عثرات السرد في روايات نجيب محفوظ التاريخية

Narration pitfalls in Naguib Mahfouz's his torical novels

د. سليمان الطعان[1] ، *

[1] جامعة توكات غازي عثمان باشا - تركيا

تاريخ الاستلام : 2019-10-22؛ **تاريخ القبول :** 2020-04-27 ؛ **تاريخ النشر :** 2020-11-30

ملخص:

يسعى البحث الحالي إلى استعراض بعض العثرات السردية في روايات نجيب محفوظ التاريخية (عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة)، ودراستها وتحليلها. من ناحية الشكل الروائي فإنه لم يكن قد وصل إلى مرحلة النضج الفني، ولكنه كان يسعى جاهدًا للخلاص من الأساليب السردية الموروثة، وتتجلى مشكلات السرد في مجموعة من القضايا، من أبرزها أن الأدوات السردية ماتزال تخضع للرؤية التي ينطلق منها الموروث السردي، والتي تتمثل في وجود صراع بين قيم الشر وقيم الخير، إضافة إلى بعض السمات الفنية التي تأتي امتثالًا لمعايير تلك المرويات من ناحية الأحداث والشخصيات. يضاف إلى ذلك أن المادة الحكائية ماتزال تخضع لأسلوب متصنع، لم يكن بكل تأكيد هو الأسلوب التقليدي، ولكنه كان يحمل عددًا لا يستهان به من سماته. يضاف إلى ما تقدم أن الروايات كلها ماتزال تستمد من المرويات السردية التشويق في الأحداث، والموضوعات التي تتضمن حكاية حب لها مغزى قيمي.

الكلمات المفتاحية : نجيب محفوظ ؛ السرد ؛ العثرات ؛ السرد القديم

Abstract:

The current research seeks to review some of the narration pitfalls at Naguib Mahfouz's historical novels (The Game of Fates ،Rhodopis ،The Struggle of Thebes) and to study and analyze them. In terms of novel's form ،it does not reach the stage of artistic maturity ،but it strives to escape from inherited narrative methods. The problems of narration include many issues ،most notably that the narrative tools are still subject to the vision that stems from the narrative heritage ، which is the conflict between the values of evil and the values of good ،in addition to some of the technical features that come in compliance with the standards of those of old narratives in terms of events and personalities. Also ،the material is still subject to a mannered way ،which is certainly not the traditional one ،but it carries a significant number of its features. Moreover ،the novels still derive from old narrative suspense ،and topics that include a love story with a significant value.

Keywords: Naguib Mahfouz ; narrative ; pitfalls ; old narratives.

***المؤلف المرسل:** SULAIMAN.TAAN@GMAIL.COM

مهاد عام:

تنبع فرادة أعمال نجيب محفوظ من جملة من الخصائص، يأتي في مقدمتها تسجيله للتحولات الاجتماعية والسياسية في مصر خلال ما يربو على نصف قرن، ورؤيته الثاقبة لما يعتور الوضع المصري من عيوب ونقائص، حاول الرجل الإشارة إليها في كل عمل من أعماله تقريبًا. وما تمتاز به تجربة نجيب محفوظ الطويلة هو أنها تمكن الناقد من تتبع مسار نضج الرواية الذي بدأ منذ الثلاثينيات من القرن المنصرم، واستمر إلى نهاية القرن تقريبًا، ففي هذه المرحلة، صعدت الرواية العربية إلى المرتبة الأولى في الفنون الأدبية، وأزاحت الشعر عن الصدارة، ولم يكن هذا التطور الكمي السريع إلا ثمرة للتطور النوعي الذي أصاب الرواية العربية، سواء عبر الشكل الروائي أو الموضوعات التي تتناولها.

ومن هنا تأتي أهمية أي محاولة لوضع اليد على العثرات التي رافقت بدايات نجيب محفوظ، والتي سيتجاوزها في رواياته اللاحقة التي أطلق عليها المرحلة الواقعية التي يبدأ منها معظم النقاد قراءة نتاج نجيب محفوظ ودراسته، مغفلين الروايات التاريخية التي سبقتها، لأن فيها الكثير من جوانب القصور التي ربما يتحرج النقاد من الإشارة إليها، وبخاصة مع روائي كنجيب محفوظ. غير أن القراءة الناقدة لتلك الروايات ترينا الجهد الكبير الذي بذله الروائي في التحرر من الأساليب القديمة، والبدايات الأولى التي رافقت تحول الرواية العربية إلى جنس أدبي ناضج، يعد نجيب محفوظ أبرز قاماته في القرن العشرين. وهذا "الإعراض النسبي" من جانب النقاد عن تناول تلك الروايات ينبع في رأينا من أنهم يرونها خاضعة لأشكال الموروث الحكائي، سواء في شكلها أو موضوعاتها، ومن أنها ربما تعد فترة إعداد وتمرين للروائي الذي سيحقق قفزة نوعية كبيرة، مع تخليه عن الموضوعات التاريخية، وتوجهه نحو الحياة المصرية المعاصرة بكل ما تمور به من آمال وإخفاقات.

ضمور الأدوات السردية

لا ريب في أن التجارب الأولى من الرواية العربية عانت كثيرًا في سبيل البحث عن أسلوب خاص يبتعد بها عن أساليب السرد في الحكايات الشعبية، فعلى الرغم من أن الرواية جنس أدبي حديث ووافد إلى ساحة الأدب العربي، فإن استعراض تلك التجارب منه يظهر إلى حد بعيد أن العناصر المكونة للأعمال الروائية جرى استلهامها من الموروث الحكائي العربي أكثر مما كان للروايات المترجمة من أثر في تحديث الأساليب، وصولًا إلى إدراك أسرار السرد الروائي.

ولا أحد يجادل في أن طريقة السرد التي نراها ماثلة في روايات نجيب محفوظ التاريخية كانت متقدمة في زمن كتابة تلك الروايات، قياسًا بالتجارب التي سبقتها، فقد ابتعدت خطوات ملموسة عن السرد التقليدي كما يظهر في الموروث السردي القديم والروايات التي ظهرت قبلها. وتشكل روايات نجيب محفوظ من هذه الناحية علامة مهمة لكل من يرغب في تتبع نضوج الروائي أولًا، وفي الإنصات إلى الجديد الوافد إلى مسار الرواية العربية الآخذة في التطور ثانيًا، وفي مراقبة عملية الانتقال إلى السرد الروائي المكتمل الذي سنراه في أعمال نجيب محفوظ اللاحقة كخان الخليلي وزقاق المدق والثلاثية ثالثًا.

ومع أن المؤلف عانى كثيرًا في سبيل الوصول إلى صيغة يسرد بها أحداث الرواية، ويقدم بها الشخصيات، فإن النجاح لم يحالفه في طريقة اختيار سرد الأحداث، فقد ظلت الروايات تخضع في ذلك إلى ما استقر في الموروث السردي، من تغليب للأسلوب على المادة الحكائية، بحيث تتوارى هذه الأخيرة خلف كثافة الأسلوب وأناقته. وإضافة إلى ذلك، يتبع السرد في كل الروايات الطريقة الأفقية التتابعية، فيحكي الأحداث بترتيبها التاريخي، ولكن في إطار من البطء الشديد، فيه الكثير من الرتابة، مع افتقاد واضح للتشويق. ويصنف عبد المحسن طه بدر بطء الحركة في الرواية بوصفه علامة على السرد غير الناضج، ومن سماته الانحراف عن المسار إلى قضايا تهم الروائي شخصيًا، وتكشف عن بعض آرائه. ففي رواية عبث الأقدار، يتناول شخصية الفنان وما يشاع عن طبيعته الأنثوية، ويتابع في رادوبيس مناقشة وظيفة الفن ورسالته بصورة أكثر تفصيلًا. قد يكون هذا الكلام مفيدًا في إضفاء طابع ثقافي على المناقشات التي كانت تدور في الصالونات والمجالس القديمة بحيث تبدو شبيهة بالصالونات الثقافية المعاصرة، ولكن هذه النقاشات لا تفيد الرواية، فلا دور لها في حركة الفعل، ولا في إضافة جديد لا نعرفه إلى شخصية من شخصيات الرواية، وإنما تتحول إلى عمل سلبي يعوق انطلاق الفعل وحركته[1].

للزمن دور محوري في أعمال نجيب محفوظ، ويمكن القول: إن البطل الحقيقي في روايات "الثلاثية" و"الباقي من الزمن ساعة" و"قشتمر" ليس هو الفرد أو الشخصية، ولكنه الزمن في جريانه الذي يدمر كل ما يقف في طريقه، ويحيله إلى الفناء. هذه الثيمة نلاحظها منذ الرواية الأولى لنجيب محفوظ، غير أن الوعي بها كان جنينيًا، إذ لم يكن الروائي موفقًا في التعبير عنها من حيث تصوير التأثير الخفي الذي يتركه جريان الزمن في النفوس، ومن حيث تصوير انعكاسه على الأشياء المادية والمحيط الاجتماعي، ولهذا نراه يلجأ إلى ما يطلق عليه الخلاصة، والتي تقوم على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر، واختزالها في كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[2]. يقول: "واها! إن الزمان يتقدم غير ملتفت إلى الوراء، وينزل —كلما تقدم– قضاءه بالخلائق، وينفذ فيها مشيئته التي تهوى التغيير والتبديل، لأنه ملهاته الوحيدة التي يستعين بها على ملل الخلود، فمنها ما يبلى ومنها ما يتجدد، ومنها ما يموت ومنها ما يحيا، ومنها ما يبتسم شبابه، ومنها ما يرد إلى أرذل العمر، ومنها ما يهتف للجمال والعرفان، ومنها ما يتأوه لدبيب اليأس والفناء"[3]. ثم يبدأ الروائي باستعراض حالة الأسرة بعد هذه السنوات التي يقدم هذا المقطع الذي يلخص فيه حياتها بطريقة مكثفة.

لا يمكن بأي حال تصنيف هذا الأسلوب إلا بوصفه علامة على عدم نضج الأدوات الروائية التي كانت في طور التشكل، وعلى ضمور التعبير عنها، على نحو يبدو فيه التعبير عن الزمن فجًا، ولا يثير لدى المتلقي أي إحساس، فطريقة استعمال الزمن داخل بنية العمل هي استمرار للأدوات الفنية التي كانت مستعملة في الموروث السردي. وهذه البدائية في التعبير عن أثر الزمن في الشخصيات سيتجاوزها الروائي فيما بعد، ولاسيما في الروايات التي تتناول حياة أجيال متعددة كالثلاثية والباقي من الزمن ساعة؛ ففي هاتين الروايتين سيواجه المتلقي التغير الذي طال الشخصيات ماثلًا أمامه، عبر جملة من الأفعال والمواقف التي تؤثر في سلوك الشخصيات، وتسهم في رسم ملامح انتقالها من مرحلة زمنية إلى أخرى.

الشخصية المسطحة

تنتمي الروايات الثلاث من الناحية التقنية إلى الشكل التقليدي من السرد، حيث تعطي للشخصية اسمًا دون أن تسند لها أي صفة أخرى تقريبًا، وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية[4].غير أن العثرة الكبرى فيما يتعلق برسم الشخصيات أنها لا تمتلك ملامح معنوية خاصة بها، وليس هناك سمات تميزها من سواها، فتبدو شخصيات باهتة عديمة التأثير، أقل من الدور المنوط بها داخل بنية العمل.

في "عبث الأقدار" يكرس ددف حياته من أجل فرعون وحمايته، ويقوم بما يفرضه عليه الواجب من تضحية في سبيل فرعون، فهو مثال للبطولة الكاملة، إذ كان الأول في تخرجه في المدرسة الحربية، فاختاره ولي العهد ليكون من ضمن حرسه الخاص، وأظهر بسالة نادرة حين انقض على الأسد الذي هجم على ولي العهد في رحلة الصيد، ثم توج ذلك كله بدفاعه المستميت عن فرعون الذي حاول ابنه وولي عهده قتله ليستأثر هذا الأخير بالعرش، بعد أن طال انتظاره لوفاة والده. ومثله في تفانيه أحمس الذي يجسد الصورة المثالية التي ينبغي أن يكون عليها الحاكم الفرعوني، فهو يقاتل أعداء بلاده ويخرجهم من أرضه، مفسحًا المجال لشعبه كي يستعيد كرامته المفقودة بفعل قسوة المحتل الذي أذل ذاك الشعب. إن شخصيتي ددف وأحمس ترتقيان فوق مستوى البطولة العادية التي تسمح بها تقنيات العمل الروائي، وتتحولان إلى شخصيتين ثابتتين قريبتين من شخصيات الملاحم. ويخالف هذا التصوير طبيعة الشخصية في العمل الروائي، والتي تكون في الغالب ذات صفات بطولية، ولكنها لا تصل إلى مستوى البطولة الكاملة، فهذه الأخيرة من سمات البطل الملحمي، فالأبطال في الملاحم يخضعون لصفة الثبات، وإذا استثنينا حالات الضعف النادرة التي تنتابهم فإنهم يسيرون باتجاه نموذج (الإنسان الخارق). أما بطل الرواية فهو على العكس منهم يخضع لقانون التغير، ويتخذ طريقًا محفوفًا بالحواجز والصراعات التي تفرض عليه التحول والتغير[5].

تنبع المفارقة في الرواية التاريخية من أنها تستعرض بأدوات معاصرة ورؤية معاصرة عالمًا قديمًا يمتاز بمفاهيمه الخاصة وقيمه الجمالية والفنية المصاحبة لها، فالرواية يلعب فيها البطل الإشكالي دورًا محوريًا من خلال بحثه عن قيم أصيلة في عالم منحط. لكن عبث الأقدار تخلو من هذا التعارض بين القيم الاجتماعية السائدة والبطل، فنحن هنا أمام تماه يكاد يكون تامًا بين الطرفين: البطل والعالم، فلا صراع ولا تناقض بينهما، فالبطل لا يقف في وجه القيم المجتمعية والحياتية، وإنما يكرس حياته للمحافظة عليها. ببساطة فإن دوره، هنا، مثل دور أي شخصية ملحمية، فهو يجسد القيم المطلقة للمجتمع والثقافة، ويضحي في سبيلهما. وهذا أمر سنراه أيضًا في شخصية أحمس في رواية كفاح طيبة، فهو أيضًا شبيه بأبطال الملاحم القديمة، وأبطال السير الشعبية، إذ يمثل روح الشعب، وضميره، وتجتمع فيه خلاصة القيم العليا للمجتمع. وفي ضوء هذا التلاحم بين البطل ومجتمعه، تعجز الشخصيات عن استدرار عطفنا، وتحريك مشاعرنا إذ لا تترك وراءها أي فكرة أو رؤية، لافتقارها إلى تجسيد التناقضات والصراعات، فهي استمرار لشخصيات السير الشعبية على مستوى الرؤية، ولذلك تعجز عن ترك أي أثر في ذاكرة القارئ.

واستنادًا إلى المعطيات السابقة لا نعثر على عطب داخلي لدى الشخصيات ينعكس في موقفها من العالم، أو تعكسه على العالم من حولها. فالبطل لا يعيش أزمة كما هو الشأن في الرواية المعاصرة، ولا يبحث عن قيم مفقودة، وإنما يدافع عن قيم ثابتة وأزلية، لا يختلف حولها أحد. وبهذا تفقد الرواية مسوغ وجودها بوصفها تعبيرًا عن أزمة الفرد في عالم يفتقد إلى المعنى، أو أزمة الفرد الباحث عن معنى خلف نثرية الحياة وبرودتها وجفافها.

في رواية عبث الأقدار، لا تكسر الشخصيات أفق التوقع، ولا تدخل في صراع داخلي، هو أصلًا سمة معاصرة ناتجة عن انفصال الذات عن العالم وغربتها عنه، ولذلك تبدو الشخصيات في عبث الأقدار أقرب إلى شخصيات الحكايات الشعبية، لا تبعث على الدهشة، ولا تثير أمام المتلقي الكثير من الأسئلة، فهي تتصرف وفق المسار المرسوم لها سلفًا. فالمشرف على بناء الهرم (بشارو) يندفع مسرعًا إلى فرعون ليخبره بحقيقة ددف رع الذي حكمت عليه الأقدار بأن يكون خليفة فرعون على حكم مصر، دون أن يقوم في نفسه صراع بين الأبوة والواجب[6]. وحتى شخصية فرعون- وهي الشخصية الأساسية- تبدو شخصية هامشية، ولا تكاد تظهر في أثناء الأحداث.

شخصيات الفراعين في الروايات الثلاث نماذج للشخصيات الخيرة، يحاول الروائي أن يكسب تعاطف القارئ معها حتى في أشد لحظات قسوتها وجبروتها. ففي رواية عبث الأقدار يفلسف الروائي على لسان فرعون سبب قتله للطفل الصغير بأنه تجسيد لما زرعته فيه الآلهة من ضرورة الحفاظ على الملك الذي وهبته إياه، ولا يقف الأمر بالروائي عند هذا الحد بل يدفع كاهن رع إلى التصريح بهذا التسويغ، وهو يعلم أن فرعون قادم لقتل طفله[7].وأساس الصراع، في رواية رادوبيس، هو الخلاف بين فرعون وبين طبقة رجال الكهنوت الذين يظهرون بوصفهم مجموعة من المتنفذين الذين يريدون احتكار الأراضي في حين يحاول فرعون إعادتها إلى الدولة التي يريد لها أن تقف على مسافة واحدة من كل "المواطنين"[8].

والروايات من هذه الناحية ماتزال تستلهم رؤية العالم الموجودة في السير الشعبية والحكايات الخرافية، حيث يندرج الأبطال في فئة الأخيار، وخصومهم في فئة الأشرار، والأبطال ينذرون أنفسهم لقتال الأشرار الذين يريدون تخريب نظام العالم وتدميره، فينبري لهم الأخيار الذين يفوزون بعد معاناة وصعوبات. فالعالم منقسم إلى عالم الخير وعالم الشر، ومهمة الأخيار هي إحلال الوحدة محل الانقسام، والوصول إلى تثبيت العالم المشبع بالفضيلة [9].

وحين نستعرض حياة رادوبيس قبل أن تلتقي بفرعون، نلاحظ أن المؤلف يستدعي الوضع المعاصر للسقوط في الرذيلة، ويحاول تعميمه على الماضي، وكأن حكاية السقوط في عرف المؤلف يجب أن تكون حكاية واحدة مكرورة في كل الأزمنة والعصور، فهي ريفية حسناء، أحبت نوتيًا شابًا وأسلمت نفسها لحبيبها الذي أخذها معه، ولكنه تركها فجأة، فالتقطها رجل كهل، ورثت بموته ثروة هائلة، ثم صارت إلى ما يصير إليه النسوة من مثل حالتها، إذ جعلت منزلها مركزًا تمارس فيه الرذيلة مع علية القوم[10]. ترى هل كان الانحراف في العصر الفرعوني مماثلًا للصورة التقليدية للانحراف في عصرنا الحالي؟ وهل كانت القيم البطريركية في المجتمع الفرعوني بهذا الشكل من الحضور بحيث تضطر الفتاة التي فقدت عذريتها إلى الهرب خوفًا من أهلها؟ هذه أسئلة لا ندعي أننا نملك إجابة واضحة عنها، وإن كان من الأسلم للعمل

الروائي أن يسلط الضوء على الأوضاع التي تدفع إلى الرذيلة في تلك المرحلة، والتي تنبع من علاقات المجتمع الفرعوني نفسه، بحيث يكشف لنا المؤلف جوانب من العادات والتقاليد التي تدفع إلى مثل هذا السلوك. هذا إذا استثنينا أن صورة رادوبيس بعد تحولها إلى غانية في قصر بيجة لا تشبه –كما يرى عبد المحسن طه بدر– صورة فتاة من أقاصي صعيد مصر إبان العصر الفرعوني، ولكن دورها أكثر شبهًا بدور سيدة صالون من أرفع طراز باريسي يتخيله الكاتب[11].

في كل رواية نعثر على مجموعة من الشخصيات التي تؤدي أدوارًا لا تصلح أن تكون فيها ممثلة لرموز اجتماعية، ولا لقضايا فكرية أو سياسية. هناك شخصيات تمثل نمطًا يعنيه الاستقرار الأسري والأمان في الحياة الاجتماعية وفي العمل. وهذه الشخصيات عادة شخصيات جامدة تفيد في إلقاء الضوء على التباين الحاد بينها وبين الشخصية الأساسية التي يلقى عليها عبء التعبير الرمزي عن القضية التي ينشغل بها الروائي، أو يريد تناولها.

شخصية (بشارو) المشرف على بناء هرم خوفو في (عبث الأقدار) تنتمي إلى هذا النمط من الشخصيات التي لا تتطور أبدًا، ولا تحمل أي رمز باستثناء بحثها عن حياة الاستقرار والهدوء. ولكن المشكلة في هذه الشخصية أن نجيب محفوظ في تصويره لها يجعلنا نظن أننا أمام موظف في إحدى الدوائر أو الوزارات في مصر الحالية، موظف ينتمي إلى الطبقة الوسطى، يعنيه قيامه بواجبه الوظيفي، ويهتم بنجاح أولاده في حياتهم الدراسية، ويضمن له مركزه الحكومي تلقي أبنائه لتعليم ممتاز، والتحاقهم بأعمال توفر لهم حياة مستقبلية مستقرة، ترتبط بأجهزة الدولة المختلفة. وهكذا فنحن لا نشعر أننا أمام أسرة تنتمي إلى العصر الفرعوني بمقدار ما نجد أنفسنا أمام أسرة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة في مصر الحديثة، وهي الأسرة التي سنشاهدها في أعمال نجيب محفوظ اللاحقة.

إذا كان نمط الشخصية هذا مقبولًا في الشخصيات الثانوية، فإنه غير مقبول مطلقًا في الشخصيات الرئيسة التي تجسد دور البطولة في العمل الروائي، وعليها يعول الروائي في توضيح رؤاه وأفكاره. يأخذ عبد المحسن طه بدر على رواية رادوبيس أن الكاتب كان فيها مشغولًا بالتعبير عن علاقة حب مطلقة وكاملة، دون أي عناية بطابع الشخصية، ودفعه هذا إلى حرمان الشخصية من الخصائص المميزة لها مثلما حرم العلاقة من أي خصوصية، وذلك بعد أن أصبحت تجريدًا تختلط فيه أروع ما في علاقات الحب في كل العصور، وقوة قدرية خارقة لا تقف أمامها عقبة، ولا مجال في حدودها للصراع والقلق والتردد. وهذه الشخصية تمثل قيما مطلقة وثابتة، فتفتقد إلى الخصوصية والتميز والفرادة، وكلها سمات أصيلة في الشخصية الروائية[12]. ويحول هذا الإخلاص التام للحب الشخصية إلى نسخة مكرورة عن كل الشخصيات التي آثرت الحب على ما سواه، من مجنون ليلى مرورًا بفرهاد وشيرين وليس انتهاء بدوق وندسور. وسنصادف هذه الصورة النمطية لعلاقة الحب في كفاح طيبة أيضًا، فأحمس يقع في غرام ابنة ملك الهكسوس، ويفرض عليه إخلاصه لهدفه السامي في تحرير مصر والمصريين من الاحتلال التخلي عن معشوقته، في مقابل إطلاق سراح عشرات الآلاف من أبناء بلده، وجلاء الهكسوس عن أرضها نهائيًا[13]. وينتاب المتلقي شعور بأن هذا الخيط السردي مقحم على بنية الرواية، وأن غرض المؤلف منه إضفاء نوع من الصراع النفسي بين الواجب والحب، ومع ذلك، فهذا الإقحام يمكن تسويغه لو استطاع

الروائي دمجه داخل نسيج العمل، ولكن طريقة تقديم القصة تكشف عن قلة خبرة بكيفية إدخال خطوط سردية ثانوية تتشابك مع الخط السردي الأساسي. وكذلك نلاحظ أن هذا الخيط السردي يبدو استمرارًا لعلاقات الحب التي نراها ماثلة في الحكايات الشعبية والموروث الشفوي حيث تأتي تلك العلاقات لتعطي الصراع بعدًا شخصيًا يضاف إلى البعد العام، بغية بلورة المأساة الشخصية على خلفية الحدث الأساسي، لتأكيد الترابط بين المستويين العام والخاص، وأن النجاح في سبيل بلوغ الهدف العام ناتج عن التضحيات الشخصية التي تتعالى على المشاعر والعواطف الفردية.

وهذا الاستمرار في صياغة شخصيات روائية على غرار الشخصيات في الموروث السردي يكشف العثرات الكبيرة التي كانت تقع فيها الأعمال الروائية آنذاك، ويشفع لها أنها كانت تحرث في أرض بكر لم تكتمل فيها مقومات الفن الروائي في ظل غياب أي جهد نقدي يتناول الأعمال الروائية، ويعرف الروائيين أنفسهم بخصائص الجنس الروائي نفسه.

ينبغي الاعتراف بأن رواية "كفاح طيبة" هي خطوة متقدمة من حيث الرؤية التي تحملها إذا ما قيست بالروايتين السابقتين، فإذا كان القدر هو الذي منطق الفعل البشري في الروايتين السابقتين، فإن الرواية الحالية تعلي من قيمة العمل الإنساني، ودور الفرد الفاعل في التاريخ والأحداث. إن شخصية أحمس- بطل الرواية الأساسي- تختلف كليًا عن خوفو بطل عبث الأقدار، وعن فرعون بطل رادوبيس، لأن مصير الفرد هنا يتحدد بفعله الواعي وسلوكه وقراراته التي يتخذها.

في رواية "عبث الأقدار" سيخيب أملنا في العثور على مغزى أو رسالة يود الروائي إيصالها، إلا إذا استثنينا إصراره على أن الإنسان محكوم عليه بالإخفاق أمام ما خطه قلم القدر الأزلي. وهذه المقولة تنسف جوهر الفعل البشري حين تحيله إلى سلوك يشبه ما يقوم به دون كيشوت في محاربة طواحين الهواء، فهو فعل عديم الجدوى من جهة، ويستثير سخرية المتلقي إزاء حماقة السلوك الصادر عن الشخصية من جهة ثانية. فالأقدار تحكم على ددف بأن يكون فرعون مصر الحالي لن يليه ابنه على عرش مصر، وأن هذا الحكم سيكون من نصيب ابن كاهن رع، وهكذا تسير الأحداث، على الرغم من أن فرعون خرج بنفسه ليقتل الطفل الوليد الذي أنقذته يد القدر الخفية من بطش فرعون، وساقته ليكون أقرب الناس إليه، فأنقذ حياته حين حاول ابن فرعون التخلص منه[14].

وعلى غرار رواية عبث الأقدار، تسير رواية رادوبيس في الاتجاه الغيبي ذاته، من حيث إن الفن ليس له غاية محددة عند الكاتب، وهذه الرؤية الغيبية ستنعكس سلبًا على العمل الروائي الذي سيبدو ضربًا من اللعب اللغوي. إن رواية رادوبيس حتى بالقياس إلى رواية عبث الأقدار تبدو تراجعًا كبيرًا، فهي تعيد صياغة قصة حب سبق أن شاهدنا نظائر لها في كل الآداب العالمية، ولهذا فهي تكرر طرح المقولات السابقة، دون أن تضيف إليها أي عنصر يميزها من قصص الحب المشابهة لها. فرعون يحب رادوبيس، ويترك ملكه من أجل حبها الذي ولد بفعل المصادفة المحضة. وحتى لو افترضنا أن الروائي أراد التعبير عن واقع الخلافات في مصر آنذاك بين فرعون والنخبة الحاكمة حول استئثار طبقة الكهان بالثروة، فإنه لم ينجح في الكشف عن ذلك الصراع، إذ لم يكن موفقًا في اختيار الإطار الفني الذي يمكنه من تناول القضية، لأن الجانب الشخصي الذي جسدته علاقة الحب حول القضية إلى مشكلة خاصة بفرعون وحده، وطغى على القضية الأساسية التي نظن أن الروائي أراد تسجيلها، وهي الخصومة بين فرعون ورجال الكهنوت الذين استولوا على أراضي

الدولة التي أراد فرعون توزيعها على بقية أبناء الشعب. وحتى هذه الأخيرة، وهي محاولة توزيع أراضي الدولة على الفلاحين، تبدو رؤية الكاتب نفسه أكثر مما هي رؤية فرعون الذي أراد له الكاتب أن يكون عنوانًا للعدالة الاجتماعية، متناسيًا أن العدالة الاجتماعية، من حيث هي توزيع عادل للثروة، قيمة معاصرة، ولم تكن تعني ما يفهمه منها الكاتب لا في العصور القديمة ولا في العصور الوسطى على حد سواء.

إشكالية الرواية التاريخية

يشير مُحَمَّد القاضي إلى أن ظهور الرواية التاريخية تزامن مع الحركة الرومانسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها[15]. غير أن المزلق الأساسي للرواية التاريخية هو أنها تتناول مجتمعات قديمة لم يكن فيها هذا التعارض الصارخ بين الفرد ومجتمعه، ولكنها تحاول جاهدة اجتراح مثل هذا الصدام والانقسام الذي يتسم به المجتمع البرجوازي المعاصر الذي جاءت هي معبرة عنه.

ترافق استلهام العصور الماضية في الفن الروائي في العالم العربي مع الحركة التنويرية من جهة، والهجمة الاستعمارية من جهة أخرى، وإذا أخذنا روايات جرجي زيدان التاريخية على أنها علامة على ظهور الحركة التنويرية، فإن روايات نجيب محفوظ تندرج في إطار مواجهة الهجمة الاستعمارية. وتأسيسًا على هذا، فإن أزمة الواقع المعاصر دفعت "نجيب محفوظ" إلى قراءة غير محايدة للتاريخ القديم، بل يمكن القول إنها قراءة منحازة وغير أمينة.

إن المأخذ الأساسي على روايات جرجي زيدان التاريخية هو أنها أقرب إلى الحكاية منها إلى الرواية التي تجسد صراعًا ينشأ عن تناقض اجتماعي في الحياة يتطلب من الروائي أن ينقله إلى عالم الأدب. فالروائي الذي يعالج التاريخ معالجة فنية عليه أن يختار فترات الصراع السياسي والتحول الاجتماعي، فيعبر عنها فنيًا. ومن السقطات الفنية التي تقع فيها الرواية التاريخية أنها تتحول إلى تأريخ غرضه الأساسي رصد الأحداث والصراعات الاجتماعية والسياسية، وتتخلى عن وظيفتها الأساسية في رصد تأثير الأحداث في مصائر الشخصيات، وتسليط الضوء على الكيفية التي كان يفكر بها الناس، وتسجيل الهواجس والطموحات والأحلام. باختصار فإن الوظيفة المرجعية في روايات جرجي زيدان تتغلب على وظيفتها الجمالية.

كل عودة إلى الماضي هي دليل على أزمة حالية، تحمل في طياتها وعيًا نكوصيًا، يجد عزاءه في التاريخ الذي تعاد قراءته على نحو يتمشى مع هذا الوعي. هذه قاعدة ينبغي ألا تغيب عن أعيننا مطلقًا، ونحن نتناول أي رواية تاريخية درسًا وتحليلًا. ولذا، ففي مواجهة الحاضر السياسي المثقل بالقهر الذي يفرضه المستعمر، لابد من معادل موضوعي –إن جاز التعبير– يشكل طرف الكفة الأخرى التي تميل لصالح المحتل الإنجليزي. فالعودة إلى التاريخ محاولة لإقامة توازن يخفف من بؤس اللحظة المعاصرة على المستوى الجمعي. وهذا الأمر سنراه لاحقًا في الشعر العربي المعاصر بعد هزيمة 1967م، حين بدأت ظاهرة جديدة هي استلهام الشخصيات التاريخية في النص الشعري.

ربما تثير العودة إلى التاريخ الفرعوني استنكارنا ونفورنا اليوم، وفي أحسن الأحوال قد نشعر حيالها بالاستغراب، فهذا الخطاب لم يعد له حضور كثيف في الحياة الثقافية المصرية كما كان عليه في الفترة التي تلت ثورة عام 1919م،

واستمرت حتى ثورة عام 1952م. ففي إبان تلك المرحلة كان هناك بعث واضح للتراث الفرعوني عبر تمجيد شخصياته، وإعادة إحيائها ونقلها إلى مستوى الرمز، بحيث طغت الرموز المصرية ذات الجذور الفرعونية على مختلف جوانب الحياة السياسية والفكرية، وتجلى ذلك في الشعارات السياسية وحركة إحياء التراث الفرعوني. ولم تكن هذه العودة من دون دوافع، فمظلة الجامعة الإسلامية ثبت للمصريين أنها غطاء خادع يخفي تحته هيمنة الطبقة الأرستقراطية ذات الأصول التركية على مقدرات البلاد، وعلى سكانها الأصليين الذين كان ينظر إليهم كفلاحين، فكان الاتجاه إلى الماضي الفرعوني بمثابة رد فعل مزدوج على المحتل الإنجليزي من جهة، وعلى الطبقة السياسية الغريبة على المجتمع المصري من جهة ثانية. هذا بالإضافة إلى ما يحمله التاريخ الفرعوني من توحيد للشعب المصري بمسلميه وأقباطه، وتذكير أبنائه بالزمن الذي كان فيه المصريون يحكمون من جانب مصريين آخرين، وليس من قبل غرباء عنهم. وهي الراية التي رفعها حزب الوفد الذي كان صوت الطبقة الوسطى في المجتمع المصري. ولم يكن نجيب محفوظ وحده من اتجه إلى التاريخ الفرعوني، فقد كان هناك عادل كامل في روايته "ملك من شعاع"، ومُحَمَّد عوض مُحَمَّد في "رقصة سنوحي".

الإشكالية الأساسية التي تتصل بروايات نجيب محفوظ التاريخية- ولاسيما عبث الأقدار- أنها تقترب من الرؤية الإغريقية التي نرى تجلياتها في المسرح، والتي ترى البشر محكومين بقضاء محكم لا سبيل إلى الخلاص منه. وقد تلائم هذه الرؤية التراجيدية المسرح الإغريقي، ولكنها لا تتفق مطلقا وجوهر الرواية القائم على أهمية فعل الإنسان في التاريخ، وقدرته على اجتراح الحلول للمشكلات التي تواجهه. فما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وإظهار الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك في الواقع التاريخي[16].

لكن العودة إلى استلهام التاريخ وبعثه في الأدب، كما في حالة نجيب محفوظ، جاءت برؤى مشوهة، وبصورة زائفة عن المجتمع المصري في العهد الفرعوني، حيث يصور نجيب محفوظ الفراعنة بوصفهم حكامًا صالحين يبحثون عن رفاهية الشعب المصري، ويحاولون ما استطاعوا نشر العدل بين المواطنين. كما نلاحظ تمجيدًا زائفًا للفرعونية لا لشيء إلا لأن فرعون مصري الدم، في حين أن الحاكم الحالي غريب عن أرض مصر، وكان من نتائج هذه الرؤية أن الكاتب اندفع إلى إنشاء عالم متخيل يبتعد كثيرًا عن الصورة المعهودة للحكم الفرعوني.

جاءت الرواية لتعبر عن واقع اجتماعي جديد، غدت فيه البرجوازية هي الطبقة المسيطرة، وأصبح الفرد يعيش تناقضًا حادًا بينه وبين نفسه من ناحية، وبينه وبين العالم من ناحية ثانية، فالرواية هي ملحمة البرجوازية[17]. وبناء على هذه الحقيقة، فإن المفارقة في الرواية التاريخية تكمن في أنها تقفز فوق السياقات التاريخية والاجتماعية، وتعود لتصوير العالم القديم استنادًا إلى فن يتعارض جوهره مع روح العالم القديم، ولكي ندرك حجم المفارقة علينا أن نتخيل أن كاتبًا معاصرًا يعبر عن حدث اجتماعي أو سياسي معاصر بطريقة الملحمة. هذا هو جوهر أزمة الرواية التاريخية في نظري، فهي نتاج زمن مختلف، ولكن الكاتب يحاول استنطاق الزمن الماضي وفق الآليات المعرفية والذهنية التي تحكم العالم المعاصر الذي تهيمن عليه البرجوازية.

ولهذا فإن الانفصال بين الشخصية (الإنسان) والعالم من حولها يشكل أبرز سمات الفن الروائي، ولم يكن لهذا التعارض حضور في العالم القديم الذي تتناوله الرواية التاريخية، ونلاحظ مثل هذا الاختلاف في أن البطل في الرواية بطل إشكالي له موقف محدد من القضايا المحيطة به، وهو يعبر عن ضيقه وتبرمه بهذا الواقع، أما في روايات نجيب محفوظ فالبطل لا يشعر بأي صراع مع العالم المحيط به، وتأتي أزمته نتيجة لظروف لا علاقة له بها شخصيًا، هذا إن كان هناك أزمة أصلًا، فهي صراع يجد البطل نفسه في خضمه دون أن يكون على الأغلب مختارًا لمصيره.

العثرات المعرفية والفنية

يذكر نجيب محفوظ أن اهتمامه بالتاريخ المصري القديم دفعه إلى قراءة معمقة له، وأنه كان يخطط لنشر ما يقارب أربعين رواية، جمع خطوطها الأولية في أثناء قراءاته المتنوعة. ومن الغريب أن مثقفًا وكاتبًا قرأ التاريخ بعناية يخطئ أو يتعمد الخطأ في قضايا تاريخية بسيطة. يعترف نجيب محفوظ مثلًا أن الأستاذ أحمد أمين أخذ عليه إصراره على معرفة المصريين القدماء في عصر الأسرة الخامسة بالعجلة الحربية، وأنه نصحه بالاطلاع على تاريخ مصر بصورة أكمل. ويرد المؤلف على ذلك بأن معرفته بالتاريخ المصري جيدة، ولكنه أراد من وراء ذكر العجلة الحربية المزاوجة بين الواقعي والخيالي[18].

وما يثير الاهتمام في هذا الاعتراف إقرار المؤلف بتعمد تحريف الحقيقة التاريخية، وفي ظني أن المزاوجة بين الواقعي والخيالي لا تتم بهذه الطريقة على الإطلاق، فالعنصر الخيالي يمكن تحقيقه دون اللجوء إلى "تحريف" الحقائق التاريخية. إن بعد المسافة الزمنية بيننا وبين العصر الفرعوني ربما لا تجعلنا نعي أهمية الاختراعات التي تبدو في نظرنا اليوم بسيطة وساذجة، ولكنها في ذلك الزمن كانت عظيمة الأثر، وذات تأثير حاسم في كثير من المواقف، فانتصار الهكسوس على المصريين كان بسبب استعمال العجلات الحربية التي كان يجهلها المصريون الذين تمكنوا بعد أكثر من مائة عام من هزيمة خصومهم. ولكي نقدر قيمة البعد الزمني علينا أن نتخيل روائيًا في بداية القرن التاسع عشر يتحدث عن ركوب الطائرة.

من حق الروائي أن يتجنب الحديث عن قضايا لا تتفق وفكره ورؤاه، ولا تخدم الصورة التي يحاول ترسيخها في ذهن المتلقي عبر الشخصيات والأحداث والمواقف التي تخدم رؤيته العامة، ولكن ليس للكاتب الحق في تشويه الحقائق التاريخية التي تتناقض مع ما يريد قوله. ففي رواية رادوبيس، لا يأتي الروائي على ذكر عروس النيل التي كانت تلقى في النهر، احتفالًا بفيضانه، ولكننا نلاحظ أننا أمام مشهد يذكرنا بما قام به عمرو بن العاص بناء على توجيهات الخليفة عمر بن الخطاب. والنص ذو دلالة:

"تقدم الأمير ناي من فرعون، وأسلم إليه قرطاسًا مختومًا من البردي يشمل على دعاء النيل المعبود، فأخذه الملك ورفعه إلى جبينه، ثم تركه يهوي إلى النيل فحملته أمواجه المتدافعة في صخب صوب الشمال" [19] .

ثمة مجافاة أخرى للحقيقة التاريخية ههنا، فالمعروف أن الكهنة كانوا في هذا الموضع يلقون بفتاة عذراء إلى النهر كي يستمر جريانه، ولكن نجيب محفوظ يصر على المزاوجة بين التراثين الفرعوني والإسلامي، على نحو يطمس الجوانب المظلمة من مصر الفرعونية التي كان يحاول نقل صورة مثالية، تتغاضى عن جوانب الظلم الاجتماعي والقهر والعبودية التي كانت سائدة آنذاك، في مقابل رغبة واضحة في تجسيد وحدة المصريين في مواجهة العدو الخارجي، تظهر بوضوح في رواية كفاح

طيبة، والتأكيد على أن حاكم مصر هو أحد أبنائها، وليس محتلًا من الخارج، على الرغم من كل مظاهر الظلم والقمع التي كانت سائدة آنذاك، والإصرار على أن فرعون إنما يخاصم الكهنة لاستئثارهم بالثروات التي كان يريد توزيعها على أبناء الشعب الفقراء، فيتحول فرعون هنا إلى حاكم صالح هدفه إقامة العدل بين الرعية، على نحو ما يفهم نجيب محفوظ فيه العدل من أنه توزيع الثروة بين الناس أو المواطنين.

ويحسن بنا أن نذكر هنا أن قصة رادوبيس كما وردت في التراث الفرعوني القديم تشبه إلى حد كبير قصة سندريلا، أو إن أردنا الدقة العلمية فإن قصة سندريلا تشبه قصة رادوبيس المصرية.

ثمة مواقف في الرواية لا تتسق ومظاهر العظمة والجلال التي يريد الراوي إضافتها إلى خوفو، من ذلك أن الفرعون يقود بنفسه القوة المكلفة بالقضاء على الطفل الذي هيأته الأقدار ليصبح وريث العرش. لقد كانت الصورة ستبدو أكثر تناسقًا مع ما يختزنه الوعي الجمعي لفرعون، لو أن الروائي صوره على رأس جيش يحارب أعداءه، ولكن أن يذهب بنفسه ليقتل طفلًا، عدا عن كون المشهد لا يستقيم وعظمة فرعون فإنه في الوقت نفسه يبعث على الابتسام، إذ يبدو مشهدًا كوميديًا مقحمًا ضمن سياق يطفح بعظمة فرعون وقوته. هذه المبالغة في تصوير رد الفعل كان لها أثر سلبي في الصورة التي ينبغي أن ترسم لفرعون أو ملك، يملك مصائر الناس، ويتحكم بحياتهم حتى يصل بهم إلى درجة عبادته.

ولعل العثرة الفنية الكبرى في رواية عبث الأقدار اعتمادها على النبوءة، فمنذ أن أعلن الساحر أو العراف نبوءته الصاعقة بأن فرعون سيكون آخر حاكم من أفراد سلالته، وأن وريثه طفل ولد للتو لكاهن معبد رع الذي كان في الوقت نفسه–ويا للغرابة– على معرفة بما يحمله المستقبل لابنه، أصبحت النهاية واضحة أمام القارئ. وهذه النبوءة تقود إلى ملل القارئ وافتقاده للحماسة، بعد وضوح النهاية، ولولا الفضول الذي يدفع إلى متابعة سير أحداث الرواية لربما توقف عند لحظة إعلان النبوءة. تقترب هذه الحبكة القائمة على النبوءة والمصادفة بالرواية من الحكايات الشعبية التي تلعب فيها أنواع العرافة والخرافة والسحر دورًا محوريًا في توجيه الحدث. لكن رد الفعل البشري إلى علية قدرية يقوض أهم أسس العمل الروائي، وهو قدرة الفرد أو الكائن البشري، ودوره في تغيير مسار حياته. ومن هنا تنبع إشكالية أخرى، وهي المغزى الذي يريد الكاتب إيصاله إلى القارئ، فالصراع في الفن الروائي هو صدى لأزمة اجتماعية خانقة، يجري التعبير عنها فنيًا من خلال شخصيات تكشف جوانب الصراع المختلفة، ولكن رواية عبث الأقدار تخرج من هذا كله إلى تصوير الصراع بين الفرد والآلهة، أو بين الفرد والقدر، وهو أمر يقوض أسس العمل الروائي.

من المشكلات الأخرى في نصوص نجيب محفوظ التاريخية أنه يتخيل الدولة في العصر الفرعوني نسخة عن الدولة المعاصرة. ففي عبث الأقدار نجد أنفسنا أمام نظام تعليمي لا يختلف كثيرًا عن النظام التعليمي المعاصر، فالطالب يمر بالمدرسة الابتدائية التي يتعلم فيها أربع ساعات في كل يوم القراءة والكتابة ومبادئ الحساب والهندسة ...إلخ، كذلك فإن لكل مادة مدرسًا خاصًا بها، ثم يتقدم الطالب إلى المرحلة الجامعية، فنجد جامعة بتاح التي يقرر خنى الالتحاق بها، ومعهد خوفو للفنون الجميلة والذي انتسب إليه نافا[20]. والمدرسة الحربية في العصر الفرعوني هي نسخة عن المدارس الحربية في العصر الملكي في الثلاثينيات من القرن المنصرم [21]. أما إدارات الدولة فيصفها الروائي على هذا النحو: "ثم

بلغ الموكب ميدان القصر، وكان ميدانًا فسيحًا مترامي الأطراف، تقام على جوانبه دور الحكومة والوزارات، ومقر القيادة العليا للجيش". وقل مثل ذلك في مشهد تبديل الحرس، حيث تتقدم فرقة الموسيقا الجنود إلى أمكنة حراستهم وتعود بالنوبة المنتهية إلى الثكنات [22]. وهذا المشهد نسخة من التقاليد المعمول بها في القصور الملكية المعاصرة التي ورثتها عن الإمبراطوريات الكبرى. وبعيدًا عن التشخيص، فإن عمل نجيب محفوظ موظفًا حكوميًا كان له أثر مهم في تشكيل عالمه الروائي، فبدت الدولة المصرية في العهد الفرعوني نسخة عن أي دولة معاصرة من حيث هيكلية نظام الحكم، وتنظيم الجهاز الإداري، وتقسيم السلطات، غير أن الإشكالية هنا هي في المفارقة التي ينتج عنها مثل هذا الوصف، ودوره في خداع القارئ بتلك الصورة الخيالية التي تنبثق منها تصورات مغايرة كليًا للحقائق التاريخية.

ووفقًا للمعطيات السابقة تبدو حياة الناس شبيهة بحياة البشر في مصر في النصف الأول من القرن العشرين، حيث يستعين القادم من الأرياف بالشرطة لتدله على فندق ينام فيه ليلًا في مدينة لا يعرف فيها أحدًا، وكأن الشرطة كانت في كل مكان، وكأن الفنادق كانت من الكثرة بحيث تنقسم إلى درجات متفاوتة في جودتها، فمنها الفنادق الفخمة والمتوسطة والمتواضعة، فقد استدلت زايا "واستدلت بشرطي على فندق متواضع تبيت فيه ليلتها"[23].

ومثل هذا الإسقاط للواقع المعاصر على الحدث التاريخي نلاحظه أيضًا في صورة "ددف" الذي يخبئ صورة الفتاة التي رسمها أخوه تحت قميصه على نحو يذكرنا بعاشق معاصر من عشاق الزمن الرومانسي.

تخلو روايات نجيب محفوظ التاريخية من تجسيد الحياة الاجتماعية التي لا تظهر منها إلا صور باهتة يفرضها الروائي نفسه على العمل، بل يستلهم الحياة الاجتماعية المعاصرة كمشهد التقاء البطل في عبث الأقدار بالأميرة الفرعونية، حين يلتقي بها وهي مع مجموعة من صديقاتها على ضفاف النيل، مع ما في المشهد نفسه من مفارقة حادة، تقترب بالأميرة من صورة الفلاحة المصرية. هذا إذا تركنا جانبًا هروب الأميرة من الصياد الذي ظهر فجأة، وهو مشهد لا يمكن أن يحدث لأميرة، ولا يتسق مع صورة الأميرة في الأذهان وفي الواقع التاريخي.

ويلحق بهذا انشغال الروائي بالوصف الخارجي الذي أفقده التركيز على العوالم الداخلية والحياة النفسية للشخصيات. وهي من أهم خصائص الفن الروائي.

وأما صورة المصريين في الروايات فهي مثال الإخلاص والتفاني في العمل، حتى وهم يقومون بتشييد هرم خوفو، فإنهم إنما يفعلون ذلك عن واجب ديني، وطاعة لفرعون، على خلاف الأسرى والمستوطنين الذين يقومون بذلك العمل رغمًا عنهم وتحت قسوة العصا ويقظة الجند [24] .

وعلى خلاف البنية السردية في الرواية التقليدية، والتي تلتزم بالمنطق القائم على تعليل الأحداث، وربط بعضها ببعض، بحيث لا يصح فيها أي حدث إلا إذا ارتبط بعلة ما، أو حركة ما، أو بدافع ما [25]، فإن المصادفة هي المحرك الأساسي في عبث الأقدار ورادوبيس، فمن باب المصادفة أن يستدعى الساحر إلى قصر فرعون، ومن باب المصادفة أيضًا أن يكون الطفل الذي سيرث عرش فرعون قد ولد في صباح ذلك اليوم[26]، ومن الباب نفسه أن يسقط صندل رادوبيس

في حضن فرعون، بينما يكون في جلسة سمر وصفاء مع وزيره وقائد حرسه اللذين يعرفان الصندل وصاحبته[27]. فلولا المصادفة لما كان هناك سرد، ولما كانت هناك حكاية يسردها الروائي على القراء.

الخطاب الإيديولوجي المباشر

لا يستطيع الروائي ملامسة موضوعه بذهن خال، لأن الفن الروائي منذ البداية كان مجالًا تستعرض فيه الأفكار والآراء، فالروائي لا يكون روائيًا حقًا إلا إذا صدر فنه عن رؤية معينة للقضايا المحيطة به، وللانشغالات التي تهم المجتمع في المرحلة التي يعيش فيها، ولنا في التجارب العالمية أدلة تفيض عن الحصر: إن الاطلاع على المجتمع الروسي في القرن التاسع عشر لا يستقيم كليًا إلاّ بقراءة روايات دستويفسكي، وملاحظة القوى الاجتماعية والسياسية التي تتصارع آنذاك. أما أمريكا اللاتينية فلا أظن أن هناك من يستطيع فهم طبيعة الحياة إلا إذا قرأ غابرييل غارسيا ماركيز. والقائمة تطول. وكثيرة هي الروايات التي انشغل مؤلفوها بالحدث دون أن تتضمن رؤية معينة، أو تصدر عن توجه فكري محدد، فكان مصيرها الضياع في رحلة الأدب الطويلة.

إذن، فالموقف الفكري مطلوب ليس لذاته، ولكن لما له من تأثير حاسم في إعطاء الرواية لونًا أو توجهًا معينًا يجري من خلاله ضبط إيقاع العمل والتحكم بتشعباته المختلفة، بحيث يخرج القارئ من العمل الروائي وقد فهم الرسالة التي ينطوي عليها. هذا الموقف الفكري هو ما يمنح العمل الروائي الوحدة والانسجام، وهو مفهوم يناظر مفهوم الوحدة العضوية في الشعر.

بعيدًا عن الوعي الديني الذي يرى في فرعون طاغية ومستبدًا، ورمزًا لكل نظام يسوم شعبه الذل والهوان، فإن عمل ملايين العمال في تشييد هرم خوفو يترجم لدى الروائي تمجيدًا بعظمة مصر، وأن بناءه جاء لخدمة الشعب، ليبقى معلمًا دالًا على مآثر المصريين. فهو "شعار مصر الخالد، وعنوانها الصادق...وابن القوة التي تربط شمالها بجنوبها...ووليد الصبر...ووحي الدين"[28]. فإذا تجاوزنا عن حقيقة أن الهرم كان قبرًا لفرعون في رحلته إلى العالم الآخر، وأن بناءه تم لتحقيق رغبة شخصية عند الفرعون، فعلينا أن لا ننسى ملايين الطاقات المهدورة والآلام التي رافقت بناء هرم بهذه الضخامة لم يكن لا تمجيدًا لشعب، ولا تتويجًا لانتصاراته في حروبه مع أعدائه، ولكنه كان بناء يخلد رفات شخص واحد.

هذا هو تصور نجيب محفوظ للحكم الفرعوني وإنجازاته، وهو تصور يقف على طرف نقيض من صورة الهكسوس "المعادل التاريخي للاحتلال الإنجليزي"، وهي صورة تفيض بالقهر والظلم، وتلقي بالشعب المصري إلى الذل والفقر، ولكن رد فعل الشعب يتسم بالسلبية في مجمل الأحيان. ويضيف نجيب محفوظ بعدًا آخر إلى الصراع بين الهكسوس والمصريين القدماء، إذ يجعل الصراع قائمًا على أساس الهوية الوطنية[29]. ليس من حقنا الاعتراض على هذه القراءة الموجهة، ولكن الإنصاف يقتضي منا الإشارة إلى أن البعد الوطني بعد حديث النشأة نسبيًا، فقد جاء في أعقاب الثورة الفرنسية، وظهور القومية بوصفها رابطة ينضوي تحتها أبناء البلد الواحد أو اللغة الواحدة. فالمرحلة الزمنية التي يستلهمها نجيب محفوظ لم يكن فيها شعور وطني ولا إحساس بأن هذه الدولة هي دولة للمصريين، أو أن الدولة الأخرى هي دولة للهكسوس، فقد

كان الوصول إلى الحكم قضية شخصية تهم الشخص وسلالته، دون أن يكون هناك بعد آخر للصراع. ويتضح هذا إذا تذكرنا حقيقة أن العرف السائد في العصور القديمة كان يجيز للمتغلب أو المنتصر حكم البلد الذي غزاه.

ونتيجة لهذا الإصرار على دور الشعور الوطني، يذهب الروائي إلى تقويل الشخصيات بما لا يتسق وطبيعة الصراع، وإلى مجاوزة حدود المنطق العام للحياة آنذاك:

يقول أحمس:

– "عد إلى مولاك وقل له إن الفلاحين قوم شرفاء لا يغتالون النساء، وإن الجنود المصريين يترفعون عن قتل أسراهم، وإن ابنته أسيرة تتمتع بنبل آسريها" (30) .

– "سحقًا لمن يطمئن إلى كلمة خنزير من الرعاة ذوي اللحى القذرة. إن الخيانة تسري في عروقكم مسرى الدم"(31) .

ودفعت هذه القراءة المتحيزة للتاريخ نجيب محفوظ إلى التركيز على نزاهة الفراعنة وتماهيهم مع مطالب الشعب، وهو نقد خفي للنخبة الحاكمة في مصر، من حيث عجزها عن التماهي مع آمال الشعب في طرد المحتل الإنجليزي، وإقامة دولة تعلي قيم المساواة والعدالة، وهي قيم نرى الفراعنة يحرصون عليها، ويسهرون على تطبيقها بين عموم أفراد الشعب.

وكان من سلبيات هذه الرؤية الإيديولوجية أنها أسهمت في اقتصار نجيب محفوظ على وصف المجتمع المصري في العهد الفرعوني، وتحليل بنياته الاجتماعية، وعدم تجاوز ذلك إلى طرح رؤية بديلة، أو تسجيل نقائص ذلك النظام الذي جعل فرعون إلها يعبد من قبل أبناء الشعب. ترى هذه الرؤية السكونية الواقع الراهن على أنه الوضع المثالي الذي ينبغي على الفرد أن يصونه من موجات التغيير، وأن يدافع عن القيم المتأصلة فيه، بحيث يغدو العالم دائرة مغلقة لا مجال فيها للحراك الاجتماعي على مستوى الأفراد، أما على المستوى الكوني فيصبح الزمن الحاضر نسخة مكرورة عن الزمن الماضي، وقادة اليوم هم أبناء قادة الأمس الدابر، فأحمس يرتقي إلى عرش مصر بعد مقتل أبيه، وسميه أحمس ابن قائد جيش جده يتولى قيادة الجيش الفرعوني، ويعهد إلى توتي آمون وكيل معبد آمون بإدارة شؤون مدينة طيبة.

واستنادًا إلى المعطيات السابقة، فإن روايات نجيب محفوظ التاريخية تعد علامة على طريق التحرر الكامل من أساليب الوعظ، والإرشاد، والتوجيه، وهي القيم التي كانت تهيمن على الكتابات الروائية المبكرة.

اللغة الروائية:

يعترف نجيب محفوظ أن العيب الأساسي في رواية عبث الأقدار هو أسلوبها المتشبع بأنماط من التعبيرات الفخمة التي أدت إلى تنافر الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وأنه لم يكن في ذلك الوقت يدرك ضرورة خضوع وسيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية (32). وتقتضي الأمانة أن نشير إلى أن التعبيرات الفخمة بقيت ملمحًا أسلوبيًا بارزًا لدى نجيب محفوظ في رواياته التاريخية الثلاث، إذ يفتتح الروائي رواية "رادوبيس" بما يلي: "لاحت في الأفق الشرقي تباشير ذلك اليوم من أيام شهر بشنس، المنطوي في أثناء الزمان منذ أربعة آلاف سنة" (33).

أما مفتتح رواية كفاح طيبة فأكثر أناقة وفخامة، إذ يبدأ بهذا الوصف:

"كانت السفينة تصعد في النهر المقدس، ويشق مقدمها المتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجميلة، يحتث بعضها بعضًا منذ القدم كأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان، بين شاطئين انتشرت على أديمهما القرى، وانطلق النخيل جماعات ووحدانا، وترامت الخضرة شرقًا وغربًا، وكانت الشمس تعتلي كبد السماء"[34].

يشير الاستعمال المتكرر لأساليب لغوية مغرقة في الصنعة البديعية إلى مقدار هيمنة الصيغ البلاغية الجاهزة على المعجم اللغوي للروائي، وكذلك يظهر حجم الجهد المبذول في سبيل التحرر من الأساليب الموغلة في تأنقها اللفظي، ولكنها لم تعد قادرة على الاستجابة لطموحات المتلقي الذي بدأ بالسعي وراء تصورات ورؤى جديدة تبتعد إلى حد كبير عن المتخيل الذي يثيره الموروث السردي.

هذا الوصف الذي يستعير لغة قديمة يشكل تعارضًا صارخًا مع أبسط مقومات الفن الروائي، وينتقل بخيالنا مباشرة إلى زمان ماض، ولكنه ليس الزمن الفرعوني بكل تأكيد، وإنما الزمن العربي المتخيل بلغته الفخمة العالية. لكن هذه اللغة التقريرية التي تهيمن على الرواية أفقدتها الحركة، وجعلتها أقرب إلى النص التاريخي منها إلى رواية تطمح إلى تقديم رؤية معينة، وأحداث ينقل عبرها الكاتب رؤيته الفكرية والفنية حيال القضايا التي تشغله.

تبعد اللغة الكلاسيكية الرواية عن عالم الروايات، عالم اللغات المتعددة، والمستويات اللغوية المتباينة بتباين المنابت الطبقية والأصول الاجتماعية والتكوين الفكري، وتقترب بها من عالم التاريخ النخبوي، وطريقة العرض القائمة على التعميم وعدم الالتفات إلى النثريات التي يوليها الروائي عنايته، فكل هذه الأشياء لا يلقي لها بالا المؤرخ الذي يعنيه سرد الأحداث الكبرى وروايتها، وهو ما نلاحظه في عبث الأقدار. فاللغة الروائية ههنا ترغب في "إثارة موثوقية تاريخية وذلك عن طريق لهجة مهجورة"[35] .

يندرج ضمن هذه اللغة المتعالية على الأحداث استخدام التعبيرات القرآنية، بحيث تبدو الفجوة كبيرة بين الحدث الفعلي واللغة التي يجري بها التعبير عنه. يخاطب فرعون وزيره: "انظر كيف أرضى أن أحمل امرأة جائعة وطفلها الرضيع....وأبلغ بهما بلدًا ما كانا بالغيه إلا بشق الأنفس"[36]. إن مستوى اللغة لا يحتمله سياق الفعل الذي يبدو عاديًا. وكذلك تثير هذه اللغة إشكالية أخرى، هي التطابق بين طبيعة اللغة والشخصية، إذ يتعزز التنافر والتناقض بين اللغة والناطق بها، نظرًا لأنها لغة ذات بعد ديني تحيل إلى سياق مغاير كليًا للسياق الفرعوني الذي تستعمل فيه، هذا بالإضافة إلى أنها ترد على لسان شخصية منبوذة دينيًا، يقوم الراوي بتقويلها لغة تنتمي إلى سياق معرفي وحضاري آخر. وإذا كان استلهام اللغة القرآنية مقبولًا ومندوبًا إليه في بعض أنواع الكتابات الأدبية، ومصدرًا من مصادر الجمال الأدبي فإن استعماله بهذه الطريقة، وبهذه الكثافة يتنافى كليًا مع معايير الفن الروائي. والأمثلة أكثر من أن تحصى:

- "ومضت تتقلب على فراشها ذات اليمين وذات الشمال"[37] .
- "ونفخ في الصور، فأدى الجند التحية العسكرية"[38] .
- "أشفق أن أمثل بقائد من قواد الوطن العظام، وحواري من حواري فرعون"[39] .

- "باسم رع مسيرها وحطها، الحمد لله أيها الرب الرحيم" [40]
- "فصدعوا جميعا بالأمر"[41]

ولا يقف الأمر عند استعمال اللغة القرآنية التي كان إيرادها في تضاعيف الكتب دليلًا على اطلاع الكاتب على التراث وتبحره في علومه، وحفظ القرآن الكريم الذي يشير الاستشهاد بآياته إلى المخزون الثقافي الإسلامي، وإلى التكوين المعرفي الأصيل للكاتب من جهة، وإلى عدم تمثل الشروط الأولية للفن الروائي من جهة ثانية. فالأجواء الدينية التي تثيرها الأدعية تحيل مباشرة إلى سياق إسلامي خالص. "اللهم إني ضعيف فهبني من لدنك قوة، اللهم إني خائف فهبني الطمأنينة"[42]. واستعمال اللغة القرآنية قد يجد له الناقد عذرا أنه جاء في سياق تاريخي وثقافي، كان فيه التناص المباشر مع النصوص القديمة علامة على الحصيلة المعرفية للكاتب، لكن الأدعية المستمدة من الأدعية الإسلامية في لغتها تؤدي نوعًا من التناقض، لأنها تنقلنا من سياق فرعوني خالص، فيه تمجيد للآلهة والأرباب إلى سياق إسلامي يتميز بالوحدانية وعبادة رب واحد. إن خلط الديني الوثني بالديني الإلهي هو محاولة لإشعار المتلقي بمقدار حضور الجانب الديني في حياة الشخصية الفرعونية، ولكن الأدعية التي يرددها الكاهن تجعل القارئ مرتبكًا حيال الخلط الذي يوحي بالعجز عن التمييز بين مرحلة زمنية وأخرى. ولا يغيب عنا في هذا الصدد أن نشير إلى أن الثقافة اللغوية للمؤلف تتحكم في اختياراته، وطبيعة اللغة التي يستعملها.

وإضافة إلى المفارقة التي أشرنا إليها سابقًا، وهي أن الشخصيات لا تنتمي أصلًا إلى الإطار اللغوي الذي تنتسب إليه اللغة المستعملة، فإن هذه اللغة الموثوقية تعجز عن تصوير الانقسام والصراع، فكلا الطرفين في الروايات يتكلمون اللغة نفسها، مما لا يترك مجالًا لفهم آلية الصدام وتجلياته عبر اللغة. وهذا ما يؤكد لوكاتش بقوله: "إن الأعمال، والعواطف، والآراء والأفكار التي تنقل إلينا هي أعمال كائنات إنسانية ماضية وآراؤها وأعمالها. ولكن الشخوص يجب أن يكونوا حقيقيين مضمونًا وشكلًا معًا، إلا أن اللغة ليست لغتهم بالضرورة، إنها لغة الرواية ذاتها"[43]. غير أن صوت نجيب محفوظ يهيمن تمامًا على أصوات الشخصيات، فهي تتحدث وتفكر بلغة الكاتب التي تسلب الشخصيات خصوصيتها وفرادتها.

تبقى ملاحظتان جزئيتان، فمثلًا يصر الكاتب على استعمال بعض الصفات التي هجرتها العربية المعاصرة، كقوله: "وإلا ما استطاعت أن ترسل رسل الموت الزؤام"[44]. أما الملاحظة الأسلوبية الأكثر بروزًا فهي الإفراط في استعمال المفعول المطلق. وفيما يلي بعض الأمثلة :

- "وقد انطلقت ...تنهب الأرض نهبًا، وتزلزل الوادي زلزالًا" [45] .
- "...ويمرون بالقرى والدساكر مرَّ السهم الخاطف" [46] .
- "فزأر زئيرًا مخيفًا" [47].
- "فجن جنون المصريين، وهجموا هجمة وحوش كواسر"[48] .

وهو إسراف يشير إلى الوقوع تحت تأثير الأسلوب التقليدي الذي أسرف مصطفى المنفلوطي في استعماله، وقد كان للغته المنمقة، وأسلوبه الذي يتحرى محاكاة اللغة الكلاسيكية القديمة تأثير واسع في جيل كامل من الكتاب العرب في الثلث الأول من القرن المنصرم. لكن هذا الأسلوب اللغوي سرعان ما تضاءل في الروايتين الأخريين (رادوبيس وكفاح طيبة)، وهو مؤشر على إدراك الروائي لحقيقة أن اللغة الروائية لها خصائصها المفارقة لخصائص الكتابات النثرية الأخرى.

خاتمة

تظهر أعمال نجيب محفوظ التاريخية أن الروائي كان مايزال واقعًا تحت تأثير الأساليب المتبعة في الموروث السردي، وأنه كان يستلهم في رواياته النظرة الرومانسية السائدة آنذاك، والتي تتجلى على أكثر من وجه: فهي انتحار الحبيبة بعد مقتل عشيقها الفرعون في رادوبيس، وهي الانتصار على المستعمر الأجنبي في كفاح طيبة، وإيثار الواجب على الحب من قبل طرفي العلاقة الغرامية، أحمس وابنة ملك الهكسوس. إن توقف نجيب محفوظ عن الاستمرار في كتابة الرواية التاريخية ناشئ من إدراكه العميق بأن الرؤى والقيم التي سيعالجها في حال استمراره لم تكن تتصادى مع الطروحات الفكرية والسياسية والاجتماعية المعاصرة. ومن هنا، فإن ابتعاده عن الرواية التاريخية جاء متسقًا مع اللحظة التاريخية التي وجد فيها المجتمع المصري نفسه في نهايات الحرب العالمية الثانية يتقدم إلى مرحلة جديدة من التطور لم تعد فيها القيم التي تعبر عنها الروايات التاريخية قادرة على نقل صدى الصراع، فكانت المرحلة الواقعية أكثر انسجامًا مع الشروط الفكرية والاجتماعية الجديدة. وثمة بعد آخر هو أن روائيًا بحجم نجيب محفوظ ما كان ليغيب عنه المستوى الجمالي الذي بلغه المتلقي في تلك المرحلة، والذي ارتقى إلى الحد الذي لم يعد فيه المتلقي يتفاعل مع رواية "تاريخية" بالطريقة ذاتها التي كان يتفاعل فيها مع ذلك النمط من الروايات في أثناء صعود الرومانسية، وفي حقبة هيمنة الموروث السردي بحكاياته التي تنسج عالمًا جاءت روايات نجيب محفوظ التاريخية محاكاة له.

المصادر والمراجع:

1-الكتب:

- جمال الغيطاني، نجيب محفوظ يتذكر، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1980م.
- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1990م.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء، 1991م.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013م.
- عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، الكويت، 1998م.
- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 2004م.
- مُحَمَّد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي، ط1، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008م.
- نجيب محفوظ، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ط1، دار الشروق، 2006م.

2– المجلات:

- نجيب محفوظ، نجيب محفوظ يقدم الرواية في مائة عام، مجلة الكاتب العربي، يوليو، 1970م.

الإحالات:

[1] – بدر عبد المحسن طه : **الرؤية والأداة**. ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م, 170.

[2] – لحميداني حميد: **بنية النص السردي** . ط1, المركز الثقافي العربي بيروت– الدار البيضاء, 1991م, 76.

[3] – محفوظ نجيب: **الأعمال الكاملة**. ط1، دار الشروق، 2006م, ج1/236.

[4] – بحراوي حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)**. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 1990م, 209.

[5] – بحراوي, **بنية الشكل الروائي**، 212.

[6] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**,ج1/316 -317.

[7] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 215- 216.

[8] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ 346.

[9] – انظر: إبراهيم عبد الله: **السردية العربية الحديثة**. ط1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 2013م. ج1/ 77-78.

[10] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 352.

[11] – طه عبد المحسن بدر, **الرؤية والأداة**، 182.

[12] – طه عبد المحسن بدر, **الرؤية والأداة**، 175-176.

[13] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ 644.

[14] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ صفحات متفرقة.

[15] – القاضي مُحَمَّد: **الرواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي**. ط1، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008م, 24.

[16] – القاضي مُحَمَّد, **الرواية والتاريخ**, 46.

[17] – دراج فيصل: **الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية**. ط1, المركز الثقافي العربي, بيروت– الدار البيضاء, 2004م. 14 وما بعدها.

[18] – الغيطاني جمال: **نجيب محفوظ يتذكر**. ط1, دار المسيرة, بيروت, 1980م, 44.

[19] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ 345.

[20] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 234 وما بعدها.

[21] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/242.

[22] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**،ج1/ 197.

[23] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 223.

[24] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 198.

[25] – مرتاض عبد الملك: **في نظرية الرواية**. سلسلة عالم المعرفة الكويتية, الكويت, 1998م. 75.

[26] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ 204.

[27] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 350-351 .

[28] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/243.

[29] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/610.

[30] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 628.

[31] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/632.

[32] – محفوظ نجيب: "نجيب محفوظ يقدم الرواية في مائة عام" **مجلة الكاتب العربي**، يوليو, 1970م, 36.

[33] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 334.

[34] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 483.

[35] - القاضي مُحَمَّد , **الرواية التاريخية** ، 284.

[36] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/222.

[37] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 223.

[38] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ 343.

[39] - محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 203.

[40] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 214.

[41] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/ 242.

[42] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/211.

[43] – لوكاتش جورج: **الرواية التاريخية**. ترجمة: د. صالح جواد كاظم. ط2, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986م, 286.

[44] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**،ج1/ 213.

[45] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**، ج1/206.

[46] – محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**،ج1/207.

[47] - محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**،ج1/218.

[48] - محفوظ نجيب, **الأعمال الكاملة**, ج1/ 610.