كلية التربية ـ شعبة اللغة العربية
الفرقة: الرابعة ـ عام

المادة: الأدب الحديث (نثر).
الزمن: ساعتان

اختبار الفصل الدراسي الثانى للعام الجامعي ٢٠١٣ ـ ٢٠١٤

مجموع درجات هذا الامتحان مائة وعشرون

أجب عن ثلاثة أسئلة فقط:

١. (المعذبون في الأرض ..) في ضوء دراستك لهذه المجموعة القصصية .. تحدث عن أسباب منعها ، وحدد القضايا المطروحة فيها، وإلى من يتوجه الكاتب بحديثه فى الإهداء، مع التعليق علىخمس شخصيات من قصة "صالح".

٢. قارن بين: طىّ الخيام و حدثنى عن البنات.. من حيث القضايا المطروحة فى كل منهما.

٣. تصوير الشخصية بين "نجيب محفوظ" والروائيين الجدد.

٤. المقامة هى البذرة الأولى للقصة القصيرة فى الأدب الحديث.. وضح ذلك.

==========

أطيب المنى
د. أحمد علوانى

جامعة بنها ـ كلية : التربية

الشعبة: اللغة العربية
الفرقة: الرابعة (عام)
نموذج إجابة لمادة: الأدب الحديث (نثر)
الزمن: ساعتان . الفصل الدراسى الثانى ٢٠١٤ . ٢٠١٥

أطيب المنى د. أحمد شحاتة علوانى ـ كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية

نموذج الإجابة

إجابة السؤال الأول:

بدأ طه حسين كتابة مجموعته القصصية (المعذبون في الأرض) عام ١٩٤٦، وتتكون هذه المجموعة القصصية من إحدى عشرة قصة، ولقد حملت القصص الست الأولى منها عنا وين أسماء أعلام من أبطاله وكانت هذه الأسماء هي : (صالح . قاسم . خديجة . المعتزلة . رفيق . صفاء) ونشرت بمجلة الكاتب المصري على فترات متقطعة في أعوام ١٩٤٦ و١٩٤٧ و١٩٤٨ ... أما القصص الخمس الأخيرة من المجموعة فكانت على شكل مقالات قصصية تحت عناوين : (خطر . تضامن . ثقل الغنى . سخاء . مصر المريضة).

إذن تمكن "طه حسين" من نشر مجموعته القصصية : (المعذبون في الأرض) بعد انهيار الملكية الفاسدة وقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وهى ثورة ضد الملكية والإقطاعية المنفردة بالمال والسلطة، وقد أدت هذه الإقطاعية إلى بروز طبقتين في المجتمع المصري، الطبقة الأولى هي فئة قليلة من الإقطاعيين أو ملاك الأرض أو الأغنياء ، وذلك في مقابل الطبقة الثانية أو الجمهور العريض من المصريين المعدمين و هم الفلاحون أو المعذبون في الأرض لأنهم يكدون ويعملون في الحقول كأجراء لا يملكون شيئًا ولا يجنون من ثمار عرقهم إلا البؤس والشقاء.

من شخصيات قصة صالح:

(يتحدث الطالب عن خمسة شخصيات فقط وله الحرية فى اختيارهم).

==========

السؤال الثاني:

تصوير الشخصية الروائية بين نجيب محفوظ والروائيين الجدد

استطاع "**نجيب محفوظ** " أن يجمع في تصوير الشخصية الروائية معظم العناصر والتفاصيل الجسدية لرسم شخصية مألوفة للمتلقي يتمكن من تخيلها والتفاعل معها، ربما لأن تصويره لها يلتصق بالواقع المعيش ولا ينفصل عن حياة الناس ، حيث يبدأ "**محفوظ**" فى تصوير شخصيته من الوجه، فيصف وجه الشخص راسمًا قسماته، وكل ما بها من حنايا وتعاريج، امتلاء ونحافة، كما يعطى أهمية خاصة للعينين وما تعكسانه من نضارة ونعمة أو بؤس وشقاء، هكذا يرسم الأبعاد الخارجية لجسد الشخصية تمهيدًا لرسم أبعادها الداخلية وسلوكياتها الأخلاقية، التى تأخذ فى النمو والتطور بتطو ر الأحداث، لتتجلى الشخصية أمام القارئ فى تصوير دقيق، وصياغة محكمة، مما يجعله يتخيل شكلها، ويتوقع سلوكها، فيُقبل عليها بشغف شديد، ويتفاعل معها تفاعلاً إيجابياً، وذلك عبر القراءة والتلقى. هذا عن "**محفوظ**" فماذا عن الروائيين الجدد وتصويرهم للشخصية؟!

لعل السؤال السابق بمثابة إشكالية تحتاج إلى بحثها وسبر غورها، وسنحاول فى هذه القراءة النقدية أن نضع أيدينا على خصوصية تصوير الشخصية لدى "**محفوظ**" فى مقابل الروائيين الجدد، ولعلها مفارقة جديرة بالدرس والتحليل . وسنحاول فى الصفحات القادمة استجلائها والكشف عنها من خلال الارتكاز على محورين أساسيين؛ الأول: نجيب محفوظ وبناء الشخصية المتخيلة، والآخر : الروائيون الجدد واستدعاء الشخصية السينمائية.

أولاً: نجيب محفوظ وبناء الشخصية المتخيلة:

للشخصية الروائية لدى "**محفوظ**" خصوصية تصويرية تبتعد فيها عن النمطية، حيث أتاح "**محفوظ**" لقارئه أن يشاركه بفاعلية إيجابية فى القراءة والتلقى والتخيل، وذلك عبر تصوير الشخصيات. ولا سيما وصف الوجه. وما يعكسه التصوير من توقعات ودلالات تشى بجوانيات الشخصية، والتى يتوصل إليها المتلقى بسهولة ويتوقعها قبل أن ينتهى من قراءة الرواية. خاصة أن الارتباط قائم فى أذهان المتلقين بين الوجه وبين ما يكنُّهُ ويُخْفيه الشخص، فالوجه يبوح بالمخبوء، وتنعكس على صفحته الأسرار الخفية من مشاعر، ونوازع، وطموحات، وتطلعات، وتغيرات سلوكية، تتجلى على صفحته المتخيلة سردياً فى فضاء النص الروائى، فالوجه بمثابة الفضاء المرئى الذى ترى على صفحته التغييرات النفسية والجسمية والزمنية.

ولا يقتصر تصوير الشخصية لدى "**محفوظ**" على تجسيد الملامح الجسدية. وبخاصة وصف الوجه. ولكن يقوم الوصف بحسم مسار الشخصية داخل النص، ورصد تعالقها بغيرها، بل وقياس مشاعر الغير نحوها، من حيث تفاعلهم معها بالقبول والرفض ، أو بالجذب والطرد، أو بالتقارب والتباعد. فعلى سبيل المثال إذا قرأنا تصوير شخصية "كمال" فى "**بين القصرين**" سنلحظ أن الراوى يركز على وصف الملامح الجسدية للشخصية، ولا سيما "**الوجه**"، فـ "كمال" لم يكن جميلاً، حيث: «**جمع فى وجهه بين عينى أمه الصغيرتين وأنف أبيه الضخم، إلى رأس كبير يبرز عند الجبهة بروزاً واضحاً جعل عينيه تبدوان غائرتين أكثر مما هما فى الواقع، وكان من سوء الحظ أن نبه إلى غرابة صورته بحال مثيرة للسخرية حين دعاه أحد الرفاق "بأبى رأسين"...**»(

ولعل هذا الوصف يعطى انطباعاً أولياً بافتقار "كمال" للوسامة، وما سيترتب علي ذلك من فقدان إعجاب الفتيات وانجذابهن تجاه شاب يحمل مثل هذا الوجه، ومع تقدم الأحداث فى الثلاثية سنجد أن الفروق الطبقية لا تقف حائلاً أمام حب "**كمال**" **لـ** "**عايدة**" بقدر ما تحول الملامح الخُلُقية. بمعنى أن "كمال" ينتمى للطبقة المتوسطة، ويقع فى حب "عايدة" التى تنتمى للطبقة الأرستقراطية، ولكن هذا لم يمنع حبه لها، إذ تعوق الأوصاف الخُلُقية وعدم اتساق الملامح الجسدية بين الطرفين من اكتمال الحب، لأن "كمال" نحيف الجسم، كبير الأنف، منبسط الجبهة فى بروز بيّن؛ فى حين أن "عايدة" تتمتع بالرقة والجمال، وتطمح إلى الارتباط برجل وسيم، ولقد أفصحت لـ "كمال" عابثة بمظهره، ساخرة من كبر أنفه.

وإذا كانت الملامح الجسدية غير المتكافئة بين "كمال وعايدة" قد باعدت بينهما، فإن الأوصاف المتقاربة بين "على طه" و"إحسان شحاتة" فى "القاهرة الجديدة" ستكون عامل جذب وسبب داعٍ للحب، رغم اختلاف المستوى الفكرى بينهما، حيث نجد أن "على طه" «**كان فتى جميلاً، ذا عينين خضراوين، وشعر ضارب لصفرة ذهبية، ودلالة واضحة على النبل**»[1] وكانت الأوصاف السابقة قادرة على جذب فتاة جميلة هى "إحسان شحاتة" التى وصفها الراوى على النحو الآتي:

«**فى الثامنة عشرة، تضئ محياها بشرة عاجية، وعينان سودوان، يجرى السحر فى حورهما والأهداب . أما شعرها الفاحم وما يحدثه تجاوب سواده مع بياض البشرة فيخطف الأبصار**»[2]. إذن فالوصف المتسق بين الطرفين صنع بينهما توازناً وتآلفاً عاطفياً.

ولقد حرص "**محفوظ**" على ألا يصف وجوه شخصياته بأوصاف نمطية و نموذجية، أو قارة وثابتة؛ حتى وإن كانت شخصيات ثانوية، فمثلاً فى "**اللص والكلاب**" يصف الراوى شخصية "الشيخ على الجنيدى" ويركز على وصف وجهه، فتقرأ:

«**رفع رأسه عن وجه نحيل، فائض الحيوية بيّن الإشراق، تحف به لحية بيضاء كالهالة. وعلى الرأس طاقية بيضاء منغرزة فى سوالف كثة فضية. حدجه بعين رأت الدنيا ثمانين عاماً، ورأت الآخرة. عين لم تفقد جاذبيتها ونفاذها وسحرها**»[3]

إذن فقد غلب على وجوه شخصيات "**محفوظ**" التنوع، كما راعى فى رسمها التحولات التى تطرأ عليها، ولا سيما نموها ونضجها وتقدم عمرها ليتجسد ذلك فنياً عبر رسم تجاعيد الوجه/خطوط الزمن.

وإذا انتقلنا إلى تصوير الشخصيات فى "**زقاق المدق**" سنجد أن "**محفوظ**" يكثف من شخصياته داخل النص، ولا شك من وجود شخصيات كثيرة ازدحم بها "الزقاق" إلا أن لكل شخصية وظيفة سردية داخل الرواية. فثمة شخصيات ثانوية إلا أنها تُشكل ديكوراً يملأ فضاء المكان، فعندما أخذ الراوى فى رسم الفضاء ركز على ذكر "دكان عم كامل" بائع البسبوسة، الذى يقع على يمين المدخل، و "صالون عباس الحلو" الحلاق، الذى يقع على يسار المدخل، ولم يهتم الراوى بوصف الدكانين بقدر اهتمامه بتصوير صاحبيهما، فأما عن : "عم كامل بائع البسبوسة" فهو:

«**كتلة بشرية جسمية، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على الكرسى، ومحيطها فى الهواء، ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ، محتقن بالدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته. فلا تكاد ترى فى صفحته لا سمات ولا خطوط ولا أنف ولا عينان، وقمة ذلك كله رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرة**»[4]

وأما عن "عباس الحلو" فهو : «**شابٌ متوسط القامة، ميّال للبدانة، بيضاوى الوجه، بارز العينين، ذو شعر مرجّل ضاربٌ للصفرة، على سمرة بشرته، يرتدى بدلة ولا يفوته لبس المريلة اقتداء بكبار الأسطوات**»[5]

وواضح من الوصفين السابقين أن ثمة مفارقة فنية، تتجلى فى تصوير الشخصيتين، فالأولى ساكنة ومنفرة لذوق المتخيل، والأخرى متحركة تتسم بالشباب والتأنق والحيوية . ولا يقتصر الأمر على هذين الشخصين، بل تفيض الرواية بالشخصيات، ال تى تمايزت بعضها عن بعض بفضل الخيال الخصب لدى الكاتب.

إذن فمن الملحوظ أن "**محفوظ**" كان يبدأ فى تصوير معظم شخصياته الروائية من وصف الوجه، حيث يُعدُّ الوجه مرآة الشخص والشخصية، فهو ركن أساسي يرتكز عليه في بناء شخصيته ورسم معالمها، جاعلاً منه البوابة الرئيسية لل ولوج إلى جوانيات الشخصية، وسبر أغوارها الداخلية، وتوقع أفعالها السلوكية، وما يترتب على ذلك من رد فعل المتلقي نحوها أو تصنيفه لها، وتجاوبه معها، وذلك بناء عل ى ما يختلج فى نفسه . أثناء القراءة . من مشاعر شتى جاذبة وطاردة، أو قابلة ورافضة ... وفى كل هذه الأحوا ل يلعب الوجه دوراً مهماً فى تحديد الانطباع الأول الذى يأخذه القارئ عن الشخصية، ومن ثم يحدد مشاعره تجاهها.

ولا يمكن تصور رسم الشخصيات فى عا لم "**محفوظ**" السردى بعيداً عن الطبقية، فالطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها الشخصية تتدخل بشكل كبير فى أوصافها، وبالضرورة تتنوع الطبقات ومعها تتنوع الشخصيات وتتشكل الوجوه . وبالوصف الذى يخلعه الراوى على الوجه يتوقع المتلقى طبقة الشخص. فالوجوه المترفة المنعمة تتسق مع الأرستقراطية؛ فى حين تتشابه خشونة الوجه مع خشونة الفقر . ويتجلى ذلك بوضوح فى وجه "رءوف علوان"، فتقرأ من الوجه الطبقة التى صار ينتمى إليها هذا الشخص، فقد استقر بصر "سعيد مهران" «**على وجه الأستاذ الممتلئ المستدير... وجهه امتلأ كوجه بقرة. وشيء خفي سرى فى شخصه جعله ممتنعاً رغم طلاقة الوجه، وحسن السلوك، وابتسامة الثغر... أنفه المائل إلى الأفطس وفكيه البارزين**»(

إن إتقان "**محفوظ**" للوصف أسهم . بلا شك . في إثراء النص الروائي وإطلاق مخيلة القارئ، فمن خلال الوصف المميز للشخصية يستطيع القارئ أن يتنبأ بالسلوكيات التي ستأتي بها الشخصية، بل ومن خلال وصف الوجه تحديدًا سيتعرف المتلقى على ما فيها من جوانب الخير أو الشر، ربما لأن الكاتب يحرص . غالباً . على اتساق الملامح الجسدية مع السلوكيات الأخلاقية فى فضاء الرواية، فمثلاً فى "**زقاق المدق**" يصور الراوى المعلم كرشة/صاحب المقهى على النحو الآتى:

«**جسمه الطويل النحيل، ووجهه الضارب للسواد، وعينيه المظلمتين النائمتين**»(. وسيتنبأ القارئ عبر الوصف السابق بالاتجاه السلوكى لهذه الشخصية، وما سيقوم بفعله من سلوك شاذ، يتنافى مع الأخلاق، إضافة إلى تعامله بوقاحة مع المحيطين به ولا سيما الشاعر الشعبى، وسنعرض لذلك بالتفصيل فيما يلى.

لقد تنبأ "**محفوظ**" بأن حضور الأشياء الثقافية سيطغى على الإنسان، ويتجلى ذلك ب وضوح فى "**زقاق المدق**"، حيث يلفت الراوى انتباه المتلقى إلى أن أشياء ثقافية مثل "**الراديو**" أخذت تنافس السامر الشعبى، فالراديو قد أغنى المعلم كرشة /صاحب المقى عن الشاعر، ويصف لنا الراوى هذا المشهد على النحو الآتى:

«**أقبل على القهوة عجوز مهدّم، لم يترك له الدهر عضواً سالماً، يجره غلام بيسراه، ويحمل تحت إبط يمناه ربابة وكتاباً، فسلم الشيخ على الحاضرين... وسار من فوره إلى الأريكة الوسطى فى صدر المكان، واعتلاها بمعونة الغلام، ثم صعد الغلام إلى جانبه، ووضع بينها الربابة والكتاب. وأخذ الرجل يهيئ نفسه، وهو يتفرس فى وجوه الحاضرين كأنما ليمتحن أثر حضوره فى نفوسهم، ثم استقرت عيناه الذابلتان الملتهبتان على صبى القهوة سنقر فى انتظار وقلق. ولما طال انتظاره، ولمس تجاهل الغلام له، خرج عن صمته قائلاً بصوت غليظ:**

. القهوة يا سنقر..!

والتفت الغلام نحوه قليلاً، ثم ولاّه ظهره بعد تردد دون أن ينبس بكلمة، ضارباً عن طلبه صفحاً. وأدرك العجوز إهمال الغلام له، ولم يكن يتوقع غير ذلك»[1]

ظل يستمع رواد القهوة إلى الشاعر كل مساء عشرين عاماً أو يزيد، ولكن تأتى لحظة فارقة فى حياة الشاعر، إذ يقاطعه المعلم كرشة/صاحب المقهى ويمنعه من الإنشاد، فلا حاجة إليه، ويدور بينهما حواراً حجاجياً على النحو الآتى:

«**الشاعر**: هذه قهوتى أيضاً، ألست شاعرها لعشرين عاماً خلون؟!

المعلم كرشة: عرفنا القصص جميعاً، وحفظناها، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد. والناس فى أيامنا هذه لا يريدون الشاعر، وطالما طالبونى بالراديو، وها هو ذا الراديو يركَّب، فدعنا ورزقك على الله...

الشاعر: رويدك يا معلم كرشة، إن للهلالى لجدة لا تزول، ولا يغنى عنا الراديو أبداً..

المعلم كرشة . بلهجة قاطعة . : هذا قولك، ولكنه قول لا يقّره الزبائن، فلا تخرب بيتى. **لقد تغير كل شيء!**

قال الشاعر . فى قنوط .: ألم تسقع الأجيال بلا ملل إلى هذه القصص من عهد النبى عليه الصلاة والسلام؟

صاح المعلم به: قلت لقد تغير كل شيء»[2]

لقد تغير كل شيء وأخذت الأشياء الثقافية والأجهزة المسموعة والمرئية تحل محل الأجساد البشرية . وتتجلى هذه الإشكالية لدى "**أحمد أبى خنيجر**" فى رواية "**العمة أخت الرجال**" حيث قام الكاتب بتوظيف شيء من الأشياء الثقافية، إنه "**الراديو**" الذى جاء منافسًا للإنسان، أو . بتعبير أدق . منافسًا وغريمًا للسامر الشعبي /عوض الله الحلبي. لأن الراديو جذب أهل القرية وفى المقابل كان استقبالهم للسامر الشعبي بفتور، فلا يسمحون له أن يبدأ إنشاده إلا بعد انتهاء البث الإذاعي **فتقرأ**:

«**رحبوا به بفتور واضح ولحداثة سنه لم يجد تفسيرًا لهذا الفتور، فحرص على أن يبدأ مبكرًا، غير أن الألسن أوقفت نغماته التى كان يمهد بها لدخوله فى جو السلطنة ليعيدهم إلى حظيرته، فقد هداه تفكيره إلى أن مغنيًا آخر ربما يكون قد جاء إلى القرية فى هذه الأيام السابقة، وأظهر من البراعة التى تستوجب منه . الآن . أن يبذل كل ما فى وسعه للتغلب على هذا الغريم الذى لا يعرفه فى لحظات كان غريمه أمامه، الراديو، ظل الناس وعوض الله الحلبى صامتين إلى أن انتهى بث الإذاعة. بعدها طلب الناس من عوض الله أن يبدأ .**

كان إحساسه بالمهانة كبيرًا، فسلطانه ولقمة عيشه مُهدَّدان بالزوال بسبب هذا الصندوق، لكنه بدأ على أية حال، بعد أن استعلم عن هذا الشيء، وكم فرد يمتلكه داخل القرية والقرى المجاورة، من لحظتها وزيارات عوض الله الحلبى الليلية بدأت فى التباعد، فحرصًا منه على لقمة عيشه وكسب رزقه، كان عليه أن يجد أماكن أخرى . داخل القرية . يمارس فيها غناءه، بعيدًا عن الراديو»[3]

فالراديو جمع الناس حوله، وجذبهم إليه، فاستمعوا إلي ما يبثه من أغانى وحكايات وأشعار، ومن هنا صار منافسًا للس امر الشعبى وبديلاً عنه فى فترات غيابه . ولذلك صار "عوض الله الحلبى" إلى قرى بديلة وأماكن أخرى لا يوجد بها راديو حتى يتكسب بصوته وشعره وحكيه فيطرب الناس ويسمرهم وينل عطاؤهم.

ولم يقتصر الأمر على الراديو فمع ظهور "**التلفاز**" أخذ النساء يتناقصن من حول "**العمة**"، والتى لاحظت «**مع ظهور التلفزيون بدء تناقص النساء اللواتى كن يحضرن إليها للثرثرة بعد العشاء، هن وأطفالهن الذين يلعبون بالساحة أمام بيتها أو يلتفون حولها للاستماع للحكايات التى تقصها، هذا التناقص المتسارع أدى فى الأيام المقبلة . مع ظهور الأطباق اللاقطة . إلى الاختفاء التام»**

لقد حل **التلفاز** محل **العمة**، فعندما دخل التلفاز إلى بيوت القرية، وتغلغل داخل نفوس أهلها، من حيث تعلقهم به ومشاهدتهم له، هنا أخذ النساء الملتفات حول **العمة** . من أجل الاستماع إلى حكاياتها المسلية . فى الانصراف عنها.

وكأن الكاتب فى تركيزه على هذه الأ شياء الثقافية /الراديو والتلفاز إنما يعرض صورة مجتمع القرية الذى تأثر بالتحولات الثقافية، وتشبع بها عندما دخلت إليه هذه الأشياء وتخللته وتغلغلت فى نفوس أهله واستعمرت منازلهم، فانصرفوا عن عاداتهم واجتماعاتهم على مأدبة الحكى، فصار فضاؤهم الاجتماعي المأهول بالحكايات الشفاهية المسموعة محطة بث فارغة بفعل الأجهزة المرئية . وهكذا لم يعد الريف ثابتًا، بل صار متغيرًا، أو متحولا فى ظل التحولات الثقافية والتطورات التكنولوجية المسموعة والمرئية والفضائية.

ثانياً: الروائيون الجدد واستدعاء الشخصية السينمائية:

من المألوف أن يؤخذ الفيلم السينمائي عن أصل روائي؛ عندما يتم تحويل النص الروائي المكتوب إلى سيناريو وحوار، تمهيدًا لتمثيله وعرضه على شاشة السينما أو التلفاز؛ وقد حدث هذا لمعظم أعمال "**محفوظ**"، وهنا تحول النص الورقى المنشور للقراءة إلى فيلم سينمائى معروض للفرجة . ولكن ثمة ظاهرة ثقافية فى الرواية المصرية الجديدة، تتمثل هذه الظاهرة فى استدعاء الروائيين المصريين الجدد للشخصيات السينمائية فى نصوصهم الروائية، فالكاتب يصنع شخصية سردية، محاولاً تقريبها إلى خيال القارئ، أو تجسيدها أمام عين المتلقى، فيشعر بالإخفاق والعجز عن التصوير، ومن ثم يستحضر الأفلام السينمائية عند تصوير شخصياته السردية.

فقديمًا تحولت معظم نصوص "**محفوظ**" الروائية إلى أفلام سينمائية مرئية، ربما لأن العصر شهد طغيان موجة القراءة وإقبال المستهلك على قراءة النص الروائي المكتوب، فظهرت محاولات كثيرة تعالج النص المكتوب لتح ويله إلى عرض مشهود . ومن ثم خرج النص الروائي من فضاء السرد المتخيل ورقياً إلى عا لم الصورة المرئى بصرياً.

أما الآن، فقد طغت الصورة المرئية على المتخيل السردى، فجاء وصف الشخصية الروائية في النصوص الروائية الجديدة مأخوذًا عن أفلام سينمائية، ومن هنا حدثت انقلابة نوعية أو نقلة عكسية، عندما أخذ المكتوب مادته من المرئي الذي كان مكتوبًا فيما قبل.

والنصوص الروائية الدالة على هذه الظاهرة كثيرة جداً فمثلاً: **في رواية "لصوص متقاعدون لـ "حمدي أبى جليل "**، أخذ الروائي يصور شخصية صاحب البيت رقم (٣٦) على النحو الآتي:

«أبو جمال من الناحية العمرية هو أكبر مَنْ في البيت رقم (٣٦)، ومن الناحية الرسمية هو مالك هذا البيت بدون منازع، أقرب إلى القصر، عضلاته منتفخة كرياضي قديم، وله بطنٌ يجمع بين الانتفاخ والصلابة، لا يذكرك بالسمنة بقدر ما هو دليل على قوة غاشمة، وجهه متورد»

يركز الروائي في تصويره السابق على تحديد العمر، ووصف بنية الجسد، ولا يعطى أهمية لوصف الوجه سوى تورده ويهمل ملامح هذا الوجه وما يعكسه في طياتها من دلالات، ويشعر الروائي بأن تصويره للشخصية جاء تصويرًا مقتضبًا، وهنا استدرك هذا الإخفاق، فصرح به على لسان الراوى، ومن ثم استعان بملامح الشخصيات العربية المرئية في الأفلام السينمائية، فيقول:

«باختصار وهربًا من إخفاقي المتوقع في حرفة الوصف سأعلن الحقيقة : ملامح أبى جمال هي الملامح التقليدية للإنسان المكروه، تلك الملامح التي صورتها الأفلام العربية القديمة، وكأنها إعلان وحيد عن شرور البسطاء، لدرجة أنني . رغم كل شيء . أشفق عليه منها»[)]

وإذا كان الراوى قد صور للقارئ شخصية "أبى جمال" من خلال الأوصاف التقليدية التي صورتها الأفلام السينمائية فإن تصويره لشخصية "أم جمال" جاء بنفس الطريقة، ولكنه لم يعرض للقارئ وصفًا سينمائيًا مرئيًا لملامحها أ و شكلها، بل صور الشكل من خلال الصوت، بمعنى أن صوتها أعطاه انطباعًا عنها، ليتخيل الكاتب شكلها فيقول:

«في تلك الفترة تخيلت أن شكلها يشبه مكبر الصوت ... الذي فضح به الشيخ حسنى حىّ "إمبابة" فى فيلم "الكيت كات"»

ولا شك أن القارئ بعد هذا التصوير يجب عليه أن ي ستحضر فى خياله الفيلم السينمائي "الكيت كات"، وبخاصة مشهد مكبر الصوت، وما أعلنه "الشيخ حسنى" من فضائح، فكذا "أم جمال" تمتلك صوتًا عاليًا، يضج بالشتائم اللفظية البذيئة التي تفضح بها أهل البيت، بل ويخرج هذا الصوت من فضاء البيت ليملأ الشارع «**وأمام عدد لا بأس به من المشاهدين**»

إذن فمن الواضح أن الكاتب يمد راويه بجرعات ثقافية من الأفلام السينمائية، وذلك حينما يشعر بإخفاقه في تصوير شخصياته الورقية، ولذا يطبع على شخصياته الروائية أوصافًا مرئية في السينما العربية، وبذلك تلتحم الشخصية الروائية في صورتها المتخيلة على الورق بصورة أبطال الأفلام المعروضة السينمائية.

ولم يقتصر "حمدي أبو جليل " على مد الشخصية بجرعات سينمائية فحسب، بل استعان في بناء مشاهده السردية بالأفلام السينمائية، ولكن لا ليأخذ عنها كما فعل في تصويره للشخصية ولكن ليخالفها، حيث يبنى مفارقة فنية بين المشهد ا لروائي والمشهد السينمائي، وذلك في تصويره لمشهد سيارة مستشفى الأمراض العقلية التي وقفت أمام البيت رقم (٣٦) لتنقل "سيف". يقول الكاتب على لسان الراوي/بطل الرواية:

«وقفت سيارة أمام البيت رقم ٣٦ ... ركب بها "سيف" بثقة أظهرت رحابة خيال مخرجي الأفلام العربية الت ي يصيب الجنون أحد أبطالها، حيث لا وجود مطلقًا للقميص الأبيض الذي عادة ما يهيج البطل، وكأن بياض القميص ينبهه إلى جنونه، فتظهر الأهمية الوحيدة للشخصين شديدي الغلظة والقسوة في الفيلم، فيكتفان البطل الهائج في مشهد مكرر إخراج حسن الإمام . خرج سيف مرتديًا ملابسه المتناسقة وسلّم على سائق السيارة ومرافقه سلامًا يناسب الأصدقاء، وأخرج لسانه لأخيه جمال ...»[٦]

ورغم أن الروائي قد صنع مفارقة فنية في النص السابق إلا أنه لا يخرج بخياله الروائي بعيدًا عن المشهد السينمائي عندما يتخيل صورة "سيف" بعد دخوله مستشفى الأمراض العقلية «**وانطلقت السيارة فعبرت عن تعاطفي معه بتخيل منظره في مستشفى المجانين كما رأيته في الأفلام**. وهنا نشير إلى التحول الذى حدث فى البيئة الثقافية، وما تركه من ظلال وخيمة على التخيل والعملية الإبداعية، مما جعلها تدخل ضمن تأطير المشاهد والصور المرئية، ولا سيما الأفلام السينمائية، حيث يتخذ الروائى من شاشة السينما فضاءً تخييلياً، وكأنه بذلك يريد من القارئ أن يرى الصورة السردية المكتوبة بعين المشاهد فى السينما.

أما إذا انتقلنا إلى رواية "فاصل للدهشة" لـ "محمد الفخرانى"، فسنجده يمزج شخصياته الروائية بشخصية بطلة فيلم سي نمائي، فيقول:

«هذا ما فعلته "سماح" بـ "نعيمة" ...

دخلت بها فيلم "أحلى الأوقات" في سينما درجة ثالثة لأن أسابيع عرضه فى الممتازة انتهت منذ فترة..

"سماح" بشكل شخصي تحب "أحلى الأوقات".. خاصة أن مقاطع من أغاني مطربها المفضل "محمد منير" لها حضور مميز فى مشاهد صغيرة..

"سماح" تتفرج على الفيلم للمرة الثالثة .. يحكى عن شابة ممتلئة بالشجن تبحث عن شخص مجهول يرسل لها مظاريف صغيرة فيها هدايا تحبها، ومعلومات حميمة عنها تفيد أن المجهول يعرفها جيدًا، خلال بحثها تستعيد الشابة صديقتي المدرسة وذكريات المراهقة، ولكنها تصدم بقوة لما تقابل أباها الذي لم يحاول أن يشوفها منذ عشرين سنة، ولم يتحمس الآن لتبقى معه أو تزوره فيما بعد، أو يكون بينهما علاقة حقيقية..

بطلة الفيلم كانت تبحث عن حضن كبير؟؟

بحر كبير؟؟

قاربٌ كبير؟؟

بكت نعيمة مرتين في الفيلم..

١. لما البطلة قضت ليلة محبوسة في قسم ا لشرطة مع صديقتيها، وقالت المتزوجة منهما إنها مشتاقة لحضن حب حقيقي يجعلها تحس بالأمان وبأنوثتها

٢. لما البطلة قابلت أبيها المصوراتى، وحاولت أن تُذكِّره بأنها لم تَشُفْه ولم يَشُفْهَا منذ عشرين سنة، وهو لا يتذكرها..

لم يهتم بذلك..

في السينما جرت "نعيمة" بحريتها، طارت، بكت، ضحكت، عامت، غنَّت..»

إن الكاتب بدلاً من أن يكشف للقارئ عن باطن شخصيته الروائية عبر تيار وعيها، رأى أن يصور ما يعتمل داخلها بواسطة التماهى بينها وبين بطلة الفيلم، جاعلاً القارئ يستحضر بذلك الصورة المرئية لبطلة الفيلم بدلاً من أن يجهد الكات ب نفسه في الوصف والتصوير، وأيضًا بدلاً من أن يجهد معه القارئ في عملية التلقي أو التخيل.

ويمكن القول بأن استحضار الروائي للشخصية السينمائية عند تصوير شخصياته الروائية ينبع من شعوره بأن شخصياته الروائية هي شخصياتٌ ورقية. أما الشخصيات في الأفلام السينمائية فه ي شخصيات مرئية، وهذا يدفع بالروائي إلى استدعاء المرئي ليضعه أمام المتلقي، وبذلك يصبح القارئ يقرأ تصويرًا روائيًا يقترب من التمثيل الثقافي المتنوع، حيث يجمع أو يمزج أو يخلط بين المكتوب للقراءة على سطح الورق والمعروض للمشاهدة على سطح شاشات السينما والتلفاز.

من خلال هذه القراءة الموجزة فى تصوير الشخصية بين "نجيب محفوظ" والروائيين الجدد، نلحظ أن شخصيات "نجيب محفوظ" تتسم بالواقعية، لأنه كان يحتك بالواقع احتكاكاً مباشراً فهو يخالط الناس، يسير في الشوارع، يجلس على المقاهي، وأثناء سيره أو جلوسه، ي تأمل، ويراقب، ويصور، ويختار شخصياته، تمهيدًا فيما بعد لصياغتها وإعادة تشكيلها في رواياته . في حين أن الروائي الآن صار منشغلاً عن المراقبة والتأمل والسير في أرض الواقع بالجلوس أمام الشاشات المرئية كالسينما والتلفاز والكمبيوتر، فلاشك أنه تأثر بكل هذه الشاشات، وصار يلجأ إليها من حين لآخر تلح عليه، يستعين بها ويلجأ إليها عندما يريد أن يصف شخصياته الروائية أو يبنى مشهدًا سرديًا في روايته.

==========

السؤال الثالث:

تُعَدُّ المقامات فنًا من فنون النثر القصصي، وهى البذور الأولى للقصة في الأدب العربي، وقد بدأ ظهورها في القرن الرابع الهجري على يد "بديع الزمان الهمذاني " الذي أرسى قواعدها، ثم أعجب بها من جاء بعده فصاغوا على منوال مقاماته ومن أشهرهم : "الحريري". وتنتمي المقامات إلى أدب الكُدّية . أي التسول والاحتيال . حيث يظهر بطل المقامة بوصفه أديبًا محتالاً، فتارة يتسول من الناس، وتارة يحتال عليهم من أجل أن يأكل أو يملأ بطنه بالطعام.

يُعدُّ "بديع الزمان الهمذاني" هو مؤسس فن المقامات وواضع أركانه، وكنيته أبو الفضل، ولقبه بديع الزمان، واسمه أحمد بن الحسين. ولد في همذان واستقرَّ في خراسان، ومات بمدينة هراة سنة ٣٩٨هـ

كان معلمهُ الأول الأستاذ أبا الحسن أحمد بن فارس، وفى الثانية عشرة من عمره غادر بلده، ولما بلغ الرىّ اتصل بالصاحب بن عباد، ولزم دار كتبه، فتأثر بمدرسة الصاحب فى إنشائها وأساليبها. وهبه الله ذاكرة قوية، وحافظة نادرة، . فكان يحفظ الشعر ويردده . فلا يفلت من خاطره ما يعلق به . ثم غادر حضرة الصاحب بن عباد وقد جرجان، حيث خالط علماءها. وفى نيسابور أملى مقاماته المشهورة.

حُبب إليه السفر والترحال، فراح يتنقل من بلدة إلى أخرى، متكسبًا بأدبه : (نثره وشعره). **أما عن وفاته فـ** حُكى أنه مات مسمومًا، ويقال إنه مات بداء السكتة، ودفن حيًّا

بدأت المقامة بحدث سرقة اللصوص للتجار العائدين من أرمنية، وربما سيظن القارئ أن حدث السرقة هو الحدث الأساسى أو هو القضية الأساسية التى يطرحها "بديع الزمان الهمذانى" فى مقامته، ولكن قضية الطعام هى القضية الجوهرية التى دارت حولها المقامة. فمن الملحوظ أن البطل لا يشغله إلا شاغل واحد، هو الطريقة التى يشبع بها رمقه، أو الوسيلة التى يملأ بها معدته، وأمام جوع البطن لا يملك إلا الاحتيال على الناس، فمن أجل الحصول على الخبز يحتال الخبّاز بأنه رجل أصابه الب رد ويطلب من السماح له بالوقوف عند فوهة الفرن حيث القرب من النار وهنا يبدأ فى تمثيل دور المختل عقليًا وينثر الملح فى التنور فيصدر احتراق الملح فرقعة، وهنا يوهمهم أن بثيابه أذى من حشرات وأن صوت فرقعة الملح هو صوت هذه الحشرات. وهنا يظن الخباز بأن الخبز قد فسد من جراء احتراق وفرقعة هذه الأشياء الغريبة، فيأخذ بالأرغفة ويهمث برميها، وهنا يلتقطها البطل ويحملها تحت إبطه . فإذا نجحت حيلته وتوافر له الخبز. فهنا يسعى إلى الحصول على الأدم أو الغموس فيحتال على صاحب اللبن بأنه يريد أن يتذوق، فيدير يده بالإناء كأنه يبحث عن شيء سقط منه داخل الإناء، وفى تلك الأثناء يخبر صاحب اللبن بأنه حجامٌ وهى مهنة غير محبوبة لدي كثيرين وهنا فيعمد صاحب اللبن إلى الإناء ليسكبه وهنا يطلب منه أن يعطه اللبن بدلاً من سكبه على الأرض فيذهب هباءً . ولا ينتهي البطل من طلب الطعام عند هذا الحد فعندما ينزل بقرية أول شيء يفعله أن يطلب من أهلها طعامًا، فيذهب غلام ويحضر للراوي والبطل إناء اللبن الذي وقعت فيه الفأرة، وعندما يشربان ويعلمان بهذه القصة ستنقلب عليهما المعدة ويقذفان بما في بطنهما ليكون الجزاء من جنس العمل.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: لماذا يُلح بديع الزمان الهمذانى على قضية الطعام؟ أو لماذا احتيال البطل من أجل الطعام؟

فى أواخر القرن الرابع الهجرى وهو العصر الذى عاش فيه "بديع الزمان الهمذانى " على الرغم من ازدهار الحياة العلمية والثقافية والأدبية إلا أن الحياة السياسية والاجتماعية الثقافية قد تدنت فى أواخر العصر العباسى، فانتشر الضعف وحل الانقسام وظهر تفكك الخلافة العباسية إلى دويلات وأقطار.

وكان على كل قطر أو دويلة أمير يملكها ويتولى أمرها، فقرب منه شعراء وأدباء وكتاب وعلماء وفقهاء ورجال دين فى حين كان هناك علماء وأدباء مبعدين، لم يحالفهم الحظ، ولم تواتهم الظروف ليقتربوا من الأمراء ويحيوا فى كنفهم برغد العيش، وحتى لا يسألون الناس عملوا بـ "حرفة الوراقة"، فعلى سبيل المثال : هذا "يحيى بن عدى" كان عالمًا من علماء الفلسفة، ورغم ذلك كان ينسخ فى اليوم والليلة مائة ورقة مقابل عشرة دراهم، فا لعشر ورقات ينسخهم بدرهم، وهذا من أجل أن يوفر طعامه، وكذا كان يفعل "أبو سعيد السيرفى" حيث لا يخرج إلى مجلس علمه إلا بعد نسخ ما قيمته عشرة دراهم، وكذا كان "أبو حيان التوحيدى" وغيرهم كثير عملوا بالوراقة ونسخ الكتب ليوفروا طعامهم.

ولعل "بديع الزمان الهمذاني" كان في مقامته الأرمنية بل وفى غيرها، كان يطرح قضية

أطيب المنى

د. أحمد شحاتة علوانى ـ كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية