصبح العمليات اللاشعورية أكثر وضوحا، وتقبلا للمتناقضات ويعبر عن الحاجات الاساسية الممنوعة وتثار الأحداث الرئيسية في حياة الفرد... وأن

عملية التواصل في الفن وفي جلسات التحليل النفسي هي أحد المكونات الرئيسية التي تجعل الأثنين متشابهين (٢٣: ٨٧).

أما لالو فيرى أن صلة الفن بالحياة قائمة لا شك فيها وأنها قد تكون على وجود خمسة:-

١. **فالفن يمكن أن يكون نوعاً من من مضاعفة الحياة فهو شبيه بها ، والصفات الرئيسية التي نجدها في العمل الفني نجدها كذلك في مبدعه وفي جمهوره.**
٢. **قد يكون نوعاً من إكمال الحياة يرسم مثلا أعلى جميلا وخيراً معا على شريطه أن يكون إنساناً عاماً.**
٣. **قد يكون ضربا من الترف وسط تيار الحياة الجادة ، وهو في هذه الحال يقدم لنا شيئاً مغايراً للحياة الواقعية.**
٤. **قد يكون ضرباً من البراعة في أسلوب معين، وهذا ما دعت إليه مدرسة الفن للفن بوجه خاص.**
٥. **قد يقوم الفن بمهمة التطهير في الحياة ويرى لا لو أن فكرة التطهير هي جوهر نظرية أرسطو في " الكثر سيس" (٨٣: ٣٨)**

أما يونج فيرى أن العمل الفني يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط اللاشعوري ويجب أن نتيجة إلى دراسة الأعمال نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرة الفنية من خلال الإنتاج، إذ أن الإنتاج الفني ليس إنتاجا شخصيا، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو المجتمع (٧٤: ٤٠).

ويشير يونج إلى أن سبب الإبداع الفني الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من إتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه للحصول على إتزان جديد ... وأن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز " والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً: (٤٣: ٢١٨، ٢١٩).

أما حسن عيسى فيرى أن عملية الإبداع تدخل تحت دائرة ما يسمى" بالتكوينات الفرضية" Hypothetical constructs التي هي من طبيعتها مفاهيم مجردة يقصد بها الإشارة إلى عمليات أو ماهيات لا تلاحظ بطريقة مباشرة بل تستنتج مما يسبقها من ظروف ومتغيرات وما يتلوها من إنتاج أو نشاط إبداعي (٢٣: ٥٤).

ويرى حسن عيسى أن مجالات دراسة الإبداع هي:-

١. **مجال الجوانب الملموسة أو الظاهرة للإبداع مثل بناء الاختبارات والمقاييس التي تصلح كوسائل للتنبؤ بالقدرات الإبداعية الكامنة لدى الافراد.**
٢. **مجال المناخ الإبداعي أي عوامل البيئة.**
٣. **مجال تنمية التفكير الإبداعي.**
٤. **العملية الإبداعية (٢٣: ١٩).**

أما يحيى الرخاوي فيرى أن عملية الإبداع هي اكتشاف العالم الداخل/ الخارج.. وهذا العالم: هو الكاتب بما حوى ، وهو الواقع بما أوحى وطبع، في حالة حركة نشطة، يؤلف بينها الكاتب بأداته المتاحة فإذا كان لنا أن تستنتج شيئاً عن الكاتب فنحن نستنتج عالمه المتكامل ومشروع ذاته حالة كونها تتشكل ولكننا لا نستنتج عقدة ومعالم سلوكه الظاهر (١٠٥: ٨٥).

من التعريفات السابقة والتي تعد على سبيل المثال لا الحصر يتضح أن الإبداع الفني عملية شائكة ومتنوعة من حيث مجالات الدراسة فهناك دراسة كيفية الإبداع، وكذلك شخصية المبدعين، وأيضا علاقة المبدع بإنتاجه الفني وأثر الإبداع الفني، على الفنان ووظيفة الإبداع الفني بالنسبة للفنان، وللمتلقي أيضا، كذلك دراسة الإبداع الفني لمعرفة التاثير الاجتماعي والنفسي على المجتمع وغيرها من مجالات دراسة الإبداع ، كذلك انقسمت المناهج التي اتبعها الدارسون فهناك المنهج الوصفي وهناك المنهج الكمي والمنهج التاريخي والمنهج التجريبي والمنهج الإكلينيكي ومنهج التحليل النفسي حيث إن تشابك العملية الغبداعية وتعقدها أضفى عليها الكثير من الغموض، فأنطلقت شتى العلوم تحاول دراسة الظاهرة الإبداعية وفي هذه الدراسة أحاول أن أتناول الإنتاج الإبداعي الفني كمرأة عاكسة للطابع القومي للشخصية المصرية، ولذلك رأي الباحث أن يقتصر على أحد انواع الإبداع الفني وهو الرواية الأدبية وسوف أعرض تعريف بالرواية وتاريخ ظهورها ونشأتها وأسباب ذلك من وجهات نظر مختلفة، وعلى سبيل المثال أيضا وفي هذا المقام أبدأ بتاريخ الرواية كفرع من فروع الإبداع الفني حيث يؤكد عبد المنعم تليمة على أن الرواية نوع أدبي جديد في كافة الأداب العالمية، إذ لا ترجع بواكيرها الأولى إلى أبعد من العقود الأولى من الفرن الثامن عشر الميلادي، وأنها نشأت في العصور الحديثة في المجتمعات التي انتقلت من العلاقات الغقطاعية إلى العلاقات الرأسمالية ، أي أن الرواية قد نشأت بنشوء الطبقة الوسطى التي حققت اجتماعيا وتاريخيا هذه الانتقالة، وبذا تكون الرواية هي النوع الأدبي العاكس جماليا لحقائق الطبقة الوسطى وفلسفتها ونظرتها إلى الحياة وقيمها وأنماط سلوكها ومجمل حركتها في المجتمع والتاريخ

وهي تنشأ وتتطور في مجتمع من المجتمعات، عندما يشهد هذا المجتمع مرحلة تاريخية جديدة ، عمادها طبقة وسطى تفوض المجتمع التقليدي ، وتؤسس المجتمع الحديث حسب رؤاها وفلسفتها ومصالحها ولقد استطاع لوسيان جولدمان – فيما يشبه القانون العلمي الصارم – أن يوازي بين تطور البطل الروائي والانتقالات الاساسية في حياة الطبقات الوسطى الغربية وهي تؤسس مجتمعاتها الراسمالية الراهنة . (٤٨: ٤٠).

ويذهب هيجل إلى أنه إذا كانت الملحمة تعبيراً كاملاً عن العصور البطولية، فإن العالم المعاصر بفرديته وتخصصه قد نزع الإنسان من علاقته الوثيقة بالطبيعة وهي العلاقة التي كان يقوم عليها الفعل الملحمي ووجد هذا العالم المعاصر– بما يضمه من نظم بيروقراطية وقوى سياسية، وما يتميز به من تقسيم شديد للعمل– بديلا للملحمة متمثلاً في الرواية التي تعد" ملحمة الطبقة الوسطى" . إن وعي العالم المعاصر هو العقل النثري الذي يعبر عن نفسه في شكل الرواية، ويعكس بصدق تفتت العالم وفقدان الوحدة (٥٦: ١٧٨)

ويرى إيفانز إن فن الرواية واسع وعريض ويتناول كل جوانب الحياة في كل زمان ومكان، ولا يعتمد على الوصف البحت وحده وإنما كثيراً ما يلجأ إلى الحوار تماما كما هو الحال في الأعمال ويذهب هيجل إلى أنه إذا كانت الملحمة تعبيراً كاملاً عن العصور البطولية، فإن العالم المعاصر بفرديته وتخصصه قد نزع الإنسان من علاقته الوثيقة بالطبيعة وهي العلاقة التي كان يقوم عليها الفعل الملحمي ووجد هذا العالم المعاصر– بما يضمه من نظم بيروقراطية وقوى سياسية ، وما يتميز به من تقسيم شديد للعمل– بديلاً للملحمة متمثلاً في الرواية التي تعد" ملحمة الطبقة الوسطى" إن وعي العالم المعاصر هو العقل النثري الذي يعبر عن نفسه في شكل الرواية، ويعكس بصدق تفتت العالم وفقدان الوحدة (٥٦: ١٧٨).

ويرى إيفانز إن فن الرواية فن واسع وعريض ويتناول كل جوانب الحياة في كل زمان ومكان، ولا يعتمد على الوصف البحت وحده وإنما كثيراً ما يلجأ إلى الحوار تماماً كما هو الحال في الأعمال الدرامية، لدرجة أن الكثيرين يرون أن الرواية هي الشكل الأدبي الذي استطاع أن يتغلغل في أكتشاف أعماق حياة الإنسان بطريقة أفضل من غيره من أشكال الأدب الأخرى، ويذهب إيفانز إلى أن الرواية ترى أ، حياة الفرد العادي جدير بأن تكون موضوعاً للعرض والدراسة والتحليل من خلال العمل الروائي (٢: ١٦٣).

أما على شلق فإنه يرى أن كتابة القصة تعني أن شيئاً يكتبنا والقصة في المصطلح الفني، قطعة من الحياة، واقعها، أو متصورها، يختارها القاص ، لغرابتها ، أو مغزاها، أو جمالها. (٥١: ٥، ٦). ويضيف أن القصة من النثر، والنثر من الأدب، والأدب هو الأبن البكر لأسرة الفن، تلك التي تضم إلى جانب الأدب شعره ونثره، الرسم ، النحت، الموسيقى، المعماريات، البستانيات، وأن الفن هو خير وسيلة لتسجيل مراحل الحضارة البشرية، ومقدارها وتنوعها إذا هو يمثل خلاصة الحركة العقلية وزبدة الهف الوجداني، وأبعد مطارح الخيال البشري الذي يرسم الأجمل، والأكمل... أما غايته البعيدة فهي أنه يهدف إلى إنسانية الإنسان إذا يأسر مسافات المطلق في الجزئي، والنهائي في اللانهائي، وهو وحدة بسائر وسائله وأنواعه يرفع الواقع المتهم الناقص إلى ما هو أسمى، وأبعد وأكمل ، ويضيف أن القصة تعبر عن الأشباه والنظائر راسمة الخواطر، والأفكار، والأخيلة بالحوادث وهي ميدان فسيح للأمزجة، والنوازع ، والثقافات في العصور المتباينة أما مصادرها فهي الواقع ، الخيال ، التاريخ (٥١: ٧، ٨)

أما شروط نجاح القصة فهي:-

١. **أن تكون القصة كالجسد ذات بدء، وقلب، وخاتمة.**
٢. **أن تكون ذات موضوع قابل للتصديق، مبنية كالعمارة، كل لبنة أو جدار يعشق ما يليه.**
٣. **أن تجئ متساوقة، متناغمة الفلذات، تساوق المعزوفة.**
٤. **أن تتكون من فصول، والفصول من مشاهد، أو ذات سياق لا تقاسيم له.**
٥. **أن تتنكب جانب الوعظ.**
٦. **أن تخفي ملابس التحليل السيكولوجي، فلا تغلب شؤون علم النفس على سياق الحوادث ولا قضايا الحكمة، والأخلاق، والتبشير.**
٧. **أن تلعب فيها المفاجأة، والدهشة لعبة الغرابة، مبتعدة عن المألوف الذي يسئم، والعادي المبتذل.**
٨. **أن تستوفي عناصر التشويق الأسر، الذي يسلب القارئ هويته، ووجوده ليلقيه في سياق القصة.**
٩. **أن يتخللها حوار، حي ، حار، لبق، كأنه الحياة المباشرة المنفرة (٥١: ١٣، ١٤).**

ويقسم على شلق القصة إلى أقسام هي: حكاية، أقصوصة، رواية، وهناك الأخبار والأسمار، ثم يعرف الرواية بأنها أشبه ما تكون بالقلعة، أو السمفونية، حيث تتكاتف الحوادث فيها، وتنعقد الأمور،

وتنحر الأجواء، وتشتبك قضايا الأمر بعضها ببعض، وتتداخل أمور الجماعات تداخلا يستحوذ على القارئ ويصرفه عن واقعة صرفة تامة... ومن هذا القبيل الموازي بناء الرواية، فهي ليست قرية، أو مدينة ، أو حياً، أنها عالم بكاملة، وبمقدار ما تكون الكثافة، ويكون الأحترار، وتشتد الأزمة بمقدار ما يكون للعمل الروائي جلالة العظيم. (٥١: ١٦)

هذه التعريفات السابقة للرواية وتاريخ ظهورها ومكوناتها وأسباب شهرتها ونشوئها بصفة عامة، فماذا عن عالم نجيب محفوظ الروائي أود أولاً أن أنوه عن أن إبداع نجيب محفوظ الفني لا يقتصر على إبداع الرواية والقصة القصيرة بل هناك مجال فني أخر أبدع فيه مجال القصة السينمائية وكتابة السيناريو للعديد من الأفلام السينمائية، وسوف أبدأ بتعريف بالمجال الإبداعي الأول وهو إنتاجه الروائي والقصصي القصير، ثم أعرض لأراء النقاد الأدبيين في هذا الإنتاج ، وقيمة هذا الإنتاج ثم أعرض لإنتاجه الفني الأخر الممثل في القصة السينمائية والسيناريو.

بدأ نجيب محفوظ نشاطه الأدبي بمجموعة من المقاولات الفلسفية في بعض المجلات، ثم قام بترجمة كتاب مصر القديمة لجيمس بيكي ثم بدأ إنتاجه الأدبي بمجموعة وهي رواية عبث الأقدار ونشرت في عام ١٩٤٤، وقد قدم فيها نماذج لتاريخ مصر الفرعوني والتي يرى فيها بعض النقاد إسقاطات للتاريخ المصري الحديث في ثلاثينيات واربعينيات القرن العشرين، ثم بدأ أولى رواياته الاجتماعية برواية القاهرة الجديدة ، والتي نشرت في عام ١٩٤٥، ثم توالى إنتاجه الروائي بروايات خان الخليل في عام ١٩٤٦، ورواية زقاق المدق في عام ١٩٤٧، ثم رواية السراب في عام ١٩٤٨، ثم رواية بداية ونهاية في عام ١٩٤٩، ثم الثلاثية والتي انتهى من كتابتها في أبريل ١٩٥٢ لكنها نشرت في عام ١٩٥٦، بين القصرين ثم قصر الشوق والسكرية في عام ١٩٥٧، وهذه المجموعة من الروايات بدءا من القاهرة الجديدة وانتهاء بالثلاثية دارت احداثها في القاهرة في الفترة من بداية العقد الثاني من القرن العشرين إلى منتصف العقد الرابع من القرن العشرين وبعدها توقف عن الكتابة الروائية بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ثم عاد للكتابة الروائية ليقدم رواية أولاد حارتنا والتي نشرت في بيروت (٩٥) ثم أعيد نشرها في مصر في جريدتي الأهالي مسلسلة والمساء في ملحق خاص بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل ثم توالى إنتاجه الروائي وقدم مجموعة من الروايات بدأها باللص والكلاب وقد نشرت في عام ١٩٦١ وأنهاها برواية قشتمر ونشرت في عام ١٩٨٨، وفي خلال هذا الإنتاج الروائي قدم نجيب محفوظ عدداً من المجموعات القصصية القصيرة بدأها بمجموعة دنيا الله ونشرت في عام ١٩٦٢ وأنهاها بمجموعة الفجر الكاذب ونشرت في عام ١٩٨٩.

والمتتبع لإنتاج نجيب محفوظ الروائي يتضح له أن رواياته كلها تدور في القاهرة وفي المناطق الشعبية على وجه التحديد باستثناء روايتين وقعت أحداثهما في الإسكندرية، وهما رواية السمان والخريف ونشرت في عام ١٩٦٢ ورواية ميرامار ونشرت في عام ١٩٦٧، كما أن أحداث رواياته تقع في الفترة ما بين منتصف العقد الأول من القرن العشرين، وتنتهي إلى العقد الثامن من القرن العشرين أما من ناحية تقييم النقد الأدبي لإنتاج نجيب محفوظ فسوف أعرض لبعض الأراء للنقاد الأدبيين في أدبه الروائي بصفة عامة والروايات التي وقع عليها الاختيار لتكون عينة ممثلة لهذا الإنتاج الروائي، ونبدأ بتصنيف النقاد لإنتاجه الفني لنجد أنه هناك شبه إجماع على تقسيم أعمال نجيب محفوظ إلى أربع مراحل وإن أختلف تسميات هذه المراحل، فحسن حنفي يرى أنه يمكن تصنيف أعمال نجيب محفوظ إلى أربع مراحل، المرحلة الأولى التاريخية ١٩٣٢: ١٩٤٥ والمرحلة الثانية المرحلة الاجتماعية من ١٩٤٥: ١٩٥٧ والمرحلة الثالثة السياسية من ١٩٦١: ١٩٤٩ والمرحلة الرابعة الفلسفية التجميعية التكرارية أبتداءاً من ١٩٨٠ حتى الأن، وتجمع بين التاريخ والاجتماع والسياسية والتي اعتمدت على القصة القصيرة أكثر من اعتمادها على الرواية. (٢٤: ٢١٧)

أما نبيل راغب فقد قسم مراحل إنتاج نجيب محفوظ إلى أربع مراحل هي:-

١. المرحلة التاريخية الرومانسية.
٢. المرحلة الاجتماعية الواقعية.
٣. المرحلة النفسية المبتورة.
٤. المرحلة التشكيلية الدرامية (٩٣)

أما إبراهيم الشيخ فقد قسم المراحل إلى أربع مراحل هي:-

١. المرحلة التاريخية.
٢. مرحلة الواقعية النقدية.
٣. مرحلة الواقعية التسجيلية.
٤. مرحلة الواقعية الفلسفية. (١)

أما محمود أمين العالم فهو يرى أن الرواية العربية عند نجيب محفوظ قد مرت بمراحل ثلاث :-

١. المرحلة التاريخية.
٢. المرحلة الاجتماعية .
٣. المرحلة الفلسفية (٧٨: ٢٦)

أما إنجيل بطرس سمعان فقد عرضت فترات تطور الرواية لدى نجيب محفوظ كالتالي المرحلة التاريخية، المرحلة الواقعية، فترة التجريب، وما بعد الواقعية. (٥٤: ٧٠٧)

وبذلك نجد أن هناك شبه إجماع على أن مراحل إنتاج نجيب محفوظ الروائي هي أربع مراحل وقد أثر الباحث أن يختار الثلاث مراحل الأخيرة متجبناً المرحلة الأولى التاريخية ليختار ثلاث روايات تعبر عنها، أما عن أراء الأدباء والنقاد الأدبين في أدب نجيب محفوظ الروائي فسوف أقوم بعرض بعض هذه الأراء على سبيل المثال لا الحصر، ومنها رأي لعبد المنعم تليمة يقول فيه " لقد أستقر لدى الدارسين أن تراث نجيب محفوظ الروائي هو أبرز جهد إبداعي عربي في هذا الصدد، تأصيل الرواية نوعاً أدبيا أساسيا في الأدب العربي وأثراء التقاليد الفنية للرواية العالمية (٥٤: ٤٧١).

أما عبد الله حمد محارب فيرى أن قيمة أدب نجيب محفوظ الفنية لا جدال فيها– بغض النظر عن مواقفه السياسية أو توجهاته الفكرية (وهذه غير تلك)– فهو قمة أدبية شامخة، واقتداره الروائي ليس محلا للنقاش . (٥٤: ٤٧٩)

أما سعد عبد العزيز فيرى أن عالم نجيب محفوظ هو عالم الإنسان الذي يجاهد من أجل تحقيق إنسانيته، لأنه لا يستطيع أن يعيش بلا هدف ولا معنى... وأن أغلب أبطاله إنما يتجهون إلى النيل و ينظرون إليه على أنه الأب الذي يخرجون من صلبه والذي ينبغي أن يعيشوا في كنفه، وينبغي أن يمتثلوا أمامه صاغرين معترفين بخباياهم (٥٤: ٣٥٩، ٣٦٠)

أما نبيل فرج فيرى أن أدب نجيب محفوظ، هو النظرة الكلية الشاملة، مجموعة غنية من الأنماط البشرية، ومن الثيمات الاساسية وإن فاضت بالتفريعات والتنويعات المختلفة. (٥٤: ٢٢٧)

ويقول طه حسين عن نجيب محفوظ إنه يحلل لك حياة الرجال والنساء والفتيان والفتيات تحليلا دقيقاً رائعا، ويعرض عليك خباياها عرضا قلما بحسنه البارعون في علم النفس (٥٤: ١٢١)

أما ثروت أباظة فيرى أن نجيب محفوظ يرسم الحياة المصرية المعاصرة فيترك منها للأجيال القادمة صورة واضحة المعالم جلية المعارف (٥٤: ٧٣).

أما محمود أمين العالم فيقول هذا نجيب محفوظ كما أتصوره خلال عمله الأدبي الشامخ منذ عبث الأقدار حتى الشحاذ إنه فنان كبير ومفكر كذلك إنه فنان خلاق ومفكر خلاق كذلك، وما أكثر ما أضاف إلى وجداننا الفنية والفكرية معا، ومنذ القاهرة الجديدة حتى نهاية الثلاثية عبر نجيب محفوظ بالحدث الاجتماعي عن تطور الوجدان القومي والفكري منذ بداية القرن العشرين حتى سنوات الحرب العالمية الثانية. (٧٨: ١٠١)

ويقول أحمد هاشم الشريف: لقد عكست مراياه صورة الطبقة المتوسطة والحارة المصرية وتاريخنا وهمومنا وأشواقنا (٤: ١١) ويقول في موقع أخر إن الأجيال القادمة ستعرف صورتنا من شهادته لنا وعلينا .. لأن شهادته تتصف بالنزاهة ولأن رواياته تغطي بأوراقها أحداث القرن الحالي... ومن أيام الحرب العالمية الأولى حتى أيامنا الحاضرة... ستعرف الأجيال القادمة من روايات نجيب محفوظ هفواتنا وشهواتنا وصغائرنا وتعرف بطولاتنا وتضحياتنا وكبرياءنا القومى. (٤: ٥٩)

وعن نجيب محفوظ يقول غالي شكري إن هذا الفنان الكبير ليس صاحب مغامرة جمالية فحسب ، وإنما هو في أدبه التجسيد الأولى لمصر تراثا وحضارة وحياة وايا كانت المرحلة أو المراحل التاريخية التي تناولها إبداعه بالتعبير، فإن روح مصر "ظلت دائما جوهر موهبته الاستثنائية، ونجيب محفوظ هو أكبر من يدل على مصر روحا وضميراً، والروح لا يقتصر مجازها على عصر دون أخر، فهو أبن مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة، والضمير لا يقتصر على زاوية أخرى من زوايا النفس والمجتمع، لأنه الضمير الحضاري للوطن والأمة (٥٣: ٥، ٦).

ويضيف غالي شكري أن نجيب محفوظ أسس الرواية المصرية باللغة والشخصية والحدث والموقف والسياق ، كان عمله الأساسي هو تأسيس " استقلال" الرواية المصرية، أي تأصيلها في الأرض الوطنية، ولم يعتبرها كالكثيرين فرعا في شجرة الرواية الغربية هذا خيال أخر (٥٣: ١٨)

ويقول نظمي لوقا :- الشخصية الحية: هذا هو مفتاح فن الرواية عند نجيب محفوظ الشخصية الحية بحياة كاملة ، عميقة، تجيش بالأنفعالات والرغبات، ولا تنقصها النوازع، ولا تخنقها الكوابح، وتتسم بالخصوصية في أعماقها وفي ظاهر أمرها على السواء. (٨: ١١٤)

ويقول الأب ج . جومبيه إن بعض النقاد في القاهرة يعتبرونه الأن خير روائي عرفته الاداب العربية إلى يومنا هذا (٨: ٣٩)

ويقول على شلق إن فن القصة الحديث لم يستكمل أدواته، ويستعلن بالتميز إلا على يد نجيب محفوظ (٥١: ٣٦)

ويضيف أن مجد نجيب محفوظ كصادق في التزامه خط أمته، وواقع شعبه، فهو لا يقلد أو يستمر أو تغويه بهارج السراب الغربي، أو يتابع بهوس أخر مظاهر الفن في أوروبة، نجيب محفوظ واقعي مصري، أدرك أن تطور الفن والأدب يجيئ نتيجة لتطور السياسة والاقتصاد، ثم المجتمع والدين، والكشوف العلمية، وهو قصاص واقعي في القمة، لم يتخل عن واقعيته في كل ما كتب، ولكنها واقعية جانبية،

مصرية، لم تعن بشؤون الأمة العربية أو تلتفت إلى قضيتها الكبرى ومع ذلك فإن يده القومية أمسكت بالقلم وصاحت بالتاريخ: "افتح لي صفحة كاملة" (٥١: ٧٥، ٧٦)

ويقول مصطفى التواني إن أبطال نجيب محفوظ يحملون الجنسية المصرية وبالتالي يتحركون في إطار زماني ومكاني معين (٨١: ٨٣)

ويضيف أنه على الرغم من أن عدداً كبيراً من أشخاص محفوظ هم من أصل ريفي، فإن الأحداث كلها في المدينة وهذه المدينة هي القاهرة وهي ظاهرة ثابتة في أدب نجيب محفوظ الذي يعتبر بحق أديب القاهرة. (٨١: ٨٥)

وبعد عرض هذه الأراء للنقاد الأدبيين في أدب نجيب محفوظ الروائي– والذي كان على سبيل المثال– فالدراسات التي أجريت على أعماله الروائية يصعب حصرها، لكن هذه الأمثلة من الآراء أكدت على أنه أنشأ الرواية العربية بالمفهوم العلمي لها، كما أنه طور فيها إلى جانب أن رواياته كانت تعبيراً عن مصر في فترات تاريخية محددة، وقد تخصص في مدينة القاهرة وأبناء الطبقة الوسطى، والذي أظهر تاريخ نشأة الرواية بصفة عامة ارتباطها بهذه الطبقة الوسطى، وإذا كان محمد مندور يرى أن الطبقة الوسطى هي التي تكون العمود الفقري في المجتمع المصري، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة، التي لا تريد أن تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا، كما لا تستطيع أن تشبع طموحها، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان. (٦٩: ١٦٦)

ويرى مصطفى التواني أن نجيب محفوظ يلح على تحديد الأطر المكانية المصرية ويختار عاصمة هذا النظام دون سواها لينجب فيها أبطاله ويتركهم يواجهون مصيرهم بمفردهم، فالوضع المتأزم الذي كان عليه أشخاص رواياته، والهزائم التي ألوا إليها، قد وجدت ترجمتها الفعلية في الواقع المصري خاصة، والعربي عموما في هزيمة يونيو ١٩٦٧ التي كانت دليلا قاطعاً على العجز (الطبقة الوسطى) الطبقة البرجوازية الصغرى بمختلف فئاتها والعسكرية منها على وجه الخصوص، عن قيادة الجماهير العربية ثم يستشهد على ذلك برأي السيد جاسم في تحليله للأوضاع المصرية التي أدت إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧ حينما قال إن العدو الإسرائيلي استطاع في عام ١٩٦٧ أن يحرك سبابته كاشفاً عن إنهيار البرجوازية الحكومية الجديدة التي حافظت على مظهر فخم سرعان ما تجلى في واقعة المتردي (٨١: ١٠٨، ١٠٩)

ثم يعرف مصطفى التواني الموقف التراجيدي بأنه الصراع بنوعية الخارجي ضد المعيقات الخارجية والداخلي بأعتباره صراعاً بين قوتين متضادتين في ذات (٨١: ٥٤)

ويؤكد على أن أبطال نجيب محفوظ يقعون فريسة لصراع عنيف بين ماضيهم من جهة وحاضرهم ومستقبلهم من جهة أخرى (٨١: ٥٩)

وقد وجد محمد جبريل أن هناك أزمتين رئيسيتين تواجهان البطل في أعمال نجيب محفوظ بصورة ثنائية في معظم الأحوال وهما:- أزمة العدل الاجتماعي، أزمة البحث عن الوجود الروحي، وتبدي اهتمام نجيب محفوظ الواضح بالأفكار الاجتماعية والذي بعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادي والسياسي- في خان الخليلي والقاهرة الجديدة وزقاق المدق وبداية ونهاية ثم جاءت مرحلة تالية تمثلت في الثلاثية بدأت منذ أواخر الحرب العالمية الأولى إلى نهايات الحرب العالمية الثانية، وتبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمعنا. (٧٣: ١٦٢)

هذه الآراء السابقة عن روايات نجيب محفوظ بصفة عامة أما آراء النقاد في الروايات الثلاثة- موضوع البحث الحالي- فسوف أذكر بعض الآراء على سبيل المثال فنجد يوسف حسن نوفل يرجع أهمية رواية القاهرة الجديدة إلى أنها أولى تجارب الكاتب مع الواقع المعاصر، وهي في الوقت نفسه علامة تنبهه الباكر لأهمية الطبقة الوسطى، تلك التي قدمت لمصر الشهداء والقادة والطلاب والفدائيين والزعماء، والتي طمح الكثيرون من أبنائها إلى الصعود= في السلم الاجتماعي تطلعاً إلى انتماء أكثر رقياً وأقوى نفوذاً وقد أختار لها أسماً مناسباً يتلائم مع واقع مصر ما بين الحربين (٥٤: ٢٩٨)

إما السيد قطب فيري في القاهرة الجديدة قصة المجتمع المصري الحديث، وما يضطرب في كيانه من عوامل، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات قصة الصراع بين الروح والمادة بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية بين الفضيلة والرزيلة بين الغني والفقر بين الحب والمال في مضمار الحياة (٥٤: ٥٨) ويضيف القاهرة الجديدة تعالج جيلا وتصور مجتمعاً (٥٤: ٦٣)

أما إبراهيم الشيخ فيؤكد على أن رواية القاهرة الجديدة تتعرض لعدد من الاوضاع الفاسدة في مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وتلقي الضوء على أزمة الشباب المثقف سواء أكان شباباً يمنياً أو شباباً يسارياً أم حتى شباباً غير ملتزم بأتجاه سياسي أم ثقافي معين (١: ٤١) ويضيف نجد في القاهرة الجديدة أن كل من عنصري الزمان والمكان محدد وواضح، وتعكس شخصيات المؤلف طبيعة البيئة والظروف النفسية والاجتماعية المحيطة دون افتعال يذكر (١: ٦٢)

أما غالي شكري فيرى أن القاهرة الجديدة هي قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادرمة من أوروبا فهي قاهرة المثقفين، أو أزمة المثقفين لذلك كان الضياع الفكري هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة، وأن كان الضياع يشكل طبيعة هذه الأرض (٥٢: ١٠٥) ... الضياع في القاهرة

الجديدة ليس بحالة فردية بل ظاهرة اجتماعية (٥٢: ١٠٨) ... القاهرة الجديدة هي كل ذلك وبما يتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادي السياسي والاجتماعي بشكل عام والبناء الإنساني لمختلف الفئات بشكل خاص والبناء الذاتي للافراد بشكل أكثر خصوصية (٥٢: ١٠٥)

أما عبد الحميد القط فيتحدث عن القاهرة فيقول " تكاد هذه الرواية رصداً لما كان يجري في مصر عئذ من وساطة ومحسوبية ورشوة وفساد سياسي وكان الكاتب كان يتطلع ببصيره نافذة إلى يوم الخلاص من ذلك كله (٥٤: ١٧٧)

هذه أمثلة عن أراء النقاد في القاهرة الجديدة وسوف أعرض بعض الامثلة أيضاً لاراء النقاد في ثرثرة فوق النيل، فيرى نبيل راغب أن الأحداث كلها في ثرثرة فوق النيل حتى أحداث التاريخ ابتداء من العصر الطحلبي كلها تتركز في وجدان البطل، وينظر القارئ إلى المواقف والشخصيات من خلال وجهة نظر البطل نفسه... وكان من أثر هذه الاتجاه العام في المرحلة الاخيرة عند نجيب محفوظ أن تميزت أعمال هذه المرحلة بوحدة درامية شاملة كانت تفتقدها أعمال المرحلة الاجتماعية الواقعية... (٩٣: ٣١١).

أما جورج طرابيش فيرى أن ثرثرة فوق النيل توكيداً بأن المعجزة الكبرى في هذا الوجود وهي الغنسان، وهذه حقيقة قد تغيب عن أولئك الذين لا يريدون أن يروا من وجوه هذا الوجود غير المعجزات (٢٠: ٦٥)

أما إبراهيم الشيخ فيرى أن رواية ثرثرة فوق النيل تطرح مشكلات عديدة من أهمها مشكلة الإحساس بالضياع وفقدان التوازن سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً بين فئة المثقفين في مصر في أواخر الخمسينات، وأوائل الستينات، ومشكلة غيبة الإيمان، وما يؤدي إليه من تدهور في الأخلاق والسلوك بل وارتكاب الجريمة، وكذلك مشكلة الإفلاس الفكري والشعور بالأنسحاق أما سلطة الغاشمة التي لا تقبل النصح من أهل العلم، ولا تلتفت إلى رأي أهل الخبرة فضلا عن مشكلة انتكاس المبادئ، ومشكلة إنكار حقوق الأخرين من ابناء الشعب على يد السلطة الحاكمة (١: ٢٠٧)

ويرى عبد الحميد القط بان ثرثرة فوق النيل تعد محاولة تجديدية من محاولات نجيب محفوظ التي يريد بها الخروج على الاشكال السابقة، المؤلف استخدم الرمز فيها ، وحاول التعبير عما يعرف من قبل أزمة المثقفين فهو يعرض لهموم فئات مختلفة من الرجال والنساء ذوى الثقافة وذوى المهن المتنوعة ويبدو أنه يدين المثقفين ويحكم عليهم حكماً أخلاقياً قاسياً أو على أحسن الأحوال يصور محنتهم (٥٤: ٢١٢)

أما غالي شكري فيرى أن ثرثرة فوق النيل هي أكمل رواياته وأعماقها وأكثرها ثورية على الاطلاق ، وهي تصور لحظة الانتقال من عصر إلى أخر من عصور هذه الحضارة لم تسمح له الوحوش إلا بأن

يكون عصر الهزيمة، وثرثرة فوق النيل لذلك هي أعظم إشارات النبوءة في أدبنا الحديث إلى ماكان، وما سيكون (٥٢: ٤٣٢، ٤٣٣)

أما عن ملحمة الحرافيش فنجد أن نهاد صليحة تقول إن نجيب محفوظ في مرحلته الفنية الأخيرة، مرحلة (ليالي ألف ليلة) وملحمة الحرافيش يرحل في الزمن مرة أخرى لكن ليس الزمن الزمن التاريخي الذي يفنى فيه الإنسان، بل زمن الذاكرة الجماعية التي من شأنها وحدها أن تقهر الموت ، ففي هذا الزمن الأسطوري الوجداني الشعبي لا تفنى الروح أبداً (٥٤: ٤٦٤)

أما محمد جبريل فيقول : لقد حقق عاشور الناجي مجتمع العدالة الاجتماعية في صورته المثلى ... ويضيف الفتونة في الحرافيش تعنى القدرة على الدفاع عن الذات، فإذا أضفنا إلى ذلك وجوب أن يكون لكل واحد حرفة يتكسب منها، تبدي لنا البعدان اللذان اعتمد عليهما عاشور الناجي في تحقيق العدالة الاجتماعية، أن يتقن كل واحد حرفة يتكسب منها فلن تتحقق العدالة الاجتماعية لغير المنتجين، وأن يدرا محاولات السيطرة على مقدراتهم ومصايرهم (٧٣: ١٧٨، ١٧٩)

أما غالي شكري فهو يرى أن نجيب محفوظ استطاع في ملحمة الحرافيش أن يخلق الاستثناء في حياة الكتاب العظام.. فليس من كاتب يتجاوز مقتضيات التاريخ ، ومع هذا فقد إستعاد الروائي الكبير" قوته" الأولى بهذه الملحمة الروائية التي تشكل اختراقا للأعمال الخمسة والعشرين التي كتبها بعد سقوط النهضة ، وكأنه ما يزال يكتب الثلاثية، وأولاد حارتنا، عن مصر والهموم البشرية وفي مقدمتها الحرية (٥٣: ١٦)

هذه المجموعة من الآراء للنقاد الأدبيين في الروايات الثلاث تؤكد أن كل رواية تمثل انتقالاً من مرحلة فنية إلى مرحلة فنية أخرى، كما تعبر في الوقت نفسه عن مراحل مختلفة من تاريخ مصر الحديث، وهذا يؤكد قيمتها الفنية والتعبيرية في وقت واحد وهذا يجعلنا نتطرق إلى حجم توزيع الروايات بصفة في أدب نجيب محفوظ وهنا نجد أن غالي شكري يعتمد على مكتبة مصر الناشر الوحيد لإنتاج نجيب محفوظ والتي أكدت أن توزيع الروايات بلغ عشرين ألف نسخة من الرواية الواحدة غير الطبعات المزورة والثلاثية تنفذ كل ثلاث سنوات، بمعدل جزء في السنة الواحدة ومعنى ذلك، ببساط، أن رواياته وزعت بملايين النسخ وهذا أمر لم يحدث قط في تاريخ الرواية العربية وهو أيضا الأمر الذي جعل نجيب محفوظ يستطيع أن يكون جمهوراً للرواية، وأن يربط قارئة بمجموعة من النماذج الاجتماعية والقيم الجمالية والاخيلة وهي التي تقود الوجدان الجمعي (٥٣: ٣٢)

وأود أن أضيف إلى جانب الأرقام التي ذكرها غالي شكري حقيقة أن أعمال نجيب محفوظ الروائية كانت تنشر في جريدة الأهرام قبل أن تنشر في كتاب مستقل وأن الأهرام يتجاوز مبيعاته النصف مليون، ومن هنا نتسع قاعدة القراءة لأدب نجيب محفوظ عن الأعداد التي ذكرها غالي شكري وهذه المعلومات تجعلنا نتطرق الآراء في هذه العلاقة من وجهة نظر علم النفس والنقد الأدبي فنجد أن جونز يرجع الإعجاب الكبير الذي حظيت به مسرحية هاملت عبر الزمان والمكان إلى قدرتها على تحقيق قدر من التنفيس (التطهير) يتسم بالأمان ويتعلق بالقوى الأدبية اللاشعورية التي يشترك فيها القراء والمشاهدون، فالمسرحية كالحلم، طريق أمن للتعبير عن تخيلات الطفولة دون إثارة صراعات أو ميكانيزمات دفاعية معارضة لهذه التخيلات (٤٣: ٢٢٥)

ويؤكد لي H.B.L.EE على أن إبداع الأعمال الفنية أو تذوقها إنما ينشأ لتصريف الحاجة النفسية الناشئة عن إنفعالات الهدم التي لم تكتب (٢٣: ٧٧)

أما برجسون فيرى أن مهمة الفن أن ينوم فينا القوى الشعورية ، ويوقظ اللاشعور (٥١: ٨٥)

أما سيمتز Smetz فيعرض لمصطلح التفضيل الجمالي ويعرفه بأنه تعبير لفظي أو سلوكي عن المعلومات التي يشتمل عليها الرمز أو العمل الفني ، وقال عن هذا المصطلح فؤاد ابو حطب بأنه نوع من الاتجاه الجمالي الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدى المرء تجعله يحب (أو يقبل على أو ينجذب نحو) فئة معينة من أعمال الفن دون غيرها، ومعنى ذلك أن التفضيل الجمالي يتعلق بالأثر الذي تحدثه الأعمال الفنية في أبسط مظاهره أي في صورة القبول والرفض، أو الحب والنفور (٤٣: ٢٤٠)

أما مصطفى سويف فقد قدم رؤية خاصة لعملية التذوق الفني فحواها أن القانون الاساسي لعملية التذوق الفني يتفق مع القانون الخاص لعملية الإدراك، فالإدراك يبدأ جماليا ثم ينتقل إلى التفاصيل ليرتد بعد ذلك إلى إدراك الكل إدراكاً يتسم بالوضوح والثراء ويشترك مصري حنورة مع سويف في تصوره لعملية التذوق على أنها مماثلة في جوهرها لعملية الإبداع وأيضا شاكر عبد الحميد يذهب إلى أن قوانين الإبداع ومراحله يمكن أن تكون أيضا هي قوانين عملية التذوق ومراحلها (٤٣: ٢٣٩، ٢٤٠)

أما نبيل راغب فيرى أن الصنعة الأدبية تتمثل اساساً في عنصر التوصيل الذي لا يقتصر على إيصال بعض المعاني – كما نجد في خطبة أو مقالة أو دراسة مثلاً – لكنه يحرك الخيال عند المتذوق بحيث يدخله في تجربة سيكولوجية تعيد تنظيم إحساساته في شكل جمالي لم يسبق له التمتع به ... ويضيف بأن العناصر التي يتالف منها العمل الأدبي تشمل الكثير من العناصر اللاشعورية ولربما كانت هذه العناصر اللاشعورية أهم بكثير من غيرها. (٩٣: ٣٣، ١٣٣)

وأود أن أوضح أن العمل الإبداعي يؤثر نفسيا في القارئ مثلما يؤثر في المبدع، ولكن التاثير يختلف عن القارئ عنه لدى المبدع اختلافاً كمياً وأرى أن كمية الطاقة النفسية التي يستنفذها المبدع تزيد في الكم عن تلك الطاقة النفسية التي يستنزفها القارئ، كما أنه سوف يكون الصراع النفسي الذي يوجد لدى المبدع أكثر شدة من الصراع النفسي الذي يوجد لدى القارئ وهو اختلاف كمي أيضا، وبعد عرض أراء النقاد في أدب نجيب محفوظ أو إبداعه الروائي أود أن ألقي الضوء أيضا على إبداع نجيب محفوظ السينمائي حيث إنه من المسلمات الأساسية في الدراسة هي معرفة مدى تأثير الإبداع الفني على المتلقي ومن هنا فإن العمل الروائي سوف يدرس الأثر النفسي للرواية على المتلقي القارئ وحيث أن المجتمع المصرية ترتفع فيه نسبة الأمية فمعنى ذلك أن تاثير الرواية سوف يكون أقل في المجتمع المصري ، ومن هنا كان لابد من إلقاء الضوء على إبداع نجيب محفوظ السينمائي حيث إن الفيلم السيمائي سوف يشاهده المتعلم والجاهل، وسوف يتاثر بشخصيات الفيلم السينمائي، وبذلك يكون تأثير إبداع نجيب محفوظ الفني قد وصل إلى كل المستويات والطبقات في المجتمع وإن عبر من خلالها عن الطبقة المتوسطة فقط، وعن إبداع نجيب محفوظ السينمائي

يذكر هاشم النحاس أن أهمية نجيب محفوظ في السينما لا تقل عن أهمية وجوده في أدبنا المعاصر بل لعل وجوده في السينما يفوق أعمية وجوده في الأدب من عدة نواح.. فالمسافة الثقافية التي تفصل بين نجيب محفوظ وغيره من العاملين في حقل السينما تفوق بقدر ملحوظ المسافة بينه وبين غيره من الادباء، ومن ناحيةأخرى فإن السينما تمنح نجيب محفوظ قدرة على التأثير أكثر مما يتيحه الأدب ثم يحدد العلاقة التي تربط بين نجيب محفوظ والسينما ومدى عمقها فيذكر ما يلى:-

١. أن نجيب محفوظ أول أديب يكتب للسينما بدأ عام ١٩٤٥ وكان أول سيناريو هو فيل مغامرات عنتر وعبلة وبعده كتب سيناريو فيل المنتقم.
٢. أن نجيب محفوظ أكثر الأدباء المصريين أعمالاً في إسهاماته (٢٤) عملا بين سيناريو أو قصة للسينما أو قصة وسيناريو معا أو إعداد سينمائي ، أما الأفلام التي أخذت عن أعماله الأدبية المنشورة قصة أو رواية فتبلغ (٣٦) فيلما.
٣. أن الافلام التي كتب لها نجيب محفوظ القصة أو السيناريو أو أخذت عن أعماله الأدبية تحتل مكانة خاصة في تاريخ السينما المصرية، لعاملين أولهما أنها كانت من أخراج أفضل المخرجين المصريين أمثال صلاح أبو سيف ، ويوسف شاهين، وكمال الشيخ، وعاطف سالم، وحسام الدين مصطفى، وحسن الإمام ،وحسين كمال، وثانيهما أن هذه الأفلام ثم يضيف أنه لم يكن غريباً أن

نجد من بين أحسن مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية التي حصرها الناقد ((سعد الدين توفيق)) (١٧) فيلما من المائة أحد عشر كتبا لها السيناريو أو القصة أو هما معاً ، وستة أفلام من الأفلام التي أخذت عن رواياته.

٤. أن نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذي ارتبطت وظيفته ارتباطاً مباشراً بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٧١.

ثم يقسم افلام نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذي ارتبطت وظيفته ارتباطاً مباشراً بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٧١.

ثم يقسم افلام نجيب محفوظ إلى ثلاث مجموعات: الأولى هي الافلام التي كتب لها السيناريو أو القصة أو هما معاً أو شارك في كتابة السيناريو لها مع أخرين، والثانية هي الافلام التي أخذت عن رواياته، والثالثة هي الأفلام التي أخذت عن قصصه الأدبية القصيرة المنشورة (١٠١: ١٥، ١٧) ويذكر هاشم النحاس أن نجيب محفوظ هو أول من كتب القصة السينمائية في مصر، فكان بذلك رائداً في هذا المجال، الذي لم يعترف فيه من قبله بوجودج القصة السينمائية باعتبارها عملاً فنياً مستقلاً (١٠١: ٢٢)

ويؤكد هاشم النحاس على أن المجموعة الأولى من الأفلام اتسمت بسمات مشتركة تميز هذه الافلام وتضفى عليها طابعا خاصاً نطلق عليه طابع نجيب محفوظ وأهم هذه السمات:-

١. الديكور أو المكان الذي تدور فيه الأحداث فهي جميعا تدور داخل الحواري والأزقة.
٢. الشخصيات التي يقدمها نجيب محفوظ في هذه الافلام هي شخصيات ابن البلد- غالباً- في صورة مختلفة وهي دائما شخصية مطحونة ، وشخصية المجرم والتي تعطي صورة واضحة لطبيعة الجريمة وطبيعة المجرم في ملابسات اجتماعية معينة (١٠١: ٢٥)
٣. الواقعية التي يحددها من الناحية الشكلية الديكور والمظهر الخارجي للشخصيات.
٤. النقد الاجتماعي :- لا يكاد يخلو فيلم من هذه الافلام من نقد أو توجيه اجتماعي.
٥. المسحة الميلودرامية :- وتغلب على هذه الافلام بمالها من مبالغات في التعبير عن المأسى ثم يؤكد على أن وجود هذه السمات على هذا النحو في الافلام التي كتب لها نجيب محفوظ رغم اختلاف مخرجيها، يعني أن نجيب محفوظ هو كاتب السيناريو الوحيد في مصر الذي استطاع أن يفرض شخصيته على الفيلم (١٠١: ٢٦)

ثم يؤكد على أن هذه السمات التي وجدها في المجموعة الأولى يجد لها امتداداً في أفلام المجموعة الثانية التي أخذت عن رواياته وهي سمات الديكور والشخصيات والجو الاجتماعي والنقد والمسحة المليودرامية، ويذكر منها افلام بداية ونهاية، زقاق المدق ، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، خان الخليلي، القاهرة ٣٠، عصر الحب، وأن سبب التشابه في السمات أن هذه الروايات قد كتبت في نفس الوقت تقريباً بين عامي ٤٥، ١٩٥٧ فيما عدا عصر الحب التي نشرت في ١٩٨٠ (١٠١: ٣٥)

أما المجموعة الثالثة فيذكر هاشم النحاس أن السيادة غلبت فيها الأفلام الفتوات والحرافيش، ويرجع إلى توفر الشخصيات الدرامية المتصارعة، والمعارك الجسدية الفردية والجماعية، وذلك إلى جانب الجو المثير للخيال أحيانا بالإضافة على التحرر من ضغوط الواقع المعاصر، في حين تسمح الأحداث بحرية الاسقاطات على هذا الواقع المعاصر، ولكن لعل في مقدمة الاسباب الشوق إلى العدالة الذي٠ أصبح يستولى على مشاعر الناس ويدفعهم إلى مناقشة شرعية الحكم حيث تطرح هذه الأفلام قضية الفتوة (الحاكم) العادل بأعتباره الحلم الذي تحقق يوما لكنه لا يعود (المطارد– الحرافيش) أو الحلم الذي يمكن أن يتحقق بتأييد وأختيار فقراء الشعب من الحرافيش (التوت والنبوت) أو الحلم الذي يجب التخلي عنه باستبدال فكرة الحاكم العادل بفكرة حكم الشعب بنفسه لنفسه (الجوع) وتشترك هذه الافلام في مناقشة أثر السلطة في إفساد الحاكم الفرد، وعلى الأخص في أصدقاء الشيطان، والجوع، والحرافيش (١٠١: ٤٦)

ثم يذكر هاشم النحاس أن أفلام نجيب محفوظ قد يسرت للمخرجين أن يقدموا أفضل أعمالهم، ومن فشل منهم في الوصول إلى القمة لم يهبط أبداً إلى القاع، وظلت أفلام القاع في السينما المصرية دائماً خارجها، وأنها وفرت للممثل أيضا أن يقوم بافضل أدواره وأن أفلام نجيب محفوظ تمثل في قمتها– أرفع مستويات السينما العربية ومستوياتها الدنيا ترتفع كثيراً عن المستويات الدنيا لبقية الافلام هي في مجملها– بما فيها من مرتفعات ومنخفضات– هضبة عالية بالنسبة لبقية الأعمال السينمائية الأخرى (١٠١: ٤٧)

ثم يذكر هاشم النحاس أن هذا العدد الضخم من الأفلام، وما حققه من إنتشار جماهيري (وهو الأهم) على مدى هذه السنين الطويلة، قدم– إلى جانب الثقافة – المتعة الفنية للمتفرج العربي على مختلف مستوياته في مصر وخارج مصر وكان بمثابة الفرن الهادئ الذي يصاغ فيه على مهل الوجدان العربي، والفكر، والأخلاق. (٧٦– ص٤٨)

وإذا كان هاشم النحاس قد حصر الافلام السينمائية لنجيب محفوظ في ستين فيلماً فإن سمير فريد قد حصر هذه الافلام في واحد وستين فيلماً والفيلم الذي لم يذكره هاشم النحاس في حصره هو فيلم في

أجازة وقد عرض في عام ١٩٥٨ وسوف أرفق بنهاية هذا الفصل قائمة الأفلام التي أشترك فيها نجيب محفوظ عن سمير فريد والذي أطلق عليها فيلموجرافيا نجيب محفوظ، وأنوه عن أن هناك فيلما مشتركاً عند تصنيف الأفلام وهو فيلم صلاح الدين والذي صنفه سمير فريد ضمن الافلام التي أعد لها نجيب محفوظ السيناريو ثم صنفه مرة أخرى في الافلام التي أعد لها القصة السينمائية وبذلك أصبح العدد في التصنيف إثنين وستين، ولكن العدد الحقيقي هو واحد وستون فيلما، ومن خلال تعريفات النقاد للإبداع الأدبي لنجيب محفوظ وتعريف حصر الاراء والتعليقات عليه إذ أن أحد الأفلام الذي أنتج عن رواية من رواياته وهو فيلم القاهرة ٣٠ والمأخوذ عن رواية القاهرة الجديدة والذي حاول هاشم النحاس أن يجمع التعليقات وأراء النقاد عن الفيلم فوجد أنه قد كتب خمسون مقالاً عن الفيلم، وهو ما يزيد كثيراً عن متوسط ما كتب عن أي فيلم عربي ناجح، ويرجع هاشم النحاس هذا إلى سببين، السبب الأول هو عودة المخرج صلاح أبو سيف للإخراج بعد انقطاع ثلاث سنوات بالإضافة إلى أهمية النص بأعتباره عن قصة أدبية من تأليف نجيب محفوظ ثم يعرض على سبيل المثال لبعض الافلام التي تناولت الفيلم ومنهم الدكتور عبد القادر القط، وفؤاد دوارة، وإحسان عبد القدوس، ومحمد عودة، ومصطفى محمود، ويوسف إدريس، وغيرهم. (١٠٢: ١٩٦)

وهو ما يدل على أهمية الفيلم من ناحية وصعوبة حصر التعليقات التي تنشر عن مجموعة الأفلام التي أشترك فيها نجيب محفوظ من جهة ثانية ونلاحظ من خلال الفيموجرافيا أن روايات نجيب محفوظ قد قدمت للسينما باستثناء بعض الروايات بعضها قدم بعد تأليف المؤلفين لكتابيهما مثل فيلم قلب الليل عن رواية قلب الليل أما باقي الروايات التي لم تقدم للسينما فهي أولاد حارتنا، حكايات حارتنا، حضرة المحترم، افراح القبة، ليالي ألف ليلة، الباقي من الزمن ساعة، رحلة ابن فطومة، العائش في الحقيقة، يوم مقتل الزعيم، حديث الصباح والمساء، وقشتمر، والملاحظ أيضا أن بعض هذه الروايات قد قدمت في مسلسل تليفزيوني يحمل نفس الأسم، أما باقي الروايات والتي لم تقدم في أفلام فيعود ذلك إلى صعوبة تناولها في فيلم سينمائي مثل روايات أولاد حارتنا، وحكايات حارتنا، وليالي ألف ليلة، ورحلة إبن فطومة ويعود ذلك لصعوبة تناول م لكنوضوعات هذه الروايات سينمائيا، أما باقي الروايات مثل حضرة المحترم، أفراح القبة ، العائش في الحقيقة، يوم مقتل الزعيم، حديث الصباح والمساء فلا نستطيع أن نحدد سبب لعدم غقبال السينمائيين عليها لتناولها، وقد يكون أحد الأسباب أنها من المؤلفات الحديثة في إبداع نجيب محفوظ الروائي، وقد يكون هناك أسباب أخرى تتعلق بقيمة هذه الأعمال من الناحية الفنية أو أزمة الإنتاج السينمائي لكن أيض ا من المؤكد أن هناك أسباباً نفسية أخرى لعدم التناول هذه الأسباب قد تكون

مقاومة لمحتويات هذه الأعمال أو إنكارها، وبعد أن تم التعريف بإبداع نجيب محفوظ الأدبي والسينمائي أود أن أوجه الانتباه إلى أن الدراسة الحالية والتي تحاول معرفة ببعض الخصائص النفسية للشخصية المصرية من خلال إبداع نجيب محفوظ الروائى ، وقد يكون هناك اسباب اخرى تتعلق بقيمة هذه الاعمال من الناحية الفنية او ازمة الإنتاج السينمائي لكن ايضا من المؤكد ان هناك اسبابا نفسية اخرى لعدم التناول هذه الاسباب قد تكون مقاومة لمحتويات هذه الاعمال او انكارلها .

وبعد ان تم التعريف بإبداع نجيب محفوظ الأدبي والسينمائي أود أن أوجه الانتباه إلى أن الدراسة الحالية والتي تحاول معرفة ببعض الخصائص النفسية للشخصية المصرية من خلال إبداع نجيب محفوظ الروائي سوف تحاول أن تفسر هذه الروايات المختارة للتفسير بالمنهج الفرويدي الكلاسيكي، والذي قام فرويد بتطبيقه على الكثير من الأعمال الإبداعية بخلاف المحللين النفسيين الأخرين والذي اتبعو نفس منهج فرويد والذي ينطلق من أن الشعراء والروائيين حلفاء كرام ، ومن الواجب تقدير شهاداتهم حق قدرها ، لأنهم يعرفون، فيما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد، وهم في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأساتذتنا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العم (٣٨: ٧) وكذلك فإن تمثيل الحياة النفسية الإنسانية هي ميدان اختصاص الروائي، ولقد سبق على الدوام رجل العلم، وبخاصة العالم النفسي للعلم غير أن الحد الفاصل بين الحالات النفسية السوية والمرضية هو من جهة أولى، إصطلاح، ومن الجهة الثانية متنقل وغير ثابت، مما يجعل كل واحد منا يخرق حرمته بلا ريب مرات ومرات في اليوم الواحد (٧٨– ص٤٩)

وانطلاقا من هذه الأفكار لفرويد يكون البحث الحالي محاولة للتعرف على شخصية المصري كما صورها نجيب محفوظ في إبداعه الروائي وتحديداً في الثلاث روايات التي تم اختيارها، وكذلك في إطار التعريف الإجرائي للبحث لمفهوم الطابع القومي.

وبعد انتهاء تعريف المفاهيم وتحديد الإطار العام للدراسة سوف أعرض في الفصل التالي من البحث للدراسات السابقة.

فيلموجرافيا نجيب محفوظ حسب تواريخ عرض الأفلام

إسم الفيلم	السنة	المخرج
. المنتقم	١٩٤٧ سيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
٢. مغامرات عنتر وعبلة	١٩٤٨ سيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
٣. لك يوم يا ظالم	١٩٥١ سيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف

٤. ريا وسكينة	١٩٥٣ سيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
٥. الوحش	١٩٥٤ قصة وسيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
٦. جعلوني مجرماً	١٩٥٤ سيناريو	إخراج: عاطف سالم
٧. فتوات الحسينية	١٩٥٤ قصة وسيناريو	إخراج: نيازي مصطفى
٨. درب المهابيل	١٩٥٥ قصة وسيناريو	إخراج : توفيق صالح
٩.شباب أمرأة	١٩٥٥ إشتراك في السيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
١٠.النمرود	١٩٥٦ سيبناريو	إخرج: عاطف سالم
١١. الفتوة	١٩٥٧ اشتراك في السياريو	إخراج: صلاح ابو سيف
١٢. مجرم في إجازة	١٩٥٨ إشتراك في السيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
١٣. الطريق المسدود	١٩٥٨ سيناريو	إخراج: صلاح ابو سيف
١٤. الهاربة	١٩٥٨ سيناريو	إخراج: حسن رمزي
١٥. جميلة الجزائرية	١٩٥٩ سيناريو	إخراج: يوسف شاهين
١٦. أنا حرة	١٩٥٩ سيناريو	إخراج: صلاح أبو سيف
١٧. أحنا التلامذة	١٩٥٩ سيناريو	إخراج: عاطف سالم
١٨. بين السماء والأرض	١٩٥٩ قصة سينمائية	إخراج: صلاح ابو سيف
١٩. بداية ونهاية	١٩٦٠ رواية أدبية	إخراج: صلاح ابو سيف
٢٠. الناصر صلاح الدين	١٩٦٣ سيناريو	إخراج: يوسف شاهين
٢١. اللص والكلاب	١٩٦٣ رواية أدبية	إخراج: كمال الشيخ
٢٢. زقاق المدق	١٩٦٣	إخراج : حسن الإمام
٢٣. بين القصرين	١٩٦٤ رواية أدبية	إخراج: حسن الإمام
٢٤. الطريق	١٩٦٥ رواية أدبية	إخراج: حسن الإمام
٢٥. ثمن الحرية	١٩٦٥ قصة سينمائية	إخراج: نور الدمرداشذ
٢٦. خان الخليلي	١٩٦٦ رواية أدبية	إخراج: عاطف سالم
٢٧.القاهرة ٣٠	١٩٦٦ رواية القاهرة الجديدة	إخراج: صلاح ابو سيف
٢٨. ٣ قصص	١٩٦٦ قصة دنيا الله	إخراج: ابراهيم الصحن
٢٩. قصر الشوق	١٩٦٧ رواية ادبية	إخراج : حسن الإمام

٣٠. السمان والخريف	١٩٦٨ روايه أدبية	إخراج : أنور الشناوي
٣١. ميرامار	١٩٦٩ رواية أدبية	إخراج : حسام الدين مصطفي
٣٢ . دلال المصرية	١٩٧٠ قصة سينمائية	إخراج : حسن الإمام
٣٣. السراب	١٩٧٠ رواية أدبية	إخراج: كمال الشيخ
٣٤.الاختيار	١٩٧١ قصة سينمائية	إخراج : يوسف شاهين
٣٥. ثرثرة فوق النيل	١٩٧١ رواية سينمائية	إخراج : حسين كمال
٣٦. صورة ممنوعة	١٩٧٢ قصة صورة	إخراج: مدكور ثابت
٣٧. ذات الوجهين	١٩٣٧ قصة سينمائية	إخراج: حسام الدين مصطفى
٣٨. السكرية	١٩٧٣ رواية ادبية	إخراج: حسن الإمام
٣٩ . الشحات	١٩٣٧ رواية الشحاذ	إخراج: حسام الدين مصطفى
٤٠. أميرة حبي انا	١٩٧٤ رواية المرايا	إخراج: حسن الإمام
٤١. الحب تحت المطر	١٩٧٥ رواية أدبية	إخراج: حسين كمال
٤٢.الكرنك	١٩٧٥ رواية أدبية	إخراج: علي بدرخان
٤٣.المذنبون	١٩٧٦ قصة صورة	إخراج: سعيد مرزوق
٤٤.المجرم	١٩٧٨ سيناريو لك يوم يظالم	إخراج: صلاح أبو سيف
٤٥. الشريدة	١٩٨٠ قصة أدبية	إخراج: أشرف فهمي
٤٦.فتوات بولاق	١٩٨١ رواية الحرافيش	إخراج: يحيى العلمي
٤٧.أهل القمة	١٩٨١ رواية الحرافيش	إخراج: على بدرخان
٤٨.الشيطان يعظ	١٩٨١ قصة أدبية	إخراج: أشرف فهمي
٤٩.وكالة البلح	١٩٨٢ قصة سينمائية	إخراج: حسام الدين مصطفى
٥٠. أيوب	١٩٨٤ قصة أدبية	إخراج: هاني لاشين
٥١. الخادمة	١٩٨٤ قصة سينمائية	إخراج: ألأشرف فهمي
٥٢.دنيا الله	١٩٨٥ قصة أدبية	إخراج: حسن الإمام
٥٣.شهد الملكة	١٩٨٥ رواية الحرافيش	إخراج: حسام الدين مصطفى
٥٤.المطارد	١٩٨٥ رواية الحرافيش	إخراج: سمير سيف
٥٥. الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٦ قصة أدبية	إخراج: عاطف الطيب

٥٦. الحرافيش	١٩٨٦ رواية أدبية	إخراج: حسام الدين مصطفى
٥٧. الجوع	١٩٨٦ رواية الحرافيش	إخراج: علي بدرخان
٥٨. عصر الحب	١٩٨٦ رواية أدبية	إخراج: حسن الإمام
٥٩. وصمة عار	١٩٨٦ رواية الطريق	إخراج: أشرف فهمي
٦٠. التوت والنبوت	١٩٨٦ رواية الحرافيش	إخراج: نيازي مصطفى
٦١. أصدقاء الشيطان	١٩٨٦ رواية الحرافيش	إخراج : أحمد ياسين

فيلموجرافيا نجيب محفوظ حسب العلاقة بين الفيلم والكاتب

١. سيناريو

م	اسم الفيلم	السنة
١	المنتقم	١٩٤٧
٢	مغامرات عنتر وعبلة	١٩٤٨
٣	لك يوم يا ظالم	١٩٥١
٤	ريا وسكينة	١٩٥٣
٥	جعلوني مجرماً	١٩٥٤
٦	النمرود	١٩٥٦
٧	الطريق المسدود	١٩٥٨
٨	الهاربة	١٩٥٨
٩	جميلة الجزائرية	١٩٥٩
١٠	احنا التلامذة	١٩٥٩
١١	أنا حرة	١٩٥٩
١٢	الناصر صلاح الدين	١٩٦٣
١٣	. لك يوم يا ظالم (المجرم)	١٩٧٨

٢.قصة وسيناريو

م	اسم الفيلم	السنة

١	الوحش	١٩٥٤
٢	فتوات الحسينية	١٩٥٤
٣	درب المهابيل	١٩٥٥

٣.اشتراك في السيناريو

م	اسم الفيلم	السنة
١.	شباب امرأة	١٩٥٥
٢.	الفتوة	١٩٥٧
٣.	مجرم في إجازة	١٩٥٨

٤. القصة السينمائية

م	اسم الفيل	السنة
١	بين السماء والأرض	١٩٥٩
٢	الناصر صلاح الدين	١٩٦٣
٣	ثمن الحرية	١٩٦٥
٤	دلال المصرية	١٩٧٠
٥	الاختيار	١٩٧١
٦	ذات الوجهين	١٩٧٣
٧	وكالة البلح	١٩٨٢
٨	الخادمة	١٩٨٤

٥. الرواية

م	اسم الفيلم	السنة
١	بداية ونهاية	١٩٦٠
٢	اللص والكلاب	١٩٦٣
٣	زقاق المدق	١٩٦٣
٤	بين القصرين	١٩٦٤
٥	الطريق	١٩٦٥
٦	خان الخليلي	١٩٦٦

٧	القاهرة الجديدة (القاهرة ٣٠)	١٩٦٦
٨	قصر الشوق	١٩٦٧
٩	السمان والخريف	١٩٦٨
١٠	ميرامار	١٩٦٩
١١	السراب	١٩٧٠
١٢	ثرثرة فوق النيل	١٩٧١
١٣	السكرية	١٩٧٣
١٤	الشخاذ (الشحات)	١٩٧٣
١٥	المرايا (أميرة حبي أنا)	١٩٧٤
١٦	الحب تحت المطر	١٩٧٥
١٧	الكرنك	١٩٧٥
١٨	الحرافيش (فتوات بولاق)	١٩٨١
١٩	الحرافيش (شهد الملكة)	١٩٨٥
٢٠	الحرافيش (المطارد)	١٩٨٥
٢١	الحرافيش	١٩٨٦
٢٢	الحرافيش (الجوع)	١٩٨٦
٢٣	عصر الحب	١٩٨٦
٢٤	الطريق (وصمة عار)	١٩٨٦
٢٥	الحرافيش (التوت والنبوت)	١٩٨٦
٢٦	الحرافيش (أصدقاء الشيطان)	١٩٨٨

٦. القصة القصيرة

م	اسم الفيلم	السنة
١	دنيا الله (٣ قصص)	١٩٦٦
٢	صورة (صورة ممنوعة)	١٩٧٢
٣	صورة (المذنبون)	١٩٧٦

٤	الشريدة	١٩٨٠
٥	أهل القمة	١٩٨١
٦	الشيطان يعظ	١٩٨١
٧	أيوب	١٩٨٤
٨	دنيا الله	١٩٨٥
٩	الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٦

مؤلفات الأستاذ/ نجيب محفوظ

اسم الكتاب	النوع	الطبعة الأولى	الطبعة الأخيرة	
مصر القديمة	ترجمة	١٩٣٢		
همس الجنون	مجموعة	١٩٣٨	العاشرة	١٩٧٩
عبث الأقدار	رواية تاريخية	١٩٣٩	الحادية عشرة	١٩٨٥
رادوبيس	رواية تاريخية	١٩٤٣	العاشرة	١٩٨١
كفاح طيبة	رواية تاريخية	١٩٤٤	الحادية عشرة	١٩٨٥
القاهرة الجديدة	رواية	١٩٤٥	الثالثة عشرة	١٩٨٧
خان الخليلي	رواية	١٩٤٦	العاشرة	١٩٧٩
زقاق المدق	رواية	١٩٤٧	الحادية عشرة	١٩٨٥
السراب	رواية	١٩٤٨	الثالثة عشرة	١٩٨٧
بداية ونهاية	رواية	١٩٤٩	الخامسة عشرة	١٩٨٧
بين القصرين	رواية	١٩٥٦	الثالثة عشرة	١٩٨٦
قصر الشوق	رواية	١٩٥٧	الرابعة عشرة	١٩٨٧
السكرية	رواية	١٩٥٧	الثالثة عشرة	١٩٨٧
اللص والكلاب	رواية	١٩٦١	التاسعة	١٩٨٠

السمان والخريف	رواية	١٩٦٢	التاسعة	١٩٨٥
دنيا الله	مجموعة	١٩٦٢	السادسة	١٩٨٧
الطريق	رواية	١٩٦٤	الثامنة	١٩٨٤
بيت سيئ السمعة	مجموعة	١٩٦٥	السابعة	١٩٨٣
الشحاذ	رواية	١٩٦٥	الثامنة	١٩٨٥
ثرثرة فوق النيل	رواية	١٩٦٦	السابعة	١٩٨٧
ميرامار	رواية	١٩٦٧	الخامسة	١٩٧٩
خمارة القط الاسود	مجموعة	١٩٦٩	السابعة	١٩٨٥
تحت المظلة	مجموعة	١٩٦٩	السادسة	١٩٨٤
حكاية بلا بداية ولا نهاية	مجموعة	١٩٧١	السابعة	١٩٨٧
شهر العسل	مجموعة	١٩٧١	السادسة	١٩٨٢
المرايا	رواية	١٩٧٢	الخامسة	١٩٨٠
الحب تحت المطر	رواية	١٩٧٣	الرابعة	١٩٨٠
الجريمة	مجموعة	١٩٧٣	الخامسة	١٩٨٤
الكرنك	رواية	١٩٧٤	السابعة	١٩٨٦
حكايات حارتنا	رواية	١٩٧٥	السادسة	١٩٨٦
قلب الليل	رواية	١٩٧٥	الثالثة	١٩٨١
حضرة المحترم	رواية	١٩٧٥	الرابعة	١٩٨٣
ملحمة الحرافيش	رواية	١٩٧٧	الرابعة	١٩٨٥
الحب فوق هضبة الهرم	مجموعة	١٩٧٩	الرابعة	١٩٨٧
الشيطان يعظ	مجموعة	١٩٧٩	الرابعة	١٩٨٧
عصر الحب	رواية	١٩٨٠	الثانية	١٩٨٧
أفراح القبة	رواية	١٩٨١	الثالثة	١٩٨٧
ليالي ألف ليلة	رواية	١٩٨٢	الثالثة	١٩٨٧
رأيت فيلما يرى النائم	مجموعة	١٩٨٢	الثالثة	١٩٨٧

الباقي من الزمن ساعة	رواية	١٩٨٢	الثانية	١٩٨٥
أمام العرش (حوار بين الحكام)		١٩٨٣	الثانية	١٩٨٥
رحلة ابن فطومة	رواية	١٩٨٣		
التنظيم السري	مجموعة	١٩٨٤		
العائش في الحقيقة	رواية	١٩٨٥		
يوم مقتل الزعيم	رواية	١٩٨٥		
حديث الصباح والمساء	رواية	١٩٨٧		
تحت الطبع				
قشتمر	رواية			
الفجر الكاذب	مجموعة			

تفسير نص القاهرة الجديدة

تحليل نص رواية القاهرة الجديدة (٩٤)

[١]

تبدأ الرواية بوصف عام للجامعة ، وإن كان هناك وصف آخر ومقارنة بين حدآت حيارى تدور فى السماء وهذه الحدآت التى تدور إنما ترمز إلى شئ غير طيب ونذير بالشر ، ثم ينتقل إلى مجموعة من الطلبة فى فناء الجامعة وفى هذا السياق يقوم المؤلف بوصف لقبة الجامعة ، والتى ترمز إلى شمس نهار جديد وعالم جديد تنبثق منه القاهرة الجديدة ، هذا العالم الجديد هو عالم العلم والعمل والإشراق والنور ، وهو عالم طيب وإيجابى ولكن سماه مثقلة برموز ترمز إلى فأل غير طيب ونذر غير طيبة مثلها الحدآت الحيارى ، يلى ذلك عرض لآراء شباب الجامعة فى ظاهرة جديدة فى زمن أحداث الرواية ، وهى ظاهرة التحاق الفتاة بالجامعة ونجد انه فى عرض آراء شباب الجامعة فى هذه الظاهرة لم يذكر أسماء محددة ، وهذا دليل على أن هذه الآراء تمثل آراء فتيان الجامعة فى هذه الظاهرة ، وهو بذلك يوضح وجهة نظر مجتمع الجامعة فى هذه الظاهرة كما يعرض أيضاً من خلال هذه الآراء رأى المجتمع الجامعى فى المرأة ومدى الاقتناع بأهمية خروج المرأة للعمل والمشاركة الاجتماعية ، ومدى تقبل المجتمع لمثل هذا الدور الجديد على المرأة فى ذلك الوقت ، وذلك من خلال طلبة جدد فى الجامعة ، ثم يلى ذلك رأى مجموعة أبطال الرواية والذين على مشارف التخرج وهم ، على طه ، مأمون رضوان ، محجوب عبد الدائم ، ومن خلال المقارنة بين آراء الطلبة الجدد والطلبة المشرفين على التخرج نتعرف على مدى تأثير الجامعة والدراسة الجامعية فى النضج والرقى بفكر الشباب من خلال تطور مفهوم كل منهم ظاهرة خروج المرأة إلى الحياة الاجتماعية ممثلة فى الالتحاق بالجامعة .

[٢]

وفى هذا الفصل من الرواية نجد أن الأصدقاء يدلون بآرائهم حول مناظرة دارت حول المبادئ وهل هى ضرورية للإنسان أو الأولى أن يتحرر منها ؟ وكانت آراؤهم متباينة ، فنجد أن على طه يرى أن أهم المبادئ هى الإيمان بالعلم بدل الغيب ، والمجتمع بدل الجنة ، الاشتراكية بدل المنافسة ، فى حين يرى مأمون رضوان أن أهم المبادئ هى المبادئ الدينية التى أنشأها الله ، بينما يرى محجوب عبد الدائم أنه لا توجد مبادئ هامة ولا توجد لديه سوى كلمة " طظ " المثل الأعلى ، وفى النهاية هذا الجزء يؤكد المؤلف

على التباين بين الشخصيات ، وذلك فى جملة يرددها محجوب عبد الدائم " يا عجباً ! دار واحدة ؟ أنا رأسى هواء ، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة ، وعلى طه معرض أساطير حديثة " هذه الجملة توضح وبشكل رمزى عن محنة القاهرة الجديدة فى مرحلتها الكبرى مرحلة الانتقال من عصر وسيط إلى عصر حديث وإيقاعات التعثر والنجاح التى تلازم هذا الطور الانتقإلى كما نجد فى هذا الجزء توضيحاً عارضاً من المؤلف لطول الأصدقاء الأربعة " مأمون رضوان ، على طه ، محجوب عبد الدائم ، أحمد بدير " مع تأكيد على قصر قامة أحمد بدير ، وهو يمثل الصحافة إلى جانب دراسته فى الجامعة ، وهو رمز آخر إلى أن الصحافة ذات جذور ضعيفة فى هذا المجتمع الأمى فهى قصيرة العمر قصيرة القامة ، وهذا ما يؤكده أحمد بدير فى جملة يرددها فى نهاية الفصل الأول من الرواية حيث قال " على الصحافى أن يسمع لا أن يتكلم ،خاصة فى عهدنا الحضر " .

[٣]

يبدأ هذا الفصل من الرواية بتعريف بأولى الشخصيات الرئيسية فى الرواية وهى شخصية مأمون رضوان ، وهو تعريف جسدى اجتماعى نفسى يتوازى فيه التعريف الجسدى بالتعريف الاجتماعى والنفسى فهو " كان ذا قوام ممشوق ، نحيفاً فى غير هزال ، " هذا من الناحية الجسدية ، أما من الناحية الاجتماعية النفسية فهو " شخصية غنية بعناصر الجمال والجلال . فلو أراد أن يكون عمر بن أبى ربيعة لكان ، ولكنه كان ذاعفة واستقامة وطهر لم يجتمع مثلها لشاب .

كان ضميراً نقياً وسريرة صافية ، كان مخلصاً ينشد الدين الحق والإيمان استقامة الجسد واستقامة النفس ، ثم نجد توازيا آخر بين نشأته الطفولية وحياته الاجتماعية فى مرحلة النضج فنجد أن المرض الذى أقعده عن اللحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة ودراسته الدين على والده ، وهذا يوضح دور الأب فى تعليم الابن تعاليم الدين والاختلاف عن تعاليم الدين عن مؤسسات الدولة مما يجعل شخصيته تتسم بصفات سيكولوجية تتمثل فى وجود أنا أعلى شديد الصرامة ، وتتخذ موقفا متحجراً مع الدين هذا يدفعه فى الكبر إلى الميل للوحدة وجهل بأصول اللباقة الاجتماعية ، ونكران لروح الفكاهة وولع بالصرامة جعلت من حديثه أحيانا سوط ذاب إلا أنه بعد الالتحاق بالجامعة قد تغير شيئا ما ، وهذا ما يؤكد دور التعليم فى الأفراد ، ويوضح ذلك هذه الجملة " غير أن شاب الجيزة تغير عما كان عليه فتى طنطا المصاب ، صار أوسع صدراً وأرحب فهما ، أمكنه أن يصغى إى مجون محجوب عبد الدائم مبتسما ، وأن يناقش على طه فى قيمة الدين والإلحاد ، وأن يتلقى صابراً سهام الناقدين والساخرين .

[٤]

يبدأ هذا الفصل بتعريف ووصف لعلى طه ، وهذا التعريف والوصف يتوازىأيضاً فيه الوصف الجسدى بالوصف الاجتماعى والنفسى وهو يوضح مدى قدرة المؤلف فى رسم شخصياته بعناية فائقة لنتعرف على الشخصية من وصفها الجسدىعلى وصفها وحقيقتها الاجتماعية والنفسية فهو أى على طه يحسب الناظر إلى منكبيه العريضين أنه من هواة الرياضة البدنية ، واكن فتى جميلا ذا عينين خضراوين ، وشعر ضارب لصفرة ذهبية ، ودلالة واضحة على النبل ، هذا كان الوصف الجسدى أما الوصف الاجتماعى والنفسى فهو " كان مثالاً طيباً للروح الاجتماعية الحق ، كلن عضوا بارزاً فى القسم المخصوص وجمعية الرحلات الرسمية ، وجماعة الخطابة والصحافة ، ويجيد الحديث والخطابة وطهى الطعام والغناء مع ميل محمود للاطلاع والثقافة واستمساك مخلص بالفضيلة " ، من خلال هذين الوصفين الجسدى والاجتماعى النفسى والتوازى بينهما يعرض الكاتب للتمثل الفكرى لشخصية على طه فالشعر الأصفر والعينين الخضراوين إلى جانب تعريفه لنفسه فى قوله " هذه بطاقتى الشخصية وهى تغنى عن كل تعريف فقير واشتركى ، ملحد وشريف ، عاشق عذرى ، فالوصف الجسدى إنما هو مرآة للوصف النفسى والاجتماعى للشخصية كذلك نجد فى هذا السياق يعرض المؤلف لأزمة على طه التى تزعزعت فيها عقيدته ، وذلك فى مستهل حياته الجامعية والتى دفعته إلى التحول ليرتمى بين أحضان الفلسفة المادية ، هذا التول كان عقبة تنذر بأن تكون هادية وهى الأخلاق فقد نهضت أخلاقه على دعامة من الدين فعلام تنهض اليوم ؟؟

ويجد منقذه أوجست كونت رجل المجتمع ليبشره بإله جديد هو المجتمع ودين جديد هو العلم لتنتهى رحلته التى بدأها من مكة إلى موسكو بكل ما يحملاه من رموز ودلالات واضحة ، ثم ينتقل المؤلف إلى وصف وتعريف بأولى الشخصيات النسائية فى الرواية وهى إحسان شحاتة ، وهى عظيمة الشعور بأمرين جمالها وفقرها كان جمالها فائقا .. ولكن لم توجد بالدار مرآة حقيقة بأن تعكس ذلك الجمال الصبيح فالفقر حقيقة ماثلة كذلك ، وطالما خافت على جمالها عوادى الفقر ، وسوء التغذية ويعرض بعد ذلك لحياتها الاجتماعية فنجد أن والديها واللذين كانت شركتهما عشقا قبل أن تصير زواجا يشجعانها على السقوط والانحراف فهما لا يضران للأخلاق احتراما قط ، وكان يطلعان على أسرار حياتها الخاصة ومن خلال سرد المؤلف لبعض المواقف الخاصة بإحسان شحاته وعلاقتها بوالديها نعلم أن هناك سقوط للأب بكل ما يرمز له معنى الأبوة من سلطة وأنا أعلى وأنا مثالى يحتذى به لكنها هنا لا تجد هذا الأب بل تجد الأب الساقط الذى يدفعها إلى السقوط والانحراف . ففى هذا الفصل نجد أول إشارة للجنس من خلال القبل بين

على طه وإحسان شحاته ، كذلك الوصف الدقيق لمفاتن جسد إحسان شحاته والتى مدح أحد شعراء الكلية ردفاها بمعلقة رنانة .

[٥]

يبدأ هذا الفصل بوصف لمحجوب عبد الدائم وهو وصف يماثل وصف شخصيتى على طه ومأمون من حيث الشكل العام والتمثل الفكرى أو اللاتمثل الفكرى فهو طويل ونحيف ولكنه شاحب مفلفل الشعر ، يميز وجهة جحوظ عينيه العسليتين وصعود شعيرات حاجبيه إلى أعلى هذا إلى نظرة قلقة متقلبة يوحى بريقها بالتحدى والسخرية ، ولم يكن به كصاحبيه جمال ، ولكن لم يكن لقسامته كذلك قبح منفر هذا كان الوصف من حيث الجسد والشكل العام والخارجى ، والذى سوف يعكس اللاتمثل الفكرى لديه والذى يبرزه وصفه لفلسفته وهى : الحرية كما يفهمها هو . وطظ أصدق شعار لها هى التحرر من كل شئ من القيم والمثل والعقائد والمبادئ من التراث الاجتماعى عامة ويقول أيضاً إن أصدق معادلة فى الدنيا هى :

الدين + الفلسفة + الأخلاق = طظ .

ومن هنا فشحوب الوجه رمز لشحوب التمثل الفكرى ، فهو لم يستطع أن يتمثل أى من التيارات الفكرية السائدة دينية كانت أم علمية أما جحوظ العينين وصعود شعيرات حاجبيه فهما رمز إلى التطلع والطلب الشره لما فى العالم ، وامتداد لكى تلامس الأشياء وينتقل المؤلف وينتقل المؤلف لسرد حياة الطفولة لدى محجوب عبد الدائم لنعلم أن والديه كانا طيبين جاهلين ، ولظروفهما الخاصة أتم تكوينه فى طرق بلدة القناطر فانطلق على فطرته بلا وازع ولا تهذيب فسب وقذف واعتدى عليه ، ومن هذا يتضح لنا أنه لم يكن هناك تأثير للتربية الوالدية فى حياته وافتقاده للقدوة وللتهذيب مما يكون له الأثر فى حياته الراشدة ، وهذا توضحه لنا علاقته بالجنس الآخر ، وكما يسرد المؤلف ، وما فتاته فى الواقع إلا جامعة أعقاب سجائر ... وكثيراً ما يهزأ بنفسه فيقول " لست خيراً منها فهى جامعة أعقاب ، وأنا جامع أعقاب فلسفة ، ثم إنى فى نظر المجتمع شر منها " ومن خلال هذا الوصف لفتاته وله نجد أنهما رمز لرغبتهما فهى تجمع بقايا الرغبات لدى عملائها كما أنه يجمع بقايا الفلسفات المختلفة لأنه ليس له فلسفة خاصة وهنا نجد أن هذا يعد ميكانيزما دفاعيا ثقافيا فهو يزيح من فوق إلى تحت عكس الميكانيزم الدفاعى فى الهستيريا والذى يتم الإزاحة فيه من تحت لفوق .

[٦]

يبدأ هذا الفصل من الرواية بعرض أزمة يمر بها محجوب بد الدائم تتمثل فى مرض والده وعجزه ، ثم يعقب ذلك مقارنة بين الرفاق الثلاثة من خلال المقارنة بين عمل كل من الآباء ، فنجد أن والده مأمون

رضوان يعمل مدرساً بالمعاهد ذا مرتب حسن فلا تعيش أسرته فى ظل خوف ، ثم والد على طه وهو مترجم ببلدية الإسكندرية ذو مرتب ضخم ، أما والد محجوب عبد الدائم فهو كاتب لشركة الألبان اليونانية بالقناطر خدمة خمسة وعشرون عاما ومرتب ثمانية جنيهات ، ومن خلال هذه المقارنة بين عمل الآباء الثلاثة يتضح لنا الرمز الذى ترمز إليه الوظيفة فوالد مأمون رضوان وعلى طه يعملان فى قطاعات أهلية أما والد محجوب عبد الدائم فهو يعمل فى قطاع أجنبى بكل ما يمثله هذا القطاع من الاغتراب والتطويع للقوى الأجنبية وضمور للدور الأبوى الفعلى ، وهذا يجعل محجوب عبد الدائم يحسد صديقيه ويمقتهما لما يتمتعان به من مظاهر الراحة المادية على عكس حظه البائس هذا هو المحتوى الظاهر ، أما المحتوى الكامن فهو حسد ومقت لأن لكل منهما أبا يقوم بدوره كاملا ، أما هو فأبوه لا يقوم بهذا الدور .

ثم ينتقل المؤلف إلى مقابلة محجوب عبد الدائم لشخصية سالم الإخشيدى ، ويعرض لنا وصف لسالم الإخشيدى من خلاله نجد أنه يماثل محجوب عبد الدائم من حيث بعض مظاهر الجسد ، فسالم الإخشيدى كثيف الحاجبين حاد البصر ، ومن الناحية الفكرية فهو مثل محجوب عبد الدائم أيضاً يكفر بالمبادئ ، ولكن دون جلبة أو ضوضاء ..

وربما لا يختلفان اختلافا جوهريا فى شئ فهما فى الذكاء سواء ، وهما فى الأخلاق – أو عدم الأخلاق سواء وقد كان سالم الإخشيدى فى آخر عهده بالكلية زعيما خطيراً من زعماء الطلبة ، وكان من أبطال لجان المقاطعة وموزعى المنشورات ضد الدستور ثم مقابلة مع الوزير وينقلب الفتى فجأة وبغير تدرج ثم يحصل على الليسانس ويعين قبل أوائل الطلبة وفى الدرجة السادسة ، وهى وقتذاك فردوس مفقود ، وهاهو يرشح للخامسة قبل أن يمضى على تعيينه سنتان ، وبعد أن إستقال بمدة كبيرة الوزير الذى عينه ، مما يدل على أنه حاز ثقة قاسم بك نفسه ، وأنه يسير قدما .

ياله من مثل يحتذى ومن خلال السرد والحوار الداخلى لمحجوب عبد الدائم يتضح لنا أن سالم الإخشيدى هو وجه آخر من وجوه محجوب عبد الدائم ، وانه وجد فيه المثل الذى يحتذيه فبعد أن عجز عن وجود بديل الأب على المستوى الرمزى ، يبحث عن الأب المثالى فلا يجد سوى سالم الإخشيدى مثالا يحتذى به ، وينتهى الفصل بعبارة يقولها محجوب عبد الدائم وهى " وألقى على المدينة نظره شامله وهتف يا قناطر يا بلدنا .. وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل " وهو يدل على أن نصيب الفئات المختلفة من ثروات البلد غير موزعة توزيع عادلاً .

[٧]

فى هذا الفصل نتعرف على بيت محجوب عبد الدائم الذى ولد فيه ، ونتعرف على أن والديه لم يكن لهما أى تأثير فى تربية الطفل وتنشئته سوى إلزامه بالقيام ببعض فروض دينه من جانب الأب مستعيناً بالعصا فى أحايين كثيرة ، ومن خلال الفقرات التى يسردها المؤلف لهذه المواقف يتأكد لنا نوع التربية الذى تلقاه محجوب فهو قائم على الإلزام بتعاليم الدين والإستعانة بالعقاب الفعلى (الضرب) هذا النوع من التربية يكون له أثره فى تكوين شخصية محجوب فى الرشد ، ولذلك كان محجوب عبد الدائم يخضع صلته بوالديه لفلسفته المدمرة التى لا تبقى على شئ ، فلم يكن حزنه حزنا على والده بقدر ما كان إشفاقاً على الرجل الذى ينفق عليه ثلاثة جنيهات كل شهر ، ومن هنا نتعرف على الأزمة الطارئة التى يمر بها محجوب وهى سقوط الأب مريضا إنما تماثل فى الواقع الإحباط الذى يتعرض له المريض النفسى فى الكبر ولا يقوى على تحمله فيرتد إلى المراحل التى تم التثبيت عليها فى الطفولة ، وهذا ما وضحه الموقف والأزمة فسقوط الأب مريضا كان له جذوره فى بدايات نمو وتكوين محجوب عبد الدائم فقد سقط الأب أيضا فى البداية عندما لم يكن له أى تأثير إيجابى فى نمو الابن وتربيته والحقيقة أن براعة المؤلف تتضح فى هذا الموقف حينما يرسم لنا وجود الأب ماديا أى تحقيقه لمتطلبات الحياة المادية وغيابه أو رمزيا فى الصغر ثم نجد العكس وهو وجوده نفسيا وعجزه ماديا ليؤكد لنا أن الوجود النفسى فى الصغر أهم من الوجود المادى فسقوط الأب وقانونه وشريعته فى الصغر ألقى محجوب عبد الدائم فى الشارع أشبه بلقيط بلا قانون بلا سند ، وأن هنا تغيب الضوابط الداخلية للشخصية والتى تفرز البنية الخارجية للشخصية فى الكبر .

[٨]

فى هذا الفصل تحتدم الأزمة التى يقع فيه محجوب عبد الدائم بعد قرار الطبيب المعالج الذى يقرر عدم عودة الأب إلى العمل مرة أخرى ، وهذا القرار الذى كان صداه لدى محجوب عبد الدائم أهم من صدى قرارت أخرى ، وهى أن والده سوف يستطيع تحريك جانبه المشلول بل ربما عاود المشى ، هذا الموقف يؤكد ما سبق أن طرحناه أن الوجود المادى للأب هو الأهم لدى محجوب عبد الدائم وليس الوجود النفسى ، والذى لم يكن موجوداً فى الصغر .

ثم يعرض بعد ذلك لموقف الأب من الأزمة فهو ذو طبيعة عملية فيعلم ابنه أنه لن يعود للعمل ، وأن المكافأة لن تدوم بعد ثلاثة أو أربعة شهور على الأكثر ويؤكد محجوب لوالده أن هذه هى نفس المدة

التى يحتاجها حتى يقدم لامتحان الليسانس ، وحتى لا يعين كحامل بكالوريا فيخبره الأب بأنه لن يستطيع أن يقدم له أكثر من جنيه واحد شهريا ، فيوافق محجوب مرغما فهو لا يملك الأختيار ، ونحن نرى أن هذا الجنيه الواحد إنما يرمز إلى استمرار الدور الأبوى المادى فقط وهو إن كان لا يقوم بمتطلبات محجوب الأساسية من المأكل والملبس ، فهو بالتالى لن يقدم له المتطلبات النفسية وهى الأهم والأساس ، ويعرض المؤلف لفعل من جانب محجوب عبد الدائم هو نتف حاجبه الأيسر " وهو فعل من الأفعال الحوازية ولد دلالته الرمزية فقد يكون رمزاً للتجرد من الذكورة حيث إن هذا الفعل كثيراً ما تقوم به السيدات وهو كنوع من أنواع التجميل أما حينما يقوم به رجل فقد يكون تجرداً من الذكورة ورمزاً للخصاء والعجز وهذا ما يؤكده قوله بعد هذا الفعل " لماذا قدر له أن يولد فى ذلك البيت ، وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والدمامة ؟

وينتهى الفصل بأن يغادر البيت إلى القاهرة ثم إشارة إلى أنه تناسى البيت والأسرة بسرعة بمجرد أن اتخذ مكانه بالقطار وهذا تأكيد على عدم التأثير بالوالدين فى المراحل المبكرة من حياته الطفولية والذى أبرزناه فى جزء سابق من الرواية .

[٩]

يعرض هذا الفصل لعودة محجوب عبد الدائم إلى القاهرة ومقابلة على طه فى الطريق فيدور بينهما حديث عن الفتاة التى أحبها على طه ورأى كل منهما فيها حيث يرى محجوب فى جمالها وجسدها كل التفوق ولكن على طه يرى أن الجمال ليس هو فضيلتها الوحيدة ولكن روحها لطيف وفؤادها ذكى ، وأنه يعجز عن أن يعبر عن إمتزاج روحيهما لكن محجوب يخبر على طه أنه يرى أن كمال الامتزاج بينهما يوجب أن تكون الفتاة محررة من الدين ، مؤمنة بالمجتمع والمثل العليا والاشتراكية ، ولكن على طه يرى أنه يكفيهما أن يحييا حياه روحية وجدانية وسوف يتحد عقلاهما بالاختلاط ثم يسأل محجوب عبد الدائم على طه كيف تعرف بفتاته ؟

ويجيب على طه من النافذة وفى رمز النافذة أو الشباك نجد أنه يرمز إلى إقامة الصلة بعد ، وليس عن قرب هذه المعرفة من النافذة غالبا ما تكون ناقصة لأن النافذة تكون حاجزاً فى طريق التواصل بين الشخصيين ، ومن خلال هذه العبارات يتضح لنا ما تمثله إحسان كرمز لمصر ينصر إليها طلاب الجامعة جميعاً من النافذة ولكنها اختارت على طه دون سواه اختارته بقلبها ، وهو يرمز إلى الإشتراكية ولكنه لا يستطيع أن يقيم الصلة بينها لأنه ينظر إليها من النافذة ولا يدخل إلى الداخل مما ينبئ بفشل المحاولة ، وينتقل المؤلف إلى دخول دار الطلبة بين محجوب وعلى طه ويبرز عبارة " أسعد الناس

وأشاقهم " وهذا التناقض بين السعادة والشقاء هو أيضا نفس التناقض بين الشخصيتين على طه ومحجوب .

[١٠]

فى هذا الفصل يجتمع الرفاق الثلاثة فى حجرة مأمون رضوان ، ونتعرف على آراء الأصدقاء الثلاثة فى خطبة الجمعة والتى لايهتم بها على طه ومحجوب عبد الدائم ، ولكن مأمون رضوان يرى أنها فى حاجة ماسة إلى التجديد بينما يرى على طه أن الحاجة الماسة إلى وعاظ جدد من كليتهم لا من الأزهر ، وعاظ يبينون للشعب أنه مسلوب الحقوق ، ويدلونه على سبيل الإخلاص ، أما محجوب عبد الدائم فكان يشترك فى الحديث معهم ، لأنه فى هذا اليوم شعر أكثر من ذى قبل أنه من الشعب البائس الذى يعنيه على طه فأراد أن ينفس عن صدره المحزون بالكلام ، فقال إن علتنا هى الفقر ، ويؤكد على طه كلام محجوب عبد الدائم ، ويضيف أن الفقر تختنق فى جوه الفاسد العلم والصحة والفضيلة ، فيضيف محجوب عبد الدائم عرفنا الداء وهو شئ ميسور ، ولكن ما العلاج ؟ وهنا يختلف الرفاق فيرى مامون رضوان فى الإسلام العلاج ، فى حين يرى على طه أن الحكومة والبرلمان هما العلاج ، ولكن محجوب عبد الدائم يرى أن الحكومة أسرة واحدة الوزراء يعينون الوكلاء من الأقارب ، والوكلاء يختارون المديرين من الأقارب ، المديرون ينتخبون الرؤساء من الأقارب ، الرؤساء يختارون الموظفين من الأقارب حتى الخدم يختارون من خدم البيوت الكبيرة ، فالحكومة أسرة واحدة ، وهى حقيقة بأن تضحى بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها ، أما البرلمان فه شأنه شأن المؤسسات الأخرى فالنائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، ثم ينتهى الحوار بين الرفاق بتقرير من مأمون رضوان عن صاحبيه ، يؤكد فيه على أن على طه شيوعى بناء ، بينما محجوب عبد الدائم مدمر وفوضوى ، ثم يعقب على طه بأن الحجرة مادامت حجرة للطلبة سوف تصغى جدرانها إلى آمال الأجيال المتعاقبة .

ومن هنا نتأكد إلى أن الحوار كان عبارة عن آمال طلبة الجامعة ممثلون فى الرفاق الثلاثة ، وهم يرمزون إلى طلاب العلم الذين يبحثون عن الحل فيكون الحل نتيجة للايدلوجية الخاصة بكل فرد ، فنجد مأمون رضوان يختار الحل الدينى نتيجة لأيدولوجيته الدينية أما على طه فيختار الحكومة والبرلمان وذلك نتيجة لأيدولوجيته المادية أما محجوب عبد الدائم فلا يختار أى حل لأنه له أيدلوجيا خاصة .

[١١]

فى هذا الفصل يوضح لنا المؤلف كيفية قضاء محجوب عبد الدائم أولى ليإلى محنته فينتقل إلى المسكن الجديد فوق السطوح ويذهب إلى الجامعة ، ويقضى اليوم الدراسى حتى يأتى وقت الغداء فينفصل عن رفاقه ، ليذهب إلى دكان الفول ، ويتذكرأنه كان بالأمس يتناول الغداء فى المقصف مع الرفاق ، وكان مكونا من صفحة سبانخ باللحم الضانى وأرز وبرتقالة ، ثم اليوم يذهب إلى كان الفول الذى يجاوره دكان كباب والذى يسيل لعابه ويوجع معدته ، وفى هذا التجاور بين دكان الفول والكباب إنما هما رمز لتجاور التفاوت الطبقى على المستوى الشعورى ، أما على المستوى اللاشعورى فهو الحلم بالإشباع الفمى بالنسبة لمحجوب عبد الدائم ، ثم نجده بعد ذلك يعود إلى سكنه الجديد ويفتح الباب فيشم رائحة هواء فاسد لأنه كان قدترك النافذة مغلقة وهى إشارة إلى أن إغلاق النافذة يفسد الهواء كما أن إغلاق النفس يفسدها كذلك ، ثم نجد بعد ذلك أن مهاماً جديدة أضفيت إلى مهامه الأساسية ، وهذه المهام الجديدة الشاقة والمتعبة تتمثل فى قيامه بدور الخادم وربما الغسالة أيضا وهو يقوم بهذه المهام ممتعضا ثائراً وهذه المهام الشاقة وطريقة آدائه لها تدل على انه أيضا سوف يعانى نفسيا لتحمل مصاعب نفسية هو ليس أهلاً للقيام بها ، ولكن ليس له إلا أن يكافح بصلابة وعناد وأن يتحدى الناس والحظ والدنيا ، جميعا وان يغضب وأن يحقد وان يجن جنونا ويستمر فى عمله حتى ينتصف الليل ثم يترك مكتبه إلى فراشه منهوك القوى وهذا اللفظ (القوى) بالجمع إنما تعنى أيضا القوة النفسية والقوة البدنية والقوة العضلية .

(١٢)

في هذا الفصل من الرواية يواصل المؤلف عرض أيام المحنة في حياة محجوب عبد الدائم وكيفية تأثيرها علي شخصيته ، فنجده تمر عليه الأيام وهو جائع و لا تطمئن معدته إلا سويعات معدودات في اليوم الطويل وهو غير قادر على اقتناء الحوائج كابتياع قطعة صابون أو غاز أو حاجته من الورق ، هذا يجعله يتألم كثيراً، ولكن مع تكرار الألم يصبح غير أليم وهذا تعبير عن مازوخية شديدة ، ثم يلمح المؤلف الى جانب آخر من جوانب شخصية محجوب عبد الدائم وهو حبه لنفسه و التى يحبها أكثر من الدنيا جميعاً أو التى يحبها وحدها دون الدنيا جميعا هذا العشق للنفس إنما يعنى النرجسية في شخصية محجوب هذه النرجسية تجعله لا يسأل رفاقه أن يطعموه ، فلو سأل على طه ما تأخر أو تردد ، ولو سأل مأمون رضوان لنزل له عن طعامه ، ولو كان كسرة خبز ، هذه التصرفات تدخل في إطار الأنانية والنرجسية ، لأنه لا يريد أن يقيم علاقات مع رفاقه ثم يعرض المؤلف لمحنة أخري يمر بها وهى اقتناء كتاب في اللغة اللاتينية ثمنه خمسة وعشرون قرشاً وهو لا يملك هذا المبلغ فماذا يفعل ، فماذا يفعل؟ إنه

يرفض اللجوء إلى رفاقه تأكيداً على نرجسيته وأنانيته وعدم إقامة الصلة بين رفاقه ، وبذلك يتذكر قريبه أحمد بك حمديس فيقرر أن يقصده لكى يكفيه شر اللجوء الى البغضاء ! وهو اللجوء الى الرفاق وطلب المساعة مما يعنى إقامة الصلة والعلاقة بهم وهو الذي يرفضه كإنسان محكوم بالأنانية والنرجسية.

[١٣]

في هذا الفصل من الرواية يحاول محجوب عبد الدائم أولى محاولاته للخروج من الأزمة التى تمر به ، وذلك عن طريق أحمد حمديس قريب العائلة ويتذكر في الطريق اليه تلك الفترة التى كانت العائلتان تختلطان عندما كان البك لا يزال أحمد أفندي حمديس المهندس بالقناطر ، ولكنه الآن كبر وعظم ولم يعد يختلط بهم أو بذويه في القناطر ، وهو الشئ الذي يأخذه والد محجوب على البك ذلك التنكر للأهل والأصدقاء بعد أن يكبر ويتقدم في المركز ، وفي هذا السياق أيضاً يوضح المؤلف أن الشخصية التى تصل من الطبقة الدنيا الى الطبقة العليا تتنكر لطبقتها ، وتتصنع صفات الطبقة الجديدة التى تنتقل إليها.

ثم يعرض المؤلف بعد ذلك لمقابلة البك لمحجوب عبد الدائم ويؤكد المعنى السابق حينما يقول له بدا الاسم غريباً بادئ الأمر ثم أسعفتني الذاكرة ، ثم يخبره محجوب عبد الدائم أن والده مريض أصيب بالشلل الذي ألزمه الفراش فانقطع عن عمله وساءت الحال ويقول له البك أمر محزن ، أرجو أن تبلغه تحياتى وسأله هل انتهيت من الدراسة ؟ ويعتذر له لأنه لديه موعد هام ويحاول محجوب أن يستجدى البك في طلب المعونة إلا أنه حينما يلمح ولديه تحية وفاضل يتراجع عن موقفه ، لأن كبرياءه يمنعه أن يستجدي البك أمام ولديه ، وخاصة تحية والتى يري فيها الرمز الحي للحياة العالية فيشعر في أعماقه برغبة إلى السيطره عليها والبطش بها ، ويجلس معهما ويتعارفون ، ثم يدعوهما لزيارة حفريات الجامعة فيوافقان ويقبلان الدعوة.

[١٤]

في هذا الفصل من الرواية يشير المؤلف الى تقلب الطقس وهبوب رياح شديدة ، وإشارة الى شهر أمشير وهو أسوأ شهور السنة في مصر ، نظراص لتقلب الجو ما بين رياح و أمطر و غبار ، وأثر ذلك في محجوب الذي لا يستطيع مقاومته لضعف جسده ، ولكن ينشغل محجوب عن هذا بأفكاره ويذكر تحية تلك الفتاة الأرستقراطية والتى تعد مفتاحاً سحرياً يفتح الأبواب المغلقة ، ويصنع المعجزات إلا أن هذه الأفكار هى أقرب الى الأحلام ، فهو يحلم بالوصول الى الطبقة العالية عن طريق تحية حمديس ويبدأ المؤلف فى سرد موقف محجوب عبد الدائم من الأزمة وكيف يفكر في الخروج منها ، ويعرض لاعتقاد محجوب عبد الدائم في التفوق الجنسي على الأغنياء ، وهو أحد ميكانيزمات الدفاع لدي الفقراء فهو يزيح

هزيمته العقلية والمادية الى تفوقه الجنسي على الأغنياء وهو عكس ميكانيزم الدفاع في الهستيريا والذي يزيح فيه المريض من أسفل إلى أعلي وإشارة أخيرة في الفصل الى أحلامه التى لا يوقفها رادع خلقي ، ويزيدها الجوع جنوناً إذ أن أحلامه التى هي تحقيق لرغبات عاجز عن تحقيقها في حياة اليقظة زاد عليها عدم استطاعته أن يسد رمقه بالطعام المناسب فكانت أحلامه شاملة حلمه في الطعام والثراء والتحول من الطبقة الدنيا إلى الطبقة العليا.

[١٥]

في هذا الفصل يحول محجوب عبد الدائم المحاولة الثانية للخروج من الأزمة التى يمر بها ، هذه المحاولة تتمثل في أن يقصد حمديس بك في الوزارة ليمد له يده طالبا المساعدة ، ويذهب ويعلم أن البك يرأس اجتماع المجلس الاستشاري ، و أنه يستطيع أن يحضر يوما آخر لكنه يعلم أنه لا يستطيع الانتظار فيطلب من السكرتير أن يأتيه في المساء فيوافق ، ويخرج يتجول في القاهرة حتي يحين ميعاد عودته ، وفي أثناء تجواله يتقابل مع تحية حمديس ويدعوها الى تحديد ميعاد الزيارة إلي الحفريات ويعرض عليها يوم الجمعة فتوافق ويجد نفسه في موقف اختيار بين الذهاب الى أبيها واستجدائه وفقدان الزيارة إلي الحفريات أو التضحية بمقابلة البك في مقابل الفوز بلقاء تحية وزيارة الحفريات ، ويختار لقاء تحية لتفشل المحاولة مرة أخري ولا يستطيع الحصول على النقود التي تلزمه ، ولا يجد في النهاية سوي أن يقصد سالم الإخشيدي ليطلب مساعدته ، ويذهب إلى سالم الإخشيدي .

[١٦]

في هذا الفصل من الرواية يبدأ محجوب المحاولة الثالثة ويذهب إلى سالم الإخشيدي ليسأله المعونة ، وفي هذا الفصل يعرض المؤلف لبعض جوانب الحياة الاجتماعية للمجتمع المصري في هذه الفترة ، فنري مظاهر الوساطة والمحسوبية من خلال زوار مكتب سالم الإخشيدي المطالبين بوساطات في النقل والترقية ، ثم يقدم محجوب عبد الدائم نقداً لأسلوب الإدارة وإتباعه لنظام الأقدمية ، وكيف أن هذه النظام يقتل الكفاءات ، وفي هذا الجزء من الرواية يعرض المؤلف لساعي سالم الإخشيدي ويصفه بضخامة الجسم وغزارة الشارب وهي صورة ترمز إلى الرجولة في أحد مستوياتها ، إلا أن هناك مستوى آخر وهو رمز العبور إلى سالم الإخشيدي وكيف أن ضخامة الجسم إنما تعنى ضخامة المجهود المطلوب للعبور إلى سالم الإخشيدي ، ورغم أنه يعبر اليه شكلياً إلا أنه لا يعبر إليه فعلياً فهذه الشخصية سالم الإخشيدي وكما يصفها المؤلف ترفض العطاء بأي شكل دون مقابل لهذا العطاء ، ولما كان محجوب ليس لديه ما يعطيه لسالم الإخشيدي فهو لن يحقق له حاجته ، وإنما يحاول أن يساعده بأن يقدم له كارت توصية إلى

صاحب مجلة ليقوم بترجمة بعض المقالات ، ويوضح له أن هذا أكرم له وأنفع ولكن هذا الحل غير مجدي بالنسبة له فهو حل آجل وهو في احتياج إلى ثمن الكتاب ، ويفكر فيجد أنه لم يعد لديه سوى شخصين هما على طه ومأمون رضوان ، ولكن يفضل أن يلجأ إلى مأمون رضوان وفي هذا رمز إلى الجانب الديني يكون له أهمية في تحقيق المطالب وحل المشكلات وبالفعل يحقق له مأمون رضوان مطلبه ويعطيه ثلاثين قرشاً لتنتهي إحدى أزماته .

[١٧]

فى هذا الفصل يعرض المؤلف لحدث مهم وهو لقاء محجوب عبد الدائم بتحية حمديس فى رحلة الحفريات ، وكيف أن اللقاء أصبح ثنائياً وكان المفترض أن يحضر شقيقها فاضل هذا اللقاء لكنه لم يحضر وعندما يذهبان إلى الحفريات يعتذر لهما المفتش لعم استطاعته مصاحبتهما ويعرض المؤلف فى هذا السياق ومن خلال حوار بينهما إلى انتقادات اجتماعية تتمثل فى أن الخريجين يتحدثون عن المستقبل بحزن ويأس وأن السابقين يقبعون وراء المكاتب فى الوزارات فى الدرجة الثامنة ، ويلمح إلى تطلع الفتى إلى استغلال القرابة التى تربطه بأحمد حمديس للتوسط له للعمل فى السلك الدبلوماسى مفضلاً ذلك عن الإعداد للدكتوراه والتدريس فى الجامعة ، وهذا يعكس جانباً من جوانب شخصيته حيث إنه لا يريد الكفاح والعمل ويؤثر عليه الوساطة للوصول إلى الطبقة ، ويؤكد ذلك محاولته الاعتداء على تحية حمديس وفشله فى ذلك ورفض الفتاة لذلك وصدها له وتعود إلى السيارة وتصعد إليها وتتركه وحده فى الهرم ليقارن بين تحية حمديس وجامعة الأعقاب ، وأوجه الاختلاف بينهما ليدرك أن ما تؤخذ به جامعة الأعقاب لا يصلح أن تؤخذ به تحية حمديس ثم ينظر إلى الهرم ويردد عبارة وهى إن أربعين قرناً تنظر إلى مأساتى من فوق هذا الهرم ، وهذا اللفظ أحد الألفاظ الشهيرة التى قالها نابليون بونابرت على مصر فى غزواته وفشله فى السيطرة على المجتمع المصرى وحينما يرددها محجوب عبد الدائم فى هذا السياق دليل على فشله فى الوصول إلى الطبقة الأعلى وهى عبارة يمتزج فيها قدر من السخرية من النفس وفى نفس الوقت العظمة فى التشبه بنابليون ، ثم يلى ذلك موجة غضب ورغبة تدميرية وعدوانية تجاه المجتمع والتى تأتى عقب ذلك الفشل حينما يرغب لو قذف القاهرة بأحجار الأهرام الهائلة .

[١٨]

فى هذا الفصل نجد أن هناك فترة استقرار نسبياً والسبب فى هذا الاستقرار أن محجوب عبد الدائم قد التحق للعمل فى مجلة النجمة نظير خمسين قرشاً فى الشهر ، هذا العمل جعل حياته تخلو من الفراغ

ويندر تفكيره فى نفسه ، وهنا نجد تأكيداً على قيمة العمل وأهميته للإنسان من الناحية النفسية فهذا العمل جعل محجوب عبد الدائم لا يجد وقت فراغ لاجترار همومه ، ثم يلى ذلك مرور شهرى مارس وأبريل وحلول شهر مايو مع خطاب والده الشهرى أنه أرسل إليه آخر جنيه يستطيع الاستغناء عنه ، وأن سينتظر من الآن فصاعداً معونته التى بات فى أشد الحاجة إليها ، ويبشره بأنه سيستطيع إن شاء الله أن يتحرك قريباً وربما أمكنه المشى متوكئاً ، وبذلك يوازى المؤلف بين الانفراج النسبى فى أزمة الوالد مع الانفراج النسبى فى أزمة الابن حيث ينجح الابن فى الامتحان هو ورفاقه الثلاثة مأمون رضوان ، على طه ، أحمد بدير ، ويلى ذلك بعض الانتقادات الاجتماعية ، والتى تتمثل فى كيفية تعيين الخريجين وكيف أن الذين يتم تعيينهم من ذوى الحسب والنسب ، وأن الأبواب تفتح لهم إلى وظائف الحكومة بقدرة قادر ، وفى هذا السياق يذكر على طه جملة وهى " ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة " وهذه العبارة لها مغزى نفسى يدل على أن الحل الفردى ينبئ بالفشل ، ولابد أن يكون هناك حل جماعى ولما كانت الجماعة مشغولة الآن بالدستور والمعاهدة فالدعوة للإصلاح الاجتماعى سوف تفشل حيث إن المجتمع لم يصل بعد إلى المرحلة التى تدعوه للتفكير فى مصل هذا الإصلاح ، ويؤكد هذا المعنى القول الصريح لرئيس المستخدمين فى مكتبة الجامعة حين يوجه كلامه إلى محجوب عبد الدائم قائلاً :

اسمع يا بنى : تناس مؤهلاتكم ، ولا تضيع ثمن طلب الاستخدام المسألة لا تعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها : هل لديك شفيع ؟؟

أانت قريب أحد مما بيدهم الأمر ؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة ؟ إن أجبت بنعم فمبارك مقدماً ، وإن أجبت بكلا فلتول وجهك وجهة أخرى .. هذا الفساد الاجتماعى يعكس داخلياً فساداً نفسياً يتمثل فى فساد السلطة والانصياع للغرائز وتهافت الأنا الأعلى للسيطرة الحقيقة ، وبعد حديث داخلى يجد نفسه مجبراً إلى الذهاب إلى سالم وإن كان ليس بذى مروءة ولا نجدة ، ولكن هل لديه سواه ؟! ..

[١٩]

فى هذا الفصل يعرض المؤلف لزيادة محجوب عبد الدائم لسالم الإخشيدى فى منزله ويعلمه بأنه حصل على الليسانس وأن الشهادة بغير شفاعة أرخص من ورق اللحم ، وهو يأمل فى المساعدة لكى يلتحق بوظيفة ما .

ونعرف من خلال سرد المؤلف أن هناك وظيفتين خاليتين ، وقد وعد سالم الإخشيدى شخصاً ما إحداهما وتقبل نظير الأخرى هدية فاخرة ثم ينبأ سالم الإخشيدى محجوب بأنه لا توجد لديه وظائف خالية فى الوزارة ، ولكن الدولة مليئة بالوظائف الخالية ، ولكن لها شروط منها شرطك عبد العزيز بك راضى الذى يقبل نصف مرتب المعين لمدة عامين بضمان وشرط المطربة الآنسة دولت فالدرجة الثامنة ثلاثون جنيهاً ، السابعة أربعون جنيها والسادسة مائة جنية الدفع فورى فيقبل بشرط عبد العزيز بك راضى ، لأنه أرفق فهو يستطيع التنازل عن نصف مرتبه إذا صار له مرتب ، ثم يسأله كيف يتصل به ؟ ويبلغ سالم الإخشيدى بأنه لا يستطيع الاتصال به قبل شهر ونصف ، بعد عودته من أداء فريضة الحج ، ولكن محجوب يخبره بأن الانتظار معناه الجوع فماذا يفعل ؟ ثم يجد سالم الحال فى السيدة نيروز وهى ثرية جداً ولا تطلب مالاً ولكنها مغرمة بالشهرة والثناء أنها سوف تقيم حفلة خيرية بدار " الضريرات " وعليه أن يحضر الحفلة ، وسوف يقدمه للسيدة نيروز ليكتب عن الحفلة وصاحبتها وأن عليه أن يبتاع تذكرة بخمسين قرشاً ، ولكنه لا ملك هذا المبلغ ولا يستطيع أن يستلف منه ثمن التذكرة .

من خلال هذا الفصل فى حواراته وسرده نجد النقد الاجتماعى أيضاً ، والذى يعكس الفساد فى شتى مجالات الحياة الاجتماعية ، وفى جميع المؤسسات والوزارات والدوائر الكبرى ، وعرض لأشخاص يرمز كل منهم لطبقته فعبد العزيز بك راضى يرمز إلى رجال الأعمال ، والمطربة دولت رمز لوسائل الإعلام والثقافة ، وسالم الإخشيدى رمز لكبار موظفى الدولة كسكرتير لمكتب البك قاسم فهمى والسيدة نيروز الثرية والتى ترمز إلى وتمثل طبقة الأغنياء ، وهذا الفساد الاجتماعى والذى سبق أن أوضحنا أنه يعكس فساد السلطة ، والانصياع للغرائز وتهافت الأنا الأعلى للسيطرة الحقيقية ، ومن خلال هذا الفصل يتضح ما يمثل سالم الإخشيدى بالنسبة لمحجوب عبد الدائم كمثل أعلى يجد لديه الحل لكل أزماته ، ويدل ذلك على توحد محجوب عبد الدائم بسالم الإخشيدى ، والذى يكون له الأثر فى شخصية محجوب عبد الدائم .

[٢٠]

فى هذا الفصل من الرواية نجد محجوب عبد الدائم يبحث عن أحد يعطيه ثمن التذكرة فيجد مأمون رضوان قد ارتحل إلى طنطا ليودع أسرته قبل السفر إلى أوربا ، فلم يبق أمامه إلا على طه ، ولابد مما ليس منه بد ويذهب إليه ويجده قد تغير فقد انطفأ نور عينيه البهيج وهمدت روحه المتوثبة الحية ، ويعلم من خلال الحوار بينهما أن هذا التغير سببه إحسان شحاته ، فقد تغيرت فى معاملتها معه فى بادئ الأمر ثم ، طلبت إنهاء العلاقة بينهما ، وأن هذا الفعل قد حطم آماله ، وهنا نجد أن محجوب عبد الدائم لم يعد يمقت على طه كما كان قبل ذلك إذ أن أحد السباب التى دعته إلى أن يمقته قد اختفى فقد انتهت علاقته

بحسان شحاته ، وقد كان على يمثل لمحجوب عبد الدائم الكمال المتخيل فهو جميل ناجح ، ثم توظف وهو على علاقة حب بإحسان شحاته الفاتنة وبعد انقطاع العلاقة لم يعد يمقته ، فقد قل هذا الكمال المتخيل ثم نجده يعظ صديقه على بالنسيان ، وطلب منه فى النهاية الخمسين قرشاً ثمن التذكرة ويلبى له رغبته ويعطيه المبلغ وينتهى الفصل بالفعل الحوازى الذى يقوم به وهو نتف حاجبه اليسر متسائلاً : متى يمتلئ جيبى بنقود الحكومة ؟!وهو دليل على أن العجز الذى يحس به من الناحية المادية يترك له أثر فى عجزه عن الحياة الطبيعية .

[٢١]

فى هذا الفصل من الرواية يعرض المؤلف لحفلة جمعية الضريرات ، وفى هذه الحفلة يقابل محجوب عبد الدائم أحمد بدير ليكون دليلاً له فى هذه الدنيا الجديدة وتلقى السيدة نيروز خطبتها فلم تكد تنجو كلمة من خطأ نحوى ، فيؤكد محجوب على أنها مغفور لها حيث أنها تخطب بلغة أجنبية حيث إنها من أصل تركى وتتحدث الفرنسية بطلاقة كما هو شائع بين المجتمعات الراقية فى هذا الزمن ، وهذا الفعل إنما يعنى غرس قيم الأوروبيين وحمايته من الأحياء الشعبية ، ثم يلى ذلك عرض مجموعة من الانتقادات الاجتماعية على لسان أحمد بدير ومحجوب عبد الدائم ، ومنها أن حفلة خيرية تقام فى حانة وأن امرأة تسعى لزوجها ليحصل على الباشوية ، ثم شخص آخر آثار انتباه محجوب عبد الدائم ليعرف من أحمد بدير أنه كان موظفاً ثم اضطر إلى الاستقالة لأسباب خلقية ، يعمل بالأعمال الحرة ويعاد إلى الخدمة ويسير قدماً وعمله الحر هذا ما هو إلا شقة أنيقة فيها مائدة للقمار وفيها الحسان والكواعب الحور ، ثم يعرض لشاب يخطر كالغزال نافثاً سحر الأنوثة والذكورة معاً ويبلغه أحمد بدير بأنه أحمد مدحت أشهر من نار على علم ، يدعونه بحق كوكب الشرق ، وهو موظف ببنك مصر ومتخرج فى الحقوق منذ عام ، ومرتبه ثلاثون جنيهاً ، وأنه كان شفيعاً لنسفه ، ثم مسابقة الجمال ، وكيف أن أحمد بدير قد عرف اسم الفائزة قبل أن تبدأ المسابقة ويسأله محجوب عبد الدائم عن كيفية معرفة الاسم فيذكر له أنه رأى الفائزة مع الأعضاء الصحافيين من لجنة التحكيم عند سفح الهرم ، ثم يعقب محجوب عبد الدائم على هذا الموقف بقوله إن اختيار الموظفين تزييف ، رسو العطاءات تزييف ، الانتخابات نفسها تزييف ، فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييفاً ؟؟

ومن خلال الأحداث السابقة فى هذا الفصل يتضح لنا الزيف فى المجتمع ، فالبد يحكمها الأجانب والمتمصرون وشبه المصريين عائلات من أصول تركية أو من أصول وافدة ، وهو ما يبرز ما يتسم به المجتمع من مساوئ خلقية تعكس بالتالى مساوئ فى النضج النفسى للأشخاص ، وكيف أن اسم الجمعية

يدل على عدم النضج فجمعية الضريرات رمز عن العجز عن رؤية الواقع ، ثم يعرض لنا لموقف الصحافة من هذا الزيف ، ليؤكد أن الصحافة إنما هى سلطة من سلطات النفاق والخداع فأحمد بدير الصحفى يعلم كل هذه الحقائق ، ولا يذكرها فى مجلته ، ثم الأعضاء الصحافيين فى لجنة التحكيم الذين يتقابلون بالفتاة عند سفح الهرم ليختاروها بعد ذلك ملكة الجمال لتكشف أن هناك لقاء بين فساد اجتماعى وعقد نفسية واضطرابات سلوكية على المستوى الكامن يتضح فى الصياغة الإبداعية والواقع الاجتماعى على المستوى الظاهر وبينهما ديالكتيك .

ثم يتقابل محجوب عبد الدائم مع حمديس بك ويعلم من خلال المقابلة والحوار أن تحية حمديس ابنته لم تبلغه بما حدث فى رحلة الحفريات ، ومن خلال هذه الجزئية البسيطة يتضح هنا أن محجوب عبد الدائم اختار أن يسير فى طريق سالم الإخشيدى فقد كان بمقدوره أن يطلب من البك الوساطة له فى الوظيفة ولكنه لا يفعل على الرغم من علمه بأن ما فعله مع ابنته لم يعلم به البك ، وهذا هو الذى كان يجعله يتردد فى الذهاب إليه لطلب الوساطة .

ثم يلى ذلك تقديمه للسيدة نميروز عن طريق سالم الإخشيدى وتؤكد نيروز هانم أنها فخورة بالجيل الجديد وتكمل باللغة الفرنسية فقد طفح الإناء بالماء القذر ، ولابد من تطهيره وملئه من جديد .. وهى تفعل ذلك كنوع من الإسقاط لما فى الداخل على الآخرين ، هذا ما يتبعه الكثير من غير الناضجين نفسياً فبدلاً من أن تقول أنه يجب تطهيرها هى تقول إن الآخرين الذين يجب تطهيرهم ، وينتهى الفصل بأن يوجه سالم الإخشيدى جملة أشبه بحكمة إلى محجوب عبد الدائم فيقول له الشئ الكثير يتوقف على قلمك .

وهى تعنى قدرته على الكذب وحجب الحقيقة التى رآها فى الحفلة ، وذكر غيرها مما يطيب للسيدة نيروز فتتوسط له فى التوظيف .

[٢٢]

فى هذا الفصل يحاول محجوب عبد الدائم كتابة المقال الهام الذى يتوقف مصيره عليه فيتم حصر النقاط الهامة فى المقال فى جزئين ، الجزء الأول يمثل الحقيقة وهى

١- إكرام نيروز كريمة رجل فى صنائع الاحتلال .

٢- غرامها بالشباب .

٣- دار الضريرات حانة .

٤- المدعوون يعتنون بكل شئ إلا الضريرات .

أما ما ينبغى أن يقال فهو :

١- أسرة إكرام نيروز وعراقتها فى الوطنية .

٢- زوجة وفية وأم بارة .

٣- اغترافها من الثقافتين العربية والفرنسية .

٤- مشروعاتها الخيرية .

٥- مدعووها على مثالها .

٦- عاطفية الخير .

ومن خلال هذه المقارنة يتضح أنه ينبغى على محجوب عبد الدائم أن يزيف الحقيقة ويعرض غيرها فى صحيفته وهذا يبرز النفاق الاجتماعى الذى يجب أن يتحلى به ، وهذا النفاق الاجتماعى يعكس عدم نضج نفسى فى شخصيته لكنه قبل أن يكمل المقال يجد سالم الإخشيدى مرسلاً له الساعى يطلب مقابلته فى مكتبه ويذهب إليه ويخبره أنه لم ينته بعد من المقال فيخبره سالم الإخشيدى بأن هناك فرصة أخرى أقرب وهى وظيفة سكرتير قاسم بك فهمى ، وهى وظيفة سالم السابقة وأنه مطلوب منه مقابل هذه الوظيفة أن يتزوج فتاة غرر بها قاسم بك فهمى ، ويريد أن يصلح خطيئته ، ويجد محجوب عبد الدائم نفسه أمام الأمر الواقع بعد أن يسترجع الفترة السابقة من حياته ، فيجد أنه لابد أن يقبل لكى يؤكد قيمة فلسفته ، وفى نهاية الفصل يسأل محجوب عبد الدائم سالم الإخشيدى عن العروسة فيجيب عليه ستعرف كل شئ فى حينه ، ولن تكون من الآسفين فيرد عليه محجوب عبد الدائم ومتى يكون التعيين ؟ ومن خلال الجزء السابق نجد أن وظيفة محجوب عبد الدائم هى نفسها وظيفة سالم الإخشيدى السابقة كسكرتير لقاسم بك فهمى ، وهذا يعنى أنه يتخذ نفس الطريق الذى سار فيه سالم الإخشيدى مما يؤكد توحده الشديد ، فهذه الشخصية التى هى مشروع قواد سوف يكتمل فى شخصية محجوب عبد الدائم .

[٢٣]

فى هذا الفصل تتم مقابلة محجوب عبد الدائم والبك ، ومن خلال سرد أهم ملامح البك ومنها جميل المحيا ، أنيق الملبس والهندام ، صغير الشارب جميله يدل مظهره على أنه إمام من أئمة مدرسة الغزل ، هذه الأوصاف تعكس مدى ما يمثله البك من مظاهر الرجولة ، وفى نهاية المقابلة يقول البك لمحجوب عبد الدائم .

أرجو أن تكون عند حسن ظن الأستاذ الإخشيدى بك ثم يدعوه الإخشيدى إلى بيته عصراً ليعقد الزواج ويخبره أن البك قد جهز كل شئ وما عليه إلا تجديد ملابسه ، وهى رمز إلى تجديد شخصيته ويعلم أن

البك سوف يقوم بزيارته بعد الزواج ثم يتذكر دون أن يدرى أحمد بدير ويتخيل نفسه جالساً فى حفلة وصاحبه الصحافى يومئ إليه خفية من بعيد ، هذا التذكر اللاشعورى يعنى أنه يحاول الاختيار بين أمرين هما المقاومة أو الاستسلام ، لكنه يختار الاستسلام ليحقق فلسفته الخاصة ويحدث نفسه قائلاً قرنان فى الرأس لا يؤذيان أما الجوع ... سأكون أى شئ ، ولك أكون أحمق ابداً ، أحمق من يرفض وظيفة غضباً لما يسمونه كرامى ، أحمق من يقتل نفسه فى سبيل ما يسمونه وطناً .. وليكن لى أسوة حسنة فى الإخشيدى ذلك الأريب ظفر بوظيفته لأنه خائن ورقى لأنه قواد .

فإلى الأمام إلى الأمام ، وهذا يعكس شخصيته فهو يبيع كل شئ بثمن بخس يبيع العرض والأرض والأهل ولك يكون تابعاً لسقوط قانون الأب .

[٢٤]

فى هذا الفصل يحاول محجوب عبد الدائم تبرير موقفه وفعلته فيؤكد لنفسه فى حديث داخلى أن هناك مجتمعات يتعدد فيها الأزواج وأخرى تتعدد فيها الزوجات ، وقد يباح الزنا فى بلاد وكانت الإباحية قانوناً فى بعض المجتمعات فليس هناك قانون مطلق للزواج ، هذا التبرير هو نوع من التسكين النفسى فقد قرر أن يخوض معركة ضد ما تبقى لديه من قيم ، ويطبق فلسفته الخاصة ثم يبدأ فى التساؤل عن عروسه ما صورتها ، ما أسرتها ؟ وما أخلاقها وأحوالها ؟ ويتوقع أن تكون جميلة وإلا ما جذبت شخصاً كقاسم بك ، ولاشك كذلك فى أنها فقيرة ويدل على ذلك اختياره زوجاً لها كما أن الفتاة الغنية لا يعوقها عن الزواج عائق .

والشرف قيد لا يغل إلا أعناق الفقراء ، ثم يذهب إلى سالم الإخشيدى فيبلغه أن المأذون سيأتى بعد قليل ويقدمه إلى العروس ووالديها ويسبقه فى الدخول وهو يقول :

هاكم عضواً جدياً فى أسرتكم المحترمة ويدل وراءه فتقع عيناه على وجه غريب ، رأى إحسان شحاته ، إحسان شحاته تركى دون غيرها والتقت عيناهما .

والجملة الأخيرة فى الفصل ترمز إلى أن محجوب عبد الدائم قد رأى إحسان شحاته غريبة إحسان شحاته التى يعرفها التى أحبت على طه هى إحسان شحاته بعد السقوط قد تغيرت عما كانت عليه قبل السقوط .

[٢٥]

فى هذا الفصل من الرواية يعرض المؤلف لكيفية سقوط إحسان شحاته وتغيرها ، لنعلم أن قاسم بك أخذ فى مطاردتها بسيارته الفاخرة ، وحينما لم يجد أملاً أرسل سالم الإخشيدى لوالديها اللذين يحاولان

معها ويذكراها بحالهم وحال أخواتها وكيف أن هذا البك سوف يتزوجها لأنها جميلة وأنها من صلب كريم ويستغيث بها والديها وكذلك أخواتها الذين يستصرخونها ، ثم بعد ذلك تصعد إلى السيارة فى

اليوم التالى لمناقشتها مع والديها وتبدأ فى تبرير هذا الفعل فتقول لنفسها فى حوار داخلى : إنى أحب على ، ولكن أحب أخوتى كذلك ولا يجوز أن يذهب أخوتى ضحية لأنانيتى .

لذلك لا لشئ آخر ينبغى أن أذعن لأبى ، أنا لا أحب البك ، ولا أحب الحياة ، والله يعلم بذلك . هذا التبرير يشبه تبرير محجوب عبد الدائم مع الفارق أن هناك الضغوط عليها من جانب والديها اللذين يدفعانها للسقوط دفعاً ، ومن هنا يحاول الأنا التوفيق بين متطلبات الأنا الأعلى الرافض لهذا الفعل والهو الذى يدفعها بدافع من والديها بعكس محجوب عبد الدائم الذى لم يدفعه أحد إلى فعلته ولكنه أقدم عليها بدافع شخصى ، بتحقيق فلسفته الخاصة به . ثم يعقب ذلك مقارنة بين على طه والبك لنعلم أن البك رجل فاتن ، منظره جميل ، كلامه لذيذ ، ودعاباته جنون وفنون ، كانت عيناه بأعيم المنومين أشبه وكان إذا نظر فى عينيها الجميلتين وعاطاها الحديث شعرت بتخدير عام واستسلام حالم ، أما على طه فكان عاشقاً وناقداً فى آن واحد ، يحب لكنه ينقد ويعلم ويرشد أيضاً ومن خلال المقارنة تجد أن الاختلاف بينهما لم يكن سى فى شيئن ، وهما العمر فالبك فى الأربعينيات أما على فهو فى العشرينيات ، كما أن حديث كل منهما يختلف فهذا البك يداعب ويتحدث حديثاص لذيذاً ، أما على فهو ناقد ومعلم ومرشد ، ومن خلال هذين الاختلافين يتضح أن اختيارها كان بدافع نفسى فهى تبحث عن بديل للأب الذى سقط ويدفعها إلى ذلك ، فهى تعلم أن البك سوف يتزوجها ، ومن هنا يتضح مدى الصراع الأوديبى الذى لم يحل بعد والذى تبحث له حل فى قاسم بك البديل الجديد للأب ، ولكن بعد نزهة الهرم وبعد أن يعتدى عليها البك فى فيلته الخاصة ثم يخبرها أن مستقبلها أمانة بين يديه والله على ما يقول شهيد .

[٢٦]

فى هذا الفصل من الرواية يوضح المؤلف كيفية إتمام الزواج وموقف المشاركين فيه وكيف أنهم أحسوا بحلم ثقيل يودون الفراغ منه فى أقصر وقت ، وفى هذا التشبيه بالحلم الثقيل على المستوى الظاهر يواجهه أو يقابله على المستوى الكامن معنى الحلم الثقيل ، وهو الحلم الذى تتضح فيه الرغبة فيحس الحالم بالخطر إزاء رغبته التى يحويها الحلم ، وهنا يحس المشاركون فى الزواج بموقفهم من هذا الزواج فيودون الانتهاء منه فى أقصر وقت ، مما يدل على معرفتهم واستبصارهم لمعنى هذا الزواج الذى ترى فيه إحسان شحاته أنه الماضى الذى ودت الهروب منه فإذا به حقيقة ماثلة أمامها ، أما محجوب عبد الدائم يردد بعض العبارات والتى تحمل معنى استبصاره لما آل إليه حاله واستسلامه والذى يختلف عن

الاستبصار فى العلاج النفسى لتعديل السلوك ، أما هنا فهو يستبصر لكى ويردد ذلك فى العبارات التى رددها فى حوار داخلى وهى :

إن زواجه تزوير ، حياته تزوير ، الدنيا كلها تزوير فهو يوقع على عقد نكاح هو فى الواقع عقد سفاح ، ثم تردد إحسان شحاته بعض الكلمات فى حوار داخلى أيضاً يعكس مدى استبصارها لما آل إليه حالها فتقول :

أين الذى يرضى بعروس مثلها ؟ ثم تذكر والدها المحترم فلا تستبعد شيئاً ، والدها الذى تعامى عن سقوطها ، والذى وصاها بعشيقها ولم يوصيها بزوجها : فلماذا لا يوجد أناس على شاكلته ؟ وقد وجد بالفعل وها هو يجلس إلى جانبها كزوجها إذ هى مستبصره سقوطها عن طريق سقوط الأب وتعاميه عن هذا السقوط والتوصية بالعشيق وعدم التوصية بالزوج ، بل إن الزوج على نفس شاكلة الأب فهو يعلم الحقيقة ويتعامى عنها أو يستسلم لها ، فهو نموذج لصنف من البشر يفرزهم المجتمع ، وهو جزء من الحقيقة ، أما الجزء الثانى فهو هذا الصنف من البشر الذين استقر بهم الحال على هذا النحو المشين أمثال والد إحسان شحاته وقاسم بك فهمى وسالم الإخشيدى .

[٢٧]

فى هذا الفصل من الرواية يحاول المؤلف التأكيد على الموقف الفعلى والنفسى لشخصية محجوب عبد الدائم ، ليؤكد على أنه حصل على الثمن لكى يؤكد توافر الشرط الأساسى لبشخصية القواد ، وهو الحصول على المال مقابل مهمته ، وقد قبض عشرين جنيهاً هما ثم وظيفته الجديدة كقواد ، وهو فى هذا السياق وفى حوار داخلى يردد هذا ثمن القرنين اللذين يحلى بهما راسه ، كل قرن بعشرة جنيهات ثم يرى على إحدى الورقات المالية صورة الفلاح فيتساءل لم لم يوصورا أحد الباشوات ؟ .. أو العلم التركى ؟! وقال لنفسه ساخراً ! إن هذه الصورة شبيهة بإمضائه على عقد الزواج فهى جريمة تتضح وتتضاعف بإمضائه على عقد الزواج ، وقبوله الاستمرار فى زواج يلعب فيه دور القواد فقدر مسئوليته يفوق قدر مسئوليتها فهو رجل ، والرجال قوامون على النساء ، أما هنا فالرجال قوادون على المساء ، لقد باع عرضه ، وفى هذا تشابه مع صورة الفلاح على الورقة المالية فالمال ليس مال الفلاحين وإن صوروا على الأوراق المالية ، كما أن إحسان شحاته ليست زوجته بالرغم من أنه عقد القران عليها وقام بالإمضاء على العقد ولكنه تزوجها لغيره ، ثم فى نهاية الفصل يتذكر على طه وكيف أنه قد أصبح السبب فى شقائه ، ولكنه يتذكر الدين الذى لم يقضه ويرسله إليه بالبريد لأنه كره أن يواجهه بنفسه لإحساس الذنب ، ثم يتذكر والديه وقد بات فى نيته أن يرسل غليهما جنيهين كل شهر بل يزيدهما إلى ثلاثة إن أمكن .

[٢٨]

فى هذا الفصل من الرواية يبدأ محجوب عبد الدائم أول أيام عمله فى الوزارة ويعرض المؤلف لبعض الانتقادات الاجتماعية ، ومنها أن طلبات الإعفاء من المصروفات تقدم من ذوى اليسار ، ثم يقوم بعد ذلك سالم الإخشيدى بتعريف محجوب عبد الدائم ببعض متطلبات الوظيفة ، ويعلق عليها بأنها لا تحتاج إلى علم وفلسفة ولكن إلى لباقة ويضيف أن كثيرين كانوا يتقاتلون على هذه الوظيفة لكنه احتفظ بها لمحجوب عبد الدائم ، ويطلب منه أن يكونا يداً واحدة ، ثم فى حوار داخلى لمحجوب عبد الدائم بعد سماعه لنصائح سالم الإخشيدى يتأكد لنا ما سبق أن قلناه من أن سالم الإخشيدى مشروع قواد اكتمل فى محجوب عبد الدائم حينما يقول الحوار الداخلى :

وقعت فى شر منك ، وساقك الحظ إلى مساعد من طينتك ، يفهم الإخلاص كما تفهمه ، ولكل شئ آفة من جنسه ، وليست منزلتى عند البك دون منزلتك ، فإذا كنت مهرجه أو قواده فأنا زوج عشيقته ، هذا الحوار يؤكد بملا لا يجعل هناك مجالاً للشك فى أن محجوب عبد الدائم قد استبصر بقيادته لزوجه التى صارت عشيقة للبك .

ويمضى يوم عمله ، ونعلم من خلاله جهله بأصول استعمال التليفون ويتعلمه من الساعى وينتهى اليوم وقد أحس بارتياح شديد لتعرفه على باكوات وباشوات ودعى محجوب بك عشرات المرات ، ثم يتذكر فى نشوة المجد أحمد بك حمديس وابنته تحية وكم يود أن تراه مع زوجه الحسناء وتعلم أنها أغلقت باب سياراتها دون فتى ذو نباهة ومجد وهذا الجزء يوضح مدى ما تمثله عائلة أحمد بك حمديس وتحية حمديس خاصة كرمز للطبقة العليا التى كان يطمع فى الوصول إليها عن طريق تحية حمديس وفشله فى ذلك ووصوله بعد استسلامه فى موقفه كقواد ، وكأنه قد حقق الانتصار ووصل إلى ما كان يطمع إليه .

[٢٩]

فى هذا الفصل من الرواية يؤكد المؤلف على الموقف الذى آل إليه محجوب عبد الدائم كقواد فهو قد تسلم عمله وقبض عشرين جنيها أولاً كثمن للصفقة وعليه أن يتم الاتفاق ويتسلم الشقة والعروس ، ونعلم أن الشقة كانت أيضاً ملكاً لسالم الإخشيدى لتتأكد على أن الذى ذهبنا غليه فيما قبل من أن سالم الإخشيدى مشروع قواد اكتمل فى محجوب عبد الدائم إنما كان صحيحاً فها هى نفس الشقة التى يملكها سالم تصير ملكاً محجوب كما صارت وظيفة سالم السابقة وظيفة محجوب الجديدة .

ثم ينتقل المؤلف إلى موقف آخر وهو أن هناك صواناً خاصاً بقاسم بك فى شقفة الزوجية وأنه سوف يدفع عنه أجرة الشقة والطاهية ومن هنا تستمر عملية القوادة من جانب محجوب على المستوى الفعلى

والنفسى ثم ينتقل المؤلف إلى موقف محجوب من الشقة الجديدة والمقارنة بين الشقة الجديدة وبيت القناطر من جانب وإحسان شحاته وجامعة الأعقاب من جانب آخر ، ومن هذه المقارنة نعلم ما يمثله البيت الجديد وإحسان شحاته كممثلة لهذا البيت والبيت القديم وجامعة الأعقاب كممثلة لهذا البيت أيضاً ، وكيف أن موقفه قد تغير عما كان عليه ، فقد كان يقول أن إحسان شحاته وجامعة الأعقاب وتحية كلهن سواء ولا فرق بين امرأة وامرأة ، لكن الآن بعد أن رأى البيت الجديد الذى آل إليه بفضل إحسان شحاته غير رأيه وأيقن أن هناك فرقاً بين هذا البيت وبيت القناطر كما أن هناك فرقاً بين إحسان شحاته وجامعة الأعقاب .

ثم يعقب ذلك ذهابه إلى منزل العروس وينتظر فترة حتى تأتى العروس فى ثوب العرس ، ونعلم من خلال الحوار والسرد فى هذا الجزء أنه ليس هناك حفلة زفاف كما هو معروف فى هذه الأحياء الشعبية بل أنه يقتصر على العروسين وسالم الإخشيدى ووالد العروس وأخواتها ونسوة أربع ، ومن خلال الحوار أيضاً نعلم أن سبب عدم إقامة الحفل هو عجز العريس ووالد العروسة عن ذلك ثم يأخذ العريس عروسه ويذهبان إلى منزلهما الجديد .

[٣٠]

فى هذا الفصل من الرواية يعرض المؤلف لموقف محجوب عبد الدائم من إحسان شحاته فيتبلور هذا الموقف فى رغبته فى أن تراه عائلة أحمد حمديس وخاصة تحية حمديس هذه الرغبة فى أن يؤكد لهم أنه استطاع أن يفوز بمن هى أجمل من تحية حمديس نفسها ، وكأننا إزاء طفل يسعد بلعبة جميلة ، ويود أن يعلم المنافسون له على أنه يملك أجمل مما يملكون ، وهذا الموقف المستمر من تفكير محجوب عبد الدائم يوضح مدى عجزه عن النضج النفسى السليم ، ثم يعرض المؤلف لمفاتن جسد إحسان شحاته الذى ينظر إليه محجوب نظرة الجائع وفى هذا تلميح إلى الجنس كما يراه محجوب عبد الدائم ، فهو يراه جسماً لدنا وثدى ناهد وخاصرة خميصة وفخذ لفاء ثم فى حوار داخلى لمحجوب عبد الدائم يؤكد فيه على " أنه لا يطمع أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه نفسه لا يستطيع أن ينظر غليها هذه النظرة وحتم أن تراه – فى قرارة نفسها – قواداً ، كما يراها – فى قرارة نفسه – عاهرة فهل يمكن أن يسعد قواد وعاهرة معاً ؟؟ وقرارة النفس هنا ترمز وتعنى اللاشعور ، فهو يعلم أنها فى لاشعورها قواداً هو يراها فى لاشعوره عاهرة ، ثم يبدأ حواره معها وذلك بعد أن التقت عيناهما وهذا اللقاء بين العيون يرمز أيضاً إلى فهم لما يدور داخل كل منهما فيقول لها لعلك تجدين وحشة لكنك ستتغلبين بذكائك وثقافتك ستدركين معنى قولبى هذا ، وستعملين على تحقيقه ، لنعملن معاً على تحقيقه ، وسنرى ، ومن خلال هذه الكلمات يتأكد لنا أن هذا الحديث أشبه بحديث القواد الذى يطلب منها أن تفعل ما يراه فى مصلحتها وكأنه هنا يكمل دور

والدها الذى دفعها إلى السقوط وهنا الزوج القواد يدفعها إلى الاستمرار فى هذا السقوط ، وهذا المعنى أيضاً يؤكده حواره الداخلى الذى يقول فيه أنه لا يروم من حياته الزوجية معنى اجتماعياً ولا ذرية صالحة ولا احتراماً متبادلاً ، كل ما يريده رغبة متبادلة ، ميل يعادل ميله ، شهوة بشهور وحسبه هذا من زواج هو وسيلة لا غاية ، إنه يروم حباً بلا غيرة ، يرد ماءها الحين بعد الحين دون قلق أو فكر أو هم هذه الكلمات تعكس الحل المرضى للموقف الأوديبى لدى محجوب عبد الدائم الذى تنازل عن الأم للأب خوفاً من العقاب ، فكان عليه أن يتنازل عن الزوجة للعشيق خوفاً من الجوع والتشرد ثم يعرض حواراً داخلياً آخر يؤكد المعنى السابق والحل المرضى للموقف الأوديبى حيث يقول :إن النساء لا يعشن بلا حب فهى لاشك تحب ولكن من المحبوب المجدول ؟! ... حسبه يوماً على طه ، ثم ظنه قاسم بك فهمى وقد يكون المال دون غيره ، فعلى هذه الحقيقة تتوقف سعادته " فإذا كانت تحب المال سوف يسعد معها لأنها سوف تحافظ على علاقتها بقاسم بك فهمى والتى سوف تحافظ له على وظيفته ومستوى الحياة التى يسعد بها. [٣١]

وفى هذا الفصل من الرواية نعلم أنه قد مر أسبوع على الحياة الجديدة لكل منهما إلى أنه " محجوب عبد الدائم " يجد أن لذته أو لذتهما لن تتم إلا بشئ جديد وضرورى جحداً كى ينسى ما ينبغى أن ينساه وكى تنسى هى ما يحسن أن تنساه فيستمتعا بحياتهما أجمل استمتاع هذا الشئ الضرورى هو الشراب ، ونحن نعلم أن للشراب قيمة نفسية تتمثل فى القصدية التى تسمح للمادة والأفكار بالتحقيق ، وهى تغلب جانباً على جانب من الجوانب فهما غير قادرين على الاستمتاع بالحياة لأنهما مستبصران بما آل إليه حالهما مع الاختلاف فهو يشرب لينسى ما ينبغى نسيانه فينبغى أن ينسى ما وصل إليه الحال الذى هو فيه كقواد أما هى فيحسن أن تنسى هذا السقوط والدافع له المتمثل فى تشجيع الوالدين وخاصة الوالد على هذا السقوط ولكن هناك تيارات خفية لكل منهما فهو لم يستطع أن ينسى على طه وقاسم فهمى وقلب إحسان لكنه يذكر أن ما هو فيه هو الامتحان الأول لفلسفته ، فليقل الآن طظ ويقولها بلسانه وبقلبه وبإرادته هذه التيارات الخفية هى ما يسمى فى علم النفس الصراع الدينامى بين منظمات الشخصية الثلاة وكيفية حل هذا الصراع ، وينتهى الصراع هنا بامتثال الأنا لرغبات الهو فيتصرف الشخص هنا وفق مبدأ اللذة فهو يريد الحصول على كل شئ دون مقابل فعلى ودون اعتبارات لأى من المنظمات الأخرى التى تتمثل فى الأنا ممثل الواقع أو الأنا الأعلى ممثل المعايير الاجتماعية السائدة فى المجتمع ، أما إحسان شحاته فكانت تياراتها الخفية تتعلق بوجودها فى بيت عجيب يتنازعه صاحبان ، لكنها رأت من الحكمة أن تنظر فيما بين يديها فالقلب الذى أيقظه على طه اندثر وذهب ، والأمن الذى لوح لها به قاسم

فهمى خاب وانطفأ ولم يبق إلا تلك الغريزة الحيوانية التى أطلقها والدها من عقالها منذ البدء ، ولكنها لم تسمح لأى من هذه المشاعر بالتمادى والتضخم إذن الصراع الداخلى بين منظمات الشخصية هنا لم يحل أيضاً الحل السوى ، وهذا يعود أيضاً إلى ضعف فى إحدى المنظمات ، والمنظمة الضعيفة هنا هى الأنا الأعلى فلم يكن لها معايير اجتماعية سليمة حيث إن الوالد لم يساعد على اكتمال نضج الفتاة وأناها الأعلى ، ومن هنا فقد استسلمت ورضيت بالأمر الواقع ويوضح المؤلف أن محجوب عبد الدائم كان أقدر منها فى التغلب على هذه الصراعات حيث إنه منذ البدء يتصرف وفق مبدأ اللذة ، أما هى فقد كانت حديثة عهد بالشذوذ فى هذه الحياة الجديدة ، ثم ينتهى الفصل بحوار بينهما يؤكد فيه المؤلف ما سبق أن ذهبنا إليه فهو يريد منها أن تتعاون معه على اغتنام الفرص وجنى الثمار ، وأنه ينبغى أن يقتحما الحياة العريضة وليأخذا من مظاهرها بأوفى نصيب ، فقد كان يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكمل وجه وأن يقدس مظاهرها الكذابة التى يكبرها الناسب جميعاً ، واشتدت إليها حاجته ليخفى ما فى حياته من شذوذ فهو صائر فى نفس الطريق ويريدها أن تساعده على أن يتمتع بكل شئ فهو يتصرف من منطق الهو ممثل الشهوات والرغبات .

[٣٢]

فى هذا الفصل من الرواية يحاول محجوب عبد الدائم أولى محاولاته لغزو المجتمع الراقى ، وذلك عن طريق زيادة حمديس بك ، ولكنه يحادثه بالتليفون أولاً لكى يعرف إذا كانت حكاية الهرم قد بلغته أم أن تحية قد أخفتها عنهم ويطمئن إلى أن تحية لم تبلغهم بالحكاية من خلال الحوار الرقيق من جانب أحمد حمديس ، وإذا توقفنا أمام هذا الموقف سوف نجد أنه قد علم قبل ذلك أن تحية حمديس لم تبلغ أحد بالحكاية وذلك فى حفلة نيروز هانم هذه المعرفة التى كان من الممكن استغلالها لكى يتوسط له قريبه فى الوظيفة لكنه استخدم أحد ميكانيزمات الدفاع وهى الإنكار فهو ينكر هذه المعرفة لكى يتقدم فى مشواره الذى اختاره ، ولكى يكون هناك مبرر من الناحية النفسية لوصوله إلى هذا المستوى من التدهور .

يلى ذلك ذهابه هو وزوجه إلى بيت أحمد حمديس ويعقد مقارنة بين زوجه وتحية حمديس ، ويتأكد من تفوق زوجه فى الجمال من خلال نظرات الأم وتحية نفسها ، ومن هنا يشعر أنه قد انتقم لنفسه من تحية حمديس ، ثم يبدأ التعارف بينهم فيبالغ فى التعريف بزوجه ، وكأنه يحاول أن يجارى المجتمع الراقى فى الكذب والنفاق الاجتماعى ليوهم نفسه أنه أصبح من هذا المجتمع الراقى وفى النهاية يعلم أن حمديس بك زميل قاسم بك فهمى فيغضب لهذه الزمالة التى لم يتوقعها لأنه يخشى أن يعرف حمديس بك سر زواجه ، وفى طريق العودة تظهر له إحسان غضبها من أسلوبه فى تعريفها لأقربائه لكنه يقول لها بسخرية كونى

جسورة الكذب كلام كالصدق سواء بسواء إلا أنه ذو فوائد " هذه العبارة توضح بعض من سيكولوجية الكذب التى تتمثل فى نفى الواقع فهو ينفى واقع زوجه الذى لا يرضيه ومن هنا تتحقق الفائدة فى أن ينسى حقيقة هذه الزوجة ، وحقيقته وحقيقة هذا الزواج وهذا النفى هو أحد ميكانيزمات الدفاع ، وفى نهاية هذه الزيارة يخامره شعور الظافر المنتصر ويظل كذلك حتى المساء حينما يدق جرس التليفون فيعلم أن قاسم بك فهمى سيزور الشقة مساء الغد وهى محاولة من المؤلف لأن يعيده إلى مكانه الطبيعى فلم ينتهى سروره بأنه قد تجاسر وحاول أن يكون من المجتمع الراقى حتى يعلمه بأنه ليس سوى أداة فى هذا المجتمع الراقى ، وليس واحداً من هذا المجتمع الراقى .

[٣٣]

فى هذا الفصل من الرواية يعرض المؤلف لحدث واحد وهو ذهابه إلى حانة لاروز وتعرفه على شاب ، ويتناولان الحديث وهم سكارى ومن خلال هذا الحوار يتضح اللاشعور كما فى حالات الهفوات والأحلام والأعراض المرضية والإبداع الفنى حيث نجد من خلال الحوار بعض الجمل الدالة على اللاشعور ومنها قول محجوب عبد الدائم للشاب : اعمل لدنياك كأنك تموت غداً ، واعمل لآخرتك كأنك تعيش أبداً هذا التحريف فى الحكمة والتى تقول اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً ، هذا التحريف إنما يدل على ما ذهبنا غليه من أن محجوب عبد الدائم لم يصل إلى النضج النفسى السليم فهو يتصرف وفق مبدأ اللذة فهو

يريد أن يتمتع بالحياة كأنه سوف يموت غداً فلابد له من الاستمتاع بكل مباهج الحياة ويحقق كل رغباته دون اعتبار للواقع أو المثل والقوانين الاجتماعية والدينية وغيرها ، وينتقل إلى موقف آخر وهو سؤال من الشاب إلى محجوب عبد الدائم يقول له :

– علام يدل امتلاء الحانات بالواردين ؟

– أتحسب أن دستور ١٩٢٣ يعود .

– أين هو الآن ؟

– فى ضريح سعد زغلول مع جثث الفراعنة .

– فليحفظوه هناك حتى نستحقه .

فى هذه الجمل يوجه المؤلف أول انتقاد إلى المصريين أنفسهم ، أى إلى الشعب وليس السلطة أو الحكومة أو السرايا ، وهو هنا يوضح مدى سلبية الشعب فهم يعبرون عن سخطهم من دستور ١٩٣٠

بالهروب إلى الحانات وتجرع الكؤوس ، ثم ينتقل الموقف إلى محجوب عبد الدائم ومن خلال الحوار أو الهذيان كما أطلق عليه نجيب محفوظ نجد أن الشاب الغريب يلخص موقف محجوب عبد الدائم بأنه جمع كل أنواع القوادة فيقول :

هناك نوع رابع يجمع ميزات الثلاثة معاً وهو وقف عليك كنت أول الأمر تجهل ما أنت مبتلى به ، ثم تكشف لك فتجاهلته إيثاراً للسلامة ثم تعودته فاستلذته .

ومن هذا الحوار يتضح صدق ما ذهبنا إليه من استبصار محجوب عبد الدائم بما آل إليه حاله واستسلامه له ، ثم ينتهى الفصل بأن يتجول فى الشوارع وهو يردد (أنا فى الحانة والبك فى الحجرة) ثم يعود إلى البيت وينظر إلى إحسان شحاته ويرتمى عليها بكل جسده لتستيقظ إحسان فزعة وتأمره بأن لا ينام فى الحجرة ويسر سروراً عظيماً لما أحدثه من ألم وغيظ لديها ، وهو هنا يبرز جانباً من سيادته التى لم يستطع التعبير عنها فى الحياة اليقظة فيعبر عنها فى حالة السكر .

[٣٤]

هذا الفصل يدور حول حدث واحد وهو لقاء محجوب عبد الدائم بمأمون رضوان الذى زاره فى مكتبه ولم يكن محجوب يتوقع حضوره ثم يدور حوار حول معرفة مأمون رضوان بخبر تعيينه من أحمد بدير ، وهو الأمر الذى ينقبض له صدر محجوب ثم ينتقل الحوار إلى على طه ومدى حزنه لزواجه من إحسان ، ولكنه يخبر مأمون أن علاقة على طه بإحسان قد فترت وانقطعت قبل أن يتقدم لطلب يدها وأنه لم يكن مسئولاً عن فتور العلاقة وانقطاعها ، ثم ينتهى الفصل بأن يبصق باحتكار وغضب ويغمغم بحقد شديد " طظ " ومن هنا نرى أن هناك إبرازاً لدور الصحافة ممثلة فى أحمد بدير وكيف أن محجوب ينقبض صدره بمجرد سماعه اسم أحمد بدير ، ليتضح لنا كيف أن هناك مقابلة بين معرفة الأشخاص العاديين وهو ما حدث فى الفصل السابق ومعرفة الصحافى وهو ما حدث فى هذا الفصل لما تمثله هذه المعرفة من فقدان لما هو فيه الآن والعودة إلى ما كان عليه من قبل ، ولذلك نجد تبريراته لمأمون رضوان بأن هذا الزواج لم يكن إلا بعد انقطاع العلاقة بين على طه وإحسان ويوضح الموقف فى حوار داخلى يقول فيه : ولو عرف مأمون رضوان الحقيقة لأبى أن يزوره فليس من طبعه أن يتظاهر باحترام شخص يراه أهلاً لاحتقاره ، وهو ما جاءه إلا ليسمع دفاعه عن تهمة صديقه فتهمة الخيانة لا تهمة الزواج من فتاة صفاتها كيت وكيت طمعاً فى وظيفة ، هذا هو الحق المبين وقد ارتاح لمنطقه ، فلم يكن يعبأ بحزن على ولا هو يعبأ برأى مأمون فيه .

[٣٥]

يدور هذا الفصل حول حدثين ، الأول عبارة عن حوار داخلى لمحجوب عبد الدائم يدور حول مشاعر جديدة يشعر بها وهى مشاعر الغيرة تجاه على طه ، هذه المشاعر تقلقه وتجعله يفكر فى كيفية استحواذه على إحسان شحاته والتى أحبها قديماً لكنه آثر هذا الحب عندما علم بحبها لعلى طه ولكن بعد أن أصبحت زوجه الآن لا يعرف هل لازال حبها لعلى طه قائماً أو انتهى ، وهو يريد منها الآن أن تكون زوجاً بالمعنى الحقيقى للزوجة ، وليس كرغبة متبادلة ، ولكن حنيناً متبادلاً أيضاً ، وإذا كانت الغيرة " كما يرى دكتور مصطفى زيور تدل على انطماس الحدود بين الذات والآخر فشعور المرء بالغيرة هو فى أساسه إحساس بأن كيانه أصبح نهباً يغير عليه محروماً بفعل المنافس ، وهو حالة من لا يعرف لنفسه كياناً إلا بالظفر بما ظفر به الآخرون ولا تتحدد معالم ذاته إلا بالقياس إلى ما يملكه الآخرون فهو يرى شخصه مغتصباً أسيراً للآخرين ، ويود من جهته أن يغتصب ويأسر الآخرين فكأنه يلعب أدوار الموقف كله لا دوره هو وحده ، لأن أنيته يعوزها الاستقلال والتميز عن الآخرين " . (٨٢ : ٦٧)

من خلال تطبيق هذا التفسير النفسى للغيرة على حالة محجوب نجد أن الموقف بالنسبة له يتمثل فى أنه يرى فى على طه الكمال المتخيل أو ما ينبغى أن يكون عليه ، ولكن نتيجة لغياب الحدود بين الذات والآخر فإنه رضى بحل الموقف مبدئياً بالتنازل عن إحسان لعلى طه كما حدث معه فى حله لموقفه الأوديبى عندما تخلى عن الأم للأب المنافس فى الحب لكنه يحاول الظفر بها ومن هنا حينما يظفر بها يكون قد فقدها حيث إنه يعلم أن قلبها مع على طه وأن جسدها مع قاسم فهمى ، فماذا يتبقى له منها سوى رغبته فيها فقط دون رغبتها هى فيه .

أما الحدث الثانى فى هذا الفصل فهو يدور حول حوار يدور بينه وبين إحسان شحاته هذا الحوار كانت نتيجة لتلك الأفكار والمشاعر فيطلب منها أن يتكاشفا ويحاول أن يعر سرها وكيف فعلت هذا فتجيبه بأن ما دفعها لأن تفعل ذلك هو نفس ما دفعه إلى قبول الزواج منها وأن على طه لا محل لذكره الآن ، ثم يسألها :

وإذا منعتك عن البك ؟؟ فتنفه باستياء وتقول :

أطيع زوجى ويشعر بأن فى إجابتها تهكم ، ويتساءل عما جناه من تحقيقه الجرئ فلا يجد شئ سوى أنه حيث بدأ فى حيرة وقلق وأن على طه لا يزال مبعث غضبه وحنقه على ذلك أن على طه هو الذى فاز بقلبها وعقلها أما هو فلم يفز بشئ منها ، ثم ينتهى الفصل بحوار داخلى يؤكد أنه ينبغى أن يقاتل هذه العواطف الخبيثة وأن دواءه فى المجد والخمر ، وغدا يتلمس بيوت الفجور ويعشق النساء ألواناً

فماذا لو انكشف سر زوجه يوماً طمع أن يقال : إن زوجها أفسدها بساتهتاره وأنه شاب فاجر لا شئ آخر وهنا يحقق شيئاً من هذا الشعور بالظفر والسطو على الآخرين كما يسطى عليه إلا أنه ذكر أنه يخاف الناس دائماً ، وأنه يخافهم أكثر مما ينبغى ، هذا يؤكد أن ذاته لم تنفصل بعد ولم يعرف لها حدوداً وهذا الخوف من الناس أيضاً يوجد لدى الأطفال فى المراحل المبكرة من حياتهم حينما يكونوا لم يصلوا إلى معرفة الحدود بين الذات والآخرين فيخاف الطفل من الناس لأنه يجد ذاته ضائعة فى الآخرين .

[٣٦]

فى هذا الفصل من الرواية تتعرف على موقف كل من محجوب عبد الدائم وإحسان شحاته من حياتهما فنعرف أن كلا منهما يحس بالفراغ والملل من حياتهما ، ولذلك يقرر محجوب عبد الدائم أن يقتحم الحياة الاجتماعية التى بدأها بزيارة آل حمديس ليشغل ما يبقى من وقته ويطلب منها أن تحضر معه حفلة عيد ميلاد ابن أحد الموظفين فتقبل ثم يتبعها بمقولة هى :

إن مقتحم هذه الحياة البديعة كالرحالة الجسور لا يمكن أن يعود خالى اليدين ... وإن لى من وظيفتى لمركزاً ممتازاً ، وإن لك من جمالك لمكانة سامية وفى هذه المقولة الكثير من أقوال القوادين الذين يدفعون إلى اغتنام الفرص واستغلال الموقف ويذهبان إلى الحفل وتفوز بإعجاب شاب وجيه يدعى على عفت وقد دعاهما الشاب بعد يومين إلى بنوار بمسرح الفانتزيو ... ومن خلال هذا الموقف يتضح لنا كيف أنه دفعها إلى الحياة بمنطقه كقواد ومن خلال نفس الشخص الذى تفوز بإعجابه يتضح لنا نجاح مسعاه فهذا الشاب الذى يدعى على عفت ومن خلال الاسم يتضح أنه مرتفع عن العفة فهو على ، عفت أى أنه فوق العفة ومن خلال اختلاطه بالمجتمع يعرض لنا بعض الانتقادات الاجتماعية فنعرف أن الشاب فى هذه الحفلة لا يوجد بينهم من يتحدث عن العروبة أو الاشتراكية أو أوجست كونت ، ومن خلال المسميات الثلاثة نكتشف أنه لا يوجد أحد من بين الشباب يهتم بالقومية أو النظام السياسى أو الإصلاح الاجتماعى ممثلون فى العروبة والاشتراكية وأوجست كونت ثم ينتقل السرد إلى إحسان شحاته فنعلم أنها أيضاً تشعر بالملل والفراغ لأن قلبها قد خلا من الحب وأنها كرهت قاسم بك فهمى ، ولكنها حرصت عليه حتى لا تضيع تضحيتها هباء وقد كانت تتغلب على هذا الشعور بالملل والفراغ بأن تخرج إلى المحلات الكبرى والشوارع ولكنها لا تلقى بالاً إلى الشبان الذين قد يتعرضون لها ، ثم يدور حوار بينها وبين محجوب عبد الدائم حول رغبتها فى السفر إلى الخارج وأنها تمنت أن يكرمها البك بهذه الخدمة ولكنه يجيبها بأن البك إذا فتر هواه يوماً فلن يفعل شيئاً مطلقاً ويستطرد فى الحديث بعد ذلك قائلاً بلغة القواد : – تناسى هذه الرغبة الفجائية فى السفر فهى رغبة خيالية اعلمى انك لو فقدت حبه يوماً فسنلقى

الحياة عابسة متجهمة ... الخ ويتأمل الحديث فيدرك أنه يتحدث بمنطق القوادين ويسر لمقدرته وعدها فوزاً مبيناً لفلسفته وإرادته وأنها اقتنعت هى بما فى هذا الحديث من حكمة وبعد نظر .

[٣٧]

يدور هذا الفصل حول حدثين الحدث الأول :

هو إن محجوب عبد الدائم قد قبض أول مرتب له من الحكومة ، ومن خلال سرد المؤلف لموقف محجوب من هذا المرتب الذى لم يكن يحلم به نجده يفكر فى والديه وأنه ينبغى أن يرسل لهما مبلغاً من المال فمن المؤكد أن المكافأة التى نالها والده قد نفذت ، ولعله يبيع الأثاث كما فعل هو فى فبراير ، ولكن يتذكر أنه لم يخبرهما بأنه قد توظف ثم يبدأ فى إدراك أن مرتبه لا يفى بتكاليف هذه الحياة الراقية ، ورغم أنه يذكر حال والديه وتتماثل صورتهما أمامه إلا أنه فى حيرة من أمره وأنه يحاول أن يجد مخرج لكنه ينتهى إلى أن الواقع أنه لا يستطيع الإنفاق عليهما والظاهر أنه لا يستطيع كذلك أن ينساهما ومن هذا الموقف يتأكد لنا أنه يتصرف من مبدأ اللذة فهو لم يستطع أن يبذل فى سبيل الآخرين ، إنه يتصرف من منطق شخصه ومتعته الشخصية فهو لم يعرف بعد العطاء إنه يعيش لكى يأخذ فقط ولا يعطى حتى لو كان لوالديه وحتى لو كانا فى أشد الاحتياج إلى عطائه ، هذا المبدأ الطفلى الأنانى الذى يتصرف وفق الهو ولا يستطيع أن يصل إلى مبدأ الواقع حتى الآن أما الحدث الثانى :

فهو مقابلة أحمد بدير وكيف أن هذه المقابلة تعاود لديه الشعور بالخوف الذى ينتابه كلما ذكر هذا الصديق المخيف ويدور بينهما حوار يؤكد من خلاله محجوب عبد الدائم على أن الصحافة فن خطير وإن الوظيفة الحكومية بالنسبة إليها لهو ولعب فيصدق أحمد بدير على كلامه مندهشاً من أمر صديقهما على طه الذى هجر وظيفته المحترمة ودراسته للماجستير ليجاهد فى ميدان الصحافة ويعقب محجوب عبد الدائم على الموقف بان على طه ذو طبيعة عملية ، وهو لا يصلح للتفكير العلمى ، وهذا يوضح أحد الجوانب فى شخصية على طه والتى يتمناها محجوب على المستوى المتخيل إلا أن أحمد بدير يعقب على محجوب بحدة بأن هذا لا يعيبه فالطبيعتان على اختلافهما جليلتان ، ثم يسأل محجوب عبد الدائم أحمد بدير هل صدرت المجلة ؟ فيرد أحمد بدير بأنها سوف تصدر فى أول الشهر ، ويعلم محجوب بأن والد على طه قد أعطاه مائة جنيه لهذا المشروع لكنه يتساءل هل يؤمن هذا الوالد الموسر بالاشتراكية ؟ فيجيب أحمد بدير لعل والد على طه يعد المشروع عملاً تجارياً فأعانه بما فى وسعه وهو وشأنه ولكن محجوب عبد الدائم يرى فى تصرف على طه جنون أن يهجر عمله ويتخذ من الحديث عن مبادئه عملاً ، ولكن على طه ليس بمجنون فكيف فعل هذا أو يقارن بين على طه ومأمون رضوان فيقول أنه طالما

حدثهم عن الإسلام ، ولكنه جمح للسفر إلى باريس للدراسة والعودة لوظيفة الأستاذية العظيمة ، وفى هذا حكمة من شاب حكيم لكن أحمد بدير يؤكد له على أن مأمون مثل على طه شاب مخلص وأنه سوف يتم تعليمه ويعود إماماً من أئمة المسلمين ويعقب ذلك مجموعه من السرد ينهى بها المؤلف يوضح فيها أن هذه الخطوط الأولى لشخصيات الرواية تتضح وترسم فى صحيفة الحياة الواسعة ولا أحد يعرف كيف تصير فى الغد القريب ، ولكن المؤكد أن راوية مثل أحمد بدير سوف يذيعها وأنه إذا ذاع حياة محجوب عبد الدائم فأنها تعتبر فضيحة ، وهو لا يعنيه هذا فى شئ ولكن ينبغى أن يخشى سوء العاقبة وفى ختام الفصل يخبر أحمد بدير محجوب عبد الدائم بأن رئيس الحكومة قد فقد عطف السراى ، ويتذكر محجوب أن قاسم بك من رجال العهد الحاضر ويتجه إلى شارع سليمان باشا متجهماً ومكتئباً ولم يعد إزاء الخطر الماثل يتردد فى الحكم على والديه ، فكانا أولى ضحايا الأزمة السياسية .

[٣٨]

فى هذا الفصل نجد محجوب عبد الدائم ينقل الخبر إلى زوجه ويوضح المؤلف موقف الزوجين من هذه الحقيقة ويشبها بالأحلام المزعجة وإذا كانت الأحلام المزعجة ، تتكشف فيها الرغبة مما يثير الحالم ويزعجه فإن الحقيقة قد أصبحت واضحة أمامهما ففى حالة فقدان البك لوظيفته فقد الزوجين الحياة الناعمة الرغدة ، وذهبت تضحياتهما هباء لكن الموقف يهدأ نسبياً حينما لم يجد صدى للخبر فى الجرائد ومن هنا فالمؤلف يحاول من خلال هذا الموقف أن يؤكد على أن محجوب قد اختار هذه الحياة ورضى بها وأن التهديد بفقدانها لم يجعل تفكيره ينصرف إلى حل آخر سوى أن يستمر فى نفس الوضع الذى يحقق له مكاسب نفسية تتمثل فى استمرار الحل الخطأ للوضع الأوديبى ، ثم يبعث الخبر من جديد ويعود إلى مخاوفه وأفكاره مما يدفعه إلى مقابلة سالم الإخشيدى ، ليعرف منه الحقيقة ومن خلال الحوار بينهما يتأكد لنا أن سالم الإخشيدى لا يعرف شيئاً عن الموقف ، ولكنه هادئ ولا يؤثر فيه الموقف ثم يتأكد الخبر وتستقيل الوزارة ويكون رد فعل محجوب عبد الدائم الاضطراب والوجوم وفى خلال هذا الاضطراب يأتيه التليفون بالخبر الذى يبعث إلى نفسه الهدوء حيث تخبره زوجه فى التليفون بأن البك قد اتصل بها وأخبرها بأنه ترك الوزارة ، ولكن العهد باق كما كان وأن لديها أخباراً تسره غير هذه الأخبار سوف يعلمها حين يعود إلى المنزل وعند العودة إلى المنزل يعلم أن البك هو الوزير الجديد فيشعر بارتياح فى بادئ الأمر ، ثم يدرك أن هذا الأمر يبعث على الخوف حيث إن الوزيرة تتغير بسرعة ، وأن البك إذا ترك الوزارة سوف يفقد كل شئ ، ويخبرها بهذه المخاوف وهذه الحقائق ثم يحدثها بنفس أسلوب القوادين مرة أخرى فيقول لها – هذه هى فرصتنا الأخيرة فإما نحسن انتهازها فنحن فى عيشة راضية ، وإما ندعها

تفلت من أيدينا فالعاقبة الهوان ثم يبلغنا بأنة ينبغى أن يلحق بمكتب الوزير كمدير له وهى درجة رابعة وهى تعنى أنهما فى حالة فقدان البك للوزارة فهما سوف يكونان فى عيشة راضية فتخبره بأن البك لا يرفض لها رجاء ، فيقول لها همتك يا بطلة فعلى نتيجة سعيك يتوقف مصيرنا ثم ينتهى الفصل بحوار داخلى يسأل نفسه : هل يتحقق هذا الأمل ... هل تستطيع قبلة أو رنوة أو تنهدة أن تنقله من حال إلى حال ، وأن تدفعه من طبقة إلى طبقة ؟ هذا هو منطقه كقواد تسعى له زوجه لينتقل من طبقة إلى طبقة أعلى دون أن يبذل الجهد لكى ينال ما يستحق ، هذا هو منطق العاجزين نفسياً والذى يتضح أكثر فى قفزه من الدرجة السادسة إلى الدرجة الرابعة دون أن يمر بالدرجة الخامسة نفس منطق نموه النفسى الذى قفز به من مرحلة إلى مرحلة أبعد دون المرور بالمراحل التى توصلهما وتكمل النمو السوى فكان عدم النضج النفسى الذى أدى إلى الحال الذى هو فيه .

[٣٩]

يدور هذا الفصل حول حدثين ، الحدث الأول :

هو معرفة محجوب عبد الدائم بأنه استقر الرأى على اختياره مديراً لمكتب الوزير ، وقد عرف هذا الأمر من إحسان ثم يتخيل نفسه فى هذا المركز والمنصب فى تكبر ويتذكر الأيام الماضية والأحداث المهمة التى مرت به فتطيب نفسه.

أما الحدث الثانى :

فهو مقابلة تتم بينه وبين سالم الإخشيدى يحاول فيها سالم الإخشيدى أن يقنعه بأن هذا المنصب هو الأقرب إليه ويطلب منه أن يأخذ وظيفته ويترك له الوظيفة الجديدة يتحقق أملهما ومن خلال الحوار بينهما وبعض فقرات السرد من جانب المؤلف يرفض محجوب عبد الدائم التنازل عن هذه الوظيفة ثم تنتهى المقابلة بأن يقول له سالم الإخشيدى معقول لك حق . أشكرك .. مبارك ! ثم فى حوار داخلى لمحجوب عبد الدائم نعلم أنه يخشى ويخاف هذا الشخص بالرغم من أنه قد فقد قبل ذلك على طه ومأمون رضوان وكان ينسى سريعاً أما هذه المرة فلم يستطع وساوره الخوف ذلك أنه يعلم أن هذا الشخص يختلف عن مأمون رضوان وعلى طه فهو على شاكلته بلا خلق ولا مبدأ وهو يعرف كل شئ وهذا يؤكد التوحد من محجوب عبد الدائم تجاه سالم الإخشيدى ، كما يدل على أن الخوف هو خوف من نفسه ويؤكد ذلك قول محجوب عبد الدائم فى حواره الداخلى : – فأنا أعرفك كما تعرف نفسك أيها الشيطان الماكر . وحسبى أن اعرف نفسى حق المعرفة ولكل شئ آفة من جنسه .

[٤٠]

يحتوى هذا الفصل على مجموعة فقرات من السرد للمؤلف ويتخللها بعض الحوارات الداخلية لمحجوب عبد الدائم ويبدأ السرد بهذه العبارة : واحتل الأستاذ محجوب عبد الدائم – أو محجوب بك عبد الدائم من الآن فصاعداً حجرة مدير مكتب الوزير ووفد عليه كبار موظفى الوزارة مهنئين . وإذا توقفنا عند لفظ احتل سوف نعلم المعنى من وراء الكلمة فالاحتلال إنما يعنى اغتصاب حقوق ليست من حق المحتل ، وهو ما يتفق تماماً مع موقف محجوب عبد الدائم فقد احتل المكتب والوظيفة ، ولم يحصل عليها كأحقية لكفاءة أو أقدمية ، وهذا ما سبق أن أوضحنا معناه النفسى حيث إنه يعنى انتقاله من مرحلة عمرية نفسية معينة إلى مرحلة عمرية نفسية أخرى أبعد بكثير منها هذا الانتقال المفاجئ من المراحل يحدث بعض الاضطرابات النفسية للأشخاص ، وهذا ما يوضحه خوفه وقلقه من سالم الإخشيدى الأحق بالوظيفة والذى أبدى عدائه صراحة لمحجوب عبد الدائم عندما لم يحضر لتهنئته ، ثم يتذكر قاسم بك والإخشيدى وعشرات ممن اتصل بهم فى حياته الجديدة كل أولئك يبدون من مدرسته ويذكر أن المجتمع متسامح مع أمثاله إذا أحسنوا التخفى فالمجتمع لا يعنيه إلا أن يحافظ على ذاته، وهو فى ذلك كالمرأة المغرورة إذا آنست من عاشق انتقاداً نبذته ولذلك فنصيب من ينتقد أمثال على طه ومأمون رضوان هو التعب والكفاح وربما السجن وهذا يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من حيث إنه يتصرف من مبدأ اللذة فهو لا يقوى على التعب والكفاح مثل على طه ومأمون رضوان، ثم يذكر بعد ذلك أن الحياة قد طابت إلا شيئا واحداً هى إحسان فيذكر أن الفتاة تشاركه آماله وتحسن معاشرته لكنها فى ذلك كالموظف الذى يؤدى واجباً وهو لاً يحبه ولا يكرهه وهذا يجعله يحس بثورة تشبه تلك الثورة التى أحدثها الجوع من قبل ، ولذلك فهو يفكر جدياً فى أن يسطو كما يسطو عليه فكما أعطى ينبغى أن يأخذ ، وهذا الموقف هو ما سبق تحليله وتفسيره فى فقرات سابقة .

ثم ينتهى الفصل بورود كبار الموظفين إلى بيته لتهنئته على الوظيفة الجديدة فيعرضون عليه الاحتفال به وهو يعلم أن هذا الاحتفال ليس له وإنما لإحسان ثم يعرضون الاحتفال فى القناطر على يخت على عفت فيعارض على المكان أى القناطر ولكن الاعتراض لا يجدى فيقبل مرغماً ، وهو فى غاية من الخوف والرعب من الذهاب إلى القناطر لكنه يطمئن نفسه بأن الاحتفال سوف يكون فى الحدائق وهى بعيدة عن بيته البائس الباهت .

[٤١]

فى هذا الفصل يوضح المؤلف كيف أصبح محجوب عبد الدائم طاغية فى عمله حيث إنه كلما لان الموظفون ازداد طغيانه ، وهنا نلمح كيفية التغير الذى طرأ على محجوب ، وذلك من منطق جدل العبد والسيد لنتأكد أنه لابد أن يكون هناك عبد يستمد منه السيد سيادته ، فهو لا يستمر فى سيادته إلا من خلال إذعان العبد له وهو ما توضحه عبارة المؤلف : – وكان كلما لان الموظفون ولابد أن يلينوا تمادى وطغى ، ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الرحلة ، ومن خلال سرد المؤلف نعلم أن على عفت قد أعجب بإحسان شحاته وأن محجوب عبد الدائم قد غضب من الشاب ليس لإعجابه بزوجه ولكن من شعره الأحمر وبشرته البيضاء وجسمه الرياضى ، وهذا يوضح عدم النضج النفسى للشخصية ثم يعرض المؤلف من خلال السرد أيضاً موقف محجوب عبد الدائم المنبهر بالشباب والجمال والوجوه المشرقة والقامات الهيف ، ويذكر فى خلال هذا الانبهار فى صور سريعة مضطربة على طه فى سروره وحزنه وشحاته تركى والوزير وسالم الإخشيدى ومخدعه بعمارة شيلخر ويسأل نفسه أيفضل أن تكون إحسان زوجة له قلباً وجسداً فى بيت زوجية هادئ " شريف " ولو كان موظفاً صغيراً بلا مجد فلا يجد الجواب حاضراً لأن طموحه كان أقوى من عاطفته ، ثم ينظر إلى البدر الآخذ فى الصعود والصفاء لكنه لم يكن من الذين تفتنهم الطبيعة بمحاسنها فالهيام بالطبيعة مفسدة للعقل وهذا الموقف يوضح أحد أسباب ما وصل إليه الشاب فهو لم يستطع السمو بغرائزه واحتياجاته من خلال حب الطبيعة أو الهيام بها أو الاستمتاع بها عن طريق أحد المجالات الفنية .

ثم ينتقل المؤلف إلى أحد المواقف فى الرحلة وهو موقف الرقص والذى لا يجيده محجوب أو زوجه ويطلب على عفت أن يعلم زوجه الرقص فيما بعد وبعد ، حوار بين محجوب وعلى عفت وإحسان يردد محجوب فى حوار داخلى هذه العبارة : – إن الشاب يتحفز للانقضاض على عرضه ، ولكنه لن ينهزه الفرصة فقد وهب رأسه للقرون الذهبية ، قرون المجد والسلطان ، لكنه يتساءل هل تستجيب هى لغزله ويحس بالغيرة تنهش صدره هذه الأسباب التى دفعت إلى الغيرة توضح لنا وتؤكد نفس ما ذهبنا إليه من قبل فهو يغير لأنه يحس بالعجز أمام المنافس ، كما أنه لا يدرى موقف زوجه من هذا المنافس ثم يلى ذلك حوار بين بعض الرفاق فى الرحلة عن السياسة العالمية ثم يعقب المؤلف عن موقف محجوب بهذه العبارة : –

أصغى محجوب إلى الحديث باهتمام ، وكان على اطلاعه الواسع على السياسة الداخلية عظيم الجهل بالسياسة العالمية ، فاقترح على نفسه أن يعنى بمعرفة الأخبار الخارجية حتى لا يفوته الكلام فيه

إذا لزم الأمر ، وتظاهر بتأمل القمر والغياب عما حوله حتى لا يلاحظ أحد صمته فغاب حقاً عن الحديث دقائق ، ولما عاد بوعيه إلى الجلوس وجد الحديث قد طرق الأحوال الداخلية دون أن يدرى كيف هذه العبارة توضح أن محجوب عبد الدائم لم يصل بعد إلى النضج الذى يتيح له التفرقة بين ذاته والآخرين فالجهل بالآخرين ممثلا فى السياسة العالمية يؤكد أنه لم يعرف سوى ذاته وكل أفعاله تنطلق من هذه الذات ، ثم إنه يحاول أن يعلم شئ عن السياسة الخارجية أو الآخرين وهذا ليس للمعرفة بالآخرين ولكن لكى يتحدث عن الآخرين إذا لزم الأمر إلا أنه يفشل حيث يغيب عن الحديث فى ذاته فيعود إلى الآخرين حينما يبدءون فى الحديث عن السياسة الداخلية مرة أخرى مما يدل على أنه سوف يظل أسير ذاته التى لم تتح له الفرصة للانطلاق نحو الآخر .

ثم يلى ذلك طرق السياسة الداخلية فى مصر ومن خلال الحوار بين الأشخاص وبعض عبارات السرد من المؤلف يوجد بعض الانتقادات ومنها أن مصر يستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر ، فأى نظام من أنظمة الحكم يستحيل ديكتاتورية إذا طبق فى مصر وهى وطن " ضربك شرف يا أفندينا وإنها لن تنول استقلالها لأن الزعماء يتعاركون على الحكم أما الشعب فغير أهل للاستقلال " هذه الانتقادات فى نهاية الفصل الذى بدأه بتعريف كيفية طغيان محجوب من خلال وظيفته كمدير لمكتب الوزير كأحد ممثلى السلطة تبين أن السلطة الطاغية كان ورائها أفراد خائنون ، وقد فسرنا ذلك فى بداية الفصل ، ولكن المؤلف يود أن يوضح أن العينة ممثلة فى محجوب وموظفيه إنما هى عينة ممثلة للمجتمع بما فيه من فساد اجتماعى وسياسى ونفسى أيضاً .

[٤٢]

فى هذا الفصل تستمر أحداث الرحلة ما بين حوارات الأفراد وحوارات داخلية لمحجوب عبد الدائم وبعض السرد من المؤلف ، ويبدأ بسرد لموقف المائدة ويوضح المؤلف أن محجوب عبد الدائم يأكل ويشرب بنهم وذلك هرباً من مشاعره فهو لا يزال يفكر فى والديه وكيفية التخلص من الشعور بالضيق والكآبة ، ثم يعقب ذلك حوار بين الأشخاص حول هل حقق الزواج أحلام المتزوجين ؟؟ وما هو أمتع ما فى الزواج ؟ وتكون الإجابات متباينة فيرى البعض أن الحب هو أمتع ما فى الزواج ، فى حين يرى آخرون أن التخلص من الحب هو أمتع ما فى الزواج ، بينما يرى محجوب عبد الدائم أن أمتع ما فى الزواج هو القرن الذهبى وهذا يعنى أيضاً أنه رضى بالحل المرضى للوضع الأوديبى حينما تخلى عن الزوجة للبك كما تخلى عن الأم للأب .

ثم ينتقل الحوار بعد أن فرغت الزجاجات وأن محجوب عبد الدائم قد تناسى همومه وانطلق فى الحديث والضحك ثم يعرض المؤلف لمواقف الرفاق بعد السكر فتجد منهم من يلقى النكات بلا استئذان ، ومنهم من يعزف على الأوتار ، ومنهم من يغنى ن وهى كلها من مصادر اللاشعور الذى أيقظه السكر ، ونجد محجوب عبد الدائم فى حالة السكر يذكر والديه ويشعر بضيق وكآبة عندما يتخيل موقف أبيه وهو مثل بائع التين بل هو صورة من أبيه ، وفى حوار داخلى من خلال هذه الصور التى بعثها اللاشعور فى حالة السكر يتساءل أهذه يقظة ما يسمونه بالضمير ؟

ويرفض أن يعترف بضيعته أو بخوفه أو بأن الذى يئن فى صدره ضمير ، ولكن الذى يأسى له هو خوفه من أن يدفع البؤس والديه إلى إزعاج حياته وتكدير صفو مجده ويعزم عزماً أكيداً على أنه فى أول الشهر سوف يشترى طمأنينته ببضعة جنيهات يرسلها إليهم من ماهيته الجديدة ، لينتهى من العذاب ولكنه يشعر بتعب ، وغثيان مفاجئ ثم ينقلب يقئ .. !

وهنا نجد أن هذا القيء هو ما يحمل رفضه لاشعورياً لهذا المبدأ الذى انتهى إليه من أنه سيرسل إلى أبويه بضعة جنيهات لقد رفض هذا الموقف ومن ثم نجده يقيء ليبرأ نفسه من هذا الموقف الذى بداخله والذى يعلم أنه لن يفعله لأنه كان يستطيع قبل ذلك أن يفعله ولكن لم يفعل ثم ينتهى الفصل بأن يرى محجوب عبد الدائم فى مخيلته دائماً بائع التين حتى يخاله أباه بالذات وقد قهره الشقاء على ذل السؤال ، وهذا الموقف هو عكس موقف الابن تماماً فلم يشق وإنما استسلم فى سبيل الراحة والطمأنينة ولكنه لم يحصل عليهما أيضاً .

[٤٣]

فى هذا الفصل نجد نهاية الرحلة ، وفيها محاولة من على عفت بالاعتداء على إحسان شحاته لكنها تعبس وتنفر من المحاولة ، وهذه محاولة من المؤلف يريد أن يؤكد من خلالها على أن إحسان شحاته لم تصبح بغياً فهى تنفر من محاولة على عفت بالاعتداء عليها ، وكان المؤلف فى فصل سابق قد ألمح إلى أنها لم تعط الشبان الذين يتبعونها أثناء تسكعها فى الشوارع الفرصة أو المبادلة ثم يدور حوار بينها وبين محجوب عبد الدائم حول محاولة على عفت وكيف أنها أوقفته عند حده ولكنه لا يرضى إلا أن تحكى له الموضوع بإسهاب وألا تترك صغيرة ولا كبيرة فتروى له الحادثة بحذافيرها ، وهنا أيضاً تأكيد من إحسان لزوجها بأنها ليست بغى ، وقد أكدت له هذا المعنى فى فصل سابق أيضاً عندما سألها ماذا تفعل إذا منعها عن البك ؟ فأجابت أطيع زوجى ، مما يدل على أنها أيضاً تحاول دفع زوجها إلى الحياة الكريمة ، إلا أنه استسلم لوضعه ، يلى ذلك معاودة ذكر والديه فتصدق نيته على مد يد المعونة إليها

حتى ينفض عن حياته أى ظل للكدر ، ثم ينتهى الفصل بأن يتذكر على طه ومأمون رضوان ودار الطلبة ولكن رأسه يتحول وهو لا يدرى فتبدو الذكريات فى إطار من الدهشة والأحلام وكأنه لاشعورياً رافضاً العودة إلى مثل هذه الأيام التى ذاق فيها البؤس والحرمان ورأى فيها زميليه يتمتعان بالحياة الكريمة أما الآن فالوضع قد اختلف نوعاً ما .

[٤٤]

يبدأ هذا الفصل بسرد من المؤلف لموقف محجوب من الليلة الماضية ، وما أشاعته من أفكار سود وخواطر ضعف واستكانة وفى حوار داخلى لمحجوب ينتهى إلى أنه لن يسمح بأن ينغص عليه هذه الحياة أب مشلول ، وخواطر مرض ، وغيرة جنونية ويستقبل الحياة مرة أخرى بجسارته المعهودة وطموحه الذى لا يعرف حدود لنتأكد مما سبق أن قلناه من أنه لن يمد يد العون لوالده .

ثم يقف المؤلف عند يوم السبت منتصف سبتمبر ، ويؤكد على أن حوادث هذا اليوم سوف تثبت أنه إذا كان يستطيع التحكم فى نفسه فإنه أعجز من أن يدعى القدرة على التحكم فى الحوادث ، ويعرض المؤلف لأولى حوادث يوم السبت وهو قدوم والد محجوب عبد الدائم فى مفاجأة وموعد لم يكن يتوقع قدومه ويرتبك من هول المفاجأة كما يفاجأ الأب من موقف الابن من مجيئه ، ومن خلال هذا الموقف يتضح لنا موقفاً أوديبياً يتضح من ألفاظ الحوار والسرد فى هذا الجزء ، وإن كان لها مقدمات لم نكن نرد التعجل فى الحكم فيها ، ولكن أمام هذه الألفاظ والعبارات فلابد من أن نتيقن من وجود الصراع الأوديبى فها هى الألفاظ تؤكد : –

" وفتحت الطاهية الباب فرآه كما أراد . لم يصدق عينيه ، وجعل يحملق بذهول جنونى . رأى أباه ، أباه دون غيره من البشر ، وقد وقف الرجل على عتبة الباب متوكئاً على عصاه – فتحرك الرجل متوكئاً على عصاه يسير فى خطوات ثقيلة ، وقد تقوس ظهره ، وتهدم بنيانه " .

ولم تكن تعلم شيئاً عما بين الرجلين مما يستوجب الموقف الذى يقفه زوجها " هذا هو أبوه كما أراد مهدم البنيان متكئاً على عصا ذو هيئة رثة " ، وقد كان بإمكانه أن يساعد هذا الأب على أن يكون فى صورة أفضل ، ولكنه رفض ذلك ، وهذا يوضحه الحوار الذى تم بين محجوب ووالده ومنها : –

ظروفك قاسية أيها الابن البار ؟ ! .. ماذا تنتظر حتى تتفضل علينا بجنيهين ؟ أتنتظر الوزارة ؟ ! إنى أعجب كيف طابت لك الحياة وأنت تعلم أن والديك يعانيان الفاقة والجوع والتشرد ! لقد استصرختك باكياً ولكن علمت فيما بعد أنى خاطبت ضميراً ميتاً .ولم يكن كلام أبيه قد حرك قلبه ولكنه أربكه وكربه وأوقعه فى ضيق شديد .

إنك تعنى أكثر مما ينبغى بالمظهر اللائق ، والمسكن الأنيق ، والمآدب الفاخرة .هذه المظاهر وإن بدت كمالية إلا أنها من ضرورات وظيفتى .وهل من ضرورات هذه الوظيفة أن نتضور جوعاً ؟ !

كلا يا أبى ، لقد أبنت لك عن حسن مقصدى فلا تثبط همتى بنقمتك ودعنى أتم نجاحى .

أحسبه لا يتم إلا بقتلنا ..

بل سيتم بما فيه سعادتنا جميعاً ..

بيد أن الرجل لم يكن مطمئناً ، واشتدت بالشاب حالة التوتر والاستياء ، وشعر كلاهما بأن لديه ما يقوله ، هذه الحوارات والسرد من المؤلف تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك الموقف الأوديبى والذى استبصر الأب به ويحاول أن يجعل ابنه يتخلى عن هذا الموقف بأن يضع أمام عينيه الحقيقة ، وكأننا أمام جلسة تحليلية نفسية ، ولكن المشكلة أن محجوب غير مستبصر بحالته الأوديبية مما يهدد بفشل المحاولة التحليلية من جانب الأب ، وينتهى الفصل عندما رن جرس الباب الخارجى بغتة ، وفتح الباب ثم أغلق .وسمعا وقع أقدام ثقيلة فى الدهليز يعرفها محجوب حق المعرفة .

يكمل هذا الفصل الحوادث السابقة لنعلم أن وقع الأقدام التى يعرفها محجوب هى أقدام قاسم فهمى ويخبر أباه أنه والد زوجته وجاء لزيارة كريمته وأنها ستجد عذراً تنتحله لغيابه وسوف يقدمه إليه فى وقت آخر ، ويشعر أن ابنه يتأفف من تقديمه إلى حميه فينكس ذقنه فى سكون وحزن ، ويكمل المؤلف التأكيد على الصراع الأوديبى من خلال بعض عبارات السرد والحوار بين محجوب ووالده إلى جانب الأحاديث الداخلية لمحجوب ومن ذلك :

واختلس من والده نظرات غاضبة تنم عن حقده وحنقه وزاد من توتر أعصابه أن والده عاد يقول بنبراته الدالة على الإنكار والمرارة .

لو كان قلبك حنوناً يا بنى لاستهان بضرورات الوظيفة التى تعتذر بها ، ولشق عليك أن تترك والديك يتضوران جوعاً .

و شعر محجوب بضجر، وضاق بالرجل الذى لولا وجوده لم يكن فى المأزق الذى هو فيه .وحدثته نفسه المضطربة بأنه ضحية مؤامرة غادرة ، أبوه أداة من أدواتها القتالة .

ثم يعرض المؤلف للحادثة الثالثة وهى قدوم زوج قاسم بك فهمى وثورتها على محجوب ثم تلطمه على وجهه بشدة وغل ، ثم يخرج زوجها ويحاول تهدئتها ، ولكنها تظل منفعلة وفى النهاية تخرج ويخرج معها قاسم فهمى ويلى ذلك حوار بين محجوب وأبيه ويسأل الأب ابنه : –

ما معنى هذا يا بنى ؟ وكأن هذه الجملة نفط ألقى على صدره الملتهب فالتفت نحوه هائجاً تقدح عيناه شرراً ، فقال بحنق وحقد انتهى كل شئ ، انتهت الوظيفة والماهية . هلم نتسول معاً ... وارتسمت فى عينى الرجل الذابلتين نظرة زائغة ذاهلة وبدا فى حيرة وكرب عظيم لم يصدق ما رأت عيناه ولا سمعت أذناه ، لم تنته الوظيفة والماهية فحسب ولكن ابنه نفسه انتهى ، ولم يعد ذا مال ولا ولد وسيقول لامرأته إذا عاد إلى بلده لا تسألى عن محجوب ، فقد انتهى محجوب وغدا ذكرى من الذكريات .

ويسرد المؤلف بعد ذلك موقف محجوب وإحسان من النهاية المفجعة ويتساءل محجوب ، كيف انتهى مجده بهذه السرعة الجنونية ؟ ! ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين تترفق بهم حتى النهاية ؟ ! ليؤكد بذلك أن الذى حدث إنما هو عقاب من القدر على سوء الفعل تجاه الوالدين ، أو هو العقاب الأوديبى فإذا كان أوديب قد فقأ عينيه عقاباً لجرمه فإن محجوب قد فقد كل شئ كعقاب أوديبى أيضاً ، أما إحسان فتستحضر من الماضى ما أودعته من ذكريات ، ذكرت آمالها وكيف خابت واحداً بعد واحد ، ويعاود محجوب أفكاره فلم يستشعر الندم ولم يقر بخطأ ، ولا يعدل عن رأى لكنه فى النهاية يستسلم لليأس والقنوط ويغمغم بصوت لا يكاد يسمع هامساً " طظ " ولكنها تنم – على خلاف عادتها – عما يكنه فؤاده من اليأس والاستسلام .

ينتقل المؤلف فى هذا الفصل الختامى من الرواية إلى الأصدقاء الثلاثة على طه ومأمون رضوان وأحمد بدير الذين يجتمعون فى إدارة المجلة الجديدة ، والتى سميت بالنور الجديد ، والتى يصدرها على طه ، ثم يعرض المؤلف عن طريق السرد حديث الفضيحة الكبرى ، فنعلم أن بعض الجهات تدخلت فى الأمر وأقنعت زوج قاسم بك فهمى بالعدول عن نشر أسباب الطلاق فى الصحف ، وانتهت المسألة باستقالة الوزير ، وسحب مذكرة ترقية مدير مكتبه من مجلس الوزراء ، ونقله إلى أسوان ، ثم يعرض المؤلف لآراء الرفاق الثلاثة فى المسألة فنجد أن أحمد بدير كان يعتقد أن أحاديثه المستهترة وطظ الشهيرة لا شأن لها بالعقيدة والعمل .

ويقول مأمون رضوان بأسى ، إذا تزعزع إيمان الإنسان بالله غداً صيداً سهلاً لكل شر .

أما على طه فكان أشدهم ألماً ، ولكنه ألماً دفيناً يعتلج مع بواعثه الباطنية فيقول لمأمون رضوان كم فى المؤمنين من أوغاد . فليست الحقيقة ما نرى وصاحبنا البائس وحش وفريسة معاً ، فلا تنسى نصيب المجتمع من جريرته فالمجتمع الذى نعيش فيه يغرى بالجريمة ، بيد أنه يحمى طائفة من المجرمين الأقوياء وينهال على الضعفاء .

وأحب أن أسأل : هل يكفى أن يستقيل الوزير ؟

ورد مأمون رضوان : –

ما كان عمر بن الخطاب يتردد عن رجمه !

ويقول أحمد بدير : – إن مجتمعنا يستطيع أن يهضم هذا الوزير وأمثاله إذا أساغه بشئ من النسيان .وسوف يقبع عاماً أو عامين أو أكثر فى نادى محمد على ، وعسى أن تخرجه غداً المظاهرات الوطنية عن عزلته وتحمله كالأبطال إلى الوزارة مرة أخرى ، فيعيد سيرته الأولى ، أو يلعب دوراً جديداً ومن يعش يره .

ثم يقول مأمون رضوان ، حقيقة المسألة أنى أرى الخير متعلقاً بجوهر الروح وترياقه ، أو يراه الأستاذ تابعاً للرغيف فإن أحسن توزيع الرغيف محق الشر ... !

ويرد على طه بلهجة لم تخل من حدة : –

إنى لا أوافق على هذا الوضع للمسألة ، وإنك تعلم بأنى أهيم بعذاب الروح وليس المجتمع الذى نحلم به بخال من الشر فلا خير فى مجتمع يخلو من نقص يحس على الكمال ، ولكن المجتمع الذى نحلم به يمحو شروراً نراها فى وضعنا الحالى ضرباً من القضاء والقدر .ويضحك أحمد بدير ويقول :

لماذا تتعجلان المعركة ولما يأزف موعدها ؟!

ويبتسم الرفاق الثلاثة ويتبادلون نظرة ذات معنى وكأنهم يتساءلون معاً

" ماذا تخبئ لنا أيها الغد ؟! "

توصيات ومقترحات

من خلال الدراسة التى قام بها الباحث الحالى والتى هدفت فى المقام الأول إلى التعرف على بعض الخصائص المميزة للشخصية المصرية من خلال التحليل النفسى لأدب نجيب محفوظ وبعد العرض السابق للنتائج التى توصلت إليها الدراسة الحالية ومحاولة تفسيرها من عدة زوايا مختلفة ، يقترح الباحث بعض التوصيات التى تتبع فى أساسها من النتائج التى توصلت إليها الدراسة وهى : –

- توصلت الدراسة إلى أهمية الدور الذى تلعبه خاصية التدين كخاصية من الخصائص المميزة للشخصية المصرية وتكوينها النفسى وبالتالى فإنه يمكن الاستفادة من هذه النتيجة إذا ماكنا بصدد محاولة الوصول إلى معرفة بالشخصية المصرية واتخاذها كمدخل أساسى لإيجاد لغة للتخاطب والتواصل والحوار مع الشخصية المصرية .

- كما أظهرت الدراسة وجود الصراع الأوديبى كخاصية مميزة للشخصية المصرية وبالتالى فإنه يمكن توظيف هذه النتيجة فى تفسير أنواع التمرد على الوالدين وبخاصة فى مرحلة المراهقة هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن التمرد على السلطة وممثليها يعتبر كشكل من أشكال التمرد على الأب الممثل الأول للسلطة لدى الإنسان .
- ويمكن الاستفادة من النتيجة التى مؤداها وجود الرغبات الجنسية وذلك بإدخال ما يسمى بالتربية الجنسية ضمن مناهج التعليم بالمدارس ومراكز الثقافة والإعلام والإبداع الفنى .
- ويمكن الاستفادة من باقى النتائج بصفة عامة كأحد الأسس التى نستطيع من خلالها تفسير وفهم العديد من الظاهرات النفسية والاجتماعية التى تحدث فى مجتمعنا المصرى على سبيل المثال إدمان الشباب وظاهرة دق الوشم وكافة أشكال العدوان على رموز المجتمع كنتيجة للسادية التى ظهرت كأحد نتائج الدراسة .
- ويقترح الباحث بعض البحوث والدراسات المقترحة التى يرى أنها ستكون امتداداً للدراسة الحالية من حيث تأكيدها أو نفيها للنتائج التى توصلت إليها الدراسة. مثل :

١- بحوث خاصة بالشخصية المصرية من خلال إنتاجات إبداعية أخرى أو بحوث تجريبية يستخدم فيها اختبارات إسقاطية .

٢- بحوث خاصة بإبداع نجيب محفوظ السينمائى والذى يمثل أهمية تعادل أهمية إبداعه الأدبى فى رأى الباحث .

٣- بحوث خاصة بالتحليل النفسى عن إسهامات جاك لاكان .

الفصل الثامن

اللحن في اللغة

وبعض الأخطاءاللغوية الشائعة

لم تزل العرب تنطق على سجيتها في صدر إسلامها وماضي جاهليتها حتى أظهر الله الإسلام على سائر الأديان, فدخل الناس فيه أفواجاً وأقبلوا عليه أرسالاً, واجتمعت فيه الألسنة المتفرقة واللغات المختلفة, ففشا الفساد في اللغة العربية, واستبان منه في الإعراب الذي هو حليها, والموضح لمعانيها.

ثم كان العمل اللغوي الحاسم ينقذ اللغة العربية من الدمار الذي بات يتهددها, والأخطار المحدقة بها جراء هذا التيار الشديد, فكان أن قام رجال خلدهم تاريخ العربية بسياحة شاقة جمعوا فيها أفصح الكلام وأنقاه ثم جعلوا ينظرون فيه بتأمل واستغراق شغل عليهم أيامهم, ووقفوا على ثمارها حياتهم, فأثمر ذلك ثمرة هي (النحو العربي) علماً متماسكاً ينتزع الإعجاب والإطراء.

وتحضرنا شهادة المستشرق الهولندي دى بور١٩٤٢م في كتابه (تاريخ الفلسفة في الإسلام) وأيا ما كان فلعلم النحو العربي خصائص ليس هذا مجال الإفاضة فيه, وهو أثر رائع من آثار العقل العربي بما له من دقة في الملاحظة ومن نشاط في جميع ما تفرق هو أثر يرغم الناظر فيه على التقدير له ويحق للعرب أن يفخروا به" .

ويتخذ الخطأ اللغوي أشكالاً مختلفة, ومظاهر شاملة, فيصيب الأصوات اللغوية أو الصور البنيوية, أو التراكيب النحوية, أو الطرائق البيانية, وقد عرفه فى مختلف اللغات الإنسانية ومنها اللغة العربية وكان ما تناقلته المصادر المعتمدة من أخبار بداية الانحراف عن مقاييس العربية ومتنها الأصيل.

وقد أخذت كلمة اللحن في العربية معان مختلفة عديدة: منها إنها اللغة, ومنها أنها الخطأ في اللغة وقد أوردت المصادر عن أبي بكر قوله: (لأن أقرأ فأسقط أحب إلي من أن أقرأ فألحن).

واللحن له ستة معان[١] والذى يهمنا هو اللحن بمعنى الخطأ فى اللغة وهو في كتب اللغويين القدماء ثلاثة أنواع :

---

[١]ورد لفظ اللحن في كتب اللغة بمعان هى: المعنى والتبيين والفطنة, والخطأ في اللغة, واللغة والتجويد والتعمية والتورية والكتابة.

أولاً : خطأ يتعلق علامات الإعراب مثل ما يروى أن عمر بن الخطاب مر بقوم يرمون فاستقبح رميهم, فقال ما أسوأ رميكم, فقالوا: نحن قوم متعلمين, فقال عمر: لحنكم أشد علي من فساد رميكم.

وهذا النوع قد اضطلع بعبء تقويمه النحويون فوضعوا ضوابط الكلام وكانت ثمرة جهودهم (علم النحو).

ثانياً : خطأ يتعلق ببنية الكلمة وصياغتها كقولهم(ظِفر اليد) والمسموع عن العرب ظُفر بالضم وقد بذل اللغويون جهداً كبيراً في محاربة هذا اللون وذلك لخطورة أثره في تشويه اللغة وطمس معالمها.

ثالثاً : خطأ يتعلق بالمعانى والدلالات, فنستعمل الكلمة على غير المعنى الذى وضع كما فى قولهم: (كنا في مأتم) يقصدون في مصيبة وليس كذلك وإنما المأتم: النساء يجتمعن فى الخير والشر.

وقد استحوذ النوعان الثاني والثالث على اهتمام اللغويين فنبهوا عليه, وأفردوا لهما الكتب والمؤلفات, من ذلك الكتب التى أطلق عليها كتب(لحن العامة).

☒ وقد اعتمد اللغويون على خمسة مصادر في إثبات مسائل اللغة والنحو وهي:

١-القرآن الكريم: فقد أجمعوا على أن اللغة إذا وردت فى القرآن فهي أفصح مما في غير القرآن لا خلاف في ذلك.

٢- الحديث النبوي الشريف.

٣- الأمثال والأقوال المأثورة.

٤- الشعر والرجز.

٥- الإعتداد بأقوال السابقين من العلماء.

ويحمل استشراء الخطأ اللغوي في الألسن والأقلام الدلالة على جهل بأوضاع اللغة وأصولها..

ويحضرنا قول د/ عثمان أمين:

راجع : اللسان (لحن), الكشاف ج٣, ص٤٥٩, العقد الفريد,ج٣, ص٤٧٩, البيان والتبيين, ج٢, ص٢١٦, الخصائص,ج٣, ص٢٤٥, المزهر,ج٢, ص٢٧٧, أساس البلاغة , ص٤٠٦.

(من لم ينشأ على أن يحب لغة قومه, استخف بتراث أمته, واستهان بخصائص قوميته, ومن لم يبذل الجهد في بلوغ درجة الإتقان في أمر من الأمور الجوهرية, اتسمت حياته بتلبد الشعور وانحلال الشخصية, والقعود عن العكس, وأصبح ديدنه التهاون والسطحية في سائر الأمور)

وما لم يتنبه بنو العروبة للثروة الغالية بين أيديهم والتى تنشال من بين أيديهم يوماً بعد يوم, ولا سيما مع انحدار مستوى التعليم, فلأمر سوف يكون جد خطير.

*بعض الأخطاء اللغوية الشائعة:

☒ رددت على فُلانٍ قولهُ.

ويقولون: رددت على فلانٍ. والصواب: رددت على فلان قوله, لأنك لا ترد على القول, فالقول لا عقل له حتى ترد عليه بل ترد على القائل ما قاله.

جاء عن الإمام على بن أبي طالب قوله: (ولا ترد على الناس كل ما حدثوك به, فكفى بذلك جهلا).

☒ تردد إلى المكتبة:

ويقولون : تردد على المكتبة. والصواب قولك: تردد إليها أى جاءها المرة بعد الأخرى.

وفى الصباح: (ترددت إلى فلان): رجعت إليه مرة بعد أخرى.

******

☒ زاد عليه:

يقولون: زاد عنه في الكرم, والصواب : زاد عليه في الكرم.

☒ أصغى إليه:

يقولون: أصغى له, والصواب: أصغى إليه أى مال بسمعه نحوه.

قال الله تعالى: (ولتصغى إليه أفئدة الذين لا يؤمنون بالآخرة).

☒ *المأتم*:

ويطلقونها على النساء يجتمعن في الأحزان, والصواب أن تطلق على النساء يجتمعن في الخير والشر.

☒ *أثر فيه أدبه*:

ويقولون: أثر فلان عليه تأثيراً كبيراً. والصواب: أثر فلان فيه أو به تأثيراً كبيراً, أى جعل فيه أثراً وعلامةً.

قال عنترة:

أشكو من الهجر في سر وفي علنٍ

شكوى تؤثر في صلد من الحجر

☒ *أذن له في السفر*:

ويقولون: أذن له بالسفر, والصواب: أذن له فى السفر,أى : أباحه له, لأن معنى (أذن بالشئ) هو: علم به.

وفعله: أذن يأذن إذنا وأذانة: علم وقد قال تعالى: (فأذنوا بحرب من الله ورسوله) أى : كونوا على علمٍ.

وأذن له في الأمر يأذن إذناً وأذيناً: أباحه له. وأذن له وإليه: استمع معجباً.

**وقف تجاهي أو قبالي أو إزائي لا أمامي*:

يقولون: حدثته عندما وقف أمامى, والصواب: حدثته عندما أتى تجاهى أو قبالي أو إزائي, لأن المرء يحدث غيره وهو تجاهه, و(وقف أمامي) تعنى: وقف مديرا لي ظهره, كما يدير الإمام ظهره للمصلين, ولا يحدث إنسان آخر – عادة– إلا إذا كان أحدهما يرى وجه الآخر.

☒ *نقنه عريضة*:

ويقولون: ذقنه عريضة, والصواب: ذقنه عريض, لأنه مذكر لا غير.

☒ *بت الأمر*:

ويقولون: بت فلان في الأمر, والصواب: بت فلان الأمر. أى: نواه وجزم به.

وجاء في الأساس: بت عليه القضاء وبت الشئ يبته ويبيته: قطعه قطعا مستأصلا.

ويقولون: بت طلاق إمرأته: جعله باتاً لا رجعة فيه.

☒ *برز في العلم*:

ويقولون: برز فلان في العلم بروزا عظيما. والصواب: برز فلان في العلم تبريزا عظيما, لأن معنى برز في العلم هو: فاق أصحابه فيه, أما معنى برز فهو: ظهر بعد خفاء.

☒ *بادر إليه*:

يقولون: بادر لجاره لمساعدته, والصواب: بادر إلى جاره لمساعدته, لأن الفعل(بادر, يتبادر, إبدار (إلى) لا بـ (اللام).

ومعنى بادر إليه: أسرع إليه.

☒ *أبدل الجهل بالعلم*:

ويقولون: لا تبدل العلم بالجهل, لا تستبدل الذهب بالفضة, والصواب: لا تبدل الجهل بالعلم, ولا تستبدل الفضة بالذهب. جاء في القرآن الكريم قوله تعالى:

(أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير).

☒ *بعيد منا, بعيد عنا*.

ويقولون: هو بعيد عنا, والأعلى– أى الأصوب: هو بعيد منا.

جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: (وماهي من الظالمين ببعيد),

(وما قوم لوط منكم ببعيد).

☒ *إنضم بعضهم إلي بعض*:

ويقولون: انضموا إلى بعضهم البعض, وشكوا ببعضهم البعض, والصواب: انضم بعضهم إلى بعض, وشك بعضهم في بعض.

☒ *لاينبغي له*.

ويقولون : لا ينبغي عليه أن يفعل كذا, والصواب: لا ينبغي له أن يفعل كذا.

وقد قال الله تعالى: (لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر).

وقد جاء الفعل "ينبغي" في القرآن الكريم ست مرات, متلو بحرف الجر" اللام" وجميع هذه الأفعال سبقت بأدوات نفي.

☒ *على بكرة أبيهم*:

ويقولون: جاءوا عن بكرة أبيهم. والصواب: جاءوا على بكرة أبيهم. أى: جاءوا جميعاً, ولم يتخلف منهم أحد.

☒ *بعثه وبعث به*:

ويخطئون من يقول: بعثت إليك بولدى, ويقولون إن الصواب هو: بعثت إليك ولدى. لأنه يقال: بعثت إليك فلاناً إذا ذهب وحده, وبعثت إليك بولدي, إذ أرسلته مع شخص آخر.

أما إذا كان الشخص المرسل شيئاً, فإن الفعل يعدى إليه بالباء, نحو: بعثت إليك بهدية أو برسالة, لأن الأشياء لا تذهب وحدها, بل تذهب مع شخص آخر.

جاء في لسان العرب: (بعثه يبعثه بعثاً: أرسله وحده, وبعث به: أرسله مع غيره). والمبعوث به هنا قد يكون شخصاً غير عاقل.

ابن:

ويكتبون كلمة (ابن), إذا جاءت صفة بين علمين أو ألفين أو كلمتين, دون همزة وصل, نحو: جاء نزار بن محمد, وسافر فؤاد بن خالد, ومات سالم بن أبي عامر.

وقد حذفت العرب همزة وصل(ابن) بين الأعلام, لحبها الاختصار في الكتابة, ولا هتمامها الشديد بالأسباب, واضطرارها إلى إيراد كلمة(ابن) عدة مرات, عندما يذكرون نسب واحد منهم.

وإذا لم تكن كلمة (ابن) صفة, فإننا نثبت همزة الوصل فيها, ونون الاسم الذي قبلها, نحو: إن محمداً ابن عبد الله.

فكلمة (ابن) هنا خبر(إن) وليست صفة لمحمد, وإذا تقدمت كلمة(ابن) أداة استفهام, نحو هل ياسر ابن تميم؟ أو إذا ثنى أو جمع, نحو, وتميم وياسر ابنا محمد, وفيصل وهلال وخالد أبناء رشاد.

وتثبت همزة الوصل فى "ابن" أيضاً, إذا أضيفت إلى الجد أو إلى الأم, نحو: محمد ابن عبدالمطلب, وعيسى ابن مريم ابنة عمران هنا وقعت" ابنة" بين علمين, وأثبتنا همزة الوصل أيضاً.

☒ *أجاب سؤاله, عنه, إليه*:

ويقولون: أجاب سؤاله. والصواب: أجاب سؤاله أو عن سؤاله أو إلى سؤاله.

قال تعالى : (أجيب داعي الله).

وقال كعب بن سعد الغنوى, يرثي أخاه أبا المغوار:

وداعٍ دعا: يامن يجيب إلى الندا

فلم يستجبه عند ذاك مجيباً

فقلت : ادع أخرى. وارفع الصوت رفعةً

لعل أبا المغوار منك قريب

تداولوا الأمر.

ويقولون: تداول القوم في الأمر, الصواب: تداولوا الأمر. أى: اخذه هذا مرة, وذاك أخرى.

ويقال: داول الله الأيام بين الناس, أى أدارها وصرفها. وقد جاء فى القرآن الكريم قوله تعالى: (وتلك الأيام نداولها بين الناس).

☒ *رده إلى منزله:*

ويقولون: رده منزله. والصواب رده إلى منزله, قال تعالى: (وردوه إلى الله والرسول). وقوله تعالى: (ومنكم من يرد إلى أرذل العمر).

تسرب فى المكان.

يقولون: تسرب إلى المكان, والصواب: تسرب في المكان, أى دخله خفية.

وفي اللسان: تسربوا فيه: تتابعوا.

اشتاقه أو اشتاق إليه.

صاح به:

ويقولون: صاح على فلان, أى: ناداه. والصواب: صاح به وصيح به وصياحه. أما صاح عليه فمعناه: زجره ونهره. صاح له بفلان: دعا له: وفعله: صاح يصيح صيحاً, وصياحا وصيحة, وصيحانا.

أعار فلانا القلم.

ويقولون: أعرت القلم إلى فلان أو لفلان. والصواب: أعرت فلانا القلم, أو: أعرت القلم منه, أو عاورته القلم.

وأنشد بن المظفر:

إذا رد العار ما استعار.

ويقول: أعرته الشئ أعيره إعارة وعارة.

أفاض في القول.

ويقولون: أفاض فلاناً القول. والصواب: أفاض في القول. أى: اندفع وخاض وأكثر, وهو من المجاز. قال تعالى: (إذ تفيضون فيه) أى تخوضون فيه.

لغوي.

ويسمون العالم باللغة لَغويٍ. والصواب: لغوي, لأن لُغويٍ تعنى كثير اللغو, أى: ثرثاراً(نسبة إلى اللغو).

المهيب.

ويقولون : القاضي المهاب, والصواب: القاضى المهيب. أصلها: مهيوب. حولها الإعلال بالتسكين إلى مهيباً. ومهوب ومهيب وهيوب: يخافه الناس.

يجب أن لا نكذب:

ويقولون: لا يجب أن نكذب. وهذا يعنى أننا يجوز أن نكذب , ولهذا علينا أن نقول: يجب أن لا نكذب. " وهى جملة فيها قوة" أو : لا يجوز أن نكذب. " وهى أقل قوة من الأولى"

الوجود لا التواجد.

يقولون: " على الطلاب التواجد فى أماكنهم فى التاسة صباحاً" . وهذا خطأ لأن الفعل "تواج" معناه: أظهر وجده أى حبه الشديد. والصواب: على الطلاب أن يوجدوا في أماكنهم في التاسعة صباحاً.

يسافر وحده:

ويقولون: يسافر فلان لوحده. والصواب: يسافر وحده. و" وحده" هنا مصدر لا يثنى ولا يجمع. وينصبه البصريون على الحال لا على المصدر, على تقدير: "منفرداً" قال تعالى: " وبدا بيننا وبينكم العداوة والبغضاء أبدا حتى تؤمنوا بالله وحده"

للمزيد راجع هذه المراجع: –

–معجم الأخطاء الشائعة: د/ محمد العناني.

المعيار في التخطئة والتصويب. د/ عبد الفتاح سليم.

ما تلحن فيه العامة: أبى الحسن الكنانى، تحقيق وتقديم وتعليق، د/ رمضان عبد التواب.

حركة التصحيح اللغوى: د/ محمد ضارى حمادى.

المصادر والمراجع

١. أسس علم اللغة , ماريوباي, ترجمة وتعليق د. أحمد مختار عمر

٢. كريم زكي حسام الدين, أصول تراثية في علم اللغة, ط٢, مكتبة الأنجلو,١٩٨٥م

٣. د/ ميشال زكريا, الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون دراسة ألسنية,ط١, المؤسسة الجامعية, بيروت١٩٨٣م

٤. نظرية تشومسكى اللغوية. تأليف : جون لوينز, ترجمة وتعليق د/ حلمى خليل , ط١,١٩٨٥م, دار المعرفة الجامعية

٥. علم اللغة د/ على عبد الواحد وافي., ومقدمة في علم اللغة, د/ البدراوى زهران, دار المعارف.

٦. التعريف بعلم اللغة, دافيد كرستال, ترجمة د/حلمى خليل,ط١٩٧٩م

٧. قاموس اللسانيات,د/ عبدالسلام المسدى, ص٧٢, الدار العربية للكتاب, ١٩٨٤م

٨. د/ فاضل مصطفى الساقى,أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة, مكتبة الخانجى

٩. جون جوزيف: اللغة والهوية,ترجمة :عبدالنور الخزامى, عالم المعرفة, أغسطس٢٠٠٧م..

١٠. أبو البقاء الكفوى, الكليات, تحقيق: عدنان درويش, محمد المصري, مؤسسة الرسالة.١٩٩٥م, الموسوعة الفلسفية العربية, ج١

١١.معهد إنماء العربي, بيروت١٩٩٥م؛ مخاطر العولمة على الهوية الثقافية,. نهضة مصر.١٩٩٩م.

١٢. محمد عابد الجابري, الخطاب العربي المعاصر.. دار الطليعة. ١٩٨٥م.

١٣. محمود إبراهيم, تعريب التعليم العالي,. دار آفاق للنشر, عمان ١٩٩٤م.

١٤. منتدى الفكر العربي- المخطط العام لمشروع مستقبل التعليم فى التعليم في الوطن العربي. البحرين- أكتوبر١٩٨٧م

١٥.مجلة التربية الجديدة , مكتب اليونسكو الإقليمي للتربية في البلاد العربية ,أغسطس.١٩٨٧م.

١٦. سمات العلم والتعليم في الحضارة العربية الإسلامية د/ عبد الكريم اللياقي, مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب, ع٣٣ دمشق. اكتوبر١٩٨٨م

١٧. نحو اتجاهات حديثة في سياسة التعليم العام وبرامجه ومناهجه. عالم الفكر.مج١٩,ع.١٩٨٨م. وزارة الاعلام بالكويت

١٨. عبدالكريم خليفة: اللغة العربية والتعريب في العصر الحديث, مجمع اللغة العربية الأردني,١٩٨٧م.

١٩.شحاته الخوري: تعريب التعليم الطبي والصيدلي في الوطن العربي. دار الرائد العربي, بيروت١٩٨٧م.

٢٠. http://www.ucatap.htmlplanet.com/arabization-j/accessories/DlR-20.htm

٢١.صبحي الصالح: تقويم تجربة التعريب في المشرق العربي, المستقبل العربي١٩٨٢م, ع٣٩,.
٢٢.د. صادق الهلالي: تعليم الطب بالعربية, شئون عربية.ع٤٧,١٩٨٦م.
٢٣.د. أحمد شحلان: جهود مكتب تنسيق التعريب, في قضايا اللغة العربية والتعريب خلال ثلاثين سنة. مجلة اللسان العربي,١٩٩٣م.
٢٤.-محمود إبراهيم: تعريب التعليم العالمي. دار آفاق النشر. عمان ١٩٩٤م.
٢٥. تعلم العلوم الصحية والفنية باللغة العربية. منظمة الصحة العالمية. القاهرة١٩٩١م
٢٦. أزمة التعليم المعاصر وحلولها الإسلامية. د. زغلول راغب النجار, سلسلة رسائل إسلامية. المعرفة١٩٩٠م.
٢٧. د. تمام حسان: مقالات في اللغة والأدب. معهد اللغة العربية. جامعة أم القرى.١٩٨٥م.
٢٨. د. عبدالصبور شاهين: العربية لغة العلوم والتقنية. دار الاعتصام القاهرة.
٢٩. حسان محمد حسان: في فلسفة المدرسة الابتدائية في الكتاب السنوي في التربية وعلم النفس, القاهرة, دار الثقافة للطباعةوالنشر,١٩٨١م
٣٠. أمين الخولي, من هدي القرآن ,مشكلات حياتنا اللغوية, الهيئة المصرية العامة للكتاب,١٩٨٧م
٣١. الجامعات وتحديات المستقبل مع التركيز على المنطقة العربية, عبدالله بوبطانة,عالم الفكر.,مج١٩,ع٢, ١٩٨٨م
٣٢. "اليابانيون" أدوين راشاور. ترجمة: ليلي الجبالي. مراجعة شوقي جهلان, عالم المعرفة ,ع١٣, الكويت . أبريل١٩٨٩م
٣٣. فلسفة القومية العربية. ماهر نسيم, المكتبة الدولية,٩, دار المعارف بمصر.١٩٥٩م
٣٤.د. زهير أحمد السباعي: تجربتي في تعليم الطب باللغة العربية, نادي الشرقية الأدبي. الدمام ١٩٩٥م.
٣٥.محمود اسماعيل الصيني وسعد على الحاج بكرى: قصة الترجمة العلمية دراسة في آراء أساتذة الجامعات . مجلة العربي, نوفمبر١٩٩٢م.
٣٦.دراسة أخرى للباحثين السابقين ولكنها استطلاع لآراء الطلبة تعريب العلوم في الجامعات دراسة في آراء الطلبة, مجلة التعريب, يونو ١٩٩٨م.
٣٧.د. محمد حسن عبدالعزيز. التعريب في القديم والحديث, دار الفكر العربي,١٩٩٠م.
٣٨.د. عبدالصبور شاهين: العربية لغة العلوم والتقنية, دار الاعتصام, القاهرة.
٣٩.د.عادل عوض: تعريب العلوم والحاسبات قضية حضارة ومصير, ص١٣١, مجلة الوحدة. مارس,١٩٩٣م,ع١٠١-١٠٢, المجلس القومي للثقافة العربية, الرباط.
٤٠.د.محمد حسن عبدالعزيز: التعريب في القديم والحديث.
٤١. د.محي الدين صابر" المدير العام لليونسكو العربي" في حديث له لجريدة الشرق الأوسط عدد ١٩٨٢/١٢/١م, نقلاًعن د. عبدالصبور شاهين. الغربية لغة العلوم

٤٢. د. محمود أحمد السيد. إشكالية تعريب التعليم العالي, مجلة التعريب,١٩٩٦م.
٤٣. محمد جابر الأنصاري: التعريب الجامعي وحتمية المقارنة الميدانية, ظاهرة تأجيل التطبيق: أربعة اعتبارات أساسية لحسمها. رسالة الخليج العربي,ع٤, ١٩٨٨م.
٤٤. محمد حسن عبدالعزيز, النحت في اللغة العربية, , دار الفكر العربي,١٩٩٠م.
٤٥. د. عادل عوض: تعريب العلوم والحاسبات قضية حضارة ومصير. مجلة الوحدة,ع١٠١-
٤٦. د. عبدالسلام المسدي , مباحث تأسيسية للمثلى فى اللسانيات, تونس, ١٩٩٧م.