تداخل الأنواع في القصة القصيرة

قراءة في قصة "عنبر لولو" لنجيب محفوظ (*)

عباس يوسف الحداد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية التربية الأساسية - الكويت

الملخص

تتناول الدراسة الحالية موضوع "تداخل الأنواع في القصة القصيرة: قراءة في قصة عنبر لولو لنجيب محفوظ" من خلال عدد من المداخل النظرية والتطبيقية التي تتعامل مع القصة من منظور تداخل الأنواع الأدبية فيها. يتناول أولها مصطلح "الحوارية" في علاقاته بكل من الحوار والخطاب الحواري والحِجَاج في بعض مرجعياتها الفلسفية والأدبية. ويتناول ثانيها وعي نجيب محفوظ في علاقته بهوية النوع الأدبي الذي يمارسه. أما ثالث المداخل فيستكشف بعض القضايا الاجتماعية التي دفعت نجيب محفوظ إلى اللجوء إلى "فن الحواريّات" على وجه الخصوص في تلك الفترة الزمنية. في المدخل الرابع تحلّل الدراسة قصة "عنبر لولو" من خلال بعض التقنيات النصّية، سواء من حيث علاقة الراوي بالشخصية أو الحوار أو الصراع الدرامي. أما المنهج الذي اتبعته الدراسة فهو "المنهج التحليلي" القائم بالأساس على تحليل جماليات النص الأدبي دون إغفال السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تفاعل معها المؤلف والنصّ معًا.

الكلمات المفتاحية

نجيب محفوظ، القصة القصيرة العربية، الأنواع الأدبية الحديثة، الحواريّة، النقد الأدبي الحديث.

(*)تداخل الأنواع في القصة القصيرة: قراءة في قصة "عنبر لولو" لنجيب محفوظ، المجلد التاسع ٢٠٢٠، الأعداد (٣١ ، ٣٢ ،٣٣ ، ٣٤).

Abstract

The present study deals with the topic of "Interference of literary genres in the short story: Critical reading in the story of Lulu's warehouse by Najeeb Mahfouz" through some theoretical and applied approaches. **The first** approach deals with the term "dialogism" in its relations with dialogue, dialogic discourse, and argumentation in their philosophical and literary references. **The second** deals with the consciousness of Najeeb Mahfouz in its relation to the identity of the literary genre that he practices. **The third** explores some of the social issues that prompted Najeeb Mahfouz to function the art of dialogues in particular. In **the fourth**, the study analyzes the story of "Lulu's warehouse" through some textual techniques, both in terms of the narrator's relationship with the character, dialogue or dramatic conflict.

The approach adopted by the current study is the "analytical approach" which is mainly based on the analyzing aesthetics of the text with particular focusing on cultural, social and political contexts with which the author and the text interacted.

Keywords: Najeeb Mahfouz, Arab Short story, modern literary genres, dialogism, modern literary criticism

مدخل:

تتناول هذه الدراسة موضوع " تداخل الأنواع في القصة القصيرة: قراءة في قصة "عنبر لولو" لنجيب محفوظ" من خلال عدد من المداخل النظرية والتطبيقية التي تتعامل مع القصة من منظور تداخل الأنواع الأدبية فيها. يتناول أولها مصطلح "الحوارية" في علاقاته بكل من الحوار والخطاب الحواري والحِجَاج في بعض مرجعياتها الفلسفية والأدبية. ويتناول ثانيها وعي المؤلف (نجيب محفوظ) في علاقته بهوية النوع الأدبي الذي يمارسه، نقصد هنا تحديدًا كتابة "فن الحواريّات" التي اعتمدها نجيب محفوظ في الفترة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧١. أما ثالث المداخل فيحاول البحث من خلاله استكشاف بعض القضايا الاجتماعية التي دفعت نجيب محفوظ إلى اللجوء إلى فن الحواريّات اعتمادًا على عدد من الحوارات الصحفية التي أُجريت معه في تلك الفترة، والتي تضمّن بعضها عددًا من الآراء النقدية المهمة التي يمكن أن تعين الباحث على قراءته لقصة "عنبر لولو" على وجه الخصوص أو مجموعته القصصية "حكاية بلا بداية ولا نهاية" (١٩٧١) على وجه العموم. يتبقّى المدخل الرابع الذي تعاملت الدراسة من خلاله مع قصة "عنبر

لولو" من زاوية تحليلية تسعى إلى الوقوف على بعض التقنيات النصّية؛ سواء من حيث علاقة الراوي بالشخصية أو الحوار أو الصراع الدرامي، أو غيرها من التقنيات السردية التي انبنت عليها القصة، وتشكّلت من خلالها دراميًّا. بيد أن المنهج الذي اتبعته الدراسة ينحو نحو "المنهج التحليلي" القائم بالأساس على تحليل جماليات النص الأدبي دون إغفال السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تفاعل معها المؤلف والنصّ معًا.

١- الحوار والحواريّة والخطاب الحواري:

١-١

الحوار والمحاورة مصدر للفعل حاور، وأصل المحاورة المراجعة، تقول: حاوره مُحاورة وحوارًا: جاوبه، وحاوره: جادله، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم، وتحاوروا: تجادلوا؛ قال تعالى: "والله يسمع تحاوركما" [المجادلة:١]، والمحاورة: مُراجعة المنطق والكلام[١]. أما المراجعة في الكلام فتنشأ عادةً بين اثنين؛ لوُجودِ خلاف بينهما في الرَّأي ووجهة النَّظر، وذلك بالطبع يرجعُ إلى النَّزعة البيانية التي أودعها الله في بني الإنسان جِبِلَّةً وطبعًا، فكلُّ إنسان يريد أنْ يُبدي رأيَه، ويُدافع عنه بمنطق البيان والحجة. أمَّا المُناظرة: أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتما فيه معاً كيف تأتيانه، والتناظُر: التراوُض في الأمر، ونظيرك الذي يُراوضك وتناظره[٢]. وجاء في "معجم مصطلحات الأدب": المناظرات نوعٌ من المحاورات التي احتدمت بين النحاة والمناطقة والمتكلّمين"[٣].

ظهر مصطلح الحوار بداية في اليونان، حيث يُعَدُّ أفلاطون (عاش بين ٤٢٧-٣٤٧ق.م) هو أول من استخدام هذا المصطلح في أعماله التي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بفن الجدل، فقد كان له الفضل في الاستخدام المنظم للحوار، بوصفه شكلًا أدبيًا مستقلًا؛ إذ أتقن الحوار السقراطي في معظم كتاباته بعد ذلك.

والحوار السقراطي ضرب من النثر الأدبي والفلسفي الذي اعتنى به أفلاطون؛ تلميذ سقراط، حيث اتخذ من هذا الحوار وسيلة لمناقشة المسائل الأخلاقية والفلسفية ومعتمدًا أستاذه سقراط بوصفه مشاركًا رئيسًا في كلّ الحوارات (أو المحاورات) التي غالبًا ما تكون إما درامية أو سردية.

كانت محاورات أفلاطون تهدف إلى تحقيق غاية بعينها تتمثل في إحياء تعاليم سقراط، كما فهمها واستوعبها أفلاطون، وربما أضاف إليها؛ ومن محاوراته الشهيرة:

"المأدبة"، "فيدون"، "فايدروس"، "أقريطون"، "غورغياس" و "ثياتيوس"... إلخ. لقد اتخذ الفلاسفة من الحوار سبيلًا لطرح أفكارهم حول الله والوجود، وربما تُعَدّ حوارات الفيلسوف الأسكتلندي ديفيد هيوم (١٧١١-١٧٧٦) شاهدًا على ذلك، حيث بدأ في كتابة حواراته في عام ١٧٥٠م، وربما اكتملت بعد وفاته بفترة وجيزة.

من هنا، فإن الحوار أو التواصل يمثل مشكلة وحلًّا في الوقت نفسه. فهو مشكلة من حيث الصعوبات التي تواجهها المجتمعات المعاصرة في التواصل والحوار. وبخاصة في الأشكال المختلفة للتنمّر، والقوة، والعنف الذي يخترق العلاقات بين الأفراد والمجتمعات التي تخضع لعمليات تفكّك عديدة. ولكن، مع ذلك فإن الحوار يُعدّ أفضل حَلٍّ لمختلف النزاعات والمشكلات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية؛ لأنه يأخذ صورة الخط الموجّه الذي يقوم بتوحيد المتعدد والمتنوع والمختلف، ويسهم في صياغة الاختيارات وهو ما يتطلّب قواعد مشتركة بين الأفراد والمجتمعات.

لا يميز الحوار تاريخ الفلسفة من حيث النشأة والتعليم فقط، بل أصبح موضوعًا للتفكير الفلسفي في الفلسفة المعاصرة. هذا ما تؤكده إسهامات فلاسفة أمثال: مارتن بوبر Martin Buber (١٨٧٨-١٩٦٥)، وفرنسيس جاك Francis Jacque (١٩٣٤ -)، وجادامر Gadamer (١٩٠٠ -٢٠٠٠)، وأبل Apel (١٩٢٢ -)، وهابرماس Habermas (١٩٢٩ -)؛ إذ تحوَّل الحوار إلى موضوع مركزي في مختلف الفروع الإنسانية، وظهر في شكل أطروحات وكتب ودراسات عديدة[٤]. فهل ثمة أصداء لفلسفة الحوار في فنون السرد؟

٢-١

احتلت الرواية مركز الاهتمام الرئيس عند الناقد والمفكر الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (١٨٩٥-١٩٧٥)، حيث قَدَّم إضافات مهمة في نظرية الرواية. ففي الوقت الذي أهمل فيه الشكليون الروس قضية أسباب نشأة الرواية اهتم الماركسيون بتفسير هذه النشأة على مستوى القيم أو المضامين؛ حيث رأوا أن الرواية انعكاس للقيم الرأسمالية المتماثلة مع بنية المجتمع، كما كان يقول لوسيان جولدمان Lucien Goldmann (١٩١٣-١٩٧٠)، لكن باختين استطاع أن يقدم فهمًا مختلفًا انطلق فيه من دراسته للشكل الروائي (وبصفة خاصة قضايا الأسلوب واللغة) باعتباره شكلًا

متميزًا عن غيره من الأشكال الأدبية بأنه شكل بوليفوني (متعدد الأصوات Polyphonic). ويمثل هذا التعدد اللغوي تجسيدًا للصراع الاجتماعي القائم في المجتمع الرأسمالي الحديث؛ حيث صراع الطبقات واغتراب الإنسان المنشطر إلى أكثر من صوت[٥]. بناء عليه، فإن الرواية المُثْلَى عند باختين هي الرواية الحوارية (الديالوجية) وليست المونولوجية. ففي كتابه "شعرية دوستويفسكي" يفرِّق باختين بين الصوت الواحد المهيمن على الشخصيات كما في روايات تولستوي وبين سماح المؤلف لشخصياته بأن تعبر عن نفسها وتتكلم بصوتها الخاص، كما هو الأمر في روايات دوستويفسكي.

ومن هذه المقارنة يخرج باختين بتفصيل واضح ومميز لروايات دوستويفسكي الحوارية معتبرًا إياها أكثر قدرة على تجسيد الوعي الحديث؛ ولأنه عبر هذا الشكل الحواري الخاص "يقاوم تشيّؤ الإنسان في المجتمع الرأسمالي"[٦]. فيما يؤكد تزفيتان تودروف Tzvetan Todorov (١٩٣٩-٢٠١٧) في كتابه المهم "باختين: المبدأ الحواري" على أنه ليس هناك من لفظ يمكن نسبته إلى المتكلّم بصورة حصرية لأنه نتاج تفاعل بين متحاورين، بل "هو بصورة أكثر شمولًا نتاج مُركّب من الوضع الاجتماعي الذي نشأ فيه"[٧].

من جهة مقابلة ترى جوليا كريستيفا Julia Kristeva أن مصطلح باختين "الحوارية Dialogism" مصطلح مثقل بتعددية مربكة في المعنى؛ لذا فقد فضلت أن تستبدل به مصطلح "التناص" Intertextuality الذي يدين كثيراً في وجوده لحوارية باختين حيث أسّست عليه أغلب دراساتها التالية في مجال دراسات التناص[٨].

٣-١

إن أهم ما يميّز فن الرواية عن القصة القصيرة، من حيث الموضوع، إن الرواية فن سردي يحاول تصوير المجتمع ككل أو على الأقل تصوير شريحة كبرى من شرائحه أو تمثيل قطاع كبير من قطاعاته بكل تناقضاته وصراعاته، في حين أن فن القصة فن سردي أيضا، لكنه يعبّر عن طموحات وأحلام وانكسارات فئات، أو ذوات، مأزومة في المجتمع أو طبقات مهمّشة أو مطحونة أو مقموعة أو مغمورة. وعندما تفعل القصة القصيرة ذلك إنما تلتقط جانبا صغيرا أو زاوية ضيقة أو منظورا يلتقط رؤية محددة لجانب من جوانب المجتمع، كما يقول فرانك أو كونور في كتابه "الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة"[٩].

ربما تكمن مشكلة القصة القصيرة في مصر، بعد نجيب محفوظ وبعد حقبة الستينيات على وجه التحديد، في افتقادها حالة التراكم الفني أو الأسلوبي أو التقني الذي يشكّل رؤية للعالم، فضلا عن غياب التنظير النقدي الجمالي أو التأريخي الذي لم يظهر إلا على استحياء، وهي عوامل متضافرة أدّت إلى ذوبان أغلب كتّاب القصة المصرية القصيرة في فضاء الرواية. لذلك، ليس من الغريب أن نجد أغلب الإنتاج الروائي لكتّاب العقدين الأخيرين يضم بين جنباته مشاهد قصصية شديدة التميز، بل يمكن القول إنه تكمن وراء كثير من هذه الروايات قصص قصيرة بالغة العمق، لا لشيء إلا لحرص هذا الكاتب، أو تلك الكاتبة، على أن يوصف بأنه روائي ذو نفس سردي طويل فحسب، وكأن الجميع قد أغوتهم المقولة الفضفاضة التي روّج لها الكثيرون بأننا نعيش "زمن الرواية" أو "عصر الرواية"[١٠].

٢- القصة القصيرة بين وعي المؤلف وهويّة النوع الأدبي:

٢-١

تتسم الأنواع الأدبية بالمرونة والتطور بما يعني أنها تتطور من مدرسة إلى مدرسة ومن كاتب إلى كاتب ومن زمن إلى زمن ومن عصر إلى عصر، ويصبح كلّ عمل جديد أصيل، هو إضافة إلى النوع نفسه، كما أن الكاتب المتميز يستطيع أن يُغيّر من طبيعة النوع ويدخل النوع الأدبي في علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة؛ إذ يستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته[١١]. الأنواع الأدبية أنساق مفتوحة؛ تجميعات للنصوص يضعها النقاد ليُوفوا بوعودهم إزاء أطراف معينة، وكل نوع يرتبط بالأنواع الأخرى ويتم تعريفه من خلالها. وتغيّر مثل هذه العلاقة يقوم على الانكماش إلى الداخل، أو التمدّد أو التمازج[١٢].

وبناء عليه يتساءل الباحث: ما النتائج التي يمكن للمرء أن يلفت الانتباه إليها فيما يتصل بقضايا التاريخ الثقافي والأنواع الأدبية؟ من الواضح أن للأنواع الأدبية وظائف وأوضاعاً شعبية ونخبوية. فمن الممكن بالنسبة إلى تحول النوع الأدبي، أن يكون ذلك من فعل المجتمع؛ فتحول النوع يتوازى مع التغييرات الاجتماعية بالضرورة، سواء في الجمهور أو في تفسير الأدب الشعبي والأدب الرفيع، حيث تتكامل الأنواع المختلفة أو تتضارب بين الجمهور العام، وعلى سبيل المثال فبعض عمليات تغير النوع تميل إلى تكرار

نفسها دون اعتبار للتغيرات الثقافية[١٣]. اعتبر بعض النقّاد القصة القصيرة هي الفن الذي يُعَدُّ أكثر تعبيرًا عن حالة الإنسان في العصر الحديث بما فيه من "تجزيئية" و "تفتيت" و "تصدع"[١٤]. فإذا كانت القصة القصيرة نوعًا جامعًا للمتناقضات، أو فنّا حداثيًا تجريبيًا، أو نوعًا من الكتابة أو البحث؛ الذي يعكس عدم قدرة الفهم الإنساني على الإحاطة والشمول؛ فذلك لأنها تسعى دائمًا إلى أن تستخلص أو تستقطع لحظة واحدة مفهومة وتعزلها.

٢-٢

في تفسيره لتوقف بعض الكتّاب عن كتابة الرواية والتحول إلى كتابة القصة القصيرة خصوصًا في النصف الثاني من عقد الستينيات من القرن المنصرم، يؤكد عبدالمحسن طه بدر على خصوصية طبيعة القصة القصيرة التي تلائم حالة انعدام الفهم أو العجز، وهي الحالة الغريبة التي لازمت أغلب كتاب الستينيات بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، يقول عبدالمحسن بدر:

> **"ومن باب الأمانة يجب أن أقول إنه قد حدثت فترة من التوقف أو شبه توقف عن كتابة الرواية، حتى جيل الستينيات الذي عاد إلى الممارسة بعد توقف، تحول إلى كتابة القصة القصيرة، لماذا؟ لأنها لا تطالب صاحبها بتخيل عالم كامل متكامل من العلاقات، إنما تأخذ لحظة واحدة أو موقفًا واحدًا، وحين تصبح الرؤية الممتدة للكون صعبة أو مختلطة تصبح القصة القصيرة هامة في هذا السياق"**[١٥].

وإذا كان عبدالمحسن بدر يرى أن حالة عدم الفهم أو العجز عن الرؤية هي التي كانت تستدعي شكل القصة القصيرة لدى كُتَّاب الستينيات، فإن الكتّاب أنفسهم يعتبرون أن هذه هي طريقتهم في الكتابة على وجه العموم، سواء في كتابة القصة أو الرواية أو في غيرهما. لذا، لم يكن من الغريب أن يعثر كُتَّاب القصة القصيرة في مصر في حقبة الستينيات على ما يُعبّر عن حالتهم ومزاجهم السياسي آنذاك.

لقد كتبوا القصة القصيرة بعد أن زادوا في تفتيتها وشحنها بانعدام الثقة، وتحميلها جرعات من الفنون الأخرى:(الشعر، المسرح، السينما، الأدب الشعبي). وهو ما أشار إليه إبراهيم أصلان (١٩٣٥-٢٠١٢) حيث قال:

"عندما بدأنا الكتابة في أوائل الستينيات، لم تكن لدينا الرغبة ولا القدرة، على تبنّي أي من الأشكال الفنية المطروحة في سوق الكتابة حينذاك، وهي الأشكال التي كانت تعكس تلك الصيغ الاجتماعية التي أثقلتنا، والتي عانينا منها، والتي آمنا دائمًا أن صنوف الكتابة الشائعة والغالبة، رغم تبدياتها المختلفة، كانت تعمل على تثبيت صنوف أخرى لا حصر لها من ألوان القهر: المعرفي، والسياسي والاجتماعي.. كان كُتَّاب في ذلك الحين أكثر ثقة، وأكثر اطمئنانًا.. كان الواحد يبدأ بالمعنى، أو يبدأ بالرسالة، ثم يسعى بعمله إلى البرهنة على ما أراد أن يقول للقارئ.. في ذلك الوقت، كنا نحن، الذين بَلَغَتْهم الرسالة مرارًا وتكرارًا، زاهدين تمامًا (أو عاجزين إن شئتم) عن حملها مرة أخرى. لم يكن ممكنًا ولا معقولاً أن يضيع الواحد عمره من أجل إبلاغ رسالة لا تخصه. إن أدب الستينيات، في أغلبه، لم يبدأ من المعنى، ولكنه سعى للوصول إليه، ومن هنا انتظمت القصص كلها في مشروع طويل ووسيلة بين يدي هؤلاء الكُتَّاب من أجل تكوين معرفة أخرى ليست أكثر صحة بالإنسان والعالم، ولكنها على أية حال أكثر مدعاة للثقة والاطمئنان"[١٦].

٣- نجيب محفوظ وإشكالية النّوع الأدبي:

٣-١

نجيب محفوظ (١٩١١-٢٠٠٦) كاتب شديد الذكاء وبعيد النظر، حبه للفلسفة وإعماله للعقل وطرحه للأسئلة باستمرار وانشغاله بالإنسان والمجتمع وعلاقة كلّ ذلك بتحقيق العدل والحرية والمساواة تجعلنا نتوقف عنده بتأنٍّ، وتدعونا لمراجعة مدوّنته السردية. بداية، نلحظ أن نجيب محفوظ وبعد نشره لرواية "بداية ونهاية" (١٩٤٩) توقّف عن كتابة الرواية ونشرها لمدة سبع سنوات لينشر في عام ١٩٥٦ الثلاثية: (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية). وفي هذه الفترة (١٩٤٩-١٩٥٦) يتجه محفوظ إلى السينما فيعمل على إعداد عدد من السيناريوهات والحوارات السينمائية منغمسًا في هذا العمل السينمائي البحت، مبتعدًا عن العمل السردي، وهذا أمر يثير التساؤل والبحث عن الأسباب الداعية والدافعة لهذا علمًا بأن نجيب كان محبًا مخلصًا للكتابة الروائية خاصة والسردية عامة.

يرجع السبب في نظري إلى أن هذه الفترة التي سبقت أحداث ثورة الضباط الأحرار في يوليو ١٩٥٢ وما بعدها جعلت نجيب يتوقف عن كتابة الرواية، لأنه يرى أن الرواية هي الفن الذي وجد نفسه فيه[١٧]، كما يرى بأن الرواية يمكن أن يكون لها دور مؤثر في معالجة قضايا المجتمع والتعبير عن هموم الناس ومشاكلهم، الأمر الذي جعله يتجه إلى الرواية الواقعية[١٨]. ولكن وبعد قيام الثورة -ثورة الضباط الأحرار- وسقوط الملكية فوجئ نجيب محفوظ -كما يقول في بعض حواراته الصحفية- بواقع جديد وقضايا جديدة ونوع من التفكير جديد، طرأ على المجتمع يختلف عما كان سائدًا من قبل، هذه التغييرات أدخلته في حالة من التأمل والتفكير استمرت خمس سنوات لم يكتب خلالها أيّ عمل أدبي[١٩].

ومن خلال ما تواتر عن نجيب محفوظ من أحاديث وآراء نجد أن محفوظ كان متحفظًا في البداية على الثورة ورجالها. لا يعرف ما سيؤول إليه الأمر، وبعدها صار يرى أن هناك مآخذ على الثورة كان في طليعتها تنكّرها للديموقراطية وإقصاؤها لحزب الوفد، الذي ظل يجاهد في سبيل مصر واستقلالها من عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٥٢؛ يقول:

"لقد آلمتني كثيرًا المعاملة التي لقيها الوفد وزعيمه مصطفى النحاس على يد قادة الثورة..."[٢٠].

من هنا، فإننا نرى أن نجيب محفوظ توقف عن كتابة الرواية واتجه إلى الكتابة السينمائية، لأنه في حالة اضطراب وقلق يواكب الاضطراب والقلق السياسي والاجتماعي الذي طرأ مع ثورة الضباط الأحرار. كما يشير هذا التوقف عن الرواية والانشغال بالسينما إلى حكمة محفوظ بالانسحاب العام عن المشهد الأدبي حتى يستقر فكريًّا وسياسيًّا ليبدأ باستئناف الكتابة السردية. وهذا ما تم بالفعل إذ جاءت الثلاثية (١٩٥٦-١٩٥٧) تحمل نقدًا لاذعًا للثورة ورجالها من خلال تسليطه الضوء على الأسرة المصرية وشخصية سي السيد (أحمد عبدالجواد) عبر مراحل ما قبل الثورة وما بعدها. إنّ الصمت الفني والتوقف السردي عن الكتابة يأتي في حال عدم معرفة نجيب لما يجب أن يكون عليه. فهو كاتب غير صدامي مع السلطة السياسية، وليس فردًا خارجًا على المجتمع وأطره المجتمعية. بل هو يسير محاذيًا لهما ولكن من خلال وعيه وتفكيره ونقده المستمر لما يحدث.

٢-٣

بعد أن استأنف محفوظ الكتابة السردية عام ١٩٥٦ نجده يصدر مجموعة من الروايات بعد الثلاثية من مثل: اللص والكلاب (١٩٦١) والسمان والخريف (١٩٦٢) والطريق (١٩٦٤) والشحاذ (١٩٦٥) وثرثرة فوق النيل (١٩٦٦) وميرامار(١٩٦٧) وأولاد حارتنا (١٩٦٧). وجميع هذه الروايات تركز بصورة رمزية على الواقع السياسي والاجتماعي، الذي آل بعد قيام الثورة؛ إذ لا يخلو الأمر من نقد لاذع وسخرية مرّة، تتلاطم في أمواج هذه الروايات، كاشفة عن صور الاستبداد والاستغلال والتدهور والضياع الذي أصاب المجتمع وأفراده.

ومع هزيمة يونيو ١٩٦٧ سنجد محفوظ يعود إلى التوقف عن الكتابة الروائية، وينصرف إلى الكتابة القصصية (القصة القصيرة) ليصدر لنا أربع مجموعات قصصية هي على التوالي: "خمارة القط الأسود" (١٩٦٩)، "تحت المظلة" (١٩٦٩)، "حكاية بلا بداية ولا نهاية" (١٩٧١)، "شهر العسل" (١٩٧١)، متوقفًا مرة أخرى عن كتابة الرواية؛ ليعود إلى ممارسة الكتابة القصصية ممثلة في نوع القصة القصيرة بوصفها الجنس الأدبي الذي يتوافق وحالة عدم الاستقرار والمساءلة المستمرة.

على الرغم من ذلك لم يكتفِ نجيب محفوظ بكتابة القصة القصيرة في شكلها التقليدي المعتاد في تلك الفترة؛ بل لجأ إلى ممارسة ضرب من الكتابة ابتدعه ليعبر من خلاله عن ضرورتين إحداهما جمالية والأخرى اجتماعية. أما الضرورة الجمالية فهي رغبته في كتابة فن الحواريّات الذي رأى فيه محفوظ شكلًا أدبيًا يجمع بين جماليات القصة وتقنية المسرحية، في حين أن الضرورة الاجتماعية تجلت في رغبته كمثقف مصري في مساءلة الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كان يحياها في تلك الفترة التي أعقبت نكسة الخامس من حزيران يونيو ١٩٦٧ وله منها موقف محدد. ولعل لجوء محفوظ إلى هذا الضرب من التعبير الأدبي كان يحقق له كشفه عن آرائه الأيديولوجية في أحداث تلك الفترة التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧ دون الاصطدام المباشر مع السلطة السياسية المتحفزة آنذاك لقمع أصوات النقد السياسي والعسكري. أيّ أن لجوء محفوظ إلى ممارسة فن الحواريات لم يكن ضربًا من التخبط الفني بل كان ممارسة قصدية لنوع قصصي هجين (القصة/ المسرحية) رأى فيه محفوظ أصدق تعبير عن إلحاح اللحظة التاريخية عليه.

لذا، يعترف محفوظ في إحدى حواراته الصحفية[٢١] بأنه لم يفكر يومًا في أن يكون كاتبًا مسرحيًا ولا يظن أنه سيكون يومًا كذلك، كما يعترف أيضًا بأنه لن يمارس كتابة المسرحية مرة أخرى، وأنه سيكتب ما يسميه هو بالحواريّات من نوع قصتي "عنبر لولو" و "حارة العشاق". والحوارية -من وجهة نظر محفوظ[٢٢]- قصة في جوهرها لكنها تعتمد الحوار في بنيتها الرئيسة. فمن شاء أن يتناولها كقصة وجدها كذلك، ومن يراها تصلح للمسرح لن يكون بحاجة إلى إعدادها مسرحيًّا. وفي موضع آخر في الحوار ذاته يؤكد محفوظ على أن هذا الضرب من الكتابة؛ أيّ "فن الحواريات"، قد جاء به من تراكم تجربته الإبداعية غير متأثر بالآداب الأخرى ربما باستثناء -على حَدِّ قوله – تجربة توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) في "بنك القلق" (١٩٦٧) المعروفة باسم "مسرواية"[٢٣].

كثيرًا ما وُصِف نجيب محفوظ بأنه كاتب واقعي. وكثيرًا ما وصِفت كتاباته القصصية والروائية بانها تنتمي إلى المذهب الواقعي. وهي عبارة فضفاضة جدًّا. فالـ"الواقعية" Realism واحد من أوسع المصطلحات النقدية أو الثقافية شيوعًا في تاريخ آداب وفنون العالم. وعلى الرغم من أنه ارتبط في بدايته بتيارات الأدب والفن بشكل خاص في مختلف بقاع العالم، فإنه قد تخطّاهما ليغطّي مختلف معطيات الفكر الإنساني من آداب وفنون؛ لذا تشعبت عنه مصطلحات فرعية عدة، من قبيل "الواقعية الاجتماعية" و"الواقعية الجمالية" و"الواقعية النقدية" و"الواقعية الاشتراكية" و"الواقعية العلمية"، وأخيرا "الواقعية السحرية" و"الواقعية الجديدة". ومن الناحية التاريخية، ارتبطت نشأة المذهب الواقعي بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمادية الجدلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر وما بعده، حيث سارت الواقعية في ثلاثة اتجاهات أساسية هي الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية. لقد بدأت الواقعية، من حيث هي حركة أدبية بزغت خلال القرن التاسع عشر، كردّ فعل على الأسلوب الرومانتيكي القائم على الخيال والتحليق والشطح في بعض الأحيان. لذلك، نهضت الواقعية على التركيز على واقع الحياة اليومية ذاته، بكل مفراداته وتفصيلاته. ظهرت الواقعية في فرنسا، حيث كان كتـّاب من أمثال بلزاك وفلوبير قد بدأوا ممارسة الكتابة، في حين أن الواقعية الأمريكية قد استمدت جذورها من أمريكا القرن التاسع عشر بحروبها الأهلية وتوسع حدودها وطبيعة الحياة المدينية فيها. وكان من بين الكتـّاب الواقعيين

المشاهير في فرنسا كل من بلزاك وفلوبير وإميل زولا وموباسان وغيرهم، وفي روسيا كل من تورجنيف وديستويفسكي وليو تولستوي، في حين كان تشارلز ديكنز وجورج إليوت من أوائل الكتّاب الواقعيين في إنجلترا، وغيرهم من واقعيي العالم[٢٤].

٣-٣

لم تكن ممارسة محفوظ لفن الحواريات شكلًا من أشكال التجريب غير المدروس بل سبق له أن مارسه ضمن إطار البنى الروائية الكبرى؛ ففي حواریاته المطولة من قبيل "الطريق" ١٩٦٤، و "أولاد حارتنا" ١٩٦٨ نجد محفوظ يعتمد هذه البنى الحوارية بوصفها تقنية سردية تفتح له كمؤلف بابًا كبيرًا على الأسئلة الكبرى من قبيل:

> **"أن تبحث عن الطريق، أن تفسر ما فيه، أن تكشف، أن تعثر على الصدق والسعادة والحياة. ولمتقابلات هذه الأقاصيص الحوارية في هذا الافتقاد الناجع لروح الفن، للتجربة القصصية، للترسيب في اللاوعي قبل الوعي، في هذا التسطيح والتبسيط، وفك كل تركيب معقد لعلامات الواقع في التجربة الواحدة"**[٢٥].

لذا فإن محفوظ عن وعي وقصدية يصنع منظومته الحوارية التي تقع في مسافة بينيّة بين القصة القصيرة والمسرحية، معتمدًا تقنية ما يسميه "الحوارية القصصية"؛ تلك الحوارية التي تصنع ديالوجًا بين الشخصيات لتكشف عن أفكارهم ووعيهم من خلال تحاور الأفكار والرؤى وصولًا إلى رؤية في النهاية تعبر عن رأي محفوظ نفسه، إذ إنه حين يلجأ إلى مثل هذا النمط الحواري ويكشف استخدامه يكون هو نفسه فاقد للرؤية، مضطرب التفكير، عاجز عن الاختيار أو تشكيل وجهة نظر ما، ومن خلال الحوار الدائر بين الشخوص يخلص محفوظ إلى تشكيل رؤيته وتبريرها في الوقت نفسه، وأحسب أن نجيب محفوظ يزداد اضطرابًا في الرؤية والتفكير كلما كان العنصر المهمين هو عنصر التغيير والتجديد والتحول.

من ناحية أخرى يرى سليمان فياض أنه على الرغم من القيمة الكبيرة لفن الحواريات التي أسهم فيها محفوظ بنصيب كبير فإنه – والرأي لفياض أيضًا -لم يصل بنا إلى ما يمكن أن نسميه بـــ" **الأقصوصة المسرحية**"، أو إلى تحقيق هذا المزج الفني بين المسرحية والقصة في وحدة عضوية وفنية واحدة، فبعض الحواريات تهتز كثيرًا حين

تقترب من الشكل القصصي، ولكنها أكثر اهتزازًا وابتعادًا عن الشكل المسرحي[٢٦]. وفي رأيي، فإن سليمان فياض كان ينظر إلى حواريات محفوظ في مرآة جون شتاينبك (١٩٠٢-١٩٦٨) بمرجعيته وثقافته الغربية، لكن محفوظ نفسه قد نَفَى عن نفسه معرفته للحواريات في الآداب الأخرى إلا باستثناء وعيه وخبرته بما فعله توفيق الحكيم في "بنك القلق"[٢٧].

يضع نجيب محفوظ عن وعي وقصدية منظومته الحوارية التي تقع في مسافة بيْنِيَّة بين القصة القصيرة والمسرحية، معتمدًا على الحوار أو ما يسميه بـ "الحوارية القصصية"؛ تلك الحوارية التي تصنع ديالوجًا بين الشخصيات لتكشف عن أفكارهم ووعيهم من خلال تحاور الأفكار والرؤى وذلك للوصول إلى رؤية هي في النهاية ما يريد أن يصل إليها محفوظ نفسه، إذ إنه حين يلجأ إلى مثل هذا النمط الحواري ويكثّف استخدامه يكون هو نفسه فاقدًا للرؤية، مضطرب التفكير، عاجزًا عن الاختيار أو تشكيل وجهة نظر ما. فالحوار الدائر بين الشخوص يعين محفوظ على تشكيل رؤيته وتبريرها في الوقت نفسه، وأحسب أن محفوظ يزداد اضطرابًا في الرؤية والتفكير كلما كان العنصر المهيمن هو عنصر التغيير والتجديد والتحول (الثورة ١٩٥٢، النكسة ١٩٦٧). يقول حمدي السكوت في مقاله عن نجيب محفوظ والقصة القصيرة:

> **"إن نجيب محفوظ غالبا ما يقترح في هذه القصص الحلول والمواقف التي يقدمها بدلًا من الاكتفاء بتشخيص الداء فقط، كما كان يفعل في معظم كتاباته السابقة"**[٢٨].

٤- "عنبر لولو": بين سردية القصة وحوارية المسرح:

٤-١

صَمَتَ نجيب محفوظ عن كتابة الرواية في الفترة من ١٩٤٩ حتى ١٩٥٦ وفي الفترة من ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٢. ولكنه أخرج خلال فترات الصمت تلك الكثير من القصص القصيرة. والصمت عند نجيب محفوظ مرتبط بمرحلة المتغيّرات السياسية والاجتماعية؛ فالصمت الأول كان عقب الحرب العالمية الثانية وقبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وفي أعقابها، أما الصمت الثاني فقد كان عقب هزيمة ١٩٦٧ حتى حرب أكتوبر ١٩٧٣. ويؤكد بعض نقّاد نجيب محفوظ، ومنهم حلمي بدير[٢٩] على سبيل المثال، أن لجوء محفوظ

إلى القصة القصيرة كان بغية معالجة فكرة مُلِحّة في الظهور لا تستطيع أن تنتظر لمعالجتها في شكل روائي، فما كان منه إلا أن أخرجها في هذا الشكل الهجين الذي يمزج بين حوارية المسرح وسردية القصة القصيرة.

اختار نجيب محفوظ كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد لوجود تواشج كبير بين الجنسين الأدبيين: القصة القصيرة والمسرح؛ إذ إن كليهما يعتمد وحدة الحدث والزمان وأحيانا المكان، ويرى ب. رولاند لويس أن ثمة التقاء بين خصائص القصة القصيرة والمسرح معًا، فكلاهما ينبتان من خلال موقف درامي شديد الكثافة، يتطور داخل رقعة مكانية وزمانية محدودة للغاية، بما يؤدي إلى توفير حالة مسرحية تحمل كل مقومات الدراما في شكلها ومضمونها والحوار والشخصيات المحدودة التي تميز مسرحية الفصل الواحد عن غيرها من الأنواع المسرحية[٣٠]. فالمسرحية القصيرة والقصة القصيرة تعتمدان معًا على حدث مركزي واحد؛ لذا فإن الدراما المسرحية ذات الفصل الواحد تُعَدُّ المكافئ الأدبي والدرامي للقصة القصيرة[٣١].

من هنا، لجأ نجيب محفوظ لكتابة القصة القصيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ تحقيقًا لصدقه الفني الذي كان يحياه؛ إذ كان يحيا في حالة مضطربة – كما هو حال المجتمع في تلك الفترة – بين شعارات الثورة الرنّانة التي تعد بالنصر على العدو، وبين هزيمة نكراء أخمدت الآلة العسكرية ودمّرتها وهي على الأرض، وفي مجموعته "حكاية بلا بداية ولا نهاية" ١٩٧١ والتي تضم مجموعة من القصص وهي على التوالي: حكاية بلا بداية ولا نهاية، حارة العشاق، روبابيكيا، الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين، عنبر لولو؛ إذ تأتي قصة " عنبر لولو" في نهاية المجموعة، وهي القصة التي اختارها الباحث للكشف عن تداخل الأنواع في القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، فقد سبق محفوظ أن نشرها في جريدة "الأهـرام" عقب الهزيمة في صيف ١٩٦٧م. ولذا، فإننا سوف نعرض لها ببعض التفصيل ولأفكارها وشخوصها، ونحاول وضعها في سياقها السوسيوثقافي، وفي ضوء الفترة الزمنية التي نُشِرت فيها؛ حيث خرجت مصر والبلاد العربية من نكسة الحرب المفاجئة مهزومةً يائسةً. وقد انعكس ذلك على جيل الكتّاب الكبار بالقدر الذي انعكس على جيل الشباب.

يبدو أن هذه الفترة قد وجّهت الكاتب إلي المعالجة القصصية ممثَّلةً في شكل

القصص القصيرة؛ حيث صدرت مجموعة "خمارة القط الأسود" عام ١٩٦٩ ومجموعة "تحت المظلة"[٣٢] عام ١٩٦٩م، ثم "حكاية بلا بداية ولا نهاية" عام ١٩٧١م. وتمثّل قصة "عنبر لولو" واحدة من بين قصص المجموعة الأخيرة التي نُشِرت متفرقة خلال هذه السنوات بالصحف المصرية وخاصة "الأهـرام". وقد تكون الصدمات التي تواجه المجتمع أو "المتغيرات" تنعكس على الروائي بالضرورة؛ حيث توقّف محفوظ بالفعل من قبل عن كتابة الرواية كما ذكرنا سابقًا، فالرواية بوصفها نوعًا سرديًّا مطوّلا، تحتاج إلي جهد كبير لكتابتها، وهذا الوقت في فترة التحوّلات والمتغيرات الشديدة يحتاج إلى وقت كبير لهضم كل هذه المتغيرات، بينما القصة القصيرة تقف عند الحدث وتعمل على المساءلة والمناظرة والمحاورة بغية الوصول إلى رؤية معينة أو استخلاص رؤية بعينها.

٤-٢ أحداث القصة ومرجعيّاتها:

تقوم قصة "عنبر لولو" على الحوار بين رجل كهل وفتاة صغيرة السن. الكهل تجاوز الخمسين عامًا أما الفتاة فقد تعدّت العشرين عامًا، وهما يعملان معًا بإدارة واحدة من الإدارات الحكومية. تعاني الفتاة من مشكلات أسرية واجتماعية، نتيجة تحمّلها مسؤولية أخواتها ومضايقات زوج الأم المستمرة لها؛ حيث يعيشون جميعا في بيت واحد، بينما الكهل يعيش حالة ممتدة من اللاسلبية بعد تاريخ مجيد من البطولة السياسية ضد الأعداء:

> **"رجل وقور ومحبوب وذو سمعة طيبة، له تاريخ مجيد قضى عليه بأن يكون ضحية، فتعلّقت به قلوب الضحايا!"**[٣٣].

تطلب الفتاة من الكهل أن يلتقي بها، ويكون اللقاء في إحدى الحدائق القريبة من الإدارة الحكومية التي يعملان بها:

> **"قام الكشك في وسط من طرف الحديقة الجنوبي. كشك مصنوع مـن جذوع الأشجار على هيئة هرم تكتنفه أغصان الياسمين .وقف في وسطه كهل أبيض الشعر نحيل القامة ما زال يجري في صفحة وجهه بقية من حيوية. جعل ينظر في ساعة يده ويمدّ بصره إلى الحديقة المترامية مستقبِلاً شعاعاً ذهبياً من الشمس المائلة فوق النيل نفذ إلى باطن الكوخ من ثغرة انحسرت عنها أوراق الياسمين. ولاحت الفتاة وهي تتجه نحو الكشك سائرة على**

فسيفساء الممشى الرئيسي. أحنت هامتها قليلاً وهي تمرق من مدخل الكشك القصير، ومضت نحو الكهل بوجهها الأسمر وعينيها الخضراوين"[٣٤].

تريد الفتاة أن تبوح بمشكلاتها له، والكهل يريد أن يسمع حتى يشعر بأهميته في الحياة ويمنحها خبرته وحكمة السنوات والتجارب التي عاشها. لم تستطع الفتاة البوح لصديقاتها إلا لصديقتين اثنتين فحسب، شجعتها إحداهن على الزواج والأخرى على الانطلاق. تريد الفتاة أن تسمع صوت الكهل باعتباره صوت الحكمة؛ فقد دعته إلى الحديقة التي يبدو عليها أنها حديقة العشاق والتي تحولت عن وظيفتها الأولى بعد أن كانت مخبأ وملجأ للثوّار في زمن مقاومة المُستعمِر، لكن الزمن قد نال منها وتحولت وظيفتها حتى أصبحت ملاذًا للعاشقين التائهين. وفي حديقة العشاق، الكل لاهٍ بفتاة، يلعبون ويمرحون، بينما الكهل والفتاة يشاهدان كل شيء على مرأى ومسمع، وهي تحدّثه عن معاناتها، تدعوه إلى الرقص والغناء والمرح، وتريد منه أن يسوغ لها "السقوط" متجاهلة تاريخه السياسي وحسن سمعته الأخلاقية.

لقد أرادت الفتاة من الكهل أن يسوغ لها ارتباطها غير الشرعي بشاب غنيّ من طنطا؛ تاجر ميسور، يريدها بلا زواج وبلا طلاق لزوجته الأولى، يريدها فحسب، والكهل يكبح جماحها عن الأمر. ولكنها سرعان ما تفاجئه قائلة:

"أود أن أعترف لكَ بأن حكاية الشاب الغنيّ من طنطا مختلقة من جذورها ولا أساس لها في الواقع"[٣٥].

يواجه الكهل حكايات الفتاة المختلَقة أو مرويّاتها غير الحقيقية بحكايته هو المختلقة أيضا عن ذلك المكان المتخيّل الذي يطلق عليه اسم "عنبر لولو"، لكنّ الفارق بين حكايتي الكهل والفتاة – رغم اعتماد كليهما على مبدأ التخييل– أن حكاية الكهل تنهض على مرجعية واقعية متعينة تتمثل في دخوله السجن، وحلمه مع رفاق السجن بالحرية المطلقة في مكان هو "جنة الأحلام"؛ إذ كل حلم هو واقع معيش في عنبر لولو؛ لذا يتبع الكهل الآلية الحوارية نفسها في مفاجئة الفتاة بأن عنبر لولو هو أيضا حكاية مختلقة:

"... دعيني أعترف لكِ بأن عنبر لولو لم توجد بعد.. فاتسعت عيناها دهشة وتمتمت: ماذا قلت؟

- كانت مجرد مشروع.

- مشروع ؟!

– أجل.

- ماذا تملك لتنفيذه؟

- رسمنا له خطة عظيمة في غيابات السجن!

- السجن؟

- كانت حياتنا الحقيقية، أنا وبعض الزملاء، وقد اشتققنا اسمه من عنبر السجن وأضفنا اليه (لولو) على مثال "هونو لولو".

- ماذا عن تمويله؟

- فكَّرنا في ذلك بطبيعة الحال، وبالإجماع اتفقنا على وسيلتين لا ثالث لهما، وهما السرقة والقتل.

فضحكتْ متسائلة: وماذا أخّركم عن التنفيذ مذ تم الإفراج عنكم؟

- الخيانة !

– الخيانة ؟

- إذا بالزملاء يتوبون إلى الله، ويؤدون فريضة الحج في عام واحد! هكذا تعطّل مشروع عنبر لولو

- يا للخسارة"[٣٦].

في أثناء الحوار الممتدّ بينهما، يُسمع صوت طلقات رصاص يدوي فجأة، فينقطع الحوار ويثور التساؤل بين الاثنين: هل الرصاص بسبب مجرم هارب تلاحقه الشرطة؟ أم أن ثمة سببًا آخر؟ تدريبات عسكرية مثلا أو ما شابه؟ ولّما لم تصلهما إجابة ما، وهما في فضاء الكشك الذي يشبه فضاء خشبة المسرح المنعزلة عن العالم الخارجي والمكتفية بشخوصها ومكانها وزمانها الداخلي عن العالم الخارجي (ما وراء الخشبة)، داخل إحدى زوايا الحديقة الغامضة (التي تعادل كواليس المسرح)، يتم استئناف الحوار بين الكهل والفتاة متراوحًا في حركة بندولية ما بين جذب وشدة وقبول وتمنّع. هي تريد أن تمشي وأن تلغي الموضوع برمّته، أو تمحو الفكرة التي جاءت من أجلها، وهو يريدها وينجذب إليها لحظة بعد أخرى. ثم ما يلبث أن يقطع الحوارَ بينهما دخول رجل يلهث كأنه قادم من

معركة أو كأنه ممثل مسرحي يدخل على خشبة المسرح يؤدّي دورا مسرحياً رُسِم له سلفًا؛ حيث يحضر وهو:

"مشعث الشعر، أغبر الوجه، يتصبب عرقاً. رفع بنطلونه وحبكه حول وسطه. وضرب الأرض بقدميه بشدة ليزيل عن حذائه ما يطوقه من طين"[٣٧].

يُحدثهما وهو يلهث عن صوت الرصاص، ويتكلم بصفة المشاهد كأنه راوٍ شاهد عيان Narrator as a witness وليس بصفة الفاعل له. يحكي الرجل القادم (أو يمثل لهما) من قلب صوت الرصاص أن رجلًا صعد فوق البرج وأطلق الرصاص على كل الاتجاهات دون هدف ودون أن يصيب أحدًا، ويقول له الكهل إنه كان ذات يوم ثمة رجل مثله يطلق الرصاص على الأعداء في كل اتجاه.

يستمر الرجل في اعترافاته وحكيه عمّن أطلق الرصاص في الخارج حتي يُفهم منه في النهاية أنه هو الذي فعل ذلك دون أن يُصرّح بذلك تصريحًا مباشرًا. ثم ينصحه الكهل أن يسلّم نفسه؛ لأن الطرقات كلها محاصرة. فيقوم الشخص المذكور متأهّبًا لتسليم نفسه، وفي قيامه اعتراف ضمني بأنه هو الشخص نفسه الذي قام بإطلاق الرصاص في الخارج والذي تحدّث عن نفسه كأنه شخص آخر مغاير، وكان يصف حالته بأنه يطلق الرصاص على العدو الأكبر، ولكنه لم يحدد بالضبط طبيعة هذا العدو وماهيته. هل هو عدو سياسي أم عسكري أم اجتماعي أم غير ذلك؟

على الرغم من تعارض وجهتي نظر الكهل والفناة منذ بداية أحداث القصة الحوارية، فإنهما لايلبثان أن يتفقا في نهاية المطاف على مبدأ واحد هو ضرورة البحث عن الحرية المطلقة، في الوقت الذي يتفقان فيه على تصدير مشاعر الرفض والثورة والتمرّد على العالم المحيط بهما إلى درجة تجعل الكهل يعلن عن نفسه بفخار متّكِئًا على تاريخه المجيد بوصفه مقاوِمًا عنيدًا وعتيدًا:

"– أنا مولع بالقتل منذ قديم الزمان.

قام، فقامت. أعطاها ذراعه فتأبطتها. مضيا نحو باب الكشك، وهو يقول:

– سأطلق الرصاص في جميع الجهات وسنرقص ونغني ونمرح"[٣٨].

٤-٣ شبكة الشخصيات ودلالاتها:

تتكون شخصيات القصة من: رجل "كهل" كان في شبابه بطلًا خاض عددا من التجارب والخبرات المتراكمة التي جعلته ينظر إليه باعتباره مستودع الحكمة والرأي السديد (الشخصية الرئيسة/ الممثِّل الأول). فتاة في مقتبل العمر تصطحبها المشاكل من كلِّ اتجاه وتبحث عن الحل (شخصية رئيسة/ الممثِّل الثاني). شاب ثائر هارب، يعلن استنكاره لكل شيء دون هدف (شخصية ثانوية/ ممثِّل ثالث). شباب وشابات لاهون يُعربدون في زوايا الحديقة، وجنود من الشرطة يطوّقون الحديقة (شخصيات عابرة/ ممثِّلون عابرون).

تنطوي هذه القصة القصيرة (القصة الحوارية) على عدد من التمثيلات الدالّة لبعض النماذج البشرية العائشة في جنبات المجتمع المصري آنذاك. إن التقاء الكهل مع الفتاة الشابة، ولكل منهما أفكاره المختلفة، هو التقاء الكهل بخبراته وتجاربه وحنكته وممارسته السياسية وحكمته وذكريات شبابه البطولي، مع الفتاة بمشاكلها التي تحمّلتها في سن مبكرة، ولا تستطيع حلها، وتبحث عن الحل، وترى الحل في الانطلاق أو الانفلات الأخلاقي والجسدي (السقوط) حيث الحرية المطلقة دون قيود. أما الشاب الثائر - بوصفه محفِّز الصراع الدرامي- فهو تمثيل للجيل الجديد المستنكر لكل ما آل إليه المجتمع بعد الهزيمة، والذي يريد أن يعلن استنكاره على الملأ دون أن يؤدي إلي صدامات مباشرة، حسبه مجرد استنكار وضجيج ولفت الأنظار. أما الشباب والشابات المنطلقون في زوايا الحديقة (=الفضاء المسرحي) وما حولها فهم تمثيل لمجموعات من البشر من اللامبالين بالآخرين، الساهين الهائمين السادرين في غيّ العلاقات العاطفية دون التفات إلى الحالة المعيشة من هزيمة ونكسة ومعاناة، إنهم في حالة هروب وغياب تام عن واقعهم. يبقى الجنود المتوعِّدون لمن أطلق الرصاص حتى وإن لم تصب أحدًا، بوصفهم تمثيلًا للمؤسسة العسكرية المتأهبّة لكل شاردة وواردة أو المستنفَرة إلى أقصى درجات الاستنفار، حتى ولو على سبيل الردّ على بضع رصاصات طائشة صدرت عن شاب متهور أو أحمق أو مخبول.

٤-٤ ما وراء السرد:

ما الذي يريد أن يقوله نجيب محفوظ من وراء هذه الشخصيات التي جمعها في بوتقة واحدة؟ يضعنا نجيب محفوظ مع كل هذه التركيبة من الشخصيات في فضاء واحد هو الحديقة التي تجمع بين الحرية والقيد معًا، خصوصًا إذا أدركنا أن الزمن المرجعي للقصة هو عقب هزيمة ١٩٦٧ بكل ما تعلق بها من مرارة عاشها جيل الحرب، حتى بلغ بهم الحلم الذُرى، وفجأة انهار كلّ شيء. هل يقول الأستاذ نجيب محفوظ: إن الحلم في تحقيق آمال المطحونين والشباب والعجائز يكمن فحسب في الحرية، بوصفها قيمة وبوصفها سلوكًا معًا، الحرية في أن يفعل كل منهم ما يشاء. لكنه - من جهة أخرى- حلم في مخيلة مجموعة من المسجونين المقيّدين، وسرعان ما تبدّد هذا الحلم بعد أن تمّ الإفراج عنهم. ربما يريد محفوظ أن يقول إن الجميع مسؤول عما حدث لنا في حرب ١٩٦٧؛ لذا فقد أطلق الشاب الثائر الرصاص على جميع الجهات، (التي لا تعني الدلالة الجغرافية لكلمة "الجهات" بقدر ما ترمي إلى نقد التيارات السياسية والثورة العسكرية والسلطة الدينية وكل أشكال الهيمنة الاجتماعية والظلم) وهو موقن في ذهنه أنه يطلق الرصاص على العدو الأكبر (الواقعي/ المتخيّل) الذي لم يحدد طبيعته أو موقعه. هل يريد محفوظ أن يقول: إن الشباب حائرون لا يريدون ولا يعرفون ماذا يريدون، وأن البراءة (ممثلة في الفتاة والشاب الثائر ومجموعات العشاق التائهين في الحديقة) تُغتال تحت مرأى ومسمع من الجميع، حينما يفعل الذئاب بالشابات ما يفعلون، ويهجرونهن بعد أن يفقدن عذريتهن وبراءتهن على الأرصفة والنواصي. هل يهدف محفوظ إلى ضرورة إدراكنا قيمة التقاء الخبرة مع الشباب، فهما الكفيلان وحدهما بحل المشكلة الأبدية التي يواجهها المجتمع المصري خاصة (والعربي عامة).

في الحقيقة، يريد نجيب محفوظ أن يقول أشياء كثيرة من وراء سرد هذه القصة القصيرة الحوارية الرمزية التي نُشِرت عام ١٩٦٧ عقب نكسة الخامس من يونيو (حزيران)، والتي اهتزّ لها المجتمع اهتزازًا عنيفًا، فلم يعد المجتمع كما كان، وما هو متاح فحسب محض ذكريات وبطولات متمثلة في هذا الكهل، وحَيرة الجيل الجديد الذي لا يعرف أبناؤه بوصلة الطريق نحو المستقبل الغامض، حتى إن الحرية والحلم مقيّدان مسجونان، وليس أمامهما من سبيل سوى الإجهاض قبل الولادة؛ لذا سوف يموت

مشروع "عنبر لولو" اليوتوبي قبل أن يرى النور على أرض الواقع.

باختصار، تتمثّل الفكرة الرئيسة في هذه القصة الحوارية في ثيمة "الحرية". لكنّ جزءًا كبيرًا من لذّة النص هو عدم تأكيده على شكل بعينه من أشكال الحرية. لذا، فقد جاء النص حواري الشكل، حِجَاجي الطرح، متعدّد استراتيجيات الحوار، عميق المضمون، لم ينتصر لجيل الكهل على جيل الفتاة ولا لجيل الفتاة على جيل الكهل، كما لم يحدد مَنْ العدو الذي كان الشاب الثائر يطلق عليه رصاصاته الطائشة،... إلخ. إنه نص رمزي حواري يتحرك في المساحة البينيّة بين فنيّ القصة القصيرة والمسرح، مستوعبًا تقنيات النوعين برهافة وتكثيف دالّين، حتى يمكن القول إنه أنموذج لتداخل نوعي السرد القصصي والحوار المسرحي في القصة القصيرة.

٥- خاتمة:

هدفت الدراسة إلى تحليل أبعاد تداخل الأنواع في قصة "عنبر لولو" لنجيب محفوظ من خلال عدد من المداخل النظرية والتطبيقية. وأوضحت الدراسة أن المقصود بتداخل الأنواع هو تداخل تقنيات السرد والحوار بطريقة تجمع بين جماليات كل من القصة القصيرة والنص المسرحي (الحواري)، وهو ما عكس بوضوح الرغبة الفنية لدى نجيب محفوظ وقصديّته المباشرة في ممارسة هذا الشكل من أشكال الكتابة الإبداعية في فترة زمنية وتاريخية بعينها. وبناء عليه فقد جاءت شخصياته ممثِّلة لهذا الخلط الفني بين القصة والمسرح، حيث غلب الوصف على السرد والحوار على الحكي والاسترسال السردي. وهو أمر يمكن تلمّسه في قصص أخرى من قبيل: "روح طيب القلب"، و"موقف وداع"، و"فنجان شاي"، و"ضرورة تحرير الأرض"، و"الداعية "، و"تكوين حس وطني عام"، و"وليدة الغناء"، و"شهر العسل"، و"الرجل الذي فقد ذاكراته مرتين"، و"روبابيكيا"، و"نافذة فوق الدور الخامس والثلاثين"، .. وغيرها.

كما كشفت الدراسة – وفق إجراءات منهجها التحليلي القائم على تحليل جماليات النص دون إغفال السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تفاعل معها، سواء في مرحلة تشكّله أو مرحلة تلقّيه - عن سبب لجوء نجيب محفوظ إلى صيغة المحاورة التي هي أقرب إلى روح المسرح كإطار للفكرة (فلسفية كانت أم سياسية)، وذلك لإدراكه -

اعتمادًا على عدد من الحوارات الصحفية التي أُجريت معه في تلك الفترة، والتي تضمّن بعضها عددًا من الآراء النقدية المهمة له – ضرورة المشاركة في المعضلة الفكرية، بالإضافة إلى رغبته في مواكبة واقع وطنه المصري والعربي، وأحداث العالم الجارية في كل مكان. فالمحاورة تستهدف عرض الفكرة العقلية، كما تتصدى للمعضلة الاجتماعية أو السياسية، والشخصية الحوارية ذات بعد واقعي معيش، فهي تمثل واقع التجاذب بين الدين والعلم أو بين الاعتدال والتطرف أو الالتزام والانحراف.

الهوامش:

(١) انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم **لسان العرب** مادة (حور) القاهرة، دار المعارف، ومجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط مادة (حور) القاهرة، ٢٠١١.

(٢) انظر: **لسان العرب، مرجع سابق،** مادة (نظر).

(٣) مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٩٠.

(٤) انظر على سبيل المثال:

F.Cossutta, Le dialogue, *Introduction a un genre philosophique*, PU du Septenrion, 2005.

(٥) انظر: سيد البحراوي، **علم الاجتماع الأدب**، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،١٩٩٢، ص٥٠.

(٦) سيد البحراوي، **علم الاجتماع الأدب، مرجع سابق**، ص ٥١.

(٧) تزفيتان تودوروف، **باختين: المبدأ الحواري،** ترجمة: فخري صالح، ١٩٩٢، ط (٢)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، ص ٦٨.

(٨) تزفيتان تودوروف، **باختين، مرجع سابق**، ص ١٢١.

(٩) فرانك أو كونور: **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(١٠) ثمة كتاب آخر أسبق من كتاب **"زمن الرواية"** لجابر عصفور الذي صدر عام ١٩٩٩ هو **"عصر الرواية"** لمحسن جاسم الموسوي، صدر عن سلسلة الألف كتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٤.

(١١) انظر: خيري دومة، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص ٣٣.

(١٢) انظر: رالف كوهين: مقالة بعنوان: "التاريخ والنوع"، ضمن كتاب: **القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ترجمة خيري دومة، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٧، ص ٣١.

(١٣) رالف كوهين، التاريخ والنوع، **مرجع سابق**، ص ٣٧.

(١٤) انظر: خيري دومة، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠**، ص ١١٢.

(١٥) عبد المحسن طه بدر، **دراسات في تطور الأدب العربي الحديث**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٣، ص ص ٨٦-٨٧.

(١٦) عبد المحسن طه بدر، **دراسات، مرجع سابق**، ص ص ١١٤-١١٥.

(١٧) رجاء النقاش، **صفحات من مذكرات نجيب محفوظ**، القاهرة، دار الشروق، ٢٠١١، ص ٥٧.

(١٨) رجاء النقاش، **صفحات، مرجع سابق**، ص٥٨.

(١٩) رجاء النقاش، **صفحات، مرجع سابق**، ص٥٨.

(٢٠) رجاء النقاش، **صفحات، مرجع سابق**، ص ٢٠٦.

(٢١) انظر: حوار حول مسرح نجيب محفوظ، أجراه: محمد بركات، مجلة **الهلال**، فبراير ١٩٧٠، ص ص ١٩٨-٢٠٩. وانظر أيضا: تامر فايز في كتابه: **نجيب محفوظ ناقدًا: مقارنة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨، ص ٢٦٥.

(٢٢) حاول محفوظ أن يضبط مصطلح الحوارية فذهب إلى أن الحوارية قصة تعتمد الحوار، تجمع ما بين القصة في جوهرها وشكل المسرحية في تقنيتها في وحدة عضوية وفنية واحدة. انظر: تامر فايز **نجيب محفوظ ناقدًا، مرجع سابق**.

(٢٣) تامر فايز، **نجيب محفوظ ناقدًا**، مرجع سابق، ص ٢٦٥. وكذلك مجلة **الهلال**، فبراير ١٩٧٠، ص ٢٠٢.

(٢٤) للخوض في جذور الواقعية وتأثيراتها في الأدب والنقد، على وجه الخصوص، راجع كلا من:

صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط٢ ، ١٩٨٠.

جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

(٢٥) سليمان فياض، رأيّ في حواريات نجيب محفوظ القصيرة، مجلة **المجلة**، العدد (١٧١)، القاهرة، مارس ١٩٧١. نشر ضمن كتاب: **الرجل والقمة بحوث ودراسات**، ج١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ص ٣٧٩-٣٨٠.

(٢٦) سليمان فياض، الأقصوصة المسرحية بين نجيب محفوظ وجون شتايتبك، مجلة **المجلة**، أغسطس١٩٧١، القاهرة، نشر ضمن كتاب **الرجل والقمة: بحوث ودراسات**، ج١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٥٠٧.

(٢٧) انظر: مجلة **الهلال**، فبراير ١٩٧٠، حوار مع محمد بركات ص ص ١٩٨-٢٠٩.

(٢٨) انظر: حمدي السكوت، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، **دورية نجيب محفوظ**، العدد السابع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ديسمبر ٢٠١٤، ص ٢٤.

(٢٩) انظر: حلمي بدير، **فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: دراسات نقدية في الشعر والقصص**، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٤م. نقلا عن: ناجي السنباطي، **دراسة نقدية في عالم نجيب محفوظ**، الحوار المتمدن، العدد(٢١٣٠) ١٥/ ١٢/ ٢٠١٧

(٣٠) انظر: ب. رولاند لويس، **مسرحية الفصل الواحد نمط محدد**، ترجمة: سعد الحسيني، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، ١٩٨٠، ص ٦٥.

(٣١) انظر: محمود كحيلة، **نجيب محفوظ كاتبا مسرحيا**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦، ص٣٨.

(٣٢) تضم هذه المجموعة خمس مسرحيات هي: يُميت ويُحيي، التركة، النجاة، مشروع للمناقشة، المهمة.

(٣٣) نجيب محفوظ، **حكاية بلا بداية ولا نهاية**، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧، ص ٢٠٦

(٣٤) نجيب محفوظ، **حكاية، مرجع سابق**، ص ٢٠٢.

(٣٥) نجيب محفوظ، **حكاية، مرجع سابق**، ص ٢٢٢.

(٣٦) نجيب محفوظ، **حكاية، مرجع سابق**، ص ص ٢٣٠ – ٢٣١.

(٣٧) نجيب محفوظ، **حكاية، مرجع سابق**، ص ٢٢٥.

(٣٨) نجيب محفوظ، **حكاية، مرجع سابق**، ص ٢٥٢.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- الأسود(فاضل) اختيار وتصنيف، **الرجل والقمة بحوث ودراسات،** ج١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

- محفوظ (نجيب)، **حكاية بلا بداية ولا نهاية**، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧.

- ابن منظور، محمد بن مكرم **لسان العرب** مادة (حور) القاهرة، دار المعارف، ومجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط مادة (حور) القاهرة، ٢٠١١.

- وهبة (مجدي): **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

ثانيا: المراجع العربية:

- البحراوي (سيد)، **علم الاجتماع الأدب**، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،١٩٩٢.

- بدر (عبد المحسن طه)، **دراسات في تطور الأدب العربي الحديث**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٣.

- بدير (حلمي)، **فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: دراسات نقدية في الشعر والقصص**، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٤.

- دومة (خيري)، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.

- السكوت (حمدي)، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، **دورية نجيب محفوظ**، العدد السابع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ديسمبر ٢٠١٤.

- فضل (صلاح): **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط٢ ، ١٩٨٠.

- فايز (تامر): **نجيب محفوظ ناقدًا: مقارنة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨.

- كحيلة (محمود)، **نجيب محفوظ كاتبا مسرحيا**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦.

- النقاش (رجاء)، **صفحات من مذكرات نجيب محفوظ**، القاهرة، دار الشروق، ٢٠١١.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- أو كونور (فرانك): **الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة**، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

- تودوروف (تزفيتان)، **باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، ١٩٩٢، ط (٢)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت.

- كوهين (رالف): مقالة بعنوان: "التاريخ والنوع"، ضمن كتاب: **القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ترجمة خيري دومة، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٧.

- لوكاتش (جورج)، **دراسات في الواقعية**، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

- لويس (ب. رولاند)، **مسرحية الفصل الواحد نمط محدد**، ترجمة: سعد الحسيني، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية، ١٩٨٠.

رابعا: المراجع الأجنبية:

F.Cossutta, Le dialogue, *Introduction a un genre philosophique*, PU du Septenrion, 2005.

خامسا: المقالات والدوريّات:

- بركات (محمد)، (حوار حول مسرح نجيب محفوظ)، مجلة **الهلال**، فبراير ١٩٧٠.

- السنباطي (ناجي)، **دراسة نقدية في عالم نجيب محفوظ**، الحوار المتمدن، العدد(٢١٣٠) ١٥/ ١٢/ ٢٠١٧.

- فياض (سليمان)، رأيّ في حواريات نجيب محفوظ القصيرة، مجلة **المجلة**، العدد (١٧١)، القاهرة، مارس ١٩٧١.

- فياض (سليمان)، الأقصوصة المسرحية بين نجيب محفوظ وجون شتايتبك، مجلة **المجلة**، القاهرة، أغسطس١٩٧١.