

قراءة في الرواية والسيرة الذاتية أصداء السيرة لنجيب محفوظ أنموذجاً

د هيثم أحمد العزام، أستاذ مساعد،

د. فاطمة علي النصيرات

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية

كليات التقنية العليا - الإمارات، أبو ظبي

كليات التقنية العليا - الإمارات، أبو ظبي

Abstract: this research study the narrative structure in two kinds of literature: Biography and Novel to understand the approaches of formals and artistry that can contribute to discriminate and identify the literary productions that fall in general under the narration science. For examples, the "Biography Echoes," "for novelist Najeeb Mahfouz is one of the literary products that we cannot identify it easily between being a novel or a biography. "Biography Echoes" contains all of the literary characteristics for biography and novel, so, this paper seeks to search in the concept, form, narration technique in the biographer and novel to be able.

Keywords: Novel, Biography, Echoes of Biography, Najeeb Mahfouz.

المخلص: يدرس البحث بنية الشكل الفني للسرد في نوعين أدبيين: الرواية، والسيرة الذاتية، غاية فهالمقاربات الفنية والشكلية التي من شأنها أن تسهم في تمييز بعض الأعمال الفنية التي تنمهي في فنّ السرد بصورة عامة، ف"أصداء السيرة" لنجيب محفوظ عمل أدبيّ يتماهى بين أن يكون سيرة ذاتية أو رواية، إذ قدّم فيه نجيب محفوظ كلّ مقومات العمل القصصي والروائي في آن، ولفهم بنية "أصداء السيرة" يقف البحث على فنية الشكل الأدبي لفني السيرة الذاتية والرواية من زوايا تتعلق بتصور النقاد حول مفهوم الرواية، ومكونات بنائها، وتقنيات سردها؛ إذ إنّ مكونات البناء الروائي تشكل إطاراً عامّاً للعمل الروائي، في حين تشكّل تقنيات السرد الوسائل الداخلية التي تتوفر للتأثير في المتلقي من خلال تقديم مضمون الرواية، أما فنّ السيرة الذاتية فقد عرض البحث لمفهومها معززاً هذا الأخير بتقديم دراسة تطبيقية لـ"أصداء السيرة الذاتية" التي تعدّ عملاً أدبياً إشكالياً يصعب تجنيسه بين أن يكون رواية أو سيرة.

الكلمات المفتاحية: الرواية ، السيرة الذاتية ، أصداء السيرة، نجيب محفوظ.

بناء العمل الروائي

المفهوم:

تعدُّ الرواية نوعاً أدبياً مستقلاً له بنيته الشكلية والفنية التي تميّزه، ومادته الروائية التي يتكفل البناء بتقديمها، وعلى الرغم من استقلالية الرواية بنمطٍ بنيويّ يمكن به تمييزها كعملٍ فنيّ، إلا أنّها ظلت مدينة لفنية البناء الأدبيّ السرديّ بصورةٍ مفتوحة على نحوٍ يفرض عليها أن تتقاطع معأجناس أدبية أخرى كالفصّة، والملحمة، والمسرحية، والشعر في كثير من الأحيان؛ فقد تكون الشعرية Poetics سمة بارزة في رواية ما، وقد يكون القصّ ملمحاً واضحاً في رواية ما، ولكونها كذلك فقد عدّها بورتون (Burton) نمطاً سردياً يمكنه ابتلاع جميع الأنواع الأدبية الأخرى تقريباً، بل ابتلاع فنون أخرى⁽¹⁾؛ وقد أدى ذلك إلى اتّساع وجهات النظر في محاولة لإيجاد مفهوم يصدق على فنّ الرواية، ففنّ الرواية متحرّر من منطق معيارية التصور البنيويّ والسرديّ، فالرواية تفتقر إلى تعريف جامع مانع يكشف عن بنيتها وفنية سردها؛ يرجع ذلك إلى أنّ الرواية تمرّدت على كلّ محاولات إيجاد مفهوم يصف الرواية؛ ورفضت الانضواء تحت أيّ واحدة من تلك المحاولات؛ لذا فقد تنوعت التعريفات بتنوع المنطلق الذي اعتمده كلّ تعريف، ووفقاً لهنري جيمس (Henry James) فإنّ الرواية تمثّل: "انطباعاً شخصياً عن الحياة، وهذا الانطباع هو الذي يشكّل قيمتها بالدرجة الأولى، وتختلف هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع"⁽²⁾، أمّا جيرمي هاورتون (Jeremy Horton) فيرى أنّ الرواية: "نثرٌ قصصيّ مُتخيّلٌ لحكاية طويلة تُصوّر شخصيات الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حُبكة معقدة إلى حدّ ما"⁽³⁾، لذلك فإنّ الرواية تعدّ صورة صادقة تكشف عن منهج انماط الحياة ونظامها العاطفي والمعرفي والسلوكي.

إلا أنّ الرواية فنّ أدبي يسمح للرواي أن يدخل فيه تغييرات تميّزه عن نمط الحياة الواقعي، فالرواية "عالم متميز عن العالم الواقعي الذي نعيش فيه، عالم مستقل ومعقد يجب البحث عن معناه من خلال الأشكال التي تولّفه"⁽⁴⁾، كما أنّها التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي، وهي النوع الذي يعطي التنوع حيّزاً واسعاً للعمل، وهي امتزاج الأنواع جميعها التي وجدت قبلها"⁽⁵⁾، وعند جبرا إبراهيم جبرا فإنّ الرواية "بحثٌ مستمرٌّ عن الحقيقة، وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي، ومادة تحليلها هي عادات الناس، ويرى جبرا أنّ العمل الروائي فرضٌ نظاماً على فوضى الحياة وتجاربها يمكن من خلاله إدراك مغزى العيش، وفكرته"⁽⁶⁾. فالرواية إذن تتعالق تاريخياً بواقع الحياة الاجتماعية وحركتها، وقد حدث تطوّر دلاليّ على مصطلح الرواية الذي يعود في أصل جذره إلى لفظ ROMAN والمشتقة من لغة الرومان بوصفها اللغة الدارجة الشعبية مقابل اللغة اللاتينية، وهي لغة علمية تذكّر بواقع مألوف محمّل بمعان إضافية⁽⁷⁾؛ وقد مرّت الرواية الغربية في عدة أطوار، فبعد أن كانت قديماً تشمل على حوادث خارقة للعادة مثل الذي نطالعه في قصص ألف ليلة وليلة، انتقلت في القرن الثامن عشر إلى تأليفٍ يراد به تصوير المجتمع في شيء من الدقة والأمانة⁽⁸⁾، وتعلقت الرواية بصعود التيار الشعبي⁽⁹⁾، وكما يقول هورتون (Horton): "إنّ دراسة نشوء الرواية يشبه إلى حد بعيد قراءة سرد تاريخيّ لنشوء الجنس البشري"⁽¹⁰⁾. إذ تعد الرواية مرآة حقيقية لأنماط السلوك البشري بما تحمله من أحداث وتفسيرات تمثّل في واقعها تفسيراً للتفكير الإنساني.

أمّا عربيّاً، فإنّ البداية الحقيقية للرواية العربية كانت في الشكل المتطور لـ"فنّ المقامة" الذي قدّمه المويلحي في حديث عيسى بن هشام (صدرت في عام 1907)، وفي سلسلة الروايات التاريخية التي قدّمها جورج زيدان، وكذلك الأعمال التي جمعت بين السيرة الذاتية والرواية قبل أن تصل إلى مرحلة النضوج كـ"الأيام

لطف حسين"، وبعض أعمال توفيق الحكيم، ورواية زينب التي صدرت ما بين 1912-1914 لمحمد حسين هيكل⁽¹¹⁾، ومنذ ذلك الحين تعددت الموضوعات التي عالجت الرواية العربية منذ ظهور زينب إلى هذه اللحظة⁽¹²⁾، فالحديث عن نظرية عربية للرواية لا يتم بمنأى عن تأثير الأدب الأوروبي الحديث شعره، ونثره، وقد تم هذا بعد اطلاع الأدباء العرب على الأدب الأوروبي في هذا المجال، وقد ظهر هذا التأثير على الإنتاج الروائي العربي - خاصة الأدباء المصريين - تأليفاً وترجمة⁽¹³⁾، مع التذكير في الوقت نفسه بأن الأدب العربي في قصه الشعبي مثل "ألف ليلة وليلة"، إذ عدّ واحداً من المؤثرات التي ارتبطت بنشأة الرواية الغربية⁽¹⁴⁾، و من هنا فإنّ الحديث عن الرواية وأركانها الأساسية بمعنى العناصر الأساسية، كما وضحها فورستر (Edward Morgan Forster) التي تكون العمل الروائي عربياً قد لا يختلف عنه أوروبياً بسبب التأثير الناشئ أدبياً في مجال الرواية الغربية على الرواية العربية، فإذا كان القصّ، والشخصيات، والحبكة، والخيال الجامح، والإيقاع مثلاً عناصر رئيسية حدّدها فورستر أركاناً للرواية⁽¹⁵⁾ فإنّه من الصعب بحال أن نتجاوزها عند الحديث عن مكونات الرواية العربية.

عناصر البناء الروائي

إنّ الحديث عن مشكلات البناء الروائي يستتبع بالضرورة تقديم الآراء المتعددة حول هذه القضية، فقد قدم بورنوف (Boronov) مفهوماً للعملية الروائية من حيث خلقها معتمداً على دمج عناصر البناء الروائي التي تتأزر معا لتكون عملاً روائياً، يقول: "لأجل أن يكون هناك قصة ولكي تكون مفهومة يجب أن يدخل تنظيم أولي في هذا التجميع للأحداث المنجزة، وأبسط أشكال هذا التنظيم هو التسلسل الزمني "قالبحار يسافر ويعود ويقابل امرأة فيقتلها"⁽¹⁶⁾، وقد سبق هذا المثال لاستخلاص أهم مكونات العمل الروائي تالياً:

القص

يعرف القص بأنه تعاقب الأحداث التي يبدو أنّ كل واحد منها مستقل عن الآخر⁽¹⁷⁾، وهو بذلك ميزة تجعل المستمعين متشوقين لمعرفة تسلسل الأحداث، وكيف انتهت العقدة؛ فالقصّ يروي الحياة بالزمن، والرواية تضمن الحياة وقيمتها⁽¹⁸⁾، والقصّ كذلك ركنٌ أساسي لا يمكن للرواية أن تقوم بدونه، إنّه العلم المشترك في الروايات كلها، فالراوي مطالب بإقامة علاقات، ومتى ينتقل العمل القصصي إلى مستواه الروائي، فإنّ الراوي مطالب بإقامة علاقات منطقية يحكمها قانون السببية بين هذه الأحداث، وعند هذا المستوى من القصّ يرتفع مستوى التوتر القائم على التشويق إلى ما يعرف بـ"الحبك الروائي"، وعنده تتجمع خيوط الرواية لتتصاعد في شكلٍ يبدأ بالتعقيد شيئاً فشيئاً.

الحبكة

تعدّ الحبكة واحدة من أهم عناصر العمل الروائي؛ فهي تكشف عن عمق الرواية، وتسلسل الأحداث، وتعاقبها، كما أنّ الحبكة تكشف عن منهج الراوي وأسلوبه، وتضع أبطال القصة في المواجهة مع المتلقي، فهي الترتيب الفني للأحداث⁽¹⁹⁾، وهذا الترتيب يقوم على التعالق المنطقي المحكوم بالسببية، والحبكة تتضمن عدداً من الوقائع الطارئة التي تؤسس وحداتٍ سردية ذات أبعاد متغيرة، في بعض الأحيان يطلق على أصغرها اسم Motive محقّر⁽²⁰⁾، فمفهوم الحبكة يقوم على عنصرَي الحركة والتغيّر ابتداءً من موقف معين، وذلك تحت وطأة بعض القوى، بينما يعتمد القصبصورة كبيرة على الشخصيات⁽²¹⁾، ذلك أنّ الشخصيات تحرك الأحداث وتتصرف بها.

السرد

يعدّ السرد قوام الرواية، ويتكون من مجموعة من العناصر: ك"اللغة"، و"الشخصيات"، و"الأحداث" التي تتتابع في تسلسل زمنيّ تتعاقب منذ البداية حتى النهاية، والراوي يقوم بإجراءات سردية تتمثل فيالقطع، والاختيار، والاختزال للوقائع التي يريد سردها، وتلعب اللغة دوراً أساسياً في ذلك.

اللغة

اللغة مكوّن أساس في التجربة الكتابية الإبداعية الروائية سواء من حيث الخلق والإبداع، أو الإبلاغ والإيصال، واللغة بنية حيّة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، وبوساطتها تُشخص العلاقات الإنسانية، ويتمّ تحويلها إلى عالم روائي يرى فيه الآخر ذاته، ويستحضرها عبر توفر المادة الروائية المقروءة والمحكية، والمُشاهدة ليتمّ فيما بعد البحث عن صيغة الملائمة المحوّلة لهذه المادة، ولا تكتسب هذه الصيغ جماليّتها إلا بالخرق، والخلخلة، بهذا المعنى تكون اللغة المكتوبة أداة اكتشاف وبحث وصياغة⁽²²⁾، وبما أنّ اللغة ليست مقصورة على الرواية، إلّا أنّ لغة الرواية تظلّ تحافظ على فرادتها من كونها لغة سرد تُعنى بقول الحدث وتزمينه وتشخيصه بالاعتماد على ما هو فنيّ، واللغة على مستويات: (23) لغة سردية مكانية صافية، ولغة سردية تقترب من لغة الحكاية، ولغة المحكي الشفوي، ولغة واصفة، ولغة شعرية.

وجهة النظر/ التكوين:

تعني وجهة النظر التلاؤم مع سير الحياة الذاتية، وينعدم هذا التكوين عندما يضع الراوي نفسه في نطاق ما هو مصطنع، وهي أيضاً الزاوية التي تُسرد القصة من خلالها روائيًا (24)، وتفرق إنجيل بطرس في بحث "وجهة النظر" بين منطلقين: موضوعي، وفنيّ: فوجهة النظر من الناحية الموضوعية تمثّل فلسفة الراوي، أو موقفه من القضايا الاجتماعية، والسياسية أو غير ذلك من نواحي الحياة

الإنسانية، بينما هي في مجال النقد الروائي تمثل العلاقة الفنيّة بين المؤلف والراويوموضوع الرواية⁽²⁵⁾. وينشأ التكون النصّي عادة انطلاقاً من فكرة محددة هي المدار الذي يتأسّس عليه النصّ الروائيّ، وملاحظة هذه الفكرة هي بمثابة متابعة دقيقة لخيوط الحكاية المنسوجة داخل النصّ، وشدّ المتلقي للرواية، وهذا يعني أنّ الحكاية التكوينيّة تؤسّس لوظيفتين:

أ. الامتداد بالنصّ الروائي

ب. إحكام الانتباه، وشدّ المتلقي

وعلى وجهة النظر -وفق هنري جيمس- (Henry James) أن تحكي ذاتها عن طريق مَسْرحة الحدث أو عرضه، وليس عن طريق السرد أو التلخيص، ومن هنا برزت أهمية الوعي المركزي حول الوظيفة الفنيّة لوجهة النظر⁽²⁶⁾، فوجهة النظر تمثل نقطة مركزيّة في عمق أحداث الرواية وتسلسلها الزمني، وحركة الشخوص.

الشخصية:

تعدّ الشخصية من أهم عناصر البناء الروائي، وترجع أهميتها إلى أنّها تصور حياة أفراد عاديين يشاطرهم القارئ اهتماماتهم، وهمومهم، وطموحاتهم، وأسرارهم، وخفاياهم، ولعلّ تعلقنا في الشخصيات نابع من تغلغلنا في حياتهم ومعرفة مكشوفاتها⁽²⁷⁾، ولإحاطة بفهم الشخصية لابدّ من التوقف على نشاطات ثلاثة، وفهمها فهما دقيقاً، وهي:⁽²⁸⁾

أ. فهم طبيعة ونفسية وخفايا الشخصية

ب. فهم الأساليب الفنيّة التي يتبعها القاصّ لعرض أو خلق

الشخصية

ت. إيمان القارئ بصدق الشخصية وقناعته بها.

أما التقسيم المتبع في تصنيف الشخصيات فقد بات معروفاً، إذ إنّ هناك نوعين من الشخصيات في العمل الروائي تتمثل في:

أ- الشخصية المسطحة

ب- الشخصية المدورة

فبينما تضطلع الشخصية المسطحة بدور ثانوي في العمل القصصي، فإن الشخصية المدورة تستقطب إمكانات القاصّ والروائي لتصويرها وسبر خفاياها، وبيان صفاتها المتغيرة، وسماتها المتعددة.

تقنيات السرد الروائي:

يعدّ سوسير أحد أهم منطري علم اللسانيات في القرن العشرين، ومنذ أن شرع دي سوسير (Saussure) بالنظر إلى اللغة باعتبارها مجموعة من الإشارات الدالة تعمل بنظام معين تحكمه جملة من الاستخدامات⁽²⁹⁾، لم يتوقف الشكلانيون الروس عن الإفادة من ثورته اللسانية في حقل اللغة، وقد كانت تصورات سوسير حول اللغة والكلام، والأنساق وطبيعة الدال والمدلول تأثيراً واضحاً في أوساط الشكلانيين الروس، إذ حدّد الشكلانيون طبيعة موضوعهم، فلم يتناولوا الأدب بمفهومه الواسع مركزين على طبيعة العناصر التي إذا اجتمعت أعطت للعمل صفته الأدبية، فتوجهت مباشرة إلى معاملة اللغة المستخدمة في العمل الأدبي بصفتها استخداماً خاصاً ينحرف عن الاستخدام اليوميّ للغة العادية⁽³⁰⁾، ويفرق توماشومسكي (Chomsky) بين مصطلحين مهمّين في المستوى السردّي في القصة، الأول المتن الحكائيّ، وهو أحداث القصة، غير أنّه يعني أيضاً أحداث القصة كما يفترض أنّها جرت في الواقع، والمصطلح الثاني المبنى الحكائيّ، ويعني طريقة عرض الأحداث وسردها، وتتوضّح أهميّة المصطلحين من كون المبنى الحكائي

يسرد القصة من وجهة نظر الراوي، لا من كونها مطابقة للواقع، فقد يتلاعب الراوي بالزمن، وقد يعيد ترتيب الأحداث وفق بنائية الخطاب في سرد الأحداث⁽³¹⁾، وكان التفريق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي واحدة من القضايا المهمة في تحليل العمل الأدبي عند الشكلايين الروس⁽³²⁾، وقد سمى الشكلايون هذه العناصر تقنيات الشكل الأدبي التي كان السرد واحدًا منها؛ فعمل معاملة الدراسات النقدية الحديثة التي اجترحت، وعليه سيتم النظر إليه ضمن هذا السياق النقدي؛ إذ انصب اهتمام الشكلايون الروس على مفهوم السرد للمكانة الهامة التي يشغلها في العمل الحكائي؛ لإعطاء هذا المصطلح تعريفًا خاصًا به يمكنهم من تحليل طبيعة العمل الروائي، فقد أقاموا حدودًا نظرية بين القص والحبكة، فبينما كان القص هو مادة الحكوي، كانت الحبكة هي التي ترتب عناصر هذه المادة وفق نظام خاص عُرف في ما بعد بالأدبية Poetics

وقد تعددت طرق تناول السرد من أطراف عديدة، حاول كل طرف استغراقه من جهة الوظيفة التي يتطلع إليه من خلالها، فهو مثلاً علاقة نظام الكلمات بأحداث تشبه الأحداث التي تصادفها في حياتنا الخارجية⁽³³⁾، أما طبيعة السرد من حيث اتجاه تحركه فهو لا يتجه من الذات إلى الموضوع، ولا يتحرك خطياً من الماضي إلى الحاضر، بل يتجاوز الزمن إلى محوره⁽³⁴⁾، وهو من حيث أنواعه: سردٌ شفاف يتوارى فيه القص لصالح الحكوي، وكثيف يظهر حينما يشير الراوي لنفسه بوصفه منتجًا للأحداث، وهو كذلك بؤرة من الديناميات، والاستراتيجيات الموصولة برؤية للعالم يصدر عنها المبدع من تخيلاته⁽³⁵⁾، وجوهره أنه قطع واختبارٌ للأحداث المتتابعة المتسلسلة في الزمن⁽³⁶⁾. أما تقنيات السرد فقد عرقت بأنها الوسائل التي توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو أنها الوسائل التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور⁽³⁷⁾، يلجأ إليها المبدع لخلق الشكل

الفنيّ الذي يريد، وهي حياديّة تكمن أهميتها في كيفية توظيفها في الخطاب الروائيّ⁽³⁸⁾، وتكمن تسميتها بوسائل ربّما لأنّها تعين القارئ على التداخل بين ما هو خارجيّ واقعيّ، وبين ما هو تخيليّ سرديّ، فتعمل على تعميق درجة الإبهام من جهة، وتبدّده من جهة أخرى⁽³⁹⁾، وقد تنوعت تقنيات السرد الروائيّ بتنوع مستوياته التي يعود الفضل في التمييز بينها إلى الشكلايّ الروسيّ توماشفسكي فكانت عنده:

- أ- المتن الحكائيّ، ويعني مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل
- ب- المبني الحكائيّ، ويتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعى فيه نظام ظهورها⁽⁴⁰⁾، وفي هذا الإطار فإنّ الأحداث المحكية ليست هي التي تهمننا، ولكن ما يهمّ هو الطريقة التي يجعلنا الراوي نتعرف من خلالها على الأحداث⁽⁴¹⁾، فالمستوى الأول يمثل قولاً روائياً، والمستوى الثاني حكياً روائياً.

وبناء على هذا التقسيم بين مستويات السرد نجد أنّ تقنيات منطلق الأحداث، وتقنيات الشخصيات، وعلاقتها قد ارتبطتا بالمتن الحكائيّ، أما تقنيات المبني الحكائيّ فقد تمحورت في زمن الحكّي، وجهات الحكّي، وصيغة الحكّي⁽⁴²⁾، وقد تناولت يمني العيد⁽⁴³⁾ هذه التقنيات بشيء من التفصيل مع المحافظة على الثنائية السردية المتعلقة بالمتن والمبني الحكائيين، فأشارت إلى دراسة العمل السردية من حيث هو حكاية يستدعي دراسة ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها، والحوافز التي تتحكم بالعلاقات الشخصية، وبمنطق الترابط بين الأفعال، والعلاقات في ما بينها.

أمّا العمل السردية من حيث هو قول، والقول هو الخطاب؛ إذ تفضل يمني العيد استخدام مصطلح قول بدلاً من مصطلح خطاب Discourse⁽⁴⁴⁾، يضاف

إلى ما سبق فإنّ العمل السرديّ يستدعي دراسة الشخصيات، وقد تمّ الحديث عنها في إطار المستوى الأول، وزمن القصّ، وهيئة القصّ، ونمط القصّ.

وقد أجمل الشكلاونيون الروس الحديث عن تقنيات يرى الباحث أنّها تتعلق بالسرد بوصفه مبني حكاياً عندما تناولوا الحكمة باعتبارها الترتيب الفنيّ للأحداث⁽⁴⁵⁾، بمعنى آخر أنّها تتابع الوقائع والأحداث في مبنى حكايّ ما، وكلّ الحيل التي تجعلنا نولي اهتماماً للشكل الروائيّ، وهي أيضاً انتهاك طرق النظم الشكلية المتوقعة للأحداث⁽⁴⁶⁾، منها التعريف الذي يغير من استجابتنا للعالم عن طريق تعريض مدركاتنا التي تعودنا عليها لإجراءات الشكل الأدبي⁽⁴⁷⁾. ولم يقف الأمر عند هذا التوزيع، فقد تناولت التقنيات السردية بأساليب تتفق وطبيعة المادة الروائية المدروسة، فتحدثت أ.ف. تشنترين مثلاً في كتابها "الأفكار والأسلوب" عن المونولوج، والحوار، وتعدد الأصوات في المادة الحكائية⁽⁴⁸⁾، وتناول أحمد الزعبي تقنيات المونولوج، والاسترجاع، والحوار⁽⁴⁹⁾، وتعرّض عدنان خالد عبد الله للشخصيات، والحبكة، والحوار، واللغة⁽⁵⁰⁾. وتجدر الإشارة إلى أنّ ربط هذه التقنيات عند كثير من الباحثين في السرد الروائيّ راعت حدود واتّجاه كلّ تقنية من التقنيات المستخدمة مع الاختلاف في كثير من الأحيان بين جهات التداول.

السيرة الذاتية

يتناول النقاد باستمرار العمل الأدبيّ بطرائق مختلفة يقوم على توجيهها

عاملان، هما:

1- العمل الأدبيّ موضوع الدراسة

2- المنطلقات المعرفية التي يواجهونها بها

فلم يكفّ النصّ الأدبيّ منذ نشوئه عن استقزاز النقاد بصفتهم طليعة مَنْ يتصدون له، وبصفته ممثلاً لوحدة المعنى المنشود، وبصفة النقد ممارسةً تستهدف

فهم تلك الوحدة، فلا غرو والأمر على هذا النحو أن يتّجه النقد أولّ ما يتّجه إلى البحث عن مداخله أو قل مفاتيحه التي يلج من خلالها دنيا النصّ، وتبدو المهمة ضرباً من التنجيم أو المغامرة إذا فتح الأدب باباً جديداً من الإبداع عزّ على النقد تناوله؛ والسيرة الذاتية تطرح إشكالاً في مجال هويتها الأدبية، إذ لم يتفق النقد الأدبي على حدود واضحة من شأنها أن تكشف هوية السيرة الذاتية، ووفقاً لفيليب لوجون (Philippe Logon) تمثّل السيرة الذاتية حكياً استعادياً نثرياً يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاصّ، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة⁽⁵¹⁾، ويحدد محمد الباردي بناء على هذا التعريف أربعة أركان للسيرة الذاتية هي:

أ- شكل اللغة (قصة + نثرية)

ب- موضوع (حياة فردية، تاريخ شخصية معينة)

ج- موقع السارد (لا بد من تطابق بين المؤلف والسارد)

د- موقع منظور الحكّي (أن يكون استعادي)

ويعدّ حاتم الصكر السيرة الذاتية مثلاً واضحاً على ضعف الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية الممثلة للتقسيمات النهائية والمزايا المستقرة الخاصة بكل نوع، يقول: "السيرة الذاتية المستعادة بوعي مسلط على الماضي -بكونه مجموعة أحداث ومواقف- تحمل في ثناياها حرجاً لتلك الحدود الفاصلة؛ لأنها تتجول بداخلها بحرية⁽⁵²⁾، ثمّ يتحول الصكر عن هذا التعريف طارحاً تعريف المعجميين الذين يعرفون السيرة بأنّها "رواية حياة المؤلف بقلمه⁽⁵³⁾، ليستقرّ على أنّ مقاصد السيرة "تتركز عادة في بناء نصّ سيرة أديب، تسهم عبر بلاغة التعبير في خلق كيفيات خاصة لوقائع لا تمثّل حقيقتها، وهذا ما يتلاءم مع رواية السيرة الذاتية التي تتخذ مادتها السردية من حياة كاتبها، ولكن ضمن بناء متخيل وبصياغة أدبية تتقدّم فيها

مطالب السرد إلى المرتبة الأولى" (54). ويهدم يفجيني يفتوشنكو (Yevgeny Yevtushenko) هذا الجنس من أساسه دونما تعاطف يذكر، ففي مقدمة مقالة له ترجمها علي عبد الأمير يقول: "سيرة الشاعر الذاتية هي شعره، أما الأشياء الأخرى فهي مجرد هوامش لا يكون المرء شاعرًا حقيقيًا إلا إذا استطاع القارئ أن يراه بدمه ولحمه وكأته يحمله على راحة يده بكل مشاعره وأفكاره وأفعاله" (55)، و"إذا كان عمل الشاعر الحقيقي صورة مؤثرة حية خاصة بالأصوات يكون العمل صورة شخصية بورتريه حية وشاملة" (56)، وبتقاطع هذا مع ما طرحه زكي مبارك وكأته على موعد معه حين يقول عن الذاتية الأدبية: "إنّ الذاتية الأدبية هي أن تكون أنت فيما تكتب وفيما تقول بحيث يشعر من يقرأ لك أو يستمع إليك أنك تنقل عن قلبك وضميرك، وأنّ لك خصائصك الذاتية لا يزاحمك فيها سواك، وأنتك لو نشرت مقالاً بدون إمضاء لنمّ عليك الروح قبل أن ينمّ عليك الأسلوب" (57)، هذا في الوقت الذي يقول فيه حاتم الصكر: "فسيرة الشعراء مثلاً تؤثر في وعي القراء وربما توجه قراءاتهم لقصائد هؤلاء الشعراء، ولكنها لا تستطيع أن تحلّ محلّ المركز أو البؤرة لفهم النصّ الشعريّ وتحليله" (58)، إذ إنّّه فعلاً وكما يقول ليون إدل (Leon Edel): "إنّه لا يمكن إعادة بناء التجربة الخاصة بالسيرة بأخذها من القصيدة، كما لا يمكن إعادة بناء القصيدة -إذا ضاعت- من التجربة، ومن الطبيعيّ أن نعلم أنّ مجموع الأجزاء لا يمكن أن يساوي الكلّ تماماً" (59)، ومهما اختلفت الأقوال تبقى السيرة نوعاً أدبيّاً، وهو كما يراه إدل "أدق وأرق فنون الكتابة، وأعتقد أنّ مصدر هذه الدقة كون كاتب السيرة يسعى إلى بعث الحياة فيما تبقى من مادة جامدة، تخلفت وراء عبور إنسان ما لهذه الحياة الدنيا فيسعى إلى استرداد ما كان بمثابة الروح والجسد والمشاعر، ويصوغها على صورة ذلك الإنسان الغابر،

ومصدر الرقة هي أنّ السيرة بطبيعتها عملية تتسم بالإنسانية والتهديب والمدنية،
والسيرة تشبه النفس الإنسانية في تغييرها واستمرارها وانضباط العاطفة والمزاج

الدراسة التطبيقية: أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ

بحث في العنوان

أولا التسمية: تشير الدلالة اللغوية لمفردة الصدى أنها رجع الصوت حين يرده جسم عاكس كالجبل أو المغارة أو بهو قصر واسع الأرجاء، وربما كان هذا الاختيار من نجيب محفوظ مقصودا لذاته لأنه كما سيتضح معنا أثناء الدراسة أنّ هذه المختارات المنقاة بعناية أرادها محفوظ لتعطي أهم المراحل الحياتية التي عايشها وعابنها وتركت أثرها فيه مقاومة وبشدة آفة النسيان فظلت عصية على الرحيل وشاهدة على فترة تاريخية غاية في الحساسية، فظلت تتردد أصدائها مذكرة بذاتها فإرضة أثرها حتى انتظمها هذا العمل الجريء الجديد، ومما سيلفت انتباه قارئ "أصداء سيرة ذاتية" أمور عدة أبرزها: التسمية، فهل نحن بصدد عمل سير ذاتي حقيقة؟ أم هل نحن بإزاء عمل أدبي إبداعى تزيّنا بزّي السيرة الذاتية⁽⁶⁰⁾، ولماذا كانت الأصداء مثلاً هي التي آثر محفوظ أن يسمعها القارئ وليس الأصوات؟ لماذا اختفى الصوت ليتولّى الصدى مهمة الإيصال، هل لهذا الأمر علاقة مباشرة بطبيعة العمل الحكائي المتخيل منه على وجه الخصوص ليشكل بدوره البنى المعرفية التي يريد نجيب محفوظ إيصالها إلى المتلقي ليحمله على تمثّل الرسالة المراد إيصالها فأثر إيقاع المتلقي بين دائرتين : المتخيل من جهة والواقعي من جهة أخرى ليعتبره بين لذة المتخيل وهو يحاول بناء صورته الذهنية ومتعة المعرفي وهو يحاول جاهدا أن يوظفه معيدا بناءه مرة أخرى على وجه يطمئن معه بأنه والحقيقة صنوان هذه هي الثنائية التي يتراوح بها النص أعني نص أصداء السيرة الذاتية بين السيرة الذاتية عملا مستقلا قائما بذاته له أدواته وطبيعته وبين كونه عملا أدبيا خالصا الأمر الذي يوقع متلقي النص وقارئه في ذات

الحيرة التي ربما تغياها نجيب محفوظ مؤثرا هذا النوع من الكتابة التي تضم من المعاني أكثر مما تصرح به ليقع على كاهل القارئ عبء المغامرة في أنها عملية مستمرة لاستكشاف المضمرة الذي أتصور أن الكاتب قد واره لاعتبارات تتعلق ببنيته الفكرية والنفسية المتعاضمتين فهو أكبر من أن يبذل هذه التجربة العظيمة المتطاوله زمانا المنتشرة مكانا العميقة تأثيرا فيقدمها بلغة مباشرة تتحدث فيها أناه كما يتحدث أو تحدث الكثيرون لذا تجنب محفوظ هذا الأسلوب الكتابي حتى لا يفقد فرادته وكي يؤسس طريقة رائدة يكون له فيها قصب السبق ولا عجب

لكن هذا الفعل الإبداعي الفريد له وجاهته من أبعاد شتى : فهو محاولة أخذت طريقها إلى النجاح لأنها استطاعت أن توأم بين معطيات متعددة على صعيد الداخل والخارج فعلى الصعيد الداخلي استطاعت الأصداء أن تشكل معادلا موضوعيا لسلسلة الأحداث الخارجية الوافية التي شكلت بطريقة أو بأخرى وعي نجيب محفوظ الثقافي والفلسفي وعمقت في وجدانه كثيرا من القيم التي صارت فيما بعد هاديا وموجها لمسيرته الإبداعية خاصة وربما لمسيرته الحياتية بشكل عام لا سيما وأن جملة الوقائع والأحداث التي قدمها نجيب محفوظ في الأصداء هي رصيده شبه الكامل من التجارب الذاتية التي ابتدأت منذ بواكير طفولته التي كانت حادة التأثير في وجدانه كما أسلفت يظل سؤال لماذا أصداء السيرة الذاتية قائما أعني : لماذا الصدى بديلا عن الصوت ؟ ولعل مشروعية هذا السؤال متأتية من الرغبة في استكناه المقصد الحقيقي الذي ترمي إليه الأصداء عند نجيب محفوظ فلو وفقت دراسة ما بحل هذا اللغز الكبير بالإجابة عن هذا السؤال لانكشفت أسرار هذا النص بالغ التكثيف كثير الإيجاز لكن طبيعة اللغة واللغة الأدبية خاصة تحولان دون الوصول إلى ذلك وتحملان القارئ على تجربة توليد المعاني المحتملة مع كل عملية قراءة فيغدو القارئ مركزا للمعنى وتنتقل عملية الإبداع لتكون إلى جانب القارئ بل من

سلطته فيصبح البحث عن المعنى أشبه ما يكون برحلة يكتنفها المجهول على أن تتحدد ملامحها مع كل محاولة اكتشاف للطريق

الرسم:

التشكيل البصري الذي كان جزءاً مهماً في أصداء السيرة الذاتية كان عملاً مصاحباً يكاد يغطي كل جزء من هذا العمل الفريد . من غير الممكن أن يأتي ذلك مصادفة كما أنه من غير المعقول أن تتعدى القراءة الحصيصة الرسم الممتد عبر صفحات الأصداء وتتجاوزته دون أن تقيم له وزناً . إن القراءة الحالية لتعتبر الرسم بنية أساسية من بنى النص تتكامل معه حيناً وتشير إليه حيناً آخر تعبر بطريقتها تومىء دون أن تفصح ؛ لأنها بكل تأكيد نص مواز لموار بالمعاني فما الذي يمكن قوله بهذا الصدد؟

يلحظ ناظر السيرة تبدلات مواقع الصورة ، أعني صورة صاحب السيرة، وما دام أنّ اللوحة التي صممت لتكون غلافاً لهذا العمل قد صممها فنانٌ مثل جمال قطب فليس غريباً أن يطرح القارئ تساؤلاته حول قصديّة هذه التغيرات التي أجريت على صفحات الغلاف، وليس غريباً هذا لتعلق الأمر بكاتب كبير هو نجيب محفوظ اعتبره عبد الرحمن ياغي كاتب قومي كبير "إنّه مثل ديكنز بالنسبة للإنجليز وتولستوي بالنسبة للروس وبلزاك للفرنسيين إنه يمثل الكاتب القومي بالنسبة لنا نحن العرب"⁽⁶¹⁾. فما الذي يمكن فهمه من إجراء هذه التبدلات لصورة صاحب السيرة ؟ إن الدراسة لتود أن تمهد للإجابة عن هذا السؤال بالقول : ثمة علاقتان : علاقة صورة الشيء بحقيقة الشيء وعلاقة صوت الشيء بصداه هذا الإدراك للعلاقتين ينسجم بقوة مع الفرضية التي قدمتها الدراسة مسبقاً لتأكيد أن الرسم نص مواز يعبر بطريقته الخاصة ولكن في الوقت نفسه تحتفظ كل علاقة بخصوصيتها فليس شرطاً أن يتماثل حجم التغيير الحاصل لصدى الصوت بحجم التغيير الحاصل للصورة . أن التغيرات التي حصلت لصورة صاحب السيرة في تقدير الدارس لتشير إلى حجم التبدلات الهائلة

التي رافقت نجيب محفوظ في رحلته الحياتية متضمنة بالطبع المتغيرات الفكرية والثقافية والاجتماعية التي بنيت عليها حياته وهي قطعا متغيرات لها أهميتها الخاصة نسبة لما نعرفه عن نجيب محفوظ الذي عبر عنها بطريقة كتابته التي تفرد بها عن أبناء جيله من الأدباء والمفكرين فكانت طرازا خاصا وسمتا متميزا لم يطاوله بها أحد. ولا غرو، فهذا صلاح فضل يثبت شهادة أحد المشتغلين بالترجمة في مؤتمر عالمي يقول "أتعرف أنّ نجيب محفوظ يكتب بطريقة أفضل عشرات المرات من همنجواي، وأنّه لم يأخذ حقه عالمياً لسبب وحيد هو أنّه سجين لغتك العربية، هذه اللغة التي لا نصيب لها من العالمية⁽⁶²⁾، وبذلك يرى صلاح فضل أنّ الرواية العربية كان قد وضعت نفسها على قدم وساق مع كتابات عالمية نالت شهرة واسعة، وأنّ نجيب محفوظ قدم جهوداً عظيمة في تقنيات السرد الروائي.

هذا إذا ما عرفنا أنّ حياة نجيب محفوظ كانت على مستويين ربما وصلا جد التناقض : مستوى بسيط مثل الخط العام لحياته على المستوى الاجتماعي الشخصي الذي تجلى فيه للعيان ابتداء من اختياره شريكة حياته مروراً ببقية الخيارات الوظيفية وعلاقاته الاجتماعية التي كانت منسجمة مع إيقاع الحياة المصرية فلم تظهر فيها أية نتوءات تشير إلى رفضه وتمرده واختلافه وربما اغترابه . ومستوى مركب تجلى في أعماله الأدبية التي سمحت لشخصيته الحقيقية بالظهور والامتداد فكان مفكراً ومتفلسفا ورافضاً وثائراً وحكيماً ومؤمناً ومتشككاً فهو لم يلزم صورة واحدة صاحبه حياته طولها بل كانت له تمثلات تعكس المرحلة التي يعيشها معبراً عنها هذا ربما ما يفسر اختلاف صورته والرسومات التي امتدت على صفحات العمل الذي نحن بصدد دراسته

إنّ كفاءة نجيب محفوظ ليست محط شكّ لتحتاج إلى الإثبات، ولكنني سقت هذين القولين فقط لأسوّغ أهمية العنوان في عمل أدبيّ كعمل محفوظ؛ هذا ولأنّه

يشكل أفقاً بذاته يستحق أن يوقف عنده طويلاً، ولأن كانت دراسات العنوانات كعمل مستقل ظاهرة جديدة في الأعمال الأدبية الحديثة، فإن الأمر من وجهة نظري يستحق ذلك لما يلعبه اختيار العنوان من أهمية، يقول سليمان بكري: "من أجل فحص آليات العنوان القصصي وسبل اكتشافه واختباره كانت دراسة ثريا النصّ مدخلاً لدراسة فريدة من نوعها، جديدة في الإبداع الواعي للقاصّ محمود عبد الوهاب قامت على اكتشافه لجوهر العنوان القصصي وما يعنيه بعد عملية بحث واستقصاء أخذت طابع الاتساع والمعرفة بالاعتماد على استبطان التجربة الإبداعية"⁽⁶³⁾، تلك التجربة التي كشفت عن فنّ عميق في منهج إقامة علاقة بين العنوان ومحتوى السرد وأسراره.

إنّ العنوان يمثّل رؤية للنصّ حاول أو يحاول القاصّ تجسيدها فيه فتكون تلك الرؤية أكثر سطوحاً وأقوى استجابة، وقد تخضع بعض العنوانات لحركة الزمن في تحولاته الاجتماعية⁽⁶⁴⁾؛ أليس هذا ما نلمسه في معظم مؤلفات نجيب محفوظ والتي كان يشكل كلّ منها عنواناً لمرحلة حاول تجسيدها بروايةٍ روائيةٍ فاعلة؟ إنّ العنوان يمثّل المهيمنة التي تتسيّد على بقية عناصر الإبداع القصصي والروائيّ، وهو كذلك العنصر الذي يظلّ ممسكاً بالقارئ يسحبه للمشاركة في إنتاج دلالاته بعد عملية تفاعل بين الاثنين، وخلق استجابة حقيقية لديه، لكن على الباحث أن يكتشف عنوانه من داخل القصة أو الرواية، ليؤدي إلى ظهور سلسلة من الدلالات في قراءة العنوان تهبه دينامية فاعلة في النمو⁽⁶⁵⁾. وتمنحه قراءة الرواية من زوايا متعددة.

في الشكل منظوراً

العمل الذي نحن بصده يتألف من مئة وست وخمسين صفحة، والرقم من الدارس - لأنّ صفحات الكتاب رقت بطريقة لم نألّفها من قبل، فصفحة تحمل صورة صاحب العمل، والأخرى تحمل رقماً، باستثناء صفحة ما بعد الغلاف فهي

صورة صاحب العمل - وملحق اليوم الذكريات، وفي هذه الصفحة كتبت العبارات الآتية⁽⁶⁶⁾:

- "وبعد، فهذا هو التجوال الممتع في فكر نجيب محفوظ، في عوالمه العبقريّة، في خواطره، في ذكرياته في نظراته الثاقبة، في رؤيته الفلسفية"
- "هذه كذلك مجموعة من صور أدينا العالميّ الكبير تصافح أبصارنا وبصائرنا ولكل منها قصة تروى في شريط الذكريات"

توزع النص الأول ليلحق بالعمل الروائي والنص الثاني ليشير إلى الألبوم، إنّ صفحات العمل المكتوبة والمشار إلى عددها حملت بين ثناياها (222) مائتين واثنين وعشرين عنوانًا تكرر بعضها على النحو الآتي:

- على مستوى تبدل مواقع الصورة، الاسم، العنوان، نلحظ اختفاء البحر بين صورة الغلاف والصورة التي تليه، يمكن أن تثير تساؤلًا عن حركة تبدل مواقع تلك الأشياء، أو غياب بعضها؛ ليدلّ على تبدل دلالات أرادها محفوظ، هل يشير غياب البحر إلى المسافة التي قطعها نجيب محفوظ، والتي مثلت رحلته الحياتية التي خبر خلالها ما خبر بعد أن عرف ما عرف؟
- هل ثبات صورة لمحفوظ في فترة عمرية ما لا ينكر معها صاحب الصورة؟ يدلّ على أنّ صاحب السيرة كذلك عبر الحياة مرة واحدة فكان أن تكونت سيرته الذاتية.

- هل نزول اسم صاحب العمل الأدبيّ في صفحة ما بعد الغلاف أنّه خلف وراءه ما خلف - نتاجه الأدبيّ- وأصبحت في ذمة التاريخ وبين يدي الأجيال، بينما كانت السيرة الذاتية على صفحة الغلاف في المقدمة؛ لإمكانية دلالتها على رغبة محفوظ وطموحه في ما تبشره في المستقبل.

- هل يمكن فهم تناوب الرقم والصورة بأنّ الصورة هي ذات محفوظ، والرقم صدها؛ ليقال بانفتاح دائرة التأثر والتأثير، وتأثير الذات، وتأثر الآخر وبسرور كما تدلّ الصورة.

- هل يمكن أن تكون الأصداء تحويل المعرفي الخاصّ إلى فنيّ خاصّ، ووضع المتحول منه والمتحول إليه في سياق ثقافيّ أدبيّ بأسلوب قصصيّ.

في الشكل مقروءًا

1- الصوت، الصدى، الصوت يستدعي الصدى إذا كان ثمة فراغ يفصل، ومسافة يقطعها الصوت، والصدى رجّ ذلك الصوت، وليس هو تمامًا، فإذا رجع الصدى فهل ثمة جدوى؟ هل يرسل الصوت ليسمع صدها؟ فهل الأصداء هنا مرتدة، منعكسة بطريقة منتظمة؟ ما هي الحال التي انعكست عنها؟، إنّها أية أصداء وليست أصداء معروفة، وعلى أية حال فإنّ الأصوات لا يطلقها الإنسان إلا بكيفية ما، يبتغي من وراءها هدفًا ما، وحتى يتحقق هدفه من إرسالها لا بدّ من أن تكون محمّلة بدلالات معروفة لدى مرسلها، وأن تجد آذانًا صاغية قادرة على سماعها، ومن ثمّ إحالتها إلى مراكز تصنيع المعرفة، وتحقيق المقصود؛ إذن فالأصوات هنا إحالة إلى رموز لغوية من جانب، ومدلولات من جانب آخر، وعملية إرسال من طرف وعملية استقبال من طرف آخر، إذن الأصوات بعبارة أخرى هي موضوع المعرفة (الدال والمدلول، المدلولات) فماذا عن الصدى؟ هل يرجع الصدى صورة صادقة عن أصله يقول ما قال؟ إذن، فنحن بحاجة إلى أن نعرف بسرعة الصدى في الإجابة ذاتها؛ لنتمكن من صياغة الآتي:

- هل المطلوب من الصوت أن يرجع كما هو؟ فإذا كان الصوت لغة دالاً مدلول، فهل نودّ تأكيده عبر إرادتنا ليرجع الصوت الذي هو صده؟
- هل المقصود أنّ اللغة قد أخفقت هي الأخرى؟ أدت ما عليها في أن قطعت المسافة المطلوبة فلم تلق آذاناً واعية، فانعكست من فراغ وتحقق ما يعرف بـ "صرخة في واد أو نفخة في رماد".

- هل الصدى هو الرؤية الأخرى للحدث الواقع؟ المغايرة التي انعكست في زمن مغاير لزمن حدوثه فحاولت قراءته مرتين: مرة أثناء حدوثه دون وعيها العميق منه، ومرة عند تذكّره لما تسنت لها حكمة أدى إليها نضج أكبر لتكون السيرة الأصداء هي مجموعة ردود الأفعال وما أنتجتته من رؤية كلية فلسفية فكرية، خواطر، فنون، كما ورد في السيرة أنّها تجوال في فكر نجيب محفوظ: عوالمه العبقريّة، خواطره، ذكرياته، نظراته الثاقبة، رؤيته الفلسفية قد كتبها صاحبها ذلك الشخص الواقعي كأحداث تعلقت في حياته وقعت له بأزمان مختلفة انصرفت وبطريقة التذكر والاستعادة، وهذا ما أميل إليه في فهم أصداء السيرة الذاتية بعد كل هذه التساؤلات.

تشكّل العمل الأدبي

هناك ثلاثة محاور تتأزر فيما بينها لتشكّل العمل الأدبي: الشخصية، الحدث، اللغة، فالشخصية هي المجموع الكيفي للاستخدام العقلي والنفسي إزاء مباشرة فعل ما من الأفعال؛ والشخصية الحقيقية هي محلّ التعريف، ومنها نبدأ، وبالكيفية التي تباشر الشخصية فعلها؛ لنقول: تباشر الشخصية نوعين من الأفعال: أ- أفعال ذهنية تتجلى في عمليات التفكير المستمر التي تؤديه، وتؤدي الإحساسات بها

ب- أفعال ماديّة هي المعاني المتخارجة عن عملية الإحساس السابقة، وهي التي يتبادلها الناس فيما بينهم، وفي معاملاتهم اليومية، ولما كان من الصعب الفصل القطعيّ بين كلّ هذه المحاور، إذ لا يتصور حدث بدون شخصية كما لا يتصور هذا الحدث بدون لغة، ويمكن تسميته مع ذلك عملاً أدبيّاً فإنّ الحديث سيتداخل بناءً على هذا التصور، فعلى صعيد الشخصية يمكن القول إنّ الشخصية الواقعية التي تقصدت تتبع الوقائع الحياتية، وفهم كيفيات حدوثها، والغاية التي من أجلها حدثت، هذه مرحلة أولى من مراحل الوعي تتطلق منه كل الشخصيات التي تكتب عملاً أدبيّاً، فتأخذ كل واحدة منها بحسب ما تجيد من نوع من أنواع الآداب، فتنشعب الشخصية المبدعة بهذا الوعي في هذه المرحلة، ويكون وعيها بالحديث إمّا من تجربة مباشرة حقيقية حدثت لها، أو شاهدتها أو سمعت عنها أو تخيلتها، وما المتخيل هنا إلا صورة من صور الواقع، إذ لا خيال دون واقع سابق عليه، "فالعامل الأدبي لا يمكن أن تتشكل بنيته التعبيرية، أو أن تتشكل خصوصيته الفنية دون أن تتشكل هذه البنية كصورة ما عن العالم، أي كعلاقة بين العمل الأدبي، والعالم أي بين ذات الأديب، ومصدر عمله الإبداعي"⁽⁶⁷⁾، فالعمل الأدبي إذن هو حدث فعليّ دخل عالم الأدب، وتحللت أصوله أو قل بنياته في الشكل الذي نقلته الشخصية المبدعة إليه، فأخذ الحدث شكل العمل الفنيّ وروحه لكن هل ذاب فيه؟ هل يمكن استرجاعه؟ لا ندري، ولكننا نعرف أنّه لا يمكن إنكار وجوده، يقول ليون إدل: "لا يمكن إعادة بناء قصيدة إذا ضاعت من التجربة، كما لا يمكن بناء التجربة الخاصة بالسيرة بأخذها من القصيدة"⁽⁶⁸⁾، وفي هذه الحالة نحن بصدد أنواع عدة من الشخصيات في العمل الأدبي نذكر منها:

- (الأنا) الحقيقية خارج العمل الأدبي، وقد صنعت ما أرادت بشكل نصي كتابي.

- (الأنا) الساردة، وهي الأنا داخل النصّ، وقد تتطابق في كثير من الأحيان مع (الأنا) الأصلية أو هكذا ينبغي أن تكون في عمل سيرة ذاتية.

- (الأنا) الراوية، وهي التي تقول مآثر قوله

- (الأنا) المروي عنها

ويمكن تتبع أشكال الشخصية عبر كلّ (أنا) من أنواع (الأنا) السابقة، ومعرفة دور كل منها بالنسبة للحدث، ولكن تبرز صعوبة ذلك في عمل كعمل محفوظ الأصدقاء، حيث تنوعت (الأنا) من الحدث ولغته، فالحدث هو ما قامت به الشخصية في العمل الأدبي قولاً أو فعلاً، وهو حدث واقعي انتقل إلى العالم الأدبي الذي بدوره يفرض عليه شروطه الموضوعية الفنية؛ فيأخذ شكله فيصبح حدثاً روائياً وليس حقيقياً؛ والحدث في العمل الروائي لا يأخذ شكلاً واحداً، كما أنه لا يسير في وتيرة واحدة دوماً فهو "كلّ فعل ينجم عن صدع ويخلق وضعية جديدة لإنعاش الحكاية مرة ثانية"⁽⁶⁹⁾ لتتولى اللغة بدورها وعبر تقنيات القص الحكمة، السرد، المغزى، إقامة علاقات بين الأجزاء؛ ليتشكل الحدث تشكلاً آخر عبر ما تشكله اللغة بمجازاتها، وتجاوزاتها، والتي يظهر ذلك فيما سمي بالأسلوب الذي يصب فيه الشكل النهائي للعمل الروائي، والحقيقية أنه ليس ثمة تشكّل نهائي؛ لأنّ آخر مراحل الكتابة هي أولّ مراحل التلقّي؛ ليكون النصّ الأدبي في حالة دورة حياتية كاملة كان النصّ المنتج والمنقول عن الواقع أساساً فيها.

هذا في حالة اتفاق على نوع العمل الأدبي أو جنسه، فما المراحل المضافة في حالة حيرة الدارس إزاء تصنيف العمل الأدبي الذي يواجهه كأن يكون كعمل

نجيب محفوظ أصداء السيرة الذاتية، كونه مزيجاً بين السيرة الذاتية والعمل القصصي.

مقتضيات الإضافة:

معرفة أنّ الحدث في السيرة استرجاع مكانيّ يقوم به الراوي بعد فترة زمنية تبعد أو تقرب من وقوعه، فالمدة الزمنية تسمح بإسقاط أو تناسي كثيرٍ من الأفعال، والأحداث، أو طمسها، إذ لا تريد الكتابة قول كلّ ما حدث، وإذ لا يسمح باختراق آفاق المحرم، والمقدس، والمدنس، لتنبين أنّ المرويّ المكتوب على هذا الأساس ليس سيرة ذاتية، ولا قصصاً لها، وإنما هو كتابة أصداء، ومن الصعوبة بمكان ملاحظة توزع هذه الأصداء على الامتداد الزمنيّ لعمر الشخصية، وإن كان من السهل تتبع كلّ واحدة منها بالأسلوب الذي كتبت فيه، علماً بأنّ الأسلوب المستخدم في الكتابة يتوجّه للإثارة عبر تهييج الشعور بالحدث والتعاطف معه، لا إلى تقرير حدوثه ممّا يصعب معه تتبع ما قال الحدث، وعليه، تكون مقتضيات الإضافة: العلو، والهبوط، والامتداد، والانحسار عبر مستويات السطح أفقيّاً، وعمودياً، وبين كلّ مستوى من مستويات: الحدث الحقيقيّ، الحدث الأدبيّ، الحدث الروائيّ، الحدث السير ذاتيّ، الحدث الصدى، حدث كتابة الصدى؛ لذا سيختار الباحث للدراسة نموذجين ليبيّن بعض هذه المستويات:

أ. دعاء، يتبين من دراسة هذه الجزئية معالم بعض ما ذكر، وذلك من خلال

النظر إلى السرد، إذ جاء السرد:

بضمير المتكلم دعوتٌ للثورة

وإخبار عن الذات ذهبت ذات صباح ا غمرتني الفرحة.

شخصية السارد متطابقة مع شخصية الراوي، الشخصيات الثانوية في خدمة الشخصية الساردة والشخصيات الثانوية هي: الخادمة، الفراش، الآخرون المدعوون للثورة

ب. الحكى المفتوح

دعوت للثورة وأنا دون السابعة

دعوت الله أن ثروة الثورة.

المابين هو الحدث المحوري

1. الذهاب إلى المدرسة بالوصف السابق.

2. وجدنا المدرسة مغلقة.

3. قول الفراش: بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم.

أمّا ما فهمه الدارس فقوله ما بين الدعوة للثورة وإنجازها هو ما أراد أن يقوله محفوظ ليختزل مرحلة كاملة، مرحلة ما قبل الثورة إلى مرحلة تحققها.

بهذه الأسطر القليلة قدم محفوظ ما أراد تقديمه، ما قاله وما لم يقله، لقد قال القليل ليدلّ على الكثير، أوّماً للتاريخ ولم يقرره، ولم يسجله، أراح القارئ من تفاصيله⁽⁷⁰⁾ التي ربّما يجدها في غير ما مكان، فهذا سيرة من حيث توافر بعض عناصر كتابة السيرة، وذاتيّ من حيث مفارقتها للأسلوب التاريخيّ التسجيليّ، صدى من حيث استجابة الآخر للصور الذي هو "دعوة للثورة"، وبنية الحديث بسيط لأنّ السارد صاحب الصوت، وتبقى دلالة الدعاء تتطلع للأمام للمستقبل، والدعاء أيضاً استمداد القوة من خالقها والدوام يعني استمرار الحياة.

يستهل محفوظ بقصة الطفل الذي أحب الثورة وللطفل أسبابه التي يحب من أجلها الأشياء، فقد حصل على إجازة من الدراسة بسبب الثورة على الرغم من بساطة السبب، ولكنها تعبر عما يكّنه محفوظ لثورة 1919 الحدث الذي أثار عليه

في طفولته وفي ثقافته وفي أدبه بشكل عام، فهو يرغب في أن تستمر الثورة إلى الآن، هذه هي الثيمة التي اتبعها محفوظ في الأصداء فهو يعبر عن مكنون قلبه على صورة أمنية طفل أو ضجر عجوز أو طرب نحب، لذلك كانت الثورة هي الرجاء الأول الذي دعا إليه وأول ما أثار عليه، لذلك استهل به الأصداء وظهر هذا التأثير في أدبه بشكل عام

الحواشي

- (1) بورنوف، رولان، عالم الرواية، ترجمة نهاد النكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1991ص: 19
- (2) عيد، حسين، الإبداع والنقد، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق عدد 243 تموز 1991ص: 53
- (3) هورتون، جيرمي، مدخل إلى دراسة الرواية ص: 75
- (4) بورنوف، عالم الرواية ص: 19
- (5) تودروف، تزفيتان، باختين وموقفه من الرواية والملحمة آفاق عربية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، عدد 10 تشرين الأول 1990 سنة 15، ص: 114
- (6) جبرا، جبران إبراهيم، الحرية والطوفان (د،ت) ص: 45
- (7) بورنوف، عالم الرواية ص: 5
- (8) حسين، طه وآخرون، التوجيه الأدبي، مصر، دار المعارف، (د. ط، د. ت) ص: 21
- (9) الخطيب، محمد كامل، الرواية واليوتوبيا المدى للثقافة، د. ط 1995 ص: 21
- (10) هورتون، جيرمي، عالم الرواية ص: 14
- (11) سمعان، أنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1987 ص: 12؛ لمزيد من التفاصيل حول الآراء المختلفة عن نشأة الرواية انظر: الموسوي، محسن جاسم، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، ط2، 1988؛ ودراج، فيصل، نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص: 143-164
- (12) الشوابكه، دراسات مجلد 19 كاتون ثاني 1992 عدد الأول، النفط والتحول الاجتماعي قرن الملح، ص: 278
- (13) حسين، طه وآخرون ص: 45
- (14) سمعان، دراسات في الرواية العربية ص: 5
- (15) فورستر، أركان الرواية، ترجمة مرسي علي، بيروت، ط1، 1994 ص: 22
- (16) بورنوف، عالم الرواية ص: 34
- (17) المرجع نفسه
- (18) فورستر، أركان الرواية ص: 25
- (19) سلدن، رمان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996 ص: 23

- (20) بورنوف، عالم الرواية ص: 34
- (21) عبد الله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1986 ص: 76
- (22) صدوق، نور الدين، الرؤية العربية نحو تأسيس وتصور نظري، علامات في النقد، ج27 مجلد 7، مارس 1998 التاريخ الأدبي الثقافي ص: 210
- (23) صدوق، الرؤية العربية، ص: 210
- (24) فورستر، أركان الرواية ص: 69
- (25) سمعان، دراسات في الرواية العربية ص: 91
- (26) لمزيد من التفاصيل حول التعريفات المتعددة لوجهة النظر انظر برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، 2003، ص151-154.
- (27) سمعان، دراسات في الرواية العربية ص: 96
- (28) عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي ص: 66
- (29) شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ط7، 1984 ص: 28-30
- (30) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ص: 18
- (31) بشارت، أحمد محمد، الالتفات في السرد القرآني، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد – الأردن 2015، ص 59
- (32) توما شفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، 1982 ص: 179-186
- (33) فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية 1991 ص: 98
- (34) عبد المسيح، ماري تريز، التمثيل الأدبي والمرئي للمدينة قراءة في رباعية الاسكندرية لداريل والمدينة لمحمد سعيد دار الساقى، عدد 32 بيروت 2002 ص: 106
- (35) شكري، يوسف، شعرية السرد الروائي، الكويت، عالم الفكر، عدد 2 مجلد 3 أكتوبر ديسمبر 2001 ص: 242
- (36) بورنوف، عالم الرواية ص: 22
- (37) رضوان، عبد الله، البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 1995 ص: 9
- (38) إبراهيم، عبد الله، الرواية العربية والسرد الكثيف، علامات ج27، مجلد 7 مارس 1998 ص: 104
- (39) المرجع نفسه والصفحة
- (40) توما شفسكي، نظرية الأغراض ص: 180
- (41) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1989 ص: 30
- (42) يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص: 25
- (43) العيد، تقنيات السرد الروائي ص: 29

- (44) المرجع نفسه ص: 27
- (45) توما شفسكي، نظرية الأغراض، ص: 185
- (46) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 18
- (47) المرجع نفسه
- (48) تشيتشرين، إ.ف، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرازة، بغداد، دار الشؤون الثقافية (د. ط. رت) ص: 207
- (49) الزعبي، أحمد، مقالات في النقد والأدب، إربد، مكتبة الكتاني، ط1، 1993 ص: 33-34
- (50) عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي ص: 66-85
- (51) لوجون، فيليب، السيرة الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ص: 22
- (52) الصكر، حاتم، الذات المححوة بالكتابة حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان، الذاتية رحله جبلية، رحلة صعبة، راية مؤتة، المجلد الثاني العدد الثاني رجب 1414-1993 ص: 148
- (53) الصكر، الذات المححوة بالكتابة ص: 149
- (54) الصكر، الذات المححوة بالكتابة ص: 150
- (55) يفنوشنكو، يفجيني، سيرة ذاتية مبكرة، ترجمة علي عبد الأمير صالح، الأعلام العدد 8، 9، 10، أيلول 1996
- (56) المرجع نفسه والصفحة
- (57) رضوان، البنى السردية ص: 108
- (58) الصكر، الذات المححوة بالكتابة ص: 150
- (59) إدل، ليون، من السيرة الأدبية، ترجمة صدقي خطاب، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د.ط، 1973 ص: 78
- (60) سبق هذا العمل عمل آخر لنجيب محفوظ بعنوان المرايا الذي صدر عام 1971 وقد اختلف النقاد في تصنيفه أهو رواية أم سيرة؟، وقد اختار خليل الشيخ تصنيفه وفق ما يسمى برواية التكون الذاتي Bildungsroman فرأى أنها تقترب كثيراً من هذه الروايات، وهو نمط من الروايات تعرض للنمو الداخلي للفنان منذ شبابه غير الواعي حتى سنّ النضج، وقد أشار خليل الشيخ بالاعتماد على مقابلتين مختلفتين لمحفوظ في موضع آخر أنّ إغراء السيرة الذاتية كان يواجه من محفوظ بالرفض، والثاني؛ لأنها تنطوي على محاذير كثيرة لعل أهمها: أنّ الالتزام بالحقيقة مطلب خطير، ومغامرة جنونية.
- لمزيد من التفاصيل راجع: "مرايا" نجيب محفوظ، ورواية التكون الذاتي، 49-106، وبالتحديد الصفحات الآتية، 60، 57.
- ضمن السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، الشيخ، خليل، دار أزمنة، عمان، 2005.
- في حين يرى سعيد الغانمي أنّ نجيب محفوظ أعاد كتابة الحكاية اليومية الصغرى بغية الكشف عن مكونات الذات الإنسانية، ولكي يصل إلى مبتغاه فقد توقف عند مفهوم الحكاية التأسيسية الكبرى التي تتضمن اختصار ذاكرة شعب أو أمة تستعيد به هذه الأمة فرادة لحظة التأسيس الأولى، في حين لا تنطوي على فعل تأسيس يشير إلى مولد أمة أو حقبة أو حضارة، بل تكتفي بأبطالها

الهامشييين(والهامشي أقرب إلى اللا بطل) ؛ لأنّ الحكاية اليومية الصغرى لا تحتاج إلى طقس لاستعادة حدث لأنه يتكرر يوميًا، وعلى الرغم من ظهور السيرة الذاتية في عنوان العمل إلا أنّه في واقع الحال يتحدث عن السيرة الذاتية للكانن البشري على العموم، وفي كل العصور مما يضفي المعنى على وجود الإنساني كله؛ انظر: الغانمي، سعيد، خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، 169-174.

(61) ياغي، عبد الرحمن ، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، أفكار عدد الحادي والعشرون ، تشرين ثاني، ص: 47

(62) صلاح فضل، أربعة مشاهد لعاشق محفوظ، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء 1997ص:149

(63) بكري، سليمان، قراءة في ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، الموقف الثقافي، العدد الخامس، أيلول، تشرين أول 1996، السنة الأولى ص: 133

(64) بكري، قراءة في ثريا النص، ص: 134

(65) بكري، قراءة في ثريا النص، ص: 135

(66) بكري، قراءة في ثريا النص، ص: 136

(67) حسين، طه وآخرون، ص: 6-7

(68) إدل، من السيرة الأدبية، ص: 78

(69) بن الشيخ، جمال الدين،(اقتراحات أولية لنظرية ذات) الموقف الأدبي، العدد 243 تموز، السنة الحادية والعشرون 1991، ص20 (ترسيمه مولدة بحث تحليلي) للنص القصصي لألف ليلة وليلة، ص: 20

(70) يقول نجيب محفوظ: "إن الفترة الثورية فترة ديناميكية عنيفة تتراجع فيها فضيلة الصبر لتحل محلها فضائل أخرى وهي تتراجع في نفس الفنان والمتلقي، فالفترة الثورية بطبيعتها عملية:."