

الفصل الخامس

علاقة الشكل بالمضمون

مدخل

يقول "أرنست فيشر" "إن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل يرتبط كل منهما بالآخر برابط 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 أي سياق؟ وبأي 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 للمتلقي، فلتن 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 تفحصنا هذا التفريق تفحصا أدق، وجدنا أن المضمون يتضمن بعض عناصر الشكل، فمثلا الأحداث المروية في الرواية هي أجزاء من المضمون، على حين أن الطريقة التي رُتبت بها هذه الأحداث هي جزء من الشكل، ولو فرقنا هذه الأحداث عن هذه الطريقة التي رُتبت بها لما كان لها أي مفعول فني على الإطلاق^{١٨٧}.

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

^{١٨٥} أنظر: أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حلیم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١، ص ١٧٢.

^{١٨٦} أنظر: ثابت محمد بداري، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر ص ٢٥

^{١٨٧} ويلك ووارين، نظرية الأدب، ص ١٤٦.

دور الشكل في العمل الأدبي. منهم من اتجه اتجاهًا 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 إبراهيم 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 وتمييزه بمقوماته.

(ج) إن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي، لا يتعارض مع تأكيد 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 متأزرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة. أما العمل الأدبي الفاشل فهو العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه بتخلل، وتنافر، وعدم اتساق.

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

^{١٨٨} أنظر: مصطفى علي عمر، العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية، ص ٢٥٦.

^{١٨٩} أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية بالأدب العربي الحديث في مصر، ص ٢٥٠.

الأديب في عمله الأدبي قضايا مجتمعة الاجتماعية والسياسية، مع التزامه- بنفس القدر- بالقواعد الفنية للأدب^{١٩٠}، وقد لخص "غالي شكري" ذلك بقوله أنه " لا يمكن الاكتفاء بأن مضمون العمل الأدبي يحدد شكله، لأن التفاعل الدينامي بينهما لا يتيح فرصة الأسبقية لأي منهما، ولأن عملية الخلق الفني ليست من البساطة بحيث أنها تند المضمون مقدماً، والشكل بعد ذلك"^{١٩١}.

من خلال دراستنا الإستطلاعية، وجدنا أن معظم النقاد في دراساتهم النقدية لرواية "عودة الروح" لم يهتموا دراسة النواحي الأسلوبية والشكلية للرواية، واعتبروها في غاية الأهمية في تشكيل المضمون، 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 والرمز فيه) هو جزء من نقل مضمون هذا العمل الأدبي للمنلقي. فحسب الواقعيين- كما بينا سابقاً- لا يمكن الفصل بينهما، لأن وحدة العمل الروائي لا تقتصر على تصوير وقائع الرواية فحسب، بل إقناع المنلقي والتأثير فيه. لذا فالنقاد مطالب بتصوير البنية التي يحيا فيها أبطاله، مع التركيز على فهم نفوسهم وتبرير مواقفهم. وهو أمر يحتاج إلى فنية وأسلوبية ما.

من هنا فالنقاد الواقعيون يشترطون "مشكلة 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 يظل

^{١٩٠} أنظر: مصطفى علي عمر، العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية، ص ٢٥٦.

^{١٩١} أنظر: غالي شكري، ثورة الفكر في أدينا الحديث، ص ١٩٣.

^{١٩٢} أنظر: احمد إبراهيم الهوارى، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر،

السؤال يراودنا، هل تعاملوا مع هذه القضايا كمواضيع مستقلة عن مضمون الرواية؟ أم بحثوها جزءاً من المضمون وتقوم على خدمته؟!^{١١٢}

(١) *المبنى* : وهو مجموع أحداث النص^{١١٣} وهذه الأحداث لها أشكال متعددة، وكل مجموعة أحداث تتخذ شكلاً في النص، وكل شكل نسميه مساراً. مجموع هذه المسارات

يكون المبنى العام للنص^{١١٤}، 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" متقطع، 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 بيناتها، وإنما هي مجموعة وقائع لا تربط بينها وشلنج

^{١١٢} يقسم الحدث إلى قسمين حسب المدرسة الشكلية الروسية (أ) الحكاية (*Fabula*) (ب) الحكمة (*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* ، "الإستطراد"، "المقابلات"، "التضاد" وغيرها. انظر:

-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.

^{١١٣} عن الرسومات البيانية للمبنى، وعن أشكال الحدث، وعن أنواع الأحداث انظر:

- آبي، ع.، *نقد الرواية الحديثة*، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٥، ص ٧٩، ٦٤٦-٦٤٧.
- فلان، آ.، *نقد الرواية الحديثة*، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٠-٨٢.

قوية، فيها كثير من التفاصيل التي يسرف المؤلف في سردھا^{١٩٥}، وعلى ما يبدو أن "توفيق الحكيم" لم يعتنَ 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}.

إنفق النقاد، بغالبيتهم، بأن المقاطع الذهنية التي وردت في الرواية كانت حشواً، وأدت إلى تفكك الوحدة البنائية للرواية، قد اعتبر "غالي شكري" أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات، كانت تتوارى خلف أودية النداعي الذهني الذي يرجع بلإحدى الشخصيات إلى الوراثة لتوضيح جذورها الإجتماعية والنفسية في أسلوب تقريرى جاف، وقد أثمر هذا الأمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية لكثرة تدخل 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 تكتيكياً وليس اعتراضاً على

^{١٩٥} أنظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ١٩
^{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، أفق العامة، أفق عربية، ١٩٨٦، ص ١٦٩
^{١٩٧} أنظر: غالي شكري، ثورة المعتزل، ص ١٨٦
^{١٩٨} أنظر: عودة الروح، ج ١، ص ١٤٧ وما بعد...

مضمونها أو فحواها^{١٩٩} ، بينما "أحمد 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" يتحفظ من مضامين هذه المقاطع كجزء من تحفظه أصلاً من وجودها ، لعدم علاقتها بالبناء الروائي ولا بمضمون الرواية، لأن تدخل المؤلف وإقحام طروحاته الفكرية أثر على البناء الفني وأضعفه. وقد علل "مصطفى علي عمر" ذلك، أن "الحكيم" استرسل في الأحداث التي تقتضي الإيجاز وبتت الحديث في القضايا التي تدعو إلى الإسهاب^{٢٠١}، حتى طغى الخيط الذهني على أحداث الرواية، وأوشك أن يخفي 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، ص ١٢٢. 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 بمحاولة تغييره. كما يتعرض لمغامرات والد "سنية" في السودان بحيث يعتبر هذه المقاطع دعامة من دعائم البناء الفني وهي ليست عيناً فنياً كما رأها البعض. (للتوسع) انظر: 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، ص ٢٣٩. والمقصود تلك القصص المتعلقة "بالأوسطى شخلم" المطربة، وخصص "الدكتور حلمي" والد "سنية" عن رحلته إلى السودان، ومغامراته في غاباتها.

^{٢٠١} أنظر: مصطفى علي عمر، القصة وتطوُّرها في الأدب المصري الحديث، ص ٢٢٢.

^{٢٠٢} أنظر: أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٢٢٩.

وفرضه على أحداث الرواية، موافقها، جوّها، وطبيعة شخصياتها كثيرًا مما لا تقتضيه مسيرة الأحداث أو طبيعة المواقف أو مستوى الشخصيات^{٢٠٣}. فالأحداث لوحدها لا تستطيع التعبير عن كنه الأشياء، وتدخل الكاتب لإعطائها تفسيرًا أحيًا الرواية وجعلها أغنى وأعمق، وقد أشار "عبد المحسن طه بدر" إلى أهمية تدخل الكاتب لإحياء وإنقاذ روايته من السذاجة والسطحية، فلو اقتصر "توفيق الحكيم" روايته على الأحداث التي قدمها، دون التدخل لإعطائها تفسيرًا معيّنًا، 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 أدبياً عادياً أو ساذجاً إلى هذا الحد، فهو يريد لروايته رسالة أعمق وبناءً أكثر تماسكاً. وطبيعي أن الكاتب لو استطاع أن يقنعنا بتفسيره، دون أن يتدخل تدخلًا مباشرًا بيننا وبين الأحداث التي يقدمها في روايته، لبلغت روايته قمة الروعة، ولكن المؤلف يعجز عن إبراز فكرته بصورة فنية من خلال الأحداث، فيفرضها علينا فرضاً 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

^{٢٠٢} ن.م، ص ٢٣٨

^{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 خلافاً في بنائها الفني، منها عدم التمهيد لوقوع الثورة، فقد وقعت فجأة دون أن نص بيوار 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 حائلاً بين الأحداث وبين تطورها. أنظر: عبد المحسن طه بدر، ص ٣٨٥

جدية^{٢٠٥}، إلا أنه يؤكد أن هذا الطابع الهزلي الذي يطغى على الرواية، ويرد بأشكال متنوعة ومتعددة، قد ألبس الرواية روحاً خفيفة جذلي، وأدى وظيفة فنية ومضمونية متعددة الأطراف، فهو يرسم جزءاً مهماً من السوح المصرية المتمثلة في حب المرح والدعابة، فساعد المؤلف على تأكيد جو الأسرة المصرية، كما وساهم في رسم شخصيات الرواية، وتوجيه انتقادات اجتماعية لاذعة لنواح 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 ورسومها 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 البنر، والتي وردت على لسان "الدكتور حلمي"، فقد هدفت إلى إبراز عنصر "الإتحاد" حتى عند الحيوان، وقد رأى "عبد الحميد القط" بهذه الحكاية مزايذة ومبالغة في هذا الطرح، ووحدة الحيوان تضر بوحدة الرواية التي لم تتماسك أبداً^{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، ص ١٣٤. كما وانظر: عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ٢١

^{٢٠٦} أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٣٤

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، ص ١٩ - 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 لتتعدّد 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 توحى به الحكاية^{٢١١}، كان سببا لعدم التوازن بين باطن الرواية وظاهرها في نظر النقاد، فكما قال "بحيى حقي" إن باطن الرواية عظيم منه العنوان والاقْتباس، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة ومن اليسار كتاب الموتى وأسراره، كل هذا في صفحتين. والظاهر وقائع صيبانية فيها الكثير من التصنّع، ويكاد عقدها ينفطر لمبالغته في الطول^{٢١٢}. من هنا يظهر أن استخدام الرمز الذي توحى به الأحداث لا يتم 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، ص ١٣٦.

^{٢١٠} أنظر: بحى حقي، فجر القصة المصرية، ص ١٢٢
 أنظر أيضا: إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، ٢٢٩. حيث يرى إسماعيل أدهم 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، ص ١٠٦ وما بعد
^{٢١٢} أنظر: بحى حقي، فجر القصة المصرية، ص ١٣٣

^{٢١٣} أنظر: عبد الحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص ٣٨٩

مما جعل "روجر ألن" يعتبر محاولة الجمع بين الكون الرمزي، وبين الصورة الواقعية الحيوية التي تشكل الجزء الأول من الرواية محاولة فاشلة، لأنها أفقدت العمل الأدبي توازنه، وأحدثت خللاً بينائه 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 تعنى 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 يمثل 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 منوطاً بالنص المقروء. وتوظف الأشكال الترميزية في النص القصصي لتشهد غياب الطرف الثاني المرموز إليه. وإذا كانت هذه الأشكال لا تؤدي دورها الوظيفي إلا بالاهتداء إلى الطرف الغائب منها، فإن مهمة الإهتداء إذا ملقاة كلها على عاتق القارئ. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الطرف الغائب للأشكال الترميزية يشكل بالضرورة فجوة تمتلئ في النص المقروء، على أن مهمة ملئها قد تطول وقد تقصر، قد تتعسر وقد تيسر وفقاً لطبيعة الشكل الترميزي".^{٢١٦}

^{٢١٤} أنظر: روجر ألن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص ٣٧

^{٢١٥} ويك ووارين، نظرية الأدب، ص ١٩٦

^{٢١٦} إبراهيم طه، نظام التجربة وحوارية القراءة، الكرمل، أبحاث في اللغة والأدب، جامعة حيفا، العدد ١٤، ١٩٩٣، ص ١١٧. 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. إعتماـد الكاتب على الأسطورة لم يكن مباشراً، على أن القارئ للرواية ما أن يمضي في القراءة حتى ينسى تماماً هذا الإطار، ويواجه قصة ساذجة في قشرتها الخارجية، لكن القراءة الفاحصة تسعى أن تصل إلى لب الفكرة وجوهرها، وأن تتلمس عروقاً تصلها بالماضي ودروبه المتعرجة، وأن تستخرج البذرة من الفاكهة التي يقدمها لنا.^{٢١٧} لقد أجمع النقاد على اعتماد الرواية على الأسطورة الفرعونية حول "إيزيس *Isis*" و"أوزوريس *Osiris*"^{٢١٨}. وقد أوحى

^{٢١٧} أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٠.
^{٢١٨} ولد (أوزوريس) من الإله (جب- الأرض)، ومن الإلهة (ناوت- السماء)، حين أدرك هذين الإلهين الهرم فججزا عن قمع وحشية الناس وشرهم، تزوج (أوزوريس) من أخته (إيزيس) وجلس على العرش، وصار ملكاً على الآلهة والناس جميعاً، واستطاع بفضل الجمال والعلم والصلاح أن يتغلب على شر الناس، وأن يردهم إلى السلم، وأن يطهـم صناعاته. وكان (ست) إله الشر أخا (أوزوريس)، ولما رأى من أية حكمته أنه كرهته الغيرة فدعاه إلى وليمة أعد فيها صندوقاً فآخر الصنع، ووعد أضيافه بأنه مهديه لأي منهم يطابق الصندوق حجماً، فدخل إليه الضيوف واحداً بعد الآخر، حتى كان دور (أوزوريس) واستوى فيه وكان قد صنع على حجمه- أسرع شركاء إله الشر وأقلوا 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 فمزق جسده أربعة عشر جزءاً، ألقى بكل منها في مكان، فعادت (إيزيس) إلى بحثها، واستعادت أجزاء الجسم واستعانت بأختها وابنها (حورس)، وبطقوس الذين، فردوا إليه حياة شابة خالدة. لا يحيها على الأرض بل في السماء، وكذلك بُعث الإله الملك، ووعد بالبحث لكل من يفعل الخير في حياته. وقد أطلق المصريون القديماً على (إيزيس) سيدة السحر (*Lady of Enchantments*)، كما ورمز (حورس) للشباب والمستقبل الواعد. (للتوسع) أنظر: محمد حسين هيكل، *ثورة الألب*، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٥، ص ١٤٠.

- سليم حسن، *مصر القديمة*، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠، ج ٧؛ ج ٩، ص ٦٣١.
- أرمان أدولف، *ديانة مصر القديمة*، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكري، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت، ص ٨١.
- budge, Wallis, *Egyptian religion*, New York: bell publishing company, p. 62.

الرواية نفسها إلى هذا الصدى الأسطوري الذي حمل رموزاً 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 جهداً كبيراً عند النقاد، فكانت عملية الاهتداء إلى الطرف الغائب ميسرة وغير متعسرة، وذلك لكثرة الإشارات والمواقف المكشوفة، والتي طفت على سطح الرواية. وقد اكتشف بطل الرواية "محسن" تلك العلاقة بين "سنية" وبين ما توحى به من رمز، فألهبت "سنيه" خيال "محسن" على أنها "إيزيس" التي قرأ عنها كثيراً في كتب التاريخ.

"وذهب عيناه تتأمل نحرها العاجي غاية في البياض، يعلوه راس جميل مستدير غاية في السواد، يلتمع لمعاناً أخاذاً، كأنه قمر من الأنبوس. وخطرت لمحسن صورة يراها في الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصري القديم، صورة يحبها كثيراً..... صورة امرأة شعرها مقصوص أيضاً ومستدير كالقمر الأنبوس: "إيزيس"^{٢٢٠}

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

^{٢١٩} أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٠. وما بعد

^{٢٢٠} توفيق الحكيم، عودة الروح، ج ١، ص ١٤٤

وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب... ولقد كان لفكرة الرواسب القديمة التي تراكت على مدى الحضارات المختلفة في أعماق الشعب المصري؛ فكوتت منه قدرة خفية تسعفه في أزمانه وترد إليه روحه كلما استهدف لخطر التلاشي والانهيال... هذه الفكرة التي اعتقتها القصة كان لها اثر - كما لاحظ بعض نقادنا- في مجال "العمل" أي السياسة^{٢٢١}. وإذا كان "محسن" هو مكتشف العلاقة بين المعنى والرمز، فإنه كان أرهف أبطال الرواية نظرة إلى "سنيه"، كأنما هي المعبود،^{٢٢٢} فهي تدفع فئة من أبناء البرجوازية المصرية للاشتراك في الثورة والتخلص من فريديتهم، فحبهم لم يتركز في حبها هي بوصفها أنثى، بل في حب مصر،^{٢٢٣} فهذا الجهد الأسطوري الذي قامت به إيزيس يوحى 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... حبت 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 كلها وسرها الذي إن مسكه أي قارئ، فقد استطاع أن يمسك المصباح الذي ينير أمامه الطريق لفهم "عودة

^{٢٢١} توفيق الحكيم، التعادلية، ص ١٢٠ - ص ١٢٢.

^{٢٢٢} أنظر: طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة: دار المعارف، ط ٢،

١٩٨٠، ص ١٠٧.

^{٢٢٣} أنظر: أحمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٢ - ص ٣٣.

^{٢٢٤} لقد كان توفيق الحكيم حريصاً على تصوير هذه الفكرة من خلال مسرحية (إيزيس)،

وقد أبرز في تنبيل 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، فينبغ من وراء ظواهرها البراقة إلى لبها وجوهرها، وقد جاءت الرواية بشخصها الحديثة لتوقظ مصر الأمس، وتبعثها من جديد، وتعيد إليها الحياة بقلبها الحقيقي، وقلبها الماضي الذي يشع طهراً ونبلاً وملانكية^{٢٢٧}.

لقد ذهب النقاد إلى الاعتقاد أن فكريتي "الاتحاد" و "البعث من جديد" اللتين أصرتَ الحكيم عليهما إصراراً من خلال الرواية وأحداثها، قامتاً أساساً 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 أيضاً رموزاً لمعاني أخرى خارج وجودهم الفردي^{٢٢٨}، وقد وجد النقاد شخصية "سنية" أكثر الشخصيات بروزاً في هذا المجال، حيث تعامل معها "طه وادي" على أنها ذات بعدين:

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

البعث الفكري أو الرمزي، الذي تبدو فيه رمزاً للوطن (المعبود)، وهي بذلك أقرب إلى التجريد^{٢٢٩}.

حملت "سنية" رمزاً يخدم الموتيف (*Motif*) الذي ألح عليه الكاتب، ألا وهو البعث من جديد، وهناك 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- تؤكد 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 تحفظ، ويرى أن الحكيم استطاع أن يحمل "سنية" رمزاً لمصر (الوطن) ، وكل القرص التي منحها الكاتب لأفراد الأسرة للقاء البطلة "سنية" كانت بمثابة ارتباط بالمعبودة^{٢٣٠}، والمقصود بذلك حب الوطن والهيام به. فاطمة موسى^{٢٣١} تكشف عن بعد "سنية" الرمزي على أنها الوطن ببسر 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 أجله، ويستهوئ القلوب.

مصر = تستهوئ القلوب في حبها.

سنية = تستهوئ القلوب في حبها.

سنية = مصر.

إن تعامل النقاد مع شخصية "سنية" على أنها تحمل رمزاً لمعنى الوطن، وهو بعد 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 ١٩٦٦، ص ٤٧.

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

الاتحاد + حب الوطن = بعث من جديد

ومن النقد من يلتفت إلى ذلك البعد الرمزي أو الفكري الذي تؤديه "سنية"، إلا أنهم يبتؤوا في نفس الوقت صعوبة الاهتمام 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 بين "علي الراعي" أن واقع "سنية" المادي يتعارض مع ما تحمله من رمز أو طرح فكري^{٢٢٢}. لذا فإن ثوب هذا الرمز فضفاض، أوسع من أن تملأه "سنية"، على الرغم من أن النص يشجع 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^{٢٢٣}.

لقد أصر "توفيق الحكيم" على إكساب "سنية" بعداً فكرياً ورمزياً، بالرغم من عدم وعيها بما يجري حولها من أحداث. فإنه "من الأجدر، وقد حملها صورة المعبودة ورمز بها "إليزيص"، أن يجعلها تشارك في الثورة، خاصة والتاريخ يثبت اشتراك المرأة بدور إيجابي فيها. أو كان أجدره على الأقل، أن يجعلها واعيةً بمجريات الأمور الوطنية، تعتبر عن موقفها من الثورة وقضية الوطن، في حديث داخل البيت مع أمها أو أبيها الطبيب الضابط الذي يتباهى بحياته العسكرية في السودان، وذاكراته الوطنية والشخصية هناك^١. إن السياسة وخلود الوطن والثورة والوحدة والبعث، كل هذه معانٍ لم تُدر بخلد بطلة الحكيم البتة!"^{٢٢٤}.

^{٢٢٢} أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية العربية، ص ١٢٦-١٢٧.

^{٢٢٣} أنظر: لطيفة الزيات، في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٢٥.

^{٢٢٤} طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ١٠٨-١٠٩.

أضف إلى ذلك بعضاً 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 كنه مصر (المعبود).

مصر = عنصر تكاتف واتحاد.

سنية = عنصر تباعد وتضارب مصالح

مصر ≠ سنية (خطان لا يلتقيان).

إن حبّ الأبطال لسنية باعدهم وأدى إلى تضارب مصالحهم، لأن أنانيتهم كانت سبباً لفرقتهم، هذه الأنانية ممثلة في طمع كل رجال الأسرة في الظفر بسنية ظفراً فردياً. فالحب الذي يقوم على المصلحة الفردية يسبب الفرقة ويهدد بالضياع والتصدع^{٢٣٦}، تماماً كحب 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 والفردى (لمصر) ← يؤدي إلى الفرقة والتصدع.

الحب المصلحي والفردى (لسنية) ← يؤدي إلى 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 أعمالاً أدبية ذات ارتباط وثيق بمصر، إن كان ذلك بشخصياتها التي تحمل هذا الطرح الفكري، أو كانت بأحداثها التي تعبر عن هذا المفهوم، "عودة 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^{٢٢٧}.

لقد تزاملت الفكرتان: قصة الحب "السنية" وما تحمله من رمز لخدمة فكري الاتحاد والتعلق بالمعبود، وقصة القرويين وما تحمله من طرح فكري حول الاتحاد ومصر الخالدة والبعث. لذا راح النقاد يتوسعون في شرح هاتين الفكرتين وارتباطهما ببعضهما البعض، مشيرين إلى أن الطرح الأساسي في الرواية ينبثق من رؤية دينية روحية بالدرجة الأولى، فعنوان الرواية مستمد من الأفكار الدينية عند المصريين القدماء. وقد خلّص "الحكيم" من خلال هذه الأفكار إلى رؤيته الدينية والروحية، بأن مصر لا يمكن أن تموت، وإنما هي في الحقيقة خالدة^{٢٢٨}.

فالرمز في نظر النقاد جاء ليخدم مضامين الرواية وطروحاتها الفكرية والذهنية، حيث أكدوا أن "توفيق الحكيم" يجنّد الوسائل الفنية المتاحة من أجل أن يصل بالقارئ إلى فكرة العمق في الرواية، تلك الفكرة التي تعبر عن القضايا الجسام، والطروح 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

^{٢٢٧} أنظر: رجاء النقاش، مصر في أدب توفيق الحكيم، الهلال، ، عدد ٢، ١٩٦٨ ، ص ١٧١.

^{٢٢٨} 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 أوقدت الثورة المصرية^{٢٣٩}.

مصر متقطعة الأوصال = أوزوريس متقطع الأوصال.

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

"علي الراعي" ينضم إلى النقاد الذين رأوا "سنية" 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 سعيد النص المكتوب، وبين "إيزيس" و"أوزوريس"
كطرف غائب على سعيد 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 نقل هذه القضية المطروحة،
ولعل الصلة بين "أوزوريس" و"سعد زغلول" أكثر توفيقاً في هذا البلب^{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 ١٢٢-١٣٣.

^{٢٤٠} أنظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ١٠٧-١٠٨.

^{٢٤١} أنظر: محمد حسن عبدالله، الواقعية في الرواية العربية، ص ٢٠٢-٣٠٤.

شعب مصر القديمة ثار نتيجة لإبعاد "أوزوريس".

شعب مصر الحديثة ثار نتيجة لإبعاد "سعد زغول".

أوزوريس = سعد زغول

كل النقاد الذين تحفظوا من البعد الرمزي الذي حملته "سنية" على أنها تمثل "إيزيس"، لأنها لا تعيش القيمة الرمزية التي أسندت إليها وتظل بأفكار ضئيلة^{٢٤٢}. وقد تلخصت آراؤهم بالمعادلة التالية :

"إيزيس" في جمع أوصال "أوزوريس" هي عامل موحد للشعب ولاستمرار نضاله.

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

سنية ≠ إيزيس.

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 موحداً للشعب في الرواية بانخراطهم في الثورة.

"إيزيس" هي رمز للوحدة واستمرار النضال.

سنية = إيزيس.

لقد رأى "علي الراعي" أن المعنى الرمزي لأسطورة "إيزيس" كان أكثر رسوخاً في الجزء الثاني، بالرغم من أن المعنى الرمزي تعسفاً، والصلة بين الرمز وواقع الشخصية غير قوية. أما بالنسبة لـ "أوزوريس" الذي يرمز له الكاتب "بسعد زغول" فكان أكثر توفيقاً، لأنه صاحبه تمهيد فني واضح، فثمة حديث طويل عن روح مصر الخالدة. بالإضافة إلى عدم ظهوره على مسرح الأحداث، وكان في ذلك مطابقاً لغياب "أوزوريس"^{٢٤٣}.

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

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

^{٢٤٢} انظر: علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص ١٢٦-١٢٧.

الزعيم "سعد زغلول" "أوزوريس". "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 عبر عن حاجة مصر "سعد زغلول"، وحين تحدث عنه أثناء الثورة، قدّمه مجرداً ليكون أعمق في رمزيته، وليسهل إيجاد وجه الشبه بينه وبين الطرف الغائب (أوزوريس) من ثنائية هذا الرمز^{٢٤٥}.

"الرجل الذي يعتبر عن إحساسها، والذي نهض يطالب بحقها في الحرية والحياة، قد أخذ وسجن ونفي في جزيرة وسط البحار. كذلك "أوزوريس" الذي نزل يصلح أرض مصر، ويعطيها الحياة والنور، أخذ وسجن في صندوق ونفي مقطّعاً لرباً 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 يمثل الحاضر والمستقبل بل يمثل الماضي فقط. في حين أن الرؤية أو الموقف المعاصر، بطبيعته، يتجاوز الماضي ويستشرف المستقبل، فكل من ربط "أوزوريس" "سعد زغلول" حكم بذلك على "سعد زغلول" بعدم الفاعلية وبانتهاء دوره السياسي في ثورة ١٩١٩^{٢٤٧}، وعلى ذلك يمكن أن تجري 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، ج ٢، ص ٢٤٣.

^{٢٤٧} أنظر: احمد إبراهيم الهواري، الفكرة العربية في عودة الروح، ص ٣٦.

"طه وادي" تعمق 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 بد 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 يبرر 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 تبرز ذلك التواصل بين الماضي المتمثل بالحضارة الفرعونية، وبين الحاضر المتمثل بالمدن الثوري، والمستقبل المتمثل بالتطلع إلى حياة أكثر إشراقاً. لذلك وجدنا أن النقاد يتعاملون مع هذه الرموز مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمضامين الرواية وطروحات الكاتب الفكرية، فالأحداث الروائية حين تبلغ أقصى تطورها، يكون الظاهر والباطن، الحقيقة والرمز قد وصلا نقطة الكمال، فتتكاتف 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 تأثير "توفيق الحكيم" بهذه القصة الفرعونية صريحاً وواضحاً، فهي تتغلغل داخل الرواية، وتأتي مجنّدة 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 وجد أقرب من "توفيق الحكيم" وإنتاجه كنموذج للتأثر بهذه التيارات. فقد انعكست على أدبه الدعوات المختلفة التي كان لها صدى خلال الفترة الممتدة من سنة ١٩١٩ إلى نهاية حياته، مثل: الفرعونية، الدعوة الإسلامية، الاشتراكية، اللامعقول، والوجودية. وقد اعتبره النقاد أسرع الفنانين والكتاب استجابة لكل هذه الدعوات^{٢٥٠}.

لقد حاول "توفيق الحكيم" تجنيد الرمز إلى الفرعونية من أجل خدمة أفكاره حول الثورة المصرية، البحث والاتحاد. وكما قال كامل الزهيري "لقد استوعب توفيق الحكيم ماضي مصر وتصور مستقبلها، فكتب عودة الروح وتحدث - بعين الخيال - عن عاصفة مباركة قبل أن يتزلزل النظام القديم في مصر، وهذه النبوءة بالمستقبل، وهذا الاستيعاب للماضي هما اللذان يميزان الفنان حين يكتب في السياسة عن المفكر. فالفنان هو الجسر 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 الرمز، وعدم الاعتراف به - كما فعل بعض النقاد المشار إليهم سابقاً - يُقسي الرواية، على سطحيتها، مجرد وقائع حدثت لأسرة ريفية تسكن في القاهرة، بحيث لا تفرقها عن أية رواية عادية، ولكن "عبد المحسن طه بدر" لا يعتبر "توفيق الحكيم" ساذجاً إلى هذا الحد، فهو أراد لروايته دلالة أعمق وبناء أكثر تماسكاً، فجعل من حياة هذه الأسرة محاولة لتفسير حياة شعب بأسره حاضراً وحضارة^{٢٥٢}. لذلك هذا الأمر يعني أن النص ملقّم بأفكاره، بطروحاته وبمضامينه. فالإلتزام في الأدب يرتبط بما سبق ذكره من أن هنالك علاقة بين الكاتب وبين ما يكتبه. ودعاة الإلتزام 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 قائلزماً الأديب أو الفنان شيء حر ينبع من أعماق نفسه، لذا يجب أن يكون الالتزام جزءاً من كيانه الأديب أو الفنان، ويجب أن يلتزم وهو لا يشعر أنه يلتزم، وإذا شعر الأديب أن الالتزام هو شيء طبيعي، أنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته، فإن ما يُنتج مع الالتزام هو الفن الحقيقي^{٢٥٤}.

"على الرغم من أن الواقعية تلاحظ الواقع ملاحظة شاملة، وتبر عن زواياه، فإنها لا تهمل جانب الخيال والخلق، وعلى الرغم من أنها تستلهم مادتها من الواقع الشعبي، فإنها لا تهمل استلهم القضايا ذات الطابع الميتافيزيقي، أو ذات الطابع التاريخي، أو ذات الطابع الجمالي، وعلى الرغم - كذلك - من أنها تؤثر الحركة الإبداعية من خلال الفن الموضوعي، إلا أنها - كذلك أيضاً - لا تهمل الإبداع من خلال الأدب الذاتي^{٢٥٥}."

إن الطروحات الفكرية التي التزمت بها هذه الرواية، والتي لفعها الرمز، كانت بالأصل سياسية واجتماعية - كما أشار إليها النقاد- لأنها "تصور كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية"^{٢٥٦}، لذا فإن الثنائية التي تقوم عليها رموز الرواية، تجعل منها نصاً ملتزماً سياسياً، أو نصاً مسيئاً، 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، دت، ص ١٥٤.

^{٢٥٤} أنظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٣١١.

^{٢٥٥} محمد أحمد العزب، عن اللغة والأدب 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.

هذا التصريح يبين توجه "توفيق الحكيم" المتعمد 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 سخر الكاتب كل الأدوات الفنية والنواحي الأسلوبية لأن الواقع في شموله، هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع، ليس ماضياً فحسب، وإنما مستقبلاً أيضاً. 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 تحرض على مضمون معين. فمع التزام هذه المعلومات بالرؤية الواقعية، إلا أنها تؤدي أخيراً إلى طرح المضمون النهائي الأعمق من خلال الرمز، وليس من خلال البنية السطحية لواقعية الأحداث^{٢٦١}. كما وأن اللغة قد أدت دوراً مهماً في 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 تتصل بالأدب لذاته، إلا 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، وتحمل المكان الأول في تعدادنا للعناصر الأسلوبية الجمالية، إنطلاقاً من أن اللغة هي صميم العمل

^{٢٦٠} أنظر: أرنت فيشر، ضرورة الفن، ص ١٣٧-١٣٨.

^{٢٦١} أنظر: محمود غنيم، 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 المصّرح (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 لراوي مُطّلع، عارف أو مشاهد للحديث 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 طباع الشخصيات، مكوناتها الشعورية، أسلوبها في التخاطب، وعلاقتها 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 التكتيف المنمق^{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 ناسون سومينغ، لغة القصة في أدب يوسف إرييس، عكا: مكتبة ومطبعة

السروجي، ١٩٨٤، ص ٦-٧

^{٢٦٤} ن.م، ص ٣٨ وما بعد.

^{٢٦٥} أنظر: إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة نادر ديب، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ٢٩. حيث يعتبر "إيان واط" أن هذه الحقيقة قد تفسر كون كثير من الروائيين العظماء أمثال (بلزاك)، (دستوفسكي)، و (ريتشاردسون) يكتبون بشكل فجح، ويعامية 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 اقتصر على المقاطع الحوارية، وتسربت 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 كلّها^{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، وللأسبب نفسه لم يتردد "توفيق الحكيم" من استعمال العامية في السرد أيضاً، حين تقوض الضرورة استخدامها^{٢٦٨}، وذلك انطلاقاً 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 الهوارى، 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، فلن يكتب الكاتب يا ترى؟ وعامية القاهرة غير عامية لصعيد...!!!.

^{٢٦٨} أنظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٣٩٣. في مراجعته للنقدية 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 إحياء ودلالة على الموقف الذي يصوره من اللفظة العربية، أو التي لا يجد لها نظيراً في هذه اللغة. وهو يرى أن العبرة بفتية 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، فقتّمهم الكاتب في صورهم الحقيقية التي نعرفها ونحسّها، ولا نكاد ننكرها، ونرى فيهم الصورة الصادقة التي نتخيلها، فهم ليسوا إلا أشخاصاً من صميم المجتمع المصري، محبّين إلىّنا، مقربين منّا، 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 صميّة^{٢٧٠}، مما جعل بعض النقاد أمثال "جمال الدين الشيال" يرى في هذه العامية قوة للرواية، لم تكن لتفوز بها لو أنها كتبت بالعربية الفصحى، لأنها أكثر تناسلاً لشخصيات الرواية^{٢٧١}.

وقد لخص "غالي شكري" ذلك الصراع بين مستويات اللغة في الرواية، فمع تأكّده 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"ميسروك"، فإن السرد الذي يناسبها هو السرد الواقعي في استلهاام 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 الهوارى، الفكرة العربية في عودة للروح، 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 السرديّة، فهو يدعو أن يكون السرد بعيداً عن الفصحى الكلاسيكية، وأن 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 ج ٢، ص ٥٣-٦٤)، أو حوار قصصي شأن حديث "الدكتور حلمي" عن الحملات التي شارك فيها في السودان مع الجيش الإنجليزي (الرواية ج ١، ص ٢٥٩-٢٧٤)، أو مناجاة داخلية تساؤلية، شأن الأحاديث كافة التي تدور في ذهن شخصية ما، ولا يعبر عنها إلا الراوي (الرواية، ج ٢، ص ١٥-١٧؛ ص ٣١-٣٣). في هذه الحالات الثلاث نجد أن اللغة المستعملة في الحوار هي اللغة الفصحى^{١٧٣}، لأن هذا النوع من الحوار يستعمله الراوي على لسان الشخصية، وغالباً ما يكون فحواه صادراً عن ذهنية الراوي، وهو تعبیر عن مضامين جادة يقف المؤلف من ورائها عن طريق الراوي، واللغة الفصحى أقدر من العامية على استيعاب المضامين الجادة، لأن "المقياس العام الذي ارتضاه

^{١٧٣} أنظر: بطرس الحلاق، "الذهنية".. علاقة لغوية، دراسة في "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، فصول، ص ١٦٧.

نقاد الموقف الواقعي هو ملامعة 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 يُردّ 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^{٢٧٥} 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 خيراً، لأن هذا النوع من المعلومات يصل إلينا غالباً عن طريق الراوي، وقليل جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات. فإذا ظهر بعض من نفس الخبر تلميحاً في معرض لغة الكلام، فغالباً ما يأتي جوهره في لغة الراوي^{٢٧٥}. **المظهر الثاني** من لغة الكلام هو ما ينقل إلينا صورة عن الناطق بها، إذ تُظهر عواطفه، مواقفه، وسأوسه، أحلامه، مخاوفه، وكل ما يجيش في نفسه، أو تفصح موقفه الاجتماعي وثقافته^{٢٧٦}. حيث يعتبره "أحمد إبراهيم الهوارى"

^{٢٧٤} أحمد إبراهيم الهوارى، 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، ج ١ ص ٢٤)، غير أن المقطع لم يرد واضح المعالم كاملاً، إلا من خلال سرد الراوي، وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحي (انظر: الرواية، ج ١، ص ٣٢-٣٣).

^{٢٧٦} أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.
"زنوبة" على سبيل المثال عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع (والست الطاهرة... والنبي...) تفصح موقفاً شخصياً، "وسنية" عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع (بنسوار) و(ننتي) تدل كذلك على موقع شخصي لهذه الشخصية.

تعبيراً كاشفاً عن بعد من أبعاد الشخصية في حركتها، وفي مواقفها الحية، به نتعرف على أخلاقها، مزاجها وبينتها 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 أطرافاً من الحديث بتجاذبها 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 حد ذاتها، المهم هو التواصل الدائم بينها، التواصل لمجرد التواصل^{٢٧٨}، وقد تحدث (R. Jakobson) في مقاله عن وظائف الكلام فحدد 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 والتماس بين المتخاطبين. (Jakobson) يرى أن الوظيفة التماسية أو المتواصلة، هي الوظيفة الأساسية من وظائف لغة الكلام^{٢٧٩}. من هنا ينشأ دور اللغة التواصلية الذي يفسر تلك العلاقات الوطيدة التي تميز 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، ص ١٦٧-١٦٨.

^{٢٧٩} أنظر: (رأي Jakobson بالفرنسية)، مقتبس من مقال بطرس الحلاق، فصول، ص ١٦٧.

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

إن الاختلاف بين المستويين هو اختلاف في أسلوبين تعبيريين، وموقفين متميزين يقفهما الراوي، موقف موضوعي وآخر ذاتي، والمقصود هنا بالذاتية ليس ذاتية الأشخاص أي رؤيتهم من الداخل، بل ذاتية الراوي نفسه. هذان المستويان اللذان بيدوان مندمجين في مستوى اللغة الفصحى في الرواية هما في الحقيقة متميزان، ولا يوحد بينهما سوى كونهما خاضعين للإعراب، فاللغة التي تغلب عليها الموضوعية يسميها "بطرس الحلاق" "لغة القراءة" لأن مهمتها الأساسية أن تصل إلى القارئ، لتؤدي 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 المتميزة عن لغة الحوار المباشر "لغة الكلام" أنفة الذكر، والمتميزة عن اللغة المتأنقة، لغة الإنشاء الأدبي "لغة الكتابة"، فهي تلك اللغة الواردة على لسان الراوي سوداء، دون تعليق، إذ أنها كتبت بالفصحى، وهي تؤكد المضمون لا التواصل. ولا شك أنها تستغرق القسم الأكبر من النص^{٢٨٤}. وأما "لغة الكتابة" فإنها تقتصر

^{٢٨٢} 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: "مر الوقت وأذن للعصر وزنوبة غارقة في أحلامها لا ترى إلا الولد الأشقر بجانب البيت السوداء... وأن الفرح نازل عليهما، وأن أحدهما في طريق سفر، وأن، وأن... إلى آخر ما في عالم الغيب والرموز" (الرواية، ج ١ ص ١١).

في الفقرة السابقة، باستثناء الجملتين الأوليين، الروية داخلية، تعبر عما يجول في الخاطر ولم تفصح به الكلمات، ولا تدل إلا على ذاتية الشخصية "زنوبة". وفي مقطع آخر "بسبطين كدال لفظت هذه العبارة بلهجة سنانة بل عميقة... يترك المتمعن فيها سرورا داخلها بهذه العيئة المشتركة" (الرواية، ج ١ ص ١٠). هذا الوصف السردية يدل على ذاتية الراوي نفسه، فهو الذي يضيف على هذه الجماعة سرورا بالحياة المشتركة، إنه موقف ذاتي. (للتوسع) أنظر: بطرس الحلاق، ن.م، ص ١٦٤-١٦٥.

^{٢٨١} 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 تختص بالوصف الذي لا يشكل في بنية الرواية حدثاً يطور 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. أما 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 فصحي، سوى ألفاظ عامية متناثرة عندما تقتضي الضرورة ذلك، وحينما تكون أكثر إحياءً ودلالة من الفصحي. ويمكن تقسيم لغة السرد إلى مستويين: المستوى الأول، لغة القراءة، والتي تبرز 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. ♦

"التسمت سنية متخاطلة، ونظرت إلى زوبية وإلى محسن بجوارها نظيرة سريعة غير واعية وقد احمر وجهها" (الرواية، ج ١، ص ١٢٩). هذه الفقرة تنقل إلى القارئ ما يراه مشاهد المعرّح مباشرة بعينية، إنها الحركة التي تكون مع الحوار الذي سبقها المشهد. أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٧١. كما ويدخل في هذه اللغة الوصف، وصف خارجي وأحياناً داخلي، منبسطاً وأيقياً (الرواية، ج ١، ص ١٤١) أو جملاً سريعة في معرض نقل الحركة على شكل خاطرة أو تعليق يفحمه الراوي في النص دون أن يؤثر فيه مباشرة "ولم يتم جملة، لأن سنية - على ضعفها وهي منغمضة العينين ورأسها على صدر أمها - أخذت ...!!!". (الرواية، ج ٢، ص ١٥٨).

^{٢٨٥}. أنظر: بطرس الحلاق، فصول، ص ١٧٧ وما بعد.

من هنا فإن لغة الرواية بكافة مستوياتها مهما تمايزت وتشعبت، 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 متكاملًا، 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 توصل 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. فأكدوا أيضاً أن العمل الأدبي كيان متميز
يستحيل أن يفصل 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) الانتقادات إلى البيئة : منذ البداية وجدنا أن النقاد تناولوا الرواية على أساس صلتها بالواقع الذي يجمع الزمان والمكان (*Chronotope*) ، وقد كان لأحداث ثورة ١٩١٩ نصيباً غير قليل من أحداث الرواية، و"توفيق الحكيم" اعترف بأكثر من مناسبة، أن أدبه وُلد 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 التماس (*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 حد كبير في الوقت الذي كُتبت فيه الرواية. إن 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، وتوعدت 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 وشخصياتها تمثل مقطعاً أو جانباً من حياة "توفيق الحكيم"، لأن "مُحسن" بطل الرواية هو "توفيق الحكيم"، فهناك جوانب كثيرة من شخصية "الحكيم"، أحاسيسه، أحلامه، وأفكاره مُزجت مع شخصية "مُحسن" فأكسبتها أبعاداً لها صلة وثيقة بذاتية "الحكيم" في فترة من فترات حياته.

إنفق 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 أن هنالك تفاوتاً في انعكاس ذات "الحكيم" من رواية 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 يُعمل 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 لتبث فكرة، منها شخصيات رافقت الحدث برمته، ومنها لا تكاد تبدو حتى تختفي.

لقد أجمع دارسو الرواية أن شخصيات "الحكيم" سرعان ما تتحول إلى "بوق" لأفكاره، فهو يُعطي من شأن الفكرة على حساب الواقع حتى كادت تبدو شخصياته رمزاً تتمحور وتتحرك في ذهنه، والكلمات التي يتعامل معها مثل "الوجود"، "الخلقة"، و "الإنسانية" تسي 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 المنولات 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 مجتدة نبتت طرح "الحكيم" الفكري الخاص به. وأيضاً هذه المرة تعددت الآراء والمواقف عند النقاد ما بين مؤيد ومتحفظ.

(د) الانتقادات إلى الطروحات الفكرية : أجمع النقاد أن "توفيق الحكيم" كغيره من الروائيين في تلك الفترة يحسن أنه من أصحاب الرأي في القضايا الاجتماعية والسياسية، وأن طروحات 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، خاصة وأن مظاهر "الاتحاد" شملت جميع أحداث الرواية، وهيمنت عليها، ومن فرط إصرار "الحكيم" عليها فقد تعدت هذه المظاهر من العلاقات البشرية إلى الكائنات الحية الأخرى. واستطاع النقاد ربط هذا الطرح بالحضارة الفرعونية من جهة، وبالثورة من جهة أخرى، وكان مصر وريثة عاطفة التضامن والاتحاد

على مر الأجيال.

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

إلتفت النقاد إلى طروحات فكرية أخرى مثل "حب الوطن" ، من خلال بطله الرواية "سنية" التي استهوت القلوب في حبها. و "محاربة الطبقة"، 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 أسلوباً خاصاً في الرؤية، فكان الراوي العالم في كل شيء والمقتحم للأحداث، ضرورة ملحة لتقديم الموضوعات الاجتماعية، وتصوير الواقع الخارجي مع إيحاء 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 صعوبة في فصل الشكل عن المضمون، فتناولوا الروايات بشكل تكاملي، وأولوا أهمية للنواحي الشكلية من منطلق مساهمتها اللامحدودة في بلورة الفكرة

وصياغة المضمون، وهو الجانب الأهم حسب المنظور الواقعي في النقد والأدب. فالشكل وثيق الارتباط بالمضمون ويقوم على خدمته، والتطابق بينهما شرط أساسي وأولي 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 كوحدة قائمة بذاتها وإنما كضحايا تنوب 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 يستأثر 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 فصب، 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 علاقة متأزرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة. أما العمل الأدبي الفاشل، فهو العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق.^{٢٨٧}

^{٢٨٧} انظر: أحمد إبراهيم الهوارى، 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 يهتموا بدراسة النواحي الأسلوبية والشكلية، واعتبروها في غابة 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 جزء 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 حدٍ 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 الحلبي ، 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 . عز الدين إسماعيل . التفسير النفسى للأدب . الفجالة : مكتبة غريب ، ط ٤ ، د.ت .
- ٧ . آلن ، روجر . الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية . ترجمة حصة منبف . 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 . الأدب 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 ، ط ٢ ، 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 الآداب ، ١٩٦٤ .
- ٢١ . توفيق الحكيم . ليزيس . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٥٥ .
- ٢٢ . توفيق الحكيم . التعادلية مع التعادلية فى الإسلام . القاهرة : المطبعة النموذجية ، د.ت .
- ٢٣ . توفيق الحكيم . عودة الروح . الحلمية الجديدة : مكتبة الآداب ، ج ١ ، ج ٢ ، ١٩٧٦ .
- ٢٤ . توفيق الحكيم . فن الأدب . القاهرة : مكتبة الآداب ، د.ت .
- ٢٥ . محمد على حماد . 'عودة الروح بين العامية والقصحى' . 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 . المنخل 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 . الإسكندرية : د.ت .
٣٤. نبيل سليمان . أسئلة الواقعية والالتزام . اللاذقية : دار الحوار للنشر ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
٣٥. أنجيل بطرس سمعان . دراسات فى الرواية العربية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .
٣٦. سامون سويخ . 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 ، ط ٣ ، 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 اللجلات الأدبية فى مصر ١٩٣٩ - ١٩٥٢ . دراسات أدبية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .
٤٣. جمال الدين الشيال . "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 هزّام . نظريات فى الأدب . عكا : مطبعة دار القبس العربى ، ١٩٨٧ .
٤٧. محمد أحمد العزب . هن اللغة والأدب والنقد ، رؤية تاريخية .. ورؤية فنية . القاهرة : دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
٤٨. أحمد محمد عطية . الرواية السياسية . القاهرة : مكتبة مديولى ، 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 عباد . دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد . القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٨٧ .
٥٤. يمنى العيد . تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البشوى . بيروت : دار الفارابى ، ١٩٩٠ .
٥٥. محمود غنایم . تيار الوهم فى الرواية العربية الحديثة دراسة أسلوبية . بيروت : دار الجليل

- 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 الشؤون 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 وملاهيه . 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 هيكى . الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أمماب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ .
٧٠. محمد حسين هيكى . ثورة الأدب . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨ .
٧١. طه وادى . صورة المرأة فى الرواية المعاصرة . القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .
٧٢. إبان واط . نشوء الرواية . ترجمة نادر ديب . القاهرة : دار شقيقات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧ .
٧٣. وارين . أويلك . ر . نظرية الأدب . ترجمة محى الدين صبحى . بيروت : المؤسسة العربية للنشر ، ١٩٨٧ .

المجلات (مقالات بالعربية) :

١. نبيلة إبراهيم . 'القارى' فى النص ، نظرية التأثير والاتصال" . فصول ، الأسلوبية ، مجلده ، عدد ٢ ، ١٩٨٤ .
٢. ماكس أديرث . 'الأدب الملتزم' مجلة أدب ونقد ، العدد ٦ ، أغسطس ، ١٩٨٤ .
٣. إتييرى بيجلتون . 'الماركسية والنقد الأدبى' . ترجمة جابر عصفور ، فصول ، الأدب والأيدولوجيا ، ج ١ ، 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 . 'احتمالية ثقافية بتوية 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 القلماوي . 'الأسطورة في 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 في أدب توفيق الحكيم' . الهلال ، عدد ٢ (عدد خاص) ، فبراير ، ١٩٦٨ .
١١. كريستوفر بطر . 'التفسير والتفكيك والأيدولوجيا' . ترجمة وتقديم نهاد صليحة ، فصول ، المجلد ٥ ، العدد ٣ ، أبريل/مايو/يونيو ، ١٩٨٥ .
١٢. أمينة رشيد . 'علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي - زمكانية باختين' . مجلة أدب وثقافة ، ديسمبر ، ١٩٨٥ .
١٣. إبراهيم طه . 'نظام التفجئة وحوارية القراءة' . الكرمل ، أبحاث في 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 : Routledge 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

٧	مقدمة
١١	الفصل الأول : التفات النقاد إلى بيئة الكاتب
٢٠	الفصل الثاني : التفات النقاد إلى ذات الكاتب (علامة الكاتب بما يكتب)
٤١	الفصل الثالث : التفات النقاد إلى الشخصيات الموظفة
٥٧	الفصل الرابع : التفات النقاد إلى الطرح الفكرى
٦٠	(١) الانحداد
٦٨	(٢) البعث
٧١	(٣) ظاهرة الشعوذة والتنجيم
٧٢	(٤) محاربة الطبقة
٧٥	(٥) موقفه من المرأة
٧٧	(٦) موقفه من الدين
٨٠	الفصل الخامس : علاقة الشكل بالمضمون
٨٠	(١) مدخل
٨٣	(٢) المبنى
٨٩	(٣) الرمز
١٠٥	(٤) اللغة
١١٦	الخلاصة
١٢٢	ثبت المراجع