إشكالية السرد الروائي في "المرايا" بحث في نقد النقد

د. خالد عبد الجبار الدردير أحمد عاشور
باحث في تخصص النقد الأدبي الحديث

إشكالية السرد الروائي في "المرايا" بحث في نقد النقد

ملخص البحث:

تستهدف الدراسة عملًا بعينه من أعمال نجيب محفوظ هو "المرايا" الذي كتبه سنة ١٩٧١ حيث يعد من الأعمال التي توقف عندها النقاد كثيرًا محاولين تفسيرها وتوجيهها توجيهًا نقديًا مغفلين طبيعة المرحلة الإبداعية التي كتبت فيها، مما جعل رؤيتهم النقدية للعمل ناقصة إلى حد ما.

وتحاول الدراسة حل إشكالية "المرايا" في ضوء سياقها المرحلي وبيان دوافع كتابتها، وإلقاء ضوء جديد عليها يزيل غموض هذا العمل الفريد لنجيب محفوظ.

الكلمات المفتاحية: نجيب محفوظ – المرايا – مراحل الإبداع الروائي – علم نفس الإبداع – نقاد نجيب محفوظ – إشكالية السرد الروائي

Abstract:

The study focused on a specific work of Naguib Mahfouz, which is “almaraia” (Mirrors), which he wrote in ١٩٧١, which critics tried a lot to interpret it, ignoring the nature of the stage in which it was written, which made their critical vision of the work somewhat incomplete. The study attempts to solve the problem of "almaraia" in the with its stage context and the motives behind writing it, hopefully remove the ambiguity of this unique work of Naguib Mahfouz.

Keywords : Najib mahfouz – “almaraya” - Stages of novel creativity - The psychology of creativity - Naguib Mahfouz critics - The problem of novelist narrative.

تمهيد:

تُعد "المرايا" أحد الأعمال الإشكالية لنجيب محفوظ، حيث تبقى عصيةً على التصنيف النوعي، وهو ما يتجلّى واضحًا في الموقف النقدي تجاهها، حيث يتجلى في هذا الموقف حيرة وارتباك واضحان تجاه هذا العمل الأدبي نقدًا وتصنيفًا وتأريخًا.

وتحاول الدراسة فك الاشتباك النقدي حول "المرايا"، وحل إشكالية السرد الروائي فيها، وتقديم تفسير نقدي لهذا العمل يأخذ بنظر الاعتبار السياق المرحلي الذي كُتب فيه؛ إذ بدونه يبقى الغموض يكتنف هذا العمل الأدبي الفريد لنجيب محفوظ.

وتتوسل الدراسة إلى ذلك بإيضاح طبيعة المراحل التي مرت بها أعمال محفوظ الإبداعية، وطبيعة المرحلة الإبداعية التي كُتبت فيها "المرايا"، وتستعين في ذلك بعلم نفس الإبداع، وما يمكن أن يقدمه من تفسير لكتابة هذا العمل الأدبي في ذلك التوقيت.

وتشير الدراسة إلى أعمال أدبية أخرى كتبها محفوظ، تشترك مع "المرايا" في تشكيل ظاهرة مفترضة في أدب الرجل يمكن أن نطلق عليها: "شرود السرد الروائي"؛ إذ شكَّلت هذه الأعمال خروجًا ما عن سياق الإبداع الروائي والقصصي للرجل خلال مسيرته الإبداعية. وهي أعمال مثل: "حكايات حارتنا" ١٩٧٥، "أمام العرش"١٩٨٣، "أصداء السيرة الذاتية" ١٩٩٥، "أحلام فترة النقاهة" ٢٠٠٤.

******

وقف نقاد نجيب محفوظ وشُرَّاح أدبه حائرين أمام عدد من الأعمال، رأوها تستعصي علي التصنيف النوعي (رواية – قصة – مسرحية) . بل وذهبوا في تأويل هذه الأعمال مذاهب شتى، وراحوا يلتمسون قرائن متباينة، محاولين دمجها في سياق إبداعي تلتئم فيه مع الأعمال السابقة واللاحقة.

هذه الأعمال الإبداعية هي (بترتيب نشرها) : "المرايا" ١٩٧١، "حكايات حارتنا" ١٩٧٥، "أمام العرش"١٩٨٣، "أصداء السيرة الذاتية" ١٩٩٥، "أحلام فترة النقاهة" ٢٠٠٤.

والحق أن "المرايا" تُعد نموذجًا جيدًا من حيث الدلالة علي ما أشرنا إليه من التخبط الذي أصاب الحركة النقدية حول الرجل وأدبه إزاء هذه الأعمال، ومن حيث التنبه إلي أن هذه الأعمال لنجيب محفوظ تحتاج إلي وقفة نقدية ثانية وقراءة أخرى جديدة.

ارتباك النقاد أمام "المرايا":

فلقد أثارت "المرايا" جدلاً بين النقاد جعل البعض ينظر إليها على أنها رواية مكتملة فنياً، والبعض الآخر على أنها رواية تجريبية، واحتار البعض الثالث في تصنيفها.

فلقد رأي نبيل راغب مثلاً أن الكاتب لا يُقدم فى هذا العمل شخصيات بالمفهوم الدرامى، وإنما يُقدم أنماطاً اجتماعية تجسد صراعات المجتمع المصري وإرهاصاته منذ مطالع القرن وحتى مرحلة النكسة، دون رابط درامى بين تلك الشخصيات سوى شخصية الراوى، الذي يقص علينا مدى معرفته وعلاقته بها ووجهة نظره فيها وفى تفكيرها وسلوكها.(١)، مما يعني فى رأى الناقد أن العمل ليس رواية بالمعنى الفنى.

ثم يعود الناقد نفسه ويصف العمل بأنه "رواية" بل ويجتهد فى إيجاد صلة ما يربط بها بين هذه الشخصيات فى عمل واحد؛ فهناك محاور أربعة يدور عليها العمل: المحور الأول تَجسَّد في أصدقاء الراوى في طفولته وصباه فى العباسية. المحور الثانى: تمثل فى حياته الجامعية. المحور الثالث: وضح فى حياة الراوى المصلحية ونظرته إلى أنماط الموظفين الانتهازيين أو المثاليين. المحور الرابع: ارتبط بصالون الدكتور ماهر عبد الكريم.(٢)

أما محمد حسن عبد الله فيصف "المرايا" بأنها "كُناسة دكان نجيب محفوظ" بما يشى هذا التعبير بالرغبة فى التجديد والتنقية، وبما يعنى أن الكاتب يُقبل على تغيير كبير

فى متجهه الفكرى والفنى بعد أزمة يونيو، التى يراها الناقد بدأت تنفرج – تعبيرياً – مع "المرايا". أما شخصيات هذا العمل فيراها الناقد كُتبت بصورة نهائية على النحو الذى قرأناها عليه، وربما تكون قد كُتبت قبل النكسة، ويراها مرَّت بنا فى أعمال سابقة للكاتب على مدى الأعوام السابقة، غير أنه توجد رابطة بينها تُبعد عن العمل شبهة "الصورة القلمية".(•)

وهذه الرابطة التى يراها الناقد، تقترب بالعمل من رواية "ميرامار"؛ فثمة علاقة بين بنسيون الإسكندرية وصالون ماهر عبد الكريم في المنيرة كحيلة فنية فى استعراض العديد من المشكلات والحوادث. فنحن فى "المرايا" كما فى "ميرامار" نستعرض الأحداث نفسها من وجهات نظر مختلفة وبسرعات متساوية.(٣)

أما يوسف نوفل فيرى في "المرايا" عملًا يحمل طابع التجديد الفنى، فيعدّها– مع حكايات حارتنا – "محاولة تجديدية" للمزج بين الرواية والقصة القصيرة.(٤).

وهو لا يقدم "حيثيات" هذا التجديد، وإنما يستند إلى مقولة للكاتب نفسه يشير فيها إلى أنها – أي المرايا – جمعت بين القصة والرواية، كما سيأتي بعد قليل.

ذلك نموذج من آراء نقاد "المرايا" يعكس الإرباك الشديد الذى أحدثه هذا العمل بغية تصنيفه وتقييمه بين أعمال الكاتب.

علم نفس الإبداع:

ولعل فى علم نفس الإبداع ما يحل لنا إشكالية هذا العمل:

يقول علماء نفس الإبداع إن المبدع يمر خلال إبداعه بمراحل متعددة:

منها ما يطلقون عليه: "الاستعداد والتجهيز" وهو ما يتعلق بالالتفات إلي العمل المبدَع والمشكلات المتعلقة به، وجمع شتات جزئياته.

ومنها: "الاختمار" أو "الإغلاق" أو "الكف"، ويعنى: التوقف عن مواصلة الإبداع فترة. يأتى بعدها "الإشراق" أى: مواصلة العمل بغزارة.

ثم "التوقف الأخير" حينما يحس المبدع أن ليس بجعبته شيء يقال. وقد يسمى هذا التوقف "هبوط المنحنى" وهو أمر يشبه هروب الإلهام عند الشاعر أو تصلب اليد عند الفنان التشكيلي.

فالإبداع طبقاً لذلك نوع من أنواع السلوك الإنساني يمكن تطبيق منحنى الجهد والتعب عليه فى إطار وحدات زمانية مختلفة، قد تكون ساعة أو شهراً أو سنة أو عمراً كاملاً. كما يذكر علماء نفس الإبداع مصطلحاً آخر ذا دلالة على عملية الإبداع وهو: "مواصلة الاتجاه" الذي يعرفونه بأنه "سياق نفسي دينامى متحرك مع المبدع يجعله قادراً على أن يلملم الأفكار الجزئية حول المحور الرئيسي، ويجعله قادراً على تنمية خياله دون تناقض، وعلى تكوين فروضه واختبارها خطوات متسلسلة أثناء العمل متخطياً كل العقبات والعراقيل.(٥)

ولقد أجري مصرى حنورة استخباراً مع نجيب محفوظ حول عملية الإبداع عنده، نستقطع منه هذا الجزء لدلالته:

س : هل تجد صعوبة فى بعض مراحل المعالجة تتعلق بنقل أفكارك من ذهنك إلى الورق؟

ج: نعم

س: ما طبيعة هذه الصعوبات إن وجدت ؟

ج: تعبيرية بحيث ترتاح إليها النفس .

س: هل تقف إزاءها عاجزاً فى حالة وجودها؟

ج: نعم

س: وإن حدث هذا فهل تنصرف عن الرواية إلى أجل ثم تعود إليها؟

ج: نعم

س: ما طول مدد هذا الانصراف فى حالة حدوثه ؟

ج: يوم، شهر ، سنة ، ٣٠ سنة (حسب الأحوال)

س: ما نوع النشاط الذى تمارسه خلال مدد الانصراف هذه إن وجدت ؟

ج: أبدأ فى عمل آخر أو القراءة.(٦)

فى ضوء ما سبق يمكن أن نتفهم مرات التوقف التى شهدتها مسيرة نجيب محفوظ الإبداعية، أو عدد مرات "هبوط المنحنى" التى مر بها. وهى ثلاثة: المرة الأولى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ بعد "الثلاثية"، والثانية بعد يونيو ١٩٦٧ بعد "ميرامار"، والثالثة بعد أكتوبر ١٩٧٣ بعد "الحرافيش".

فبعد الثلاثية توقف الكاتب عن الإبداع مدة تقدر بحوالي خمس سنوات، وهو هبوط المنحنى الأول فى حياة الكاتب بعد عمل ضخم كالثلاثية وما سبقها من إبداعات تدور فى نفس مدارها الفنى: تجريباً عبر عدد من الأعمال التاريخية، ثم استقراراً عبر عدد من الأعمال الواقعية، وصلت إلى قمتها فى الثلاثية، استنفدت طاقة الرجل، ولم يعد لديه ما يقوله إبداعاً، خاصة وأن ثورة يوليو قامت بعد نشر الثلاثية بقليل. فكان على نجيب محفوظ أن يبحث عن شوط إبداعى آخر يستوعب التغيّر الجديد الذى شمل المجتمع المصري وقتئذ.

يقول محفوظ عن هذه الفترة: "لقد ظننت أنى انتهيت... كنت فى أسوأ حالات عمري، لدرجة أنى اشتهيت الموت".(٧)

أما هبوط المنحنى الثانى فى إبداع نجيب محفوظ بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧؛ فقد استغرق هو الآخر مثل سابقه ما يربو على خمس سنوات، بعد مجموعة الروايات السبعة التي بدأت بـ"أولاد حارتنا" ١٩٥٩ وانتهت بـ"ميرامار" التي صدرت فى النصف الأول من ١٩٦٧ ثم توقف عن الإنتاج الروائى حتى استقام له خط إبداعه الروائي وأخرج أولى رواياته "الحب تحت المطر" سنة ١٩٧٣. وقد أخرج خلال فترة التوقف بعض المجموعات القصصية، وكتاب "المرايا".

إن هزيمة ١٩٦٧ عمَّقت من التوقف الثانى لنجيب محفوظ بعد الشوط الإبداعي الذى بدأ برواية "أولاد حارتنا" وانتهى برواية "ميرامار" كما سبق. ولقد ذكر الكاتب فى أكثر من مناسبة أن الهزيمة كانت قاصمة الظهر بالنسبة له، وأنه يعجب كيف لم ينتحر أحد ولم ينفجر أحد كمداً يومها.(٨)

ولقد انعكس ذلك على الكاتب تعبيرياً فى صورة تخبط إبداعي، عبّر عنه هو بقوله: "رغبة وانفعال شديد، ولا موضوعات، لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدري كيف سأنتهي".(٩). وقال أيضاً عن الفترة نفسها: "بعد ١٩٦٧ وجدت لدىَّ انفعالاً بلا موضوع محدد، واجتزت أزمة كتلك التى دفعتنى للتوقف سبع سنوات كاملة بعد قيام ثورة ١٩٥٢. بعد ١٩٥٢ كانت الموضوعات قائمة عندي لكن الانفعال قد مات، أما الآن فالانفعال قائم لكن الموضوعات هي التى تتسرب من بين أيدينا... لم تعد لدي تخطيطات لأعمالي كما كان الأمر فى الماضي. من يستطيع الآن مثل هذا التخطيط؟ .. الرواية فى حاجة لرؤية متكاملة تضم الذات والموضوع، تضم الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل، وهذا مالا أستطيعه الآن".(١٠)

الابتعاد عن السرد:

وقد أنتجَت هذه الحالة الغريبة من هبوط المنحنى أو التوقف لدى الكاتب مجموعة من الأعمال، طرَق بها نجيب محفوظ عدداً من الأنواع الأدبية بعيداً عن الرواية بمعناها الاصطلاحي.

فقد كتب عدداً من المسرحيات، أو كما يسميها البعض "حواريات قصصية"، مثل "التركة"، "المهمة"، "يُحيي ويُميت"، وغيرها ضمن مجموعة "تحت المظلة"، دون خبرة سابقة فى التأليف المسرحي، ولعله اعتمد فى ذلك على خبرته بالسيناريو السينمائى.

وكأن نجيب محفوظ حقاً كان يبدأ من الصفر. إنها حالة تتجاوز حالة "الإغلاق" التى تصيب الكاتب وينشغل عنها فى عمل آخر. وهى تتجاوز أيضاً التعثر الذى يصيب البداية من كل مرحلة. إنها بداية أولى مرة أخرى، أو كما قالت فاطمة موسى: "انهار الشكل المنتظم فى إبداعه انهياراً كاملاً".(١١).

وقد دفعه ذلك كى يجرب فى حقول إبداعية جديدة مثل القصة القصيرة والمسرحية، لعلها تستوعب حالته الإبداعية الجديدة والطارئة والغريبة فى وقت واحد.

ومن الطريف أن نذكر هنا أن نجيب محفوظ نفسه قدم تفسيرًا مبكرًا لإيثاره الحوار أو المسرح على السرد في مرحلته الإبداعية الجديدة التي استغنى فيها تمامًا عن السرد، حيث يقول في حوار سابق على هذه المرحلة مع مجلة الكاتب:

"...أما حين تتحول الحياة إلى مشكلة، لا يصبح الإنسان شخصًا معينًا، بل مجرد إنسان، ليس هو شخصًا بالذات يتميز عن سائر الناس بتفاصيله الخاصة وذاتيته...ولهذا تختفي التفاصيل ويختفي السرد، وتتصدر المناقشة كل العناصر الأخرى".(١٢)

هذا فضلاً عن أن مضمون إبداعه الجديد الذى أخرجه خلال تلك الفترة فى هذين المجالين لم يخرج عن وصفه هو له بأنه "لا موضوعات"، أو كما وصفه هو أيضاً فى موطن آخر: "فانتابته حُمى كتابة بدون موضوع محدد".(١٣)

والتصدى النقدى لهذه الأعمال يكشف فعلاً عن ذلك؛ فقد دخل الكاتب فى متاهة إبداعية غير واضحة المعالم. ولقد التفت لذلك عبدالقادر القط فى تناوله لمجموعة "حكاية بلا بداية ولا نهاية" (المجموعة الثانية بعد "تحت المظلة") حيث نبَّه للاتجاه الجديد الذى يسلكه نجيب محفوظ مُتخذاً شكل "القصة القصيرة الطويلة"، ومضموناً رمزياً غامضاً تخلّص به من واقعيته المعروفة بأشكالها المختلفة فى مراحله

السابقة. ولقد نعت القط هذا اللون الجديد من الإبداع بأنه ينبنى على فهم خاطىء للرمزية يُقدِّم من خلاله بديلاً للواقع يمكن للقاريء أن يرده إلى أصله الواقعي بشيء من التفكير كما يفعل المرء حين يَحل بعض الألغاز، وليست الرمزية التى تنبع من تطور خاص للواقع، وتقدم معادلاً له.(١٤)

وما كتبه القط عن قصص "حكاية بلا بداية ولا نهاية" من الممكن أن ينسحب – فى رأي الباحث – على بقية القصص القصيرة والمسرحيات التى صدرت خلال تلك الفترة، من حيث غموضها، وعدم اتزانها الفنى.

ولقد حاول بعض النقاد أن يفك غموض هذه الأعمال ويُضفى عليها شيئاً من الرؤية الفنية للواقع، غير أنها محاولات نقدية بدت غير مقنعة، ولا تستند إلى منطق نقدى بقدر ما تستند إلى مكانة الكاتب وتوقيره، الذى لا يصح معها أن يصدر عنه إبداع تنقصه رؤية فنية ناضجة؛ مثل ما كتبته فاطمة موسى مثلاً عن مسرحيتي "التركة" و"حارة العشاق"، وقصة "تحت المظلة" من مجموعة "تحت المظلة"، وعن قصة "النوم" من مجموعة "شهر العسل".

فتقول مثلًا عن "حارة العشاق": "تلخص مسيرة عبد الله في القصة تاريخ الإنسان في الدنيا. إن عبد الله زوج، وزوجُه هنية ترمز إلى السعادة كما يبدو من اسمها. وكان عبد الله فيما يذكر عن مراحل حياته الأولى سعيدًا، كان الإنسان البدائي..... هي – القصة – لا تعبر عن بطل بالذات ذي خصائص فردية تميزه، بل عن الإنسان، ابن آدم في صراعه وفشله ونجاحه وطمعه وخبثه أو غفلته، وفي علاقته بالكون وبالخالق وبغيره من البشر مجردًا من ملابسات الزمان والمكان".(١٥)

ومما يؤيد التقييم النقدي الذي أشرنا إليه لأعمال هذه المرحلة عند محفوظ ما ذكرته نهاد صليحة من أن مسرحيات نجيب محفوظ حينما مُثلت علي خشبة المسرح في الستينيات والسبعينيات لم تلق رواجاً كافياً. وذكرت أيضاً أن معظم المخرجين

المسرحيين كانوا يُقبلون على تقديم رواياته دون مسرحياته، لأنها في رأيهم أكثر درامية.(١٦)

السياق المرحلي لـ"المرايا":

فى هذا السياق المرحلى خرجت "المرايا" إلى القراء، ولم تكن الحالة الإبداعية قد فارقت نجيب محفوظ؛ تلك الحالة التى شعر معها أنه ينتهي إبداعياً، أو على الأقل يبدأ من الصفر. وما دامت الرواية لم تزل عصية عليه، إذ "لا موضوعات"؛ فليتخلص من كُناسة دكانه القديم رغبة فى تجديده وتنقيته – كما ذهب لذلك محمد حسن عبدالله، وكما سيحدث فعلاً بعد سنوات – أو تأهباً لتصفيته وإغلاقه.

لقد كان نجيب محفوظ – كما ذكر هو – يحتفظ لديه بحوالى ستين شخصية صالحة للدخول فى أعمال روائية أو قصصية، ربما كانت مكتوبة على صورتها التى خرجت بها فى "المرايا"، وربما كانت مكتوبة بصورة أولية، أعاد تنقيحها، ورتّبها هجائياً، وجعل من صالون ماهر عبدالكريم مكان التقائها الفنى. وأغلب الظن أن نجيب محفوظ لم يكن يعلم ما الذى يكتبه بالضبط هل هو رواية أم كتاب تراجم أم خواطر قلمية أم ماذا؟ إنه – مدفوعاً بحالته الإبداعية تلك – كَتب عن هذه الشخصيات التى كان معظم أصحابها على قيد الحياة، ويُشكلون جزءاً من سيرته الذاتية.

يقول محفوظ تعليقًا على مقالة محمد حسن عبد الله السابق الإشارة إليها بعنوان "كُناسة الدكان في مرآة الزمان" : "معك حق، أنا جئت بهذه الشخصيات من دوسيهات مركونة عندي، لم أجد لها مكانًا في رواية فتناولتها بهذه الطريقة التي رأيتها".(١٧)

ويقول محفوظ في سياق آخر عن هذا العمل: "ولعلك تلاحظ أن ثمة علاقة كبيرة بين المرايا وحكايات حارتنا من حيث الجزئيات والتفصيلات الصغيرة، ومن حيث

إن كلتيهما تشكل لوناً أدبياً جديداً فلا هى قصة ولا هى رواية لكنها أخذت من القصة القصيرة جزئياتها، ومن الرواية معناها العام ويقيناً هي شيء بين بين".(١٨)

وهو قول يَشى بحيرة الكاتب نفسه إزاء تصنيف العمل كما قلنا. وهو أيضاً ما انتبه إليه ناشره؛ فنظراً لغرابة العمل، احتاط للأمر، وذكر على غلاف الكتاب: أنه قد لا يكون "رواية" بالمعنى الاصطلاحى المحدد، ولكنه ينشره لجودته ولمكانة كاتبه.(١٩)

ولقد كانت ملاحظة الناشر أكثر قرباً لروح العمل من حديث النقاد عنها، ومحاولة إيجاد مسوّغ فنى لها يُدخلها قسراً فى إطار "الرواية" كالذي فعله نبيل راغب مثلاً من الربط بينها وبين "القاهرة الجديدة"، أو كالذي فعله محمد حسن عبدالله من الربط بينها وبين "ميرامار". أو كمحاولة يوسف نوفل إضفاء طابع التجديد الفني عليها، حيث عدّها– مع حكايات حارتنا – "محاولة تجديدية" للمزج بين الرواية والقصة القصيرة، استناداً إلى ما قاله نجيب محفوظ منذ قليل.(٢٠)

والفرق كبير وواضح بين "المرايا" وكل من "القاهرة الجديدة" و"ميرامار" من حيث طبيعة السرد وتقنياته، واختلاف المراحل الفنية للأعمال الثلاثة.

ولم يكن الكاتب مُهيأً – فى ضوء ما سبق – للدخول فى غمار محاولة تجديدية، فضلاً عن أن "المرايا" لم تَحمل من مقومات التجديد الفني ما يؤهلها لذلك؛ فلم تكن أكثر من محاولة تجريبية اتسمت بكثير من عناصر القلق الفني الذى صاحَب هذه المرحلة من إبداع الكاتب.

ولم يكن النقاد بحاجة إلى هذا التوجيه النقدى المتكلف. وإذا كان لابد من التصنيف النوعي، فـ"المرايا" أقرب – فى نظر الباحث – إلى "اللوحات القلمية"؛ ذلك الفن الذى وصفه يحيى حقى بأنه "بين بين" أى فى منطقة وسطى بين المقالة والقصة القصيرة، غير أنه إلى الثانية أقرب. فالكاتب يرسم بقلمه – كما فعل نجيب محفوظ

فى المرايا – شخصيات إنسانية يجد فيها مدعاة للتفكه أو مدعاة للتأسى، "وإلى هنا ينتهى عمله فلا تطلب منه فوق ذلك حادثة متطورة أو مواقف تتراكب، إنه إنسان كأنه خارج من قصة أو مرشح للدخول فيها، فإن لفَظته فإن هناك قصة أخرى ترحب به هى قصة الحياة على مسرحها الدوار، الأبدى".(٢١)

ومما يؤيد هذا ما لمسه البعض في شخصيات "المرايا" من أن بعضها شخصيات حقيقية لعبت دورًا في حياة الكاتب الشخصية والأدبية، مثل شخصية "عبد الوهاب إسماعيل" التي هي شخصية الكاتب والناقد سيد قطب. وشخصية "صفاء الكاتب" و"حنان مصطفى" التي يرى بعض النقاد أن شخصية "عايدة شداد" في الثلاثية ليست إلا مزيجًا منهما.(٢٢)

الأبعاد الفنية في "المرايا":

مما سبق يتضح لنا كيف أن "المرايا" لم تكن عملًا تجديديًا كما ذهب البعض، ولم تكن تحولًا في المنحى الإبداعي لنجيب محفوظ، وأن وضعها في سياقها المرحلي من إبداع الرجل يكشف عن شيء آخر عرضنا له سابقًا.

غير أن هذا العمل الفريد لمحفوظ حمل – رغم ذلك – في داخله ملامح وأبعادًا فنية جعلته يقف في منطقة وسطى بين الأنواع الأدبية المعروفة.

فالسيرة الذاتية هي أول ما ينطبع في ذهن القارىء، ومن السطور الأولى: يظهر ذلك في الراوي الذي يروي الأحداث بضمير المتكلم، مما يشي بأن الراوي هو الكاتب نفسه، الذي يحكي عن شخصيات يعرفها وتربطه بها صلة ما:

"سمعتُ أول ما سمعتُ عن الدكتور إبراهيم عقل في مقالة للأستاذ سالم جبر. لا فكرة لي الآن عن موضوع المقالة..."(٢٣)

"يقترن أحمد قدري في ذاكرتي بالشهد والفطائر المشلتتة والسينما..." (٢٤)

"كان التليفون واسطة التعارف بين أماني محمد وبيني..." (٢٥)

أما الرواية فحاضرة بعناصرها التقليدية، لكن على نحو مختلف؛ فالسرد – مثلا – حاضر بقوة، وقد أشرنا سابقًا إلى أن تلك الشخصيات شخصيات روائية في الأساس، كانت مرشحة للدخول في روايات يزمع الكاتب كتابتها، فكان من الطبيعي أن تصاغ في شكل سردي تمهيدًا لدمجها مع غيرها في رواية، ومثل الحوار الذي يتقاسم عرضَ الشخصيات مع السرد، وقد تزيد مساحته في بعض فصول بعض الشخصيات؛ مثل: "درية سالم" و"أماني محمد" و"صبري جاد".

أما الشخصيات فهي الملمح الأبرز في هذا العمل، خاصة شخصية الراوي الذي هو المؤلف نفسه، حيث يكون في كل الحكايات داخلها وجزءًا منها ، مما جعل له حضورا طاغيًا، لم تنافسه فيه شخصية أخرى.

إلا أن الصراع يخفت في هذا العمل إلى درجة كبيرة، وسبب ذلك أن الشخصيات والأحداث تُسرد بشكل منفصل – رغم تداخلها في أحيان كثيرة – مما ولّد ما سمّاه بعض النقاد "تعدد الحبكات الروائية وعدم الاقتصار على الحبكة الواحدة".(٢٦)

كذلك فإن الزمان والمكان بشكلهما التقليدي يتخطاهما هذا العمل، حيث يشعر القارىء أن لكل شخصية زمانها ومكانها، وقد تتداخل الأزمنة والأمكنة مع أزمنة وأمكنة شخصيات أخرى، لكن الشكل التقليدي للزمن الروائي وتتابع الأحداث يختفي كثيرًا في هذا العمل لخصوصيته. أما المكان فيلحظ بعض النقاد "هيمنة المستوى المكاني"(٢٧) في هذا العمل، حيث يحرص الراوي على تحديد مكان لقائه بالشخصيات أو تعرفه عليهم.

وهناك بعض الشخصيات كُتبت في شكل قصة قصيرة مكتملة الأركان، مثل: "زهير كامل" و "جعفر خليل", أما فن اللوحات القلمية – بتوصيفه الذي أشرنا إليه – فمعظم

الشخصيات تندرج تحته على نحو واضح.

خاتمة البحث:

تُمثل "المرايا" حالة فريدة في الخط الإبداعي لنجيب محفوظ، وهي حالة استثنائية. وقد حاولت الدراسة أن تبحث في السياق المرحلي الذي أنتج هذا العمل على هذا النحو، ليس للمصادرة على أي قراءة أخرى تسعى لتذوق العمل وفق أي منهج نقدي، وإنما لتلفت نظر القارئ – قارئ المرايا – إلى هذا السياق، الذي بدون الالتفات إليه تظل القراءة ناقصة.

وتبقى "المرايا" – من ناحية أخرى – نموذجاً لما يمكن أن نسميه "شرود السرد الروائي" عند نجيب محفوظ، أو خروجاً على النوع الأدبى، أو كما سماه علماء نفس الإبداع "عائقاً عن مواصلة الاتجاه". وهو شرود له أسبابه التى أوضحناها. وهى ليست بدعاً من بين أعمال الكاتب فى ذلك؛ فهناك كما قلنا أكثر من عمل فنى لنجيب محفوظ يشكل هذه الظاهرة الإبداعية عنده، وربما تحتاج لدراسة خاصة تبين مكانها من مجموع أعمال الكاتب، والأسباب المرحلية والفنية وراء انصراف الكاتب فيها عن "النوع الأدبى" المحدد (القصة والرواية والمسرحية).

وهى أعمال مثل"حكايات حارتنا"، "أمام العرش"، "أصداء السيرة الذاتية"، "أحلام فترة النقاهة". وكذلك "المرايا".

الهوامش:

(١) نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ. الطبعة الثالثة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨ ص ٣٥٣

(٢) السابق ص ٣٦٦

(٥) الصورة القصصية أو الصورة القلمية فن يقف في مرحلة بين القصة والمقالة، نجد فيه تصويراً أكثر وإيحاءً أقل وهو ما يبعده عن دائرة القصة القصيرة. وسيأتي بيان أكثر لهذه المسألة لاحقًا.

(٣) محمد حسن عبد الله: كناسة الدكان فى مرآة الزمان . مجلة البيان الكويتية العدد ٧٠ يناير ١٩٧٢

(٤) يوسف نوفل : الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤ ص ١٠٦

(٥) مصري حنورة : علم نفس الأدب. دار غريب – القاهرة ١٩٨٨ ص ٦٥

(٦) السابق ص٧٢ وما بعدها

(٧) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر. الطبعة الثالثة – دار أخبار اليوم – القاهرة ١٩٨٧ ص ١٣٨

(٨) رجاء النقاش: نجيب محفوظ ،صفحات من مذكراته وأضواء جديدة علي أدبه. مركز الأهرام للترجمة والنشر – القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٧١

(٩) نجيب محفوظ يتذكر ص١٣٨

(١٠) من حوار مع فاروق عبد القادر نشر في روزاليوسف بتاريخ ٢٩-٦-١٩٧٠

(١١) فاطمة موسي : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠١ ص١٦٢

(١٢) مجلة الكاتب: فبراير ١٩٦٤ نقلًا عن فاطمة موسى: مرجع سابق ص ١٦٥

(١٣) السابق: الصفحة نفسها

(١٤) عبد القادر القط : في الأدب العربي الحديث. الطبعة الأولي – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٠٢

(١٥) فاطمة موسى: مرجع سابق ص ١٧٣ وقالت كلامًا مشابهًا عن الأعمال المشار إليها ص ١٦٥ وما بعدها

(١٦) Naguib Mahfouz as play wright: by Nehad selaiha. From: Naguib Mahfouz Nobel ١٩٨٨ – Egypt p. ٩٠

(١٧) محمد حسن عبد الله: تجليات الحب والجنس – مجلة الهلال – ديسمبر ٢٠٠٥ ص ١٠٦

(١٨) من حوار مع مجلة عالم الفن الكويتية العدد ١٧٦ ص ٤١. وانظر : نجيب محفوظ يتذكر ص ١٤٠

(١٩) نقلاً عن مقال محمد حسن عبد الله : مقال كناسة الدكان: سبقت الإشارة إليه

(٢٠) يوسف نوفل : مرجع سابق

(٢١) يحيى حقي: فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٦ ص ١٧٦

(٢٢) محمد حسن عبد الله: تجليات الحب والجنس ص١٠٥

(٢٣) نجيب محفوظ: المرايا . دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٦ ص ٧

(٢٤) السابق ص ١٩

(٢٥) السابق ص ٢٨

(٢٦) عبد الرحيم العلام: من يحكي الرواية؟ السارد في المرايا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة نجيب محفوظ ٢٠٠٨ ص ٥٨

(٢٧) السابق ص ١٠٩

مراجع البحث:

الكتب:

جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر – الطبعة الثالثة – دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٧

رجاء النقاش: نجيب محفوظ ،صفحات من مذكراته وأضواء جديدة علي أدبه – مركز الأهرام للترجمة والنشر – القاهرة ١٩٩٨

عبد الرحيم العلام: من يحكي الرواية؟ السارد في المرايا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة نجيب محفوظ ٢٠٠٨

عبد القادر القط : في الأدب العربي الحديث – الطبعة الأولي – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٨

فاطمة موسي : نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠١

مصري حنورة : علم نفس الأدب – دار غريب – القاهرة ١٩٨٨

نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ – الطبعة الثالثة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨

نجيب محفوظ: المرايا . دار الشروق – القاهرة ٢٠٠٦

يحيي حقي : فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٦

يوسف نوفل : الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤

Naguib Mahfouz as play wright: by Nehad selaiha. From: Naguib Mahfouz Nobel ١٩٨٨ – Egypt

المقالات:

محمد حسن عبد الله: كناسة الدكان فى مرآة الزمان . مجلة البيان الكويتية العدد ٧٠ يناير ١٩٧٢

محمد حسن عبد الله: تجليات الحب والجنس – مجلة الهلال – ديسمير ٢٠٠٥

حوار فاروق عبد القادر مع نجيب محفوظ – روزاليوسف بتاريخ ٢٩-٦-١٩٧٠