جدل الشكل والمحتوى في السرد الروائي

"حديث الصباح و المساء" إنموذجاً

باقر جاسم محمد

كلية الآداب –جامعة بابل

إن السمة البارزة في جهد نجيب محفوظ الإبداعي في حقل الكتابة الروائية هي عمله الحثيث والمثابر بحثا عما هو جديد وسعيه لتخصيب وإغناء الشكل الروائي العربي وإقامته على أسس مستمدة من طبيعة الثقافة واللغة العربيتين بوصفهما الحاضنة الحضارية لهذا الإبداع، دون أن يعني ذلك الكف عن التحاور الإيجابي والفعال مع تطور التجارب الشكلية على مستوى الإبداع الروائي في أمريكا اللاتينية وأوروبا وآسيا على وجه الخصوص. وتجيء رواية "حديث الصباح والمساء"(1) لتشكل معلماً بارزاً في هذا المسعى لكاتبنا الكبير. فالرواية تدهشنا بشكلها غير المألوف، بل الصادم، وببنائها الفني التجريبي الذي يؤشر نقلة مهمة في تجديد الخطاب الروائي العربي. و هذا مما يؤكد حقيقة مهمة هي أن نجيب محفوظ ليس رائداً تاريخياً للرواية العربية المتقدمة فنياً فحسب، وإنما هو أيضاً رائد في مجال التجديد و التطوير واستشراف آفاق وأراض بكر في شكل الرواية العربية، وفي محتواها الفكري والفلسفي كذلك.

الأسس الفكرية للتجريب الشكلي

يثير التجريب في الفنون عامة، وفي البناء الشكلي للرواية خاصة، مسألة أساسية هي ضرورة أن يرتبط المسعى التجريبي بمواقف اجتماعية أو بهموم فكرية وفلسفية تسهم في ربط هذا المسعى بعصره من جهة وتسوغ للكاتب محاولاته للخروج على ما استقر من الأبنية والأشكال الفنية من جهة أخرى. فالكاتب المبدع لا يكتفي بمجرد استهلاك أشكال فنية أبدعها أسلافه من الكتاب. وبما أن الأشكال الفنية كانت دائماً نتاج تفاعل عبقري بين ذوات مبدعة وعصورها، فنحن نفترض بأن الكاتب المبدع يجد تناقضاً بين ما تتيحه له الأشكال الفنية السائدة والمستقرة من إمكانات، وبين ما يروم التعبير عنه،

وهو ما أسميه بالعلاقة الجدلية بين الأشكال والقوالب الفنية بوصفها أدوات منتجة للمعنى والواقع الموضوعي من جهة ورؤيا الكاتب المبدع من جهة أخرى. ولقد حسمت فلسفة الفن المعاصرة، وكذلك نظرية الأدب، هذه المسألة بأن جعلت ثمة تفاعلاً بين عمق وثراء الفضاء الفكري للنص الأدبي والشكل الفني الذي يفرغه فيه الكاتب. فلم يعد التجريب الشكلي نوعاً من الترف الفكري، إنما هو استجابة لقلق حضاري ضارب في وعي المبدع، وتعبير عن ضيق ذلك المبدع وإحساسه بقصور الأشكال التقليدية عن استيعاب رؤياه الجديدة؛ ذلك أن "الفن ليس تأملا، إنه شيء فعال، ولذا لا يمكن كتابة أدب مهم إذا لم يكن متعلقاً بموضوع مهم" كما يقول أحد منظري الفن الحديث. ولقد تساءل اثنان من كبار الباحثين في نظرية الأدب" إن كانت ملحمة "الفردوس المفقود" ستكون بالأهمية نفسها لو أنها كانت تصف مكنسة"(2).

واستناداً إلى هذا الفهم الذي يربط على نحو جدلي وثيق بين الشكل الفني المبتكر أو التجريبي الذي يصوغ فيه الكاتب، و من خلاله، رؤاه الفكرية التي يطرحها فيما يعرف بمحتوى العمل الروائي، سنحاول استقراء طبيعة العلاقة الجدلية بين الشكل الفني الجديد لرواية "حديث الصباح والمساء" ومحتواها الفكري العام، وما يقترحه هذا الترابط الوثيق بين الشكل والمحتوى على صعيد توصيف المغزى الشامل للإنجاز الروائي المتحقق؛ فهذه الرواية، كما يصفها الناقد صبري حافظ في مقالة نشرها بعيد صدور الراوية "واحدة من النصوص الأخيرة القليلة التي تنطوي بنيتها على أهم محددات رؤيتها"(3).

-السمات التجريبية في " حديث الصباح و المساء"

ترى ما هي ملامح التجريب في الشكل الروائي التي تضمنتها رواية " حديث الصباح والمساء"؟ وما هي الدلالات الفكرية والفلسفية التي يمكن أن نقيمها عليها بوصفنا قارئين للنص ؟ ولأن السؤالين مترابطان و متداخلان، فسوف تكون إجابتنا عنهما متداخلة أيضاً .

تقع رواية "حديث الصباح والمساء" في حوالي 231 صفحة من القطع المتوسط. وهي تحتوي أيضاً عدداً من الرسوم التخطيطية لبعض شخصيات الرواية. وسنهمل هذه الرسوم على أهميتها لجملة أسباب مهمة هي:1- أنها ليست جزءاً من النص السردي الذي أبدعه الكاتب وإنما هي إضافة المصمم والناشر؛ 2- أنها تنتمي إلى خطاب من نوع آخر هو خطاب الفنون التشكيلية؛ 3- أنها تعبر عن رؤيا الرسام، أو لنقل قراءته التشكيلية للرواية، وليس عن رؤيا المؤلف نفسها. وبذلك فنحن نعدها، وبهذه

المعاني فقط، موجهات خارجية (نسبة إلى النص السرد)، وعنصراً غير ذي أهمية لأن دخيلا على خطاب النص الروائي مما يوجب استبعادها في هذه المقالة/ الدراسة.

يقع عنوان الرواية ومتنها إذن في 217 صفحة، فإذا حذفنا منها ثمان صفحات شغلتها صور تخطيطية لبعض الشخصيات، فإن الباقي هو 206 صفحة. وفي هذه الصفحات القليلة نسبياً قدم الكاتب ستاً وستين شخصية. وإذا قسمنا عدد الصفحات على عدد الشخصيات فإن معدل حصة الشخصية الواحدة ستكون 3.01 صفحة. وقد قدمت هذه الشخصيات بالتناوب، فكانت كل شخصية تقدم على حدة. وتنحدر أغلب هذه الشخصيات من ثلاث عائلات رئيسية هي: عائلة عطا المراكيبي وعائلة يزيد المصري وعائلة معاوية القليوبي. وتابع المؤلف هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات عبر رحلة زمانية امتدت لأكثر من مائة وثمانين عاماً (ابتداءً بالحملة الفرنسية على مصر في العام 1797 وانتهاءً بأواسط الثمانينيات من القرن العشرين). وشكلت هذه المدة الزمانية الطويلة الإطار الزماني الخارجي لأحداث الرواية. أما الإطار المكاني للأحداث فقد شمل رقعة جغرافية واسعة تتضمن الإسكندرية وبني سويف وأحياء سكنية ومناطق مختلفة من القاهرة. فكيف تعامل الكاتب مع كل هذه العناصر في حيـــز كتابي ضيق نسبياً؟ وكيف استثمرها في تشكيل الصورة السردية والملحمية الشاملة في هذه الرواية القصيرة؟

لقد ابتكر الكاتب شكلاً جديداً في بناء نصه الروائي، فاعتمد أسلوباً مختصراً في تقديم حكايةكل شخصية من الشخصيات الست والستين وفقا للتسلسل الألفبائي لأسماء الشخصيات (والحكاية هنا بمعنى الإخبار والسرد البسيط). فكان يورد حكاية كل شخصية على حده، وبإيجاز سردي شديد التكثيف معتمدا أسلوب التلخيص لا أسلوب المشهد(4). ولقد نتج عن هذا المزج الدقيق بين البنية السردية ذات الجوهر الحكائي وتوزيع المادة السردية داخل النص باعتماد التسلسل الألفبائي ما يأتي:

أولاً – تفتيت الزمان السردي العام في الرواية وكسر، بل تشظية، المسار الخطي للزمان التقليدي. فالرواية تبدأ بحكاية أحمد محمد إبراهيم في عشرينيات القرن العشرين ليتشكل مسار زماني من نوع جديد ذي طبيعة بندولية: رجوع في الزمان عن لحظة بدء الزمان الروائي، ثم تقدم عليه، فرجوع، فتقدم؛ ودون أن تغفل هذه الحركة الزمانية البندولية المرور بزمان البداية عدة مرات. ويستمر هذا النسق الزماني الداخلي حتى تنتهي الرواية بحكاية يزيد المصري التي تأخرت بسبب من أن اسم صاحبها

يبدأ بحرف الياء، وهو آخر حروف الهجاء العربي، أما زمان يزيد المصري التاريخي، فإن الجملة الأولى من حكايته تفصح عنه بجلاء إذ نقرأ " وصل إلى القاهرة قبل وصول الحملة الفرنسية بأيام" (ص 216) ثم يجري بعد ذلك سرد الحكاية كاملة بإيجاز خبري متمكن. وهذا يعني أن الإطار الزماني الخارجي، أو المدة التاريخية للرواية، قد جرى تحطيم تسلسله وتفتيته وإعادة توزيعه وفقاً لمنطق التسلسل الألفبائي الذي هيمن على بنية النص الروائي وشكل المعلم الأساس في بنائها فألحق الزمان العام بالزمان الخاص لكل شخصية. وقد ترتب عن هذا الصوغ الزماني الفريد أن حكايات بعض الشخصيات التي تقع أسماؤها في بداية الألفباء العربي تسبق حكايات آبائها لأن أسماء الآباء تقع في وسط أو آخر الألفباء العربي. فحكاية أحمد عطا المراكيبي التي شغلت الصفحات(11–19) من الرواية تسبق حكاية أبيه عطا المراكيبي التي شغلت الصفحات (159–162). وقد تسبق حكاية الحفيد حكاية الأب وحكاية الجد معاً، كما هو الحال في حكاية (حازم سرور عزيز) التي تسبق حكاية أبيه سرور عزيز وحكاية جده عزيز يزيد المصري. ويلاحظ هنا أن الزمان الخاص بحكاية كل شخصية من الشخصيات يتبع مسارا خطيا مماثلا للمسار الخطي للزمان الطبيعي الفيزيائي، أي أنه زمان مناظر لزمان للمتن الحكائي الذي يراعي الترتيب الزماني الواقعي للأحداث، أما الزمان النصي، فهو كما أشرنا يتميز بكونه زمانا مفتتا ومبعثرا اعتمادا على ما يفرضه نظام الألفباء من توزيع، وهو نظام غير ذي صلة بنظام الزمان الحقيقي الخارجي الذي ينتظم الأحداث في المتن الحكائي. لو قارنا البنية الزمانية لتقديم لمشهد الإفطار في الفصل الرابع من الجزء الأول من الثلاثية (بين القصرين) فسنرى أن الكاتب استغرق أكثر من صفحتين لتقديم واقعة زمانية قد لا تستغرق سوى أقل من ساعة واحدة. أما في هذه الرواية فإن حكاية عقل حماة القناوي العريضة منذ الولادة وحتى الوفاة تقدم في ثلاث صفحات فقط(5).

ثانياً –بالارتباط مع النقطة أولاً أعلاه، فقد أوجدت الرواية زمانا حياتيا، وقد أقول بيولوجياً، خاصا بكل شخصية واتخذته منطلقا للتبئير الزماني السردي. ويتجلى هذا الزمان بتكرار دورة الولادة فالطفولة، والصبا، فالشباب، ثم الكهولة، والشيخوخة، والموت مع كل شخصية تقريبا. وشكل هذا الزمان الداخلي إيقاعا ثابتا في الرواية بالرغم من أن الكاتب قد اختار أن يكسر هذا الإيقاع أحيانا فجعله غير مكتمل حين تنتهي الحكاية الأولى بموت أحمد إبراهيم المصري وهو في مرحلة الصبا ليعبر هذا الخيار المبكر عن مزاج مأساوي يسود الرواية منذ البداية.

ثالثا– لا يرتبط الزمان السردي الداخلي والخاص بكل شخصية بالزمان الخارجي (التاريخي) ارتباطا واضحا، لأن لكل منها طبيعتها الخاصة. إنما ترد في النص الروائي جمل متفرقة هي بمثابة إشارات ودلائل على مثل هذا الترابط. ولتشكل هذه الجمل المتفرقة نقاط التقاء وتذكير للقارئ بأن الزمان الشخصي يظل مرتبطا بالزمان الموضوعي الخارجي. ففي حكاية (قاسم عمرو عزيز) نتابع نحن زمان الشخصية في تحولاته، حتى يرد في النص ذكر خبر زفاف قاسم على ابنة عمه (بهيجة سرور عزيز) فنقرأ " وتم الزفاف فيما يشبه الصمت بسبب الظلام المخيم في فترة الحرب، واحتفلت به المدافع المضادة للطائرات" (ص 184). هنا نكتشف الصلة بين زمان الشخصية الروائية معبراً عنه بتتابع أحداث الحياة الخاصة للشخصية والزمان الخارجي، زمان الحرب العالمية الثانية وفترة قصف القاهرة تحديدا، فتنعقد الصلة بينهما. ولا تخفى على القارئ الرصين لهجة السخرية التي صيغت بها هذه الجملة، كما لا يفوته أن يلاحظ ذلك التناقض بين (الفرح) الذي يفترض أنه يسود حدث الزفاف، وهو حدث خاص، و"المأساة" التي تسود في الحدث الخارجي، وهو حدث عام، كونه حدثا حربيا لـــه ضحاياه. فكأن الأفراح هي نقاط ضوء صغيرة منتشرة هنا و هناك على خلفية مأساوية شاملة.

وتتكرر حالة الترابط الزماني مع أحداث تاريخية عديدة مثل الحملة الفرنسية التي ورد ذكرها في بداية الرواية و ذكرناها سابقاً ، وتسلم محمد علي حكم مصر، وثورة 1919، والحرب العالمية الثانية، ثم حروب العرب وإسرائيل 1956 و1967 و1973، وموت جمال عبد الناصر، وحادث اغتيال السادات. وهكذا تنعقد صلة واضحة، وإن تكن متقطعة ومبعثرة، بين الأزمان الشخصية (الذاتية) والزمان الخارجي الاجتماعي (الموضوعي).

رابعا – لقد كانت نتيجة هذه التقنية في التعامل مع الزمان داخل الرواية أن أعيد إنتاج الزمان الشخصي الخاص بكل شخصية في الرواية والزمان الخارجي الاجتماعي أو كلاهما معا مرات عديدة، وفي مواضع مختلفة من الرواية. فمثلا جرى ذكر أحداث وجولات مرتبطة بشخصية بهيجة سرور عزيز وتعبر عن زمانها الخاص بها، كما جرى ذكر الأحداث المرتبطة بالزمان الخارجي عند الحديث عن هذه الشخصية في جزء مبكر من الرواية لأن اسم هذه الشخصية يبدأ بحرف الباء، وهو ثاني حرف في الألفباء العربي، ثم أُعيدت رواية أجزاء من هذه الأحداث نفسها، والمرتبطة بالزمان الشخصي أو بالزمان الاجتماعي، في الحكاية الخاصة بشخصية قاسم عمرو عزيز في جزء متقدم من الرواية لأن اسمها

من الحروف المتأخرة في الألفباء العربي، هذا فضلا عن إعادة روايتها أكثر مرة في مواضع أخرى تخص شخصيات ترتبط أسريا مع بهيجة سرور عزيز.

خامسا – ما حصل مع الزمان حصل مع المكان أيضاً، فجري تفتيته و توزيعه على مواضع متباينة في الرواية مرتبطة مع الشخصيات. وقد نقلنا الكاتب إلى حيث عاشت كل شخصية؛ كما أعاد الكاتب وصف الأمكنة التي اشتركت في العيش فيها أو ارتبطت بها عدة شخصيات روائية. وهكذا تحول المكان أيضاً إلى عنصر تابع للبناء الفني القائم على التسلسل الألفبائي العربي.

سادسا– لقد ترتب على تفتيت المكان وتوزيعه وإعادة وصفه أن الكاتب تجنب الإفاضة في وصف المكان سواء كان بيتا أو وكالة تجارية أو محلة؛ فكان يذكره لمحا وبذكر اسمه دون التركيز على ما يميزه من ملامح مدركة بصرياً. وهذه السمة غالبا ما نلاحظها في سرد الحكايات الشعبية وفي قصص ألف ليلة و ليلة. أعني أنها قد تكون ذات جذر تراثي، ولكن الأصح هو أنها قد فرضتها الحاجة الفنية النابعة من طبيعة البناء الروائي المستند إلى تفتيت الزمان والمكان وإعادة توزيعهما مما يمنع الكاتب من ذكر مكان بعينه تفصيلاً للمرة الأولى ثم ذكره بإيجاز في المرات اللاحقة، لأن من شأن ذلك أن يؤدي إلى أمرين: أولهما، فضح حضور المؤلف التاريخي، أعني نجيب محفوظ نفسه، وثانيهما، أنه يمكن أن يفسر على أنه انحياز إلى الشخصيات التي يرد ذكرها أولاً والتي تحتل الترتيب المتقدم في الألفباء العربي دون الأخرى وبالتالي فهو سينال من موضوعية السرد. ولو قارنا أسلوب وصف نجيب محفوظ للمكان في روايات زقاق المدق وخان الخليلي وبين القصرين ووصفه للمكان في هذه الرواية للاحظنا اختلافا جوهريا لـــه مغزاه. فالوصف الروائي للمكان في تلك الروايات كان يظهر اهتماما أكبر بتفاصيل المكان حين كان يقدمه للمرة الأولى، ثم يعود فيذكر المكان نفسه مرة أخرى ولكن على نحو أقل احتفاءً بالتفاصيل. أما في حديث الصباح والمساء فقد التزم الكاتب أسلوب الاكتفاء بذكر الاسم أو الإيجاز المكثف للغاية في وصف المكان. وهذا يفصح بوضوح عن تغيير جوهري في الرؤيا الفنية والفكرية معا. كما أنه أسلوب يتطلب قارئاً من نوع خاص، قارئاً يمتلك القدرة على تخيل المكان من الإشارات المقتضبة إليه.

سابعاً – يمكن القول إن بعض الأمكنة قد اقترنت بعائلات ومظاهر سلوكية معينة ميزت أفراد تلك العائلات و وسمت حياتهم بميسمها. وهكذا اكتسبت هذه الأماكن صفة رمزية ثرة، وهو مما يغني الفضاء الدلالي للنص؛ فسراية (ميدان خيرة) كانت رمزاً لثراء وعنجهية عطا المراكيبي وطبقته، بينما

كان ميدان بنت القاضي رمزاً لعائلة يزيد المصري و طبقته. فلم يعد مغزى العمل مقتصراً على تتابع الأحداث، الذي يجب أن يعيد القارئ إنتاجه، وعلى مصائر الشخصيات وما يمكن أن يعزى إليها من دلالات فكرية وفلسفية، وإنما صار نتيجة لتأويل رمزية المكان أيضاً.

ثامنا–. نتيجة لكل ما سبق فقد تأثرت الحبكة والحدث بهذا الأسلوب الفريد في الرواية، إذ افتقرت الرواية إلى الحبكة المركزية بالمعنى التقليدي. فبدلاً من الحبكة المركزية قدمت الرواية حكايات، أو لنقل حبكات، صغيرة متعددة تشبه المراقي أو الدوائر الحلزونية المرتبطة بالشخصيات. وهنا يمكن القول إن الشخصيات وحكاياتها كانت وحدات البناء الفني الأساسية وفقاً للكيفية الخاصة المشار إليها سابقا. وقد انعكس هذا على الحدث بوصفه دالة تتحدد بموجبها كثير من خصائص الشخصية الروائية. فقد استعيدت الأحداث بأعيانها مرات عديدة لأن الشخصيات التي أسهمت فيها كثيرة ومبثوثة في أجزاء مختلفة من الرواية. أي أن التكرار الناتج من جعل الزمان والمكان تابعين للشخصيات الروائية قد أدى أيضاً إلى تكرار الحدث كلما ذكرت شخصية لها علاقة به. فهذه الحكايات تروى وتكتمل وتنقطع ليعاد إنتاجها مرة أخرى وبالأسلوب نفسه. وقد سبق لنا القول بأن الكاتب قدم ستاً وستين شخصية في حيـــز كتابي ضيق نسبيا. وقد وصل الحد الأقصى لعدد الصفحات المكرسة لحكاية أحمد عطا المراكيبي إلى ثماني صفحات، ووصل الحد الأدنى المكرس لحكاية وردة حمادة قناوي إلى ثمانية أسطر فقط. ويرتبط اختلاف عدد الصفحات باختلاف الأدوار التي تسهم بها كل شخصية وتعددها وحجم الأحداث التي تشترك في تشكليها.

تاسعا– يمكن تشبيه البناء الفني لرواية " حديث الصباح والمساء" بصورة فسيفسائية هائلة الحجم قـــطِعَـــت أجزاؤها الستة والستون إلى أجزاء غير متساوية و قـــدِمَـــت لنا على غير الترتيب المألوف لكي نعيد، نحن القراء، تجميعها وتخلق حبكتها المركزية، وبهذا فهي رواية قارئ بقدر أكبر من الروايات ذات البناء السردي التقليدي لأنها تتطلب منه إسهاماً و تفاعلاً في إعادة صوغ و تخلق بنيتها السردية المجزأة نصياً.

وفضلاً عما سبق، فقد أدى هذا المنحى الجديد في بناء الشكل الفني إلى جملة من المؤثرات الفنية الخفية التي يمكن إيجازها بالآتي:

أ–زيادة حصة كل شخصية في الرواية من السرد. فكانت تحظى بحصتها الخاصة عند رواية حكايتها لأول مرة، ثم تحظى بفرص أخرى حين يرد ذكرها في حكايات ومواضع أخرى من الرواية.

ب–منح الحكايات، حين تسرد أدبياً ، سمة الموضوعية التي هي صفة ترتبط عادة بالإخبار (بكسر الهمزة) المجرد، فكانت الموضوعية حصيلة تواتر ذكر كل حادث وكل شخصية عدة مرات، ومن ثم، وهو الأهم, بمنظورات سردية مختلفة. والحقيقة أن النص قد خرج أحياناً قليلة على الموضوعية وأفصح عن بنية سردية مجازية حين تحدث عن بعض الأمور التي تعد ذات صلة بالمحظورات و المحرمات لأسباب اجتماعية وأخلاقية ودينية، وهي ما يعرف بالتابوهات. على سبيل المثال وصفه العلاقة الأيروسية بين جميلة سرور عزيز وهي في سن الخامسة عشر، وابن عمها قاسم عمرو عزيز الذي يصغرها بثلاث سنوات على النحو الآتي: "... ولما ناهزت الحلم، لم تجد سواه لعبة لقلبها المتحفز. وكلما خلت به لاعبته لتوقظه من براءته فتبعها في حيرة ثملة ممتعة كرؤية جمال الفجر لأول مرة. ولمس بأنامله المتشنجة جواهر حال الجهل بينه و بين معرفة قيمتها. ولما قارب الثالثة عشرة سقط في الشهد قبل الأوان، ..." (ص. 44) ونلاحظ هنا أن العبارات التي وضعنا تحتها خطوطا تفضح تدخل المؤلف المتماهي مع الراوي كلي العلم الذي يفترض أنه موضوعي. فقد كانت عبارة "فتبعها في حيرة ثملة ممتعة كرؤية جمال الفجر لأول مرة" تنطوي على وصف للحيرة بالثمالة، وهي صفة انعقدت في ذهن الراوي العليم وليس الشخصية، وكذلك تنطوي على تشبيه للحيرة الثملة برؤية جمال الفجر أول مرة، وليس من شك أن الفتى المأخوذ بالعملية الأيروسية مع الفتاة، تلك العملية السرية والمحذورة اجتماعيا، لن يتذكر الفجر و جماله إطلاقاً ؛ أما استعارة الجواهر لوصف الأجزاء السرية من جسم جميلة فهو أيضاً ليس من التصورات التي وقعت لشخصية قاسم عمرو عزيز بدليل أن الراوي يعقب ذلك بالقول إن الجهل، أو انعدام الخبرة الأيروسية، قد حال بينه وبين معرفة قيمة هذه الجواهر؛ وحين تتكرر اللقاءات السرية بين جميلة وقاسم، وحين ترتقي الحالة إلى ممارسة شبه اتصال جسدي تام، نرى الراوي العليم يغادر النزعة الخبرية المجردة وينتقل إلى اللغة المجازية مرة أخرى فنقرأ العبارة: "ولما قارب الثالثة عشرة سقط في الشهد قبل الأوان." مما يعني أنه قد بلغ قمة الشهوة والقذف لأول مرة.

ت–جعل هذا الأسلوب السردي الشخصيات الروائية، ونتيجة ما ورد في (أ) و (ب) أعلاه، على درجة عالية من الوضوح والتميز في التكوين البدني والنفسي والاجتماعي حتى لتكاد تكون مرئية ومعروفة من القارئ. والحقيقة أننا نكون تصوراتنا عن الشخصيات في الحياة الحقيقية على نحو مشابه إلى حد بعيد لما نفعله في هذه الرواية، فنحن لا نتلقى قصة كل شخصية على حده، وبعد أن ننتهي منها نبدأ بتلقي قصة شخصية أخرى، إنما نحن نتلقى نتفاً متفرقة ومتباعدة حول كل شخصية تسهم في رسم الصورة الشاملة لها. وهذا هو عين ما نفعل في هذه الرواية. وهذه المسألة تحتاج لدراسة خاصة

تستبين كيف يمكن لسرد بهذه البساطة، من حيث مكوناته في كل حكاية، أن يؤدي بالنتيجة إلى مثل هذا الأثر الأدبي الذي يتطلع إليه كثير من الكتاب و لكن عبر تقنيات إخبار سردي أكثر تعقيداً .

–في تأويل رواية " حديث الصباح و المساء"

قبل أن أشرع في الكلام عن مغزى الرواية لدي ملاحظتان مهمتان. الأولى هي أنني قد تحدثت فيما سبق عن بنية النص الروائي دون محاولة إعادة سرد أحداثها لأن من شأن ذلك أن يوهم القارئ بأن ما سردناه هو النص الروائي بعينه في حين أنه في الحقيقة نص ثان. ولذلك فأنا أؤمن بأن من أخطاء النقد القاتلة محاولة الناقد أن يقدم تلخيصاً للنصوص موضع البحث النقدي لأن التعليق النقدي سيكون على النص الثاني وليس على نص المؤلف نفسه، كما أنه قد يصرف القارئ عن قراءة النص الأول مكتفياً بالنص الثاني. ولكن ذلك لا يعني أبداً الامتناع عن الإشارة إلى بعض مما تضمنه النص الروائي من أحداث أو قضايا فكرية أساسية ومهمة في فهم النص الأصلي للمؤلف. والثانية هي أنه إذا أقررنا بأن علم التأويل يتعلق بالدلالة وليس بالمعنى الحرفي للنص الذي نفترض أنه يعبر عن قصد المؤلف، فإن مغزى النص، وصوره العديدة، هو موضع اهتمام النقد الأدبي(6). وهكذا فإن بعض الملاحظات التي أوردناها حين الحديث عن السمات التجريبية في شكل البناء الفني في رواية حديث الصباح والمساء هي من قبيل الجهد التأويلي الذي يقع في الصلب من الجهد النقدي لهذه الدراسة. فما هي ملامح الدلالة التأويلية الأخرى لهذه الرواية التي تتجاوز الوصف وتمثل بعدا نسقيا كامنا في شبكة العلامات المكونة للنص؟

لقد سعى نجيب محفوظ، في سياق روايته هذه، إلى الكشف عن صيرورة الشخصيات وتنوع استجاباتها إزاء ثلاثة مؤثرات أو قوى ضاغطة هي: قوة العاطفة والغرائز والملذات كما في حكايات بليغ معاوية القليوبي وجميلة سرور عزيز وعزيز يزيد المصري وقاسم عمرو عزيز، وقوة الأعراف والتقاليد الاجتماعية كما في حكاية داود يزيد المصري و بهيجة سرور عزيز و أمير سرور عزيز وهنومة حسين قابيل ولبيب سرور عزيز ولطفي عبد العظيم داود مع مطرية عمرو عزيز)، وقوة المتغيرات السياسية و الاجتماعية كما في حكايات عطا المراكيبي وعقل حمادة القناوي وعمر وعزيز يزيد المصري وقدري عامر عمرو. مع ملاحظة أن الشخصية الواحدة قد تتفاعل مع أكثر من مؤثر واحد. وقد ركـّز الكاتب على تجسيد استجابات الشخصيات المختلفة وردود أفعالها إزاء هذه القوى والمؤثرات دون الإغراق في التفاصيل ليصل في النهاية إلى تشكيل مشهد شامل بانورامي لصيرورة الذات الإنسانية

في تفاعلها مع هذه القوى المُمـــثِـــلة لمؤثرات ميتافيزيقية على الرغم من كونها ترتبط بوجود الإنسان الواقعي في مجتمع بعينه. وبذلك يكون الأستاذ نجيب محفوظ قد قدم رواية ملحمية في جوهرها، وإن كانت ذات شكل فني جديد تماماً وعلى الرغم من خلوها من البطل الملحمي بالمعنى التقليدي الذي نعرفه في الملاحم القديمة. فقد كانت المصائر الشخصية تتداخل، وتتقاطع، وتصطرع لترسم صيرورة زمان عصيب هو زمان المتغيرات الاجتماعية الشاملة، زمان الخروج من مجتمع القرون الوسطى والتحول إلى مجتمع نهايات القرن العشرين. وكل ذلك قد أُنجـــز في حيـــزٍّ كتابي ضيق نسبياً وبأسلوب ومعمار فني جديد حتى ليمكن القول إن الرواية تمثل نمطاً جديداً من الكتابة الملحمية.

لقد فعلت الرواية كل ذلك دون التفريط في خصوصية الشخصيات، فكان المؤلف يركـــزّ على الإنسان فرداً وذاتاً اجتماعية واضحة الملامح الاجتماعية، وشديدة الخصوصية في ملامحها الجسمانية الفردية وفي معاناتها الذاتية. ونعتقد بأن هذا المنهج يقدم مدخلاً مهماً في فهم مغزى الرواية الشامل. فالرواية تظهر وتؤكد الفردانية الإنسانية وتـــُعلي من شأنها، وتـــُقلل نسبيا من أهمية الأحداث العامة التي يرد ذكرها لماً في حين تذكر استجابات الشخصيات لهذه الأحداث على نحو أكثر تفصيلا. أعني أن الأحداث العامة تذكر بوصفها خلفية عامة للمعاناة الفردية، وهي بذلك تمثل أسبابا لمعاناة الشخصيات وحياتها المأساوية؛ تلك المعاناة التي هي في مركز الاهتمام والتبئير السردي.

إن هذا الصنيع لكاتبنا الكبير كان على الضد مما تقوم به الرواية الواقعية الاجتماعية حيث يجري خفض قيمة المعاناة الفردية بالمقارنة مع المعاناة الاجتماعية التي تحتل مركز العمل. و يمكن تفسير هذه الرواية على أنها تؤكد فكرة أن القضايا العامة إن هي إلا حصيلة ذلك التنوع الهائل للحيوات الفردية الخاصة بكل حقائقها وبكل ما يكتنفها من مشكلات وتعقيدات متشابكة. بمعنى أن الرواية لم تخفض قيمة الجانب الاجتماعي بقدر ما أعادت التركيز على الجانب الفردي الذاتي وإعطائه الأهمية المناسبة حتى ليمكن الاستنتاج بأن رواية حديث الصباح والمساء هي رواية ردٍّ الاعتبار للإنسان فرداً إزاء طغيان النزعة الجمعية. ولقد فعلت ذلك على نحو فيه تجريب غير مسبوق، تجريب يربط ربطا جدليا محكما بين الشكل الفني الجديد والرؤيا الجديدة. أليس كذلك؟

هوامش

1-صدرت رواية (حديث الصباح و المساء) في العام 1987 عن دار مكتبة في القاهرة. أي قبل فوز الأستاذ نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب عام 1988.

2-كولنجوود، روبن جورج، (مبادئ الفن) ترجمة أحمد حمدي محمود. ص 413. الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة 1966.

3-ويليك، رينيه، و أوستن وارين، (نظرية الأدب) ترجمة محي الدين صبحي و مراجعة د. حسام الخطيب. ص 115. الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 1981.

4-حافظ صبري، مقالة (البنية الروائية كمرآة للتفكك الاجتماعي) مجلة (العربي) الكويتية، العدد 366، مايو 1989.

5-أنظر: نبيل راغب "قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: دراسة تحليلية لأصولها الفنية و الجمالية" دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة1967، ص. 128.

6-سرمليان، ليون، (بناء المشهد الروائي)، وهو فصل من كتاب ترجمه الناقد فاضل ثامر و نشره في مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد الثالث، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987. و يذهب سرمليان إلى أن هناك أسلوبين في السرد القصصي و الروائي هما أسلوب السرد المشهدي و أسلوب التلخيص.