# الرؤية النقدية للرواية
# عند عبد المحسن بدر

د. يوسف أبو العدوس
جامعة اليرموك/ إربد

## ملخص

يعالج هذا البحث منهج عبد المحسن بدر في دراسة الرواية ونقدها، وقد تمحور البحث حول النقاط الآتية:

١ - الشروط التي ينبغي أن تتوافر لرؤية الأديب.

٢ - موقف عبد المحسن من المثالية والرومانسية والجمالية.

٣ - الشخصية ودورها في بناء الرواية.

٤ - الزمان والمكان وأهميتهما في العمل الروائي.

٥ - لغة الرواية وأسلوبها.

٦ - ملاحظات عامة.

## Abstract

This paper investigates Abdul- Muhsin Bader's Methodology in study and criticism of the novel. The paper concentrates on the following points:

1 - The conditions necessary for the writer's vision.

2 - Abdul- Muhsin's view of the Idealism, Romanticism,and Aestheticism.

3 - The character and its role in writing the novel.

4 - Importance of time and place in the structure of the novel.

5 - Language and style of the novel.

6 - Some general comments.

يعالج هذا البحث منهج عبد المحسن بدر في دراسة الرواية ونقدها.

وقد أفرد الجزء الأول للحديث عن زاوية الرؤية التي يتخذها الروائي، فهناك علاقة إيجابية قائمة بين الروائي وإطاره الاجتماعي، ويرى عبد المحسن كالنقاد الواقعيين الآخرين أن أي عمل أدبي رائع يفترض فيه أن يصدر عن رؤية متكاملة للواقع، يرى فيها الأديب الواقع في حركة نامية ومتطورة، ومن هنا تحدث ناقدنا عن الشروط التي ينبغي أن تتوافر لرؤية الأديب... ويحاول تطبيق المبادىء النظرية التي تحدث عنها - فيما يخص الرؤية الواقعية على عدد من الأعمال الروائية، فيؤيد بعضها، ويهاجم بعضها الآخر...

وخصّص الجزء الثاني للحديث عن موقف ناقدنا من المثالية والرومانسية والجمالية إذ يرى أن النقد الذي ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره علاقات جمالية لا تهدف إلى غاية ينكر على الأديب إنسانيته، وهنا يختلف عبد المحسن مع النقاد الجماليين في بعض النقاط ويتفق معهم في بعضها الآخر... وقد سعى عبد المحسن في مواقع عديدة من كتبه إلى تحديد مفاتيح وأسس دراسته التطبيقية، وينتقد في هذا السياق الأعمال الفنية التي تبدو شخصية الفنان فيها متضخمة بشكل حاد... ومن هنا يَلْمح في نتاج أغلب الروائيين العرب باستثناء أقلية على رأسها نجيب محفوظ ظاهرتين بارزتين:

الأولى منهما تتمثل في عجز مخيلة الأديب عن تصور عالم الآخرين، والثانية تبرز في أن أفضل أعمالهم تتمثل في الأعمال التي تتصل بأحداث حياتهم... ويخلص إلى نتيجة مؤداها أن حركة الرومانسيين التي ظهرت في الأدب قد تاهت في ضبابية مشاعرها ومثاليتها، ويحاول عبد المحسن تطبيق هذه النقاط على عدد من الروايات التي جعلها مجالاً لدراساته التطبيقية.

وجرّد الجزء الثالث للحديث عن الشخصية، إذ تلعب الشخصية دوراً مهماً في بناء الرواية، وهنا يرى ناقدنا أن الروائي الذي يصور مجتمعاً من المجتمعات في حالة سكون، إنما يعكس رؤيته هو - الروائي - لهذا المجتمع، ثم لأبطاله... ويطالب عبد المحسن الناقد بالسعي وراء النموذج الحي النابض... ويلتفت إلى دور الراوي في العمل القصصي... وينشغل بفكرة البطل النقيض... وأحياناً يحاكم الروائي محاكمة إديولوجية لا فنية... ويريد من الشخصية أن تكون شخصية إنسانية لا ملائكية أو شيطانية، وأن تكون أفعالها خاضعة للمنطق الإنساني وللتفسير والتعليل، وأن تكون شخصية نامية ومتطورة، وألا يجعلها المؤلف وحيدة معزولة متضخمة مسطحة...

وأفرد الجزء الرابع للزمان والمكان، وهنا تحدث ناقدنا، عن دلالة الزمان والمكان، وأهميتهما في العمل الروائي، ويرى أن الرواية مهما اختلف نوعها وقيمتها، تصور الفعل البشري الذي يقع في زمان ومكان محددين، وحتى نقتنع بإمكانية ونوع هذا الفعل ينبغي أن يكون هذا الفعل ملائماً للطبيعة البشرية، قابلاً لأن يقع في بيئته الزمانية والمكانية، ملوناً باللون الخاص لهذه البيئة. وقد طبق عبد المحسن افكاره حول الزمان والمكان على العديد من الروايات، خاصة روايات نجيب محفوظ...

وعني الجزء الخامس بلغة الرواية وأسلوبها، وهنا نجد أن آراء عبد المحسن في مشكلة اللغة وأسلوبها تتفق مع آراء نقاد الموقف الواقعي بشكل عام، وهي أن لغة الرواية نابعة عندهم من طبيعة الموضوع اعتقاداً منهم أن مضمون العمل الأدبي يحدد شكله أو بتعبير أدقّ صياغته... ويرى ناقدنا أن موقف الكاتب مع لغة روايته وتعامله مع هذه اللغة يمثل بصورة بالغة الدقة حقيقة إحساسه بالفن الروائي، وطبيعة ما يريد أن يوصله إلى قارىء روايته، واللغة هي الوعاء الحامل لثقافة البشر وفكرهم وأدبهم... وانطلاقاً من هذه الرؤية، قام ناقدنا بدراسة وتحليل عدد من الروايات، فأعجب ببعضها وانتقد بشكل شديد جلّها؛ لأنها لم تحقق الشروط التي ارتآها للغة الرواية وأسلوبها...

وضم الجزء السادس ملاحظات عامة حول:

١ - تأثر ناقدنا بعدد من النقاد العرب والأجانب.

٢ - طبيعة النقد الذي وجّهه ناقدنا للنقاد والباحثين الذين خالفوه في وجهة نظره.

٣ - الموقف المتشدد الذي اتخذه من بعض المدارس الأدبية الأخرى.

٤ - الحسّ المكاني الذي تميز به ناقدنا.

٥ - الاعتماد على التفسير الطبقي للأدب بشكل كبير.

٦ - تكرار بعض مفاهيم وأحكام ناقدنا حول معظم الأعمال.

٧ - تأثير كتابات ناقدنا في عدد من الكتاب.

* * *

ركز نقّاد الواقعية على وعي المنتج ودوره، ورأوا أن المنتج لا بدّ أن ينفذ بفنه إلى أعماق واقعه الاجتماعي، والى أعماق نفسه الذاتية، وهو يحتاج إلى وعي متيقظ يمكنه من النفاذ إلى حركة السير التاريخية، وهو بهذه المعرفة الواعية اليقظة يختار لنفسه موقعاً ينظر منه ويدعم الحركة من خلاله، ومنه يواجه المواقع الأخرى التي تترصد الإنسان والموالية له، ويتصل بهذه القضايا الموقف الذي يتخذه الكاتب أو الفنان انطلاقاً من هذه المواقع، وإذا العلاقة بين الموقع الذي اتخذه هي التي تشكل موقفه من قضاياه ومن قضايا الإنسان المصيرية. إن الموقف الواعي هو الذي يحول التفاصيل الجزئية، والحقائق الواقعية، والخبرات الحياتية الاجتماعية إلى فنية، وهمّ يحرك كل دواعي الإبداع لدى الكاتب الذي يقلقه أمر إحداث تغيير في واقعه الاجتماعي، نتيجة لما أحدثته في نفسه الداخلية والخارجية من تغيير كذلك. ومن هنا فإن الموقع والموقف والوعي حين تقوم العلاقة الجدلية بينها وبين المتفنن، ينتج عن ذلك فن أو أدب أو شعر يضمن إضافة جديدة ذات جدوى لحياة الإنسان ولمسيرة الحركة الاجتماعية. وهناك بعد رابع من أبعاد العملية الفنية أو الأدبية ذو علاقة جدلية كذلك بالمتفنن، وذو علاقة جدلية كذلك بالموقع والموقف والوعي، هذا البعد هو زاوية الرؤية التي يتخذها المتفنن حين يقف في موقعه، ويعي حركة سير التاريخ والمجتمع، ويدرك الظروف الموضوعية، ويستشرف الآفاق المحيطة به وبمجتمعه، حينئذ يأخذ لقطته من زاوية الرؤية التي يتخيرها لعمله الفني حتى تكون دالة واضحة عميقة مؤثرة دقيقة، وزاوية الرؤية هذه تحدد الكثير من قيم الفنان وموازينه وفهمه واهتمامه وهمه وعلاقاته بواقعه الاجتماعي. وهي التي تحدّد الخط الذي يخطه الهم الفردي وبعده حتى تبلغ به الهم الجماعي والهم الإنساني[1].

لقد كانت القضايا السابقة ماثلة في ذهن عبد المحسن عندما تكلم عن زاوية الرؤية التي يتخذها الروائي، فهناك علاقة إيجابية قائمة بين الروائي وإطاره الاجتماعي، إذ يعيش الروائي في مجتمع معين، وإذا كان عميق الإحساس بواقعه، قادراً على الكشف عن القوى المتصارعة في مجتمعه أدى به ذلك إلى أن يكون عنصراً فاعلاً في ذلك المجتمع من خلال أدبه، إن الروائي العميق الإحساس لا يستطيع إلا أن يكتشف لتوتره وانفعاله

أسباباً إنسانية مصدرها القوى الاجتماعية المتناقضة والمتصارعة، وهكذا فإنه لا يستطيع أن يتصور أنه وحده الذي يعاني في مجتمعه، وأنه وحده أيضاً قادر على أن يخلص نفسه من المعاناة، ولكنه يشعر أنه جزء من القوى المتصارعة في مجتمعه[٢]. ولا أدلّ على ذلك من اختياره عنوان «الروائي والأرض» لأحد كتبه، مما يعنيه العنوان من علاقة بين الأديب والأرض، وكذلك اختياره لعنوان كتاب «الأديب والواقع».

ويرى عبد المحسن كالنقاد الواقعيين الآخرين أن أي عمل أدبي رائع يفترض فيه أن يصدر عن رؤية متكاملة للواقع، يرى فيها الأديب الواقع في حركة نامية ومتطورة، وهذا العمل لا بدّ أن يكون بالضرورة تقدمياً بالنسبة لعصره، لأن الأديب الذي يستطيع بعمق حساسيته الكشف عن القوى المتصارعة في مجتمعه لا يمكن إلا أن ينحاز لقوى التقدم في هذا المجتمع، وهكذا فإن الأدب الذي يصدر عن أديب عميق الحسّ ليس بالضرورة تقدمياً فقط، ولكنه إنساني أيضاً[٣].

ويبين عبد المحسن أن الفنان ليس إلهاً ينظر من عليائه إلى القطيع، وإنما هو فرد منه، فالتطور في مجتمع معين لا يتم في خطوط مستقيمة واضحة، ولكنه يتطور ضمن حركة تشترك فيها كل طبقات المجتمع باهتماماتها المختلفة ونوازعها المتباينة، ونظراً لظروف الأديب الخاصة ونشأته في طبقة معينة فإنه قد يهتم باهتمامات طبقته أو غيرها، ومن هنا يكتسب لونه الخاص وفرديته الخاصة[٤]. وهكذا فإن رؤية عبد المحسن الواقعية جعلته يرى أن الأدب الواعي الجادّ هو الذي نتوق إليه، وهو الأدب الذي يهدف إلى تصوير نفسياتنا وواقعنا، دون أن يفرض علينا بطولات زائفة، ودون أن يدمّر إنسانيتنا ويحولنا إلى شخصيات مجوفة مسطحة. ومن هنا فإن إحساس الأديب بالواقع لا بدّ أن يكون عميقاً وصادقاً، إذ إن هذا الموقف سيؤدي بالضرورة إلى وقوف الأديب موقفاً تقدمياً وإنسانياً، وهو حرّ في اختيار أدوات فنه ما دامت هذه الأدوات قادرة على الكشف عن رؤيته وتوصيلها إلى الآخرين[٥].

وقد تحدث ناقدنا عن الشروط التي ينبغي أن تتوافر لرؤية الأديب، وأهمّ هذه الشروط شرط الوضوح، فما دام الأديب يكشف عن رؤيته للواقع، وهو في الوقت نفسه يدعونا إلى اكتشافه والسير في دروب عالمه، فإنه من غير المنطقي أن يقودنا إلى الشرب من مائه، ثم يعكّر علينا هذا الماء حتى لا نستطيع الاغتراف منه[٦]. ومن هنا فإن الرؤية العميقة للواقع تنفي عن الرؤية أن تكون مسطحة أو تقليدية، وهي تتطلب من الفنان أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة ولا مشوهة[٧]. وهذا يدل على رؤية عبد المحسن نفسه في أنه يدعو إلى الوضوح في الأدب، أي أن يصل الأدب إلى الجماهير. وهذا منزع

واقعي. وهذا المنزع الواقعي حدا بناقدنا إلى اشتراطه على الأديب بأن يكون عميق الحساسية، إذ حينما تعمق حساسية الأديب الذكي المسيطر عليها تتسع آفاق رؤيته ونظرته إلى الحياة إلى الحدّ الذي يمكنه من كشف القوى التي تسيطر على واقعه، والإحساس بالقوى التي تتحسس طريق المستقبل، فلا يصبح فنه والحالة هذه مجرد صرخة ذاتية أو تعبيراً مرضياً عن العالم، ولكنه سيصبح بالضرورة تقدمياً من ناحية وإنسانياً من ناحية أخرى(٨).

وهكذا فإن الرؤية - كما يقول عبد المحسن - هي التي تحدّد لماذا ينفعل الفنان إزاء موقف من المواقف، ولا ينفعل في موقف آخر، وهي التي تحدّد له موضوع فنه، والزاوية التي يتناول منها الموضوع، والصور التي تكون لبنات هذا الموضوع، وهذه الرؤية قابلة للتعديل كلما اتسعت تجربة الفنان وازداد نضجه وعمق إحساسه وبالتالي فإن فنه خاضع للتطور والانتقال من مرحلة إلى مرحلة(٩).

أما بالنسبة للانفعال الذي يصلح مثيراً للتجربة الفنية، فيرى عبد المحسن أن هذا الانفعال لا بدّ أن يكون خاضعاً لإرادة الفنان وسيطرته، وعندما يريد الأديب الكشف عن رؤيته للواقع، فإنه في الوقت نفسه يكشف موقفه منه ونظرته إليه، ووسيلته في الكشف عن موقفه هي التجسيد، وليس التجريد، التخصيص وليس التعميم، ولا يستطيع الغاء اللحظة الزمانية والمكانية للحدث، ولا إلغاء التفاصيل والجزئيات والظلال من أجل الوصول إلى القانون العام والواضح، وهنا ينتهي ناقدنا إلى القول إن الرؤية هي التي تحكم علاقة الفنان بالواقع، وتحكم بالضرورة اختياره منه(١٠).

من هنا نجد أن عبد المحسن قد تكلم عن وعي الفنان، وفي هذا إدانة مبطنة للجمالية التي ترى أن الأديب يشكل عمله من اللغة لا من الأفكار المسبقة، أي أنّ عبد المحسن هنا يخضع الرؤية الفنية للرؤية الفكرية، وهذا منزع واقعي أيضاً.

* * *

ويحاول عبد المحسن تطبيق مبادئه النظرية فيما يخصّ الرؤية الواقعية على عدد من الأعمال الروائية منها:

- أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم.
- الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي.
- «زقاق المدق» «والقاهرة القديمة» لنجيب محفوظ.

- بداية ونهاية لنجيب محفوظ.

- خان الخليلي لنجيب محفوظ.

- القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ.

يبدي عبد المحسن إعجابه برواية «أيام الإنسان السبعة» لأن أهمّ ما يميز رؤية المؤلف في هذه الرواية التحام الذات والموضوع، وهو لا يفرض على القرية مشكلة من خارجها هي مشكلته الخاصة لا مشكلة القرية، وهو لا يجعل من القرية ضحية لتصور فكري أو مجرد أداة للتبشير بفكرة من الأفكار، ولكنه يحاول مخلصاً أن يرى القرية في واقعها وأن يستشف أعماقها. والمؤلف يريد تصوير القرية بكل زواياها، وهو منتم إلى عالم القرية وجزء منه، ولا يحمل للقرية رؤية جامدة، بل يراها في عالم متطور، وهذه الرؤية عميقة وصادقة[١١]. ويلاحظ عبد المحسن أن وعي الراوي يتغير هنا، ولذلك يتغير اتساع عدسته ومداها وألوان صورها، وهكذا فإن رؤية المؤلف المتكاملة للقرية المصرية والتحام الذات والموضوع، وهذه الرؤية البعيدة عن الوعظ التي نجحت بأسلوب غير مباشر في الكشف عن رؤية المؤلف للواقع، جعلت عبد المحسن يعجب بالرواية كثيراً. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى نقطتين كذلك:

الأولى: أن عبد المحسن قد حاول التخفيف من غلوائه ضد الجمالية التي انتقدها مراراً وتكراراً في مواضع متعددة من كتبه.

الثانية: يلاحظ أن عبد المحسن قد دمج في نقده السابق بين الراوي والمؤلف، وهنا تسيطر الرؤية الفنية على ناقدنا.

ويلاحظ أن عبد المحسن يحاول أن ينظر نظرة كلية للأعمال التي قام بنقدها، ولم تنسه العيوب في العمل الفني بعض الزوايا الإيجابية في ذلك العمل خاصة إذا كانت رؤية الكاتب تنطلق من الزاوية نفسها التي تنطلق منها رؤية عبد المحسن، من ذلك نقده لرواية «الأرض» للشرقاوي، التي حاول ناقدنا أن يقيم موازنة بين رؤية مؤلفها ورؤية كتاب ثلاثة هم هيكل في «زينب» وطه حسين في «الأيام» والمازني في «إبراهيم الكاتب»، لينتهي في النهاية إلى تفضيل رواية الشرقاوي على جميع الروايات السابقة، إذ إن هدف الشرقاوي من رواية الأرض إبراز تعلق الفلاح بأرضه وحرصه عليها ودفاعه عنها، وقد كان هذا الهدف كما يقول عبد المحسن كفيلاً بأن يبرز رؤية المؤلف، وكافياً لإقامة بناء روائي متماسك وصلب[١٢].

وبعد أن يتحدث عبد المحسن عن الصعوبات التي تعترض رؤية الشرقاوي في الأرض يرى أنه لا ينبغي أن تنسينا الصعوبات التي تعترض رؤية الشرقاوي في الأرض وبعض أخطائه الفنية أنه قدّم في روايته رؤية مغايرة لرؤية المؤلفين السابقين عليه، وأنه تعرّض لمشاكل حقيقية تواجه القرية، وتعامل مع القرية كواقع ووجود، ولم يسقط عليها مشكلته وأفكاره، وأنه تعامل مع الفلاحين كبشر لا كمجرد أدوات، وأن أي خطوة رائدة معرضة بالضرورة للصعوبات والأخطاء التي لا بدّ لها من التورط فيها(١٣).

من هنا نرى أن تفضيل رواية الشرقاوي عند عبد المحسن نابع من اعتبارين:

الأول: الاعتبار الفني، ذلك أن هذه الرواية متقدمة فنياً على روايات صدرت في الثلث الأول من هذا القرن، وهذا أمر طبيعي.

الثاني: الاعتبار الفكري، وهو التقاء رؤيته مع رؤية الشرقاوي، فكلاهما واقعي، وكلاهما يميل إلى الواقعية الاشتراكية، وهذا معنى كلامه أن الشرقاوي يتعامل مع الفلاحين كبشر لا مجرد أدوات.

ويحاول عبد المحسن أن يوازن بين روايتي «الفلاح» و«الأرض» للشرقاوي ليقرر أن الشرقاوي كان حائراً بين المنطلقات في الفلاح، وحين يحار المؤلف بين المنطلقات تفقد رؤيته الوضوح النسبي الذي يساعد المؤلف على تجسيدها ويفقد العمل الفني تماسكه، وهكذا فإن القرية في رواية الفلاح تتحرك في مسار غير واضح المعالم، وتبدو الحركة وكأنها فقدت اتجاهها، وبناء على ذلك يلتفت عبد المحسن في رواية الفلاح إلى موقع الراوي في العمل، ويشير إلى الازدواجية التي حكمت رؤية الراوي في «الفلاح»، فهو مثقف صاحب موقف، ولكنه ليس صاحب دور، ومن هنا يأتي عدم التحام مشكلة الذات ومشكلة الموضوع(١٤).

ويركز عبد المحسن في دراسته لروايات نجيب محفوظ على رؤيته بشكل كبير، ويصرح بذلك في بداية حديثه عن نجيب محفوظ ورواياته بقوله: «تمثل محاولة تحديد العلاقة بين رؤية الأديب لعالمه، وبين مضمون العمل الأدبي وشكله هدفاً رئيسياً من أهداف هذه الدراسة»(١٥).

ويبين ناقدنا أن نجيب محفوظ يتميز بمحاولته تقديم رؤية صادقة لواقعه تكشف هذا الواقع وتقربه، ومن هنا يقف عند تحليل عدد من رواياته ليحلل بالتالي رؤيته من خلالها، ويوضح أن هذه الرؤية قد تطورت وتبلورت في أعماله الكبرى، وهنا لا يفتأ عبد المحسن يقارن بين أعمال نجيب محفوظ المتعددة ليبين تطور رؤية المؤلف، وبالتالي تطور البناء

والمضمون لهذه الروايات كذلك.

ويلاحظ الناقد أن رؤية الكاتب للفعل البشري تختلف اختلافاً كبيراً بين روايتي «عبث الأقدار» و «رادوبيس» وبين رواية «كفاح طيبة»، ويرى أن الجهد البشري في رواية «كفاح طيبة» ليس عبثاً لا جدوى منه، إذ اختار المؤلف للفعل البشري فترة من تاريخ مصر القديمة هي فترة كفاح المصريين ضد الهكسوس، وكان الاختيار موفقاً بالنسبة للرسالة التي أراد توصيلها من الماضي إلى الحاضر(١٦).

وهكذا يرى عبد المحسن أن الرواية تحدد نقطة الحسم في تحولين هامين حدثا في تاريخ نجيب محفوظ الروائي، فالفن عند نجيب محفوظ أصبحت له رسالة، وتحول نجيب محفوظ بعد «كفاح طيبة» من الروايات التي تتخذ التاريخ مجالاً لها إلى الروايات التي تتخذ الواقع مجالاً لها(١٧).

وبالرغم من الإيجابيات الكثيرة في رواية «كفاح طيبة» إلا أن عبد المحسن ينطلق من رؤية واقعية مرّة أخرى ليشير إلى أن هناك بعض العوامل التي شابت رؤية المؤلف، منها أن معظم الشعب لا روح فيه، ومن هنا فإن الرؤية سطحية وغائمة، ومما ساعد على ذلك أن مصر القديمة لا تخاطب مصر الحديثة مع احتفاظ كل منهما بخصوصيتها، ولكن الاثنتين تتداخلان، فيختلط الرمز بالواقع بصورة تفقد كل منهما خصوصيته(١٨).

ويلاحظ عبد المحسن أن رؤية نجيب محفوظ في رواية «القاهرة الجديدة» رؤية جادة ولكنها في الوقت نفسه لم تبلغ درجة كافية من النضج والعمق، ويرجع السبب في تسطح رؤية المؤلف للقاهرة الجديدة إلى خضوعها لمجموعة من التنميطات أو الثوابت منها: النظرة إلى فساد الطبقة نظرة مطلقة ونهائية، وليس هناك نمو أو تطور، وكذلك فساد الشخصيات، أما العامل الثاني الذي أثر على رؤية نجيب محفوظ في هذه الرواية فيتمثل في الفصل الحاد بين ما يسميه بالمادة وما يسميه بالروح. أما العامل الثالث فيتمثل في نزعة حادة وصارمة(١٩).

وهنا نلحظ رؤية فنية تشير إلى وجوب عدم تصميم الفكرة ثم التأليف بموجبها، بل ينبغي أن يحصل العكس، أي أن تنجم الفكرة أو المغزى ثمرة عفوية للعمل، لا أن تصمم العمل مسبقاً عليها.

ويؤكد عبد المحسن أن نجيب محفوظ كان عميق الرؤية في رواية زقاق المدق، وهذه الرؤية واضحة كذلك، إذ إن المؤلف قد تنازل نسبياً عن تثبيت الطبقة بشكل نهائي، وقد استغنى عن التعامل في زقاق المدق مع عالمين مستقلين أو مكانين منفصلين،

وقد أدت هذه الرؤية الأكثر عمقاً للبشر الذين يعيشون في رواية زقاق المدق إلى تخلص المؤلف من الشعور الرومانسي الذي سيطرت بعض مظاهره على عالم رواية خان الخليلي[٢٠].

ويتحدث عبد المحسن عن رواية «بداية ونهاية والقاهرات الثلاث» ويرى أن هذه الرواية تتفق مع رواية القاهرة الجديدة في أن كلتا الروايتين تكشف عن عمق ووضوح في رؤية المؤلف بالقياس إلى رواياته السابقة، وأهم مظهر من مظاهر عمق الرؤية في رواية بداية ونهاية أن المؤلف أوشك على التنازل بصورة كبيرة عن مفهومه في تثبيت الطبقة وعزلها عن الطبقات الأخرى، ووصفها بصفات مطلقة ومثالية، وقد حاول في هذه الرواية الكشف عن طبقات القاهرة الثلاث، ومن خلال تصويره لأسرة واحدة من البورجوازية الصغيرة، وتكشف الرواية كذلك عن مزيد من الوضوح. وتتميز بتعامل المؤلف مع ثلاث قوى من القوى التي تقهر الإنسان بدلاً من الاقتصار على قوة واحدة أو قوتين، مما أكسب رؤية المؤلف قدراً لا بأس به من العمق، والقوى الثلاث التي تقهر الإنسان في رواية بداية ونهاية حسب ترتيبها في الأهمية هي القدر، ثم الطبيعة البشرية ثم المجتمع وعلاقاته[٢١].

* * *

يعتقد عبد المحسن أن النقد الذي ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره علاقات جمالية لا تهدف إلى غاية ينكر على الأديب إنسانيته، ويجعل منه طفلاً يقوم بنشاط عبثي لا جدوى منه. وقد يعترف الناقد بأن لعمل الأديب غاية ودلالة، ولكن هذه الدلالة من الخفاء والغموض بحيث يستحيل اكتشافها إلا باللجوء إلى التعسف أو بفصل المضمون عن أدوات التعبير، ثم يدعي أنه يترك ما يستحيل بحثه ودراسته إلى ما يمكن دراسته وبحثه، متناسياً صعوبة دراسة العلاقات الجمالية نفسها وهي معلقة في الهواء وكأنها بلا هدف أو تصميم أو غاية[٢٢].

ويتفق ناقدنا مع النقاد الجماليين في أن الأساس يجب أن يكون النص الأدبي وحده، ويتفق معهم أيضاً في تسمية الأشياء بمسمياتها، ويسمي الدراسة الاجتماعية أو النفسية - وإن اتخذت النصوص الأدبية مجالاً لها - دراسة اجتماعية أو نفسية، ويختلف مع هؤلاء النقاد في رفضهم لهذه الدراسات، لأنه لا يشك في قيمتها باعتبارها وسائل مهمة تثري ثقافة الناقد وتساعده على تفسير النص الأدبي وتحليله. ويتفق معهم على صعوبة فصل المضمون عن الشكل ما دام كل منهما ملتحماً في النص الأدبي، ولكنه يرى في الوقت نفسه أن النقد لا بدّ له من الدخول من هذا الباب الضيق ما دام

الأديب بشراً لا يبدع ولا يقوم بصنع تشكيلات جمالية في الفراغ، ولكنه كإنسان لا بدّ أن يهدف بعمله إلى غاية، ولا بدّ أن يوظف أدوات تعبيره لتحقيق هذه الغاية في أفضل صورة ممكنة.

ويخلص عبد المحسن من ثم إلى نتيجة مؤداها أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الأديب بعمله يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما تتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية وذكاء كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للإنسان إنسانيته[٢٣].وقد سعى عبد المحسن في مواقع عديدة من كتبه إلى تحديد مفاتيح وأسس دراسته التطبيقية، وينتقد في هذا السياق الأعمال الفنية التي تبدو شخصية الفنان فيها متضخمة بشكل حاد، إذ إن ذلك لا يسمح له برؤية أحد إلا ذاته، ويبدو الواقع في مثل هذه الحالة كتلة جامدة، ليس فيها من يرى أو يسمع إلا الفنان، ويغدو الفنان في برجه العاجي وكأنه طراز من السوبر مان مقطوع الصلة بمحيطه الاجتماعي. ويبدو خطر مثل هذا الموقف - كما يقول عبد المحسن - في أنه يحول بين الفنان وبين رؤية العالم، وهكذا فإن فرض الذات على العمل الفني بدلاً من خلق المعادل الموضوعي لهذه المشاعر مرفوض إذ إن الفنان يزعم أن القارىء جاهل، وأنه لا يستطيع أن يتعرف وحده على العالم من حوله، ومن هنا ينتدب الكاتب نفسه ليقدم الرؤية كصورة مباشرة مفصولة عن نسيج العمل الفني، ويهاجم ناقدنا المؤلف الذي يفترض جهل الآخرين فينتدب نفسه لتعليم القارىء ووعظه، إذ إنه بهذا العمل يضعف دور تجسيد الرؤية إلى أكبر حدّ ليصبح موضوع الفن مجرد أداة لهذا الوعظ المباشر[٢٤].

وهو بهذا يعتقد أن الذي يجعل روائيينا أقرب إلى اتحاذ موقف المعلم والواعظ في أعمالهم، أنهم أحسّوا بتفوق الثقافة الغربية وحاولوا أن يعتمدوا في تكوينهم الثقافي على هذه الثقافة المتفوقة، وكان منطقياً بعد اتصالهم بهذه الثقافة أن ينظروا إلى مواطنيهم نظرة مثالية متعالية، وأن يفقدوا ثقتهم في إمكانية فهم مواطنيهم لهم، وذلك دفعهم إلى اتخاذ موقف القاضي أو المعلم الذي يتلاءم بصورة أكبر مع تصورهم، ويرى أن الذي زاد من تعقيد الموقف أن ثقافة هؤلاء الروائيين لم تعد نابعة من تأمل واقعهم، ولكنها أصبحت مكونة من حلول جاهزة لمشاكل واقع آخر ، علماً بأن هذه الحلول الجاهزة غير متمثلة تمثلاً كافياً، وحين تكون مجرد تصورات مثالية لم تحفر عميقاً حتى في نفوس أصحابها، ومن الطبيعي أن يعجز واقعهم بحكم ظروفه عن تقبل مثل هذه الحلول المثالية الجاهزة،

وحين يرفض الواقع تقبل مثل هذه الحلول يصبح في نظر الأديب واقعاً أصمّ لا يستجيب، ولا بدّ في هذه الحالة من أن تفرض عليه مثل هذه الحلول على رغمه ما دام عاجزاً عن قبولها باختياره، ويبين عبد المحسن أن من أخطر الأمور أن يكون المؤلف قد كوّن لنفسه تصوراً فكرياً مسبقاً عن العالم، وهو يخشى على تصوره الفكري من المعالجة الفنية التي لا تقبل الأفكار الواضحة والمجردة، لأنها بحكم ما تلجأ إليه من تجسيد لا بدّ أن يتعامل مع عالم الظلال والتفاصيل، وهنا يقدم الفنان فكرة مجردة، وتصبح الشخصيات جوفاء ومسطحة[٢٥].

ومن هنا يلمح عبد المحسن في نتاج أغلب الروائيين العرب باستثناء أقلية على رأسها نجيب محفوظ ظاهرتين بارزتين:

الأولى منهما تتمثل في عجز مخيلة الأديب عن تصور عالم الآخرين، ولذلك فهو يلجأ إلى أحداث حياته الخاصة ويجعلها موضوعاً لروايته، ومن ذلك:

«زينب» لهيكل.

«سارة» للعقاد.

«إبراهيم الكاتب» للمازني.

«إبراهيم الثاني» للمازني.

«عودة الروح» لتوفيق الحكيم.

«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم... الخ.

الثانية: تتمثل في أن أفضل أعمال هؤلاء هي تلك التي تتصل بأحداث حياتهم، وهم بعدها إما أن يتوقفوا عن الإنتاج، وإما أن يقدموا أعمالاً لا تقل في قيمتها الفنية عن أعمالهم الأولى علىعكس ما كان متوقعاً، ويخلص ناقدنا إلى نتيجة مؤداها ان حركة الرومانسية التي ظهرت في الأدب والتي تتحدث عن الآلام والبؤس والحنين قد تاهت في ضبابية مشاعرها ومثالياتها[٢٦].

ومن الطبيعي لكاتب واقعي أن ينظر إلى الجمالية والرومانسية هذه النظرة، على أن هذه النظرة لم تخل من حدّة عرف بها عبد المحسن. وقد انعكست مفاهيم عبد المحسن النظرية على الدراسات التطبيقية عنده، فنجده يلهث وراء تجسيدات لها في أبعادها الفكرية المقبولة أو الملفوظة عنده، إذ إن المحور الأساسي الذي تقوم عليه هذه الدراسات

التطبيقية هو علاقة الشخصية بالواقع الاجتماعي أو الواقع البيئي بكلمة أكثر شمولاً، ومن هنا أيضاً فإننا نلاحظ أن عبد المحسن لم يول اللغة الاهتمام الكبير، وهذه الناحية تعكس موقفه من المنهج الجمالي الذي يرى في اللغة أداة التشكيل الأساسية أو الوحيدة، وهي من ثم المدخل الأساسي وربما الوحيد بحسب ما يذهب إليه هؤلاء الجماليون، وهكذا فإن عبد المحسن يختار نصاً مكوناً من صفحة أو أقل كنموذج لدراسة تطبيقية للغة القصة، وهو إنما يصنع ذلك من قبيل رفع العتب حسبما يتراءى لي، لأنه لا يتوقف كثيراً في نقده بعامة عند التعبيرات اللغوية والمكونات الاستاطيقية للغة، بل الذي يشغله هو رؤية الكاتب أو الفنان وموقفه، وما اللغة عنده إلا أداة لتجسيد هذه الرؤية أو هذا الموقف ولا يمكن أن تكون عنده غاية قائمة في ذاتها.

* * *

وقد انتقد عبد المحسن مطاع صفدي في روايته «جيل القدر» لفرض الذات على الموضوع فيها، إذ أخذ على المؤلف استعلاءه على الواقع العربي نتيجة لثقافته الأوروبية، يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتخلص من قيمه المجردة أو الذاتية ومن منطقه الفردي الذي يصبه على العالم، ولم يتحول إلى التعاطف مع المجتمع والتصالح معه، ويوضح عبد المحسن أن المنطق الشكلي التجريدي قد سيطر على موضوع الرواية، وعلى عرض الكاتب لموضوعه، إذ إن العالم الذي يصوره المؤلف لا يعيش إلا في ذهنه وحده، وتختفي فيه ملامح الواقع إلى حدّ كبير، فمشاكل الكاتب الذاتية الخاصة، وأفكاره المثالية قد سيطرت على الرواية سيطرة كاملة، ومن خلال انتقاد عبد المحسن لمطاع صفدي يوضح بعض مفاهيمه عن الرواية، إذ يرى أن المؤلف لم يلتزم بالبديهة الأولى من بديهيات الفن الروائي وهي أن الفن تصوير لا تقرير، فالفنان كما يقول عبد المحسن «حين يعالج موضوعه لا يلقي أحكاماً جاهزة متحجرة على الحياة والناس، وإنما يختار فترة من حياة مجموعة من الشخصيات كي يكشف من خلال سلوكها وحركتها عن الإحساس الذي أحسّ به نحوها»[٢٧].

ولا يحبذ ناقدنا المنطلقات التي انطلق منها مطاع في روايته ويعود ذلك لعدة أسباب منها: أنه لم يلجأ إلى التصوير وبدلاً من ذلك لجأ إلى اطلاق الأحكام الجاهزة على الناس والحياة، وكانت نزعته تقريرية، وجرّد الفرد من تأثير الظروف الخارجية، ومن هنا جمدت حركة الرواية، كذلك تكلم مطاع على لسان شخصياته، إذ لم يعط هذه الشخصيات أي معنى من معاني الحرية، وذلك لأنه يخضع هذه الشخصيات لفكرته من ناحية، وللتجريد من ناحية أخرى، يضاف إلى ذلك أن المؤلف قد استخدم الصور البيانية

الجزئية التي أضفت على الرواية طابع الغموض. ولعلّ ناقدنا قد وجه هذه النقدات لمطاع صفدي نتيجة عدم ارتقائه إلى مستوى قضيتنا من أجل خدمة الواقع العربي والإنساني، إذ يريد منه أن يكون أكثر التصاقاً بالواقع، وتعاطفاً معه، وأن يتخلى قليلاً عن المنطق التجريدي، وأن يفتح ذاته بصورة أكثر رحابه على البشر من حوله[٢٨].

ويهاجم عبد المحسن رؤية توفيق الحكيم المثالية في «يوميات نائب في الأرياف»، ويرى أن الواقع المصري هو سجن توفيق الحكيم وقيوده، وأن الثقافة الأوروبية تمثل حريته وانطلاقة، وهكذا فإن ناقدنا يأخذ على الحكيم في أن أدبه لا يصدر عن إحساس عميق وذكي بالواقع، ولكنه يصدر عن تأملات فكرية مثالية مفروضة على هذا الواقع، فتوفيق الحكيم يتقدم إلى الواقع وقد تسلح بفكرة مثالية مسبقة، وإذا لم يستجب الواقع لفكرته، فإنه بالضرورة مضطر لفرض هذه الفكرة عليه بقدر ما تسمح ادواته الفنية. وينتقد عبد المحسن توفيق الحكيم لأنه يتعلق بالحضارة الاوربية تعلقاً شديداً، إذ إن مقياسه بالإدانة أو البراءة على واقع معين ينبع أساساً من مدى تمثل هذا المجتمع للفكر والفن الذي تعرضه الحضارة الأوروبية، وإذا كان على ضوء مقياسه قد أدان الواقع المصري كله إدانة شبه كاملة، فلا شك أن حكمه على الريف المصري سيكون أقسى وأمرّ[٢٩].

ويلاحظ عبد المحسن أن كل رأي في الفلاح قد يحاول إنصافه أو الإشادة به ينسبه توفيق الحكيم إلى مثقف فرنسي، وربما كان يشير بذلك إلى فضل ثقافته الفرنسية على تكوين تصوراته الفكرية، ومن هنا يطالب ناقدنا توفيق الحكيم برؤية أكثر إنسانية للريف، ولا بدّ من تجاوز الرؤية الضيقة التي تجعلنا نعجز عن رؤية الآخرين إلى رؤية أكثر صدقاً وعمقاً، لأن الحكيم نظر إلى عالم القرية - كما يقول عبد المحسن - بأنه عالم متخلف، وكان يتحدث من أعلى، ووقف منه موقف المتعالي الواعظ لا موقف المنتمي[٣٠].

ولم ينج هيكل في رواية «زينب» من سهام ناقدنا، إذ يرى أن هيكل في هذه الرواية لا يكاد في الواقع يشعر بأي أسى لحال الفلاح وواقعه، فقرية هيكل بلا مشكلة، الفلاحون فيها عبيد، راضون بمصيرهم وباستغلال صاحب الأرض لهم، يجدون في الطبيعة عزاء وتعويضاً عن كل شيء، وصاحب الأرض يستغل الناس، ولكن ذلك لا يمنع كونه من أطيب الناس قلباً وأصفاهم سريرة والكل راض بمصيره[٣١].

ويرى عبد المحسن أن مشكلة الذات عند هيكل تتضخم لتغطي كل جوانب الساحة وتصبح المفتاح السحري على كل مشاكل الإنسانية إذ حلّت مشكلة الذات محلّ كل المشاكل، وأصبحت هذه المشكلة مدار الكون وسرّه، ومن هنا نلتقي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة، فقد أخضع هيكل علاقة الحب إخضاعاً كاملاً لتصوره

الخاص عن علاقة الحبّ، وأصبحت الحركة في الرواية وطبيعة الشخصيات محكومة بتصورات المؤلف ووضعه الطبقي، ولا تتحرك حركتها الذاتية المحكومة بظروفها الزمانية والمكانية. وينتقد ناقدنا هيكل في انه يتبنى موقف حامد باعتباره الموقف المثالي الذي يكشف في الوقت نفسه عن رؤياه للقرية المصرية التي تنبع اساساً من الادب الشعبي والقصص الاوروبي. ومن هنا كانت رؤيا هيكل خاصة وذاتية متضخمة لا تنبع من إحساس عميق بالقرية المصرية وتأمل لها، وكأن المؤلف يدرك ان السرّ في مواقف حامد يرجع إلى قراءته للكتب الرومانسيه، إلا أنه يرى أن موقف الرومانسيين من الحياة هو الموقف المثالي(٣٢).

إنّ عبد المحسن عندما يقول إن قرية هيكل بلا مشكلة فهو إنما يعني بلا مشكلة اجتماعية،أي أن المؤلف يختار المشكلة الذاتية فقط للشخصيات،وهي المشكلة العاطفية محوراً لزينب،على أن عبد المحسن ربما يغفل ناحية أساسية في هذا الجانب بالذات في رواية «زينب». صحيح أن مأساة الشخصيات الرئيسية «زينب وإبراهيم وحسن وحامد وعزيزة» هي مأساة عاطفية،ولكن المأساة عند زينب وإبراهيم وحسن من جهة، والمأساة عند حامد وعزيزة من جهة أخرى لا تقف في أسبابها ومكوناتها على الأقل عند حدود الرومانسية الضيقة، بل إن هيكل يجسد أسباب مأساة زينب بوالدها المتسلط الذي يبيعها بيع النخاسين، كما يجسد هذه المأساة بالواقع الاجتماعي الذي لا يعطي للفتاة حرية اختيار شريك حياتها، بل يضع مسؤولية صنع مصيرها بيد مثل هذا الأب الطماع الجاهل، ومن ثم استطاع هيكل أن يتجاوز نطاق الرومانسية إلى واقعية رحبة تعيش وتنعكس فيها صورة إنسان يعيش مأساته دون أن يدرك أبعادها الفكرية لكنه يعيها بقلبه إن صحّ هذا القول، وهكذا فإن زينب حين تقول وهي على فراش الموت «لما تجوزوهم ما تجوزهم غصبن عنهم أحسن دا حرام» فإنها تنطق بوعيها المباشر، لكن العبارات التي تنطق بها تنطوي على مخزون عميق لأسباب المأساة العاطفية وهي أسباب اجتماعية لا رومانتيكية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن مأساة عزيزة وحامد تخضع بدورها لمثل هذه الأسباب الطبقية التي لم تفت قطعاً وعي الكاتب.

* * *

تلعب الشخصية دوراً مهماً في بناء الرواية، ومن هنا يرى آرنولد «أن أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات ولا شيء سوى ذلك. إن للأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها، وللنظرة الجامدة وزنها، ولكن ليس لشيء من كل هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة، فإذا كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن

كذلك فسيكون النسيان نصيبها»[٣٣].

ويتميز الكاتب الروائي «بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته، وأن يتحدث على لسانهم وأن يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي حينما يتحدثون إلى أنفسهم، كما أنه يستطيع الوصول إلى مناجاة النفس، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور. ومقدرة الروائي الحقيقية أنه يستطيع أن يكشف عن اللاشعور في دائرة اختصاصه، كما أنه يستطيع أن يرينا علاقة اللاشعور بالمناجاة، فهو يسيطر على كل الحياة الفنية، ويجب ألا نسلبه هذه الميزة»[٣٤].

وقد تحدث نقاد الرواية عن أنواع الشخصيات وأنماطها فمن ذلك الشخصية المسطحة التي تحدث عنها فورستر وادوين موير، إذ يرى الأول أن الشخصيات المسطحة كانت تسمى أمزجة في القرن السابع عشر، وتسمى أحياناً أنماطاً أو كاريكاتيراً، هذه الشخصية في أدقّ أشكالها تدور حول فكرة أو صفة، وهي تبدأ في الاتجاه نحو النوع المتطور إذا كان هناك اكثر من أصل لها... وهناك ميزة كبيرة تميز الشخصيات المسطحة ألا وهي أننا نعرفهم بسهولة حينما يدخلون يعرفهم القارىء بعاطفته لا بعينه التي لا تلاحظ إلا ترديد الاسم فقط... والشخصيات المسطحة تنفع الكاتب كثيراً لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى، ولا تخرج من يده، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية لتتطور وهي تخلق جوها بنفسها. والشخصية المسطحة مهمة في الرواية، فأي رواية تحتاج إلى الشخصيات المسطحة والمستديرة، وهذه الشخصية المسطحة تتميز بطابعها الفكاهي[٣٥].

ويرى موير أن السمة المسيطرة على الشخصية المسطحة أنها ثابتة، أي يمكننا التعبير عنها بجملة واحدة أو بجمل قليلة[٣٦].

أما الشخصية النامية أو «الشخصية المستديرة» فهي تنمو وتتطور وتتفاعل مع الأحداث، وهي شخصية قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة، فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة، وإذا لم تقنع كانت شخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة، وهذه الشخصية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب[٣٧]. وتتميز بأنها تنمو، وتحطم العادة، أو تتحطم من أجلها العادة، إنها تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما، ومن هنا فإن كلامها حقيقي، بينما كلام الشخصية المسطحة مظهري أو رمزي[٣٨].

وبشكل مختصر لا بدّ من القول إن هناك ما يسمى بالشخصية الإيجابية وهي التي تتميز بقدرتها على صنع الأحداث، والمشاركة في تطورها... أما الشخصية السلبية فهي ذات طابع محايد تقف على شاطىء الأحداث ترقب تيارها المتدفق المتلاطم من بعيد

دون أن تغوص فيه، وتصارعه، فتعلو عليه، أو تهبط دونه، أو تتجاوزه أو تصرعه[٣٩]. وهناك ما يسمى بالشخصية الفردية وهي التي تمثل فرداً في خصائصه وسماته الشكلية والنفسية، وسلوكه النمطي في حياته الخاصة والعامة بحيث لا ترقى إلى تمثيل طبقة اجتماعية في خصائصها الفكرية والاجتماعية والنفسية. اما الشخصية النموذجية فهي تمثل طبقة اجتماعية بكل خصائصها المادية، والمعنوية، وتطلعاتها الطبقية، وتقاليدها، ومنهجها في الحياة، فهي نموذج تصدق على أفراد كثيرين يمثلون طبقة بكل ما تمثله من قيم واتجاهات[٤٠].

لا شك أن الكلام السابق حول الشخصية وأنماطها وأدوارها قد كان ماثلاً في ذهن عبد المحسن عندما تكلم عن الشخصية في نقده إذ يرى أن الروائي الذي يصور مجتمعاً من المجتمعات في حالة سكون، إنما يعكس رؤيته هو - الروائي - لهذا المجتمع، ومن ثم لأبطاله، ومثل هذه الرؤية تقدم لنا أعمالاً أدبية تقليدية تعتمد على التكرار والتعميم، وتفقد الحركة الدرامية النامية والحية، وتقدم شخصيات متشابهة ومكررة ومجوفة، وصوراً ولغة مكررة ومحفوظة. ومن هنا لا بدّ أن يخلق الروائي تعاطفاً مع شخصياته، عندئذ لن يجعلهم أداة سهلة يضحي بها في سبيل ذاته، فيفرض عليهم آراءه وأفكاره بحيث يتركهم متخشبين، ويتحدث وحده وكأن أبطاله صور متعددة لذاته هو لا يختلفون فيما بينهم إلا في مظاهر شكلية خارجة، ويتصل بهذا أن يجمد الفنان أبطاله ليجعلهم رموزاً لأفكار، ويناقش هذه الأفكار من خلالهم، بحيث تختفي حقيقتهم الإنسانية أمام الرمز أو الفكرة التي يمثلونها[٤١].

ويطالب عبد المحسن الناقد بالسعي وراء النموذج الحيّ النابض، فهو على هذا يدعو أن يتمثل الناقد تمثلاً حاراً خصائص العمل الأدبي الواقعي، وهو يدعو إلى اندماج حار بين الكاتب والقضية التي يؤمن بها، على أن عبد المحسن لا يقبل من الروائي أن تتحول نماذجه إلى أبواق ينفث من خلالها آراءه ومعتقداته، بل يطالب بفتح آفاق جديدة ضمن مغامرة الشكل[٤٢].

وعلى الرغم من مذهبيته الواقعية التي لا جدال فيها مع ما يستتبع هذه المذهبية من طروحات فكرية قد تبدو جامدة أحياناً فإن عبد المحسن يتجاوز هذه الدائرة ليدعو إلى حلول إنسانية نابعة من التطور الطبيعي لابطال الرواية.

ويلتفت ناقدنا إلى دور الراوي في العمل القصصي، وذلك حين يتحول إلى معوّق للأحداث بدل أن يكون دافعاً لها ضمن الحركة الطبيعية، وكل ذلك يشير إلى أن إديولوجية عبد المحسن لا تطغى دائماً على وقفاته الفنية، ولفتاته الجمالية، حيث أنه من

السهل علينا إذا نظرنا إلى رواية «الأرض» نظرة إديولوجية أن نمجد دور الراوي، لكن عبد المحسن لم يطاوع هذا الإغراء الاديولوجي، بل وضع الراوي في موضعه الفني الصحيح، حين عدّه معوقاً للحدث. وقد أشار عبد المحسن إلى ذلك حين رأى أن الشرقاوي قد ركز في الجزء الأول من رواية الأرض على شخصية الراوي، ومن هنا غاب جميع أفراد الأسرة عن الساحة، إذ شغلنا المؤلف بمغامرات الراوي، وهكذا كان الراوي، منذ البداية عائقاً وعاملاً سلبياً، وقد تركزت معظم سلبيات الرواية في الجزء المروي على لسانه، ومنذ أن تخلص المؤلف من الراوي بدأت الرواية بدايتها الحقيقية، وتخلصت من أغلب سلبياتها[٤٣].

وهكذا يعجب عبد المحسن برواية «الأرض» في جزئها الذي تخلص المؤلف فيه من الراوي، إذ قدّم شخصيات حية ومتطورة، مرتبطة بالزمان والمكان، متفاعلة مع الأحداث، فاعلة في الأحداث ومتأثرة بها، وهذه الشخصيات شخصيات محدّدة الملامح، واضحة القسمات، لا تعيش في فراغ، ولكنها تعيش زمانها ومكانها، ليست شخصيات كرتونية مجوفة، بلا جذور، لا تعيش إلا في ذهن مؤلفها، ولكنها شخصيات حقيقية تعيش زمانها، وهي ليست شخصيات مسطحة[٤٤].

ويبين عبد المحسن في نقده لنجيب محفوظ في رواية «رادوبيس» أن الشخصية حين تمثل في رواية من الروايات قيمة مطلقة وكاملة تصبح مسطحة بلا أعماق، وتفقد في الواقع كل خصوبة النفس الإنسانية وتنوعها وتصبح نمطاً متكرراً، ويزيد من تسطح الشخصية وتقليديتها وتكرارها وعموميتها أن المؤلف يسيطر عليها سيطرة كاملة، يسيطر على أفعالها وأقوالها بل ومناجاتها لنفسها فهي لا تنطق إلا باسمه، ولا تحس إلا بما يمليه عليها، خاصة أن المؤلف يتركها تتحدث بنفسها، ولكنه يتحدث باستمرار نيابة عنها[٤٥].

ويعالج عبد المحسن شخصيات نجيب محفوظ في رواية «خان الخليلي» ويرى أن نجيب محفوظ يتعامل مع هذه الشخصيات على ثلاثة مستويات: مستوى الشخصيات التي تمثل خان الخليلي، ومستوىشخصيات أحمد عاكف، ثم مستوى شخصية أحمد عاكف نفسه الذي ركز عليه باعتباره يمثل حلقة الوصل بين حكايات الرواية الثلاث، كما يصور الشخصيات في كل مستوى من المستويات بأسلوب فني خاص. ويرى عبد المحسن أن الشخصيات التي تمثل حي خان الخليلي شخصيات مسطحة يصورها المؤلف بلا تاريخ، شخصيات غير متطورة بلا أعماق، شخصيات ثابتة لا تنمو، ونمطية. ويعلل عبد المحسن ذلك بأن هذه الشخصيات لا يمكن أن تنمو وتتطور وهي تعيش في خان

الخليلي الذي يحتفظ بطابعه الذي لا يتغير من قديم الزمان، وبرغم أنها تختلف عن شخصيات الطبقة الارستقراطية في القاهرة الجديدة في كونها تتمتع بقدر ما من الحضور في الرواية، فإن حضورها مرهون بحضور أحمد عاكف ومرتبط به، كما أنه لا يبدو مهماً وضرورياً. ومن هنا فعندما تكون الشخصية مسطحة ونمطية، فإن كل عمل تقوم به يصبح تأكيداً مكرراً للصفة أو للصفات الثابتة التي حبسها المؤلف داخل إطارها(٤٦).

وينشغل عبد المحسن بفكرة البطل النقيض، وذلك حين يتحدث عن رواية «رادوبيس»، فيرفض فكرة الشخصية التي تمثل نموذجاً مطلقاً، ومن هنا جاء رفضه للتصور الذي أخضع نجيب محفوظ من خلاله شخصية «فرعون» في الرواية، على أن عبد المحسن يلتفت إلى وجه آخر في هذا التصور حين يرى في «الملكة» بطلاً نقيضاً يتمم النموذج الإنساني الذي يسعى نجيب محفوظ إلى تشكيله، وهذا النموذج الذي يجمع بين السقوط ممثلاً في «فرعون» والخير أو النهوض ممثلاً في شخصية الملكة. وفي ذلك تصوير صادق للطبيعة الانسانية بصفة عامة، ولو أن فكرة التصور المسبق كما يذهب إلى ذلك عبد المحسن والخضوع للقيم المطلقة تفسر محاولة نجيب محفوظ في مرحلته المبكرة تلك(٤٧).

ويلتفت ناقدنا الى مسيرة نجيب محفوظ الفنية أو النقلة النوعية الفنية التي حققها في رواية «بداية ونهاية»، فيلاحظ أن نجيب محفوظ استطاع من خلالها أن يقدم بناء معمارياً ومتماسكاً من خلال أسرة واحدة تجسيداً لطبقة كاملة، بعد أن استنزفته هذه المحاولة في روايات سابقة كزقاق المدق، من خلال تقديم مجموعة من الحكايات التي ترتبط ارتباطاً واهناً ببعضها ليثبت من خلالها مفهوم الطبقة. وهكذا فإن عبد المحسن يطالب الروائي لأن يتخلص من مفهوم تثبيت الطبقة، لأن ذلك يترك آثاراً فنية إيجابية وملموسة على تصوير الفعل في الرواية، فمما زاد في نجاح رواية بداية ونهاية أن المؤلف قد وزع الحركة على أبطال الرواية بتوازن دقيق، وتحرك الأبطال في علاقتهم بمجالات الحياة المختلفة حركة متسعة ومتوافقة زمنياً، وإن كانت طبيعتها مختلفة حسب اختلاف طبيعة الشخصيات(٤٨).

ويحاكم عبد المحسن أحياناً الروائي محاكمة إديولوجية لا فنية وذلك حين ينعى على بعض الروائيين ارتضاءهم نماذج تخضع لقوى غيبية، مسلطة عليهم، ولا تخضع أفعالها لمنطق الفعل البشري، إذ تصبح الشخصيات التي يصورها الكاتب ألاعيب في يد القدر(٤٩). وهنا لا بد من القول إن من حق الكاتب الروائي أن يرتضي مثل هذه النماذج ما دامت في النهاية تصب في اتجاه واقعي، إذ ليس مهماً نوع الشخصية أو سماتها في

ذاتها، بل المهم صدق هذه الشخصية ومدى تمثيلها للخصائص النموذجية التي سعى المؤلف لتصويرها وتجسيدها، وهذا يقودنا إلى الإشارة إلى أن هناك حقاً مواقف في الأعمال القصصية قد تبدو غيبية، لكن الرؤية التي تكمن وراء مثل هذه المواقف يمكن أن تكون واقعية.

وينتقد عبد المحسن كذلك الكاتب الذي يصور الفعل البشري وكأنه ينبع من إرادة فرد متفوق بطل يتحكم في بقية أفراد القطيع البشري، مخضعاً إياهم لإرادته العبقرية، ومتحكماً فيهم بقواه الأسطورية، حيث تنقسم الشخصيات في مجال هذه الرؤية إلى شخصية وحيدة تحظى بكل اهتمام الكاتب وقدراته، ومجموعة من الشخصيات الأخرى التي تعيش ظلالاً وأشباحاً للشخصية الرئيسية، وتصبح الشخصية الرئيسية هي الشخصية الوحيدة الفاعلة، في حين تتحول الشخصيات الأخرى إلى شخصيات كرتونية سالبة مجوفة(٥٠).

ومن الممكن أن نتوقف مع عبد المحسن عند أكثر من ناحية حول فكرته السابقة عن البطل البطولي الذي يرفضه، إذ ليس من المحذور على الروائي أن يستحضر مثل هذه النماذج ما دامت موجودة في الواقع الخارجي حقاً، وما دام استحضارها في العمل الفني يخضع حقاً لقوانين الفن لا للقوانين الخارجية، وعلى هذا الأساس استحضر إحسان عبد القدوس مثلاً مثل هذا النوع في روايته (في بيتنا رجل) كما استحضر يوسف إدريس هذا النموذج في قصة «حب» و«البيضاء» وغيرها.

ويريد عبد المحسن من الشخصية أن تكون شخصية إنسانية وليست ملائكية، أو شيطانية، وأن تكون أفعالها خاضعة للمنطق الإنساني وللتفسير والتعليل، وأن تكون شخصية نامية ومتطورة، وألا يجعلها المؤلف وحيدة معزولة متضخمة مسطحة، وألا يخضعها لمؤثر وحيد، يحدّ من حركتها وخصوبتها، وألا يحملها بصفات تجعلها شاذة منفردة تماماً عن غيرها من سائر البشر... ويطالب عبد المحسن الروائي بأن يوزع اهتمامه على عدد كبير من الشخصيات، وحتى الشخصيات الثانوية، وبالتالي يمنحها قدراً من الاهتمام يستدعي أن تحلل وترسم كشخصيات إنسانية لا مجرد أشباح عارضة، ومن هنا نلتقي بشخصيات خصبة تمثل الإنسان في عجزه وضعفه وقلقه وضياعه، كما تمثله في قوته وإرادته ونبله، الإنسان الذي يعيش علاقة جدلية بينه وبين نفسه، وبينه وبين الآخرين(٥١).

* * *

ترتبط الحكاية بالزمن ارتباطاً وثيقاً، فهو بمثابة الإيقاع الذي يضبط أحداثها،

والشاهد الحي على مصير شخصياتها، والعنصر الفعال الذي يغذي حركة الصراع الدرامي فيها. ولقد كان الزمن هو البطل الحقيقي لكثير من الروايات فرواية «الحرب والسلام» لتولستوي مثال لتأثير الزمن في الأجيال المختلفة، فهي تؤكد تأثير الزمن الى جانب اضمحلال الأجيال وانزوائها، فتولستوي مثل (بنيت)، يملك الشجاعة على إظهار الناس وهم يهرمون، فالانحلال الجزئي الذي يدب في أوصال (نيكولاي) و(ناشاشا) في الحقيقة أكثر بشاعة من الانحلال الكلي الذي يحل (بكونستانس وصوفيا) فجزء كبير من شبابنا يبدي كأنه هلك معهما[٥٢].

وقد تعرض الزمن بمفهومه التقليدي لحملة من جانب مدرسة «تيار الوعي» حيث رفضوا التسلسل الزمني بمعناه التقليدي المرتبط بالواقع الخارجي، ودعوا إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وعي الشخصية حيث تترتب الأشياء على حسب ورودها إلى الذهن لا على حسب ترتيبها الخارجي[٥٣].

ولا شكّ أن دلالة المكان تشمل البيئة كاملة بأرضها وناسها وأحداثها... إذ إن المكان يتفاعل مع الشخصيات وأفكارها، ومع الكاتب الروائي ذاته، ويؤثر نوع المكان في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره[٥٤].

ومن هنا لا بدّ أن نلاحظ أن التكنيك الفني الروائي فيما يتصل بتحديد الزمان والمكان يتمتع بحرية واسعة، إذ إن الروائي يمكنه «أن يستخدم مئات من المشاهد والمواقع ويستطيع ان ينقلنا إلى أي مكان بكلمة او كلمتين، وقد يستخدم ستة مواضع مختلفة في فصل أو صفحة، بل ربما يستخدمها في فقرة فحسب، وهذه حرية ضخمة على جانب كبير من الأهمية، ولكن تحرره من قيود الزمن أيضاً ربما كان أعظم أهمية، فهو يستطيع أن يعبر أجيالاً أو قروناً بحركة من يده دون أن يحطم الخيال... كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنيتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء، ويستطيع أن يهيىء تأثيراً للزمن لا يستطيعه أي فن آخر...»[٥٥].

يتحدث عبد المحسن عن الزمان والمكان وأهميتهما في العمل الروائي، ويرى أن الرواية مهما اختلف نوعها وقيمتها، تصور الفعل البشري الذي يقع في زمان ومكان محددين، وحتى نقتنع بإمكانية وقوع هذا الفعل البشري ينبغي أن يكون هذا الفعل ملائماً للطبيعة البشرية، قابلاً لأن يقع في بيئته الزمانية والمكانية، ملوناً باللون الخاص لهذه البيئة[٥٦].

ويبين ناقدنا أن نجيب محفوظ يقدم في رواية «عبث الأقدار» حكاية مسلية، يقوم رباط الأحداث فيها على القدر والمصادفة، ومن هنا فقد خرجت الرواية على حدود الزمان والمكان بشكل واضح[٥٧].

ويوضح أن نجيب محفوظ قد حرص في رواية «رادوبيس» على تسجيل زمن الأحداث بصورة دقيقة نسبياً من أول سطر في الرواية، ولكن المؤلف لم يستطع تعميق إحساسنا بالزمان والمكان، وإذا تجاوزنا الإشارة المباشرة من المؤلف لأسماء الشخصيات والمدن فإنه لا ينقل إلينا الطابع الحضاري أو النفسي للشخصيات التي تعيش في هذه البيئة[٥٨].

ويناقش ناقدنا رواية «كفاح طيبة» ويرى أن عنصر الزمان والمكان يتميزان في هذه الرواية بظاهرتين بارزتين ظهرتا في روايات نجيب محفوظ التاريخية وتبلورتا وتحددتا بصورة أكبر في رواية «كفاح طيبة»، الظاهرة الأولى أننا نتعامل في الرواية مع زمان مطلق ومكان مطلق، أي أنهما بلا خصوصية، أما الظاهرة الثانية فتتمثل في أنهما غالباً عاملان حياديان لا يوظفان لخلق خلفية للحدث، ولا يؤثران على طبيعة الشخصية. ويلاحظ أن الأزمنة والأمكنة تتداخل في هذه الرواية بحيث تفقد هويتها ودلالتها، ونصبح في رواية «كفاح طيبة» وكأننا نتعامل مع مطلق اسمه «مصر» تختلط فيه ملامح مصر الفرعونية بملامح مصر الإسلامية، بملامح مصر المعاصرة[٥٩].

ويرى أن المكان في رواية خان الخليلي لم يعد عنصراً مطلقاً ولا حيادياً، ولكنه أصبح عنصراً فاعلاً وموظفاً إلى حدّ كبير، والفارق بين حي السكاكيني وحي خان الخليلي لا يعني مجرد الانتقال من مكان ما، ولكنه أصبح دلالة على الانتقال من نظام معين من القيم والسلوك إلى نظام آخر من القيم والسلوك يختلف ويغاير النظام الأول... أما الزمان فقد أصبح عنصراً ثابتاً لا يتغير... ويأخذ عبد المحسن على نجيب هنا أنه لم يبد كشاهد محايد يصف مجتمعاً ثابتاً لا يتغير فقط، ولكنه ينطلق في وصفه للحي من نفس موقع الرومانسيين الحالمين الذين يحرصون على نقاء البيئة من شواهد الحضارة الحديثة وآليتها[٦٠].

ويقف ناقدنا عند رواية «زقاق المدق» ويرى أنها أشدّ روايات نجيب محفوظ تماسكاً بالقياس إلى الروايات السابقة عليها، إذ أصبح الاهتمام في زقاق المدق مركزاً على الزقاق وحده في حياته بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة، وهذه الرواية تقدم نوعاً جديداً من العلاقة بين الزمان والمكان[٦١].

لا شك أن عبد المحسن يرصد تطور دلالة الزمان والمكان في أدب نجيب محفوظ بوعي نقّاذ، فهو يلاحظ أن أدوات نجيب محفوظ في مرحلته التاريخية الأولى لم تتح له أن يتعامل بكفاءة مع عنصري الزمان والمكان، فكانا في أعماله الثلاثة الأولى مجرد عاملين مطلقين لا خصوصية لهما ولا يعطيان دوراً أكثر من دور الديكور أوالزينة الخارجية للعمل الروائي.

وحين يتحدث عبد المحسن عن «خان الخليلي» يرى أن المؤلف قد أصاب قدراً أكبر من التوفيق في تعامله مع الزمان والمكان لكنه ينعى عليه بحقّ عدم تخلصه من دور الراوي الذي يفرض حضوره بين آونة وأخرى أثناء تحريك الشخصيات والأحداث في البيئة الزمانية والمكانية التي تتحرك فيها، فهو على سبيل المثال يلاحظ أن نجيب محفوظ لا الراوي الموضوعي هو الذي يمنتج الحركات الزمانية في خان الخليلي يقول: «وبرغم محاولات المؤلف ربط أجزاء تقريره بالحاضر الذي يحكى عنه روائياً فهو مظهر خارجي لا يخدعنا، فأجزاء التقرير منظمة ومنطقية، ولا يمكن الربط بين هذا الأسلوب وبين أسلوب الاسترجاع Flash Back لأن الارتداد إلى الماضي لا يمكن أن يكون منطقياً ومنظماً إلى هدا الحدّ، كما أنه يصور الفعل في الماضي لا وصفاً له أو حكماً عليه. وعلى هذه الصورة يختفي الفعل من الرواية في جزئها الأول بصورة شبه كاملة، كما يختفي خان الخليلي أيضاً، ولا ينقضي من الزمن الروائي إلا أقل من يوم وليلة[٦٢].

ويتنبه عبد المحسن إلى التطور الذي أصابته أداة نجيب محفوظ في التعامل مع عنصر المكان وعلاقته الجدلية بالزمان في رواية «زقاق المدق»، فهو يرى في زمان صغير دنيا كاملة تتجمع فيها عناصر الحياة الاجتماعية في مصر، وبذا يصبح للمكان دوره في تأطير الحدث وتشكيل أمزجة الشخصيات لا بل مصائرها في كثير من الأحيان، وهكذا لم يعد الزمان كما يرى عبد المحسن في «زقاق المدق» مجرد زينة خارجية مطلقة تصلح لهذا الموقف ولذاك في الآن نفسه بل اكتسب خصوصية محدّدة من روح العصر. فالزمان أو روح العصر هو الذي يخترق حجاب المكان وأسواره من خلال عزو إنجازات العصر للقاهرة القديمة ممثلة بالزقاق.

على أننا نرى أن عبد المحسن يعطي المكان أهمية أكثر مما ينبغي في إضفاء التماسك على العمل الفني، فهو يرى أن «زقاق المدق» هي أشد روايات نجيب محفوظ حتى ذلك الحين تماسكاً لا لشيء إلا لعامل المكان، وهو إن اجتمع بعنصر الزمان، يكاد يكون قوة تجريدية ويكاد عبد المحسن يسبغ على هذه القوة التجريدية خصائص البطولة، في حين نرى ان المكان والزمان مع اهميتهما في «زقاق المدق» لا يبلغان درجة البطولة ولم يقويا

من ثمّ على استحضار هذا القدر من إسباغ هذا القدر من الرواية بالصورة التي يشير إليها عبد المحسن.

ودون أن يستخدم عبد المحسن لفظ الإيقاع فإننا نراه يرصد ضرباً من التواقع الإيقاعي في زقاق المدّق إذ يقول: «حركة الرواية لا تكتفي بالتركيز على حياة أهل الزقاق في داخله فقط، ولكنها تمضي في حركة متوازية أشبه باللحن الموسيقي الذي تحقق له الانسجام والتناسق متنقلة بين الداخل والخارج، وبين حياة الرجال والنساء، بين عالم الراضين بالحياة في الزقاق وعالم الرافضين للحياة فيه، بين عالم أهل الدنيا وعالم أهل الآخرة بين عالم الذين يعيشون لملذات الجسد وعالم الذين يعيشون لملذات الروح. وتدريجياً تشتد وتتعاظم حركة الخروج من الزقاق، لتشتد في نفس الوقت المصائب والكوارث التي تنصب على الزقاق وأهله، إلا خروجاً واحداً في سبيل الله للحج يكون خيراً وفرحة للزقاق وأهله. ثم تخفت النغمة ويعود لحن الافتتاحية من جديد، ليسدل النسيان ستاره على كل شيء، ويعود الزقاق إلى حياته السابقة من جديد بعد أن لفظ من أرضه كل الساخطين والمتمردين عليه، ولفظ معهم المتطلعين إلى حياة القاهرة الجديدة، ليحتفظ - متحصناً في قلعته - بحياته القديمة وطابعها»(٦٣).

لا شك أن للتكنيك الفني في الإيقاع أهمية كبيرة ويراد به موقف الروائي من عرض أحداث الحكاية، فقد يوردها سريعة نشطة، وقد يوردها بطيئة متأنية، تبعاً لظروف الحدث، ودرجة انفعال الشخصية، فقد يلاحظ القارىء سرعة نشاط الأحداث، وتطور الشخصيات، وتتابع الوصف في إيقاع عنيف، كما يلاحظ في بعضها الآخر بطء الأحداث، وتثاقل حركة الشخصيات، وطول المشاهد الوصفية، ففي حالات وصف الأحداث الصاخبة المتتالية، وتحول الشخصية من النقيض إلى النقيض، واسترجاعها لماضيها، ينشط الإيقاع لملاحقة الأحداث، أو جلاء موقف غامض، أو ربط الحاضر بالماضي، أو وصف التحول النفسي، لإثراء لحظة معينة في حياة الشخصية... أما في حالات استبطان الشخصية وتأملها لذاتها، ووصف مشاهد البيئة التي تدور حولها الأحداث، فيقل الإيقاع، وتتباطأ الحركة؛ لأن ذلك يتطلب التبرير الفني والكشف عن حقائق الأشياء(٦٤).

وفي رواية «زينب» يلاحظ عبد المحسن عن حقّ أن البيئة أي الزمان والمكان والمجتمع هي من صنع هيكل الحالم، إنها البيئة التي يصنعها أو يتخيلها ويترسمها شاب يعيش مشاعر اغتراب مادي صارخ، لذا لم تكن البيئة مجالاً حيوياً للشخصيات بقدر ما كانت تصورات عاطفية وذهنية لراوٍ لم يستطع ان يحافظ على حيادية أو موضوعية،

وهكذا فقد التفت عبد المحسن إلى عنوان الرواية ليكشف أن هيكل قد قدم حقاً مناظر ريفية، ولكن الأخلاق الريفية التي حاول أن يصورها لم تكن تتلاءم والصورة الحقيقية لأخلاق القرية، بل كانت أقرب إلى تصورات فتى يعيش في باريس وينظر إلى واقعه بمنظار لم يبرأ بعد من الرؤية الباريسية، لذا لا عجب أن ذهب كثير من النقاد إلى أن «زينب» أشبه بفتاة باريسية في علاقاتها الغرامية منها بفلاحة مصرية(٦٥).

ويضع عبد المحسن قضية بيئة العمل الروائي عند توفيق الحكيم في إطار الاغتراب الفكري أو الروحي، فهو يذهب إلى أن الواقع المصري عند توفيق الحكيم لا يكاد يفرض حضوره نظراً لانشغال المؤلف بالبيئة المثال التي يعيش فيها بروحه وهو غائب عنها بجسده، وأعني بها باريس، وهو على هذا ينتقد توفيق بمرارة على رؤيته للريف والفلاح المصري، ولم تكن إدانة عبد المحسن لتوفيق الحكيم مجرد إدانة في الموقف الفكري فحسب بل هي إدانة لأدواته الفنية كذلك(٦٦).

ولم ينج محمود تيمور من انتقاد عبد المحسن لأنه يتعامل مع البيئة بالأدوات نفسها التي يتعامل معها كل من نجيب محفوظ في الروايات المشار إليها سابقاً، وتوفيق الحكيم في «يوميات نائب في الأرياف» وهيكل في «زينب» فهو يلج إلى عالم البيئة متسلحاً ومتمرساً بأطر جاهزة يفصل فيها الشخصيات على قدر هذه الأفكار الجاهزة ومن ثم باتت هذه الشخصيات مجرد أنماط ولا نقول نماذج لشخصيات شعبية تمثل البورجوازي الصغير الفقير مثل «رجب أفندي»(٦٧).

ويكاد الموقف الفكري عند عبد المحسن وهو موقف ينبع أساساً من واقعية اشتراكية لا لبس فيها، يكاد موقف الناقد هنا يمتاح من المعتقد الفكري أكثر مما يصدر عن الرؤية الفنية الخالصة، وهذا ما تجلى في معالجة عبد المحسن لقضية الواقع الخارجي في رواية «الأرض» للشرقاوي، فقد قبل عبد المحسن موقف الشرقاوي الفكري على أنه موقف منتم، ورأى في هذا الموقف الفكري وحده سبباً كافياً لإنجاز معالجة فنية ناجحة، تقدم معادلة ذكية بين الشخصية وواقعها...» وإذا كان هذف الشرقاوي من رواية الأرض إبراز تعلق الفلاح بأرضه وحرصه عليها ودفاعه عنها، فقد كان هذا الهدف وحده كفيلاً بإبراز رؤيته، وكافياً لإقامة بناء روائي متماسك وصلب»(٦٨).

وبشكل عام يمكن القول إن عبد المحسن قد قدّم نظرات نافذة في معالجات الروائيين الفنية للعلاقات ما بين شخصياتهم وواقعهم، وقد أخذ على عدد كبير منهم ظاهرة الانفصال بين الشخصية وبيئتها، بحيث تصبح البيئة مطلقة تصلح لأن تكون مجالاً لأي عمل، أي تفتقر لخصوصية الملاءمة والانفصال مع الشخصيات، ومن جهة أخرى فإن

عبد المحسن كان في كثير من الأحيان ينساق وراء المنطق الفكري ليتغاضى عن المعالجات الروائية التي تنطوي على مثل ما كان يرفضه فيما إذا صدرت هذه المعالجات عن منطلق فكري يجانس رؤية ناقدنا كما لاحظنا في معالجة عبد المحسن لرواية «الأرض» للشرقاوي.

* * *

تتفق آراء عبد المحسن في مشكلة لغة الرواية وأسلوبها مع آراء نقاد الموقف الواقعي بشكل عام، وهي أن لغة الرواية نابعة عندهم من طبيعة الموضوع اعتقاداً منهم أن مضمون العمل الأدبي يحدّد شكله أو بتعبير أدقّ صياغته. ومن هنا يؤكد هؤلاء النقاد على أن العمل الادبي كيان متميز يستحيل ان نفصل مضمونه عن شكله فالمضمون معمار شامل، فيه الموضوع وفيه الشكل وفيه الصورة وفيه الجمال وفيه القيم المعمارية كلها، والشكل إيقاع يسري في أوصال المضمون من الداخل، فليس هناك شكل بغير مضمون، وليس هناك مضمون بغير شكل(٦٩).

ويرى عبد المحسن أن موقف الكاتب مع لغة روايته وتعامله مع هذه اللغة يمثل بصورة بالغة الدقة حقيقة إحساسه بالفن الروائي، وطبيعة ما يريد أن يوصله إلى قارئ روايته، واللغة هي الوعاء الحامل لثقافة البشر وفكرهم وأدبهم، وتكتسب اللغة طابعاً نوعياً خاصاً بحسب الوظيفة النوعية التي تؤديها، وتتميز الطبيعة النوعية للأدب عموماً، وللرواية خصوصاً بأنها تصور وتجسد، ولذلك فهي ترفض المباشرة من ناحية، والتعميم والتقرير من ناحية أخرى(٧٠).

وانطلاقاً من هذه الرؤية، قام ناقدنا بدراسة وتحليل عدد من الروايات، فأعجب ببعضها، وانتقد بشكل شديد جلّها، لأنها لم تحقق الشروط التي ارتآها للغة الرواية وأسلوبها. فقد انتقد نجيب محفوظ في رواية «عبث الأقدار» من ناحية اللغة، وذلك لسببين مهمين هما: التعميم والتقرير الذي سيطر على لغة الرواية بشكل عام، والمباشرة التي تكشف سيطرة المؤلف على الفعل والشخصية، ومن هنا تنحل ظاهرتا التعميم والمباشرة في أسلوب رواية «عبث الأقدار» إلى مجموعة من المظاهر الفرعية من أهمها: أن المؤلف يحكي الحكاية من موقع الماضي بل والماضي المغرق في القدم، إذ إن الحوادث هنا لا تكشف بشكل صحيح عن الفترة التي تتحدث عنها، ومن هنا تصبح الصيغة المثالية لحكاية مثل هذه الرواية هي الصيغة التي تبدأ بها كثير من الحكايات الشعبية... ويعلّل ناقدنا نفوره من التعميم والمباشرة في الرواية بقوله: "الروائي الذي يلجأ إلى التعميم والمباشرة لا يترك الفعل في الرواية حرّاً، يتحرك بتلقائية أمامنا، ولكنه سيصفه، وحين

يصفه فإنه لا يخصصه، ولكنه يعممه ويقرره ويوجهه ويعلق عليه، وحين يصف الشخصية فإنه يقدمها نموذجاً نابعاً من التراث ومن المحفوظ، ويتكلم باسمها، ويزيد على ذلك كله أنه يخضع الفعل والشخصية للصيغ البلاغية الإنشائية الجاهزة التي تزيد من عموميتها ومن ضبابيتها أيضاً»[٧١].

ويأخذ عبد المحسن على هذه الرواية سيطرة البلاغة الشكلية عليها، إذ إن هذه البلاغة تنظر إلى جمال اللغة كغاية في ذاتها، كما أن المؤلف لا يعاني خلق لغة الخاصة، ولكنه يلجأ إلى الصيغ الجاهزة المحفوظة التي يستمدها من التراث العربي القديم[٧٢].

ويأخذ عبد المحسن على نجيب محفوظ في رواية «رادوبيس» ما أخذه عليه في رواية «عبث الأقدار»، إذ لا يتقدم نجيب محفوظ كما يقول ناقدنا في إحساسه باللغة الروائية وطبيعتها النوعية الخاصة كثيراً في هذه الرواية، وما زال أسلوب المؤلف واقعاً تحت أسر اللغة التقريرية المباشرة العامة والضبابية أكثر من خضوعه للغة الروائية التي تصور وتجسد، فتنفر من التعميم والمباشرة، وتتجه إلى التخصيص، بل والتخصيص الدقيق الذي يحاول الاحتفاظ لكل فعل في الرواية بخصوصيته التي يفرضها مع الشخصية، واللحظة الشعورية والنفسية التي يحدث فيها الفعل[٧٣].

ويظهر مجال التعميم في رواية «كفاح طيبة» في صورتين بارزتين هما: النمطية، وفرض سيطرة جو مصر الإسلامية ومصر الحديثة على تشكيل الصور التي يحاول المؤلف تجسيدها في روايته، وهذه النمطية تسيطر على وصف المؤلف لمظاهر الحياة الخارجية والتي تبدو صالحة لكل زمان ومكان، كما تسيطر هذه النمطية على وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة، وعلى صور الشخصيات التي يرسمها في روايته. إن العمومية والنمطية تمتد كما يقول عبد المحسن - من وصف المظاهر الطبيعية إلى رسم الشخصيات، إذ يوحد توحيداً كاملاً بين صفات الهكسوس، مادية كانت هذه الصفات أم معنوية، ويلعب الدور نفسه بالنسبة للمصريين أيضاً، ومع ذلك فإن الرواية تتخلص نسبياً من البلاغة الشكلية التي تجعل من جمال الأسلوب ظاهرة مستقلة ومنفصلة عن عملية التوصيل[٧٤].

وينتقد عبد المحسن نجيب محفوظ في استغنائه رسم الشخصيات النمطية والموحدة في رواية «كفاح طيبة» عن المنولوج الداخل المباشر وغير المباشر بصورة شبه كاملة، وهي في الحوار تتحدث جميعاً بلسان واحد وصوت واحد[٧٥].

لا شكّ أن نقد عبد المحسن لنجيب محفوظ في هذه المرحلة قضية سهلة، ذلك أن

هذا النتاج أي الروايات الثلاث السابقة تمثل المرحلة الأولى من مراحل طويلة ومعقدة في مسيرة نجيب محفوظ الروائية، وقد اتسمت هذه المرحلة بكل ما تنطوي عليه المحاولة الأولى لكاتب يحرث في أرض بكر، على أن هذه المؤاخذات تبدو أصعب منالاً حين يتناول عبد المحسن روايات المرحلة التالية «المرحلة السابقة المشار إليها» وأعني بها المرحلة الاجتماعية، وهي التي توقف في وسطها عبد المحسن، وبالرغم من اتفاق عبد المحسن كثيراً، مع مفاهيم الكاتب ورؤاه في هذه المرحلة إلا أنه يستمر في مؤاخذاته عليه (القاهرة الجديدة) مثلا التي أخذ عليها، من جملة أبرز ما أخذه عليها، قضية التخبط الصارم للشخصيات في حين يتفق مع الكاتب تماماً في رؤيته الاجتماعية وإدانته للطبقة التي حاول نجيب تعريتها في معظم نماذج مرحلته الثانية.

ويلاحظ عبد المحسن أن نجيب محفوظ ما زال متمسكاً في أسلوبه في رواية «خان الخليلي» بظاهرتي التعميم والتقرير بدلاً من التخصيص والتجسيم، ويرى أن نجيب محفوظ قد ثبت في هذه الرواية موقف الطبقة الكادحة، كما ثبت من قبل موقف الطبقة الأرستقراطية في «القاهرة الجديدة»، وهو لا يثبت موقف الطبقة فقط، ولكنه يعزلها عن غيرها من الطبقات، بحيث تصبح العلاقة بين الطبقات علاقة تواز وتماس لا علاقة تفاعل، ونتيجة لذلك نواجه في بناء الرواية ثلاث حكايات كل منها شبه منفصلة عن الأخرى، تدور حول محورها الخاصّ، ولكنها لا تنصهر معاً في النسيج العام للرواية، مما يؤدي إلى تفكك البناء الروائي(٧٦).

ويرى عبد المحسن أن اللغة التقريرية التي تسود وتسيطر على أسلوب رواية «خان الخليلي» إلى وصف المؤلف للفعل والتعليق عليه بدلاً من تصويره، وظل المؤلف حاضراً حضوراً مستمراً، ومن هنا فإنه إذا استخدم أسلوب المونولوج الداخلي استخدمه مونولوجاً غير مباشر بمعنى انه ينبهنا إليه، ويأتي مثل هذا المونولوج مبتوراً وقصيراً، ومسيطراً عليه(٧٧).

وقد لا نتفق مع عبد المحسن في تناوله لرواية «خان الخليلي» ذلك أن هذه الرواية من وجهة نظرنا، وإن جاءت في مرحلة مبكرة نسبياً في مسيرة نجيب محفوظ لا تعاني من هذا التفكك الذي يشير إليه عبد المحسن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مفهوم البطولة الذي يضعه نجيب محفوظ نصب عينيه، وهو مفهوم لا يقوم على البطولة الفردية بل على البطولة الجماعية، ونحن لا نريد أن نذهب إلى درجة التجريد حين نزعم ذلك بل نقول إن البطولة في خان الخليلي تتوزعها هذه الأسرة التي تقوم عليها أحداث الرواية في خان الخليلي، إنها صورة من البرجوازية الصغيرة يمثل كل فرد في الأسرة منها نزعة خاصة،

فأحمد عاكف على سبيل المثال يمثل نموذجاً قائماً بنفسه لنصف المثقف أودعيّ الثقافة إن شئت حيث ترسم عنده الشخصية ووضعه الطبقي والاجتماعي ملامحه العامة، أما شقيقه رشدي فيمثل نموذج الشاب المنطلق (ابن الحتة) الذي يتصرف بطبيعة سمحة سماحة طبقته وبساطتها. وإذا أخذنا بعين الاعتبار هذه النظرة الشمولية لمفهوم البطولة عند نجيب محفوظ لم يعد من اليسير علينا أن نبحث عن حبكة جامعة وبؤرة واحدة تشع منها سائر الأحداث.

أما من حيث زعم عبد المحسن عدم استخدام تقنيات معقدة، فإن نجيب محفوظ يحقق في هذه الرواية إنجازاً يحسب له ويسجل بجدارة ضمن المرحلة التي نشرت فيها هذه الرواية. ونستطيع أن نشير هنا إلى ثلاثة إنجازات فنية تحققت في «خان الخليلي»:

لقد انتقد عبد المحسن نجيب محفوظ في إقحام دور الراوي في هذه الرواية، ونحن لا نرى ضيراً في ذلك ما دام المؤلف قد ارتضى للراوي مثل هذا الدور، إذ لا يهم من وجهة نظرنا أن يكون الوصف داخلياً من خلال البوح أو المونولوج الداخلي، أو خارجاً من خلال صوت الراوي ما دام هذا الوصف يتسم بالصدق الفني ويعمق صورة الشخصية وتكوينها النفسي الداخلي وأبعاد شخصيتها الأخرى، وما دام الراوي يلتزم حدود الحياد والموضوعية، فليس هناك ما يمنع من أن يصول ويجول ليحقق لنا ما نبتغيه من صورة معمقة ونابضة.

أما بالنسبة للحوار فقد استخدم نجيب محفوظ الحوار في خان الخليلي مصيباً به أكثر من عصفور وبحجر واحد، فلقد كشف الموقف عن طبيعة شخصية البطل وعن مستواه الفكري ومنطلقاته الفكرية الضحلة مستخدماً بذلك الشخصية النقيضة (أحمد راشد) ذات العين الواحدة أي ذات النظرة الأحادية، ومن ثم جاء الحوار وما صاحب هذا الحوار من تداخلات الراوي صورة نابضة وصادقة لهذه الشخصية بأبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية.

أما الجانب الفني الثالث الذي تحقق في خان الخليلي فيكمن في أنه وللمرة الأولى في تاريخ الرواية العربية يستخدم «الحلم» استخداماً وظيفياً، وأعني به ما رآه أحمد عاكف في المنام من منظر لأخيه وهو يتمدد في الهواء ثم يتلاشى فكان هذا الحلم بمثابة إرهاصة إلى المصير الذي ينتظره أخوه.

ويعجب عبد المحسن بنجيب محفوظ عندما تخلص في رواية «القاهرة الجديدة» من أسلوب الحدوتة والحكاية الشعبية، ومن صيغ البلاغة الشكلية، إلا أنه ينتقده لأنه لم

يتخلص في هذه الرواية من المباشرة والتعميم. ويرى عبد المحسن أن من أهم المشاكل التي تواجهنا في رواية القاهرة الجديدة أن المؤلف ينظر إلى الطبقة وإلى الشخصية الإنسانية نظرة مطلقة ولا ينظر إليها نظرة جدلية، وهو نتيجة لذلك يصنع صورة الطبقة والشخصية الإنسانية كاملة منذ البداية، وتصبح الصورة لذلك عاجزة وغير قابلة للنمو والتطور أو التناقض، ويصبح النمو في هذه الحالة قاصراً على الحركة الخارجية، أما الحركة الداخلية فهي ثابتة، وتصبح الحركة الدرامية للرواية والشخصية عاجزة ومشلولة؛ لأن المؤلف يضرب الأمثلة على ظاهرة سبق أن قررها من قبل، ويوضح عبد المحسن أن نظرة نجيب محفوظ الثابتة للطبقة وللشخصية جعلته يتعامل في الرواية مع أكثر من محور كل منها مغلق وثابت ولا يتصل بالمحاور الأخرى، وبذلك نصبح في مواجهة عمل روائي عاجز عن النمو الدرامي تتحرك فيه الأحداث على أكثر من محور، ويقبض المؤلف فيه على حركة الأحداث، ويوجهها بصرامة، ويركز على شخصية وحيدة وهي شخصية محجوب عبد الدايم، وتغيب شخصيات عن الحضور رغم أنها تمثل محاور رئيسية في الرواية[٧٨].

وهنا نتفق مع ما يذهب إليه عبد المحسن من تباطؤ بل انعدام التطور الدرامي في رواية تقوم أحداثها في الأصل حول شخصية مسطحة مثل شخصية محجوب عبد الدايم، التي بدأت شريرة مستهترة، وانتهت كذلك، على أننا نلاحظ أن ظهور بعض الشخصيات ثم اختفاءها أمر ناجم بطبيعة الحال عما أشار إليه عبد المحسن من صرامة البناء، وذلك ان هذه الشخصيات اختيرت حقاً لتمثل مواقف بعينها أو لنقل لتؤدي وظيفة محدّدة، فهي والحال هذه شخصيات ثانوية. ومن الطبيعي أن تختفي الشخصية الثانوية بعد أن تؤدي دورها على العكس من الشخصية الرئيسية في الرواية التي تستمر في الظهور على مسرح الأحداث حتى النهاية، ومن هنا فإن «علي طه» و«مأمون رضوان» ممثلي اليسار واليمين، كان من الطبيعي أن يختفيا بعد أن أديّا الدور.

والحوار «من أدق وسائل القاص وأكثرها مزايا، فهو يدل على الشخصية بل هو في الحقيقة الوسيلة الأساسية التي يتعرف بها القارىء على الشخصية، كما أنه أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشهد بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التي يتطلبها وليس من أجل الحوار لذاته - حتى لو كان شعراً حكمياً أو تعليقاً ساخراً يمكن أن يكون في داخل المشهد - مالم يكن ذلك لغرض في الأداء. وكلما نما الحوار وقوي الحدث كان ذلك سبباً في الكشف عن حركة تقدمية في الزمن الماضي، وكذلك عن الشخصية والإضافة إليها، كما أنه يحدّد التوازن بين ما يقال وما يستنتج ضمناً، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم، أو إدراك ما يرمي إليه القاص، كما أنه وسيلة مباشرة بتحميل

أكثر مما في المضمون»[٧٩].

ويولي نقاد الواقعية بشكل عام اللغة وملاءمتها للحوار أهمية بالغة، ومن هنا تحدث عبد المحسن عن الحوار واستخدام اللهجة العامية في أسلوب توفيق الحكيم في «عودة الروح» ورأى أن لاعتماد الحكيم على الحوار بصورة رئيسية في تقديمه لأحداث روايته وفي تصويره لشخصياته أثره في الحيوية التي يتميز بها أسلوب عرضه الذي لا يبعد عن التقرير إلا نادراً، وتتجلى مهارته في الحوار في أنه لا يستغله لفرض أفكاره على الشخصية ولكنه يكشف عن مستواها النفسي والعقلي والشعوري، ولذلك لم يتردد الحكيم لحظة - كما يقول عبد المحسن - في استخدام اللهجة العامية في حواره، التي يراها أكثر قدرة على تحقيق أغراضه وتمشياً مع نظرته إلى اللغة كوسيلة للتعبير بصرف النظر عن أية قيم جمالية قد تصطدم مع هذا الهدف، وبنفس الدافع لم يتردد المؤلف في استخدام بعض الألفاظ العامية في السرد حين تفرض عليه الضرورة استخدامها. ويرى عبد المحسن أن قصة الهجوم التي تعرضت لها رواية «عودة الروح» في عصرها تكشف عن كون قضية الادب الأولى كانت ما تزال قضية الأسلوب، وأن النقاد والأدباء في عصره لم يلتفتوا إلى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية، وتقديم بناء روائي متماسك، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية، بإطارها الضيق، وبنائها المفكك، وأسلوبها التقريري، إلى أفق آخر أوسع وأرحب[٨٠].

وينتقد عبد المحسن العقاد في رواية «سارة» ويرى أن أسلوبه لا يتغير ولا يتأثر بتغير مواقف الرواية والأبطال، وكذلك حواره، ومن أجل ذلك فهو لا يواجه مشكلة الحوار وطبيعته كما واجهها المازني، وذلك لأن الحوار عند العقاد ليس إلا مجرد وسيلة لتقديم مناقشة من المناقشات[٨١].

ويعجب عبد المحسن بالمازني، لأن المازني لا ينفر من الحوار، ولكنه يتخذه أداة فعالة للكشف عن سلوك الشخصية وطبيعتها، وهو يوفق في الحوار في صوره الجزئية الحية، ولكنه حين يفرض آراءه على الموقف يفقد حواره حيويته وفاعليته. ويعجب عبد المحسن كذلك بالحلّ الذي قدّمه المازني لقضية الصراع بين الفصحى والعامية إذ ما زال يتبعه الكثير من كبار الكتاب كنجيب محفوظ، وقد وازن المازني في حديثه قدر استطاعته بين حاجة الفن وطبيعة اللغة[٨٢].

نستخلص مما سبق أن عبد المحسن يولي الحوار عند المؤلفين الروائيين أهمية بالغة وهو يصدر في تقييمه للحوار عن واقعية واضحة، وبناء عليه فهو لا يرى بأساً أن يستخدم توفيق الحكيم الحوار العامي ما دام هذا الحوار قادراً على تحقيق وظائفه المألوفة من كشف

لحقيقة الشخصية وأبعادها النفسية والفكرية ومواقفها الاجتماعية، والأهم من ذلك ما دام هذا الحوار قادراً على تحقيق عنصر الإيهام الواقعي، وهو على هذا الأساس ينفر من العقاد في «سارة» حيث يعجز عن القيام بأية وظيفة من وظائفه المعروفة ومن ثمّ لا يسهم الحوار في تحقيق عنصر الإيهام بل هو مجرد أداة للمناقشات الذهنية التي افتتن بها العقاد افتتانا كان على حساب فنية عمله.

ومن هذا المنطلق أيضاً يحتفي عبد المحسن بما توصل إليه المازني من حلّ لقضية الحوار حين استند إلى لغة بسيطة لا تهبط في مستنقع العامية، وفي الوقت نفسه لا ترتفع إلى مستوى التقعر؛ وبذلك وحسب رؤية عبد المحسن فإن المازني يحقق وظيفة الحوار الأصلية الإيهام بالواقع محتفظاً في الوقت نفسه بالقيم الجمالية للغة.

* * *

وفي نهاية البحث لا بدّ من الإشارة إلى الملاحظات التالية:

لقد تأثر عبد المحسن في كتبه المتعددة بعدد من النقاد العرب والأجانب، وهنا نشير إلى ثلاثة نقاد على سبيل المثال لا الحصر، وهؤلاء النقاد هم: محمود أمين العالم في كتابه «تاملات في عالم نجيب محفوظ»، وام.فورستر في كتابه «أركان القصة»، وادوين موير في كتابه «بناء الرواية». وقد تأثر عبد المحسن بالكاتب الأول من حيث الرؤية، وبالكاتبين الآخرين من حيث الشكل والبناء الروائي. وأشار مرّات عديدة إلى آراء ومناقشات محمود أمين العالم، وكان في أغلب الأحيان مؤيداً لهذه المناقشات، ولا غرو في ذلك إذ يجمع الاثنين زاوية فكرية، وإيديولوجية واقعية واحدة(٨٣).

وقد أشار عبد المحسن إلى رأي فورستر عندما تكلم عن روايات جرجي زيدان، إذ يقول: «والنقاد يعتبرون هذا النوع من الرواية أبسط أنواعها، وأكثرها بدائية وسذاجة، بل إن منهم من يرفض اعتبارها رواية فنية على الاطلاق». وتابع فورستر في حديثه عن طبيعة الرواية الفنية وتبناه وذلك حين يقول: «وإذا كانت غاية الرومانس الاولى هي التسلية والترفيه: وهي لتحقيق غايتها تعتمد على الإيهام الذي يخلق عالماً غير واقعي حافلاً بالسحر والغيبيات، فإن غاية الرواية الفنية التعبير عن إحساس الأديب بالعالم الذي يحيط به، وهو لذلك لا يعتمد على الإيهام بقدر ما يتجه إلى الواقع». ويتابع عبد المحسن قوله: ويعتمد الباحثون على هذا الفرق للتفرقة بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الروائية، فيعرفون الرواية عموماً بأنها: «خيال نثري له طول معين». ويتأثر عبد المحسن بشكل جلي بفورستر وموير في حديثه عن الشخصيات المسطحة والشخصيات النامية أو

المعقدة، وقد أشار ناقدنا لذلك عندما قال «... وفي هذا النوع الذي يسميه النقاد رواية «الشخصية» توجد الشخصيات وجوداً مستقلاً ولا تفهم كجزء من العقدة، وتصبح الأحداث نموذجية ومصممة لتخبرنا بمعلومات أكثر عن الشخصية أو لتقديم شخصيات جديدة، وهي تنبع من التطور الداخلي أو التغير النفسي للشخصيات، والشخصيات تحتفظ بضعفها وغرورها من البداية، ويسمي فورستر هذه الشخصيات بالشخصيات المسطحة «Flat»، وذلك بعكس الشخصيات النامية أو المعقدة التي لا تكشف للقارىء عن طبيعتها دفعة واحدة، وتظهر الشخصية المسطحة في أغلب أعمال الرواد الأوائل لهذا الفن في انجلترا». ويتأثر عبد المحسن بفورستر وموير في حديثه عن رواية التسليم والترفيه، أي الأشكال الروائية غير الفنية، إذ تتجه هذه الروايات إلى إرضاء فضول القارئ، وإلى اختيار الأحداث الغريبة والعجيبة، وتفقد الحتمية والسببية، وتخلو من الرابطة بين الأحداث، والباب مفتوح للعجائب والقدر والخرافة والمصادفة، والكاتب في مثل هذه الرواية لا يعنى ببيئة محددة، والإحساس بالزمان والمكان يضعف في هذا النوع من الرواية حتى يكاد يتلاشى، وتبدو الأحداث خارجة من حدود الزمان والمكان وغير خاضعة للتحليل والتفسير والتبرير[٨٤].

وجّه عبد المحسن من خلال موقفه الواقعي سهام النقد لعدد من النقاد والباحثين الذين خالفوه في وجهة نظره، وزاوية رؤيته، بل إن هذه النقود كانت حادّة أحياناً. وقد انتقد عدداً من النقاد والباحثين في تحليلهم لرواية «السراب» لنجيب محفوظ، وذلك لإغراقهم في التحليلات النفسية والتعسف في تفسير ظواهر معينة للشخصية الإنسانية، إذ لم يحاول أحد من هؤلاء دراسة علاقة الرواية بالواقع يقول:

«ولكن المثير للدهشة في دراسات النقاد والباحثين أنهم نسوا أو تناسوا أننا في مواجهة فن أدبي هو فن الرواية، ولذلك شغلوا بمطابقة الرواية لعقدة أوديب أكثر مما شغلوا بقضية الرواية نفسها، وأصبحنا نجد أنفسنا في مواجهة دراسات تعنى بدراسة علم النفس التحليلي في الرواية أكثر مما تعنى بالرواية نفسها وكأن من الممكن أن يكتب المؤلف رواية عن حياة شخصية وبمصيرها بكل تصرفاتها ضمن إطار تجريد علمي لنظرية ما، وأصبحنا نلتقي بمناقشة صحة نظرية فرويد أكثر مما نعنى بنظرية الرواية، أو نقيس إلى أي حدّ يمثل «كامل رؤبة لاظ» تجريداً نقياً وصافياً للعقدة، وإذا لم نفلح اخترنا له عقداً أخرى أكثر ملاءمة»[٨٥].

وينتقد كلاً من نبيل راغب في كتابه «قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ»، ومحمد حسن عبد الله في كتابه «الواقعية في الرواية العربية»، وذلك لأن الأول قد

خصص مرحلة مستقلة لرواية «السراب» سماها المرحلة النفسية المبتورة، أما الثاني فقد عدّ «السراب» فريدة في منحاها خارجة عن خطّ الواقعية. وينتقد رجاء النقاش في تحليله لرواية زقاق المدق نقداً شديداً عندما يقول: «ولعل أغرب تحليل لرواية زقاق المدقّ وأشده إثارة هو تحليل رجاء النقاش لشخصية حميدة باعتبارها تمثل رمزاً لمصر كلها. وهذا الزعم لا يمثل خطأً في تفسير الرواية وتحليلها فقط، ولكنه يسيء إلى مصر أيضاً، خاصة والمؤلف يذكر في الرواية أن حميدة عاهرة بالسليقة كما أن أحداً لم يجبرها على احتراف الدعارة»[٨٦].

وفي حديثه عن الزمن الروائي لروايات نجيب محفوظ يهاجم عبد المحسن غالي شكري الذي خالفه في تحديد ذلك الزمن، يقول عبد المحسن بعد أن تحدث عن زمن تأليف نجيب محفوظ لرواياته: «ويحملنا تحديد الزمن الروائي لروايات نجيب محفوظ على هذه الصورة على رفض الزعم الذي يزعمه غالي شكري في ملحق كتابه «اللامنتمي» عن التاريخ الفعلي الذي كتب فيه نجيب محفوظ رواياته، وهو تاريخ يتقدم كثيراً على تاريخ نشرها، وقد خدع الكاتب كثيراً من الباحثين بمزاعمه لأنه يدعي أنه اعتمد شخصياً على المؤلف في تحديد الزمن الذي كتب فيه المؤلف رواياته... الخ»[٨٧].

وقد طالت أحكام عبد المحسن النقدية المتشدّدة العديد من مؤلفي الرواية، وبخاصة أولئك الذين ينطلقون من منطلقات فكرية مخالفة لرؤيته، ومن دلك نقده لرواية «سارة» للعقاد، التي يرى فيها أنها لا تقدم أحداثاً متطورة، تكشف عن إحساس معين للكاتب ولكن أحداثها تجمد كلها لتلتقي في منطقة واحدة هي الشك، والبناء الروائي غير متماسك، ومن هنا ينتهي عبد المحسن إلى خلاصة مؤداها أنه من تكرار القول أن نقول إن العقاد يتبع في روايته أسلوب المحلل النفسي الذي يحكم على الظاهرة قبل تقديمها، ولذلك فأسلوبه لا يتغير ولا يتأثر بتغير مواقف الرواية والأبطال وكذلك حواره[٨٨].

ويصدر ناقدنا حكماً عاماً على توفيق الحكيم إذ يرى أن قضية الفن عند توفيق الحكيم ظلت قضية بناء وأسلوب لا قضية إحساس وعاطفة، وهو يصدر في كل أحكامه على الفن من هذه الزاوية، ويرى أن توفيق الحكيم لا يصدر في أدبه عن إحساس عميق وذكي بالواقع[٨٩].

ويهاجم مطاع صفدي في روايته «جيل القدر»، وذلك لفرضه الذات على الموضوع، إذ إن كل أحداث الكفاح في الرواية مفروضة فرضاً عليها، وكان مطاع يقدم شخصيات روايته دفعة واحدة ينسب إلى كل شخصية عقدة أو عقدتين وينتهي منها، وهذه الطريقة من أكثر الطرق سذاجة في تصوير الشخصية[٩٠].

اتخذ عبد المحسن موقفاً متشدداً من بعض المدارس الأدبية الأخرى، وقد انطلق في نظرته إلى المدارس الأدبية من النظرية الواقعية، فبعد أن تكلم عن نظرية فرويد وأوضح نظرة المدرسة الفرويدية الى السلوك من خلال كتابات مصطفى سويف عنها علّق قائلاً: «وتصور الفعل البشري على هذه الصورة وإن كان يمثل خطوة إيجابية في النظر إلى الشخصية الإنسانية كوحدة متكاملة، بحيث يظل للشخصية تماسكها إلا أنه يجعل كثيراً من السلبيات، وخاصة بالنسبة لموقف الروائي، من أهمها: أنه يثبت المرحلة المؤثرة في الشخصية الإنسانية عند مرحلة واحدة من مراحل العمر، وهي مرحلة الطفولة، بل إنه لا يتوقف عند مرحلة الطفولة بصورة عامة، ولكنه يهتم بصفة خاصة بالعلاقة بين الطفل وأمه وأبيه... وينشأ عن ذلك أن قضية الطفل البشري تصبح قضية فردية محصنة بحيث يضعف الأثر الاجتماعي ضعفاً بالغاً، وتشحب إلى حدّ كبير قضية التفاعل بين الفرد والبيئة، ولا يبقى من الأثر الاجتماعي إلا قضية العلاقة بين الفرد وأمه وأبيه، ويبقى المتحكم في الفرد سره الداخلي، أما أثر البيئة ودورها فيصبح أثراً هامشياً، وبهذا تضعف الصلة بين الأحداث وبين تكوين الشخصية عموماً...»[٩١].

وهنا نردد مع حنا عبود أن الآداب تتميز إلى جانب المحتوى الاجتماعي الخاص بالمحتوى الابستمولوجي والمحتوى البيولوجي والمحتوى الانفعالي... وبقدر ما يكون المحتوى الاجتماعي خاصاً، تكون المحتويات الثلاثة الأخيرة إنسانية وعامة، فهل من ينكر أن للأثر الفني قيمة ابستملوجية يفرزها محتواه الابستمولوجي مما يرفعه من الخاص إلى العام؟ وهل من ينكر أن في كل أثر فني محتوى بيولوجيا يجعله مشتركاً بين جميع الناس؟ وهل من ينكر أن هناك انفعالات جمالية مشتركة بين البشر؟... وإلا كيف خلدت الآثار الفنية والأدبية؟ علينا ألا ننسى ظاهرة الانخلاع في الفنون والآداب، وألا ننسى الصفات النوعية المشتركة، وألا ننسى السمة المعرفية التي هي لغة مشتركة أيضاً، عندما نقف في مواجهة أثر فني أو أدبي، فالتفسير الطبقي وحده لا يكفي، وتمثل إيجابيات المذاهب الفنية والأدبية الأخرى يحرف الواقعية عن واقعيتها... [٩٢].

لقد كان عبد المحسن في نقداته ذا حسّ مقارني إذ يقوم بين الفينة والأخرى بمقارنة بعض روايات الكاتب مع بعضها ليظهر التطور والتغير في مسيرة الكاتب الإبداعية، وهذا ما ظهر جلياً في موازنته بين المراحل المختلفة في مسيرة نجيب محفوظ الروائية، وبين رواياته المتعددة، والتطور الذي طرأ عليها.

وظهر هذا الحسّ المقارني عندما تحدث عن تطور الرواية في مصر إذ حاول مقارنة النواحي الفنية بين أنواع الرواية المختلفة... ويظهر هذا بشكل جليّ كذلك في مقارنته بين

رؤية الشرقاوي في رواية الأرض من جهة وبين رؤية هيكل في «زينب» وطه حسين في «الأيام» والمازني في «إبراهيم الكاتب» من جهة أخرى ليثبت أن الشرقاوي يرى القرية المصرية رؤية مغايرة للمؤلفين الآخرين(٩٣).

مجد عبد المحسن الأدباء كثيراً من منطلق التزامه الاجتماعي بقضايا الطبقة الفقيرة، وتغاضى أحياناً عن بعض الأمور الفنية عند أولئك الكتاب، فبعد أن يتحدث عن الصعوبات التي تعترض رؤية الشرقاوي في الأرض، وبعض أخطائه الفنية، يرى أنه قدّم في روايته رؤية مغايرة لرؤية المؤلفين السابقين عليه كالمازني في إبراهيم الكاتب، وهيكل في زينب، وأنه تعرض لمشاكل حقيقية تواجه القرية، وتعامل مع القرية كواقع ووجود، ولم يسقط عليها مشكلته وأفكاره، وأنه تعامل مع الفلاحين كبشر لا كمجرد أدوات وأن أي خطوة رائدة معرضة بالضرورة للصعوبات والأخطاء التي لا بدّ لها من التورط فيها(٩٤).

يعد الاعتماد علىالتفسير الطبقي للأدب ركيزة مهمة من ركائز المدرسة الواقعية بشكل عام، وقد اعتمد عبد المحسن كثيراً على ذلك في معالجته للروايات المختلفة، إن إهمال الناحية الطبقية في نظرة الناقد إلى الآثار الأدبية والفنية، أو إلى الظواهر الاجتماعية يبعده عن صفوف المدرسة الواقعية، ولكن التفسير الطبقي وحده لا يكفي لتفسير عمل من الاعمال الادبية مهما كانت الصفة الطبقية ظاهرة وبارزة، فالانطلاق من الواقع الاجتماعي أمر لا بدّ منه، ولكن حصر الظواهر الأدبية بالصفة الطبقية أمر شديد الخطورة، فالعمل الأدبي عبارة عن مجموعة عمليات معقدة متداخلة تداخلاً عجيباً، والانطلاق من الواقع الطبقي لا يصبح خطراً على النقد إلا عندما يحصر الناقد نفسه ضمن إطار هذا الواقع مغفلاً العلاقات الجدلية الكثيرة المتشابكة(٩٥).

يلاحظ أن مفاهيم وأحكام عبد المحسن تكاد تتكرر حول معظم الأعمال، ولا سيما في العلاقة بين الإنسان والبيئة، فاحكامه ومفاهيمه مثلاً حول نجيب محفوظ في مرحلته التاريخية وإلى حدّ ما في جزء من مرحلته الاجتماعية متمثلاً في روايتي «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي»، هذه الأحكام والمفاهيم حول الشخصيات وواقعها تتكرر بالحرف الواحد حين الحديث عن علاقة الشخصيات بالواقع في رواية «زينب» لهيكل إذ تبدو الشخصيات في كل هذه الأعمال دمى يحركها المؤلف كيفما شاء وليس هناك تفاعل بينها وبين بيئتها، إذ تقبع البيئة وسط إطار خارجي تدور فيه الأحداث دون أية وشائج متبادلة ودون أي تفاعل يسبغ على الشخصيات ملامح من البيئة أو يتيح للبيئة أي قدر من التشكل بوساطة الشخصيات.

كان لمنهج عبد المحسن في دراسة الرواية وتطورها ونقدها أثر في عدد من الكتاب الذين احتذوا حذوه، وأخذوا بآرائه، واتبعوا خطاه في مناقشة القضايا، والتعليق عليها، وتمسكوا بمنهجه في النقد، بل واعتمدوا على معظم مصادره التي اتكأ عليها في النقد الروائي، ومن هؤلاء إبراهيم السعافين[٩٦] وإبراهيم الفيومي[٩٧]، إذ كانت أعمال عبد المحسن النموذج الذي احتذى حذوه الكاتبان في حديثهما عن الرواية في بلاد الشام.

أما أحمد عبد السلام الشاذلي[٩٨] فقد تناول شخصية المثقف في الرواية المصرية من سنة ١٨٨٢ إلى سنة ١٩٥٢، وقد انصب جهد الباحث في رسالته على تتبع تاريخي لسمات المثقف في الأعمال الروائية بحسب التصنيفات المتداولة للرواية وتاريخ صدور الأعمال، فجاء باب عن شخصية المثقف في الرواية التعليمية، وآخر عن شخصية المثقف في رواية التسلية والترفيه، وثالث عن شخصية المثقف في الرومانسية... الخ وهو منهج يقوم في الأساس على منهج كتاب «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» لعبد المحسن بدر (المشرف على الرسالة).

# الهوامش

١ - عبد الرحمن ياغي، أبعاد العملية الأدبية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٩، ص٩ وما بعدها.
٢ - عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٠، ص٨ - ٩ .
٣ - المرجع نفسه، ص١١ .
٤ - المرجع نفسه، ص٢٦ .
٥ - المرجع نفسه، ص٣٨،٤٣ .
٦ - عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩، ص٣٧ .
٧ - المرجع السابق، ص٣٩، ٤٠ .
٨ - المرجع نفسه، ص٣٦ .
٩ - المرجع نفسه، ص٣١ - ٣٣ .
١٠ - المرجع نفسه، ص٣٠ - ٣١ .
١١ - المرجع نفسه، ص٢١٥ - ٢١٨ .
١٢ - المرجع نفسه، ص١٣٣ - ١٣٦ .
١٣ - المرجع نفسه، ص١٤٢ .
١٤ - المرجع نفسه، ص١٨٥ - ١٨٧ .
١٥ - عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٧ .
١٦ - المرجع نفسه، ص٢٣٦ .
١٧ - المرجع نفسه، ص٢٣٦ - ٢٣٧ .
١٨ - المرجع نفسه، ص٢٤٤ .
١٩ - المرجع نفسه، ص٢٨٦ - ٢٨٧، ٢٣٢ .
٢٠ - المرجع نفسه، ص٣٥٨ - ٣٦٠ .
٢١ - المرجع نفسه، ص٢٤٤ - ٢٤٩ .
٢٢ - المرجع نفسه، ص١٩ .
٢٣ - المرجع نفسه، ص٢٠ .
٢٤ - المرجع نفسه، ص٤٠ - ٤١ .
٢٥ - الروائي والأرض، ص٤٢، ٤٥، ٣٦؛ حول الأديب والواقع، ص١٤٢ .
٢٦ - انظر: الروائي والأرض، ص٣٤، ٤٤ - ٤٥ .
٢٧ - انظر: حول الأديب والواقع، ص١٤٥ - ١٥٣ .
٢٨ - المرجع نفسه، ص١٥٨ وما بعدها.
٢٩ - الروائي والأرض، ص٨٦ - ٩١، ٩٧ - ٩٨ .
٣٠ - المرجع نفسه، ص١٠١ وما بعدها .
٣١ - المرجع نفسه، ص٦٨ - ٦٩ .
٣٢ - المرجع نفسه، ص٦١ وما بعدها.
٣٣ - انجيل بطرس، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٣ .
٣٤ - أ.م. فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة،

١٩٦٠، ص١٠٣ .

٣٥ - انظر: المرجع نفسه، ص٨٧ وما بعدها.

٣٦ - ادوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والنشر، ص١٣٧ .

٣٧ - أركان القصة، ص٩٥ .

٣٨ - بناء الرواية، ص١٤٠ .

٣٩ - انظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص١٥٤ .

٤٠ - حول الشخصية وأنماطها... انظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٠٧ وما بعدها، س. بيتروف، الواقعية النقدية، ترجمة شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣، ص٢٣٩ وما بعدها، انظر كذلك:

1 - Robert Scholes, Robert Kellogg; The Nature of Narrative Oxford Univ.Press, London, 1768, P.160ff.

2 - W.J Harvery, The Human Context, in: The Theory of the Novel, ed. Philip Stevick, Gollier Macmillan Publishers, London, 1967. P.231ff.

3 - J.A. Sutherland, Approaches to the Novel in: Novels and Novelists, ed. Martin Seymour, Smith, Adivision of W.H. Smith and son ltd. London, 1980, PP.60 - 61 .

٤١ - حول الأديب والواقع، ص٩، ٢٢ - ٢٣، ٣٧ .

٤٢ - منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص٨٩ .

٤٣ - الروائي والأرض، ص١٧١ .

٤٤ - المرجع نفسه، ص١٤٦، ١٤٧، ١٦٢ .

٤٥ - الرؤية والأداة، ص٢٢٣ - ٢٢٤ .

٤٦ - المرجع نفسه، ص٣٤٣ - ٣٤٤ .

٤٧ - المرجع نفسه، ص٢٢٣ .

٤٨ - المرجع نفسه، ص٤٥٢ - ٤٥٥ .

٤٩ - المرجع نفسه، ص٢٣ .

٥٠ - المرجع نفسه، ص٢٤ - ٢٥ .

٥١ - المرجع نفسه، ص٢٧ - ٢٨ .

٥٢ - أركان القصة، ص٥٠ .

٥٣ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة ص٥١ .

٥٤ - بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، ص٥٩ .

٥٥ - برناردي فوتو، عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، ص١٩٥ . وحول التكنيك في استخدام الزمان والمكان وأهميتهما انظر: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، ص٢٨٤ وما بعدها، الان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، (د.ت)، ص١٢٧ وما بعدها. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار عبد الجواد، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٩ وما بعدها، سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٦ وما بعدها.

٥٦ - الرؤية والأداة، ص٢٠٨ .

٥٧ - المرجع نفسه، ص١٦٩ - ١٧٠ .
٥٨ - المرجع نفسه، ص٢٠٨ وما بعدها.
٥٩ - المرجع نفسه، ص٢٥٢ - ٢٥٣ .
٦٠ - المرجع نفسه، ص٣٣٤ .
٦١ - المرجع نفسه، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص٣٦٦ .
٦٢ - المرجع نفسه، ص٣٣٧ - ٣٣٨ .
٦٣ - المرجع نفسه، ص٣٦٥ - ٣٦٦ .
٦٤ - بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، ص٢٩٣ .
٦٥ - عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦، ص٣٢٢ وما بعدها.
٦٦ - الروائي والأرض، ص٩٣ وما بعدها،
٦٧ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص٢٤٤ .
٦٨ - الروائي والأرض، ص١٣٦ .
٦٩ - انظر: أحمد الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٩١ . أبعاد العملية الأدبية، ص٦١ .
٧٠ - الرؤية والأداة، ص١٨١ . وانظر عن أهمية اللغة في الرواية: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، النادي الأدبي بالرياض، ص١١ وما بعدها.
٧١ - الرؤية والأداة، ص١٨٢ .
٧٢ - المرجع نفسه، ص١٨١ - ١٨٢ .
٧٣ - المرجع نفسه، ص٢٢٤ .
٧٤ - المرجع نفسه، ص٢٦٩ - ٢٧٣ .
٧٥ - المرجع نفسه، ص٢٧٤ .
٧٦ - المرجع نفسه، ص٣٧٥ .
٧٧ - المرجع نفسه، ص٣٥٧ .
٧٨ - المرجع نفسه، ص٣١٧ - ٣١٩ .
٧٩ - عالم القصة، ص٢٦٧ .
٨٠ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص٣٩٦ - ٣٩٧ .
٨١ - المرجع نفسه، ص٣٧٥ .
٨٢ - انظر: المرجع نفسه، ص٣٥٩ - ٣٦٠ .
٨٣ - انظر مثلاً: الرؤية والأداة، ص١٢٩، ١٥١، ٣٦٦، ٤٥٦ .
٨٤ - انظر: تطور الرواية العربيةالحديثة في مصر، ص١٠٣، ١٩٨ - ٢٠٠ .
٨٥ - الرؤية والأداة، ص٣٦٨ - ٣٦٩ . ويلاحظ أن عز الدين إسماعيل يفسر عقدة كامل بأنها عقدة اورست، انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٥٩ وما بعدها.
٨٦ - انظر: الرؤية والأداة، ص٣٦٣، هامش ١ ص٣٦٦ .
٨٧ - المرجع نفسه، ص٢٨٩ - ٢٩٠ .
٨٨ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص٣٦٦ وما بعدها.

٨٩ - المرجع نفسه، ص٣٨٢، الروائي والأرض، ص٩٠ -٩١ .
٩٠ - حول الأديب والواقع، ص١٦٥ .
٩١ - الرؤية والأداة، ص٣٧٣ - ٣٧٤ .
٩٢ - حنا عبود، المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص٢٦٨ .
٩٣ - الروائي والأرض، ص١٣٤ .
٩٤ - المرجع نفسه، ص١٤٢ .
٩٥ - المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، ص٢٥٧ وما بعدها.
٩٧ - الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣ .
٩٨ - شخصية المثقف في الرواية الفنية في مصر (١٨٨٢ - ١٩٥٢) (رسالة دكتوراه مخطوطة) القاهرة، ١٩٧٧ .