دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ
ISSN 1813-7733
المجلد الثالث, ديسمبر 2006م (ص35-48)

الاتجاهات الرمزية في أدب نجيب محفوظ

د. محمد نجم الحق الندوي*

من المعلوم أن الفنان الذي يصور لنا صورة فوتوغرافية للحياة ليس فنانا صادقا، وإنمايعتبر مؤرخا، أو مسجلا إحصائيا إذ أن التصوير كلما اقترب من الفوتوغرافية ابتعد عن دائرة الصدق الفني، وكذلك التسجيل كلما تلاءم الواقع وطابقه في صورة منسوخة بورق شفاف أصبح بعيدا كل البعد عن الخلق الأدبي، وهذا ما جعل أرسطو ينادي بأن الفن محاكاة منقحة للطبيعة تحاول التغييروالتشكيل بما يتلاءم مع الأحداث إذ تقوم على تعديل الواقع وتعديل الطبيعة وتنقيح الحياة.[1]

ولنا أن ننظر-مثلا- إلى "هاملت" عند شيكسبير(1564م-1616م) و"غادة الكاميليا" عند دوماس(1804م-1870م) والإبن(1824م-1895م) و"رسكو لنيكون"عند دوستو يفسكي(1821م -1881م) نجدها شخصيات حية منقحة للعقل والقلب، والحواس حتي لتحسبها تترك في واقع الحياة فإن راجعت نفسك كم هاملت صادفت في حياتك أدركت أن هذه الشخصيات ملفقة وفريدة لفقها خيال الفنان من خامات الحياة فإن سألت نفسك ، وكيف أمكن لهذه الشخصيات أن تقنع عقلي وقلبي وحواسي رغم أنها فريدة أو ملفقة لم تجد لهذا إجابة إلا لأنها مقنعة بسبب صدقها الفني، وهي مقنعة لا بسبب مطابقتها للحياة ولكن بقدرتها على هذا الإيهام بأنها تطابق الحياة, فغاية الصدق الفني كفاية كل صدق في الوجود ، وهي الإقناع أو الإيهام أن أرخى العقل سميناه إقناعا وأن أرضى القلب والحواس سميناه إيهاما[2].

والفنان حين يلتزم بالواقع والممكن ويتجنب المستحيل لا يعني هذا أنه يصور الحياة، والطبيعة تصويرا ميكانيكيا دون زيادة أو نقصان فالفنان يقوم بعملية انتقاء واختيار من بين عناصر الطبيعة فيحذف منها ويضيف إليها عناصر لم تكن فيها، ويعيد تنظيم العناصر من جديد أنه أخلقها خلقا جديدا. قد يستلهم الفنان الواقع، ولكن من المؤكد أن العمل الفني لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه قد يستوحي الفنان الطبيعية ولكن عمله لا يكون الطبيعة نفسها قد يصدر الفنان عن الحياة ذاتها[3] فالواقع في العمل القصصي إذا قد يتخذ أداة للإيهام بأن ما يجري واقعا ولكنه واقع مجازي أو وهمي يؤدي وظيفة رمزية[4] مستعينا في ذلك ببعض المناهج والأساليب والحيل الماكرة التي استقاها من مدارس الأدب المتعددة, ومن طبيعة العارفة بأصول فنها والتي منها:

أولا: منهج المدرسة الواقعية الذي يقوم على الإطالة في وصف الجزئيات وتكديس التفاصيل,وذلك لإيهام القارئ بأن ما يراه وما يسمعه هو واقعي بالفعل من ذلك وصفه للخلفية المكانية كما يظهر في أعماله الروائية المتنوعة وإن كان هذا يمثل محور تأثره ببعض الروائيين الأوربيين أمثال فلوبير في مدام بوفاري، ودينال ديفو الذي يعد أول من كتب الرواية من الكتاب الإنجليز والملقب عندهم بأبي الرواية الإنجليزية ولا سيما في قصة "روبنصون كروز" وغيرهم وإن كان تأثره الفعلي بفلوبير واضحا بجلاء في طريقة وصفه للأحداث ، وتصويره للشخصيات التي كان يحرص على دراستها بعناية دقيقة وتامة هذا ماحدا بأحد الباحثين إلى القول:

* الأستاذ المساعد ومدير معهد اللغة العربية, الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ, بنغلاديش.

وقصة " مدام بوفاري" من خيرة القصص التي تعكس منهجه في دقة الوصف والإسراف في التفاصيل، وهي من القصص التي لا نشك في أنها قد تركت أثرا عميقا في نجيب محفوظ فمن يقرأ رواياته يلاحظ على أحداثها وشخوصها أمورا ترتبط بينها وبين قصص "فلوبير" ربطا وثيقا لعل أهمها أنه يحرص على انتقاء الشخصيات والأحداث من الواقع البيئي والتاريخي ويتخذ من وصف الظروف المحيطة بها وسيلة لبث آراءه وأفكاره التي يحرص على أن لا تظهر سافرة في قصصه على نحوما كان يفعل فلوبير[5] .

ثانيا: التأثر بمنهج الرومانسيين في نظرتهم للنفس البشرية ومحاولة وصف ما يعتمد في داخلهم من صراعات سيكولوجية وإظهارها إلى سطح العالم الخارجي وذلك مما يلجأ إليه الرومانسيون من الإسهاب في وصف نفسية الشخصيات ومحاولة تعليل ما يموج بداخلها من عواطف وصراعات وجاءت المدرسة الواقعية مؤكدة لذلك وإن عملت على نقل هذا الصراع الداخلي في النفس البشرية.

ثالثا: حسن استخدامه للسرد. والحوار في أعماله الروائية وما لجأ إليه من اختيار وألفاظ بعينها للتعبير عن كل طبقة من الطبقات الاجتماعية . والحوار آداة إيهامية تعمل على تهذيب وتنقية الواقع فالقاص لا يلجأ إلى الواقع ليسمع، ويرصد ولكن عليه أن يحور ويشكل ويضفي عليه من داخله ليظهر في ثوب جديد وقد ظهر عنده متنوعا متأرجحا بين الديناميكية والاستاتيكية وإن كان ثمة لون آخر وهو الحوار النفسي – أو كما يسميه النقاد- المونولوج الداخلي أو حديث الشخص لنفسه وهو حوار يسعى إلى تصوير الشخصية من الداخل والخارج إلى السواء، وهناك الحوار المركز. والمكثف الذي يتسم بالدقة والسرعة في أداء الحدث القصصي ما يقرب الشكل الروائي من الشكل الدرامي لأن الحوار الشعري هو أساس العمل المسرحي الأمر الذي جعل المؤلف ذاته يؤكد درامية هذه الفترة ويعلن تفوقه على صديقة "توفيق الحكيم" في تجربته "بنك القلق".

رابعا: مزج الأحداث بصفة قدرية محضة إذ تلعب الأقدار دورا هاما في العمل القصصي من خلال تلك المصادفات المتكررة التي تظهر مختلفة بخبايا العمل الفني الأمر الذي دفع أحد الباحثين إلى تأكيد هذا الدور بقوله" ما من قصة من واقع الحياة يمكن أن تسلم من عنصر المصادفة ذلك أن الحياة لا يملك أن تسمي حياة بدون أن يسيطر عليها القدر، فإذا لم يكن هنالك قدر فمعني ذلك أن هنالك فقط عقلا بشريا، والعقل البشري وحده إذا صنع قصة فإنه يخرجها مخلوقا خياليا ، لا يتصل بالحياة فلا بد إذن من المصادفة ليوجد القدر –لأنهما زوجان لا ينفصلان[6] ولما كانت الأقدار باقية ما بقي الإنسان على وجه الأرض فكان على الإنسان أن يلتقي بها في ملحمة صراع عنيفة ، إن الصراع بين الإنسان والقدر صراع أبدي، وإن كان صراعا غير متكافئ. إذ سرعان ما يظهر الإنسان صنفه أمامه معلنا استسلامه له ، لأن القدر في عالمه البعيد يملك كل القدرة على الفعل، والتدبير وإذا كان نجيب محفوظ قد أبدى اهتماما للإرادة القدرية فإن هذه الإرادة لا تعني التواكل أو الانصياع للغيبيات التي لا تستند إلى قانون أو دين.[7]

خامسا: محاولة خروج الأحداث الروائية بشيئ من الخرافة والميثولوجيا، والموروثات الشعبية التي تتلاءم والخلفية المكانية وواقع الشخصية القصصية في روايات نجيب محفوظ مما يجعل الأحداث بذلك أكثر إيهاما بالواقع وأكثر قدرة على تصوير الظروف المحيطة بالحارة المصرية .

سادسا: محاولة رسم الشخصية القصصية في إطارها الاجتماعي انتماءاتها الجنسية من خلال التركيز على تصوير النزوات الجنسية وعالم البغاء دون أن يرمي من وراء ذلك إلى خلق نظرية في الجنس بالمعني العلمي الدقيق إذ أن "منهجه في التفكير يرى العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بحط واحد لا تنفصل إحداها عن الأخرى ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل لأن العلاقة في مفهومها تتحدد بالضرورة الحتمية مع بقية العلاقات الإنسانية بين الأفراد كأفراد طبيعية للمجتمع يتلون بلونه ويتشكل في قالبه ويتنسم برائحته لذلك يمضي الجنس في أعماله في موازاة العلاقات الأخرى بحركة تلقائية عفوية.[8]

إذن فالمؤلف يسعى إلى النقاط هذه الظاهرة ليبث من خلالها نظرته في الحياة والإنسان والمجتمع دون أن يقصدها لذاتها هذا وإن كان مسبوقا إلى تصوير حياة البغاء إذ يرى أحد الباحثين أن رواية "وادي الهموم " فقد أول رواية تتعرض لحياة البغاء في مصر في موقف واقعي موضوعي لا يجنح نحو الاغراء الرخيص كما يتجنب إلى حد كبير البكاء والصراخ من أجل الضحايا البريئة مرجعا أسباب البغاء إلى سببين أحدهما معلوم وهو المجتمع والثاني مجهول . ومن الممكن هو عامل الوراثة.

سابعا: محاولة تصوير الشخصية القصصية من خلال تداخل عالمي الشعور و اللاشعور و ذلك بإلصاق الأحلام سواء الرؤى المنامية، أو أحلام اليقظة بالشخصية المحورية و ذلك للكشف عن أغواء هذه الشخصية و ما يموج داخلها من صراعات نفسية، فالأحلام لديها القدرة على تحقيق الرغبات المكبوتة في اللاوعي عن طريق الرمز تحقيقا رامزا و في تناظرها بالحالات المختلفة التي تتوسط النوم، و اليقظة و بذلك تمثل الأحلام وسيلة إبهامية بأن ما يحدث في عالم الخيال هو الواقع الحتمي مع أضفاء أجواء واقعية على الشخصية باعتبارها دعامة أساسية من دعامات الفن القصصي.

لعل أديبنا نجيب محفوظ بتأليف ميرامار يسجل موقفا على مسيرة المجتمع المصري الموشكة على الدخول في بوابة السقوط و الهزيمة فهو كثير الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة و هيئة الأشخاص, ودوافعهم النفسية و حياتهم الاجتماعية و السياسية و الفنية و هذا هو سبيل المدرسة الواقعية التي ترمى إلى الانغماس في التجارب الاجتماعية و دراستها عن قرب ثم صياغتها بعد ذلك حسب القواعد الفنية للقصة أو المسرحية.[9]

إن ميرامار لا تسجل الواقع كما هو و لا تصور الشخصية تصويرا فوتوغرافيا، و إنما تصورها كنمط و دلالة رامزة حيث يلعب الرمز دوره البارز في كل جزء من أجزاء الرواية. و إذا كان المكان و الخلفية الزمانية يمثلان الواقع تمثيلا صادقا و يجسمان الظروف التي مر بها المجتمع المصري تجسيما حيا. فإن الرمز قد يلف في إطار كل شخصية من شخصيات الرواية بعد أن حدد المؤلف معالمها, و مظاهرها الوجدانية و الفكرية و مواقفها الاجتماعية والسياسية.
و كذا ميرامار – كعمل فني – يسعى إلى توظيف الحلم بمضمونه الظاهر. و هو ما ورد فيه من الصور و الحوادث و الأشخاص التي يحكيها الحالم و التي تعتبر تمويها يخفي وراءه حقيقة الدوافع الكامنة وراءه و هوما أسماه أحد الباحثين[10] بالمضمون الكامن للحلم، كما يسعى إلى الكشف عن داخل الشخصية القصصية من خلال حديثها إلى النفس مؤكدا تؤديه هذه النجوى الذاتية من دلالات نفسية تعتمل في ذوات الشخصيات الروائية و تعمق من أهمية الإحساسات الداخلية التي تحتلج في داخلها، و بذلك أصبحت الشخصية الروائية في ميرامار تضيف إلى واقعيتها معاني رمزية مختلفة الأبعاد، فعامر وجدي الصحفي العجوز المتقاعد فيه من الشعب المصري إصراره على التمسك بالدين و تدعيم هذا الجانب الروحاني بالعلم.

إن ذكرياته في الكفاح الوطني مجيدة، سواء من خلال مشاركته في الأحزاب الوطنية كالحزب الوطني و حزب الأمة و حزب الوفد، أو في اتخاذه للقرار الثوري بالعزوف عن الأحزاب بعد تراكم خلافاتها، و بث كل التأكيد للثورة التي كانت تمثل غاية و هدفه الأسمى، و لعل حرصه على قراءة القرآن الكريم يحمل دلالة واضحة تتمثل في انكبابه على القيم الروحية و المبادئ الإسلامية، و هذا بالإضافة إلى أن اختياره لسورتي القصص و الرحمن، يحمل فيضانا هائجا من حنين متدفق نحو الذكريات و القصص القديمة، و رضاء صادقا بالواقع الذي يعيش فيه و محاولة تلمس ما فيه من جمال طبيعي.[11]

وعندئذ يحدد عامر وجدي فلسفة في الحياة موضحا " أنها – أي الحياة- هبة من الله قد وضعت بين يدي الإنسان و وكلت إليه مهمة العناية بها و كان الله قد وضع تحت تصرف كل منا بعض القوى و الإمكانيات و منحة قدرة التصرف فيها، و الإستعانة بها [12] و إن قراءته لسورة الرحمن جاء أثر حديثه مع ماريانا و ذلك كي يثبت نعم الله و أفضاله، و عدله في تفسير شئون عبادة و كي يساير الحديث الروائي الذي يتجسد في حوار وجدي و ماريانا، و كذلك قراءته لسورة القصص جاءت إثر إعلان "زهرة" لطلب العلم و محاولتها الجادة نحو أشباع ميولها و لذلك دفع المؤلف إلى ترديد هذه الأية الكريمة " و نريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض و نجعلهم أئمة، و نجعلهم الوارثين"[13]. و كان اختيار عامر وجدي لهذه الأية بالذات مقصودا به زهرة التي يحملها كثيرا من الثراء ليقربها من الرمز إلى مصر، و تطالعنا سورة النور في مكان آخر من الرواية، و ذلك أثر مقتل سرحان البحيري و كأنه يؤكد للناس صدق قوله تعالى" ومن لم يجعل الله له نورا فما له من نور"[14] ولله ملك السموات الأرض و إلى الله المصير[15] أما حسنى علام فيمثل دلالة لقطاع بعينه فهو نمط الأرستقراطيين الذين حددت الثورة ملكيتهم و أخضعتهم لقوانين خاصة تحد من زيادتها، ولذلك فهو عدوها اللدود الذي يتنكر لها و لأبناءها المكافحين الذين ضاقوا ذرعا بالاحتلال و مؤيديه، و هذا يفسر ارتياحه لطلب مرزوق دون بقية النزلاء بالفندق، و ذلك لأنه ينتهي إلى نفس طبقته و كلاهما أضير في حاضره عن طريق القوانين التي سنتها ثورة يوليو1952م متمثلة في قانون الإصلاح الزراعي سنة 1953م ثم القوانين الاشتراكية سنة 1961م[16] .

وإذا كان حسنى علام ناقما على الثورة لأنها قضت على ثروته، و رفعت من قدر ذوي الشهادات، و الأمر الذي جعل " علية" ترفض الزواج منه فإن "طلبة مرزوق"ناقم عليها لأنها أتاحت بثروته و تركته حائرا يتورع عن ممالقة المؤمنين بها مثل سرحان البحيري، يبدو أن الكاتب قد أراد أن يوضح مدى القلق النفسي الذي يعيش فيه حسنى علام فدفع إلى تكرار عبارة فريكيكو لا تلمنى تعبيرا عن تركيبته النفسية المعتقدة و سلوكياته غير المستقرة و التي كانت ثورة يوليو السبب الأوجد في بعثها.

والعلاقة بين هذا القطاع، و مصر الثورة علاقة عقيمة لا يعرفها الحب و لا تأمن إليها النفوس، و كأن مصر قد أدركت النوايا السيئة التي تختلج في نفسية هذه الطبقة فعاملتها بمعاملتها و هذا ما يتكشف من حوار حسني علام و زهرة.

حسنى علام: اسمك ياحلوة

أجابت بوجه جاد: زهرة

- : عاش من سمى
- : شكرتني برأسها و بلاابتسامة
- : و أي اسم اختار لك للدلاعة أجابت بأدب دون تسجيع: اسمي زهرة.[17]

و هذا يعني أن الفتاة لا ترغب في تغيير اسمها و هي جادة، و تعرف كيف تواجه الأمور, والأمر الذي دفع علام. في ظل موجة القلق النفسي و موجة الإضطراب الداخلي الكامنتين في ذاته إلى ممارسة الجنس و شرب الخمر، و إذا كان حسنى علام يمثل النمط الاقطاعي البائد المتأثر و بقيام

الثورة فإن سرحان البحيري يمثل نمط المؤمنين بالثورة من أرباب الكادحين، و الذين استغلوا إيمانهم بالثورة في تشويه معالمها عن طريق النهب الابتزار. و من هنا كان لقاء علام البحيري لقاء تشويه الحساسية التامة و يبلوره اختلاف وجهات النظر التي يؤكدها هذا الحوار:

حسين علام : نحن مؤمنون بالثورة ولكن لم يكن ما سبقها فراغا كله.

فقال سرحان بعناد مثير: بل كان فراغا.

ويعاود حسني علام القول: كان الكورنيش موجودا قبلها كذلك جامعة الاسكندرية،
فيرد سرحان : لم يكن الكورنيش للشعب ولا للجامعة .... خبرني لم تملك وحدك مائة فدان على حين أن ما تملكه أسرتي عشرة أفدنة فقط؟

فرد حسين علام كاظما غيظه: ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطا واحدا.[18]

ومن هنا اتخذ البحيري من الاشتراكية منهجا وسبيلا: رغم أن إيمانه بها لم يظهر إلا مع الثورة، ولذا لم يكن إيمانا مخلصا كمبادئها بل هو إيمان تشويه الخيانة والتقاعس عن آراء الرسالة, والأمر الذي جعل أحد الباحثين يقول إن مصر الثورة رغبت أن تصوغ حياتها الجديدة صياغة في إطار النظام الإشتراكي، المتمثل في سرحان ولكنه خان العهد الجديد وطعن الاشتراكية في الصميم وحق لزهرة أن تبصق على وجهة وتكيد له اللطمات.[19]

وثمة شخصية رامزة أخرى وهي شخصية منصور باهي التي تتمثل دلالة لنمط "طبقة المرشدين" أو العملاء ممن سولت لهم أنفسهم تحب ضغط التعذيب والسجن إلى العمل مع مخابرات الثورة مضحين بما لديهم من شرف، وكرامة وعزة"[20] أن مأساته تتمثل أيضا في تطرفه يوما ما ، وما لقيه نتيجة لفعله من صنوف العذاب ما جعله يلوذ بالصمت متخذا من الجاسوسية طريقة إلى الحياة. نجد منصور باهي- في البداية – يلجأ إلى الانطوائية مخافة الوقوع في أخطار عقيمة تجر عليه الكثير من الآلام والمتاعب ولكنه سرعان ما يتخلى عن إنطوائيته ليقوم بمهمته التي كلف بها. أما عن علاقته بعامر وجدي فتقوم على الاحترام المتبادل. إذ أيقن أنه أعظم الحاضرين وأحقهم بالتقدير . أما طلبة مرزوق وحسني علام فقد يثيران لديه فكره الصراع الطبقي والأحلام الدموية, فكلاهما عدو لدود للثورة.

أما نظرية لسرحان البحيري فكان يشوبها التردد ففي بداية المعرفة بينهما رأي " في عيني سرحان جاذبية فطرية ، وأنه ودود فيما يبدو رغم صوته المزعج ولكنه سرعان ما وقف منه موقف الخصم الذي يتربص له ليفتك به وذلك لخيانته لزهرة ولرغبته الملمة في الخلاص منه على نحو ما يتضح في الحوار الآتي:

منصور: ليس من أجل زهرة ، ليس من أجل زهرة فقط.
سرحان : إذن لماذا؟
منصور: لا حياة لي إلا بقتلك[21].

ويعلل الدكتور شفيع السيد هذا التصرف المثين من منصور تجاه سرحان فيقول وكأنه لا يقصد سرحان، وإنما يقصد التصدى لوجه الخيانة في أعماق هذه الطبقة ، ومع ذلك لم يمنع منصور نفسه من ارتكاب نفس الخيانة" مع درية" وكأن الخيانة قد استثرت بين أبناء الثورة.

إن هذا الموقف الدرامي يكشف عن أبعاد الصراع بين هاتين الفئتين من أجل تحديد أيدلوجية كل فئة على حده ومدى أسهامها في البشر عن خطابا المجتمع المصري من خلال التركيز على السلبيات والإيجابيات العامة للثورة.

لعل نظرة منصور باهي اتجاه زهرة" مصر" قد تكثفت بوضوح حين حددت مسارها بقولها: لا أخاف"[22] من هنا ارتسمت في ذهنه كصورة متعالية متعددة بنفسها، وهذا ما دفعه إلى تشجيعها نحو التعليم بقوله : رائع...رائع... رائع يا زهرة[23] ولم يقف عند هذا الحد بل أراد أن يتزوجها ولكنها رفضته لأنها رأت فيه وجها آخر من وجوه الخيانة ولعلمها بعلاقته مع درية" و عندئذ تظهر الدلالة الرامزة، فمصر لا تقبل الخيانة من أبناءها وإذا علمت بخيانتهم لفظتهم وأبعدتهم عن دائرة حبها. وأودت بهم إلى الموت إما بالانتحار وإما بعذاب الضمير.

إذن زهرة هي رمز بمصر التي تركت ماضيها ولاذت بالفرار آخذة معها قيمتها، وتقاليدها القروية وإيمانها الراسخ بالله وقاصدة الحاضر، والمستقبل المتمثلين في التقدم الحضاري والعلمي ، وناشرة الحب على الجميع فهي تمديدها, وتفتح صدرها لكل الطبقات وتحاول أن تحقق الأمن والسعادة لكل أبناءها فلم تضن على أحد منهم ولم تتكاسل في خدمتهم ومع ذلك وقف أبناءها منها مواقف شتى، فعامر وجدي يحبها ويؤمن بها وطلبة مرزوق يناوئها ويظهر لها حبا شكليا زائفا، وحسني علام يمقتها من أعماق قلبه، ويتربص لها وسرحان البحيري يغتصبها, ومنصور باهي يحبها ولكن لا يعرف الطريق إليها ،ومع ذلك فلم تفكر في طردهم بل مدت إليهم يد المساعدة والعون.

وتجئ رواية " الكرنك " كاشفة عن مجموعة الأنماط والرموز التي تدور في فلك محدد بأيامه، وشهوره وليس جوهرها هو نقل تجربة عاناها المؤلف في حياته الوجدانية الخاصة أو قل مشاعره إزاء هذه التجربة ، وما يتحدد هدفها ومغزاها في التعبير عن بعض المعاني بطريقة رمزيا.

فقرنفلة تمثل الطبيعة المصرية فهي ما زالت رشيقة يوحي عودها بالنشاط والحيوية، أما خفة روحها فأسرة نقاذة "كما تمتلك تأثيرا قويا" وعنيفا إن تحرك كل ما حولها بنظرة واحدة كما تلتف حولها الفئات الشعبية المختلفة على اختلاف أعمارهم وأيدولوجياتهم وحرفهم، فقرنقلة صورة مماثلة من زهرة فهي لم تبخل بحبها على أحد بل هي الحنان والحب والعطف.

والراوي حين يصور قرنفلة فإنه يحملها رأيه وفكره فحبها" لحلمي حمادة " لا يسعني جنوحا بالانتمائية إلى آراء ماركس ولينين، أو عشقا لبعض المبادئ الهدامة التي تهدف إليها هذه الفلسفة بل هو يسعى وراء ما تدعو إليه من عداوة اجتماعية ورؤية إنسانية شاملة ونزوع إلى العلم.

أما إسماعيل الشيخ فيمثل دلالة للقطاع المثقف من المجتمع والذي يرفض الإسهام في تغيير أوضاع البلاد باعتباره ابنا من أبناءها، أنه يؤمن بالاشتراكية مثل إيمانه بالدين ولهذا يعود بأسباب هزيمة يونيو لا إلى ثورة 1952م ولا لعدم وجود مبادئ اشتراكية حقيقية في المجتمع المصري ، ومن هنا كان الصراع النفسي مبعثه وجود كبير وبون شاسع بين النظرية والتطبيق أو بالأحرى بين مبادئ الثورة وكيفية تطبيقها وجهل القائمين عليها وشخصية زين العابدين عبد الله تمثل نمط الانتهازيين ومحاولتهم الدينية في السيطرة على ثروات الشعب تحت شعار الإيمان و الثورة وارتداء ثوب المصرية إنهم أنواع على حد قول قرنقلة "منهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة في حقهم ومنهم الطامحون ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين ، وبين هؤلاء وأولئك يجن الشباب المساكين[24]

أما الشخصية الأخيرة فهي شخصية خالد صفوان وهي نمط القائمين على مهام السلطة من فقه المخابرات التي تعمل أجهزتها لصالح الثورة وهم أولئك الذين يعيشون على أنغام المطارق والأسواط فباتوا ينفذون الأوامر دون اعتبار للمبادئ الإنسانية ولكرامة الإنسان وكبرياءه.
وهكذ تمثل الشخصيات دورا هاما في بعث المعاني الإنسانية إلى عالم الوجود كما تمثل محور الأفكار العامة التي يرمي إليها الروائيون في رواياتهم فهم لا يعرضون أفكارهم وقضاياهم وتجاربهم منفصلة عن محيطها الحيوي فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص وتحيا بها

الأشخاص وسط مجموعة من القيم الإنسانية تظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل على حسب ما يهدف إليه الكاتب في نظرته إلى هذه القيم وفي أغراضه الإنسانية.[25]

إن نجيب محفوظ حين يعهد إلى إسماعيل الشيخ وزينب دياب وخالد صفوان بمهمة السرد بضمير المتكلم فإنه يعهد إلى الراوي الذي قد يكون المؤلف ذاته إلى التحدث بصيغة الغائب ناظرا إلى الشخصيات من الخلف راصدا حركتها وانفعاله ممزقا الحجب التي تخفى الداخل عن الخارج محاولا في الوقت ذاته استخدام ضمير المتكلم في مزاوجة دقيقة بين الصيغتين فغاية الفن عند نجيب محفوظ هو نقل مشاعر وأفكار إلى الناس كما أنه "اكتشاف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية[26] ومن هنا يتم التوازن بين مافي لا شعوره الداخلي وبين ما يراه في الطبيعة خارجا"[27] .

أما عثمان بيومي في رواية "حضرة المحترم" فهو نمط لأبناء الطبقة الكادحة التي تعاني من تفسخات المجتمع وسوءاته وتحاول جاهدة أن تذلل الصعاب والعقاب التي تعترضها، ولذلك لم يجد وسيلة أمثل للتعبير عن هذا الإنقسام الطبقي إلا بالكشف عن ازدواجية حادة تطرأ على شخصيته وتشطرها إلى جانبين متناقضين على اعتبار" أن الإنسان الذي يعمل يمثل وسطا بين الحيوانية الصرفة والروحية الصرفة[28].

إن الازدواجية عند نجيب محفوظ تمثل قمة الصراع النفسي بين ما يريده الإنسان وما لا يريده فثمة قيود تحد من حركته كما أن هناك التزامات من المجتمع تضغط عليه وترهقه، ويظل البطل في بحث دائم عن "الحرية المطلقة" الغائبة بين براثن مجتمع تسوده الطبقات وتحكمه الأهواء والوساطات فهو حين يذهب إلى "قدرية" يذهب إليها سرا أو متخفيا في ثيابه وبذلك يمارس الخطيئة في ظلام دامس والسبب في ذلك يعود إلى المجتمع وهكذا تكون المقابلة عند نجيب محفوظ إذ يقابل دوما بين حديثين أو بين شخصيتين أو بين بعدين في شخصية واحدة.

أما رواية "الحب تحت المطر" فقد تكشف عن مجموعة من الشخصيات التي تتصارع من أجل البحث عن حقيقة الحياة والإقرار بعبثيتها وتناقضها العجيب، أنها رحلة تتغلغل في أعماق النفس البشرية للكشف عن أغوارها وصراعاتها.

إن عبده بدران وعثماوي يملأن نمط العاميين المنتميين الذين يعيشون لكبر سنهم على الأحكام والذكريات ويتوسمون التفاؤل، والنصر ويقابلهما حسني حجازي وحسن حموده الذان يمثلان نمط المثقفين اللامنتمين ممن يكنون في صدورهم الشماتة والحقد وتختلج نفوسهم بالتشاؤم والهزيمة. ومن هنا يظهر التقابل بين القوة والعجز، وبين الحب والكرامة، وبين الانتماء واللانتماء، أنه تصوير لقطاعين متناقضين فحين يتحدث عثماوي أو عبده بدران .

يتسم حديثهما بالانفعال والولاء للوطن في حين يتسم حديث حسني حجازي وحسن حمودة باللامبالات واللامسئوليات وكأنهما يقطنان أرضا غير الأرض ووطنا غير الوطن.

أما إبراهيم عبده وعليات عبده وسنية ومرزوق أنور ومنى زهران فهم يمثلون نمط الشباب الضائع الذي يبحث عن وجوده في خضم الأحداث الجارية عقب هزيمة يونيو1967م . إن ثمة شعورا بالقلق والخوف والعجز يكاد يسيطر على هذه الشخصيات فيجر ببعضها إلى المشاركة الفعلية في الأحداث في حين تقف الأخرى خارج الخلقة ترقب وتعيش المأساة بكل طبقتين متناقضين.[29]

وفي الحرافيش نجد أنفسنا أمام أنماط متنوعة, منها نمط الفتوة ونمط التاجر، ونمط الحمار.. الخ كما أننا نرى إزاء طبقتين متناقضتين . الأولى طبقة الأغنياء والوجهاء التي تعيش على السلب والنهب محاولة في الوقت ذاته كسب الجهاز الحاكم المتمثل في الفتوة ، والثانية طبقة الحرافيش وهم الذين يمتهنون الحرف البسيطة من أبناء الكادحين وهم بدورهم يترسمون العدالة في الفتوة.

أن الملحمة وإن عبرت عن رؤية وجودية مبعثها صراع الإنسان مع الموت والسر, فإنها تكثف عن زاوية أخرى, غايتها البحث عن علاقة الحاكم بالمحكوم، والبحث الإنساني وراء العدالة المساواة, فالحارة يمكن أن تكون رمزا للأرض المصرية التي عاشت الأفراح والأتراح في آن واحد، فهي سعيدة بسعادة أبناءها وحزينة لحزنهم وشقاءهم الأبدي. أما عاشور الناجي أيضا- فقد يسبغ المؤلف عليه من الصفات ويرفعه إلى دائرة الرمز أيضا فيمكن أن يكون استشرافا لبذرة الخير والعدل في الإنسان ، وصورة من صور النظام السديد للحكم، إنه دائم المحافظة على تقاليد الحارة وقيمتها وقد يرى المجموع قبل أن يرى نفسه.

ويدعم الراوي صورة الناجي عن طريق التقابل الذي أحدثه بينه وبين أحفاده وهو ليس تقابلا بين شخصيتين فحسب بل بين صفتين كالتقابل بين الفضيلة والرذيلة وبين مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة وبين الشر واالخير.....الخ.

وكما يلعب الرمز دوره في بداية الملحمة يلعب أيضا في نهايتها متمثلا في شخصيته "فتح الباب" الذي فتح باب الثورة والتمرد فهو نمط يعطي بسخاء إذ منع الحرافيش كل ما لديه متحديا بذلك الأهوال والعقبات إن فتح الباب نمط لطبقة المسلحين الاجتماعيين الذين يناضلون من أجل التغيير مسلمين بأن الموت هو سبيلهم وطريقهم إلى الحياة الكريمة.

وفي المرايا حرص أديبنا نجيب محفوظ على أن يظهر كل حدث مفرد مستوفيا لعناصر البناء الفني عرضا- من خلال مجموعة أحداثه – لعدد كبير من الشخصيات التي لا يمكن تقسيمها إلى شخصيات رئيسية أو سطحية على نحو تقسيم, فورستر لها[30] وذلك لأن كل شخصية تمثل موقفا منفصلا قائما بذاته, ومن هنا غدت الشخصيات رئيسة تؤدي كل واحدة دورا رئيسيا وتحمل فكرة خاصة أو مجموعة من الأفكار .

وقد يرمي الراوي من وراء مواقفه إلى تصوير الواقع المصري في فترة زمنية مرهونة بزمن الراوي بضمير المتكلم وفكره، وذلك من خلال الغوص إلى أعماق نفوسهم البشرية مسجلا بذلك انفعالاتهم وتأملاتهم مواقفهم من الحياة والبشر ومن الحركات الدافعة لمسيرة المجتمع.

وتمثل كل شخصية دلالة على قطاع بعينه. فإبراهيم عقل يمثل نمط أرباب المبادئ والمثل الأعلى ومن يرون أن المثل الأعلى هي المنبع الذي تدفقت منه العقيدة نفسها وهي الوسيلة التي يتحقق من خلالها الخروج من الأزمة التي أطاحت بالإنسانية, أن أزمة إبراهيم عقل هي أزمة الإنسان الذي يبحث عن وجوده، وعن حقيقة الحياة في مجتمع يقع تحت براثن الاحتلال الإنجليزي، ويشهد صدور القرارات الوزارية بوقف التعيينات والترقيات والعلاوات ويتنفس من حين لآخر في خلال ثورات متوالية وحركات ثورية متدفقة.

أما شخصية أحمد قدري وسرور عبد الباقي ومحمود درويش ورضا حمادة وآخرين فقد يمثلون اللامنتمين ممن يرون حياتهم في ضياع المجتمع واندثار القيم والمبادئ الإنسانية ويفضلون المصلحة الذاتية والرغبات الفردية على مصلحة المجتمع ككل إنهم يبحثون عن الطريق السهل الذي لا يكلفهم سوى الكلمات المرصعة والشعارات الزائفة.

أما شخصية سالم جبر فتمثل نمط مناصري الشيوعية في المجتمع المصري، ولذا يكثف عن ازدواجية فكرية ويتأرجح بين باطنه، وظاهره فهو صحفي في جريدة الوفد, و في الوقت نفسه

يكون لسعد زغلول كراهية دامية أنه يتخذ من آراء ماركس رسالة له في الحياة يكشف عنها في مجموعة مقالاته ويختتمها بشماتة واضحة عقب هزيمة يونيو1967م.

ولم يكرز الراوي في مراياه على فئة بعينيها أو شريحة اجتماعية خاصة بل غير ونوع كيفما يشاء واقعه، فنجد أساتذة الجامعة في وقفته مع إبراهيم عقل وماهر عبد الكريم وعزمي شاكر وكامل رمزي وزهير كامل[31] وتجد أيضا أصدقاء الراوي من تلاميذ المدرسة والجامعة مثل بدر الزيادي وجعفر خليل ، وخليل زكي, ورضاء حمادة, وسرور عبد الباقي, وسعاد وهبي, وسيد شعير, وشعراوي الفحام, وطه عنان, وعجلان ثابت, وعيد منصور, ومحمد درويش, وناجي مرقص ونادر برهان[32].

ونجد فئة الأطباء متمثلة في بلاد عبده وصادق عبد الرحيم[33] وطبقة المفكرين والفنانين متمثلة في جاد أبو العلا وسالم جبر[34] كما نجد طبقة المؤظفين متمثلة في زهران حسونة, وشرارة النحال, وصبري جاد, وصقر المتوفى, وطنطاوي إسماعيل, وعباس فوزي, وعدلي المؤذن, وعبد الرحمن شعبان, وفتحي أنس, وكامليا زهران, وعبده سليمان[35].

ولم ينس الراوي بضمير المتكلم فئة المعلمين الذين أسهموا في تكوينه الثقافي والخلقي والسياسي ومن أمثلة هؤلاء عبد الوهاب إسماعيل, وهجار الميناوي, وغانم حافظ[36]. وتحوي المرايا أيضا أنماطا بشرية من أجهزة الأمن متمثلة في أحمد قدري, وعثماوي جلال, وقدري رزق[37] كما تحوي أنماطا من الأرستقراطية متمثلة في عدلي بركات وصفاء الكاتب عصام الحملاوي[38] ولم يتجاهل الراوي عنصر الخيانة الأنثوى فيقف أمام درية سالم, وعزيزه عبده[39].

وبذلك يكشف الراوي من خلال تجاربه الواقعية مع هذه الشخصيات عن طبقات المجتمع. وطوائفه المتنوعة واقفا أمام كل نمط على حدة محددا أيدولوجيته وفلسفته في الحياة مدى تأثيرها، وتأثرها بواقع المجتمع خالصا من جراء ذلك إلى ثلاثة مواقف سياسية.

الموقف الأول : المجتمع المصري قبل الثورة.
الموقف الثاني : المجتمع المصري بعد الثورة.
الموقف الثالث: المجتمع المصري بعد هزيمة يونيو1967م.

إن كل شخصيات المرايا لا تمثل موقفا فرديا ينزع إلى رؤية فردية خاصة وإنما تمثل موقفا يحوي بين ثناياه مجموعات من البشر. ومن الحقيقة أن المرايا وإن لجأت إلى التقرير المباشر مازجة بينه وبين التصوير الفني فإنها تؤدي دلالات معينة تتصل بواقع شخوصها, وظروفهم الاجتماعية من ذلك مثلا الموقف الذي وقفه بلال عبده البسيوني من الوطن،إن تفكيره الجاد في الهجرة يحمل دلالة واضحة على ما يلاقيه في مجتمعه من فقر اقتصادي وسياسي وثقافي. ولا سيما أن التفكير في الهجرة يلازم الفقر الفكري والمادي.

وعندئذ تتحدد وظيفة الموقف من خلال المرايا في تصوير الحياة والتعبير عن إحساسه بها دون ميل إلى استصدار أحكام مباشرة على الحياة, وعلى الناس, وذلك لأن إصدار مثل هذه الأحكام ليس من مهمته كراو وفنان بل من عمل المفكرين والمصلحين. فقد "تظهر روعة الروائي في أنه يحتفظ بتلقائية في استقباله للواقع، وعدم إخضاعه لأي فكرة تجريدية مرسومة سلفا أو منطقية وإذا كان من المسلم به أن الروائي يختار شخصياته من بيئة معينة وإن طبيعة هذه البيئة وظروفها تظهر من خلال تصويره للشخصية فإن الفنان الذي يعمق إحساسه يستطيع أن تتجاوز شخصياته بيئتها الخاصة مع احتفاظها في الوقت نفسه بملامحها المتميزة ليصل بالشخصية إلى الجوانب العامة والمشتركة بين البشر جميعا[40].

مما سبق يتضح أن الرمز في أدب نجيب محفوظ مرتبط بالوسط الذي يعيشه المؤلف. سواء أكان وسطا اجتماعيا أو ثقافيا وخاصة إذا كان المؤلف من الذين يسعون إلى اتخاذ موقف معين من السلطة المهيمنة لمحاولة التنويه إلى عيوب تتصل بكيان المجتمع الذي يحياه مسايرا بذلك الفرنسيين بعد الحرب العالمية الثانية, إن اتجه أدباءهم إلى الرمز ليعبروا عن مواقفهم تجاه السلطة ومؤكدين لروح الثورة في أبناء الشعب الفرنسي[41] ومن هنا يعتبر الرمز مجاورا للظلم الاجتماعي.

ويوظف نجيب محفوظ الغرائز الإنسانية للتعبير عن دلالات رامزة بكيان الإنسان الذي يمثل لبنة من لبنات بناء أكبر هو المجتمع من ذلك مثلا توظيفه للجنس في العمل الروائي، وانغماس شخوصه ومعايشتهم للكئوس المعتقة واستخدامهم للنكتة كوسيلة للتعبير بالرمز عن تفسخات المجتمع.

والمؤلف حين يصور حسني علام وسرحان البحيري ومنصور باهي وطلبة مرزوق وعثمان بيومي وحسن حجازي وغيرهم من شخصيات المرايا والحرافيش فإنه يستعيد صورة ياسين في الثلاثية أو كامل رؤبة لاظ في السراب وجريهم الدائم وراء الغريزة. بل إن المؤلف يريد من جراء ذلك أن يكشف عن علامات الفساد السياسي في العهد البائد. ولهذا سار الشذوذ و الانحلال في خط واحد ومسار متفرد.

ويربط فرويد بين الجنس والمجتمع فيرى أن الإنسان هو الحيوان الجديد بالانحرافات الجنسية وأنه متفوق على الحيوان بفعل الأمراض العصبية المتأتية من النزاع القائم بين غريزة البقاء وبين العلاقات الجنسية[42], ونجيب محفوظ حين يصور الشخصية المهرولة وراء الغريزة فإنه لا يقصد بذلك الآثارة بقدر ما كشف عن نواح فنية متنوعة, منها الناحية السيكولوجية, و الناحية الاجتماعية, و الناحية الفلسفية, فهو حين يصور كامل رؤبة لاظ في السراب وحسني علام في ميرامار فإنه يكشف بذلك عن أبعاد نفسية تتراكم داخل الشخصية وهذا ماحدا بأحد الباحثين إلى القول: "أن استعداد مذهب فرويد للدخول في كل مكان إنما هو حدث جدير بالملاحظة, وهذا لا يتعلق فقط بميله المفرط إلى معالجة مسائل الجنس الذي هو أحد خصائص كل مجتمع في طور انهياره، ولا يتعلق أيضا بكون مذهب فرويد قد خلق دينا تناسليا للبرجوازي الصغير والنيروستين في أيامنا هذه وهو دين يشير إلى حياة الإنسان الجنسية والمشوهة بالاسم الأنيق- طبيعة الإنسان[43].

وهو حين يصور عثمان بيومي في حضرة المحترم أو سرحان البحيري في ميرامار فإنه يكشف أيضا عن أبعاد اجتماعية تتصل وواقع الطبقة المتوسطة الفارقة في خضم التقاليد والقيود كما يمكن أن تكون أزمة شخصية. أما تصويره للجنس في روايته "الحب تحت المطر" فيحمل بعدا فلسفيا واضحا المعالم يبحث الإنسان من خلاله عن وجوده المفقود في ظل مجتمع غارق في الهزيمة.

فالمؤلف لم يحلم بأسلوب خاص أو تفرد في وصفه للرغبة الجنسية، لأنه يدرك بطبيعة الفنان أن الأضراب عن تصوير هذه الغريزة في أعماله القصصية "تفي للغرض الخالق الذي تقوم عليه الحياة وهدم للعنصر الإيجابي في الحياة.فالجنس إذن لا بد منه ولكن ليس به وحده يحيا الإنسان بل بالروح أيضا و كذا يعيش بالعواطف والمشاعر والأحاسيس النبيلة النقية الطاهره.[44]

وإذا كان نجيب محفوظ قد عكف فترة من الزمن على تصوير الفتاة الساقطة بسبب الظروف الاجتماعية السيئة[45] فإنه يعود في رواياته الأخيرة ويكشف عن النمط الذي آثره الروائي الشهير إحسان عبد القدوس[46]. وهو سقوط الفتاة الارستقراطية على نحوما يصور سمراء وجدي- في الحب تحت المطر- أو أصيلة حجازي في حضرة المحترم- أو أماني محمد في –المرايا- أو عزيزة في – ملحمة الحرافيش- .

ومن المعلوم أن معظم شخوص نجيب محفوظ لا تطيق الحياة بلا خمر- فالخمر لا يمنحها القدرة على احتمال حياتها فحسب بل يقدم لها فرصة التشابك الإنساني مع الآخرين، أنه وسيلة للهروب إلى عوالم اللا شعور، ومن ذلك الواقع القاسي الذي يطبق بعذاباته على كيان الإنسان المصري.

أما حسني علام فقد تتجسد مأساته في أن "طبقته قذفت به إلى الماء والقارب يميل إلى الفرق ولكنه سعيد بحريته فلا ولاء عنده لشيء, فلا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. ولا يعرف من دينه إلا أن الله غفور رحيم.[47] أما سرحان البحيري فقد تتجسد مأساته في محاولته التسلق إلى الفئات الأرستقراطية. فكل شيئ عنده محسوب بالماديات وقد يكرر المؤلف صورته في وقفته أمام عثمان بيومي الذي لم يعرف من عالم اللهو إلا زيارته الأسبوعية لقدرية في الدرب" وشرب قدح من النبيذ الجهنمي بنصف قرش[48], أما روايته- الحب تحت المطر- فقد يسعى المؤلف من خلاله إلى تصوير مجموعة من الشباب وهم يجتمعون حول بضع زجاجات من البيرة والخمر ويشربون ويتكلمون كما يحلولهم وغالبا بلا ضابط ولا نظام.[49]

إن الدلالة التي تحملها الكئوس هي نفس الدلالة التي تحملها الأضواء الحمراء فكلاهما سعى إلى الهروب من الواقع إلى عالم اللاواقع بل إنه مزيج من المآسي والهموم التي لا تجد طريقها إلي التنفيس فتكبت في العقل الباطن من خلال هذه الرحلة. وانسياق نجيب محفوظ وراء اللكتة فذلك لا يعني أمرا سهلا بل إن وراءها بديهة خاضرة وزكاء لمساح وقدرة على اصطناع التورية وتخديم الألفاظ في براعة ولباقة أيضا[50]. فالنكته تمثل عنصرا من عناصر الشخصيته المصرية ومقوما من مقوماته بما لها دور وظيفي وسلوكي في صراع الشخصية المصرية مع الأحداث التاريخية[51].

كما أنها ليست ثرثرة تقال ، أو عبثا يلفظ بل هي عنصر يفجر مجموعة من الدلالات الرامزة التي تصيب الهدف دون توتر أو إثارة من أمثلة ذلك ما ساقه المؤلف على لسان عباس فوزي في قوله "بدأت الفلسفة بابن رشد وانتهت بابن كلب"[52] أو النكتة التي تتكثف من خلال حوار حسن حمودة, وصفوت الاشتراكي وزوجته نهاد في –الحب تحت المطر-:
نهاد: لم لا تعلن عن رغبتك في الزواج في إحدي المجلات؟

فضحك حسن وضحك صفوت ثم قال تائيدا للفكرة اقترح الإعلان الآتي" ناجح غني من أصل ارستقاطي في الأربعين من عمره, أمريكي الهواية إسرائيل الروية يرغب في الزواج من فتاة في العشرين مثقفة مصرية جميلة "فواصل حسن ضحكة وقال سيحبئ الرد عن وزير الداخلية ومن هنا أفصحت النكتة عن بعض الجوانب الخفية التي تتعلق بالشخصية القصصية سواء الموقف السياسي أو المستوى الاجتماعي أو الرغبة الحياتية والأيديولوجية الفكرية.

"أن الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاخ والدعابة والهزل والنكتة والنادرة والكوميديا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة ولكنها تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التي سرعان ما تحمل وتبحث في الفكاهة عن منقذ للتنفيس عن آلامها وتسعى عن طريق النكتة والتهرب من الواقع الذي كثيرا ما يثقل كاهلها"[53].

وقد نلسم تأزيرا بين الكلمة والموسيقى في هذه الاستعراضات للتعبير عن نفسية هذه الطوائف وأمانيهم وما يشغلهم من مشكلات أنها محاولة للتعبير عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية عن طريق الكلمة الرامزة مدعمة في الوقت ذاته بالصياغة الدقيقة والحادثة والمعنى البارع[54], فالشخصية المصرية حين تستخدم الموال لا تلجأ من وراءه إلى تسلية عابثة بل هو المبلور لقضاياها المتنوعة في أسلوب رامز كما أنه يمثل كيانها وعزيمتها وواقعها الاجتماعي "حتى إذا كانت ثورة 1919م انطلق الموال مع الجموع المصرية يردد صيحاتها ويندد بأعداءها. ويدعو إلى مقاطعتها اقتصاديا. وبهذا تكون مصر قد أضفت على الموال "قيمة" يوم جعلته مكلفا مشاركا[55].

إن الشخصية عند أديبنا نجيب محفوظ قد تدرس تحت محاور شتى, منها التفاوت الطبقي إذ أن كثيرا ما يضع المؤلف الانقسامات الطبقية نصب عينيه وهو يكتب ولم لا- وهو ينغمس فيها ، كما أنها تسيطر على تلاقيف ذهنه, ولهذا يحس أنه صادق وهو يتحدث عنها ليس مع نفسه فقط بل مع نفسه والآخرين على حد سواء ومنها الحوارالذي يكثف عن ملامح الشخصية الروائية سواء أكانت ملامح نفسية أو ذاتية أو فكرية أو غير ذلك. هذا بالإضافة إلى أغراضه الأخرى التي يؤديها لخدمة البناء الروائي.[56]

وهناك نفطة أخيرة تتعمق بدلالة الاسم على الشخصية ورموزها. وذلك كعادة أديبنا نجيب محفوظ في معظم رواياته، وقد يقصدبها أحيانا السخرية والتحكم كما فعل في روايته السراب حيث اختار اسم كامل لبطل الرواية العاجز كليا واسم أمين لذلك الطبيب الذي يمارس الخطيئة ويشق الخيانة واسم جبريل السيد وقد لمسناه لا مجبورا ولا سيدا.

ومن المعلوم أنه لا يقصد بها إلا الدلالة الرامزة ذاتها وهذا ما نجده في الروايات التي نحن بصدد دراستها فشخصية عامر وجدي في ميرامار يمثل العمران والعيشة السيدة باعتباره رمزا للشعب المصري, أما زهرة التي ترمز إلى مصر فهي مبعث الشذى والرائحة الزكية وكان المؤلف يقرر بأن مصر متفتحة ما بقي شعبها, أما سرحان البحيري الذي يمثل نمط المستفيدين من الثورة غافل عن حياته ولا يدرك شيئا عن الانتماء الحقيقي وحسني علام الذي يمثل نمط الاقطاع غارق في ألوان من الحسن والجمال الدنوي.

وكذلك نجد الدلالة الرمزية نفسها في رواية –الكرنك –إذ أن قرنفلة التي تمثل الطبيعة الساحرة تملأ الجو ريحانا وحبا وحلمي حمادة هو الحلم الوثاب نحو الطموح العلمي كمبدأ من مبادئ الشئوعية وخالد صفوان مخلد في الأذهان ووصمة عار لا تنسى في المجتمع المصري, أما زين العابدين فهو ممن يعبدون الثورة لأنها فتحت الطريق أمام فئة للسلب والنهب.

وكان المؤلف بذلك يحول أن يبث الرمز الذي يقصده من خلال تسميته للشخصية الروائية واضحا لتصويرها اعتبارين[57] أولاهما: يتمثل في التركيب الداخلي للشخصية بما في هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة. وثانيها: يتمثل في تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة به من أشخاص وأشياء وحوادث. وهكذا تجمع الشخصية عند نجيب محفوظ بين النمط والدلالة الرامزة والإيهام في إطار فن متجانس.

المراجع

1- الدكتور زكريا إبراهيم، *مشكلة الفن*،القاهرة: دار الطباعة الحديثة – مكتبة مصر للطباعة والنشر دون تاريخ ص27.

2- الدكتور لويس عوض، *مقالات في النقد الأدبي*، ص255 راجع الدكتور محمد عبد الحكيم عبد الباقي، *الفن الروائي عند نجيب محفوظ*, القاهرة:دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى(1989م) ص156

3- الدكتورأحمد جودة السعدني, *نظرية الأدب*, أسيوط: مكتبة الطليعة, (1978م) ص71

4- الدكتور عبد الحميد القط, *دراسات في الأدب المصري المعاصر*، القاهرة: دار المعارف بمصر,(1981م) بالطبعة الأولى ص207

5- الدكتور إبراهيم عبد الرحمن, *الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق*، القاهرة: مكتبة الشباب ، دون تاريخ ص170-171

6- توفيق الحكيم ، *في الأدب*، القاهرة: مكتبة الآداب, دون تاريخ ص232

7- الدكتور محمد حسن عبد الله، *الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ*، الكويت: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع, (2001م) الكويت: دار الأمل (1971م) ص199.

8- د. غالي شكري ، *أزمة الجنس في القصة العربية*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, (1971م) ص97.

9- الدكتور محمد غنيمي هلال, *قضايا معاصرة في الأدب والنقد*، القاهرة : دار المعارف بمصر, (1974م) ص52
10- راجع محمد فؤاد جلال، *مبادئ التحليل النفسي* ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب,(1978م)ص95
11- للمزيد راجع سليمان الشيطي، *الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ*, القاهرة: المطبعة العصرية, (1976م) ص381 وكذا راجع د صبري حافظ, *ميرمار تراجيديا السقوط والضياع*, الكويت :مجلة العربي, عدد 126 ,(1967م).
12- د زكريا إبراهيم، *مشكلة الحياة*، القاهرة: دار مصر للطباعة، دون تاريخ ص300
13– القرآن الكريم سورة القصص، الآية 5
14– القرآن الكريم سورة النور الآية 40.
15– القرآن الكريم سورة النور الآية 42.
16- د. شفيع السيد، *اتجاهات الرواية المصرية*، القاهرة: دار المعارف, (1978م) ص375.
17- نجيب محفوظ، *ميرامار*,-رواية- القاهرة: مكتبة مصر,الطبعة الخامسة (1979م) ص 92- 97، ويقول علام عن الثورة أيضا وقلت لنفسي أن الثورة ظاهرة غريبة مثل الكوارث الطبيعية وإنني كمن يستقبل سيارة فارغة البطارية ص99
18- نجيب محفوظ , *ميرامار* , المصدر السابق, ص131
19- الدكتور شفيع السيد، *اتجاهات الروايات المصري*ة،المصدر السابق, ص289-290.
20- المرجع نفسه, ص 278-279.
21- نجيب مفوظ, *ميرامار*, ص 197.
22– المرجع نفسه, ص 143.
23– المرجع نفسه, ص 168.
24– نجيب محفوظ, *الكرنك*,-رواية-القاهرة: مكتبة مصر,(1987م) ص 13.
25- الدكتور محمد غنمي هلال، *النقد الأدبي الحديث*،القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، (1997م) ص563
26– د. زكريا إبراهيم ، *فلسفة الفن فى الفكر المعاصر* ، القاهرة: دار مصر للطبعة والنشر ، مكتبة مصر ، دون تاريخ، ص 338.
27– د. أحمد السعداني، *نظرية الأدب*، أسيوط: مكتبة الطليعة, (1989) ص 97.
28- د زكريا إبراهيم، *مشكلة الحياة*،القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، مكتبة مصر دون تاريخ، ص64
29– أ.م. فورستر- *أركان النهضتة*، ترجمة كمال عيان، مراجعة حسني محمود الناشر,القاهرة: دار الكرنك, (1960،) ص-83 وما بعدها
30– نجيب محفوظ, *المرايا* ،-رواية- القاهرة: مكتبة مصر,(1980م) ص3، 307، 278، 342، 123.
31- نجيب محفوظ, *المرايا*, المصدر السابق, ص 47, 76, 93, 107, 137, 150, 158,184, 225, 271, 310, 366, 378, 384.
32– المرجع السابق, ص 51,191.
33– المرجع السابق, ص 69,140,
34– المرجع السابق, ص 116,174,198,211,219,230.
35– المرجع السابق, ص 257,390,317,
36– المرجع السابق, ص 19،30،234.
37– المرجع السابق, ص 276،206،305.
38– نجيب محفوظ, *المرايا*,المصدر السابق,ص 100،293،221، 215.
39- الدكتور عبد المحسن طه بدر, *تطور الرواية العربية الحديثة في مصر*, القاهرة: دار المعارف بمصر, (1968م) ص198-199
40- سليمان الشيطي,*الرمز والرمزية في أدب مجيب محفوظ*, الكويت :المطبعة العصرية, (1976م)ص10
41– فرويد,*محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي*,ص408, راجع الدكتور محمد عبد الحكيم عبد الباقي, *الفن الروائي عند نجيب محفوظ*,القاهرة: دار المعارف بمصر(1989م) ص176.
42- فرويد، *محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي*, ص458/ راجع الدكتور محمد عبد الحكيم عبد الباقي، *الفن الروائي عند نجيب محفوظ*, ص176
43- ميشال عاصي ، *دراسات ماركسية في الشعر والرواية* ، ص131 راجع إلى الدكتور محمد عبد الحكيم عبد الباقي، *الفن الروائي عند نجيب محفوظ*، المرجع السابق ص177.
44- د. سيد حامد النساج, *اتجاهات القصة المصرية القصيرة*, القاهرة: دار المعارف، ، دون تاريخ ص 186.
45- حديث أجراه أحمد أبو عاكف، الحوار مع نجيب محفوظ، مجلة الهلال، فبراير، (1970م) ص195.

46– راجع رواياته "أنا حرة" و "فى بيتنا رجل".
47– نجيب محفوظ, *ميرامار* ،المصدر السابق, ص109.
48- المرجع السابق ، ص48.
49- نجيب محفوظ, *الحب تحت المطر*,-رواية- القاهرة: مكتبة مصر,(1980) ص37.
50- د نعمان أحمد فؤاد, شخصية مصر, القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, (1986م) , ص199.
51- نجيب محفوظ, *المرايا*, المصدر السابق,ص242.
52– نجيب محفوظ ، *الحب تحت المطر* ، المصدر السابق, ص 158.
53- د. زكريا إبراهيم، *سيكولوجية الفكاهة والضحك*، القاهرة: دار الطباعة الحديثة، مكتبة مصر للطبع والنشر دون تاريخ، ص7
54- د. عبد الحميد إبراهيم, *تطور القصة المصرية*,الكويت: دار حراء ,المنيا دون تاريخ ,ص50.
55- د.نعمان أحمد فؤاد,المصدر السابق, ص202
56- راجع هذه الأغراض- احسين القباني، *نظرات في القصة القصيرة*,القاهرة: مكتبة مصر ,القاهرة, (1976م) ص68.

2