الفصل الخامس

علاقة الشكل بالمضمون

مدخل

يقول "أرنست فيشر" "إن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي, وأن الموضوع لا يرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده, لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان, بل أيضا كيف يقدمه؟ وفي أيّ سياق؟ وبأيّ درجة من الوعي الاجتماعي والفردي؟"[١٨٥]. فالواقعية تُعنى بالشكل والمضمون معا, وترى وحدتهما العضوية وتأثر كل منهما بالآخر, فهي تلجأ إلى الأسطورة والرمز، وتستعين بوسائل تعبيرية مختلفة في إبراز المضمون الواقعي[١٨٦]،لأنها ترى أن هناك تلاحما بين المضمون ،وبين كيفية نقله للملتقي,فلئن فهمنا من المضمون الأفكار والانفعالات التي ينقلها عمل أدبي , فإن الشكل سوف يضم كل العناصر اللغوية التي تمّ بها التعبير عن المضمون, على أننا إذا تفحّصنا هذا التفريق تفحصّا أدق ،وجدنا أن المضمون يتضمن بعض عناصر الشكل, فمثلا الأحداث المرويّة في الرواية هي أجزاء من المضمون, على حين أن الطريقة التي رُتّبت بها هذه الأحداث هي جزء من الشكل, ولو فرقنا هذه الأحداث عن هذه الطريقة التي رُتبت بها لما كان لها أي مفعول فنّي على الإطلاق [١٨٧].

على ضوء ما تقدم فإن النقاد المصريين الذين تحدثوا عن ارتباط الأديب بقضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية ،قد تمايزوا في رأيهم حول

---

[١٨٥] أنظر: أرنست فيشر, ضرورة الفن , ترجمة اسعد حليم, القاهرة: الهيئة المصرية العامة, ١٩٧١, ص١٧٢.

[١٨٦] أنظر: ثابت محمد بداري, الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر,ص٢٥

[١٨٧] ويلك ووارين, نظرية الأدب, ص١٤٦.

دور الشكل في العمل الأدبي. منهم من اتجه اتجاها يساريًا وصل إلى حد الإسراف، في إعلاء شأن المضمون على حساب الشكل والأصول الفنية للعمل الأدبي[١٨٨]، أمثال "سلامه موسى"، "محمود أمين العالم"، "عبد العظيم أنيس" وآخرين ،ممن كانت لهم انتماءات واضحة للمدرسة الواقعية الاشتراكية. وقد لخص "أحمد ابراهيم الهواري" موقف هذا التوجه حول قضية الشكل والمضمون بما يلي:[١٨٩]

(أ) إن مضمون الأدب في جوهره هو أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

(ب) إن الصورة الأدبية أو الصياغة هي عملية لتشكيل هذا المضمون ،وإبراز عناصره وتنمية مقوماته.

(ج) إن تحديد الدلالة الإجتماعية للمضمون الأدبي، لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية. بل قد يساعد على الكشف عن الكثير من الأسرار الصياغية.

(د) النقد الأدبي ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب , بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات. وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ،ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي مهمة واحدة متكاملة.

(هـ) إن العلاقة بين الصورة والمادة، أو بين الصورة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متّسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة. أما العمل الأدبي الفاشل فهو العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل، وتنافر ،وعدم اتساق .

أما القسم الآخر من النقاد العرب فقد راحوا ينادون بضرورة أن يجسّد

---

[١٨٨] أنظر:مصطفى علي عمر،، العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية،ص٢٥٦.

[١٨٩] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية بالأدب العربي الحديث في مصر.ص٢٥٠

الأديب في عمله الأدبي قضايا مجتمعة الاجتماعية والسياسية, مع التزامه- بنفس القدر- بالقواعد الفنية للأدب[١٩٠]، وقد لخّص "غالي شكري" ذلك بقوله أنه " لا يمكن الاكتفاء بأن مضمون العمل الأدبي يحدد شكله, لأن التفاعل الدينامي بينهما لا يتيح فرصة الأسبقية لأيّ منهما, ولأن عملية الخلق الفني ليست من البساطة بحيث أنها تلد المضمون مقدمًا, والشكل بعد ذلك"[١٩١].

من خلال دراستنا الإستطلاعية، وجدنا أن معظم النقاد في دراساتهم النقدية لرواية "عودة الروح" لم يهملوا دراسة النواحي الأسلوبية والشكلية للرواية، واعتبروها في غاية الأهمية في تشكيل المضمون, لأن الخوض بموضوع صلة العمل الأدبي بالبنية الإجتماعية والواقع الذي نشأ به لا يكفي وحده لتقديم صورة نقدية واضحة المعالم، لأنّ البحث في الوسائل الفنية والأسلوبية (مبنى العمل الأدبي، لغته والرمز فيه) هو جزء من نقل مضمون هذا العمل الأدبي للمتلقي. فحسب الواقعيين- كما بيّنا سابقا- لا يمكن الفصل بينهما، لأن وحدة العمل الروائي لا تقتصر على تصوير وقائع الرواية فحسب، بل إقناع المتلقي والتأثير فيه. لذا فالكاتب مطالب بتصوير البيئة التي يحيا فيها أبطاله، مع التركيز على فهم نفوسهم وتبرير مواقفهم. وهو أمر يحتاج إلى فنية وأسلوبية ما.

من هنا فالنقاد الواقعيون يشترطون "مشاكلة الواقع"، أو "الإيهام بالواقع"، وذلك من خلال العناية بالموضوع، أسلوب المعالجة، تطور الحدث، واللغة على حد سواء[١٩٢] .

عندما نتحدث عن اهتمامات النقاد بالشكل الروائي لرواية "عودة الروح"، يكثر عندهم بحث مسألة المبنى ، الرمز ، واللغة .ولكن يظلّ

---

[١٩٠] أنظر:مصطفى علي عمر، العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية,ص٢٥٦.

[١٩١] أنظر: غالي شكري, ثورة الفكر في أدبنا الحديث,ص١٩٣

[١٩٢] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص٢٦٤

السؤال يراودنا، هل تعاملوا مع هذه القضايا كمواضيع مستقلة عن مضمون الرواية؟ أم بحثوها جزءاً من المضمون وتقوم على خدمته؟!

(أ) المبنى : وهو مجموع أحداث النص[١٩٣] وهذه الأحداث لها أشكال متعددة، وكل مجموعة أحداث تتخذ شكلا في النص، وكل شكل نسميه مساراً. مجموع هذه المسارات

يكوّن المبنى العام للنص[١٩٤]، على أن هذه المسارات يجب أن يسودها التناغم، وأن يربطها المؤلف بروابط قوية، فتأخذ بعضها بتلابيب بعض. لأن إحكام البناء الروائي، تلاحمه وتماسكه يخدم- بالتالي- طرح الرواية ومضامينها.

معظم النقاد أشاروا إلى أن مبنى "عودة الروح" متقطّع، يغلب عليها الطابع الذهني، حتى اعتبرت قضية التقطيع بالمبنى، في نظر النقاد، من عيوب هذه الرواية. "عبد الحميد القط" يرى الرواية خاضعة لأفكار سابقة عند المؤلف، وتصميمها الذهني يسيء إلى بنائها الفني، فليس فيها حدث واحد متطور يمسك ببنائها، وإنما هي مجموعة وقائع لا تربط بينها وشائج

---

[١٩٣] يقسم الحدث إلى قسمين حسب المدرسة الشكلية الروسية (أ) الحكاية (*Fabula*) (ب) الحبكة (*Sjuzet*)*الحكاية* :هي مجموعة الأحداث في النص وفقاً للتسلسل الزمني. أما *الحبكة* :فهي مجموع الوسائل الفنية التي تربط هذه الأحداث الزمنية المتسلسلة وذلك عن طريق وسائل متعددة، والحبكة قد تكسر التسلسل الزمني للحكاية عن طريق "الإسترجاع الفني – *flash back* " ، "الاستطراد"، "المقابلات"، "التضاد" وغيرها. أنظر:

-Tomashevsky, "Thematics", In L. Lmon and M. Ries Ed., Russian Formalist Criticism- four essays, Lincoln and London: University of Nebraska press, 1965, p 66-78.

-V. Erlich, Russian Formalist, History Doctrine, The Hague and Paris, 1969, p. 241-246.

-E. M. Forster, Aspects of The Novel, England: penguin books Ltd, 1927, p. 91.

[١٩٤] عن الرسومات البيانية للمبنى، وعن أشكال الحبث، وعن أنواع الأحداث أنظر:

- آ ç ي ô é, نمéîà é ن ني ن è ëè ن é ô ن, ن ô ن, آ ' ٢٨, à é ô ى ٧٩, آ ٤٦-٦.

- é ه ف ل, î é ى ة آ م ç ô é, آ ٩٥-٨٢.

قوية، فيها كثير من التفاصيل التي يسرف المؤلف في سردها[١٩٥]، وعلى ما يبدو أن "توفيق الحكيم" لم يعتن بالوسائل الفنية التي تربط الأحداث بقدر عنايته بالأحداث نفسها التي تمثّل أفكاراً قد وظفت من أجله، فالفكرة في "عودة الروح" كانت أقوى من المبنى وأقوى من فنية هذه الرواية، وهي ظاهرة منتشرة في أدب "توفيق الحكيم" وخاصة مسرحياته الذهنية، وذلك بتأثير الأدب الفرنسي الذي أخذ عنه "توفيق الحكيم" الكثير من مواصفاتها الأدبية[١٩٦].

إتفق النقاد ،بغالبيتهم ، بأن المقاطع الذهنية التي وردت في الرواية كانت حشواً، وأدّت إلى تفكّك الوحدة البنائية للرواية، قد اعتبر "غالي شكري" أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات ،كانت تتوارى خلف أردية التداعي الذهني الذي يرجع بإحدى الشخصيات إلى الوراء لتوضيح جذورها الإجتماعية والنفسية في أسلوب تقريري جاف، وقد أثمر هذا الأمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية لكثرة تدخّل المؤلف بين الحين والآخر، وإقحامه لشخصه دون مبرر[١٩٧].

هذه المقاطع الذهنية تسربت إلى عدة مواقف، وظهرت بعدة أشكال، فذكريات "محسن" وهو واقف بين يدي حبيبته[١٩٨]، لا صلة عضوية لها بالتيار الرئيسي لقصة الرواية، بل هي استطراد يهدف إلى تسجيل ذكريات عزيزة على المؤلف، ووجودها ضار لأنه يقطع خيط السرد. وقد اعترض "علي الراعي" على هذه المقاطع اعتراضاً تكتيكيًا وليس اعتراضا على

---

[١٩٥] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص١٩

[١٩٦] يبدو أن توفيق الحكيم قد تأثر ببعض الكتاب الفرنسيين، الذين يعتبرون رواد الذهنية في الأدب، أمثال "ألبرت كامو" و"جان بول سارتر". عن الذهنية في العمل الأدبي أنظر: ف. كوزينوف،الرواية ملحمة العصر الحديث،ترجمة جميل نصيف التكريتي ،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عامة، آفاق عربية،١٩٨٦، ص ١٦٩

[١٩٧] أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص١٨٦

[١٩٨] أنظر:عودة الروح، ج١، ص١٤٧ وما بعد...

مضمونها أو فحواها[١٩٩] ، بينما "احمد هيكل" يرى أن مثل هذه الاستطرادات من قصص فرعية وصور جزئية لا تتصل بالرواية، ولا تخدمها في كثير أو قليل، وليس لها أي علاقة ببناء الرواية[٢٠٠]. وهنا نجد اعتراض "هيكل" يفوق اعتراض "علي الراعي"، ففي حين يقبل "علي الراعي" المضامين ويعترض على صلة هذه المقاطع بالبناء الروائي، نجد "أحمد هيكل" يتحفّظ من مضامين هذه المقاطع كجزء من تحفظّه أصلاً من وجودها ، لعدم علاقتها بالبناء الروائي ولا بمضمون الرواية، لأن تدخّل المؤلف وإقحام طروحاته الفكرية أثّر على البناء الفني وأضعفه. وقد علّل "مصطفى علي عمر" ذلك، أن "الحكيم" استرسل في الأحداث التي تقتضي الإيجاز وبتر الحديث في القضايا التي تدعو إلى الإسهاب[٢٠١] ،حتى طغى الخيط الذهني على أحداث الرواية، وأوشك أن يُخفي كل ما سواه من خيوط[٢٠٢]، ويضيف "أحمد هيكل" أن العيب الأكبر في هذه الرواية "هو عدم قدرتها- بالوسائل الروائية وحدها- على أداء المضمون الذي يقصد إليه المؤلف، واحتياجه -لذلك- إلى التدخل بوسائل بعيدة عن البناء الروائي،

---

[١٩٩] أنظر:علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص١٢٢.يتعرض "علي الراعي" لحوار الأثري الفرنسي (فوكيه) مع زميله (بلاك) ويعتبره من قبيل المحاورات الأفلاطونية، فهو جزء لا يتجزأ من العمل الفني لأن أفكار كثيرة ترد خلاله فتساهم في تعميق الواقع، التعليق عليه ومحاولة تغييره .كما ويتعرض لمغامرات والد "سنية " في السودان ،حيث يعتبر هذه المقاطع دعامة من دعامات البناء الفني ،وهي ليست عيبًا فنيًا كما رآها البعض. (للتوسع)أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١١٧ -١٢٤.*(amdi Sakkut)* يتعرض للمقاطع الحوارية التي وردت على لسان الأثري الفرنسي، والمفتش الإنجليزي ويعتبرها مقاطع دخيلة تقطع تسلسل الحدث، وليس لها علاقة بالقصة بقدر علاقتها بعنوان الرواية .

- See: Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its main trends 1913-1952, Cairo: the American University in Cairo press, 197, p.88.

[٢٠٠] أنظر:أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص٢٣٩. والمقصود تلك القصص المتعلقة "بالأوسطى شخلع" المطربة، وقصص "الدكتور حلمي" والد "سنية" عن رحلاته إلى السودان، ومغامراته في غاباتها.

[٢٠١] أنظر:مصطفى علي عمر،القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث، ص٢٣٢.

[٢٠٢] أنظر:أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر،ص٢٢٩

وفرضه على أحداث الرواية ،مواقفها ،جوّها ،وطبيعة شخصياتهاكثيرًا مما لا تقتضيه مسيرة الأحداث أو طبيعة المواقف أو مستوى الشخصيات"[٢٠٣] .

فالأحداث لوحدها لا تستطيع التعبير عن كنه الأشياء، وتدخّل الكاتب لإعطائها تفسيرًا أحيا الرواية وجعلها أغنى وأعمق، وقد أشار "عبد المحسن طه بدر" إلى أهمية تدخّل الكاتب لإحياء وإنقاذ روايته من السذاجة والسطحية، فلو اقتصر "توفيق الحكيم" روايته على الأحداث التي قدمها، دون التدخل لإعطائها تفسيرًا معينًا، لأصبحت عودة الروح مجرد مجموعة من الصور لحياة أسرة ريفية في قلب القاهرة ،بكل مظاهر حياتها وعلاقاتها، لا تختلف عن أية رواية عادية أخرى. ولكن "توفيق الحكيم" ليس أديبا عاديا أو ساذجا إلى هذا الحدّ، فهو يريد لروايته رسالة أعمق وبناءً أكثر تماسكًا.وطبيعي أن الكاتب لو استطاع أن يقنعنا بتفسيره، دون أن يتدخّل تدخّلاً مباشرًا بيننا وبين الأحداث التي يقدمها في روايته، لبلغت روايته قمة الروعة، ولكنّ المؤلف يعجز عن إبراز فكرته بصورة فنية من خلال الأحداث، فيفرضها علينا فرضًا في الكثير من الأحيان[٢٠٤] .

من الظواهر الأخرى التي أشار إليها النقاد وأناطوا بها عدم تماسك أحداث الرواية، هي غلبة الاستطراد والهزل وتسربها إلى كل موقف وكل حدث، وقد لاحظ "علي الراعي" وغيره من النقاد تلك المفارقة بين سلوك الشخصية، وبين التفسير الذي يضيفه المؤلف على هذا السلوك، وذلك لكثرة المواقف الضاحكة بالرواية، فالضحك يمتد إلى أكثر مواقف الرواية

---

[٢٠٣] ن.م، ص٢٣٨

[٢٠٤] أنظر :عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٣٨٤ وما بعد . وقد أشار "عبد المحسن طه بدر " إلى مواقف أخرى في الرواية أحدثت خللا في بنائها الفني ،منها عدم التمهيد لوقوع الثورة، فقد وقعت فجأة دون أن نحس ببوادر ظهورها ، ولا يملك المؤلف إلا مشاركتنا الدهشة ، فهي في نظره أشبه بالمعجزة ، وإذا كان مثل هذا التصور للثورة يخدم أغراض المؤلف الخاصة ،فإنه لا يخدم الرواية من ناحية فنية،لأنه يقف حائلا بين الأحداث وبين تطورها .أنظر : عبد المحسن طه بدر ،ص ٣٨٥

جدية[٢٠٥]، إلا أنه يؤكّد أن هذا الطابع الهزلي الذي يطغى على الرواية، ويَرِد بأشكال متنوعة ومتعددة ،قد ألبس الرواية روحًا خفيفة جذلى، وأدّى وظيفة فنية ومضمونية متعددة الأطراف، فهو يرسم جزءاً مهمًّا من الروح المصرية المتمثّلة في حب المرح والدعابة، فساعد المؤلف على تأكيد جو الأسرة المصرية، كما وساهم في رسم شخصيات الرواية،وتوجيه انتقادات اجتماعية لاذعة لنواحٍ من الحياة المصرية[٢٠٦]. كذلك *(Hamdi Sakkut)* يعالج موضوع الهزل الذي ورد بالرواية في الكثير من المواقف ،من وجهة إيجابية، لأن ظهور حسن الدعابة والفكاهة لدى الكاتب في كل فصل من فصول الرواية يعبر عن قدرته الفائقة في تقديم الشخصيات ورسمها وتطوير الحدث مع إحداث جو من الإثارة[٢٠٧] .

إن إصرار توفيق الحكيم على إثبات طروحاته الفكرية في كل أجزاء الرواية،وخاصة موضوع "الإتحاد"، وبأساليب متعددة قد جنى على بناء الرواية وتماسكها، وقد أشار النقاد إلى تلك المواقف ،وبيّنوا تأثيرها على تسلسل أحداث الرواية وقطعها لهذا التسلسل، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قصة القردة متشابكي الأيدي حتى قاع البئر، والتي وردت على لسان "الدكتور حلمي"، فقد هدفت إلى إبراز عنصر "الإتّحاد" حتى عند الحيوان، وقد رأى "عبد الحميد القط " بهذه الحكاية مزايَدَة ومبالغة في هذا الطرح، ووحدة الحيوان تضر بوحدة الرواية التي لم تتماسك أبدا[٢٠٨]. فالوحدة التي نوى "الحكيم تأكيدها"، تتناسب تناسبا عكسيا مع وحدة البناء الروائي لكثرة ما غلب على الرواية من استطراد، هزل، قصص جانبية وحكايات. كل

---

[٢٠٥] أنظر:علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص١٣٤ .كما وانظر :عبد الحميد القط ،بناء الرواية في الأدب المصري الحديث ، ص ٢١

[٢٠٦] أنظر: علي الراعي ،دراسات في الرواية المصرية، ص١٣٤

[207] *See: Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and its main trends 1913 to 1952, p.8*

[٢٠٨] أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص١٩ – ٢٠

ذلك بسبب هيمنة المضمون وبسط الطرح الفكري على المواقف والأحداث .مع أن "لطيفة الزيات" تجد الأهمية في المضمون أكثر منها في الشكل، فقد رأت أن الوحدة في الرواية هي وحدة فكرية أكثر منها وحدة حدث يصب في مجرى واحد تمتد خطوطه في البداية لتتعقّد في الوسط وتتحلّ في النهاية. لأن الفكرة المجسّمة تقوم بصنع الإطار الذي يوحّد الرواية .وتضيف "لطيفة الزيات" أن النقاد الذين اتهموا الرواية بإقحام ثورة ١٩١٩، هم أصحاب نظرة جزئية تنظر إلى وحدة الرواية على أنها وحدة حدث مع أنها ليست كذلك[٢٠٩] .

إن اعتماد الرواية على (الميثولوجيا) كخلفية فكرية وارتفاعها من المستوى الوجداني إلى المستوى الفكري والوجداني معا، ومن السطحية إلى العمق[٢١٠]. واستخدامها الرمز كأداة فنية لتعبر عن فكرة أبعد مما توحي به الحكاية[٢١١] ، كان سببا لعدم التوازن بين باطن الرواية وظاهرها في نظر النقاد، فكما قال "يحيى حقي" إن باطن الرواية عظيم منه العنوان والاقتباس، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره، كل هذا في صفحتين. والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنّع ،ويكاد عقدها ينفرط لمبالغته في الطول[٢١٢] .من هنا يظهر أن استخدام الرمز الذي توحي به الأحداث لا يتمّ بصورة طبيعية، ويحتاج باستمرار إلى تدخل المؤلف لتحقيق ذلك التوازن بين الأحداث والدلالة[٢١٣].

---

[٢٠٩] أنظر: لطيفة الزيات، من قصص الحكيم، مجلة الهلال، عدد ٢،فبراير ١٩٦٨، ص١٣٦.

[٢١٠] أنظر: يحيى حقي، فجر القصة المصرية، ص١٢٢

أنظر أيضا :إسماعيل أدهم ، توفيق الحكيم ، ٢٢٩.حيث يرى" إسماعيل ادهم " أن الفكرة هي النواة التي يدور عليها عالم "توفيق الحكيم" ، يساعدها الخيال ، ويمتد ذلك الخيال أحيانا حتى يصير غراما بالأساطير (الميثولوجيا).

[٢١١] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص١٠٦ وما بعد

[٢١٢] أنظر: يحيى حقي، فجر القصة المصرية،ص١٣٣

[٢١٣] أنظر : عبد الحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص٣٨٩

مما جعل "روجر ألن" يعتبر محاولة الجمع بين الكون الرمزي ،وبين الصورة الواقعية الحيويّة التي تشكّل الجزء الأول من الرواية محاولة فاشلة، لأنها أفقدت العمل الأدبي توازنه، وأحدثت خللاً ببنائه الفني[٢١٤] .

من خلال ما تقدم وجدنا أن النقاد قد أولوا أهمية لمبنى الرواية من خلال تعرضهم لمضمونها، وكون المبنى أحد مكونات الشكل، فهم كغيرهم من النقاد الواقعيين ،بحثوا عن ذلك التوازن بين مبنى الرواية ومضمونها. لأن التوازن بين الشكل والمضمون هو من المبادئ الأساسية التي آمن بها المذهب الواقعي في النقد. فالواقعية بالنقد تُعنى بالمضمون والشكل معا وتؤمن بتلاحمها ،لأن كلا منهما يسند الآخر ويدعمه، بالإضافة إلى دعم النواحي الأسلوبية، كالرمز واللغة ،في إحكام هذا التلاحم.

(٢) الرمز:

الرمز يعني الشيء الذي ينوب عن ، أو يمثّل شيئاً آخر، وقد يقوم على صلات داخلية بين الإشارة والشيء المشار إليه.[٢١٥]فالرمز "يقوم على ثنائية يظهر أحد طرفيها في النص المكتوب ،ويبقى الثاني منوطا بالنص المقروء. تُوَظَّف الأشكال الترميزية في النص القصصي لتشهد غياب الطرف الثاني المرموز إليه. وإذا كانت هذه الأشكال لا تؤدّي دورها الوظيفي إلا بالاهتداء إلى الطرف الغائب منها، فإن مهمة الإهتداء إذًا ملقاة كلّها على عاتق القارئ. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الطرف الغائب للأشكال الترميزية يشكّل بالضرورة فجوة تمتلئ في النص المقروء، على أن مهمة ملئها قد تطُول وقد تقصُر, قد تتعسّر وقد تتيسّر وفقًا لطبيعة الشكل الترميزي".[٢١٦]

---

[٢١٤]أنظر: روجر ألن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص٣٧

[٢١٥] ويلك وارين, نظرية الأدب, ص١٩٦

[٢١٦] إبراهيم طه، نظام التفجية وحوارية القراءة، الكرمل، أبحاث في اللغة والأدب، جامعة حيفا، العدد ١٤، ١٩٩٣، ص١١٧. وقد قسم إبراهيم طه نظام الترميز إلى ثلاثة أقسام: الإشارة (*Sign*)،الرمز(*Symbol*)المبنى الرمزي المتكامل (*Allegory*).

في مفتتح رواية "عودة الروح" يطالع "الحكيم" القارئ بمقتبسين من كتاب الموتى ،يشيران إلى فكرة الخلود والبعث. إعتماد الكاتب على الأسطورة لم يكن مباشرًا، على أن القارئ للرواية ما أن يمضي في القراءة حتى ينسى تماما هذا الإطار، ويواجه قصة ساذجة في قشرتها الخارجية، لكن القراءة الفاحصة تسعى أن تصل إلى لب الفكرة وجوهرها، وأن تتلمّس عروقًا تصلها بالماضي ودروبه المتعرجة، وأن تستخرج البذرة من الفاكهة التي يقدمهالنا.[٢١٧] لقد أجمع النقاد على اعتماد الرواية على الأسطورة الفرعونية حول "إيزيس *Isis*" و"أوزوريس *Osiris*"[٢١٨]. وقد أوحت

---

[٢١٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص٣٠.

[٢١٨] ولد (أوزوريس) من الإله (جب- الأرض)، ومن الإلهة (ناوت- السماء)، حين أدرك هذين الإلهين الهرم فعجزا عن قمع وحشية الناس وشرهم، تزوج(أوزوريس)من أخته (إيزيس) وجلس على العرش، وصار ملكا على الآلهة والناس جميعا، واستطاع بفضل الجمال والعلم والصلاح أن يتغلب على شر الناس، وان يردهم إلى السلم، وان يطعمهم صناعاته. وكان (ست) إله الشر أخا (لأوزوريس)، ولما رأى من آية حكمته أدركته الغيرة فدعاه إلى وليمة اعد فيها صندوقا فاخر الصنع ،ووعد أضيافه بأنه مهديه لأي منهم يطابق الصندوق حجما، فدخل إليه الضيوف واحدا بعد الآخر، حتى كان دور (أوزوريس) واستوى فيه وكان قد صنع على حجمه- أسرع شركاء إله الشر وأقفلوا الصندوق، وألقوا به في النيل، فدفعه التيار إلى البحر، وقذفت به الأمواج إلى شاطئ الشام، وبقي عنده تحوطه شجرة أنماها القدر لتحميه من الأعين إلى أن جاءت به إيزيس إلى مصر بعد حزن وبحث طويل، لكن(ست) عثر على أخيه ثانية في إحدى جولاته جوف الليل فمزّق جسده أربعة عشر جزءا ، ألقى بكل منها في مكان،فعادت (إيزيس) إلى بحثها، واستعادت أجزاء الجسم واستعانت بأختها وابنها (حورس)، وبطقوس الدّين، فردوا إليه حياة شابة خالدة. لا يحياها على الأرض بل في السماء، وكذلك بُعث الإله الملك، ووعد بالبعث لكل من يفعل الخير في حياته. وقد أطلق المصريون القدماء على (إيزيس) سيدة السحر (*Lady of Enchantments*) ، كما ورمز (حورس) للشباب والمستقبل الواعد . (للتوسع) أنظر: محمد حسين هيكل، *ثورة الأدب*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٥، ص١٤٠.

- سليم حسن، *مصر القديمة*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠، ج٧ ؛ ج٩ ، ص٦٣١.
- أرمان أدولف، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكري، القاهرة : مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت، ص٨١ .

.- *budge, Wallis, Egyptian religion, New York: bell publishing company, p.62.*

الرواية نفسها إلى هذا الصدى الأسطوري الذي حمل رموزا كامنة وراء القشرة الظاهرة لهذا العمل الأدبي،[٢١٩] وكانت "سنية" أحد طرفي هذا الرمز على صعيد النص المكتوب، و"إيزيس" هي الطرف الثاني لهذا الرمز على صعيد النص المقروء، والجمع بين هذه الثنائية لم يستوجب جهدًا كبيرًا عند النقاد، فكانت عملية الاهتداء إلى الطرف الغائب ميسرة وغير متعسِّرة، وذلك لكثرة الإشارات والمواقف المكشوفة، والتي طفت على سطح الرواية. وقد اكتشف بطل الرواية "محسن" تلك العلاقة بين "سنية" وبين ما توحي به من رمز، فألهبت "سنيه" خيال "محسن" على أنها "إيزيس" التي قرأ عنها كثيرًا في كتب التاريخ.

"وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجي غاية في البياض، يعلوه راس جميل مستدير غاية في السواد، يلمع لمعانا أخاذا، كأنه قمر من الأبنوس. وخطرت لمحسن صورة يراها في الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصري القديم، صورة يحبها كثيرا..... صورة امرأة شعرها مقصوص أيضا ومستدير كالقمر الأبنوس: "إيزيس"[٢٢٠]

لقد أشار توفيق الحكيم بنفسه في كتاب "التعادلية" إلى هذا الرمز، والى العمق الأسطوري في هذه الرواية "كان من الممكن أن تكون عودة الروح [...] مجرد قصة تصوّر الحياة في حي السيدة زينب بين أسرة متواضعة، وتخلق أشخاصاً نابضين بالحياة يعيشون في صميم بيئتهم، وفي هذا الكفاية من حيث الفن ،لأن خلق الحياة هو عمل في الفن كافٍ ... ولكني ألزمت نفسي بتفسير خاص للروح المصرية ،فلم تنتهِ مهمة القصة عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص، بل اتخذت موقفًا ينمّ عن رأي معين.... "فعودة الروح" ليست إذن قصة تصور حياة، ولكنها بعد ذلك قصة تفسر الحياة،

---

[٢١٩] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص٣٠.وما بعد

[٢٢٠] توفيق الحكيم، عودة الروح، ج١، ص١٤٤

وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب ...ولقد كان لفكرة الرواسب القديمة التي تراكمت على مدى الحضارات المختلفة في أعماق الشعب المصري ؛فكوّنت منه قدرة خفية تسعفه في أزماته وتردّ إليه روحه كلّما استهدف لخطر التّلاشي والانهيار ...هذه الفكرة التي اعتنقتها القصة كان لها اثر –كما لاحظ بعض نقادنا–في مجال "العمل" أي السياسة[٢٢١] . وإذا كان "محسن "هو مكتشف العلاقة بين المعنى والرمز، فانه كان أرهف أبطال الرواية نظرة إلى "سنيه"، كأنما هي المعبود،[٢٢٢] فهي تدفع فئة من أبناء البرجوازية المصرية للاشتراك في الثورة والتخلص من فرديتهم، فحبهم لم يتركّز في حبها هي بوصفها أنثى، بل في حب مصر،[٢٢٣]فهذا الجهد الأسطوري الذي قامت به إيزيس يوحي إلى الدور العظيم الذي يمكن أن تقوم به المرأة.[٢٢٤] وقد سجل "توفيق الحكيم" على صدر الجزء الثاني من الرواية ما يشير بوضوح إلى الرمز في الرواية:

"انهض، انهض، يا أوزوريس: أنا ولدك حوريس... حبّت أعيد إليك الحياة..لم يزل لك قلبك الحقيقي... قلبك الماضي"[٢٢٥].

هذا يؤكد من البداية أن الكاتب كان واعياً لرمزية الصورة، وقد لاحظ "إسماعيل أدهم" أن رمزية الرواية يشوبها شيء من الوضوح[٢٢٦]، لأن توفيق الحكيم أودع بيد القارئ مفتاح القصة كلهاوسرّها الذي إن مسكه أيّ قارئ ،فقد استطاع أن يمسك المصباح الذي ينير أمامه الطريق لفهم "عودة

---

[٢٢١] توفيق الحكيم، التعادلية، ص١٢٠ – ص١٢٢.

[٢٢٢] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة: دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٠، ص١٠٧

[٢٢٣] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص٣٢ – ص٣٣

[٢٢٤] لقد كان توفيق الحكيم حريصاً على تصوير هذه الفكرة من خلال مسرحية (إيزيس) ، وقد أبرز في تنييل المسرحية نضال المرأة وكفاحها. انظر: توفيق الحكيم، إيزيس، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٥، ص ١٦٦.

[٢٢٥] أنظر: عودة الروح، الجزء الثاني، بداية الجزء

[٢٢٦] أنظر : إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، ص ١١٤.

الروح" فهماً صحيحاً، فينفذ من وراء ظواهرها البراقة إلى لبها وجوهرها، وقد جاءت الرواية بشخوصها الحديثة لتوقظ مصر الأمس، وتبعثها من جديد، وتعيد إليها الحياة بقلبها الحقيقي، وقلبها الماضي الذي يشعّ طهراً ونبلاً وملائكية[٢٢٧].

لقد ذهب النقاد إلى الاعتقاد أن فكرتي "الاتحاد" و "البعث من جديد" اللتين أصرّ الحكيم عليهما إصراراً من خلال الرواية وأحداثها، قامتا أساسًا على هذا الرمز وصداه الأسطوري، وذلك بأكثر من وسيلة ،وأكثر من موقف .فهذه الأسطورة التي تكوّن خلفية للعمل الفني، تربط الماضي بالحاضر، وتنادي بمزيد من الوحدة والكفاح لإحراز التقدم ومواصلة السير على درب الحضارة الفرعونية. فالقصة ترمز لمعنى أعمق ومغزى أبعد، بل أن الأشخاص (أداة تشكيل الحكاية)، يصبحون أيضا رموزاً لمعاني أخرى خارج وجودهم الفردي[٢٢٨]، وقد وجد النقاد شخصية "سنية" اكثر الشخصيات بروزاً في هذا المجال، حيث تعامل معها "طه وادي" على أنها ذات بعدين:

البعد الواقعي أو الظاهري، وهي حسب هذا البعد مجرد شخصية واقعية لا تمثل إلا نفسها، وقد نبع هذا البعد من اشتراكها ،كإحدى الشخصيات النامية ،في تشكيل أحداث الرواية.

البعد الفكري أو الرمزي، الذي تبدو فيه رمزاً للوطن (المعبود)، وهي بذلك أقرب إلى التجريد[٢٢٩].

حملت "سنية" رمزاً يخدم الموتيف (*Motif*) الذي ألحّ عليه الكاتب، ألا وهو البعث من جديد، وهنالك مقاطع كثيرة من الرواية – أشرنا لبعضها

---

[٢٢٧] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح، من كتاب الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٩٨.

[٢٢٨] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١٠٦.

[٢٢٩] ن.م، ص ١٠٧.

سابقاً- تؤكّد أن الكاتب رسم هذه الشخصية حتى تحمل ذلك البعد الرمزي، بغض النظر فيما إذا كان الحكيم قد نجح في رسم رمزية الشخصية أم أنه أخفق في ذلك.

من خلال استطلاعنا لآراء النقاد، لم نجد ناقداً واحداً يتجاهل ذلك البعد الرمزي لشخصية "سنية"، وإلا فإن فكرتي "الاتحاد" و "البعث" كطروحات فكرية أساسية في هذه الرواية لم يعد لهما مكان، ولكان من الصعوبة على النقاد التحدث عن فكرة العمق في هذه الرواية.

من النقاد من يدعم الرمز الذي تحمله "سنية" بلا تحفّظ، ويرى أن الحكيم استطاع أن يحمل "سنية" رمزًا لمصر (الوطن) ،وكل الفرص التي منحها الكاتب لأفراد الأسرة للقاء البطلة "سنية" كانت بمثابة ارتباط بالمعبودة[٢٣٠]، والمقصود بذلك حب الوطن والهيام به. "فاطمة موسى" تكشف عن بعد "سنية" الرمزي على أنها الوطن بيسر وسهولة ، وهي ترى أن "سنية ليست مجرد فتاة تغازل عدداً من الرجال، ثم تتزوج رجلاً تقع في حبه، بل إنها النقطة التي تلتقي عندها عواطف الرجال جميعاً، ويستعذبون الشقاء في حبها"[٢٣١]، من هنا فإن النقاد اعتبروا "سنية" شخصية موظفة داخل الرواية من أجل إتمام معادلة طرح الحكيم الفكري، وهي أن مصر وطن يستحق الشقاء من اجله، ويستهوي القلوب.

مصر = تستهوي القلوب في حبها.

سنية = تستهوي القلوب في حبها.

سنية = مصر.

إن تعامل النقاد مع شخصية "سنية" على أنها تحمل رمزاً لمعنى الوطن، وهو بعدٌ خارج وجودها الفردي، يضيف عنصراً جديداً من عناصر تلك

---

[٢٣٠] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٠.

[٢٣١] فاطمة موسى، مجلة الكاتب، العدد ٩٧، أبريل ١٩٦٩، ص ٤٧.

المعادلة التي تتوزّع على كل موقف من مواقف الرواية، وتظهر في كل حدث من أحداثها.

الاتحاد + حب الوطن = بعث من جديد

ومن النقاد من يلتفت إلى ذلك البعد الرمزي أو الفكري الذي تؤديه "سنية"، إلا انهم بيّنوا في نفس الوقت صعوبة الاهتداء إلى الطرف الغائب من هذا الرمز، لأن ظاهر شخصية "سنية" لا يتناسب مع بعدها الرمزي، وقد شابت صورة الشخصية عيوب وأخطاء ،أنقصت من نجاح "توفيق الحكيم" في رسم هذه الشخصية. وقد بيّن "علي الراعي" أن واقع "سنية" المادي يتعارض مع ما تحمله من رمز أو طرح فكري[٢٣٢]. لذا فإن ثوب هذا الرمز فضفاض، أوسع من أن تملأه "سنية"، على الرغم من أن النص يشجّع على الاعتقاد بأن "سنية" رمز للمعبود، وقد ظهر ذلك في النص بطرق مباشرة، وأخرى غير مباشرة ،مما لا يسمح لنا أن نغفله بحال من الأحوال[٢٣٣].

لقد أصرّ "توفيق الحكيم" على إكساب "سنية "بعداً فكرياً ورمزياً، بالرغم من عدم وعيها بما يجري حولها من أحداث. فإنه "من الأجدر، وقد حمّلها صورة المعبودة ورمز بها "لإيزيس"، أن يجعلها تشارك في الثورة، خاصة والتاريخ يثبت اشتراك المرأة بدور إيجابي فيها. أو كان أجدره على الأقل، أن يجعلها واعيةً بمجريات الأمور الوطنية ،تعبّر عن موقفها من الثورة وقضية الوطن ،في حديث داخل البيت مع أمها أو أبيها الطبيب الضابط الذي يتباهى بحياته العسكرية في السودان ،وذكرياته الوطنية والشخصية هناك!. إن السياسة وخلود الوطن والثورة والوحدة والبعث، كل هذه معانٍ لم تَدُر بخلد بطلة الحكيم البتة!"[٢٣٤].

---

[٢٣٢] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية العربية، ص ١٢٦-١٢٧.
[٢٣٣] أنظر: لطيفة الزيات، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٥.
[٢٣٤] طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١٠٨-١٠٩.

أضف إلى ذلك بعضا من سلوكيات "سنية" وتصرفاتها، والتي تتعارض مع صفاء المعبود الذي ترمز إليه ونقائه. فهي فتاة لعوب، كما أشار "عبد المحسن طه بدر"، لأنها تلاعبت بمشاعر أبطال الرواية، حتى أوشكت المصلحة المتضاربة أن تباعد بينهم[٢٣٥]. وعلى هذا فإن "سنية" لا يمكن أن ترمز إلى الوطن أو المعبود، بالرغم من إرادة الحكيم القوية وإصراره على ذلك، لأنها باطن وظاهر متقابلان، فظاهرها بالتالي لا يتناسب مع كُنْه مصر (المعبود).

مصر = عنصر تكاتف واتحاد.

سنية = عنصر تباعد وتضارب مصالح

مصر ≠ سنية (خطان لا يلتقيان).

إن حبّ الأبطال لسنية باعدهم وأدّى إلى تضارب مصالحهم، لأن أنانيتهم كانت سبباً لفرقتهم، هذه الأنانية ممثّلة في طمع كل رجال الأسرة في الظفر بسنية ظفراً فردياً. فالحُب الذي يقوم على المصلحة الفردية يسبب الفرقة ويهدّد بالضياع والتصدّع[٢٣٦]، تماماً كحُب مصر، لا يمكن أن يقوم على مصلحة فردية، وإنما الحب الجماعي للوطن ،فيه تكاتف واتحاد وتآلف، وهنا يكمن الطرح الفكري الذي سعى "الحكيم" إلى إبرازه.

الحب المصلحي والفردي (لمصر) ← يؤدي إلى الفرقة والتصدع.

الحب المصلحي والفردي (لسنية) ← يؤدي الى الفرقة والتصدع.

لذا

سنية هي مصر

وبما أن مصر هي المعبود.

فسنية هي المعبود.

---

[٢٣٥] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ١٣٢ وما بعد.

[٢٣٦] أنظر: أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٢٣٥.

لقد كان من الطبيعي على كاتب "كتوفيق الحكيم" في تلك الفترة، أن يقدم لنا أعمالا أدبية ذات ارتباط وثيق بمصر، إن كان ذلك بشخصياتها التي تحمل هذا الطرح الفكري، أو كانت بأحداثها التي تعبّر عن هذا المفهوم، "فعودة الروح" هي نموذج من النماذج التي تكشف لنا عن شيء واحد، وهو أن الحركة السائدة في الربع الأول من القرن العشرين كانت تتركز في بعث الروح القومية في مصر، بتمجيد مصر، وتعميق الإيمان بها في نفوس أهلها وإبراز الشخصية المصرية وتحديد ملامحها بقوة[٢٣٧].

لقد تزاملت الفكرتان: *قصة الحب "السنية"*،وما تحمله من رمز لخدمة فكرتي الاتحاد والتعلق بالمعبود، *وقصة القرويين* وما تحمله من طرح فكري حول الاتحاد ومصر الخالدة والبعث. لذا راح النقاد يتوسعون في شرح هاتين الفكرتين وارتباطهما بعضهما ببعض، مشيرين إلى أن الطرح الأساسي في الرواية ينبثق من رؤية دينية روحية بالدرجة الأولى، فعنوان الرواية مستمد من الأفكار الدينية عند المصريين القدماء. وقد خلُص "الحكيم" من خلال هذه الأفكار إلى رؤيته الدينية والروحية ،بأن مصر لا يمكن أن تموت، وإنما هي في الحقيقة خالدة[٢٣٨].

فالرمز في نظر النقاد جاء ليخدم مضامين الرواية وطروحاتها الفكرية والذهنية، حيث أكّدوا أن "توفيق الحكيم " يجنّد الوسائل الفنية المتاحة من أجل أن يصل بالقارئ إلى فكرة العمق في الرواية، تلك الفكرة التي تعبر عن القضايا الجسام، والطروحات الفكرية التي تتصل بالواقع المصري ،آماله وأحلامه. فالرمز هو بالأساس وسيلة لا غاية، هو وسيلة داعمة لتوصيل المضمون الذي هو الأهم. من هنا استطاعت "رجاء النقاش" أن تستنتج بأن ثمة علاقة كبيرة بين الواقع المصري المعيش، وبين الأسطورة

---

[٢٣٧] أنظر: رجاء النقاش،مصر في أدب توفيق الحكيم، الهلال، ، عدد ٢، ١٩٦٨ ، ص١٧١.

[٢٣٨] ن.م، ص ١٧٦ وما بعد.

الفرعونية القديمة "إيزيس وأوزوريس". فمصر متقطعة الأوصال تمثل أوصال أوزوريس المتقطعة، و"إيزيس" التي تجمع أشلاء "أوزوريس" تمثل الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية[٢٣٩].

مصر متقطعة الأوصال = أوزوريس متقطع الأوصال.

إيزيس التي تجمع أشلاء أوزوريس = الشرارة التي أوقدتها الثورة المصرية.

"علي الراعي" ينضم إلى النقاد الذين رأوا "بسنية" على أنها "إيزيس"، التي جمعت أوصال البلاد، وقد جعلها المؤلف رمزاً لثورة الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها، وعنواناً لآمالها في التحرر. وربط هذا الجانب الرمزي في "سنية" بالثورة، ويضيف "علي الراعي" إذا كنا نقبل من عودة الروح طريقة إخضاع الواقع للفكرة بوصفها أسلوباً فنياً مقنعاً، فإننا أقل اقتناعاً وحماسة إزاء محاولة إضفاء المعنى الرمزي على حوادث الرواية، لأن الكاتب يلقي في عمله بالرموز إلقاءً، دون أن يُعنى بنسجها نسجاً فنياً سليماً في صلب العمل[٢٤٠].

الناقد "محمد حسن عبدالله" يعتقد أن الصلة بين "سنية" و "محسن" كطرف من طرفي الرمز على صعيد النص المكتوب، وبين "إيزيس" و "أوزوريس" كطرف غائب على صعيد النص المقروء، هي صلة غير قوية. كما أن الصلة بين "سنية" في إنهاض "مصطفى" وبين "إيزيس" في إنهاض "أوزوريس" هي صلة واهية وضعيفة ،لأن "مصطفى" لا يمثل إلا نفسه فهو ليس من "الشعب" ،ونعومة أظافره لا تتحمل ثقل هذه القضية المطروحة، ولعل الصلة بين "أوزوريس" "وسعد زغلول" أكثر توفيقاً في هذا الباب[٢٤١]. وعلى ذلك أجرينا المعادلات التالية:

---

[٢٣٩] أنظر: رجاء النقاش، الهلال، عدد ٢، ص ١٧٦ وما بعد.
كما وانظر: يحيى حقي، فجر الرواية المصرية، ص ١٣٢-١٣٣.

[٢٤٠] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ١٠٧-١٠٨.

[٢٤١] أنظر: محمد حسن عبدالله، الواقعية في الرواية العربية، ص ٣٠٣- ٣٠٤

شعب مصر القديمة ثار نتيجة لإبعاد "أوزوريس".

شعب مصر الحديثة ثار نتيجة لإبعاد "سعد زغلول".

أوزوريس = سعد زغلول

كل النقاد الذين تحفّظوا من البعد الرمزي الذي حملته "سنية" على أنها تمثّل "إيزيس"،لأنها لا تعيش القيمة الرمزية التي أُسندت إليها وتظلّ بأفكار ضئيلة[٢٤٢].وقد تلخصت آراؤهم بالمعادلة التالية :

"ايزيس" في جمع أوصال "أوزوريس" هي عامل موحّد للشعب ولاستمرار نضاله.

"سنية" في أحابيلها وألاعيبها وعبثها هي عامل مفرق للشعب"وتضارب مصالحه.

"سنية" ≠ ايزيس.

"سنية" ≠ الشعب.

أما النقاد الذين قبلوا بالبعد الرمزي الذي حملته "سنية" في تمثيلها "لإيزيس"، فإنهم انطلقوا من القاعدة التالية:

" سنية "في زواجها من "مصطفى" كانت عاملاً موحّداً للشعب" في الرواية بانخراطهم في الثورة.

"ايزيس" هي رمز للوحدة واستمرار النضال.

سنية = ايزيس.

لقد رأى "علي الراعي" أن المعنى الرمزي لأسطورة "إيزيس" كان أكثر رسوخاً في الجزء الثاني، بالرغم من أن المعنى الرمزي تعسّفياً، والصلة بين الرمز وواقع الشخصية غير قوية. أما بالنسبة "لأوزوريس" الذي يرمز له الكاتب "بسعد زغلول" فكان أكثر توفيقا، لأنه صاحبه تمهيد فني واضح ، فثمة حديث طويل عن روح مصر الخالدة. بالإضافة إلى عدم ظهوره على مسرح الأحداث ،وكان في ذلك مطابقا لغياب "أوزوريس"[٢٤٣].

على ما يبدو أن النقاد لم يكونوا على رأي واحد حول ربط شخصية

---

253. *See: Hilary Kilpatrick, p. 42* وما بعد

[٢٤٣] أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٢٦-١٢٧.

الزعيم "سعد زغلول" "بأوزوريس". "فاطمة موسى" تعتقد أن ثورة ١٩١٩ تمثل تحقيقاً لفكرة البعث من جديد، بين الزعيم ابن الفلاح ،الذي حملته قوى الشر على أسنة الرماح إلى منفاه، وبين "أوزوريس" الذي قطعته قوى الشر ,ونثرت أجزاءه في أنحاء البلاد، وها هو اليوم يُبعث في صلب الفلاح، من هنا جاءت التسمية "عودة الروح"[٢٤٤]. والكاتب حين عبّر عن حاجة مصر "لسعد زغلول"، وحين تحدث عنه أثناء الثورة، قدّمه مجرّداً ليكون أعمق في رمزيته، وليسهّل إيجاد وجه الشبه بينه وبين الطرف الغائب (أوزوريس) من ثنائية هذا الرمز[٢٤٥].

" الرجل الذي يعبّر عن إحساسها، والذي نهض يطالب بحقها في الحرية والحياة ،قد أُخذ وسُجن ونُفي في جزيرة وسط البحار .كذلك "أوزوريس" الذي نزل يصلح أرض مصر ،ويعطيها الحياة والنور، أُخذ وسُجن في صندوق ونُفي مقطّعاً إربًا في أعماق البحار"[٢٤٦].

هنالك من يعترض على ثنائية هذا الرمز، ولا يجد صلة بين "أوزوريس" و "سعد زغلول"، "احمد إبراهيم الهواري" يرى أن "أوزوريس" وما يرمز ،لا يمثّل الحاضر والمستقبل بل يمثّل الماضي فقط .في حين أن الرؤية أو الموقف المعاصر، بطبيعته، يتجاوز الماضي ويستشرف المستقبل، فكل من ربط "أوزوريس" "بسعد زغلول"حكم بذلك على "سعد زغلول" بعدم الفاعلية وبانتهاء دوره السياسي في ثورة ١٩١٩[٢٤٧]، وعلى ذلك يمكن أن نجري المعادلة التالية:

أوزوريس يمثل الماضي.

سعد زغلول **يمثل** الحاضر والمستقبل.

أوزوريس ≠ سعد زغلول.

---

[٢٤٤] أنظر: فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٥.

[٢٤٥] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١١٠.

[٢٤٦] توفيق الحكيم، عودة الروح، ج٢، ص٢٤٣.

[٢٤٧] أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٦.

"طه وادي" تعمّق في فكرة الرمز، وربط شخصيات كثيرة في الرواية بشخصيات أسطورية مستمدة من الحضارة الفرعونية، وقد ذهب بذلك إلى الاعتقاد أن شخصية "محسن" لا تخلو من الرمز أيضاً، لأنه لا بدّ من إتمام الصورة الرمزية، فإذا كان "حورس" في الأسطورة الفرعونية رمزاً للشباب والمستقبل الواعد في صراعه الأسطوري ضد "ست" قاتل أبيه، فهو يتلاقى مع الدور الذي قام به "محسن" ،وغيره من الشباب المصري ،في نضالهم ضد الاستعمار، ولعل هذا يبرّر سر اهتمام المؤلف بشخصية "محسن"[٢٤٨].

من هنا نستطيع أن نرى بكل وضوح مدى اهتمام النقاد بالرمز ،وربطه بالطرح الفكري عند "توفيق الحكيم" ،والذي هو جزء من المضمون. فالرموز في الرواية كانت وقفاً للمضامين تقوم على دعمها ورعايتها، وبواسطتها استطاع الكاتب تقديم فكرة العمق ،والتي تُبرز ذلك التواصل بين الماضي المتمثّل بالحضارة الفرعونية ، وبين الحاضر المتمثّل بالمدّ الثوري ،والمستقبل المتمثّل بالتّطلّع إلى حياة أكثر إشراقا. لذلك وجدنا أن النقاد يتعاملون مع هذه الرموز مرتبطة ارتباطا وثيقاً بمضامين الرواية وطروحات الكاتب الفكرية، فالأحداث الروائية حين تبلغ أقصى تطورها ،يكون الظاهر والباطن، الحقيقة والرمز قد وصلا نقطة الكمال، فتتكاثف جميع النهايات السعيدة في لحظة تنويرية. إذ يتفق يوم عودة الزعيم من المنفى إلى وطنه مع زواج "سنية" و"مصطفى"، وخروج "محسن" وبقية "الشعب" من السجن[٢٤٩].

لقد بدا تأثّر "توفيق الحكيم" بهذه القصة الفرعونية صريحاً وواضحاً، فهي تتغلغل داخل الرواية، وتأتي مجُنّدة من أجل تقديم الفكرة وتشكيل المضمون،ولعلها دعوة من دعوات "توفيق الحكيم" التي تردّد صداها في

---

[٢٤٨] أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، ص ١١٠.
[٢٤٩] ن.م، ص ١١٠.

كتبه. فما وُجد أقرب من "توفيق الحكيم" وإنتاجه كنمـــوذج للتـأثر بـهذه التيارات. فقد انعكست على أدبه الدعوات المختلفة التي كان لـــها صـــدى خلال الفترة الممتدة من سنة ١٩١٩ إلى نهاية حياته، مثـــل: الفرعونيـــة، الدعوة الإسلامية، الاشتراكية، اللامعقول، والوجودية. وقد اعتبره النقـــاد أسرع الفنانين والكتّاب استجابة لكل هذه الدعوات"[٢٥٠].

لقد حاول "توفيق الحكيم" تجنيد الرمز إلى الفرعونية من أجـــل خدمـــة أفكاره حول الثورة المصرية، البعث والاتحاد. وكما قال كامل الزهـــيري "لقد استوعب توفيق الحكيم ماضي مصر وتصوّر مستقبلها، فكتب عـــودة الروح وتحدّث – بعين الخيال – عن عاصفة مباركة قبل أن يتزلزل النظام القديم في مصر، وهذه النبوءة بالمستقبل، وهذا الاستيعاب للمـــاضي همـــا اللذان يميّزان الفنان حين يكتب في السياسة عن المفكر. فالفنان هو الجســـر بين الماضي والحاضر"[٢٥١].

يظل الرمز في الرواية هو الوسيلة التي أوصلت النقاد إلى فكرة العمق أو طروحات الكاتب الفكرية والسياسية، وإلا فإن الإعتراض على الرمـــز ،وعدم الاعتراف به – كما فعل بعض النقاد المشار إليهم ســـابقاً– يُبقـــي الرواية ،على سطحيتها، مجرد وقائع حدثت لأســـرة ريفيـــة تعـــكن فـــي القاهرة، بحيث لا تفرقها عن أية رواية عادية، ولكن "عبد المحسن طه بدر" لا يعتبر "توفيق الحكيم"ساذجاً إلى هذا الحدّ، فهو أراد لروايته دلالة أعمـــق وبناءً اكثر تماسكاً، فجعل من حياة هذه الأسرة محاولة لتفسير حياة شـــعب بأسره حاضراً وحضارةً"[٢٥٢]. لذلك هذا الأمر يعني أن النص ملتزم بأفكاره، بطروحاته وبمضامينه. فالإلتزام في الأدب يرتبط بما سبق ذكره مـــن أن هنالك علاقة بين الكاتب وبين ما يكتبه. ودعاة الالتزام يرون أن الحيدة في

---

[٢٥٠] أنظر: رجاء النقاش، الهلال، عدد ٢، ١٩٦٨، ص ١٧٣.
[٢٥١] كامل الزهيري، توفيق الحكيم والسياسة، الهلال، عدد ٢، ١٩٦٨، ص ١٨٥.
[٢٥٢] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٨١.

الفن هي أمر مستحيل، لأن ذاتية الكاتب تتجلى في الإدراك نفسه[٢٥٣]، بحيث قيل يجب على الكاتب أن يكون ملتزماً "فالتزام الأديب أو الفنان شيء حر ينبع من أعماق نفسه، لذا يجب أن يكون الالتزام جزءاً من كيان الأديب أو الفنان، ويجب أن يلتزم وهو لا يشعر انه يلتزم، وإذا شعر الأديب أن الالتزام هو شيء طبيعي، أنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته، فإن ما يُنتِجه مع الالتزام هو الفن الحقيقي" [٢٥٤].

"فعلى الرغم من أن الواقعية تلاحظ الواقع ملاحظة شاملة، وتعبر عن زواياه، فإنها لا تهمل جانب الخيال والخلق، وعلى الرغم من أنها تستلهم مادتها من الواقع الشعبي، فإنها لا تهمل استلهام القضايا ذات الطابع الميتافيزيقي، أو ذات الطابع التاريخي، أو ذات الطابع الجمالي، وعلى الرغم – كذلك – من أنها تُؤثِر الحركة الإبداعية من خلال الفن الموضوعي، إلا أنها – كذلك أيضا – لا تهمل الإبداع من خلال الأدب الذاتي"[٢٥٥].

إن الطروحات الفكرية التي التزمت بها هذه الرواية، والتي لفّعها الرمز، كانت بالأصل سياسية واجتماعية – كما أشار إليها النقاد– لأنها "تصور كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية"[٢٥٦]، لذا فان الثّنائية التي تقوم عليها رموز الرواية، تجعل منها نصّاً ملتزماً سياسياً، أو نصاً مسيَّساً، أو على أقل تقدير، فيه خصائص كثيرة من "أدب المواقف"، حيث يرى الحكيم نفسه ذا مسؤولية إزاء مجتمعه، فألزم نفسه على اتخاذ مواقف من

---

[٢٥٣] أنظر: محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت، ص ١٥٤.

[٢٥٤] أنظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٣١١.

[٢٥٥] محمد احمد العزب، عن اللغة والادب والنقد، رؤية تاريخية... ورؤية فنية، القاهرة: دار المعارف،ط١، ١٩٨٠ ، ص ٣١٤.

[٢٥٦] عز الدين الأمين، مسائل في النقد، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٦٤، ص ١٠١.

قضايا اجتماعية وسياسية معينة في ظروف محددة[٢٥٧]. وقد شهد الثلث الأول من القرن العشرين نشاطاً روائياً في مصر، وذلك في ظل الظروف الاجتماعية السائدة، وخاصة نشوء الطبقة الوسطى، واتساع رقعة المثقفين في ظل الظروف السياسية في العالم العربي عامة، والمصري خاصة في التحرر الوطني والتخلص من الاستعمار، وهكذا تحولت الرواية إلى أداة فنية،حتى أصبحت طاقة سياسية واجتماعية هامة تعتني بمصير الفرد، تاريخه، ووضعه في المجتمع، وتعبر عن آمال الأمة، روحها، طموحاتها، وقضاياها[٢٥٨].ولعل ما صرح به "توفيق الحكيم" نفسه عن كتاباته بوجه عام ومدى التزامها، وعن "عودة الروح" بوجه خاص، يلخص مفهومه عن هذا الموضوع، إذ يقول "إن عملي في أكثر كتبي هو من صميم الأدب الملتزم، ولست أدري أهذا راجع إلى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم، أم إلى طبيعتي الخاصة؟... إنما الذي أعرفه هو منذ أن أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أُنشئ لنفسي أسلوبا جميلاً [...] ولكني أردت أن أتخذ من الأسلوب خادماً لأهداف أخرى، غير مجرد الإمتاع!... هذه الأهداف، كما ظهرت واضحة للناس، كانت قومية، وشعبية، وإصلاحية في "عودة الروح"، وفي "عصفور من الشرق"، وفي "يوميات نائب في الأرياف"[٢٥٩].

---

[٢٥٧] في هذا المجال يحذّر بعضهم من أن يتحول "الإلتزام" إلى "إلزام" ، وبالرغم من هذا كله يصبح من غير المجدي أن أعظم خطر يواجه أدب الالتزام هو أن يتحول إلى أدب من اجل الإلتزام. (عن أدب الالتزام وأدب المواقف) راجع:

و.ô. è ، ن ô ة آن ن éàé?, âهي âى غن âى مة آ, ى-ظل غل: نة âة نم, ١٩٧٩, آ ٥٩ وما بعد.

-ماكس أديريث، أدب الالتزام، ص ١٠٩- ١٥٨.

-ماكس اديريث، الأدب الملتزم، مجلة أدب ونقد، العدد ٦، أغسطس ١٩٨٤، ص ١١٦-١٣١

[٢٥٨] عن الرواية السياسية ودورها راجع:

éâ بهéة â ن âة, ô هي éèéé-ن هنه آ, âهي آ آ éî, é ة ى غي: ل é نة âة ê , ١٩٨٩, آ ٢٣-١٧.

-احمد محمد عطيّة، الرواية السياسية، القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت، ص ٧- ١٣

[٢٥٩] توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٢١١-٢١٢.

هذا التصريح يبين توجّه "توفيق الحكيم" المتعمّد في إكساب أعماله الأدبية طابعاً قومياً، اجتماعياً وذاتياً، وهذا يُعتبر أحد انعكاسات المتغيرات الاجتماعية الثقافية والسياسية التي حدثت في مصر، في هذه الحقبة. ومن أجل ذلك سخّر الكاتب كل الأدوات الفنية والنواحي الأسلوبية لأن الواقع في شموله، هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع، ليس ماضياً فحسب، وإنما مستقبلاً أيضا. وليس أحداثاً فحسب، وإنما تجارب ذاتية وجماعية، أحلاماً ومخاوف، عواطف وخيالات[٢٦٠].لذلك كان للرمز دوره الحقيقي في نقل هذه الرواية من ظاهرها الساذج ، إلى باطن مشحون بقضايا أكثر رسوخاً في وعي العصر الذي كُتبت فيه، وذلك بانتقاء معلومات تحرّض على مضمون معين. فمع التزام هذه المعلومات بالرؤية الواقعية، إلا أنها تؤدّي أخيرًا إلى طرح المضمون النهائي الأعمق من خلال الرمز،وليس من خلال البنية السطحية لواقعية الأحداث[٢٦١].كماوأن اللغة قد أدت دوراً مهماًفي هذا الباب، كجزء من النواحي الأسلوبية التي ساهمت في تشكيل المضمون وفكرة العمق في الرواية.

(٣) اللغة:

إن التحليل الأسلوبي للنص الأدبي يشمل بداخله بحث لغة هذا النص، والدلالات اللغوية الكامنة في الألفاظ والكلمات، لأن دراسة اللغة لا تتّصل بالأدب لذاته ،إلاّ من حيث هي كساء الأدب ،وبمقدار حاجة النص الأدبي بظروفه إلى هذا الكساء، حتى تصبح هذه اللغة جزءاً من نكهة الحياة التي يعبر عنها النص الأدبي[٢٦٢].لغة النص الأدبي لها التأثير المباشر والأول على المتلقي، وهي الرداء الخارجي للرواية، وتحتل المكان الأول في تعدادنا للعناصر الأسلوبية الجمالية، إنطلاقاً من أن اللغة هي صميم العمل

---

[٢٦٠] أنظر: أرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٣٧-١٣٨.
[٢٦١] أنظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ٤٧.
[٢٦٢] أنظر: محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص ٣٨-٣٩.

الفني، والأدب بحد ذاته هو فن اللغة، ولا يمكن سبر أغواره ولا محاولة فهم معانيه ومضامينه، دون فحص مادته الأولى والمباشرة ،ألا وهي اللغة[٢٦٣]. فاللغة وسيلة لا غاية، هي وسيلة تعبير، وسيلة تخاطب، وسيلة توصيل ونقل لأفكار ومعانٍ، وسيلة تفاهم بين المصرّح (الكاتب)، وبين المتلقي (القارئ). وعندما يُطرق موضوع لغة النص الأدبي ومستويات هذه اللغة، يقسم النص إلى قسمين، السرد والحوار، حيث يقوم كل عمل روائي على أصوات كامنة فيه. ففي السرد يُسمع صوت غير مباشر لراوٍ مُطّلع، عارف أو مشاهد للحدث المحكي، أو يُسمع صوت مباشر أو غير مباشر لأحد أبطال الرواية. أما الحوار، فمن خلاله نسمع أصواتاً مباشرة لشخصيات الرواية، تُستخدم هذه الأصوات في الروايات، عادة، كأدوات لتفعيل أحداث الرواية، أو كوسائل للكشف عن طابع الشخصيات، مكنوناتها الشعورية، أسلوبها في التخاطب، وعلاقاتها مع غيرها من الشخصيات[٢٦٤].

"إيان واط" يرى أن وظيفة اللغة في الرواية هي وظيفة مرجعية أكثر بكثير مما في الأجناس الأدبية الأخرى، لأن هذا الجنس الأدبي يعمل من خلال العرض الشامل أكثر مما يعمل من خلال التكثيف المنمّق[٢٦٥]. من هنا فإن اللغة المتاحة أمام الكاتب، والوسائل التي يتعامل معها – حسب تيري إيجلتون– هي معطيات مشبعة بأنماط أيديولوجية من الإدراك مُصنّفة سلفاً لتفسير الواقع[٢٦٦].

إن معظم دارسي رواية "عودة الروح"، الذين اهتموا بمستويات اللغة

---

[٢٦٣] أنظر: ساسون سوميخ، لغة القصة في أدب يوسف إدريس، عكا: مكتبة ومطبعة السروجي، ١٩٨٤،ص٦-٧

[٢٦٤] ن.م، ص ٣٨ وما بعد.

[٢٦٥] أنظر: إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ٢٩. حيث يعتبر "إيان واط" أن هذه الحقيقة قد تفسّر كون كثير من الروائيين العظماء أمثال :(بلزاك)، (دستويفسكي)، و (ريتشاردسون) يكتبون بشكل فج، وبعامية صرفة أحياناً.

[٢٦٦] أنظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، فصول، ص ٢٩.

التي تميّزت بها الرواية كجزء من دراساتهم، أشاروا إلى مستويين أساسيين: *مستوى اللغة العامية* ،والتي اقتصرت على المقاطع الحوارية، وتسرّبت منها ألفاظ أحيانا إلى السرد. *ومستوى اللغة الفصحى* التي اختص بها السرد. هنالك من عاب على "توفيق الحكيم" استعمال اللغة العامية، حتى في المقاطع الحوارية، وطالب بتضييق مساحة العامية وحصرها بأجزاء من الحوار، وليس في كلّه[٢٦٧]، وقد هوجم "الحكيم" ،على هذا الأساس، هجوماً عنيفاً، مما اضطره إلى سحب

روايته من السوق.

ومن النقاد من اعتبر أن استعمال اللغة العامية في الرواية يهدف إلى تحقيق أغراض المؤلف، لأنها أقدر من الفصحى على ذلك، وللسبب نفسه لم يتردّد "توفيق الحكيم" من استعمال العامية في السرد أيضا ،حين تفوض الضرورة استخدامها[٢٦٨]، وذلك انطلاقا من الرؤية الواقعية السائدة عند الأدباء والنقاد ، بأن اللغة الشعبية أو العامية هي ألصق من الفصحى بواقع الشخصيات ،وأقدر على التعبير عن طبيعتهم وصورتهم الحقيقية. "محمد علي حماد" رأى "بعودة الروح" قصة مصرية عريقة بمصريتها، كتبها

---

[٢٦٧] أنظر: عبد القادر المازني، عودة الروح، البلاغ اليومي، ٢٥ يونيو ١٩٣٣، المقال ورد في كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٩٥ وما بعد.

وقد رأى "المازني" أنه لا بأس من استعمال اللغة العامية أحيانا، لأنها في مواقع معينة تكون أملح وأظرف تعبيراً من الفصحى، ولكن إذا احتلت الحوار كله فاستغرقت ثلاثة أرباع الرواية، فلمن يكتب الكاتب يا ترى؟ وعامية القاهرة غير عامية لصعيد..!!!.

[٢٦٨] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٣.

في مراجعته النقدية لكتاب (ألوان من القصة المصرية) رأى "عبد القادر القط" أن معظم الكتاب استخدموا الفصحى في السرد، وإن كان بعضهم قد بث في ثنايا السرد بعض الألفاظ العامية ،التي يرى أنها أكثر إيحاء ودلالة على الموقف الذي يصوره من اللفظة العربية، أو التي لا يجد لها نظيراً في هذه اللغة .وهو يرى أن العبرة بفنية الأداء وحسن استخدام العامية في السرد بما يكشف عن مفتاح الشخصية الروائية. (للتوسع) أنظر: عبد القادر القط، قضايا ومواقف، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٦١ وما بعد.

"توفيق الحكيم" عن الأشخاص الذين نراهم كل يوم، ونسمع بهم مع مطلع كل شمس، فقدّمهم الكاتب في صورهم الحقيقية التي نعرفها ونحسّها، ولا نكاد ننكرها، ونرى فيهم الصورة الصادقة التي نتخيّلها، فهم ليسوا إلا أشخاصا من صميم المجتمع المصري، محبّبين إلينا، مقربين منا، لا نجهلهم، وليسوا غرباء عنا[٢٦٩]، فحوارهم العامي الذي بسط جناحيه على غالبية أجزاء الرواية، طبع الرواية بطابع المصرية بأبطالها، بموضوعاتها، وبما فيها من عادات، طباع، وخلق مصرية صميمة[٢٧٠]، مما جعل بعض النقاد أمثال "جمال الدين الشيال" يرى في هذه العامية قوة للرواية، لم تكن لتفوز بها لو أنها كُتبت بالعربية الفصحى، لأنها أكثر تناسباً لشخصيات الرواية[٢٧١].

وقد لخص "غالي شكري" ذلك الصراع بين مستويات اللغة في الرواية، فمع تأكيده لأهمية اللغة العامية في إضفاء أجواء واقعية، بيّن أن هنالك تعارضاً حاداً بين العامية المصرية في واقعيتها المألوفة، وبين السرد الفصيح الكلاسيكي الرخامي. ويضيف "غالي شكري" ليس معنى ذلك أنه كان مطلوباً من "الحكيم" أن يكتب السرد بلغة الحوار، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص، وبما أن "عودة الروح" هي ابنة الطبقة الوسطى، ابنة الثورة المصرية، ابنة "محسن" "سنية" "زنوبة" و "ميروك"، فإن السرد الذي يناسبها هو السرد الواقعي في استلهام الحياة اليومية، والبعد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية[٢٧٢]. هذا الموقف نجده معارضاً لموقف "المازني" المتشدد، ففي حين نجد "المازني" يرفض العامية حتى في المقاطع الحوارية، إننا – على النقيض من ذلك– نرى موقف

---

[٢٦٩] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح بين العامية والفصحى، المقال في كتاب أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ١٥٥.

[٢٧٠] أنظر: محمد علي حماد، عودة الروح، المقال في الكتاب السابق، ص ١٦١.

[٢٧١] أنظر: جمال الدين الشيال، عودة الروح، المصدر السابق، ص ١٥٣.

[٢٧٢] أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٨٧-١٨٩.

"غالي شكري" أكثر ليبراليا في استعمال اللغة بالمقاطع السردية، فهو يدعو أن يكون السرد بعيداً عن الفصحى الكلاسيكية، وان يقترب بمستواه من واقعية الرواية فيظهر أكثر بسيطاً، وبذلك تضيق الفجوة بين لغتي السرد والحوار.

في بحث اتسم بالنضوج عن لغة "عودة الروح" يميّز فيه "بطرس الحلاق" بين نوعين من اللغة التي وردت في المقاطع الحوارية، النوع الأول يسميه *لغة الحوار*"، والنوع الثاني يسميه *لغة الكلام*". فعندما نتحدث عن لغة الحوار نحن نتحدث عن لغة تشغل ثلث مساحة النص، دون السرد، الوصف ،والتعليق. بها يتحدث أفراد "الشعب"، الناس في المقهى، الفلاحون في العزبة، مع التمييز بين "لغة الحوار" وبين "لغة الكلام". فالحوار الذي يأتي بغير لغة الكلام لا يتصف إلا بإحدى صفات ثلاث: إما أنه حديث فكري ينضح بكثير من الانفعالية شأن حوار الأثري الفرنسي ومهندس الرّي الإنجليزي (الرواية ج٢، ص٥٣- ٦٤)، أو حوار قصصي شأن حديث "الدكتور حلمي" عن الحملات التي شارك فيها في السودان مع الجيش الإنجليزي (الرواية ج١، ص ٢٥٩- ٢٧٤)، أو مناجاة داخلية تساؤلية، شأن الأحاديث كافة التي تدور في ذهن شخصية ما، ولا يعبر عنها إلا الراوي (الرواية، ج٢، ص ١٥-١٧؛ ص ٣١-٣٣). في هذه الحالات الثلاث نجّد أن اللغة المستعملة في الحوار هي اللغة الفصحى[٢٧٣]، لأن هذا النوع من الحوار يستعمله الراوي على لسان الشخصية، وغالباً ما يكون فحواه صادراً عن ذهنية الراوي ، وهو تعبير عن مضامين جادّة يقف المؤلف من ورائها عن طريق الراوي، واللغة الفصحى أقدر من العامية على استيعاب المضامين الجادة، لأن "المقياس العام الذي ارتضاه

---

[٢٧٣] أنظر: بطرس الحلاق، "الذهنية".. علاقة لغوية، دراسة في "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، فصول، ص١٦٧.

نقاد الموقف الواقعي هو ملاءمة اللغة للموضوع. فاللغة الفصحى إذا صلحت في التعبير عن المعاني الفلسفية أو الفكرية ،فإنها قد لا تبدو طبيعية مع الموضوعات التي تعالج قضايا الشرائح الدنيا للمجتمع . وهذا في جوهره يُرَدّ إلى تصوّرهم لطبيعة العمل الفني القائم على الوحدة بين الصياغة والمضمون, أو الشكل والمحتوى. وإلى هذه الوحدة يمكن تفسير الأسس الفنية التي يستند إليها هؤلاء النقاد في موقفهم من لغة الحوار في الرواية"[٢٧٤]

أما "لغة الكلام" فهي المقاطع الحوارية التي لا تعتبر فكرية، ولا قصصية، ولا تساؤلية، وهي مكتوبة باللغة العامية الشعبية، وقد ظهرت بثلاثة مظاهر: *المظهر الأول* وهو ينقل إلى القارئ معلومات، إلا أن اغلب هذه المعلومات غير ضروري أو غير مهم بوصفه خبراً، لأن هذا النوع من المعلومات يصل إلينا غالباً عن طريق الراوي، وقليلا جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات. فإذا ظهر بعض من نفس الخبر تلميحا في معرض لغة الكلام، فغالبا ما يأتي جوهره في لغة الراوي[٢٧٥]. *المظهر الثاني* من لغة الكلام هو ما ينقل إلينا صورة عن الناطق بها، إذ تُظهر عواطفه، مواقفه، وساوسه، أحلامه، مخاوفه، وكل ما يجيش في نفسه، أو تفضح موقفه الاجتماعي وثقافته[٢٧٦]. حيث يعتبره "أحمد ابراهيم الهواري"

---

[٢٧٤] أحمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٧٤.

[٢٧٥] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.الأمثلة حول هذا المظهر من مظاهر لغة الكلام كثيرة، فعلى سبيل المثال قصة "سليم" مع السيدة الشامية، إذ لمحت إليها "زنوبة" في حديثها مع "محسن" (انظر: الرواية، ج١ص٢٤)، غير أن المقطع لم يرد واضح المعالم كاملاً، إلا من خلال سرد الراوي، وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحي (انظر: الرواية، ج١، ص ٣٣-٣٢).

[٢٧٦] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.

"زنوبة" على سبيل المثال عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع (والست الطاهرة... والنبي...) تفضح موقفاً شخصياً، "وسنية" عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع (بنسوار) و(نينتي) تدل كذلك على موقع شخصي لهذه الشخصية.

تعبيراً كاشفاً عن بعد من أبعاد الشخصية في حركتها، وفي مواقفها الحية، به نتعرّف على أخلاقها، مزاجها وبيئتها من خلال مجموع الألفاظ أو اللهجات التي تنبئ عن موطنها وموقعها[٢٧٧]. *المظهر الثالث* بالإضافة إلى نقل خبر أو فضح موقف ،فإن لغة الكلام تقيم أطرافا من الحديث يتجاذبها الناس وتحافظ عليها، فهي أداة تماس بين الشخصيات، ووسيلة لإقامة علاقات بينها. فالوظيفة الأساسية التي تسيطر على الحوار هي الوظيفة التماسية، والدور الذي تضطلع به "لغة الكلام" إنما هو إقامة علاقات بين مختلف الشخصيات، علاقات هي هدف في حدّ ذاتها، المهم هو التواصل الدائم بينها، التواصل لمجرد التواصل[٢٧٨]، وقد تحدث (*R. Jakobson*) في مقاله عن وظائف الكلام فحدّد هذه الوظائف بمايلي: *الوظيفة الإحالية*، وهي التي تنقل معلومات أو تحيل إلى موضوع أو غرض. *والوظيفة الانفعالية*،وهي التي تكشف عن موقع القائل من قوله. *والوظيفة التماسية*،وهي التي تهدف إلى المحافظة على التواصل والتّماس بين المتخاطبين .(*Jakobson*) يرى أن الوظيفة التماسية أو المتواصلة ،هي الوظيفة الأساسية من وظائف لغة الكلام[٢٧٩]. من هنا ينشأ دور اللغة التواصلية الذي يفسّر تلك العلاقات الوطيدة التي تميّز بها أفراد "الشعب" في الرواية، والتي حرص "توفيق الحكيم" على إبرازها، فمظاهر حياة هذه الأسرة التي تقوم على "الاتحاد" في كل شيء ،والتناغم الاجتماعي بينها،

---

[٢٧٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٧٨.

وهو يورد رأي "محمد مندور" حول هذا الموضوع الذي يرى أن الواقعية الحقيقية العميقة ،هي تلك التي تستنطق لسان الحال لا لسان المقال، فالكاتب الواقعي العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها. (للتوسع) أنظر: - أحمد إبراهيم الهواري، ص ٢٧٥.

[٢٧٨] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص١٦٧-١٦٨.

[٢٧٩] أنظر: (رأي *Jakobson*بالفرنسية)، مقتبس من مقال بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.

والذي هو بعد فكري، وجزء من أجزاء المضمون، يتآلف مع الوسائل التعبيريّة التي تساهم مساهمة كبيرة في تشكيل هذا المضمون والقيام على خدمته. من هذه الوسائل استعمال أسلوب الحوار الذي يتصف بالتماس والتواصل بين هذه الشخصيات، أليسَ الحوار اليومي عند الشعب المتمثل "بالشعب" في الرواية، لا سيّما في العقلية العربية التي تفضي أهمية كبرى على هذه العلاقات الاجتماعية، هو حوار تسيطر عليه مسحة التواصل. وهذا يدل – أولا

وأخيراً- على التطابق بين الحوار الشعبي في الواقع، والحوار الوارد في النص. وهو أمر من شأنه أن يضفي صفة الواقعية في الحوار[٢٨٠].

إن اعتماد الكاتب على الحوار باعتباره الوسيلة الرئيسية للتعبير، وعدم استغلال الوسائل التعبيرية الأخرى استغلالا كافياء اضطره على التدخل في تفسير طابع الشخصية وتاريخها بصورة تقريرية[٢٨١]. فالتقرير (*Telling*) هو نقيض لما يسمى بالتصوير (*Showing*)، وهو يعني أن نعطي للمضمون صورة مباشرة أو صريحة بواسطة الإخبار. من هنا تنبع أهمية اللغة ودورها البالغ على حساب الحدث لأنها تحمل وظيفة إخبارية ليس إلا[٢٨٢]. من هنا فإن "بطرس الحلاق" في بحثه يميّز بين مستويين في اللغة الفصحى في الرواية: *المستوى الأول*، هو إبلاغي أو إخباري، وظيفته الوحيدة إبلاغ القارئ معنى معين، وهو أسلوب موضوعي في لغة سردية شفّافة ترصد الحركة من الخارج ،ولا تفسّرها إلا قليلا. أما *المستوى*

---

[٢٨٠] أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٨.

[٢٨١] أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٣.

[٢٨٢] عن التقرير (*Telling*)، وعن التصوير (*Showing*) راجع ما يلي:

Percy Lubbock, The Craft of Fiction, New York, 1962, pp.59-76.

-

--W.C.Booth, The Rhetoric of Fiction, 1961, pp. 20-30, 211-240.

-é- ٧٧-٧٨.

الثاني، فاللغة فيه ترصد الحركة من الداخل، وهي تصوّر ما يجول داخل الشخصيات.

إن الاختلاف بين المستويين هو اختلاف في أسلوبين تعبيريين، وموقفين متمايزين يقفهما الراوي، موقف موضوعي وآخر ذاتي، والمقصود هنا بالذاتية ليس ذاتية الأشخاص أي رؤيتهم من الداخل، بل ذاتية الراوي نفسه. هذان المستويان اللذان يبدوان مندمجين في مستوى اللغة الفصحى في الرواية هما في الحقيقة متمايزان، ولا يوحّد بينهما سوى كونهما خاضعين للإعراب، فاللغة التي تغلب عليها الموضوعية يسميها "بطرس الحلاق" "لغة القراءة" لأن مهمتها الأساسية أن تصل إلى القارئ، لتؤدّي مضموناً معيناً. أما اللغة التي تغلب عليها "الذاتية" يسميها "لغة الكتابة" لأن الأساس فيها هو الكاتب ، وما يريد أن يكتبه[٢٨٣].أما "لغة القراءة" ،فهي تلك اللغة المتميّزة عن لغة الحوار المباشر "لغة الكلام" آنفة الذكر، والمتميّزة عن اللغة المتأنقة، لغة الإنشاء الأدبي "لغة الكتابة"، فهي تلك اللغة الواردة على لسان الراوي سرداً، دون تعليق، إذ أنها كُتبت بالفصحى، وهي تؤكّد المضمون لا التواصل .ولا شكّ أنها تستغرق القسم الأكبر من النص[٢٨٤]. وأما "لغة الكتابة" فإنها تقتصر

---

[٢٨٣] .أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٤ وما بعد.
يعطي "بطرس الحلاق" أمثلة سردية كثيرة من الرواية كشواهد تهدف إلى إظهار التمايز بين المستويين اللغويين اللذين تحدث عنهما. على سبيل المثال: "*مرّ الوقت وأنين العصر وزنوبة غارقة في أحلامها لا ترى إلا الولد الأشقر بجانب البنت السوداء... وأن الفرح نازل عليهما، وأن أحدهما في طريق سفر، وأن، وأن... إلى آخر ما في عالم الغيب والرموز*" (الرواية، ج١ص١١).
ففي الفقرة السابقة، باستثناء الجملتين الأوليين، الرؤية داخلية، تعبر عما يجول في الخاطر ولم تفصح به الكلمات، ولا تدل إلا على ذاتية الشخصية "زنوبة". وفي مقطع آخر "*منبسطين كذا لفظت هذه العبارة بلهجة ساذجة صادقة بل عميقة... يدرك المتمعن فيها سروراً داخلياً بهذه العيشة المشتركة*" (الرواية، ج١ص١٠). هذا الوصف السردي يدل على ذاتية الراوي نفسه، فهو الذي يضفي على هذه الجماعة سروراً بالحياة المشتركة، إنه موقف ذاتي. (للتوسع) أنظر: بطرس الحلاق، ن.م، ص١٦٤-١٦٥.

[٢٨٤] .أنظر: ن.م، ص ١٧١.حيث يدخل في هذه اللغة نقل الحركة، على سبيل المثال:

على الوصف دون الحدث، فلا تدخل مباشرة في سرد الحركات ولا الأحداث،لأنها تختصّ بالوصف الذي لا يشكّل في بنية الرواية حدثاً يطوّر بقية الأحداث أو يضيف إليها جديداً. هذا الوصف يأتي أقرب ما يكون إلى اقتحام الراوي للنص، وهذا الاقتحام بادٍ شكلاً ومضموناً[٢٨٥].

من هنا يمكن أن نوجز أن اهتمام النقاد بمستويات اللغة في رواية عودة الروح ارتبط بقضايا فكرية، ومضامين الرواية. فاللغة الشعبية "لغة الكلام" لها وظيفة التماس والتواصل بين أفراد "الشعب" وهي قضية مضمونية صرفة. اما اللغة الحوارية، والتي هي ليست من لغة الكلام، والتي تسمى "لغة الحوار"، فهي تنحصر في المقاطع الحوارية الفكرية أو التساؤلية أو القصصية،وهي لغة فصيحة لأنها أقدر من العامية على استيعاب المضامين الجادة.

أما لغة السرد فهي بالأساس لغة فصحى، سوى ألفاظ عامية متناثرة عندما تقتضي الضرورة ذلك، وحينما تكون اكثر ايحاءً ودلالة من الفصحى. ويمكن تقسيم لغة السرد إلى مستويين: المستوى الأوّل، لغة القراءة، والتي تُبرز موقف الراوي الذاتي من خلال وصف داخلي للشخصية. المستوى الثاني، لغة الكتابة، والتي تقتصر على الوصف دون الحدث، وتتحدد وظيفتها بالانفعالية، ويقوم دورها على توجيه فهم القارئ في الاتجاه المطلوب.

"ابتسمت سنية متخابلة، ونظرت إلى زنوبة والى محسن بجوارها نظرة سريعة غير واعية وقد احمر وجهها" (الرواية، ج١، ص ١٢٩) . هذه الفقرة تنقل إلى القارئ ما يراه مشاهد المسرح مباشرة بعينية، إنها الحركة التي تكوّن مع الحوار الذي سبقها المشهد. أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٧١. كما ويدخل في هذه اللغة الوصف، وصف خارجي وأحيانا داخلي، منبسطاً وافياً (الرواية، ج١، ص ١٤١) أو جملاً سريعة في معرض نقل الحركة على شكل خاطرة أو تعليق يقحمه الراوي في النص دون أن يؤثر فيه مباشرة *"لم يتم جملته، لأن سنية –على ضعفها وهي مغمضة العينين ورأسها على صدر أمها –أخذت ... !!!"* . (الرواية، ج٢، ص١٥٨).

[٢٨٥]. أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٧٧ وما بعد.

من هنا فإن لغة الرواية بكافة مستوياتها مهما تمايزت وتشعّبت، فإنها – بالتالي– تقوم على خدمة مضامين الرواية وطروحاتها الفكرية، ومن خلالها تتجلى ذهنية "توفيق الحكيم" لا بشكل مجرد، بل بشكل عملي ومحسوس، فلم تعد الرواية مجرد مضمون فحسب، وإنما أصبحت عملاً فنياً متكاملاً، يتناغم فيه الشكل والمضمون، وتساهم فيه عناصر أسلوبية كثيرة كاللغة، والرمز وغيرها في توجيه الحدث، وبلورة الوصف والشخصيات نفسها نحو تشكيل مضامين الرواية، وبلوغ فكرة العمق فيها. أو بالعكس فإن مضمون الرواية وطرحها الفكري حددا شكلها وعناصرها الأسلوبية.

لقد توصّل نقاد الموقف الواقعي إلى نتيجة مفادها ،أن لغة الرواية وشكلها نابعان من طبيعة الموضوع، اعتقاداً منهم بأن مضمون العمل الفني أو الأدبي يحدد شكله وصياغته. فأكّدوا أيضا أن العمل الأدبي كيان متميّز يستحيل أن نفصل مضمونه عن شكله، وسلّموا أن العمل الأدبي هو كيان الروائي ،ينشد لغة جيدة، سليمة، موحية ،وفنية سواء في السرد أو الحوار[٢٨٦].

---

[٢٨٦] انظر: احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية، ص ٢٩١.

الخلاصة

إعتمد هذا البحث رواية "عودة الروح" لبحث اهتمامات النقاد بها بشكل تفصيلي ومستفيض، وذلك على ضوء المحاور الأربعة التي ذُكرت سابقاً

(أ) الالتفات إلى البيئة : منذ البداية وجدنا أن النقاد تناولوا الرواية على أساس صلتها بالواقع الذي يجمع الزمان والمكان (*Chronotope*) ، وقد كان لأحداث ثورة ١٩١٩ نصيبٌ غير قليل من أحداث الرواية، و "توفيق الحكيم" اعترف بأكثر من مناسبة، أنَّ أدبه وليد عصره وابن بيئته، لذلك اعتبر النقاد أن "توفيق الحكيم" قد أقحم كل ما يتعلق بثورة ١٩١٩ وزعيمها "سعد زغلول" على أحداث روايته.

أشار النقاد إلى عدم التَماس (*Contact*) بين المقاطع الريفية في الرواية والمقاطع القاهرية، فالمقاطع الريفية تحولت إلى عرض لأفكار المؤلف التي بُنيت بأسلوب التصور الفكري، والذي فُرض على الأحداث العاجزة وحدها عن النطق بهذا التصور. من هنا التفت النقاد إلى دور الفلاح الذي يربطه "توفيق الحكيم" – بشكل قسري – بالحضارة الفرعونية، وهي حركة كانت سائدة إلى حدٍّ كبير في الوقت الذي كُتبت فيه الرواية.

إنَّ عدم التوازن في مبنى الرواية يعزوه النقاد إلى حياة "توفيق الحكيم" التي يصطرع فيها الواقع والخيال، فكثيراً ما تُرجم هذا الصراع بهروب "الحكيم" من العالم الواقعي ولواذه بعالمه التجريدي.

على الرغم من فكرة العمق الحضاري لمصر، وتواصل الماضي والحاضر بالرواية، فقد رأى النقاد أن الرواية طُبعت بطابع المصرية، والحياة الواقعية النابضة بالحركة، فكثرت الصور الروائية التي تراءت فيها مصر عبر صفحات الرواية، وتنوعت وظيفة المكان من مشهد إلى آخر، من أجل تجسيد إحساس الشخصية في تفاعلها مع البيئة، كل ذلك في صور

روائية تتلاحق مواكبة تيار الزمن.

(ب) الالتفات إلى ذات المؤلف : لقد أجمع النقاد أن الرواية بأحداثها وشخوصها تمثل مقطعاً أو جانباً من حياة "توفيق الحكيم"، لأن "مُحسن" بطل الرواية هو "توفيق الحكيم"، فهنالك جوانب كثيرة من شخصية "الحكيم"، أحاسيسه، أحلامه، وأفكاره مُزجت مع شخصية "مُحسن" فأكسبتها أبعاداً لها صلة وثيقة بذاتية "الحكيم" في فترة من فترات حياته.

إتّفق النقاد أن إقحام الذات في "عودة الروح" تمتد إلى أعمال "توفيق الحكيم" الأخرى، "يوميات نائب في الأرياف"، "عصفور من الشرق"، "سجن العمر"، و "زهرة العمر". وهي تشكل معاً سلسلة من حلقات متصلة يستعرض فيها "الحكيم" مراحل حياته. على أنّ هنالك تفاوتاً في انعكاس ذات "الحكيم" من روايةٍ إلى أخرى، وأحياناً في النص الواحد، وذلك تبعاً لعلاقة الكاتب بما يكتب، ومكانة ما يكتبه في نفسه. وقد ظهر هذا التفاوت في "عودة الروح" نفسها، ففي جزئها الأول ينقل "توفيق الحكيم" من حياته نقلاً حرفياً، أما الجزء الثاني، فقد أشار النقاد أنه قُدّم بعد عملية تقطير لتجربته الذاتية. على أن مقاطع كثيرة من الرواية يظهر فيها الكاتب وكأنه يُعمِل الذاكرة أكثر من إعماله الخيال (*Fiction*) . وهذا خير دليل على اتصالها الوثيق بحياته.

لقد انقسم النقاد في هذا الباب إلى قسمين، منهم من اعتقد أن "الحكيم" أقحم ذاته على النص بقصد، ومنهم من عالج الموضوع من منطلق عجز "الحكيم" عن الخروج من دائرة الذات التي سيطرت عليه في رواياته.

(ج) الالتفات إلى الشخصيات الموظفة : بالاعتماد على ما بيّنه النقاد، نفهم أن ثمة توظيفاً مقصوداً لبعض الشخصيات في هذه الرواية ، والتي رُسمت لتأدية وظيفة، أو لتبثّ فكرة، منها شخصيات رافقت الحدث برمّته، ومنها لا تكاد تبدو حتى تختفي.

لقد أجمع دارسو الرواية أن شخصيات "الحكيم" سرعان ما تتحول إلى "بوق" لأفكاره، فهو يُعلي من شأن الفكرة على حساب الواقع حتى كادت تبدو شخصياته رمزاً تتمحور وتتحرك في ذهنه، والكلمات التي يتعامل معها مثل "الوجود"، "الخليقة"، و "الإنسانية" تشي بظلال تجريدية، وهي أقرب إلى التجريد الفلسفي منها إلى التخصيص الإنسان، مما ينسجم مع طبيعته وتكوينه.

لقد رأى النقاد أن استعمال لقب "الشعب" في الرواية كتعبير عن شخصيات الرواية بمثابة شحنة هائلة من المدلولات الوظيفية التي تحملها هذه الشخصيات تعبيراً عن خصائص الشعب المصري. وقد انقسم النقاد بخصوص هذا التوظيف إلى قسمين، ما بين مؤيد ومتحفظ.

تركز النقاد بشخصية "فوكيه" الأثري الفرنسي، فاعتبروها شخصية مجنّدة لتبثّ طرح "الحكيم" الفكري الخاص به. وأيضاً هذه المرة تعددت الآراء والمواقف عند النقاد ما بين مؤيد ومتحفظ.

(د) الالتفات إلى الطروحات الفكرية : أجمع النقاد أن "توفيق الحكيم" كغيره من الروائيين في تلك الفترة يحسّ أنّه من أصحاب الرأي في القضايا الاجتماعية والسياسية، وأن طروحاتٍ فكرية كثيرة خاصة به طفت على سطح الرواية من القراءة الانطباعية الأولى.

لقد ارتبط بحث النقاد لمضمون الرواية ببحث الطرح الفكري فيها كجزء من بحث المضمون، حيث أفرزت دراساتهم أن الرواية تحمل مضامين ترتبط "بالاتحاد" كطرح فكري، خاصةً وأن مظاهر "الاتحاد" شملت جميع أحداث الرواية، وهيمنت عليها، ومن فرط إصرار "الحكيم" عليها فقد تعدّت هذه المظاهر من العلاقات البشرية إلى الكائنات الحية الأخرى. واستطاع النقاد ربط هذا الطرح بالحضارة الفرعونية من جهة، وبالثورة من جهةٍ أخرى، وكأن مصر وريثة عاطفة التضامن والاتحاد

على مر الأجيال.

فكرة "البعث" تمثلت بثورة ١٩١٩ ، التي اعتبرها النقاد مظهراً من مظاهر مستقبل الشعب، و"الحكيم" بذلك يوحّد بين الأزمنة (الماضي، الحاضر، والمستقبل).

إلتفت النقاد إلى طروحات فكرية أخرى مثل "حب الوطن" ، من خلال بطلة الرواية "سنية" التي استهوت القلوب في حبها. و "محاربة الطبقية"، من خلال تصرفات "أم محسن" مع الفلاحين. ومحاربة "ظواهر الشعوذة والتنجيم" ، من خلال تصرفات "زنوبة"، وطروحات أخرى تتعلق " بالمرأة" و "الدين" وغيرها.

وجدنا أن قسماً من النقاد قد اعتبر الرواية ملتزمة بقضايا سياسية واجتماعية، لأنها صورت كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية، فقضية الالتزام (*Commitment*) هي مسألة أكدها "الحكيم" حينما اعتبر "عودة الروح"، "عصفور من الشرق"، و "يوميات نائب في الأرياف" روايات تحمل طروحات قومية، شعبية، وإصلاحية.

على ضوء هذا التوجه في النقد، والذي انتهجه النقاد في نقدهم ، يمكن الإشارة إلى أن طبيعة هذه الرواية قد ساهمت – من قريب أو بعيد – في تحديد هذا التوجه، فالمضمون الواقعي الاجتماعي قد فرض أسلوبا خاصاً في الرؤية، فكان الراوي العالم في كل شيء والمقتحم للأحداث، ضرورة ملحة لتقديم الموضوعات الاجتماعية، وتصوير الواقع الخارجي مع إبداء الرأي فيها. من هنا نكاد لا نجد ناقداً واحداً قد تناول هذه الروايات بمعزل عن الكاتب، طروحاته الفكرية، وواقعه المعيش السياسي والاجتماعي.

(هـ) علاقة الشكل بالمضمون : لقد أظهر النقاد صعوبةً في فصل الشكل عن المضمون، فتناولوا الروايات بشكل تكاملي، وأولوا أهمية للنواحي الشكلية من منطلق مساهمتها اللاّ محدودة في بلورة الفكرة

وصياغة المضمون، وهو الجانب الأهمّ حسب المنظور الواقعي في النقد والأدب. فالشكل وثيق الارتباط بالمضمون ويقوم على خدمته، والتطابق بينهما شرط أساسي وأوّلي عند النقاد الواقعيين. و "عودة الروح" هي واحدة من هذه الروايات التي اعتبرت تشكيلاً لعلاقة الخارج بالداخل، وعلاقة الداخل بالخارج. فأقام النقاد علاقة وثيقة بين مضمون الرواية وبين النواحي الشكلية والأسلوبية، فتعرضوا للرمز، اللغة، والمبنى ليس كوحدات قائمة بذاتها وإنما كقضايا تذوب بالمضمون، تُبحث من أجله، وتقوم على خدمته، فكانت هذه العناصر تسير في ركاب المضمون والفكرة كالظل يواكب صاحبه، لأن المذهب الواقعي بالتالي يوازن ويساوي بين أهمية الشكل والمضمون، ويضعهما في كفتي ميزان، فلا المضمون يستأثر بالاهتمام فيضوي الأسلوب، ولا الأسلوب يستأسد فيبتلع المضمون، كلاهما يؤدي رسالته فيدعم رديفه ويسنده، ليخرج العمل الأدبي قوياً متماسكاً متيناً.

لقد آمن نقاد هذه الرواية أن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشف عن الكثير من الأسرار الصياغية. فالنقد الأدبي ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات. وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي، ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي مهمة واحدة متكاملة. من هنا فإن العلاقة بين الصورة والمادة، أو بين الصورة والمضمون لا تكون علاقةً متآزرة متّسقة إلاّ في الأعمال الأدبية الناجحة. أما العمل الأدبي الفاشل، فهو العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتّساق.[٢٨٧]

---

[٢٨٧] أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٥٠ وما بعد.

من النتائج التي توصل إليها هذا البحث أن معظم النقاد في دراساتهم النقدية لعودة الروح لم يهملوا دراسة النواحي الأسلوبية والشكلية، واعتبروها في غاية الأهمية في تشكيل المضامين، لأن الخوض بموضوع صلة العمل الأدبي بالبنية الاجتماعية والواقع الذي نشأ به، لا يكفي وحده لتقديم صورة نقدية واضحة المعالم، لأن البحث في الوسائل الفنية والأسلوبية (مبنى العمل الأدبي، لغته، ورموزه) هو جزءٌ من نقل مضمون هذا العمل للمتلقي. فلا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون لأن وحدة العمل الروائي لا تقتصر على تصوير وقائع الرواية فحسب، بل إقناع المتلقي والتأثير فيه. لذا فالكاتب مُطالب بتصوير البيئة التي يحيا فيها أبطاله، مع التركيز على فهم نفوسهم وتبرير مواقفهم، وهو أمرٌ يحتاج إلى فنيةٍ وأسلوبيةٍ ما. من هنا فالنقاد الواقعيون عامةً يشترطون مشاكلة الواقع، أو الإيهام بالواقع، وذلك من خلال العناية بالموضوع، أسلوب المعالجة، تطور الحدث، واللغة على حدٍّ سواء.

ثبت المراجع

الكتب بالعربية

١. سمير أبو حمدان . **النص المرصود** . دراسات فى الرواية. بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٩٠ .
٢. إسماعيل أدهم ، وناجى إبراهيم . **توفيق الحكيم** . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٤٥ .
٣. أرمان أدولف. **ديانة مصر القديمة**. ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى. القاهرة : مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ، د. ت.
٤. أماكس ديريث . **أدب الالتزام** . تقديم وترجمة عبد الحميد شيحة . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، د.ت.
٥. يوسف ميخائيل أسعد . **سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .
٦. عزّ الدين إسماعيل . **التفسير النفسى للأدب** . الفجالة : مكتبة غريب ، ط٤ ، د.ت.
٧. آلن ، روجر . **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية** . ترجمة حصة منيف . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦ .
٨. عز الدين الأمين . **مسائل فى النقد** . القاهرة : مكتبة وهبة ، ١٩٦٤ .
٩. ثابت محمد بدارى . **الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى الحديث فى مصر** . (دون مكان نشر ودار نشر) ، ١٩٧٩ .
١٠. عبد المحسن طه بدر . **الأديب والواقع** . القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١ .
١١. عبد المحسن طه بدر. **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر** . القاهرة: دار المعارف،١٩٧٦ .
١٢. محمود تيمور. **اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة**. القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت.
١٣. محمود تيمور . **الأدب الهادف** . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٥٩ .
١٤. سليم حسن . **مصر القديمة** . القاهرة : مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٠ .
١٥. طه حسين . **خصام ونقد** . بيروت : دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٦٠ .
١٦. يحيى حقى . **فجر القصة المصرية** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
١٧. توفيق الحكيم . **بجماليون** . القاهرة : مكتبة الآداب بالجماميز ، ١٩٦٤ .
١٨. توفيق الحكيم . **سجن العمر** . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٤ .
١٩. توفيق الحكيم . **عصفور من الشرق** . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٤ .
٢٠. توفيق الحكيم . **يوميات نائب فى الأرياف** . الحلمية الجديدة : مكتبة الاداب ، ١٩٦٤ .
٢١. توفيق الحكيم . **إيزيس** . القاهرة : مكتبة الاداب ، ١٩٥٥ .
٢٢. توفيق الحكيم . **التعادلية مع التعادلية فى الإسلام** . القاهرة : المطبعة النموذجية ، د. ت.
٢٣. توفيق الحكيم . **عودة الروح** . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ج١ ؛ ج٢ ، ١٩٧٦ .
٢٤. توفيق الحكيم . **فن الأدب** . القاهرة : مكتبة الآداب ، د. ت.
٢٥. محمد على حماد . **"عودة الروح بين العامية والفصحى"** . فى كتاب ؛ الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٢٦. محمد على حماد **"عودة الروح"** . فى كتاب ؛ الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .

٢٧. محمد على حماد . "**عودة الروح ، أشخاص القصة**" . فى كتاب : الفكرة العربية فى عودة الروح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٢٨. عباس خضر . **الواقعية فى الأدب** . بغداد : دار الجمهورية ، ١٩٦٧ .
٢٩. على الراعى . **دراسات فى الرواية المصرية** . القاهرة : المؤسسة العامة للكتاب ، د. ت.
٣٠. رشاد رشدى . **المدخل إلى النقد** . شبرا : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٤ .
٣١. أحمد كمال زكى . **النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .
٣٢. فتحى سلامة. **تطور الفكر الاجتماعى فى الرواية العربية**. القاهرة: دار الفكر العربى،١٩٨٠ .
٣٣. محمد سلام . **دراسات فى القصة العربية الحديثة ، أصولها ، اتجاهاتها ، أعلامها** . الأسكندرية : د. ت.
٣٤. نبيل سليمان . **أسئلة الواقعية والالتزام** . اللاذقية : دار الحوار للنشر ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٣٥. أنجيل بطرس سمعان. **دراسات فى الرواية العربية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧ .
٣٦. سامسون سوميخ . **لغة القصة فى أدب يوسف إدريس**. عكا: مكتبة ومطبعة السروجى،١٩٨٤ .
٣٧. يوسف الشارونى . **القصة والمجتمع** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٧ .
٣٨. غالى شكرى . **معنى المأساة فى الرواية العربية ، رحلة العذاب** . بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط٣ ، ١٩٨٠ .
٣٩. غالى شكرى . **الرواية العربية فى رحلة العذاب** . القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١ .
٤٠. غالى شكرى. **ثورة الفكر فى أدبنا الحديث** . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ .
٤١. غالى شكرى . **ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦ .
٤٢. على شلش . **اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر ١٩٣٩ - ١٩٥٢** . دراسات أدبية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .
٤٣. جمال الدين الشيّال . "عودة الروح" . فى كتاب : **الفكرة العربية فى عودة الروح** . القاهرة: دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٤٤. توفيق الطويل . **أسس الفلسفة** . **القاهرة** : دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ .
٤٥. محمد حسن عبد الله . **الواقعية فى الرواية العربية** . القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧١ .
٤٦. فؤاد عزّام . **نظريات فى الأدب** . عكا : مطبعة دار القبس العربى ، ١٩٨٧ .
٤٧. محمد أحمد الغزب . **عن اللغة والأدب والنقد ، رؤية تاريخية .. ورؤية فنية** . القاهرة : دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٤٨. أحمد محمد عطيّة . **الرواية السياسية** . القاهرة : مكتبة مدبولى ، د. ت.
٤٩. مصطفى على عمر . **العمل الأدبى بين الذاتية والموضوعية** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٩ .
٥٠. مصطفى على عمر. **القصة وتطورها فى الأدب المصرى الحديث**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢ .
٥١. لويس عوض . **الحرية ونقد الحرية** . القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
٥٢. يوسف نور عوض . **نظرية النقد الأدبى الحديث** . القاهرة : دار الأمين ، ١٩٩٤ .
٥٣. شكرى عياد . **دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد** . القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٨٧ .
٥٤. يمنى العيد . **تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى**. بيروت : دار الفارابى، ١٩٩٠ .
٥٥. محمود غنايم . **تيار الوعى فى الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية** . بيروت : دار الجيل

- القاهرة دار الهدى ، ١٩٩٢ .
٥٦. ماهر حسن فهمى . **السيرة تاريخ وفن** . القاهرة : مكتبة النهضة العربية ، ١٩٧٠ .
٥٧. عبد الحميد القط . **بناء الرواية فى الأدب المصرى الحديث** . القاهرة : دار المعارف ، د. ت.
٥٨. عبد القادر القط . **قضايا ومواقف** . القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٤ .
٥٩. سيد قطب . **النقد الأدبى أصوله ومناهجه** . بيروت : ١٩٧٠ .
٦٠. ف كوزينوف . **الرواية ملحمة العصر الحديث** . ترجمة جميل نصيف التكريتى . بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، ١٩٨٦ .
٦١. إبراهيم عبد القادر المازنى . "عودة الروح" . فى كتاب : **الفكرة العربية فى عودة الروح** . القاهرة دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٦٢. محمد مندور . **الأدب ومذاهبه** . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والتوزيع ، ١٩٧٩ .
٦٣. محمد مندور . **فى الميزان الجديد** . القاهرة ، ١٩٤٤ .
٦٤. فاطمة موسى . **فى الرواية العربية المعاصرة** . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ .
٦٥. محمد غنيمى هلال. **قضايا معاصرة فى الأدب والنقد**. القاهرة : مطبعة نهضة مصر، د. ت.
٦٦. أحمد إبراهيم الهوارى . **الفكرة العربية فى عودة الروح** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٦٧. أحمد إبراهيم الهوارى . **نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٦٨. أحمد إبراهيم الهوارى . **البطل المعاصر فى الرواية العربية** . القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٩ .
٦٩. أحمد هيكل . **الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٧٠. محمد حسين هيكل . **ثورة الأدب** . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨ .
٧١. طه وادى . **صورة المرأة فى الرواية المعاصرة** . القاهرة : دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
٧٢. إيان واط . **نشوء الرواية**. ترجمة ثائر ديب . القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧ .
٧٣. وارين . أويلك . ر . **نظرية الأدب** . ترجمة محيى الدين صبحى . بيروت : المؤسسة العربية للنشر ١٩٨٧ .

المجلات (مقالات بالعربية) :

١. نبيلة إبراهيم . "القارئ فى النص ، نظرية التأثير والاتصال" . **فصول** ، الأسلوبية ، مجلد٥، عدد ٢ ، ١٩٨٤ .
٢. ماكس أديريث . "الأدب الملتزم" **مجلة أدب ونقد** ، العدد ٦ ، أغسطس ، ١٩٨٤ .
٣. إتيرى يجلتون . "الماركسية والنقد الأدبى" . ترجمة جابر عصفور ، **فصول** ، الأدب والأيديولوجيا ، ج١ ، مجلد ٥ ، عدد ٣ ، أبريل/ مايو/ يونيو ، ١٩٨٥ .
٤. بطرس الحلاق . "الذهنية ، علاقة لغوية ، دراسة فى عودة الروح لتوفيق الحكيم" . **فصول** ، الأسلوبية ، العدد ١ ، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ، ١٩٨٤ .
٥. كامل زهيرى . "احتفالية ثقافية بمئوية توفيق الحكيم" . **مكتبة الأسرة** ، جريدة أسبوعية تصدرها هيئة الكتاب بمناسبة مهرجان القراءة للجميع ، عدد ٧ ، ١٨ يوليو ، ١٩٩٨ .
٦. كامل زهيرى . "توفيق الحكيم والسياسة" . **الهلال** ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .

٧. لطيفة الزيات . "من قصص الحكيم" . **الهلال** ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .
٨. سهير القلماوى . "الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم" . **الهلال** ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .
٩. رجاء النقاش . "أدباء معاصرون" . **كتاب الهلال** ، العدد ٢٤١ ، فبراير ، ١٩٧١ .
١٠. رجاء النقاش . "مصر فى أدب توفيق الحكيم" . **الهلال**، عدد ٢ (عدد خاص)، فبراير، ١٩٦٨.
١١. كريستوفر بطلر . "التفسير والتفكيك والأيديولوجيا" . ترجمة وتقديم نهاد صليحة ، **فصول** ، المجلد ٥ ، العدد ٣ ، أبريل/ مايو/ يونيو ، ١٩٨٥ .
١٢. أمينة رشيد . "علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى - زمكانية باختين" . **مجلة أدب ونقد**، ديسمبر ، ١٩٨٥ .
١٣. إبراهيم طه . "نظام التفجية وحوارية القراءة" . **الكرمل** ، أبحاث فى اللغة والأدب ، جامعة حيفا ، العدد ١٤ ، ١٩٩٣ .

المراجع بالإنجليزية :

1. Allen, Roger. **The Arabic Novel an Historical and Critical Introduction** London : University of Manchester, 1982.
2. Booth, W. C. **the Rhetoric of Fiction**. Chicago and London, 1961.
3. Edel, Leon. **the Modern Psychological novel**. New York Grosset and Dunlap, 1964.
4. Erlich, Victor . **russian formalism**. 4 th Edition. the hague ; Mouton, 1980.
5. Forster, E. M. **Aspects of The Novel** . England : Penguin Books, 1966.
6. holland, N. **5 Readers Reading**. New haven and London : Yale Press, 1975.
7. Kilpatrick, H. **The Modern Egyptian Novel** . A Study in Social Criticism Ithaca Press, London, 1974.
8. lubbock, Percy. **The Craft of Fiction**. New York, 1962.
9. Moussa M., Fatma. **The Arabic novel in Egypt 1914-197**. Cairo : Egyptian General Book Organization, 1973.
10. Muir, E. **the Structure of Novel**. London, 1963.
11. pascal, Roy . **Design and Truth in Autobiography** London : Routtedge and Paul, 1960.
12. Sakkut, Hamdi . **the Egyptian Novel And its Main Treds From 1913 To 1952**. Cairo : the American University in Cairo Press, 1971.
13. Tomashevsky, "Thematics", in Lemon and M. ries Ed., **Russian Formalist Criticism-Four Essays**. Lincoln and London Un. Of Nebraska Press, 1965, pp. 61-95.
14. Wallis, budge . **Egyptian religion** . New York : Bell publishing Company.
15. Weller, r. **Concept of Criticism**. New Haven and london : Yale University Press, 1976.

الفهرس

مقدمة ٧

الفصل الأول : التفات النقاد إلى بيئة الكاتب ١١

الفصل الثاني : التفات النقاد رلى ذات الكاتب (علاقة الكاتب بما يكتب) ٢٠

الفصل الثالث : التفات النقاد إلى الشخصيات الموظّفة ٤١

الفصل الرابع : التفات النقاد إلى الطرح الفكرى ٥٧

(١) الاتحاد ٦٠

(٢) البعث ٦٨

(٣) ظاهرة الشعوذة والتنجيم ٧١

(٤) محاربة الطبقية ٧٢

(٥) موقفه من المرأة ٧٥

(٦) موقفه من الدين ٧٧

الفصل الخامس : علاقة الشكل بالمضمون ٨٠

(١) مدخل ٨٠

(٢) المبنى ٨٣

(٣) الرمز ٨٩

(٤) اللغة ١٠٥

الخلاصة ١١٦

ثبت المراجع ١٢٢