سوسيولوجيا الابداع فى الرواية العربية:
نموذج نجيب محفوظ*

*دكتور/عادل مختار الهوارى
أستاذ ورئيس قسم الاجتماع
بآداب بنها

تمهيد:

أصبح من المتفق عليه الى حد كبير الآن بين المفكرين أن الفروق بين الدول المتقدمة والدول المتخلفة هى فروق في امتلاك هذه الدول، أو عدم امتلاكها للعقول المبدعة، فقد أصبح الابداع هو المحك الحاسم فى الاسراع بتقدم شعب من الشعوب، أو تخلف شعب آخر ووقوفه عند هاوية التخلف والجهل. ومفهوم الابداع هو مفهوم واسع شامل عميق. أنه يمتد من الاختراعات والاكتشافات العلمية عبر الابتكارات والابداعات الفنية والأدبية، والى التجديدات الأصلية على مستوى السلوك والعلاقات الانسانية. والابداع أساسه عملية، أو نشاط انسانى، يتسم بالوعى، والتوجه فى مجال معين، نحو هدف معين يتم تجاوزه الى أهداف أخرى أكثر عمقاً وفائدة وأصالة. ورغم بدايات الوعى بأهمية دراسات الابداع، والتى ظهرت على استحياء وبطريقة خافته فى أواخر الخمسينات وأثناء الستينات والسبعينات، فقد ظلت بعض المناطق التى سقطت من دائرة اهتمام العلماء والباحثين فى هذا المجال، وأبرز هذه المناطق وأكثرها أهمية هو مجال العملية الإبداعية، فقد اهتم العلماء والباحثون بسمات المبدعين وخصائصهم وانتاجاتهم بينما ظلت دراسات النشاط الابداعى خافته، فى بعض المناطق، ونادره أو غائبة فى مناطق أخرى من المعرفة الانسانية[١].

وعلى الرغم من كثرة ما كتب فى الدراسات السيكولوجية بوجه خاص عن الإبداع والعملية الابداعية ومقوماتها وخصائص الشخص المبدع فلا يزال الغموض يحيط بالموضوع كما أن الكتابات السوسيولوجية في هذا المجال لا تزال قليلة بشكل يلفت النظر. بل أن العلماء الذين تعرضوا بالدراسة لبعض

جوانب الظاهرة الابداعية لا يكادون يتفقون على تعريف واحد واضح لكلمه ابداع Crativity التى تزخر بها كتاباتهم. والظاهر أن الكلمة الاجنبية بمعناها الحديث ظهرت فى أوربا فى عصر النهضة لكى تشير الى ما هو أصيل ومبتكر والى حد ما مثمر، وأن كانت تستخدم فى الاشارة الى بعض أنواع العمل والنشاط كما هو الحال حين نتكلم مثلاً عن الكتابة " الابداعية" أو الفنون الابداعية. ولكن الكلمة تستخدم الآن أكثر ما تستخدم فى مجالات علم النفس وبالذات فى تحديد بعض الملامح والخصائص والمميزات الشخصية مثل التلقائية والاصالة والذكاء الحاد وما الى ذلك[٢]. ومع ذلك فالفكرة ذاتها قديمة: يقول عالم النفس البريطانى "سيريل بيرت" "Cyril Burt" فى تقديمة لكتاب "كيسلر" أن "نعمه الابداع" كانت معروفة منذ أزمان بعيدة جداً وكان ينظر اليها بكثير من الاجلال والاكبار كما لو كانت هبة الهية مقدسة، كما أن الاساطير اليونانية كانت تلحق قوى الإبداع أو الموهبة الإبداعية، ببعض الأبطال الأسطوريين العباقرة من أمثال برومثيوس مكتشف النار، وفولكان أول من صهر الحديد، وهرمس مخترع الكتابة، واسكولابيوس مؤسس أقدم مدرسة في الطب، فهولاء جميعاً يظهرون فى الثقافة اليونانية القديمة على أن فيهم نفحة من الآلهة ويتميزون بوجود عنصر آلهى فى تكوينهم، أو على الأقل عنصر اعجازى يفوق قدرات البشر العاديين. وقد ذهب العلماء مذاهب مختلفة متباينة بل متضاربة فى محاولتهم تفسير هذه المواهب الفذه الخلاقة درجة أننا نجد بعض العلماء الساخرين من أمثال "نورداو" Nordau، و"لمبروز" Lomboroso يرون شخصية "السوبرمان" ليست سوى نزوة باثولوجية غير متوازنة، تعانى من بعض المتاعب العقلية، وتكاد تشبه الى حد كبير شخصية الانسان المصاب بالصرع الذى كان يوصف في وقت من الاوقات بأنه مرض "مقدس" وأنه ليس ثمة من هو أكثر أصالة من الشخص المعتوه، كما أنه ليس ماهو أكثر غرابة وخيالا من الحلم. وعلى ذلك لا يكون العبقرى الا كالسائر أثناء النوم وأن كانت احلامه قد اصابت كبد الحقيقة بطريقة المصادفة البحتة[٣].

وليس هذا مجال الحديث بالتفصيل عن المدارس والنظريات امختلفة المتضاربة عن العبقرية والنبوغ والابداع، أو عن العبقرى أو عن المبدع، والفوراق التى تميزه عن الانسان العادى البسيط، وعما إذا كانت هذه الاختلافات والفوراق هى اختلافات فى الكيف أو الكم فقط. فالذى يهمنا الآن أن ندرك أن الابداع هو حصيلة توافق عدد من العناصر الذاتية الداخلية، أو حتى الفطرية، مع عوامل أخرى خارجية أو بيئية، وأن كل هذه العناصر والعوامل التى تبدو بسيطة وعادية فى ذاتها تطورت بشكل غير مألوف في ذلك الشخص الذى نصفه بأنه "مبدع" وتمثلت فى تلك الخاصية التى نطلق عليها اسم "الابداع".

واذا كان علماء النفس يوجهون معظم اهتمامهم الى الخصائص الفردية التي تلازم الظاهرة الابداعية، كما تنعكس بوجه خاص في العملية الابداعية ذاتها وفى مقومات المبدع، فأنه من المنطقى أن يعطى علماء الاجتماع أولوية لدراسة "العمل الابداعى" و "الموقف الإبداعى"، على اعتبار أن الاوضاع والظروف الاجتماعية والثقافية السائدة فى المجتمع تنعكس بالضرورة فى كل ما يصدر عن الفرد من فكر أو فعل أو قول، دون أو يؤدى ذلك الى اغفال الجوانب الأخرى اغفالاً تاماً، سواء من قبل علماء النفس أو علماء الاجتماع. فالإبداع وحدة متكاملة، كما أن مدخل الدراسة فيه مدخل تكاملى يحيط بالظاهرة من كل نواحيها الفردية والجمعية، أو السيكولوجية والاجتماعية والثقافية، حتى وإن اختلف العلماء - بحكم تخصصاتهم- فى مدى التركيز على بعض الجوانب دون بعض. وهذا مؤشر آخر على مدى تعقد الظاهرة وتشعبها.

وعلى أية حال فقد يكون من ألاسهل ومن المنطقى فى الوقت ذاته أن يبدأ الباحث ولا سيما السوسيولوجى، فى دراسته للأبداع بمعالجة الجوانب المشخصة العيانية التى تتمثل من ناحية فى العمل الابداعى ذاته، ذلك الذى يؤلف جزءاً من الثقافية، ومن ناحية أخرى فى الأوضاع والظروف الاجتماعية التى تحيط المبدع وبالعملية الإبداعية وبانتاج العمل الإبداعى ذاته، أى ما أصطلح على

تسميته بالموقف الابداعى، وهذا هو موضوعنا "سوسيولوجيا الابداع فى الرواية العربية: نموذج نجيب محفوظ".

والنظريات التى تعرض لما يمكن تسميته "سوسيولوجيا الابداع" كثيرة، وكلها تحاول أن تكشف عن الجوانب الابداعية فى الثقافات والحضارات المختلفة فالجماعات الإنسانية وثقافاتها وحضارتها لها جوانبها الابداعية، وذلك نظراً لأن أعضاء المجتمع يعملون معا بطريقة تعكس بعض الخصائص الابداعية التى تميز الجماعة ككل ولا تميز بعض الأفراد بما هم أفراد. وغير بعيد عن الأذهان ما كان يذهب اليه بعض علماء القرن التاسع عشر فى تمييزهم بين الحضارات على أساس ما تتمتع به من خصائص أبداعية، ومن ثم فى تفريقهم بين الحضارات والثقافات السلبية التى تحاكى وتقلد غيرها، دون أن تكون لديها هى القدرة على الخلق والابداع والابتكار، والحضارات الايجابية التى تضيف بابداعها الى التراث الانسانى بوجه عام، ولكن هذه النظرة لم تلبث أن أهملت بعد أن تقدمت البحوث الانثروبولوجية التى تعتمد على الدراسات الحقلية، وبعد أن كشف الأنثربولوجيون على جوانب الابداع فى الثقافات "البدائية".

بيد أن هذا لا يعنى أن العمل الابداعى هو حصيلة للأوضاع الاجتماعية والثقافية وحدها مع ألغاء دور الفرد وتكوينه الذهنى والنفسى، فالعملية الابداعية فى حقيقتها أقرب الى الحوار المتبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع والتكوين النفسى والوجدانى للفرد المبدع، أو هى نوع من "الصراع" بين الأيديولوجيا الذاتية أو الشخصية والأيديولوجيا الجماعية السائدة فى المجتمع.

وأخيراً، فان العمل الابداعى يتجاوز التجربة الانسانية العادية ويدخل عليها كثيراً من عناصر التحوير والتعديل التى قد تؤدى في النهاية الى تغييرها تغييراً شاملاً، بحيث تتعارض مع الأوضاع التقليدية، بل قد تمثل تحدياً صارخاً لها. بل أن بعض الأعمال الابداعية قد تؤدى الى تغيير نظرة

الأنسان الكلية الى الكون وهذا ما يقصده بعض الكتاب حين يصفون العمل الابداعى بالتسامى والقدرة على "ابداع" شروط جديدة للوجود البشرى ذاته.

ولقد أكد الباحثون في العلوم الانسانية أهمية الابداع لا بالنسبة لتقدم الانسان فحسب، بل لمجرد استمرار وجوده على سطح الأرض، ذلك أنه لو لم يكن الأنسان الأول مبدعاً ومبتكراً لأدوات وأساليب يدافع بها عن نفسه، ويجمع ثم ينتج طعامه، الى غير ذلك من مظاهر الحياة، لما استمر وجوده، ولما استطاع أن يتقدم خطوه. ومما يزيد من أهمية الابداع ذلك التغير الهائل الذى يحدث فى عالمنا اليوم. ولقد أوضح "كارول روجرز" أهمية التفكير الابداعى لإنسان العصر الحديث، فقال "فى الوقت الذى تتقدم فيه المعرفة، سواء كانت بناءه أو مخربة، فى وثبات وقفزات كبيرة الى عصر ذرى هائل، يبدو أن التكيف الابداعى هو الاحتمال الوحيد الذى يمكن الأنسان من أن يصبح متمشياً مع التغير المتعدد الجوانب فى العالم الذى نعيش فيه، وفى الوقت الذى تتقدم فيه الاكتشافات العلمية والاختراعات على أساس متوالية هندسية يصبح الأفراد السلبيون الذين يخضعون لثقافتهم عاجزين عن التعامل مع القضايا والمشكلات المتزايدة. وما لم يستطيع الأفراد والجماعات والأمم أن يتخيلوا ويبنوا، ويراجعوا بابتكار أساليب تعاملهم مع التغيرات المعقدة فان النور سينطفى، وما لم يستطيع الانسان أن يأتى بأساليب جديدة وأصيلة للتكيف مع بيئته بسرعة تماثل سرعة العلم في تغيير بيئته، فان ثقافتنا ستضمحل، ولن يقتصر الثمن الذى ندفعه لافتقارنا الى الابداع على سو ء تكيف الفرد، وتوترات الجماعة، بل أنه ليتجاوز ذلك الى الابادة الدولية:[٤]

ما الإبداع؟

لعله من الحكمة أن نحاول العثور فى تراثنا العربى على معنى هذا اللفظ، خصوصاً، أنه قد دار حوله جدل كثير، لا فى لغتنا العربية فحسب، بل لدى غيرنا من الدارسين في الخارج. ويشير معظم الباحثين الى أن تعريفات الابداع، أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه.

ورد في لسان العرب:"بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه أولاً". وقال أبو عدنان: "المبدع: الذى يأتى أمراً على شيء لم يكن ابتداه اياه، وفلان بدعه فى هذا الأمر، أى أول لم يسبقه أحد .... والبديع: المحدث العجيب، والبديع: المبدع وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال، وأبدع الشاعر: جاء بالبديع" [٥]. وفى معجم ألفاظ القرآن الكريم: "أبدع الشيء، كمنعه، بدعا وأبدعه وابتدعه: أنشأه وبدأه على غير مثال سابق" [٦].

ويستخدم البعض لفظ "ابتكار" فى اللغة العربية، مكان لفظ ابداع، ولكن يبدو أن لفظ ابداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والحذق فى الصنعة من لفظ "ابتكار" الذى يقتصر معناه على السبق واتيان الأمر أولا، على خلاف لفظ "ابداع" الذى يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق، على نحو ما نقرأ فى القرآن الكريم "بديع السمرات والارض".

ولسيت بنا حاجة بالطبع، الى الأشارة الى أن الحذق الفنى غير الخلق الكونى، وأن الابداع الانسانى يختلف عن الابداع الالهى، فالانسان يخلق من عناصر ومواد يملكها، سواء فى عقله أو تكون مطروحة أمامه. ولا يهم بعد ذلك أن يأتى ناقصاً أو يصل الى حد الكمال. أما الخلق الالهى والابداع السماوى فهو خلق من العدم تماماً.

هذا مفهوم الابداع، كما ورد فى اللغة العربية، فما مفهومه لدى الغربيين؟ يرتد أصل كلمة ابداع Creativity كما يرد فى قاموس ويبستر [٧] Webester الى المقطع اللاتينى "Kere" الذي يعنى: النمو أو سبب النمو أوالفعل الانجليزى Create أى أنه يسبب مجيء الشيء الى الوجود أو يوجده ليكون متحققاً، وهو يعنى أيضاً "يصنع ويؤصل"، والصفه مبدع Creative تركز الانتباه على القدرة الابداعية، أى أن المتصف بهذا الوصف يكون مستحوذاً على القدرات التى تجعله كفؤا لانتاج عمل ابداعى، كما يكون مالكاً للقوة والدافع والخيال. والاسم: الابداع Creativity يشير الى الخاصية التى يكون بها الشخص مبدعا، أو هى القدرة على الخلق: The Ability To Create.

ويذكر "خاتينا Khatena" أن الاقتصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع الى التعريفات القاموسية يحمل معه مصاعب جمه، وقد يكون السبب فى ذلك، هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها الى مفاهيم قابلة للقياس والتقويم. ونحن نعلم أن انسب تعريف لأى مفهوم هو ما يحول هذا المفهوم الى عدد من الاجراءات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس، وهو ما يصطلح على تسميته باسم "التعريف الاجرائى" ويضمن مثل هذا الأسلوب فى تعريف المصطلحات، ألا نتعامل الا، مع مفاهيم ذات معنى، وهو ما يضمن أيضاً تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية[٨].

وقد حاول باحثون كثيرون، تقديم تعريفات اجرائية لمفهوم الإبداع، ويورد لنا تايلور Taylor أكثر من مائة تعريف للمفهوم، كما يحدد خمسة مستويات للأبداعية هى[٩]:

(١) الابداعية التعبيرية Expressive

وتتضح فى تعبير مستقل، حيث لا تكون للمهاره والأصالة ونوعية الناتج أهمية.

(٢) الابداعية الانتاجية Productive

وتتضح فى النواتج الفنية والعلمية حيث تتوافر النزعة الى التقييد، والتحكم فى العمل الحر، أو تطوير الأساليب من اجل انتاج نواتج تتسم بالدقة والمهارة.

(٣) الابداعية الاختراعية Inventive

وتتمثل فى المخترعين والمكتشفين، حيث تظهر البراعة والمهارة فى التعامل مع المواد أو الظروف أو الاساليب.

(٤) الابداعية الابتكارية Innevative

وتتمثل فى التحسين من خلال التعديل فى مفاهيم المهارة.

(٥) الابداعية الانبثاقية Imergentive

وتتضح فى ابداع مبدأ جديد كل الجدة، أو أفتراض تدور حوله نظرية أو مدرسة حديثة.

ويرى "تايلور" أن الافراد لديهم هذه المستويات الخمسة فى العقل، ألا أن المستوى الخامس نادر جداً. أما المستويات الدنيا فهى موجودة بصفة دائمة فى غالبية الظواهر والسلوك الابداعى.

وحتى لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الابداع، يمكن تصنيف تعريفات الابداع الى الفئات الآتية:

أولاً تعريفات تركز على الانتاج الابداعى:

وفيها يتحدد الانتاج الإبداعى الحقيقى فى اطار محددات أساسية هى:

(١) أن يتضمن استجابة أو فكرة جديدة بمنظور ندرة التكرار الاحصائى.

(٢)أن تكون هذه الفكرة الجديدة ملائمة للواقع، فالاصالة أو الجدة فى التفكير والفعل، على الرغم من ضرورتها لعملية الابداع، ليست كافية بذاتها، فلابد لهذه الفكرة من أن تسهم فى حل مشكلة معينة أو تتلاءم مع موقف معين أو تحقق هدفا بذاته.

(٣) أن يتضمن الابداع الحقيقى استبصاراً أصيلاً، بالاضافة الى معالجة ما يتمخض عن هذا الاستبصار بالتقييم والتحسين والتطوير[١٠].

ويقدم أحد الباحثين، ثلاث صفات للناتج الابداعى وهى الجدة، والمغزى، واستمرارية الأثر، والجدة أمر نسبى، تنسب الى ما هو معروف ومتداول بين العاملين فى مجال بعينة وزمن بعينه، ومغزى الناتج أى معناه وقيمته، فالناتج

الابداعي يرتبط بالحقائق الموضوعية التي تحيط به، وله معناه وأهميته، وكلما ازدادت أهميته ودلالته كان ذلك مؤشراً لمدى ارتباطه بحياه الفرد والجماعه. ويرتبط مغزى الناتج باستمرارية آثاره فى مجاله، اذ كلما استمرت الآثار المترتبة على الناتج كان ذلك دليلاً على أهميته وقيمته بالنسبة لمجالة. وبقدر ما يمثل الناتج اضافة آساسية بقدر ما تستمر آثاره، وبقدر ما يتناول الناتج تطويراً أو تعديلاً جوهرياً في مجاله بقدر ما تنتشر وتستمر آثاره[١١].

والانتاج الابداعى هو ذلك الجانب الذى يمس الذوق العام للجمهور مثل الشعر، والرواية، والقطعة الموسيقية، والتصوير، والاختراع، أو نظرية علمية، أو مذهب فلسفى.... آلخ. والابداع فى العلوم هو ممارسة القدرة على حل المشكلات بطرق أصلية مفيدة. أما الامكانية الابداعية فهى فى أبسط صورها استعداد الفرد لانتاج أفكار ونواتج جديدة، أو أنتاج الافكار القديمة في علائق جديدة. وبذلك تفرق هذه الفئة التعريفات بين الابداع الحقيقى الذى يشير الى إمكانية الأفراد بعد أن قامت بأداء دورها، والامكانية التى لم تقم بوظيفتها أو دورها بعد.

ويواجه هذا الاتجاه بعض الصعاب والمحاذير، فاذا كان بامكاننا أن نقدر المهارة والامتياز فى انتاج معين من خلال محكات ضمنية أو صريحة، أو نقدر ذلك من خلال ندرة هذا الانتاج اذا ما قبل هذا المحك كمؤشر ملائم، أو من خلال كمية ما ينتجه المبدعون - فانه تبقى على الرغم من ذلك حقيقة، هى أنه فى كل مجال من مجالات النشاط قد يحدث أن يقدم لنا الأشخاص المهرة نواتج عظيمة على المستوى الحرفى، ولكنها لا تشتمل على ما يمكن اعتباره منظوراً ابداعياً. كذلك فان هناك صعوبة فى تقديم النواتج الابداعية على متصل متدرج لتقديم أفراد فى مجالات مختلفة من العلم والفن والادب، بالاضافة الى امكانية تدخل بعض المتغيرات الحضارية والاجتماعية المعنية في ظروف الانتاج الابداعى، من حيث تأثير هذه المتغيرات بشكل أو بآخر على مدى تكرار وجود الانتاج ذاته لدى بعض الأفراد عنه لدى بعضهم الآخر.

ثانياً: تعريفات تركز على العملية الابداعية:

وترى أن الانتاج الابداعى هو محصلة للتفاعل بين الشخص وبيئته تم داخل الفرد ذاته، حيث يبدأ باحساس المبدع بمشكلة معنية تسبب له نوعاً من عدم التوازن المعرفى، يدفع به الى ايجاد حل لهذه المشكلة، ومن ثم الى اعادة التوازن لنفسه. وبين الاحساس بالمشكلة، يتبين من خلالها ما يمكن أن يكون مداخل لحلها (الاعداد) والتفكير الدؤوب فى المشكلة (الاختمار) والظهور كما يبدو فجائياً من حل (الاشراف، والالهام أو الاستبصار)، ثم التنقيح والاختبار لما ظهر فجأة (تحقيق)[١٢].

ويرى أصحاب هذه الرؤية، أو للابداع عدة شروط لابد من توافرها، ومن أهم هذه الشروط امكانية الدهشة، وتظهر فى احساس معين بوجود اسئلة فى مواقف تتطلب اجابة، ومتى توافرت لدينا هذه الامكانية يصبح الموقف غير مقبول على نحو مرض، وبذلك يتطلب تدخلاً. والشرط الثانى هو القدرة على التركيز، وهذه القدرة لها أهميتها الخاصة، فالواقع أن التشتت وتوزيع الاهتمامات لدى الفرد قد يؤدى الى عدم القدرة على مواجهة المشكلة التى أمامه. أما الشرط الثالث والأكثر أهمية فهو القدرة على قبول الصراع والتوتر بدلا من تجنبه والهروب منه[١٣].

ثالثاً: تعريفات تركز على خصائص الشخصية لدى المبدعين:

مثل حاجاتهم وقيمهم ودوافعهم وسماتهم الوجدانيه....آلخ، على أفتراض أن هذه الخصائص تعكس صورة التفكير، كما أنها تتباين بتباين قدراتهم الابداعية. ويلجأ أنصار هذا الاتجاه عند محاولتهم تحديد مفهوم الابداع الى سرد بعض خصائص الأفراد المبدعين وسماتهم، تلك التى كشفت البحوث المختلفة عن تميزهم بها بدرجة أكبر من الجمهور العادى الذى لا يظهر مثل هذه القدرات الابداعية. ومن هذه الخصائص، التحصيل الدراسى،الذكاء، والقدرة الاستدلالية، والقدرة على الطلاقة الفكرية، والقدرة على المرونة التلقائية،

والقدرة على الأصالة فى الفكر، والقدرة على التخيل الابداعى، والدافعية المرتفعة للأنجاز، والاستقلال الذاتى، والقدرة على أتخاذ القرار، والاحساس بالمسئولية، والحس الجمالى المرتفع، والنزعة نحو السيطرة .... آلخ.

رابعاً: تعريفات تركز على الامكانات الابداعية:

والتي كشفت عن نفسها من خلال الاختبارات النفسية التى تقيس هذه القدرات الابداعية. وقد افترض أنصار هذا الاتجاه مجموعة من الفروض تتعلق بالقدرات التى أعتقدرا أنها تكون القدرة العامة للابداع، ومن هذه الفروض أن الابداع، أيا كان مجاله، ليس بالعامل الواحد، ولكنه مجميعة من القدرات هي: الأصالة، والطلاقة، والمرونة، والحساسية للمشكلات، والقدرات التحليلية التركيبية، واعادة التحديد، والتقييم(١٥).

ومن بين هذه القدرات الابداعية السالفة الذكر توجد ثلاث قدرات على درجة كبيرة من الوضوح هى: الأصالة، والطلاقة، والمرونة، وثمة عامل آخر، أضافة مصطفى سويف وتلاميذه، واعتبروه من العوامل الهامة للتفكير الابداعى هو الاحتفاظ بالاتجاه(١٦).

ويمكن القول أن للابداع ثلاث دوائر: فهو رؤية، وهومبادرة، وهو تجديد. ومن أهم نتائج الرؤية أنها" تعيد تنظيم عناصر المجال"، فالابداع هو فى المحل الأول إعادة تنظيم عناصر مجال ما، بحيث أننا ننظر الى المجال بعد الرؤية الابداعية وكأننا ندركة لأول مرة، أو ندركة على نحو مختلف. هذه الرؤية اما أن تكون رؤية بالمعنى الضيق، فى الشعر، والرواية، والتصوير، والموسيقى مثلاً، وقد تكون رؤية بالمعنى الواسع، مثل رؤية العالم الطبيعى عن الكون. وهذه الرؤية لابد أن تتميز بالكلية والشمولية لأنها إعادة تنظيم لشتى عناصر المجال، وهي تبرز علاقات جديدة لم تكن مدركة من قبل، وهو ما يتطلب السيطرة القوية علي تفاصيل المجال، وذلك فى نفس الوقت الذى يبرز فيه العنصر الكلى. إن الإبداع، من حيث هو رؤية، هو إعادة تشكيل للواقع بمعنى ما.

أما الإبداع من حيث هو مبادرة، فان المبدع مهاجم ومبادر وفعال، ولا يوجد مبدع يسكن فى مكان، بل هو يتحرك ويهاجم دفاعاً عن رؤيته التى ينهض لاعلانها سابقاً أقرانه، ونلاحظ أن الابداع يتسم بالاصالة والمرونة معاً، وربما يتصل بذلك أن المبدع الحق يتسم الى أقصى حد بالروح النقدية، لأنه هو نفسه يدرى أنه قد قلب شيئاً سابقاً، فماأجدره أن يتسم بالروح النقدية، وليست المبادرة الا القدرة على ادراك المختلف. فالابداع، من حيث هو مبادرة مشروع لتعبئة الطاقات من جديد.

أما عن الابداع من حيث هو تجديد فيعني تقديم شيء لم يكن موجوداً أو لم يكن مدركاً من قبل. ولابد، فى هذا الاطار، من أن يظهر المبدع رؤيته على مستوى الواقع، أن ينقذ "الابداع"، ولا يبقيه على مستوى التصور.

الإبداع في الأدب:

يشمل مفهوم الابداع حقولاً أدبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة، لا يشكل الابداع الأدبى الا جزءاً منها. ويعنى الابداع الأدبى كل روية جديدة للانسان والمجتمع والعالم، انطلاقا من أنماط للتحليل والتفكير والتعبير جديدة ايضاً. ان الابداع، وان كان يتحقق أحياناً بعد تراكمات كمية، فانه فى الأساس يهتم بما هو كيفى، ويتفاعل مع ما هو جوهرى، ليحدث نقله كبرى فى التصوير والتصور على السواء.

ودراسة الابداع فى مجال الأدب، يمكن أن تسلك دروباً مختلفة، فهناك من يدرس خصائص المبدعين، وهناك من يدرس العملية الابداعية، وهناك أخيراً من يهتم بدراسة الناتج الابداعى، والامر يتوقف فى النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته، فان كان يبحث فى خصائص المبدع، وما يستحوذ عليه من قدرات، فإنه يصطنع منهجا يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقويم القدرات العقلية، والخصائص الوجدانية، والامكانات التشكيلية والجمالية، والاتجاهات الشخصية والقيم الخاصة.

والمقاييس التى يعدها الباحث دراسة خصائص المبدع، لا تعتمد على مجرد التأمل العقلى أو التخمين فحسب، ولكنها مقاييس تستمد أساساً من ملاحظة المبدعين، ودراسة أعمالهم، وفحص سيرهم الذاتية، وبهذا يتحقق ثروة ضخمة من المعلومات تساعد فى أشتقاق المقاييس التى تعد لتقديم ما يتمتع به المبدع عموما من سمات وخصائص، والمبدع فى مجال الأدب على وجه الخصوص.

أما اذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الابداعية لدى الأدباء، فأنه يلاحظ سلوك المبدع خلال عملية الابداع وكيف يجهز نفسه ويعد مادته، وكيف يبدأ، ولماذا يتوجه توجهات معينة، وما يهدف اليه، وكيف يشرع فى العمل، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتمائه الاجتماعى، وكيف نتآزر كل هذه الجوانب والأبعاد فى تيسير التنفيذ الابداعى أو تعويقة؟

ويمكن تحليل الأدب، وخاصة الرواية، من زاوية علم الاجتماع، فنقول إن للأدب أربع وظائف أساسية على الأقل هى:

(١) الأدب كحقل بديل مثله مثل الفلسفة والعلم يبحث فى سلوك الانسان.

(٢) الأدب كظاهرة أو نتاج اجتماعى يعكس الواقع الاجتماعى.

(٣) الأدب كظاهرة وتعبير عن مكونات الكاتب ينفس به عن أزماته ويتسامى على ذاته وواقعه.

(٤) الأدب كنظام اتصال بين الكاتب والقارىء يؤثر فى الوعى الانسانى.

من حيث وظيفته الأولى، يمكن اعتبار الأدب مثل أى حقل آخر يبحث فى طبيعة سلوك الأنسان، فتصف الاعمال الأدبية الواقع الأنسانى بأعمق وأدق أبعاده وفى أطاره التاريخى والاجتماعى بكل شموله. ولذلك، ربما نستطيع مثلاً، أن نتعرف الى واقع المجتمع المصرى من خلال الرواية أكثر ما نستطيع أن نفعل من خلال مجمل الدراسات الاجتماعية والسياسية الاجتماعية والاقتصادية التى اجريت حول مصر.

ومن حيث وظيفته الثانية، يمكننا تحليل الأعمال الأدبية مثل أى ظاهرة أو نتاج أجتماعى، أو أى ظاهرة موضوعية أخرى فى المجتمع. ان ظهور الرواية في المجتمع العربى خلال القرن الأخير يتصل بالتطورات الاجتماعية والاقتصادية، وليس غريباً أن لعدد الروايات وسعة انتشارها علاقة طردية بالأزمات الوطنية العامة وتزايد حجم الطبقة الوسطى، فيصبح من الضرورى أن نفهم التجربة الفنية فى أطار التجربة الاجتماعية.

وللعمل الأدبى وظيفة ثالثة من حيث كونه تعتبراً عن الذات، بل هو عملية اكتشاف ووعى وأكتفاء ذاتى مما جعل البعض، كفرويد مثلاً، يصف القصيدة بأنها حلم نحقق من خلاله رغباتنا المكبوته فتكون عملية الخلق الفنى عملية تسام وتجاوز وتنفيس عن همومنا وحرماننا. يضاف الى ذلك أن القارىء يختبر التجربة ذاتها التى عاشها المؤلف، وبقدر ما يزداد الشبه بين التجربتين يتوحد القارىء بالعمل الفنى.

وللعمل الأدبى،أخيراً، أثره المباشر وغير المباشر فى الواقع، ولا يقتصر هذا الأثر على تصوير الواقع كما هو، بل يتعداه الى تغييره عن طريق تغيير الوعى أو عن طريق تشكيل وعى جديد. ان سر عظمه الكتاب الكبار هو أنهم يتحسسون معاناه الأنسان تحسساً صادقاً، وبقدر ما يعبرون عنها بصدق وبأسلوب فنى متفرد ويكون تأثيرهم فى تشكيل وعى جديد، وفى حث القارىء على الالتزام والفعل[١٧].

ومن أبرز الذين درسوا العملية الابداعية لدى الأدباء والفنانين فى الخارج هم: كاترين باتريك[١٨] Patrick وفرانك بارون[١٩] Barron ورودلف أرنهيم[٢٠] Arnheim وفى مصر، بدأ مصطفى سويف هذا الاتجاه، حيث درس الابداع فى الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاما[٢١].وقد مهد بدراسته تلك، الطريق لدرسات أخرى فى مصر، منها دراسات مصرى حنورة عن عملية الابدع لدى كتاب المسرحية[٢٢]، وعملية الابداع فى الأداء التمثيلى[٢٣]، وأخيراً عملية الابداع لدى الروائيين[٢٤].

أى أن الدارسات العربية لعملية الابداع الفنى فى الأدب، فى حدود ما هو منشور منها الآن هى ثلاث دراسات: عملية الابداع فى الشعر، وعملية الابداع فى المسرحية، وعملية الابداع فى الرواية. ويمكن اجمال النتائج التي توصلت اليها الدراسات الثلاث فيما يلى:

(١) أن المبدع، شاعراً كان أو كاتباً، يبدأ العمل من أجل تحقيق هدف يسعى اليه، وهو رأب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين الآخرين، من أجل الوصول الى حالة من التكامل. وهو حين يقوم بذلك، فانه يعتمد على ادراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من التهرؤ، وهو يقدم للآخرين رؤية جديدة لهذا الواقع.

(٢) ان الاداء الابداعى، لا يتعمد فحسب على قدرات خاصة لدى المبدع، بل أن هناك التوتر الدافع، ذلك التوتر الذى يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير فى العمل، والى أن يتم العمل بتقديمه إلي الآخر. والآخر له وظيفة أساسية فى العملية الإبداعية، من حيث أنه يكمل الدائرة المفتوحة، التى تظل، ان هى بقيت غير متكاملة، بمثابة مصدر ازعاج وتأريق للمبدع.

(٣) ان المبدع، وهو يعمل انما يستند الى أرضية صلبة من الاستعداد والتجهيز، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار لعمله، وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه، كما أنه دائم الانهماك فى موضوعة. ومما يميز المبدع أساساً، أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف. والاتجاهات متعددة: خيالية، ومنطقية، وتاريخية، ووجدانية، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات، وأن يحافظ على تماسكه، سواء في داخله هو شخصياً أو أداء العمل نفسه.

(٤) أن المبدع وهو يقوم بعمله، فانما يقوم به من خلال اطار معرفى أو أساسى فعال، وهذا الأساسى ذو أبعاد أربعة، هى البعد الجمالى، والبعد

الوجداني، والبعد المعرفي، والبعد الاجتماعي. وهذا الأساس لا يفاجأ به الكاتب مكتملاً، بل أنه يتحقق نتيجة عملية ارتقائية، وخبرات متوالية[٢٥].

والدراسة الحالية تهدف الى دراسة الانتاج الابداعي نفسه، فاذا كان الباحث يحاول دراسة الطاقة الابداعية لدى المبدع، بفحص جانب من استجاباته أو ادائه على مقياس معين يكون ممثلاً لسلوكه في ظل ظروف مضبوطه، فلماذا لا نستخدم نفس المنحنى في دراسة الناتج الابداعي نفسه، وهو ما أرتضى أن يقدمه لنا المبدع، معترفاً بأن هذا هو جهده، وتلك هي طاقته؟ والناتج الابداعي، وأن لم يكن هو أصدق المحكات للكشف عن كفاءة المبدع، فهو - على الأقل- خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الابدعية في هذا العمل.

سوسيولوجيا الابداع في الرواية العربية:

يحذر الباحثون من الاسراف في الاعتماد على العوامل البيئية التي وجدت مرتبطة بنمو الابداع أو التنبؤ به. فحتى لو توصلنا الى معرفة دقيقة لهذه العوامل والظروف التي وجدت أنها تسهم في النمو الابداعي في الماضي، فلن نستطيع أن نتأكد أن هذه العوامل والظروف لو وجدت في عالم اليوم المختلف عن عالم الأمس، ستيسر نمو الابداع ولا تعوقه. والواقع أننا لا نستطيع أن نزعم أن المعرفة المتوفرة عن العوامل البيئية وخبرات الطفولة تمكن من فهم النمو العقلي والابداعي فهما دقيقاً في عالم اليوم المعقد، أو من التنبؤ بهما.

ويؤكد الباحثون زهمية العوامل الاجتماعية في تنمية الابداع، وقد توصل "أريتي" Arieti الى العوامل الآتية التي رأى أنها تشجع على نمو نمو الابداع[٣٦]:

(١) توافر الامكانات الثقافية والمادية.

(٢) الانفتاح على المثيرات الثقافية.

(٣) تأكيد الاستمرارية والصيرورة وليس الوجود المجرد.

(٤) أتاحة حرية استخدم وسائل الاتصال الثقافية لكل المواطنين دون تمييز.

(٥) التعرض لمثيرات ثقافية مختلفة، بل حتى متعارضة.

(٦) تفاعل مجموعة من الأفراد المتميزين فى حقبة زمنية معنية.

(٧) تحمل وجهات النظر المختلفة وأبداء الاهتمام بها.

(٨) الاكثار من الحوافز والجوائز.

(٩) التحرر من التمييز (ضد الأفراد أو الجماعات) أو حتى الابقاء على درجة معتدلة منه بعد القمع الشديد أو الاستبعاد المطلق.

وأذا كان الابداع هو طريق التقدم ففى امكاننا أن نستدل على غياب الابداع في ثقافتنا العربية المعاصرة من مجرد ملاحظة وضع هذه الثقافة على سلم التقدم دن حاجة الى شواهد تجريبية. وشواهد العصر على غياب الابداع فى عالمنا العربى اليوم كثيرة، يقول أحد الباحثين، وهو يتحدث عن غياب الابداع كأحد المعوقات التى تغتال المستقبل العربى:-

".... بغير الابداع فى مجالات العلم والثقافة سيظل مكاننا - في أحسن الفروض - مكان التابع والمقلد... ومن القول المعاد أن نؤكد العلاقة بين الابداع والحرية، فالابداع عطاء خيال حر، وعقل تتفتح له الآفاق وارادة تملك الاختيار، وواقعنا العربى لا يوفر شيئاً من ذلك. نعم ان حياتنا العلمية الثقافية لم تخل أبداً من مبدعين ولكنهم "فلتات" قدرية تشق طريقها وسط ركام هائل من أنظمة القمع والقهر وتجريم الابداع والمبدعين ... ولا أتحدث هنا عن الأنظمة السياسية وحدها، وأنما أتحدث عن الأنظمة السياسية والاجتماعية والتربوية، عن البيت والمدرسة والمصنع وديوان العمل.. عن مجتمعات لا تقبل التوافق الكامل مع المجموع، والانصياع المطلق للمسلمات والمقررات والمألوفات.... وتعتبر المخالفة ولو الى الأفضل والأمثل والأجمل - هرطقة وخروجا وانشقاقا"(٢٧).

كما أوضحت بعد الدراسات أن الحرية شرط أساسى لتنمية الموهبة الابداعية، فالسماح للمبدع بحرية استكشاف البيئة، والاستقلال وحرية الاختلاف مع أفراد الأسرة، وعدم التأكيد على المسايرة، كانت دائماً من المعالم البارزة في تنشئة المبدعين. ومن الواضح أن هذه كلها تتعارض مع التسلطية Authoritarianism التى يمكن أن تسود فى مجتمع ما. وهناك من المنظرين من يرون أن مفهوم الابداع هو عكس مفهوم التسلطية، أذ أن التسلطية تعوق الامكانية الابداعية عن الفعل(٢٨).

والمتأمل في ثقافتنا المعاصرة يجد التسلطية بعداً أساسياً من ابعادها، وخاصة ملحوظة من خصائصها - وقد أدرك هذه الخاصية عدد من المفكرين والباحثين الأجانب الذين عاشوا حديثاً فى مجتمعات عربية. ففى مصر، كما في أى بلد آخر من بلدان الشرق الأوسط، نجد التسلطية هو نمط اسلوب الضبط الاجتماعى. كما تظهر التسلطية في آساليب تنشئه الأطفال، وغيرها من المجالات. ويكاد يكون نمط التسلطية متشابها فى البلاد العربية، اذ أن الأب هو سيد الأسرة الذى يتخذ القرارات لها، والذى يجب على الاطفال والزوجة أن يطيعوه، كذلك تمتد التسلطية الى أبعد من الاسرة لتشمل الحياة الاجتماعية والسياسية ووسائل الاعلام. وليس غريباً أن نسمع أحدى الصحف في البلاد العربية تنادى من حين لآخر بالحاجه الى ديكتاتور عادل ليصلح أحوال البلاد.

وبالرغم من أن التسلطية لم تدرس تجريبياً في مظاهر أخرى من الحياة في البلاد العربية، الا أن السوسيولوجى لا يجد عناءً كبيراً في أكتشاف الطبيعة التسلطية لمجتمعاتنا في كثير من مظاهر الحياة. ففى الحياة السياسية نجد أن الديمقراطية فى أغلب الاحيان عظاء مظهرى لممارسات أصحاب السلطة من حزب الأغلبية الذى يبقى فى السلطة لفترة طويلة. وكذلك نلاحظ الأسلوب التسلطى فى الادارة، سواء كانت ادارة تربوية أو أدارة صناعية، أو غير ذلك.

ونلاحظ ايضاً، أن أهداف التنشئة الاجتماعية في المجتمع العربى هى تطبيع الطفل على مسايرة معايير الراشدين والاتصياع لتوقعات الكبار. ففى

أحدى القرى المصرية (سلوا) التى درسها حامد عمار، كان هدف التنشئة الاجتماعية هو تعويد الطفل على الطاعة والأدب. والطفل المؤدب هو الذى يطيع والديه. ولا يلعب الا فى المساء، أو لا يلعب أطلاقاً، كما أن الاولاد والبنات يكونون مؤدبين حين لا يختلط بعضهم ببعض. ومن هذه الأساليب أيضاً، خلق الخرف لدى الطفل بواسطة كائنات خرافية يمكن أن توقع به الأذى اذا ما أتى فعلاً معيناً، أو استخدام العقاب البدنى لحمل الطفل على الطاعة[٢٩].

ومن الضرورى الاعتراف لا بأن المحاولات التى دأبت على وضع مفهوم محدد لرواية كثيرة ومتنوعة ، بالتالي لا تعد قاصرة من حيث الكم، ولكن من حيث الكيف، لأن ما يعوزها بالدرجة الأولي هو الدقة الموضوعية في التحليل والاستنتاج.

ومن بين التعاريف الموضوعية يبدو التعريف الذى يحصر خصوصية الرواية - كشكل فنى متميز - فى علاقتها بالواقع الاجتماعى أكثر قبولاً لأنه أقرب الى الصحة وأكثر موضوعية وعلمية. ولذلك فان الاقتصار على تحديد مفهوم الرواية باعتبارها شكلاً نثريا قائما على السرد والتخيل وتوظيف الشخصيات وإدارة الحبكة .. فهم ناقص لأن ما يميز الرواية بالفعل هو خصوصيتها الاجتماعية والتاريخية. وهذه الخصوصية ليست شيئاً آخر سوى خضوع الشخصيات في هذا الشكل الأدبى لضرورات الزمان والمكان وملابسات الظروف الاجتماعية. وهذه حقيقة أكدها منظرو الرواية قديماً وحديثاً على اختلاف مشاربهم وقناعاتهم الفكرية.

يقول "جراهام هو" ان الرواية "لا تقتصر على الزام ذاتها بقوانين الاحتمال في الحياة اليومية فقط - كما لا يفعل أى شكل أدبى - بل أنها تشرع بصورة نموذجية فى الزام ذاتها الزاما أبعد، فهي تلتزم بزمان ومكان مخصصين"[٣٠]. وأدراك خصوصية الرواية هذه، هو الذي دفع " جرهام هو" الى استنتاج أساسى هام ومؤكد صاغة فى شكل اعتراف حين قرر أن "أى نقد للروايةيهمل روابطها

بالواقع التاريخى هو نقد يزيف القيم الحقيقية للرواية، هو نقد يفرغ الرواية من مضمونها الحقيقى"(٣١).

والحق أن التوصيف السابق صحيح الى حد ما، ومعروف كذلك الى درجة أنه أصبح متجاوزاً ولا يعدوا أن يكون تحصيل حاصل. ثم أنه اذا كان يفيد فى أفراد الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى فهو مع ذلك معيب من جوانب كثيرة: لأنه يحتفظ بنوع من العمومية والاطلاقية تحول دور فرز الرواية عن غيرها من الأشكال الأدبية التى ترتبط هى الأخرى بالواقع بكيفية صميمة وتمتح منه مباشرة، لأنه أذا كان توصيفاً ينطق على الرواية الواقعية فهو قليل الغناء في تميز أنواع الرواية الأخرى. أنه اذن غير دقيق دقة علمية تامة.

ليس القصد هنا المضاربة بالالفاظ بل محاولة السير بالتوصيف السابق الى أبعد مدى ودفعة للتحرك في الاتجاه الصحيح من أجل الوصول الى محصلة نهائية مقبولة. ولقد أتضح أن التعريف المذكور، وهو الذى يبدو مقبولاً أكثر من غيره بدأ يكشف الآن عن عيوبه للأسباب المذكورة ولاهماله أخيراً لدور العامل الذاتى فى الأدب. وبادراجنا لهذا العامل نستطيع أن نقول أجمالاً أن الرواية انعكاس واع للحقيقة الموضوعية، أى أنها كشكل نثرى قائم على السرد والتخيل... تعكس ادراك الفنان المحدد لظواهر الحياة وتقييمه لها بوصفة ممثلاً لبعض القوى الاجتماعية، والجماعات البشرية. ويتضمن هذا التحديد الاعتراف الضمنى بعنصرين اثنين تتشكل منهما وحدة العمل الأدبى أو بنيته العامة، وهما المضمون الفكرى والبناء الشكلى، فضلاً عن أنه لا يتعارض مع المفهوم الكلاسيكى المأثور الذى يرى فى الرواية نثراً للواقع وتقريراً له.

ان الرواية هى أذن انعكاس للواقع الموضوعي ولكنه انعكاس واع مدرك. وانعكاس الحياة المدرك فى الفن يعبر عنه كما هو مع معروف فى الشكل. وتحديد مضمون الأدب كانعكاس مدرك للحياة وللواقع الخارجى يقتضى من ثم تحديد الصورة كشكل لهذا المضمون. فالصورة أو الشكل فى الرواية هى شكل

ادراك الحياة فى الفن. ولهذا فالشكل الروائى يختلف عن شكل الادراك في ألوان التعبير الأخرى.واذا كان الانعكاس الواعى للواقع هو الفهم الواضح لجوهر الظواهر المنعكسة فانه لابد أن يحمل حتماً تقييماً لتلك الظواهر أى لذلك الواقع، يعبر عن علاقة الأنسان بالعالم المحيط به وذلك طبعاً من وجهة نظر مقاييس مجددة، سياسية وأخلاقية وجمالية ... وطبقاً لموقف واضح تصوغه وتحدده المصلحة الشخصية والطبقية للكاتب.

وعلى هذا فالرواية تعنى أولاً نقلاً للواقع أو اعادة تصوير له، كما تعنى كذلك أنها فى نفس الوقت تفسير له يتضمن حكماً عليه وتقويماً له. ومن الواضح أننا فى مجال الأدب والفن نعبر عن عملية نقل الواقع أو اعادة تصويره بالصياغة الشكلية ونعبر عن عمليتى التفسير والتقييم بالمضمون الفكرى، وهذه العمليات الثلاث لا تعدو أن تكون فى الحقيقة عملية واحدة يحكمها منطق جدلى واحد، هى عملية الكتابة.

والرواية عند "باختين" جزء من ثقافة المجتمع. فالثقافة، مثل الرواية ، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد فى المجتمع أن يحدد موقعة وموقفة من تلك الخطابات. وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات، ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تكتسب. أنها، قبل كل شيء ادراك لأهمية اللغة (أو اللغات) داخل المجتمع، وفى التراث المكتوب والشفوى، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجى.

ويعتبر "باختين" الروائى منتجاً للمعرفة ومحاوراً لثقافته ولمجتمعه. ومن ثم، فان انتاجة لا يمكن أن يكون مادة " محايدة" تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانياً أو تبرز مدى تفردها التعبيرى والمعجمى. فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائى هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية، بين لغة الماضى ولغة الحاضر والمستقبل.

ولأجل ذلك، فان ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكونات فى تشابكاتها وتمظهراتها وامتداداتها الدلالية. ذلك" أن حل المشكلات الأسلوبية يفترض، قبل كل شيء، نفاذاً أدبياً وايدولوجيا عميقاً الى الرواية. وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويماً للرواية لا يكون فقط تقويما أدبياً بالمعنى الضيق، بل أيضاً تقويماً أيديولوجيا لأنه لا يوجد فهم أدبى غير تقويمى"(٣١).

لقد تعودنا على الدعوات التى تنادى بضرورة خلق "نظرية" فى النقد العربى، وفي الرواية العربية، وحفاظاً على خصوصيتها وحماية لهوايتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد ... وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد. فالأمر لا يتعلق بـ "وضع" نظرية تستجيب لخصوصية متوهمة، ثابتة، وإنما بوعى للرواية تاريخياً ونظرية ونصوصاً، والأستفادة من حصيلة تجارب الرواية فى ثقافات أخرى من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوع. وأظن أن ما يقدمه "باختين"، فى هذا المجال، على جانب كبير من الأهمية، فهو يعتبر أن كل خصوصية هى خصوصية تاريخية، وصيرورة الأدب لا تتمثل في نموه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها، بل أن الأدب يخلق حتى تلك الحدود.

لذلك فان خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً اشكالياً، متفاعلاً، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشاكلاتها. ومن هذا المنظور، فان العودة الى نصوصنا النثرية القديمة، والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتخييلية فى التراث، تكون عودة مخصبة على ضوء ما يقترحه "باختين" فى مجال محاورة لغات الماضى، وملفوظاته، وفى مجال وعى مخاطر " تكريس" اللغات، وأعادة تنوير الخطابات والنصوص.

والأسلوبية المناسبة لخصوصية الجنس الروائى هذه لا يمكن أن تكون الا الاسلوبية السوسيولوجية. فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعى المشخص الذى يحكم بنيتها الأسلوبية كلها، شكلها ،مضمونها، ويحكمها الى هذا لا من الخارج بل من الداخل،

ذلك أن الحوار الاجتماعى يتردد في الكلمة ذاتها، فى لحظاتها كلها ما أتصل منها " بالمضمون" وما أتصل منها "بالشكل" نفسه.

كما أن التنوع الكلامى الذى يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية. فلكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة، أصواتها كلها وأشكالها كلها، وتعطى هذه اللغة معانى محددة مشخصة، تنتظم في الرواية فى نظام أسلوبى متماسك يعبر عن موقع المؤلف الايديولوجى الاجتماعى المتميز في التنوع الكلامى للعصر[٣٣].

ولقد درس لوكاتش الرواية كنوع أدبى فى علاقته الجدلية مع الماضى وحاضر المجتمع الرأسمالى الذى ظهرت فيه. وتناول مشاكل الرواية بالمقابل للملحمة من زاوية أخلاقية وفلسفية هى: الفرد المبدع المتشبع بقيم أصيلة ومطلقة، والذى يعيش الصراع الأبدى مع عالم خارجى لا يسمح له بتحقيق هذه القيم. وركز لوكاتش على الصراع بين أخلاقية المؤسسات والبنى الاجتماعية وبين أخلاقية الذات الانسانية وبذلك يدور الصراع بين الفكر الموضوعى ومتطلبات الفكر المطلق.

ويقسم لوكاتش تاريخ تطور الرواية الى خمس مراحل[٣٤]:

(١) ولادة الرواية: ظهرت الرواية مع قيام المجتمع الرأسمالى. فقد توجه نضال الروائيين (سرفانيس، رابولى) ضد استعباد الإنسان فى القرون الوسطى وتمثل الحرية الفردية المثل الأعلى لهم. ومع ظهور تناقضات المجتمع البورجوازى، اضطر الروائيون الى خوض غمار صراعين: الأول ضد عبودية الانسان فى المجتمع الإقطاعى والثانى ضد تدهور الإنسان فى المجتمع الجديد واتسم الأسلوب بالواقعية الفانتازيا، واحتفظت الرواية داخله بالحقيقة الاجتماعية لكنها ارتفعت الى الفانتازيا.

(٢) غزو الواقع اليومى: حدثت التطورات الأساسية في الأدب الانجليزى مع (سمولت وفيلدينج) وتقلصت النظرة الفانتازية وأصبحت الأحداث والطبائع

أكثر واقعية ومحدودية. ففى هذه الفترة سيطرت الطبقة البورجوازية على المجتمع، وتسلمت كل مناصب الحكم والتسيير، لذلك حرصت على تصوير طموحاتها فى هذا النوع الملحمى. وظهرت المحاولات الأولى لخلق بطل ايجابى ينتمي الى الطبقة البورجوازية. ورغم كل هذا الحرص صور بعض الروائيين وحشية الرأسمالية فى اطار تضخمها البدائى وشراستها الأولى.

(٣) السلطة الروحية الحيوانية: اتضحت كل تناقضات المجتمع البروجوازى ودخلت البروليتاريا كقوة مؤثرة الى ميدان المعركة، ووضعت الثورة الفرنسية، حدا للأوهام البطولية لمنظرى اطبقة الرأسمالية.

(٤) الطبيعية وزوال الشكل الروائى: تمثل هذه الفترة، شيخوخة الأيديولوجية البورجوازية. فقد دخلت البروليتاريا الى الميدان كقوة مستقلة، وأحتد الصراع الطبقى. ولكننا لم نجد هذا الصراع، بشكل واضح، فى الأدب الروائى واتسم الأسلوب الروائى بالذاتية والموضوعية المصطنعة، وصور الأدباء الطبيعيون المجتمع بوصفة عالماً ثابتاً ونهائياً وابتعدوا عن النموذج الفردى واستبدلوه بالرجل المتوسط، وبوضعيات متوسطة ونهائية، مما أدى بهم الى التخلى عن الطابع الملحمى للرواية واستعمال الوصف والتحليل عوضاً عن السرد.

(٥) آفاق الواقعية والاشتراكية:أعطت البروليتاريا نفساً جديداً للرواية وخلقت الانسان الجديد. عندما وصلت الى الحكم وبدأت بناء الاشتراكية، لم يبق مبرر لتدهور الانسان فخلقت بذلك بطلاً ملحمياً لا تتناقض مصالحه مع مصالح المجتمع. ويختلف هذا الشكل الملحمى عن الشكل القديم لظهور مقتضيات أجتماعية جديدة. يصور (الدون الهادى) لشولوخوف، المجموعة الملحمية التى تمثل قمة الأشكال فى الرواية الواقعية الاشتراكية وتبدو هذه الأشكال فى حالة حركة نحو البطولة فهى ليست أشكالاً واقعية منتهية أو محددة، وذلك لأن البروليتاريا لم تصل بعد الى هدفها المنشود.

ورغم ذلك، لا تنفصل رواية الواقعية الاشتراكية عن رواية الواقعية البورجوازية، لأن نبذ التراث البرجوازى بالجملة أمر محال بل أن علينا أن نتناول هذا التراث تناولاً نقدياً بتحليل جدلى، ببناء ثقافة أشتراكية جديدة على أنقاض الثقافة القديمة.

ويهتم "لوسيان جولدمان" بدراسة بنية العمل الأدبى، دراسة تكشف عن الدرجة التى ينتمى اليها مبدع العمل. وتحاول دراساته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل التقليدى للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل فى "روية للعالم"، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه، والأنساق الأدبية، والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية. وأنه يتعامل مع هذه البنية المتوسطة - رؤية العالم- باعتبارها "كلية متجانسة" تكمن وراء الخلق وتحكمة، مثلما تتجلى فيه وتتكشف بواسطته، فهى - من هذه الناحية - أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى، والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التى تحكمها، والتى ترتد - فى النهاية- الى هذه البنية العميقة.

ويطلق جولدمان على منهجة النقدى مصطلح "البنيوية التوليدية" وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين - غير منفصلين - فى المنهج. أما البعد الأول فيتمثل فى "بنيوية" المنهج، على مستوى النموذج التصورى الذى يحكم اجراءات المنهج وممارساته أو تطبيقاته، وعلى مستوى الواقع التجريبى للماده، من حيث النظر اليها فى علاقاتها التى تحكم شتاتها الظاهر، وتحول هذا الشتات الى كلية أو بنية من المقولات المتلاحقة. ويتكشف البعد الثانى عند النظر الى البنية من حيث "تولدها"، باعتبارها نتاجا لذات تاريخية متجاوز للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط انتاجها، ومحققة لوظيفة أساسية تتصل بالجماعة الاجتماعية، أو الطبقية، التى أنتجتها. ان البنية - من هذا المنظور- لا تنفصل عن الممارسة، ولا تنعزل عن السلوك الوظيفى لأنسان تاريخى.

وإذا نظرنا الى الأدب، من هذه الزاوية، قلنا أن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة، تنطوى على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب، بل هو مجموعة من الأبنية، تنظم كل عمل على حدة في بنية من العناصر المتلاحقة، وتنظم مجموعة من الأعمال فى بنية أخرى أكثر شمولاً، وكأن "بنيوية" المنهج، على هذا النحو، نسق تصورى يحكم العملية التى يقترب بها دارس الأدب من موضوعة المدرك، وهو العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية، كما أنه نسق تصورى يحكم العمليات التى يتكون بها الموضوع المدرك ذاته، أو الأعمال الأدبية فى نفسها.

كما أن بنية العمل الأدبى، من هذه الزاوية أيضاً، نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد. هذه الذات تواجه عالما اجتماعيا مبنيا، وعلى نحو يحدث تعارضاً بين طموحاتها وعلاقاته. وينتج التعارض القائم ما بين أبنية العالم الاجتماعى، المستقلة والموجودة سلفاً، وبين هذه الذات الاجتماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه الواجهة وذلك التعارض، لتحل بها الذات الجماعية مشكلها، وتخلق بها توازناً جديداً يمكنها من الاستمرار فى هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هى "وعى ممكن" يصنع بتلاحقة ووحدته" رؤية للعالم" سواء نظرنا اليه باعتباره بينة واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات المتلاحقة، فانه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقية، تواجه مشكلا تاريخيا لا يحل الا بعملية هدم لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفتقد، وتمكن من تطور الحياة، من منظور الجماعة أو الطبقية[٣٥].

ومعنى هذا كله أن " البنيوية التوليدية" منهج يتحرك فى بعدين من حيث الظاهر. ولكنها بعد واحد معقد في حقيقة الأمر. أعنى أنه منهج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبى، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه، أنه منهج لا يفهم العمل الأدبى الا بأعتباره نسقا من العلاقات المتلاحقة داخلياً، ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق، أو كنظام مستقل عما عداه مكتف بنفسه، بل يفهم من حيث هو وظيفة دالة على مستوى

التلاحم الداخلى نفسه. ولكن المنهج عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلى يضطر للعودة الى الخارج، حيث الطبقة أو الجماعة الاجتماعية للأديب المنتج، فلا يتوقف عندها الا لكى يفهم رؤيتها، باعتبارها بنية أشمل ولدت بنية العمل الأدبى، ثم يعود المنهج الى العمل الأدبى مرة أخرى، وهكذا دواليك، حتى يتعمق المنهج فى فهم العمل من حيث هو بنية متعددة المستويات.

ويرى جولدمان أن الرؤية تشكل العمل الأدبى الذى يعكس الحياة اليومية فى مجتمع يطبعة نظام السوق: "ان الشكل الروائى يظهر لنا نقلا للحياة اليومية للمجتمع المفرد الذى يسيطر عليه نظام السوق الى المستوى الأدبى. فهناك تناسب دقيق بين الشكل الأدبى للرواية وبين العلاقات اليومية التى تربط البشر مع الثروات بصفة عامة والتى تربط البشر فيما بينهم فى نظام ينتج من أجل السوق"[٣٦].

لقد رفض جولدمان منذ البداية كل نزعة تريد أن تفهم الأعمال الثقافية بالوقوف عند الجزئيات. وحاول أن يدرك المجتمع فى كليته وأن يربط ما هو سياسى بما هو أقتصادى بل وحتى بما هو أدبى أو فنى. وهكذا، فإنه استطاع أن يربط عمل المجتمع من خلال مؤسساته بعمل الأدباء والفنانين والكتاب والفلاسفة كما تمكن من أن يجد بين هذه الأعمال علاقات معقولة وظيفية لا علاقات علية آحادية الجانب كما كانت تزعم السوسيولوجيا الميكانيكية بما فيها بعض النزعات الماركسية. ويمكن تحديد النقاط الأساسية لمنهج جولدمان على النحو التالى:

(١) ان العلاقة الأسياسية بين الحياة الأجتماعية والابداع الأدبى، لا تهم هذين الطرفين من الواقع الأنسانى، بل تبحث عن البنى الذهنية، أى العناصر المقولاتية التى تكون وتنظم فى نفس الوقت الوعى التجريبى لجماعة اجتماعية والعالم الخيالى الذى أبدعة الأديب.

(٢) تجربة الفرد الواحد قصيرة جدا ومحدودة بحيث لا يمكنها خلق هذا البناء الذهنى الذى ينتج هذا النشاط المشترك لجماعة اجتماعية محظوظة، وذلك أنهم أفراداً عايشوا طويلاً وبصفة مستمرة مجموعة من المشاكل وحاولوا ايجاد الحلول المناسبة لها واذن تعتبر البنى الذهنية ظواهر اجتماعية لا فردية.

(٣) ان العلاقة بين الطرفين هى علاقة جدلية، ويحدث أن تكون هذه المضامين غير متجانسة بل متقابلة، ولها علاقة وظيفية فى مستوى البناء الذهنى مثال ذلك أن العالم الخيالى- الذى يبدو فى حكاية خارقة للجنية، أو حكاية ألف ليلة وليلة - يشمل بناؤه على علاقة مع تجربة جماعة اجتماعية خاصة، وتكون هذه العلاقة دلالية ووظيفية.

(٤) في إطار هذا التقييم، يمكننا دراسة الروائع الأدبية العالمية، فى مستوى دراسة الأعمال المتوسطة، بل يمكن إخضاع هذه الأعمال المتوسطة للدراسة الايجابية، وتحاط هذه البنية الذهنية بالوحدة المتكاملة للعمل الفنى والأدبى.

(٥) تعكس هذه البنى الذهنية الواقع التجريبى لعالم خيالى فى صورة الشعور واللاشعور. ويختلف مفهوم هذين المصطلحين عن المفهوم الفرويدى الذى يشترط عملية الكبت ذلك أن عمليات اللاشعور تشبه الى حد ما العمليات التى تسير وظيفة البنى العضلية والعصبية، التى تكون الطبائع الخاصة لحركتنا وتصرفاتنا دون أن تكون شعورية ولا مكبوتة. لذلك، لا يكفى لتسليط الأضواء على العمل الأدبى أن ندرس النص وحده.كعنصر مستقل ولا العوامل النفسية الشعورية واللاشعورية للأديب، بل يتطلب ذلك استعمال دراسة من نوع البنيوية السوسيولوجيا فى الدراسة المنهجية. أن هذا الميدان، يقتضى أن نقوم ببحث أولى لتقطيع الشيىء المدروس، بحيث يظهر كمجموعة من السلوكيات الدلالية التى تكشف عن الطابع التجريبى الجزئى لكل عنصر. أننا نهتم بالنص، بكل النص، بدون

أن نضيف اليه شيئاً، ونشرح الأصل والتطور، وتوضيح الطابع الوظيفى لهذه العلاقة[٣٧].

ان التفسير السوسيولوجى هو أحد العناصر ذات الأهمية القصوى فى تحليل الرواية، لكن التحليل السوسيولوجى لا يستنفد كل جوانب العمل الفنى، بل لا يتوصل احيانا حتى ملامسته، ان هذا التحليل ما هو لا خطوة أولى لا بد منها للوصول الى العمل الفنى، والشىء الأساسى هو العثور على الطريق التى عبر الواقع التاريخى والاجتماعى عن نفسه من خلال الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبى أو الفنى الذى نحن بصدد دراسته.

ويؤكد جولدمان، من أجل ابرهنة على الطابع الاجتماعى للأبداع، أن العلاقات القائمة بين النتاج الجديرة بالأهمية والجماعة الاجتماعية، هى علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر النتاج وصورته الكلية. وتعد الرواية جنسا ملحميا يصور، فى آن واحد، أقدار بشرية، كما تصور المحيط الاجتماعى والطبيعى الذى تحدث فيه ذهه الأقدار، وتنزع الرواية أيضاً الى تصوير الحياة تصويراً كلياً ولا تكتفى بالتقاط أحد جوانبها وعزلة عزلا ارادياً، باعتباره ظاهرة غريبة أو نادرة غير أن كلية الرواية هى كلية مصدوعة، وتحققها يعد أمراً وهمياً، بينما تصور الملحمة عالما يكون فيه البطل والمجتمع والناس والأشياء، والحياة ومعناها، فى علاقة وفاق مبدئية، ففى الرواية، يصبح البطل فرداً، والقدر البشرى سيرة حياة، أما المجتمع فيتحول الى خلفية سوسيولوجية.

ان النظرية السوسيولوجية للإبداع الأدبى، اذ تلجأ الى التفسير الكلى عن طريق مفهوم "الرؤية الى العالم"، تحاول أن تتخلص من اللامبالاة بالعنصر الجمالى، تلك اللا مبالاة التى نجدها بدرجات متفاوتة عند مختلفة التيارات الشكلانية أو البنيوية المعاصرة، غير أن هذا الأمر يطرح عدة مسائل، وهى تتعلق أساساً بالمنهجية التى يفترضها استخدام مفهوم "الروية الى العالم" فهناك أولاً مشكل معرفى يطرح على الفكر الجدلى: "ان الاجزاء لا تفهم الا داخل الكل وكل تفسير جزئى يفترض معرفة الكلية" والحال أن هذا الموقف

النظرى لا يثبت امام الممارسة الهم الا اذا شئنا أن نسقط فى الدوجماتية، بناء على هذا يكون من المناسب أن ندخل ضمن نظرية "الرؤاية الى العالم" مفهوم النموذج الاستطلاعى (وهو يقترب من النموذج المثالى كما يحدده ماكس فيبر) كعنصر تفرضه مرحلة من البحث وهكذا سينظر الى كل موضوع داخل منظور تطلعى يسمح أما بتجاوزه أو بتحويله داخل منظومة لا تنبنى، هى بدورها، الا بعملية الأنتقاء هذه ويمثل هذا النموذج، على التقريب، رسما افترضيا للعمل الأدبي من حيث أنه منظومة يفترض عملها شبكة من الدلالات المتعددة التى تبدو غير متجانسة لأول وهلة. ومهمته هو أن يعيد تنظيم العلاقات التى تربط المفاهيم التى نستقيها من الموضوع المدروس والقضاء على الانحرافات والتعارضات والانفصالات. وفيما بعد تمدنا "الرؤية الى العالم" بما يسمح بتوحيد الموضوع وأدراك الروابط بين أجزائه، فلا يتخذ معناه الكامل الا فى هذه المرحلة وأحد شروط اللجوء الى هذه الرؤية أو تلك يقوم بالضبط فى قدرتها على وحيد مختلف اعناصر التى يقدمها النموذج الاستطلاعى والترتيب فيما بينها.

أما المسألة الثانية فتتعلق بالإشكالية الجمالية التى تطبع كل سوسيولوجيا جدلية للأدب، وهنا نشير الى المكانة التى يحتلها في نظرنا مفهوم التناسق والانسجام في عملية التحليل العقلاني الذى يسمح بالانتقال من الرؤية الى الموضوع والحال أن التناسق، بما هو مفهوم، لابد وأن "يستخرج" من الممارسة ذاتها وفيما يخصنا هنا، من ممارسة الابداع الأدبى، ولكن بما أن "درجة الانسجام" تشكل أيضاً حكماً قيمياً (يكون نفعيا فيما يتعلق بالسلوك، منطقياً فيما يتعلق بالمفاهيم، وجمالياً فيما يتعلق بالعمل الفني) فقد يبدو أن هناك نوعا من "الدور المنطقى" وأن كلامنا تحصيل حاصل. وبالرغم من ذلك، فان هذا الاعتراض يمكن أن يزول، ففيما يتعلق بالأدب على سبيل المثال، اذا كان كل عمل "منسجم" يمت الى الكلية فهو ينطوى بالضرورة على امكانية تجاوز للحتمية الطبقية، ويعبر من ثم عن مسائل جوهرية تلزم الحدود الممكنة

للعصر والمجتمع المفترضين. والحال أن ما يفرزه كل مجتمع من "رؤية الى العالم" وما ينتجه من أعمال عظمى محدودة فى عدده نسبياً، وحينئذ يعمل الانسجام كآلية تحدد التصور لتلك الرؤية فى تلك الأعمال.

وتتعلق المسألة الثالثة بما يطرحة مفهوم "الرؤية الى العالم" من الحظة الذاتية، فلا ينبغى أن نخلط بين الرؤية القائمة فى العمل الأدبى فى صورة بنية دالة وبين ما يخلقة ذلك العمل من وهم، واقعى أو مرجعى، كما يلزم تمييزها عن الخيال (الروائى أو الدرامى أو الشعرى)، ان الرؤية ربط لا شعورى بين العلاقات المجتمعية الفعلية من حيث أنها عامل محدد أساسى للأبداع، وآن الحديث عن الربط يفترض تدخل "لحظة ذاتية" فى عملية التجديد الاجتماعي للعمل الأدبى وهنا يظهر من جديد مفهوم التناسق، فهو لا يتحقق الا بالتخلى فى ذات الوقت عن القول بعدم خضوع الوعى للضرورة، وبوجود ذاتية تكشف عن نفسها مباشرة. وهذا يعنى التفكير فى الكلى، بما تسمح به الشروط الموضوعية من نسبيته، ومن ثم فهو يعنى اللجوء الى مفهوم "الرؤية الى العالم".

ومن هذا المنظور نحاول تحليل نموذج تطبيقى (نجيب محفوظ) للرواية العربية، على أساس تحديد بعض الاتجاهات الرئيسية فى الرواية حسب المقاييس التالية:

أولاً: رؤية الكاتب للواقع الاجتماعى:

فكل عمل فنى يستند الى رؤية خاصة، وهنا نتسائل: هل يرى الكاتب الواقع فى حالة تناقض وصراع وتحول، أم يراه فى حالة انسجام وتعاون واستكانة؟ كيف يصور الكاتب الانسان فى علاقتة بالوقع؟ هل الانسان مغترب؟ والى أى حد؟ وما مصادر اغترابه؟ وكيف يحاول تجاوز أغترابه؟ أم أن الأنسان مندمج فى الواقع وراضى عنه؟ ما موقع الأنسان الطبقى؟ وما تطلعاته ودرجة اهتمامه بالقضايا الأساسية، وما موقفه من النظام؟

ثانياً: مفاهيم الكاتب للرموز والمؤسسات والقيم:

حيث نتساءل ما فاهيم الكاتب للدين، والعائلة، والطبقة، والسياسة، والمرأة، والعدالة، والحرية، والحب، والموت.... الخ؟ ان هذه المفاهيم ترتبط برؤية الكاتب للواقع الاجتماعى، وتختلف من كاتب الى آخر.

ثالثاً:الأسلوب الفنى:

نسأل هل الكتابة محاكاة وتقليد أم ابداع وتفرد؟ ويتصل الأسلوب الفنى برؤية الكاتب ومفاهيمه، فنفترض أن الكاتب الذى يصف الواقع الاجتماعى فى حالة تناقض وصراع وتحول، أكثر ميلاً للأختبار والابداع والتفرد من الكاتب الذى يصور الواقع فى حالة انسجام وتعاون واستكانة. كذلك يتصل الاسلوب الفنى بمفاهيم الكاتب، فالذى يحمل تقليدية للدين ،والمرأة يكون أكثر تمسكاً باللغة القديمة وأساليبها التعبيرية.

وعلى أساس هذا المنهج التحليلى يمكن أن نميز ثلاثة اتجاهات للأدب العربى.

أولاً: الأدب التوفيقى:

ينطلق هذا الاتجاه من رؤية عامة تصور الواقع فى حالة انسجام وتوازن ومصالحة، متجاهلة التناقضات الأساسية والصراع المعلن والخفى. وهى في المجتمع العربى رؤية غيبية وجزء لا يتجزأ من الثقافة السائدة فى منطلقاتها وغاياتها وأهتماماتها وأساليبها. وقد تنتقد هذه الكتابات أو تصور بعض المشكلات، ولكنها فى الحل الأخير تدعم النظام الاجتماعى القائم وثقافته فتوفق بين الانسان وهذا الواقع الذى يعيشه بدلا من أن نحرص على تجاوزه ويسهم فى تحولة بأتجاه واقع أفضل. ويشمل هذا الاتجاه أيضاً، ما يسمى بالأدب التقليدى، لا بسبب محاكاته الماضى وآساليبه فحسب، بل بسبب ارتباطه بالثقافة السائدة والنظم العام وتأثيرة فى ترسيخ الانسجام والتآلف والمصالحة. ويتضح ذلك فى رواية العقاد "سارة" وفى كتابة "المرأة فى القرآن"

وروايات توفيق الحكيم "عودة الروح" ، "عصفور من الشرق"

ثانياً: الأدب النقدى:

ويقصد به الأدب الليبرالى الذى ينطلق من أيديولوجية اصلاحية تسود أوساط الطبقات البورجوازية الجديدة، ويسعى لفضح النظام القائم بالكشف عن مشكلاته وأخطائه وأزماته. وفى هذا الأدب يسعى الأنسان لتطوير النظام ولإيجاد محل له فيه، لا ليحوله ويستبدله بنظام آخر، أما لقناعته بأن الواقع لا يسمح بمثل هذا التحول أو لغياب الرؤية الثورية.

وصور لنا هذا الأدب بعض الأزمات والتوترات (مثلا بين المرآة والرجل، أو بين الأفراد والسلطة، أو المؤسسات الاجتماعية الأخرى كمؤسسات العائلة والدين والتربية، أو بين الانسان ونفسه)، كما يصور الأنسان فى حالة بحث عن خلاصة الفردى بمعزل عن الآخرين، أو حالة خضوع لنظام ساحق، أو حالة تمرد يائس، أو كل ذلك معا، ويتميز هذا الاتجاه بنزعة فنية حساسة مبدعة تتكلم لغة جديدة فى مفرداتها وتركيباتها وصورها. وربما تكون أهم منجزات هذا الاتجاه هى ابداعاته الفنية في الأدب العربى، وربما تقع غالبية ما يسمى بالأدب الجديد ضمن هذا الاتجاه.

ومن أمثلة هذا الاتجاه رواية نجيب محفوظ "ثرثرة على النيل"، ورواية جبرا ابراهيم جبر "السفينة"، فرغم التباعد والمنطلقات وأساليب التعبير الفنى، تتفق الروايتان من حيث تركيزهما على حالة الهرب من الواقع التى تعيشة بعض الفئات البورجوازية الصغيرة في المجتمع العربى. ويشكل الخضوع لواقع ساحق مخرجا. ومثل ذلك روايات: أولاد حارتنا، واللص والكلاب، رزقاق المدق، والطريق، والسمان والخريف، كما ترسم لنا بعض الأعمال الأدبية الانسان وهو يحاول تجاوز حالة الاغتراب بالتمرد الفردى، منها رواية " أنا أحيا" للكاتبة ليلى بعلبكى.

ثالثاً: الأدب الثورى:

لا يمثل أدباً جديداً وطليعياً فحسب، بل هو تجسيد للرفض والاختبار

والمغامرة والتعمق فى تحليل الواقع والتعبير عنه بصدق وعفوية. أن الأدب العربى الثورى فى حالة تكون، ولم تكتمل ملامحة بعد. أنه نتاج متنوع بتنوع مبدعية، وينبثق عن رؤية تصور الواقع العربى فى حالة تناقض وأغتراب وصراع وصيرورة، ويهدف الى خلق وعى جديد فى سبيل تحول الواقع تحولا جذرياً راديكاليا وأقامة نظام جديد يحرر الأنسان. ومن أمثلة ذلك رواية "العواصف" لجبران خليل جبران، ورواية " الارض" لعبد الرحمن الشرقاوى، وبعض أعمال يوسف أدريس مثل رواية "الحرم" وفيها صور أهل القرية والفلاحين فى حالة صراع طبقى معقد.

يتضح من هذا التصنيف أن معظم النتاج الروائى فى الرواية العربية انما يندرج فى الأدب النقدى، ومن ثم يمثل هذ الأدب تياراً جديداً فى الحياة الابداعية العربية.

أنه نتاج لأيديولوجيا ليبرالية تدعو للتحرر على صعيد الرؤية والمفاهيم والمواقف والأساليب، وأبدعتها الطبقة البرجوازية الصغيرة الجديدة فى صراعها مع تلك الأيديولوجية المحافظة الرجعية التى تتمسك بها الثقافة السائدة والطبقات الحاكمة، وقد شددت فى صراعها على الاصلاح والحرية والابداع والتفرد، كما تناولت مشاكل الفرد فى حياته اليومية وعلاقاتة بالآخرين والمؤسسات والمجتمع. ولهذا كان النموذج التطبيقى الذى أثرنا أن يكون موضوعا للتحليل السوسيولوجى هو نجيب محفوظ بوصفة خير من يمثل هذا التيار الجديد.

نموذج نجيب محفوظ:

اختار نجيب محفوظ طريقة بوضوح، طريق النضال بالقلم. وبدأ كتابتة القصة القصيرة، فضاقت عن استعياب مضمونة وتجرتبة، ثم أختار القصة الطويلة أو الرواية لأنها - علي حد قوله - تستوعب كل الاشكال الفنية المتفرقة في غيرها. (فى الرواية نجد الخطة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما

الأقصوصة، وفيها نجد التحليل والنقد كما فى المقالة، وفيها نجد الحوار والموقف الدارمتيكى كما فى المسرحية، وفيها نسمح للتعبير الشعرى والخيال الشعرى ان وجد الاستعداد لهما كما فى الشعر، بل ان فى الرواية امكانية الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما، بينما نجد فى كل شكل مجالا محدوداً للتعبير لايستطيع الفنان أن يتجاوزه فان الرواية لا حدود لها فهى شكل لا نظير له)[٤٠].

وأعتقد أنه رغم كثرة الدراسات التى تناولت أعمال نجيب محفوظ سواء الدراسات الأكاديمية، والدراسات الحرة، أكثر هذه الأعمال فيما نرى لم يوفق الى دخول العالم الحقيقى لنجيب محفوظ. وأنه ما يزال، رغم تعدد الدراسات - عالما بكرا لم يكتشف بعد. ورغم الضجة الأعلامية فى الوطن العربى حول نجيب محفوظ، فان أعماله مازالت فى حاجة الى المزيد من الدراسات الجادة الموضوعية والمنزهة عن الأهواء السياسية. ذلك أن التيار السياسى قد حاول الاستفادة بشعبية نجيب محفوظ، وحاول ركوب حصانة الرابح، والادعاء بأنه فارسهم المهاب. وساعد هو نفسه فى زيادة الغموض حول تفسير أدبه، وذلك بايمانه الشديد أن دوره الوحيد هو الابداع وليس التعليق، وهذه وجهة غاية فى الذكاء، وهو فى كل الأحوال يواصل الابدع، ولهذا نجد ردوده فى رواياته الجديدة.

وبدأت ميول نجيب محفوظ نحو كتابة الفن القصصى بعد خبرة ومعاناة لأشكال الفن الأخرى أو أشكال البحث الأخرى، أى بعد اللحظة التى يقف فيها الفنان أو المفكر متسائلاً - وقد وعى واجبه وأدرك مسؤوليته - ما هى وسيلتى للعمل؟ وقد اختار الرواية، فقال عن نفسه: هيأت نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع "ولترسكوت" فى تاريخ بلاده، وأعددت أربعين موضوعاً لروايات تاريخية رجوت ألا يتم بى العمر حتى أتمها، وكتبت ثلاث بالفعل: عبث الأقدار (١٩٣٦)، ورادوبيس (١٩٣٧) وكفاح طيبة (١٩٣٨)[٤١]. وكانت هذه المرحلة هى بداية حياته الفنية، وهى ما

يطلق عليه النقاد المرحلة التاريخية الرومانسية.

وتتخذ الروايات الثلاث منهج المتابعة التاريخية ذات الاتجاه الواحدفى بناء أحداثها، وان أختلفت الروايات الثلاث من حيث التفاصيل، ولا شك أن هذا المنهج نابع من طبيعة الموضوع التاريخى نفسه، فضلا عن أنه مرحلة أولى فى تطور موهبة التأليف الروائى. وتدور (عبث الأقدار) حول فكرة الصراع بين القوة والقدر، بين الارادة الفردية للحاكم وبين الحتمية القدرية، ويمتد الصراع ما يزيد عن عشرين سنه ينتصر فيها القدر. كأن صورة الصراع فى الملاحم وفى المسرحيات اليونانية كانت ماثلة فى خاطر نجيب محفوظ. وتمثل (رادوبيس) الصراع بين سلطة الحكم العابثة المنغمسة فى اللذائذ وبين مصالح الكهنة التى دغم فيها المؤلف مصالح الشعب، وينتهى الصراع بفرض السلطة وفنائها فى موج اللذة الغامر ثم جدت (كفاح طيبة) صراع أحمس البطل لطرد الهكسوس من مصر وتحرير وادى النيل من أحتلالهم حتى يتاح لشعب مصر التقدم والتطور فى مختلف المجالات. وبهذا عبر نجيب محفوظ بالحدث التاريخى عن رؤية اجتماعية فيها أحتجاج ورفض لمصر الملكية والاقطاع والاستعمار.

ثم تحول نجيب محفوظ من هذا الاتجاه التاريخى الى الكتابة على النمط الواقعى منذ عام ١٩٣٨، حيث بدأ يكتب (القاهرة الجديدة) ليتمها عام ١٩٣٩ والحرب العالمية فى أندلاعها . وربما كان ذلك تحت تأثير تفاقم الأوضاع السياسية والاجتماعية، حيث شعر الكاتب والفنان بضرورة المواجهة المباشرة للواقع. وضمت هذه المرحلة روايات: خان الخليلى (١٩٤١)، وزقاق المدق (١٩٤٢)، بداية ونهاية (١٩٤٣)، السراب(١٩٤٤)، بين القصرين (١٩٤٨)، قصر الشوق (١٩٥٠)، والسكرية (١٩٥٢)، وهذه هى مرحلة التى يطلق عليها النقاد المرحلة الاجتماعية - الواقعية.

وهنا انتقل نجيب محفوظ بالرواية الى عالم الطبقة الوسطى وقضاياها وعلاقاتها وروابطها وتركيبها الاجتماعى وقيمتها وتطلعاتها ومطامحها ووسائلها فى تحقيق هذا المطامح، فباعد بذلك بين العهود التاريخية المعنة فى

القدم، وسلط أضواءه على حياة القاهرة الجديدة فى الثلاثينات. ولعل نضوج نجيب محفوظ وتمكنه من الفهم الاجتماعى قد أعانه على الانتقال الى مرحلة جديدة، فأنتقل من المرحلة التاريخية ومعمارها الروائى، الى المرحلة الاجتماعية ومعمارها الروائى الملائم[٤٣]. أى بعد أنه منذ (القاهرة الجديدة) حتى نهاية (الثلاثية) عبر نجيب محفوظ بالحدث الاجتماعى عن تطور الوجدان القومى والفكرى لمصر منذ بداية القرن العشرين حتى سنوات ثورة ١٩٥٢.

ومنذ عام ١٩٥٢، تاريخ آخر جزء من الثلاثية وتاريخ الناصرية لازم نجيب محفوظ الصمت وأنقطع عن الكتابة حتى عام ١٩٥٩ عندما بدأ ينشر فى جريدة الأهرام روايتة الرمزية (أولاد حارتنا) مكثفا فيها التاريخ الاجتماعى السياسى الدينى للبشرية مقدما الحل الذى يراه للماسى الاجتماعى التى كان قد عالجها فى روايتة السابقة. وفى هذه المرحلة اصطبغ أسلوبة بالمسحة الشعرية الفلسفية وتغير البناء الروائى عنده، ليستوعب النمط لتجربته الفنية. وضمت هذه المرحلة روايات: اللص والكلاب(١٩٦٢)، السمان والخريف (١٩٦٢)، دنيا الله (١٩٦٣)، الطريق (١٩٦٤)، بيت سيء السمعه (١٩٦٥) والشحاذ (١٩٦٥). وهذه المرحلة التى يسميها النقاد المرحلة الفلسفية. وحدد نجيب فى هذه المرحلة ملامح الطريق الى المعاني الاساسية للحياة الانسانية، والكرامة، والحرية والسلام، والمحبة، والعمل، وهي روايات ذات قضية محدودة تسعى لتأكيدها بالأحداث والشخصيات والمواقف. ولهذا جاءت الأحداث والشخصيات والمواقف رموزاً وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية. وجاء بناؤها خادما بشكل مباشر لهذه الأطروحة أو القضية كذلك[٤٤].

ثم انتقل الى المرحلة الواقعية الجديدة، وهى تبداء من عام ١٩٦٦ حتى الآن، وتشمل رويات: ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦)، ميرامار (١٩٦٧)، المرايا (١٩٧٢)، الحب تحت المطر (١٩٧٣)،الكرنك (١٩٧٤)، حكايات حارتنا (١٩٧٥)، ملحمة الحرافيش (١٩٧٧)، يوم مقتل الزعيم (١٩٨٥)، وحديث الصباح والمساء (١٩٨٧)، وقشتمر (١٩٨٩). وكأنه أراد فى هذه المرحلة أن

يمتحن أفكاره وفلسفته وقضيته المجردة التى طرحها فى ملاحم ودراما شعرية في المرحلة الفلسفية. ومضى يضع هذه الفلسفة وهذة القضايا فى بؤرة التركيب الاجتماعى، وفى الخطوط الامامية من هذا التركيب ليرى تفاعلها مع الواقع الجديد.

لقد اتخذ نجيب محفوظ من رواياته وسيلة التزام سياسى وأنسانى ازاء مجتمعه ففضح التناقضات والانحلال والصراع الذى يزجر به مجتمعه. وعرى الواقع تعرية أمام الرأى العام وكأنما أوحى لينا بالاصابع المتحركة له، كما أوحى لنا بضرورة تغييره وذلك عملا بالفكرة القائلة: ينبغى للفن فى مجتمع منهار أن يعكس هذا الانهيار، وأن يصور العالم قابلا للتغيير. وبهذا المعنى ساعد نجيب محفوظ على كشف أمراض مجتمعه، وساعد بعمله الروائى الضخم على ضرورة تغييره. أما من الناحية الفنية، فان نجيب محفوظ قد بلور فى اتجاهه الواقعى الاجتماعى وفى اتجاهه التاريخى الرومانسى أو الفلسفى كل تيار المذاهب الروائية فى الأدب العالمية.

وهنا نتساءل ما هو طريق نجيب محفوظ فى البناء الروائى؟

أما المسار الروائى فينقسم الى مجموعة من اللوحات، كل لوحة عبارة عن لحظة زمنية فى حالة حضور، أو لحظتين متكاملتين أو أكثر من لحظتين. وكل لحظة تتضمن تاريخها فى داخلها، ثم هى لحظة نموذجية اما لشخصية واحدة وأما لعدد من الشخوص. أنه يعرفك على شخوصه واحداً بعد الآخر، كل فى لحظة نموذجية مختارة تتكشف فيها كل ملامحة وتداخل وتتكامل حتى تستوى بانتهاء اللحظة الزمنية كائنا تحس به دافئا نابضا، وتعرف عنه كل شئ، تعرف ملامحه الحسية وتكوينه النفسى. وطريقته فى التفكير، ووضعه الاجتماعى، وجذوره التاريخية - التاريخ الشخصى العام - كل هذا ينبثق من داخل اللحظة النموذجية الحاضرة المختارة بطريقة تضمنية موضوعية، دون أن يخرجك المؤلف من أطار "الحضور" ودون أن يطل عليك من بين السطور ودون أن يقتحم علاقتك المباشرة الحية بالشخصية. بينما يرسم لك الاطار المادى الذى تتحرك

في داخله الشخصية فيضعها على أرضية محسوسة بارزة تكاد تلمس وتشم وترى، مراعياً حدود المرئى والمسموع والمحسوس بالنسبة للشخصية، واعيا كل الوعى بالملامح المكانية والزمانية فى حدود اللحظة الحاضرة النموذجية المختارة.

وكثيراً ما تتداخل لحظة حاضرة بالنسبة للفرد أو الجماعة فى لحظة أخرى قبلية أو بعدية تكملها تغنيها وتعمقها وتخطو بالمسار الروائى خطوة الى الأمام وتحفظة فى مستوى التوتر والحركة والدفء والحيوية. ويستعين نجيب محفوظ في ذلك بوسائل بنائية أهمها استعمال الضمائر الثلاثة - المتكلم والمخاطب - والغائب - فى التعبير عن لسان الحال، وأخطرها المنولوج الداخلى، وهو من أصعب الوسائل الروائية، وقد أثبت نجيب محفوظ قدرة خارقة على ادارة المنولوج فى داخل شخوصه[٤٥].

وأعتقد أن الاشكالية الأولى فى النظر الى أدب نجيب محفوظ، وأن هذا النتاج الأدبى المتميز قد تنازعه رأيان يقفان على طرفى نقيض. فالطرف الأول يعتقد بأن نجيب محفوظ هو أعظم كتاب الرواية في مصر على الاطلاق، وأنه يمثل فى تاريخ الأدب العربى الحديث يقظة خطيرة، حقق بها هذا الأدب أنتصارات لم تكن متاحة له أبداً قبل وجود هذه الظاهرة الأدبية التى تسمى "نجيب محفوظ" وكان هذا الأدب فى نظر هؤلاء هو صوت المستقبل الذى سيقود المسيرة الأدبية الرامية الى اعادة تشكيل صورة الأدب المصرى الحديث، وتحديد أهمية الأشكال التعبيرية فيه، ثم الوثوب بهذا الأدب وثبة به من المجال الاقليمى الضيق الى المجال القومى الواسع، أن لم يكن الى المجال العالمى.

وعلى الطرف الثانى، نجد موقفا يرى أن أدب نجيب محفوظ يمثل حجرة عثرة فى طريق تقدم الرواية العربية، وأنه اذا أريد لهذه الرواية أن تتنفس فى جو حر فلا بد من العمل على زحزحة هذه العقبة من طريقها. ولقد بدأ أدب نجيب محفوظ أمام أصحاب هذا الموقف وكأنه أدب مختلف قد تجاوزه العصر بايقاعه السريع، فأصبح بذلك منتمياً الى الماضى، كما صار عاجزاً عن أن

يكون صوت الحاضر، فضلاً عن أن يكون صوت المستقبل[٤٦].

تلك هى الاشكالية الأولى التى عانى منها أدب نجيب محفوظ، والتى أعتقد أنه لا يزال يعانى منها، وهى وضع أدبه فى أقصى درجات التجديد والتقديم حينا، وأعتباره حجر عثرة فى طريق التجديد والتقويم حينا آخر. ويبدو لى - الآن- أن هذا المشكل ينطوى على نتائج ضارة بأدب نجيب محفوظ، وربنا نحن جمهور القراء، من حيث أنها تلقى بظلال كثيفة من الشك على التقدم الأدبى الصحيح، وتسجل علينا أننا نظرنا الى قضية التجديد فى الأدب نظرة خاطئة من البداية، وتمسكنا برؤية الشيىء اما على أنه أبيض خالص البياض، وأما على أنه أسود خالص السواد، غافلين عن عديد من الدرجات اللونية التى يتوقف عليها تحديد اللون النهائى لهذا الشيىء، وهذه لا يمكن وصفها لا بالسواد الخالص، ولا بالبياض الخالص.

لقد أغفل هذا الموقف المتصلب حقيقة بسيطة هى أن نمو الأدب - كنمو الزمن - ظاهرة جوهرها الاستمرار لا التباين. ومعنى هذا أنه يستحيل علينا فى الأدب تحديد الخط الفاصل بين القديم والجديد، كما يستحيل علينا فى الزمن تحديد اللحظة الفاصلة - على وجه الدقة - بين الليل والنهار. بل يمكن القول ان طرح ما يسمى بقضية "القديم والجديد" فى الأدب أمر لا معنى له.

لقد أضرت الاحكام العامه بأدب نجيب محفوظ، ووقفت حائلاً دون معرفتنا الصحيحة بهذا الأدب. وكتبت صفحات كثيرة فى تقرير هذه الاحكام العامه، كما كتبت صفحات كثيرة في محاولة التعرف على الأسلاف الشرعيين لنجيب محفوظ الكاتب، وكان أولى بكل هذه الصفحات أن تنصرف الى محاولة التعرف على هذا الأدب نفسه. وفى نظرى أن أدب أى كاتب يهضم حقه كثيراً، اذ تم تناوله بمثل هذه المناهج المتطرفة، حتى ولو أدى ذلك الى أحكام فى صالحه، وهو ينصف كثيراً بالتحليل والتفسير، ومحاولة التعرف على خصائصه والعلاقات التي تربط بين عناصره، وتصميمه الفنى، حتى ولو أنتهى كل ذلك الى أحكام ليست فى صالحه.

وهناك فرق كبير بين قراءة العمل الفنى بغية اصدار حكم عليه، وقراءاته بغيه فهمه وتقويمه، وفهم الأدب العربى وتقويمه لا يتطلبان بالضرورة اصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة، وانما يتطلبان الكشف عن العلاقات التى تحكمه محدثه التوازن - أو الاختلال - بين عناصره. ان الظلال الموروثة التى تحيط بكلمة "نقد" نفسها لدينا، لم تعد مقبولة، وخاصة بعد الرحلة الطويلة التى قطعها "القراءة الفاحصة"، وهى عبارة خطيرة الدلالة، وصعبة التحقيق.

اننا أمام هذه الاشكالية ينبغى أن نذكر حقيقة بسيطة هى أن نجيب محفوظ ليس فيلسوفا اجتماعيا أو سياسيا، وأنما هو كاتب روائى. ومن هنا فان قدراً كبيراً من الاهتمام يجب يتوجه مباشرة الى القالب الروائى عنده، والتعرف على بناء هذا القالب، والوسائل "الشكلية" الخاصة التى تستخدم فى صنعه. وأرجو آلا يفهم من هذا أننى أدعو إلى إهمال المحتوى فى أدب نجيب محفوظ - فسيرى القارئ النموذج التحليلى لرواية "ميرامار" في هذه الدراسة اهتماماً كبيراً بالمحتوى - وأنما اريد فحسب القول ان القالب الروائى ينبغى أن يكون هو الباب الذى يدخل منه الباحث الى سائر ما يتضمن العمل الفنى من عوالم حية ثرية بالافكار والمواقف والشخصيات.

ومعنى ذلك أن أفكار نجيب محفوظ، ووجهات نظرة، ينبغى أن تتناول فى سياقها الخاص، باعتبارها أفكاراً ووجهات نظر عبر عنها فى اطار خاص هو القالب الأدبى الخاص الذى اختارة لهذا التعبير. ومعنى هذا ايضا ان أى حديث عن هذه الافكار ووجهات النظر باعتبارها كائنات مستقلة يشوهها، ذلك أنها بعد رحلتها فى شرايين العمل الأدبى ونموها معه، وأكتمالها ابكتماله، وقد أخذت معنى جديداً، وصبغة جديدة، حيث أصبح معناها لا يتضح الا اذا تنولت باعتبارها جزءا من هذا الكيان الخاص الذى هو القالب الأدبى.

النموذج التحليلى لرواية "ميرامار":

كيف فهم نجيب محفوظ الواقع من خلال "ميرامار"؟ ،كيف فسره وقيمه؟ ثم

كيف نستطيع نحن أن نكشف عن تفسيره بعد أن أقررنا مبدئيا الافتراض الذى يؤكد علاقة هذه الرواية بواقع معطى؟

لكى نجيب على ذلك، علينا أن ننظرالى هذا العمل كما ننظر الى الواقع رغم أننا نعلم تمام أنه ليس بواقع وأنما مجرد شكل خاص من أشكال انعكاس الواقع. ولهذا فان تحليل عالم نجيب محفوظ الخيالى والمجازى كما يبتدى في "ميرامار" وذلك لفهم جوهر الاحداث وطبيعة السجايا وأسباب تصرفات الابطال على هذا النحو أو ذاك من شأنه فى النهاية أن يفتح أمامنا آفاق فهم المؤلف للواقع المصور ويوصلنا الى حقيقة النص الروائى، لأن فهمنا جوهر العالم الخيالى للرواية لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير فهم الكاتب للواقع الذى صدر عنه وصوره في هذه الرواية.

أن "ميرامار" عمل حافل بالرمز، والواقع، والصراع الخلاق بين الفنان وأدواته التى يبنى بها قالبه، فيطور الشخصيات والاحداث، وينسج العلاقات التى تربطها، ويصور الجو الذى يحكمها.وهى رواية من أهم روايات نجيب محفوظ التى ركز فيها على تعفن الوضع السياسى الذى قاد الى هزيمة ١٩٦٧.

بنيه النص الروائى في ميرامار:

تنهض "ميرامار" على بنية عامة يتضافر على تشكيلها مكونان أساسيان هما: الشخصية والحدث. الأول، هو مجموع الشخوص التى تعج بها الرواية ويتمثل بصورة خاصة في الأبطال السبعة (محتوى ميرامار على ما يربو على عشرين شخصية) الذين يضمهم البنسيون. ويتخلى المكون الثانى فى الوقائع والاحداث والعلاقات التى شهدها البنسيون بسبب تواجد الشخصيات المذكورة فيه وبسبب ما نتج من علاقتها من مختلف أشكال الصراع والتعاطف. ومن الناحية الفنية يقوم التكنيك المتبع علي تعدد زوايا النظر الى الواقع لأن نجيب محفوظ اختار من مجموع الشخصيات الكثيرة فى روايته أربع شخصيات أدار

حولها الحدث وأخذ يستنطقها لتحكى مجريات الواقع من وجهة نظرها الخاصة لتحدد عن طريق الاعتراف المباشر الاستبيان الذاتى والحوار والمنولوج الداخلى موقفها من الواقع ومن الآخرين. وقد ركز المؤلف على (عامر وجدى) بوصفه الرواية الاساسى ليعرفنا في البداية ومن خلال بقية الأبطال والشخوص فأعطانا وصفا موجزاً للواقع والعلاقات التى نشأت في البنسيون (الفصل الأول) ولخص نهايتها والمصير الذى آل اليه كل بطل فى الفصل الأخير.

هذه البنية العامة تتجزأ الى بنيات أخرى فرعية صغيرة تعتبر عناصر أساسية فى صياغة المضمون الفكرى العام أو رؤية المؤلف للواقع وللعالم. وهذه البنيات الفرعية لا تتحقق فى ذلك التقييم المصطنع حينما قسم المؤلف روايته الى فصول روائية خاصة بعامر وجدى، حسنى علام، منصور باهى سرحان البحيرى ثم عامر وجدى مكرر، بل تتجسم فى العلاقات التى تكونت بين الشخصيات بفعل التواجد فى البنسيون أى فى الواقع.

يبدأ النص بعودة عامر وجدى الى الإسكندرية وتوجهه إلى بنسيون "ميرامار" حيث ماريانا العجوز اليونانية صاحبة البنسيون وصديقة عامر القديمة. فى "ميرامار" يؤجر عامر وجدى غرفة للاستقرار والاقامة الدائمة. وبعد ذلك تأتى الى البنسيون زهرة الفتاة الريفية الحسناء ثم ما لبث نزلاء جدد أن توافدوا وهم على التوالى: طلبة مرزوق، سرحان البحيرى، حسنى علام، ومنصور باهى، وبوجود هؤلاء يعرف البنسيون حركة وحيوية، ويعيش أيضاً عدة مشاكل وصراعات لأن النزلاء يكونون شبه أسرة متنافرة لا يجمع بين أفرادها سوى البنسيون ووجود الفتاة الريفية زهرة. وعلى الرغم من أن المؤلف لم يخصص من الناحية الشكلية فصلا لزهرة تتحدث فيه عن موقفها وآرائها كما فعل بالنسبة لعامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى، الا أن زهرة بقيت دائما حاضرة فى خلفية الأحداث توجه حركتها وتستقطب اهتمامات الأبطال، بل أنها كانت السبب الحقيقى فى كثير مما ترتب عن علاقاتها بغيرها من صراع وألم.

وهكذا نستطيع أن نحدد أهم البنيات الفرعية فى الأحداث التالية:

(١) علاقة زهرة/سرحان وهى علاقة عاطفية كان من الممكن أن تنتهى بزواج.

(٢) مشاجرة سرحان/صفية/زهرة الحادث الأول فى الينسيون.

(٣) قرار زهرة بالتعلم وظهور شخصية المدرسة علية.

(٤) حضور شقيقة زهرة رفقة زوجها الى ميرامار لاقناع زهرة بالعودة الى الريف.

(٥) حضور محمد أبو عباس بائع الجرائد لطلب يد زهرة من ماريانا.

(٦) مشاجرة سرحان/أبو عباس.

(٧) مشاجرة سرحان/حسنى علام.

(٨) مشاجرة سرحان/زهرة.

(٩) مشاجرة سرحان/منصور باهى.

(١٠) طرد ماريانا لسرحان من الينسيون.

(١١) مؤامرة تهريب وبيع الغزل وأنتحار سرحان.

(١٢) اعتراف منصور باهى بقتل سرحان.

ويمكن تحديد البنيات الفرعية ايضا في الشخصيات الرئيسية في الرواية وهى ماريانا، زهرة، عامر وجدى، حسنى علام، طلبة مرزوق، منصور باهى، سرحان البحيرى، وذلك لأن الشخصية والحدث فى الرواية بعدان لا ينفصلان. انهما عنصران يكمل أحدهما الآخر يرتبط به فى علاقة جدلية قوية، وهما فى هذا يشبهان مقولتى الزمان والمكان، ولا يمكن تصور أحدهما دون الآخر. من هنا يتبلور الواقع فى "ميرامار" من خلال الشخصية بقدر ما يكتشف ايضا عبر الحدث. أنه يتراءى لنا من خلالهما معا وفى آن واحد وما الواقع إلاجماع الأحداث والعلاقات والمواقف التى ينشئها الشخصيات ويقودها الأبطال فى اثناء تفاعلهم داخل حدود الزمان والمكان، أى داخل زمان ومكان محددين هما

الاسكندرية ومرحلة ما بعد ١٩٥٢ أو الواقع المصرى المعاصر منظوراً اليه من زاوية تطوره الاجتماعى.

ينقسم هذا الواقع الى مرحلتين تاريخيتين: ما قبل ثورة ٢٣ يوليو وما بعدها الأولى هى الماضى بالنسبة لمنطق الرواية، والثانية هى الحاضر. كما ينقسم الى طبقات تمثلها القوى الاجتماعية التى تعكسها الرواية صراحة أو تلميحا. ان الانطلاق من مبدأ واقعية "ميرامار" ليس أمراً اعتباطا أملته رغبة مجردة فى التصنيف والتوصيف بل هو مبدأ علمى ثابت يسنده ما فى هذه الرواية من موضوعية وبعد عن النقل الحرفى لتجربة الواقع. ولا تتمثل واقعية "ميرامار" فى تصديها للتجربة الاجتماعية فى المجتمع المعاصر، وإنما فى معالجتها لموضوعها بنوع من الحياد والموضوعية يتجليان فى رواية الأحداث من وجهات نظر أربع تعكس كل واحدة منها موقفا محددا وتعبر بالتالى عن أنتماء وروءية خاصة للواقع والتاريخ، ان وجهات النظر الاربع متداخلة فيما بينهما ومتقاربة ومن ثم متناقضة ومتقاربة لا تعكسها مواقف الأبطال أو الشخصيات الأربع التى تروى الواقع بطريقتها الخاصة، ولكنها تظهر من مواقف وآراء الشخصيات الرئيسية فى النص وهى سبع شخصيات كما ذكرنا. فما موقف مجمل هذه الشخصيات من الواقع وما دلالته؟.

(١) عامر وجدى: صحفى قديم مشهور أو "قلاوون الصحافة" كما يسميه حسن علام اعتزل عامر وجدى العمل الصحفى لكبر سنّه (جاوز الثمانين) ولمرضه (بالمصران الغليظ والبروستاتا). وكان عامر وجدى مناضلا فى حزب الوفد ثم خرج منه واستقل عن جميع الاحزاب عقب حادث ٤ فبراير. ولما تحققت ثورة ثورة ٢٣ يوليو ارتبط بها لانها فى رأية جاءت لتمتص خير ما فى الشيوعين والاخوان المسلمين. وهو الى جانب هذا أزهرى قديم ظل عازبا طوال حياته، وعمل سابقا مأذونا شرعيا (رسالته فى الحياة أن يرفق بين الشرق والغرب فى الحلال) وهو الآن يعود الى مسقط رأسه الإسكندرية ليركن إلى الراحة ويعيش ما تبقى من أيامه فى تلاوة القرآن واجترار الماضى والذكريات الحلوة بعد سنوات الكد والنضال والصراع.

(وقد عشنا دهراً طويلا حافلا بالأحداث والأفكار نوينا أكثر من مرة أن نسجله فى مذكرات كمل فعل الصديق القديم أحمد شفيق باشا. ولكن لم تصدق النية ثم تبددت بين امهال وإرجاء واليوم لم يبق من النية القديمة الا الحسرة بعد أن وهنت اليد وضعفت الذاكرة وأضمحلت القوة. ففى ذمة الله ذكريات الأزهر، وضجة الشيخ على محمود وزكريا أحمد وسيد درويش، حزب الأمة ما أعجبنى فيه وما نفرنى منه، الحزب الوطنى بحماساته وحماقاته، الوفد بثورته العالمية الخالدة، الخلافات الحزبية التى قوقعتنى فى حياد بارد لا معنى له، الاخوان الذين لم أحبهم، والشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وأمتصاصها للتيارات السابقة، غرامياتى وشارع محمد على، موقفى العنيد من الزواج. لوقيض لذكرياتى أن نكتب لكانت عجبا حقا)[٤٧]. عاش عامر وجدى فترة ما قبل الثورة بكل عنفها وقوتها، بكل ما فيها من اخفاق ومجد، وها هو الآن يعتزل العمل الصحفى، ويحال على المعاش، لقد أنتهى كل شيء بالنسبة اليه. لقد حل عامر وجدى المشكلة السياسية عندما قرر الارتباط بالثورة ولكنه لم يعثر بعد على حل يواجه به المشكلة الدينية الميتافيزيقية (رجعت ولى عند الله دعاءان: دعاء بأن يمن على بحل مشكلته الايمان، ودعاء بالأ يصيبنى بمرض يقعدنى عن الحركة فلا أجد من يأخذ بيدى). ورغم ذلك بقى متردداً فى مسألة الاعتقاد الدينى وحينما يسأل عن اليقين والشك يجيب بأنهما مثل الليل والنهار لا يفترقان أما موقفه السياسى فيلخصه نضاله القديم كمثقف ملتزم وارتباطة بحركة التغيير الجديدة، وعلى أساس هذا الموقف المبدئى يحدد علاقته بكثير من شخصيات الرواية وفى مقدمتها: زهرة، طلبة مرزوق، ومنصور باهى.

(٢) ماريانا: مديرة بنسيون "ميرامار" يونانية الأصل، اسكندرية المولد وفى الستين من عمرها. كان زوجها الأول ضابطا انجليزيا قتله الطلبة في ثورة ١٩١٩ وانتحر زوجها الثانى بسبب أفلاسه. فتحت ماريانا البنسيون عام ١٩٢٥ وهو عام محنه وكدر وكان رواد البنسيون قبل الثورة من السادة، أما الآن تقول ماريانا: (ضاع كل ما ربحته أيام الحرب الثانية، صدقنى لقد ربحته

بشجاعتى أذ أصررت على البقاء فى الاسكندرية عندما هاجر الكثيرون الى القاهرة والأرياف خوفا من غارات الألمان. طليت النوافذ بالأزرق وأسدلت الستائر ودار الرقص على ضوء الشموع ولن تجد من يضاهى ضباط الامبراطورية فى البذل والكرم).

(٣) طلبة مرزوق: أقطاعى قديم ووكيل وزارة الأوقاف فى عهد الملكية، من الأعيان الكبار وأحد المنتمين لأحزاب السراى وعدو طبيعى لحزب الوفد الشعبى الجماهيرى. يبلغ مرزوق ستين من عمره وهو تلميذ قديم للجزويت ومن عشاق ماريانا القدماء. جردته الثورة من ثروته ووضعته تحت الحراسة، لذلك فهو مناوىء للوضع الجديد يتحين الفرصة للهجرة الى الكويت حيث كريمته وزوجها المقاول وهو فى نفس الوقت ابن أخية. يكن طلبة مرزوق عداءً خاصاً لسعد زغلول يحمله مسؤولية ما حل من مصائب لأنه (دأب على إثارة الحسد بين الناس والتطاول على الملك وتملق الجماهير، رمى فى الأوض بذرة خبيثة مازالت تنمو وتتضخم كسرطان لاعلاج له حتى قضى علينا). ويفسر طلبة مرزوق سبب هجرته الى الاسكندرية بقوله: (لم يعد لى مقام فى الريف وجو القاهرة يصر على اشعارى بهوانى. عند ذلك فكرت فى عشيقتى القديمة، وقلت: لقد فقدت زوجها فى ثورة وما لها فى الثورة الأخرى وأذن فسوف نعزف لحنا واحدا). وهو يفسر نواميس الطبيعة حسب رغبته الذاتية، ونموذج للأقطاعى اليمينى الذى يتحيز للرأسمالية والاستغلال ويرى فى الثورة مجرد مصيبة.

(٤) حسنى علام: هاجر الى الاسكندرية بعد أن فشل فى الزواج من قريبته التى رفضته لأنه غير مثقف. رفضته طبقته فكرهها وفرمنها إلى الإسكندرية لينفذ مشروعه التجارى. وحسنى علام سليل الاقطاعية لم تمسه الثورة فى شيىء (يملك مائه فدان) ومع ذلك فهو يكرهها ويكره من يؤمن بها أو يرتبط بها مثل عامر رجدى ومنصور باهى وسرحان وزهرة. يكرههم جميعا لأنهم يشيدون ويتغنون بالثورة يقول: (لا تصدق ما يقال عن العدالة والاشتراكية،

المسألة تتلخص فى كلمة واحدة: القوة. ان من يملك القوة يملك كل شيء، ولا بأس بعد ذلك من أن يتغنى أمام الناس بالعدالة والاشتراكية، والا فخبرنى بالله هل رأيت أحد منهم يسير فى الأسواق شبه جائع مثل سيدنا عمر). ويظهر حسنى علام فى النص بمظهر النموذج المغامر، الذى يتقبل الاحداث بلا مبالاة ويعيش ليومه ونزواته، متحررا من كل شيء الا من عقدة الجهل.

(٥) منصور باهى: مذيع فى محطة الاسكندرية.

جاء الى الاسكندرية رغما عنه وبأمر من شقيقه الكبير ضابط الشرطة. كان منصور باهى منتميا لمنظمة يسارية معارضة اكتشف أمرها وألقى القبض على قادتها ومنهم صديقة فوزى. وشقيقه هو الذى نصحه بل أجبره على الانتقال الى الاسكندرية ليقتلعه من "الوكر" وسلمه توصية لماريانا لتقبله في البنسيون. وعندما وصل منصور الى المدينة أخذ يفكر فى وضعيته وفى التزاماته القديمة وفى خيانته لمبادئه، أى فى واقعه الخاص وفى الواقع العام. (وكعادتى جعلت أفكر فيما هو كائن وما ينبغى أن يكون). تعرف منصور باهى على بقية النزلاء في البنسيون وتعاطف مع زهرة وعامر وجدى. أما حسنى علام فهو فى رأيه: امتداد لطليه مرزوق، وسرحان البحيرى" التفسير المادى للثورة". ويؤمن منصور باهى بالثورة الجذرية الشاملة التى كادت بالفعل أن تتحقق فى عام ١٩١٩ لولا خيانه البورجوازية، لذلك فهو يحقد على سعد زغلول ويحمله مسئولية اجهاضها (لقد طعن الرجل الثورة الحقيقية وهى فى مهدها).

(٦) سرحان البحيرى: وكيل حسابات شركة الاسكندرية للغزل، من أصل ريفى وينتمى الى نفس البلدة التى تنتمى اليها زهرة. وكان من قبل يعيش في بيت عشيقته صفيه ولما رأى زهرة، أعجب بجمالها وقرر الانتقال الى "ميرامار" حيث تمكن من ربط علاقة حب معها والتعرف على سكان البنسيون. دخل فى صراع ومشاجرات مع معظم شخصات الرواية بسبب طموح أستئثاره بزهرة. دبر مع على بكر مؤامرة تهريب وبيع الغزل ولما انكشف أمرها قرر الانتحار.

(٧) زهرة: فتاة قروية من الزيادية. هربت من قريتها خوفا من الزواج بالاكراه وجاءت الى الاسكندرية ملتجئة الى ماريانا التى عرفتها عندما كانت يجيىء مع أبيها حاملين اليها الجبن والزبد والسمن والدجاج. دخلت زهرة البنسيون بدون أى خبرات (خام)، فكانت بذلك محور الصراع ومحط أنظار النزلاء وخاصة الشبان الثلاثة: حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى،بالاضافة الى محمود أبو عباس بائع الجرائد. هؤلاء جميعا أحبوها ورغبوا فى الزواج منها وأعلنوا عن هذه الرغبة جهاراً نهاراً. الا أن زهرة رغم احترامها لهم جميعا اصرت على الاخلاص لسرحان البحيرى لأنها أحبته بصدق وتوسمت فيه الزوج الملائم

وعندما خذلها قررت أو تواصل نضالها فى الحياة، كما فعلت فى ماضى أيامها لتحقق ما تريد.

التفسير: نقصد بالتفسير الفهم المعبر عن أدراك الكاتب للواقع فى تجلياته الطبيعية ومظاهر الحيوية وقوانينة العامة. أنه ادراك الظواهر الاجتماعية وفهم أساسها الداخلى وأرتباطها السببى ببعضها، فى صيرورتها التاريخية وعلاقاتها المادية.

"وميرامار" كما تبين من العرض السابق محاولة لتفسير المجتمع المصرى المعاصر من خلال فهم خاص لتطوره الواقعي: المادى والتاريخى، وبالنسبة للجانب الأول، هناك القوى الاجتماعية التى تمثل الأساس التحتى للأنتاج والتى تخلو من أية اشارة الى الطبقة العاملة صاحبة الدور الكبير فى هذا الميدان.

لقد ذكر نجيب محفوظ أهم الطبقات الاجتماعية التى يتكون منها المجتمع الحديث من اقطاعية وبورجوازية وفلاحين ورأسمالية أجنبية دخيلة ولكنه لم يتعرض بشىء للعمال اللهم إلا إذا اعتبرنا زهرة رمزاً لهم وهو تأويل لا نستطيع أن نقره بثقة تامة.

ان "ميرامار" رواية للواقع والتاريخ على اعتبار انها متابعة للواقع المصرى من خلال تاريخة الحديث وفهم للتاريخ بما هو واقع مادى متطور. ان الرواية تقتصر طبعا على مرحلة معينة تمتد من ثورة ١٩١٩ وتتوقف. عند مشارف نهاية الستينات وان كان واضحا أن التحول الذى طرأ بعد الثورة (١٩٥٢) هو الذى يشكل العصب الأساسى للنص بين فترتين شهدت أولاهما طغيان الرأسمالية والاقطاع، وعرفت الثانية اندحارهما وظهور قوى اجتماعية جديدة حاملة لواء التغيير والتجديد.

ويمكن القول أن شخصيات "ميرامار" تنقسم من حيث الأساسى الطبقى الى ثلاث مجموعات: الرأسمالية المتسلطة تتكون من الارستقراطيين العقاريين وريثى الأقطاع طبقة العمال والفلاحين، والطبقة الوسطى. يمثل الأولى كل من طلبة مرزوق وحسنى علام، وتنتمى زهرة الى الثانية، بينما تمثل بقية الشخصيات عامر وجدى وسرحان البحيرى ومنصور باهي الطبقة الوسطى، تكونت الطبقة الأولى من أعلى، أى أنها انحدرت من الطبقة الزراعية العقارية وليس من أسفل كما هى العادة، وبذلك تكون الزراعة العقارية هى الأم الشرعية للرأسمالية التجارية والصناعية. وكانت هذه الطبقة العمدة الأساسية للوجود الاستعمارى فى البلاد طوال عقود كثيرة. أما الطبقة الوسطى فقد نمت هي الأخرى بصورة ضئيلة فى القرن التاسع عشر وعرفت فترات صعود وهبوط بسبب الظروف الموضوعية التى كانت تواجهها غير أنها اتسمت بالطابع الثورى وتحملت أعباء النضال القومى داخل الحركة الوطنية ابتداء من ١٩١٩، وكانت تشكل القاعدة الجماهيرية لحزب الوفد، وخلال فترات الصراع وخاصة فى مرحلة ما قبل ١٩٥٢ كان الصراع الطبقى في مصر يدور بين الطبقتين الرئيسيتين: الاغنياء الرأسماليين، زراعيين وتجاريين وصناعيين، وبين العمال والفلاحين. ولم يكن للطبقة الوسطى دور كبير فى هذا الصراع، باعتبارها قوة ثانوية ليس لها وزن إلا فى بعض الحالات الاستثنائية.

و"ميرامار" هو اسم البنسيون الذى تسيره العجوز اليونانية ماريانا.

فماريانا اذن هى ممثلة الجالية اليونانية فى مصر، وهذه ايضا حقيقة واقعية وتاريخية لا يمارى فيها أحد، والواقع أن الجاليات الاجنبية واليونانية خاصة كانت تمثل وضعا فريدا في الاقتصاد المصرى وذلك ليس فقط فى كونها أداه استغلال للمجتمع المصرى، ولكنها كانت ايضا عاملا مساعدا هاما للوجود الاجنبى الاستعمارى فهى كانت تقوم بأعمال الوساطة بين الرأسمالية المستعمرة الأجنبية وبين جماهير الشعب المصرى. وربما كان الدور البشع الذى لعبته على الصعيد الاجتماعى الى افساد المجتمع المصرى هو انشغالها بالزنا وأعمال الربا.

ويتجسد هذا الدور المزدوج الخبيث فى ماريانا بأنصع صورة، فهى بالاضافة الى استغلالها لنشاط زهرة ويفاعتها وقوتها الشابة كانت مستعدة لتأخيرها جنسياً لأى متقدم أوزبون يطلب منها لقاء مقابل مادى. وكاد يحدث ذلك بالفعل مى حسنى علام لولا يقظة زهرة وحرص عامر وجدى. ومع ذلك فان زهرة ذهبت فى الاخير ضحية تهور سرحان البحيرى، وكان لتسامح ماريانا ضلع ولا شك فى الخيبة التى منيت بها زهرة. وما علاقات حسنى علام المتعددة مع القوادات والعاهرات الأجنبية الا دليل آخر على ضخامه الدور الابتزازى الذى كانت هذه الجاليات تنخر به أساس الواقع المصرى.

نستخلص من التحليل السابق استنتاجين هامين: الأول تأكيد الافتراض القائل بواقعية الرواية، والثانى اقامة الدليل على زيف الادعاءات والمقارنات الهامشية التى وازنت بين ميرامار ورواية طاغور من جهة وبين شخصية ماريانا والعجوز اليونانية فى رواية زوربا. والاكيد ان هذه لاساليب ليست موجهة ضد نجيب محفوظ فقط ولكنها موجهة ايضا ضد عمل أدبى واقعى يتميز بالابداع والأصالة والصدق الفنى.

التقييم: ويعنى به الموقف النهائى الذى يحدد مضمون الرواية ويكشف لنا بوضوح عن رأى الكاتب. ويكمن جوهر هذا الموقف النهائى فى توافق الظاهرة المقيمة مع اهتمامات المؤلف. فالظاهرة خيرة وحسنة وايجابية اذا كانت تساعد

على تحقيق اهتمامات ومصالح الكاتب، وهي على النقيض من ذلك - فى رأى الكاتب - طالما بقيت حائلا دونها. هناك اذن علاقة سلبية أو ايجابية تشد الروائى نجيب محفوظ الى الظاهرة المقيمة أى الى موضوع روايته: الواقع المصرى بعد ١٩٥٢. وهناك ايضا مقياس عام أولى يتحكم فى عملية التقييم المذكورة وهو بكل بساطة مصلحة الكاتب كفرد ينتمى الى قوة اجتماعية معينة وعليه فنظرة نجيب محفوظ الى الواقع وموقفة من ذلك الواقع يتكيفان ويتحددان بحسب الفائدة أو المصلحة التى يحققها ذلك الواقع له وللطبقة التى ينتمى اليها.

ما هو تقييم نجيب محفوظ للواقع الاجتماعى فى "ميرامار"؟ وما السبيل الى استخلاصة؟ من المفيد أن نذكر أن الأدب يعرض لنا الانسان بشكل مجرد ولكنه يعرضه لنا فى ثوب حى كشخص موجود فى الواقع، بسلبياته وايجابياته بنفسيته وشهواته، ونجاحة وفشلة. وعندما تضع "ميرامار" أمامنا الشخصيات الاجتماعية لمجمل أبطالها، وتعرضهم لنا فى مصائرهم المختلفة تبعا لتأثير الظروف الاجتماعية والانظمة والقوانين عليهم وتبعا لتصرفاتهم وصفاتهم وقناعتهم وتبعا لتأثير العلاقات الاجتماعية فيهم، انما من أجل أن تعطينا تقييما لكافة الجوانب الحياتية من خلال موقف الأبطال والشخصيات. ان وجهات نظر الشخصيات ومواقفها المختلفة لابد أن تعكس موقف الكاتب ومصالحه الشخصية والطبقية فى تقييمه وذلك على أساس توافق ذلك التقييم مع منفعة الكاتب.

وفى الرواية تختلف مواقف مختلف الأبطال والشخصيات من الواقع، وهو الظاهرة العامة موضوع التقييم، بحسب المصلحة التى تعود من ذلك الواقع المقيم. وقد مر بنا أن عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى وزهرة يرتبطون جميعهم بالثورة، أى بالواقع ولكن مع تفاوت واضح في موقف كل واحد منهم، وهذا الموقف تحدده بالضبط نوعية الرؤية والمصلحة: عامر وجدى يؤمن بالواقع لأنه فى نظره جمع بين ايجابية الشيوعيين والاخوان

المسلمين أى أنه وفق المطالب المادية والروحية للأنسان. وارتبط حسنى علام بالثورة ظاهريا، على الأقل، لأنها خلقته من طبقته التى رفضته لأميته، ولم تمسه فى املاكه. ويؤيد منصور باهى الثورة على اعتبار أنها خطوة فى سبيل التحرر الشامل والخلاص النهائى. وهو يستفيد منها ماديا بحكم وظيفته ووجود شقيقه فى موقع قيادى هام، وان كانت مصلحته الكبرى لا تتحقق الا بالتغيير الجذرى وهذا ما يفسر ضياع منصور باهى وتأزمه الناتج عن تناقض الواقع مع المبدأ وتخليه أو خيانته المفروضة عليه لآماله ورفاقه فى النضال. وليس سرحان البحيرى سوى الانتهازى المتقع بالثورة الذى أساء فهمها وأراد أن يحقق فى ظلها طموحاته للبورجوازية الصغيرة، فقام بمؤامرة ضد مبادئها. ولما انفضحت خيانته لم يجد بدا من الانتحار كحل وحيد لأزمة التهور واليأس. أما زهرة فهى كما يقول عنها منصور باهى: «حب الثورة بالفطرة».

وعلى الطرف الأخر يقف كل من طلبة مرزوق وماريانا موقفا مناوئا للثورة أملته المصلحة الفردية والطبقية التى جاءت الثورة لتقضى عليها أو لتحد منها على الأقل. وتتمثل مصلحتها فى استمرار الوضع القديم وسيطرة الرأسمالية الاستعمارية والطبقات المحلية المرتبطة بها اقتصاديا وسياسيا. لذلك فهما ينظران الى الثورة باعتبارها حركة ثورية حرمتهما من مصالحهما القائمة على الاستغلال والاثراء على حساب الغير.

لاحظنا أن تحليل التقييم المعبر عنه فى "ميرامار" هو ايضا تحليل الشكل فى تطوره الموضوعى من وجهة نظر علاقة الظواهر المقيمة بالأبطال الذين تدخل اهتماماتهم ومطالبهم كمقاييس أولية لا تقبل الجدل. ويجسد لنا نجيب محفوظ هذه المقاييس فى شكل بطل موضوعى هو عامر وجدى وفى بطل ايجابى هو زهرة وابطال سلبيين هم سرحان البحيرى ومنصور باهى وحسنى علام.

وأعتقد أن هؤلاء الاربعة يحملون كثيرا من اهتمامات ورغبات الكاتب. ولنا أن نعتبر فى هذا المجال الصور الوصفية التى تتخلل النص والاستطرادات العاطفية والشاعرية وأوصاف المؤلف وتقييمها للشخصيات والأحداث أثناء

السرد. وكل الأساليب التى يعبر بواسطتها نجيب محفوظ عن صلته بالواقع المصور مجرد حيل وتقنيات تساعد القارىء على التقرب من الأبطال والأحداث التى أبرزها المؤلف وتجعله يقف على وجهة نظر معينة ينطلق منها للنظر الى الأبطال والأحداث وتقييمها.

ولتحديد القيمة الفكرية لرواية ، "ميرامار" لا نستطيع أن نحكم عليها من وجهة نظر مقاييس الكاتب الموضوعية، الأصح أن نحكم على هذه القيمة تبعا للدور الموضوعى الذى تؤدية الرواية فى الحياة الاجتماعية للواقع الذى تعالجه وهذا أمر يحتم ادراك موازين القوى السائدة والتناسب الموضوعى للطبقات، ومدى مساهمة هذه الرواية فى نضال قوى ضد أعدائها ومدى فاعليتها فى تنمية الوعى الاجتماعى، ما هو الرصيد الفكرى الذى تضيفة الى وعى العصر، وما هى نوعية مضمونها الفكرى.

ينحاز نجيب محفوظ فى "ميرامار" الى ثورة ٢٣ يوليو ما فى ذلك شك ولكنه يطرح ايضا عدة تساؤلات حول امكانتها وحدودها. كما يتساءل عن امكانية وأهمية تجاوزها بوصفها مرحلة اعتدال لم تتطرف يمينا ولا يسارا، وقفت بين عدة متناقضات ولكنها مع ذلك تبقى مرحلة انتقالية قابلة للتغيير والتجاوز (موقف منصور باهى قبل ضياعة).

أن أهمية "ميرامار" وقيمتها الفكرية تكمنان بالضبط فى مضمون التساؤلات التى يثيرها نجيب محفوظ فى الستينات أى بعد أن تبلور الاتجاه الحقيقى لثورة ١٩٥٢ التى قامت على المبادىء الستة الشهيرة، وتبنت فى ميثاق ١٩٦٢ الحل الاشتراكى كحتمية تاريخية فرضتها آمال الشعب والطبيعة المتغيرة للعالم فى النصف الثانى من القرن العشرين. ولذلك فالاشكالية الحقيقية للرواية لا تدور حول الثورة عموما، لأن هذا مبدأ يصفق له نجيب محفوظ بحرارة ما دامت الثورة هى بالتعريف التغيير الى احسن لصالح أكبر عدد ممكن، ولكن حول ثورة الضباط الأحرار التى لم تنجح كل النجاح فى تطبيق الشعارات الثورية التى التزمت بها.

الهوامش والمراجع:

(١) انظر: شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية فى فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير، ١٩٨٧، ص٩.

(٢) انظر: أحمد أبوزيد، الظاهرة الابداعية، عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، الكويت، ١٩٨٥، ص ص ٣: ٢٤ وأنظر ايضا

Eawards; Creativity social aspects, in International Encyclopedia Of The Social Sciences, Vol, 2, p 448.

(٣) انظر:

Cyril Burt; "Foreword" To Arthur Koestler, The Act Of Creation, Paul, London, 1964, p.13.

(٤) انظر:

Rogers, C.R; Towarad a Theory Of Creativity In Vernon (ed) Middle Essex, England, Penguin Books, 1970, p.138.

(٥) انظر: لسان العرب، جـ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ٢٢٩ -٢٣١

(٦) انظر: معجم ألفاظ القرآن الكريم، جـ ٢، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، د.ت، ص ٨٣.

(٧) انظر:

Khatena, J., Original Verbal Imagery, London.1975

(٨) مصرى عبد الحميد حنورة، الدراسة النفسية للأبداع الفنى، مجلة فصول يناير، ١٩٨١، ص ٣٨.

وانظر ايضا:

Khatena, J.; Creative Imagination Imagery And Analogy London. 1975.

(٩) انظر:

Taylor, C.W.; Can Prganizations Be Creative Too? In: Taylor (ed) Climate For Creativity.Pergamon Press Inc. 1972, pp: 1-22.

(١٠) عبد الستار ابراهيم، الأصالة وعلاقتها الشخصية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٢.

(١١) انظر: عبد السلام عبد الغفار، العلاقة بين القدرة على الانتاج الابتكارى، وعدد من القيم الشخصية والقيم الاجتماعية فى مجال الفنون التشكيلية، التفوق العقلى والابتكار، دار النهضة العربية، ١٩٧٧.

(١٢) انظر: محيى أدين أحمد حسين، القيم الخاصة لدى المبدعين، دار المعارف، ١٩٨١

(١٣) انظر: صفوت فرج، الابداع والمرض العقلى، دار المعارف، ١٩٨٣.

(١٤) انظر: عبد الحليم محمود، القدرات الابداعية وعلاقتها بالسمات المزاجية للشخصية، رسالة ماجستير بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٦.

(١٥) انظر:

Guilford, F.P.; The Nature Of Human Intelligence, Mcgraw Hill, London, 1971.

(١٦) انظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للأبداع الفنى فى الشعر خاصة دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

(١٧) انظر:

Halim Barakat, Visions Of Social Reality In The Contemporary Arab Novel.

Washington, D.C.: George Town University, Center Of COntemporary Arab studies, 1977. pp.1-3.

(١٨) انظر:

Patrick ; The Relation Of Whole And Part In Creative Thought. Amer; J.Psycho, Iv.I.1941.

(١٩) انظر:

Barron, F.; Creativity And Personal Freedom. N.y.1968.

(٢٠) انظر:

Arnheim, K., Picassos Quuitnica, Faber Faber. London,1962.

(٢١) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف القاهرة، ١٩٥٩.

(٢٢) مصرى حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٠

(٢٣) مصرى حنورة، الأساسى النفسى الفعال وسيكولوجية الأبداع الفنى عند الممثل، فى الكتاب السنوى الخامس للتربية وعلم النفس، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢٤) مصرى حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢٥) مصرى حنورة، الأسس النفسية للأبداع، مرجع سابق، ص ص ٤٠:٤١.

(٢٦) عبد الله محمود سليمان، عوامل الابتكار في الثقافة العربية المعاصرة

مجلة العلوم الاجتماعية، الكويت، العدد ١٣، ربيع ١٩٨٥، ص ص ٩:٣٤.

(٢٧) أحمد كمال أبو المجد، خمسة معوقات تهدد باغتيال المستقبل العربى مجلة العربى، الكويت، يناير، ١٩٨٣، ص ص ٢٥ :٢٦.

(٢٨) انظر:

Gowan. J.C.; The Society Which Maximizes Creativity. Journal Of Creative Behavior, 1979. p. 194.

(٢٩) انظر: حامد عمار، التنشئة الاجتماعية فى القرية المصرية (سلوا)، ترجمة عادل مختار الهوارى وآخرين، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص١٣٢.

(٣٠) لحمدانى حميد، المجتمع المغربى والرؤية الروائية، الزمان المغربى مجلة فصلية، السنة ٥، عدد ١٧، الرباط، ١٩٨٣، ص ص ١١٠ : ١٣٥.

(٣١) نفس المراجع، ص ١٣٢.

(٣٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص ٢٢ :٢٣.

(٣٣) ميخائيل باختين، الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨، ص ص ٦١:٦٢.

(٣٤) محمد سارى، البحث عن النقد الأدبى الجديد، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤، ص ص٣٣ :٣٦.

(٣٥) انظر: جابر عصفور،قراءة فى لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير، ١٩٨١، ص ص ٨٤ :٨٧ وأنظر ايضا:

لوسيان جولدمان، المنهجية فى علم الاجتماع الأدبى، ترجمة مصطفى المنشاوى، دار الحداثة، بيروت، بدون تاريخ، ص ص ١٠ :١٥.

(٣٦) عبد السلام بنعبد العالى، سوسيولوجيا الأدب عند لوسيان جولدمان، مجلة أقلام، الرباط، العدد ٤، فبراير ١٩٧٧، ص ص ٤٦:٤٧.

(٣٧) محمد سارى، مرجع سابق، ص ص ٤١ :٤٣.

(٣٨) اعتمدنا فى تحديد هذه المقاييس على ماذكره حليم بركات فى كتابه: المجتمع العربى المعاصر، بحث استطلاعى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص ص ٣٥٩ :٣٦١.

(٣٩) نفس المرجع، ص ص ٣٦٩ : ٣٨٧.

(*) ولد نجيب محفوظ فى حى الجمالية، أحد أحياء القاهرة، عام ١٩١٢. وأنهي مرحلتى تعليمة الابتدائية والثانوى فى مدارس القاهرة، ثم التحق بجامعة القاهرة حيث واصل دراسته العالية فى قسم الفلسفة، حتي نال الليسان عام ١٩٣٤. ولقد كان منتظرا أن يواصل دراسته العليا فى الفلسفة لو ساعدته الظروف، بايفاده الى الخارج، بل لقد حاول ذلك فى بداية الأمر في الجامعة نفسها، فشرع فى تحضير رسالة الماجستير فى الفلسفة تحت أشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق، ولكنه انصرف عن ذلك الى ميدان الأدب والكتابة. والتحق الكاتب بالسلك اوظيفى، فتقلب فى عدة وظائف حكومية، وكان آخرها منصب المستشار بوزارة الثقافة، الى أن أحيل الى المعاش.

وكان لثقافة نجيب محفوظ الفلسفة، التى فتحت عينيه على كثير من المشكلات الأخلاقية الميثافيزيقية للأنسان، وكان لانتمائه الى جيل ما بعد ثورة ١٩١٩ فى مصر وهو الجيل الذى فتح عينيه على الصراع بين القوى الوطنية، الحكم الرجعى والاستعمار الانجليزى فى الوقت نفسه، وعلى المد الصاعد

لطغيان المذاهب والأيديولوجيات وتعدد أحزاب السياسة كان لهذا كله أثره البعيد فى تكوين وعيه العميق بمأساة مجتمعه.

(٤٠) من حديث خاص لمجلة الأذاعة القاهرية، ديسمبر، ١٩٥٧.

(*) ولتر سكوت: كاتب وقصاص انجليزى جمع فى قصصه بين النزعة الرومانسية والتاريخية (١٧٧١ - ١٨٣٢).

(٤١) من حديث خاص لمجلة الكاتب المصرية، يناير ١٩٦٣.

(٤٢) فتحى سلامة، تطور الفكر الاجتماعى فى الرواية العربية، دار الفكر العربى، ١٩٨٠، ص ص ١٥٠-١٦١.

وانظر ايضا:، محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠

(*) تمثل رواية (السراب) المرحلة النفسية المبتورة، اعتمد فيها الكاتب على التحليل النفسى، وكتبها فى غصون المرحلة الاجتماعية - الواقعية، ولهذا لا تعتبر مرحلة كاملة لأنها رواية واحدة.

(٤٣) انظر: عبد الرحمن ياغى، فى الجهود الروائية ما بين سليم البستانى ونجيب محفوظ، شركة كاظمة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٩٢ :٩٣.

(٤٤) محمود أمين العالم، تأملات فى عالم نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٩٥. انظر أيضا: نبيل راغب، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دار الكتاب العربى القاهرة، ١٩٦٧.

(*) ان المنولوج الداخلى ضرب من ضروب المعالجة الفنية عند القصة، وهو طريقة سردية يلتزمها كتاب الرواية في الكشف عما يدور فى نفوس شخوصهم، بعيدا عن تقديم الحدث، أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيد بالترتيب النحوى والمنطقى للكلام. ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن، الذى يشرد من موضوع الى غيره، دون قاعدة أو اتجاه معين.

ويكشف الكاتب لقرائه، عن طريق المنولوج، ما يسميه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير.

انظر: ايفلين فريد جورج يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨، ص ١٧١.

(٤٥) نجيب سرور، رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٩، ص ص ٢١ : ٢٢

(٤٦) محمود الربيعى، قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ص ٥ :١٤.

(٤٧) جميع الاستشهادات حول الشخصيات مأخوذة من نص الرواية.