الفضاء الحكائي في رواية ميرامار
طبيعته، وأثره

د. عمّار أحمد الصفار

تمهيد:

تناول العديد من الدراسات النقدية العربية ذات الاختصاص في الرواية الفضاء الروائي وكانت البداية مع دراسة الدكتورة سيزا قاسم دراز، في كتابها (بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. التي أولت المكان، والزمان أهمية بالغة، ودرستهما على وفق المنهج البنائي، مفصلة القول فيهما، وتوالت الدراسات الأكاديمية في هذا المحور المهم من محاور بناء الرواية مطلقة مصطلح الفضاء الروائي عنوانا لها* ولكن دراسة مكونات هذا الفضاء في القصة ستستلزم اقتراح تسمية أخرى هي (الفضاء القصصي) إذا ما أراد الدارس توخي الدقة في الاصطلاح، ولا أدري ما المصطلح الذي يجب إطلاقه على فضاء القصة القصيرة جدا مثلا؟ ولما كان أي عمل سردي حكائي (حكاية شعبية، رواية، قصة طويلة، قصة قصيرة، أو قصيرة جدا) يتضمن الحكاية بوصفها البنية الأساس في أي عمل ينضوي تحت هذا النوع الأدبي، فإني أرى أن إطلاق تسمية (الفضاء الحكائي) ستكون أشمل، وأعم، كما أرى أن هذه التسمية، ستميز طرائق توظيف مكونات الفضاء في أي عمل حكائي، عن طرائق توظيفها في الأنواع الأدبية الأخرى. وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في الفصل الثالث من أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ (البناء الفني في قصص محمود جنداري)**

لم تجمع الدراسات النقدية على مصطلح محدد لهذا الفضاء، فمنها الذي يراه المكان من حيث انعكاسه في شخصية؛ فغاستون باشلار يرى أن " المكان مرتبط بالشخصية من حيث انعكاس وعيها فيه" [1] ولعل باشلار ينطلق في تصوره هذا عن المكان من كون المكان الأساس الذي بدونه لا يبدأ الزمن، وبدونه لا موقع للشخصية. من ناحية أخرى، فإن المكان الموضوعي جامد، وخيال الإنسان، هو الذي يحرره من جموده، ويمنحه حركته ودلالاته، فالخيال كما يرى باشلار " يلغي موضوعية الظاهرة المكانية- أي كونها ظاهرة هندسية- ويحل محلها ديناميته الخاصة" [2]. إن الملاحظ على رؤية غاستون باشلار أنها لا تنظر للمكان معزولا عن موقف الشخصية، فالمكان لا يتحدد إلا بمدى استجابة واعية من الشخصية، ولعل ذلك عائد لرؤيته الظاهراتية التي تربط المظهر الخارجي للمادة بالانعكاسات النفسية والوجدانية.

وإذا كان مفهوم الفضاء الحكائي عند باشلار مرتبطا بالمكان، كما ذكرنا، فإن مفهومه يرتبط بالزمان عند الفيلسوف (إيمانويل كانت) فهو يرى أن " الزمان هو الصورة المميزة لخبراتنا، فهو أعم وأشمل من المسافة، لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات، والانفعالات، والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها

نظاما مكانيا"[3] ولعل الناقدة جوليا كريستيفا أول من أطلق مصطلح الفضاء على المكان والزمان على وفق الثقافة السائدة في عصر ما[4]. وهناك من يرى الفضاء الحكائي مكانا وزمانا، لا انفصال لهما، تتحرك فيهما شخصية،[5] ولا دلالة ثابتة لهما، لأنهما سيكونان، والحال هذه، متغيري الدلالة بتغير الشخصية من حيث منطلقاتها الفكرية، والثقافية، والنفسية.

المكان :

كما هو معلوم، فإن المكان بأبعاده الهندسية المجردة، لا يحدد المفهوم المطلوب في النص الحكائي، فثمة مكونات تفصيلية تكمله، وتجسم أبعاده مثل: اللون، والرائحة، والأثاث، وعادات الأشخاص التي تسكنه هي أيضا، ولهذه المكونات وظائف دورها في بنائه[6]. إن المكان بتفصيلاته بعد خام، تشكله استجابات الكاتب، ونقرأ في معجم (لالاند) أن المكان " وسط مثالي يتصف بطابع خارجية أجزائه، وفيه يتحدد موضع، أو محل أدراكاتنا، وهو يحتوي بالتالي على كل الامتدادات المتناهية، وأنه نظام تساوق الأشياء في الوجود.."[7] إن الاستجابة تكون مصبوغة بانفعالات الكاتب وعواطفه، فيسقطها على الورق من خلال الشخصيات بما فيها الراوي. هكذا يؤدي المكان دورا مهما للكاتب فيكون بمثابة الحل الناجع فهو " يسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول [المكان] إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله"[8] إن دور المكان في تشكيل الفضاء الحكائي خاصة، والنص الحكائي عامة، لا يقتصر على التعبير عما يختلج في نفس الكاتب من انفعالات فقط، بل إنه فضلا على ذلك، يؤدي مهمة معرفية، من حيث إسهامه في تأسيس بناء معرفي في مجال إيهامي، فهو يهيئ فرصة جمع تخييل بين الوعي بمكان قائم، والوعي بآخر محتمل، يتشكل بينهما عالم متخيل لا يقوم على التصوير الهندسي فحسب، بل على " بنية متكاملة في المجال المعرفي، والتشكيلي"[9] وهكذا يصبح المكان في الرواية بوصفه بنية " نموذجا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية، لغة النمذجة المكانية"[10]

طبيعة المكان، وأثره

لقد تنوع توظيف المكان في رواية ميرامار، من حيث طبيعته، فثمة أمكنة مغلقة، وأخرى مفتوحة. واعتمدت الرواية – على نحو عام- على مكان تقع فيه أحداثها، وهو مدينة الإسكندرية وقد كانت " أكثر الشخصيات واقعية في العديد من الروايات الحديثة" [11] لأنها مدينة كبيرة كما هو معلوم، وكان الـ (بنسيون) ميرامار -الذي أخذت الرواية اسمه- البؤرة التي جمعت الشخصيات. والإسكندرية بوصفها مدينة كائنة في الواقع الخارجي، تعد المظهر الأبرز للإيهام بواقعية الشخصيات والأحداث. تمثلت الأمكنة المغلقة في كل من : بنسيون ميرامار، وعدد من ملاهي شارع الكورنيش، وأثيوس، و التريانون، وكازينو البجعة، وكازينو ألباما، بنسيون إيفا، وفندق سيسل.

والملاحظ على هذه الأمكنة، أنها من الأماكن التي يعرفها الزائرون والسياح، ورواد المصايف بالمدينة،

وكأن الكاتب، أراد أن يعبّر بالمكان عن عدم الاستقرار في واقع الرواية؛ لكون هذه الأماكن أماكن إقامة مؤقتة فحسب. أما الأمكنة المفتوحة فهي البحر، ولكن كان للشوارع الحصة الأكبر بوصفها الأماكن الأكثر ظهورا، كشارع الكورنيش مثلا.

إن أول ما يشد الانتباه في رواية ميرامار، هو استهلال الرواة الأربعة أحاديثهم بذكر المكان، فعامر وجدي يفتتحه بقوله:

" الإسكندرية أخيرا. الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع. العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم "[12]، ويستهل الراوي الثاني (حسن علام) حديثه كما يأتي:

" فريكيكو ... لا تلمني

وجه البحر أسود وجه البحر أسود محتقن بزرقة يتميز غيظا يكظم غيظه، تتلاطم أمواجه في اختناق. يغلي بغضب أبديّ لا متنفس له "[13] وبالمكان أيضا يدخل الراوي الثالث منصور باهي:

" قضي عليّ بالسجن في الإسكندرية، وبأن أمضي العمر في انتحال الأعذار" [14] ويستهل الراوي الرابع سرحان البحيري دخوله بما يأتي:

" هاي لايف. معرض أشكال وألوان مثير للشغب، شغب البطون، والقلوب، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية، العلب الحريفة والمسكرة.... لذلك تتوقف قدماي بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية"[15] وفضلا عما للمكان من دور مهم في تحقيق دلالات إيهامية تخييلية بواقع كل من هذه الأمكنة، فهي ذات دلالات رمزية، وإيحائية، أثرت في مسار المكان المتخيل في الرواية كلها. فاستهلال عامر وجدي ذو مغزى إيحائي، فهو مرتبط بماضيه الغابر، وحنينه إليه ينبع من ذكرياته المجيدة فيه. وفي هذا التذكر والحنين نلحظ الحميمية التي أشار غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان فهو يعبر عن باطن الشخصية، وما تعيشه من انفعالات، فلم يعد يعمر في هذه النفس إلا أطلال الماضي المتمثل في الإسكندرية، والبنسيون، وماريانا أيضا. ونجده يعبر عن هذه الألفة، والحميمية بكل حواسه في قوله معتمدا على حاسة البصر، بما توحي من معان، وألوان، وأضواء مستخدما لذلك الوصف الدقيق: " العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم. يستقر في ذاكرتك، فأنت تعرفه، ولكنه ينظر إلى لا شيء في لا مبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس في البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل، وأشجار البلح"[16] واستخدام الحواس لا يقتصر على النظر:

" ثم يمتد طرف قصي، حيث تفرقع في المواسم بنادق الصيد"[17] وفضلا عن حاسة السمع، فإنه يستخدم حاسة اللمس:

" والهواء المنعش القوي يكاد يقوّض قامتي النحيلة المقوسة، ولا مقاومة كالأيام الخالية"[18]، كما

يوظف حاسة الشم بقوله: " ثمة رائحة ما لعلي افتقدها أحيانا"[19] فجميع هذه الحواس عمقت من إحساسنا بوصفنا متلقين بواقعية المكان، وارتباطه بنفسية الشخصية، وكوامنها. أما حسني علام، فإن المكان يكشف كوامنه الغائمة، السابحة في الرومانسية:

" حجرة مقبولة بنفسجية الجدران. ها هو البحر يترامى في زرقة صافية حتى الأفق، ونسائم الخريف تلاعب الستائر وفي السماء قطعان مبعثرة من السحائب" [20] وفضلا عن الكشف عن كوامن نفسه، فإن المكان خرج من الطبيعة المغلقة إلى المفتوحة. والحال ذاته مع الراويين الآخرين، اللذين كشف افتتاحهما لحديثيهما بالمكان عن استعماله للكشف عن كوامنهم، بما يصب في الذي سبق من حديثي الراويين اللذين سبقاهما.

إن هذه الافتتاحات – إذا صح التعبير- تؤكد ما ذهب إليه البحث من حيث أهمية المكان، في العمل الروائي، فهو الأرضية التي يشيد عليها الروائي الواقع النصي المتخيل.

لم تكن الأمكنة الموظفة في رواية ميرامار مقتصرة على ما سبق، فثمة أمكنة أخرى ذات وظيفة انتقالية، هي الأمكنة التي أسماها باختين في دراسته أعمال (دوستييفسكي) بـ (فضاء العتبة) وهو فضاء يتمثل في "المداخل، والممرات، والأبواب، والنوافذ المشرعة على الشوارع، إنه الفضاء الذي يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين- بين. كما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة؛ لأنه مشحون بالتوتر، والقلق، والاضطراب، وطرح الأسئلة المصيرية"[21]. لقد ورد هذا النوع من الأمكنة في مواضع عدة، ولكني سأكتفي بذكر عدد منها؛ حرصا على إيصال المراد بأقل ما يمكن أن يوضح طبيعة هذا المكان. فمثلا نجد عامر وجدي يقول:

" كنت أجلس في المدخل، ولا أحد معي في البنسيون عندما دُقّ الجرس. فتحت الشراعة على طريقة المدام، فرأيت وجها انشرح لمرآه صدري من النظرة الأولى انشرح له صدري... وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس، والوجه بطرحة سوداء. أصيلة الملامح مؤثرة جدا بنظرة من عينيها الحلوة المترقبة.

- من أنت؟

- أنا زهرة

قالتها ببراءة، وثقة كأنما تنطق باسم علم من الأعلام" [22]

من الواضح أن هذا الحدث يقع في المدخل، وهو مكان يختصر حالة انتقالية أولا، عبرت عنها حالة الانشراح، التي تعني بالضرورة أن حالة من الانقباض كانت الشخصية تعيشها، فضلا عن كون المدخل مكانا ذا دور مهيئ لبداية حياة جديدة لزهرة، مثلما هو بداية لتشكيل مصيرها المتمثل بعملها خادمة، وما ستعيشه من أحداث في المكان الذي ستعبر إليه بعد المرور بهذا المدخل. إن هذا الدور الذي يمارسه فضاء العتبة من حيث الانتقال بالشخصيات من حال إلى حال، أو بوقوع الأحداث المؤدية إلى

تغييرات، واقترانه بالتوتر دائما؛ هو الذي يدفعني إلى تسميته بـ (الفضاء الانتقالي المتوتر)[23].

الزمان:

يعد الزمان العنصر المكمل للفضاء الحكائي، بعد المكان، وإذا كان المكان ذا ارتباط وثيق بالأحداث الصادرة عن الشخصيات، فارتباط الزمان بها لا يقل وثوقا، فإذا كان المكان مسرح هذه الأحداث، فالزمان أداة تنظيمها، وتتابعها، فالزمان " هو نظام تتابع الأشياء، أو الحادثات في تتال، وتلاحق، وتعاقب"[24]، وفضلا عن الزمن الخارجي، الذي يقاس بالساعات، وتفاصيلها، فإن ثمة أزمنة فنية هي التي، يبنى عليها الفضاء النصي، ويميز تودوروف بين ثلاثة أزمنة داخلية، وهي: زمن القصة المحكية، وزمن الكتابة، أو زمن السرد، والزمن الثالث هو زمن القراءة، وهو زمن ملازم لعملية التلفظ، وتسمى هذه الأزمنة الثلاثة بالأزمنة الداخلية، أما الأزمنة الخارجية فهي: زمن الكاتب، وزمن القارئ، والزمن التاريخي. و تودوروف يشير إلى أيديولوجيم العصر الذي تحدثت عنه جوليا كريستيفا، فزمن الكاتب يعني مجموعة المظاهر الثقافية السائدة في زمن كاتب النص التي تشكل منظومته الثقافية. أما زمن القارئ، فالمقصود به المنظومة الثقافية السائدة زمن قارئ النص، التي تتحكم بالتفسيرات الجديدة المسقطة على أعمال أنجزت في الماضي، والزمن التاريخي هو حصيلة الصور المختزنة، المتشكلة من علاقة التلازم بين الواقع، والمتخيل[25] ومن تداخل هذه الأزمنة تقوم إشكالية الحكي الزمنية[26] التي تمنح الزمن - بوصفه مكونا رئيسا من مكونات الفضاء الحكائي بعامة، والبناء الروائي بخاصة- أهميته في تشكيل جماليات الأداء، وتعميق الدلالات.

إن للدراسات الحديثة فضلا كبيرا في إبانة حقيقة الزمان، فقد خرج بعد تناولها إياه بهذا العمق، عما كان منحصرا فيه من ارتباط دائم بالمعتقدات الدينية، وقضية الموت.... كما خرج من إطاره الضيق الذي كان مقتصرا على توالي النهار، والفصول المختلفة التي تنظم بعض المظاهر الاقتصادية والاجتماعية للبشر، خرج من ذلك إلى أن يتمثل في ميادين أخرى منها التاريخ، والأسطورة، والزمن النفسي، ويقصد بالتاريخ ما يأتيه الإنسان من أفعال؛ ليصنع العالم الذي يطلب، غير مكتف في ذلك بالزمن الطبيعي، بل إنه يصنع زمنه بنفسه ليخضعه لإرادته كي يحقق هذه المطالب. أما الأسطورة فهي مماثلة للزمن الديني في عدم خضوعها لمنطق التاريخ، كما أنها لا تعترف بالنسبي، والمحدود، ولا تعترف بمبدأ السببية. أما الزمن النفسي، فهو ما يسمى بذكرى الزمن المنصرم نفسها، سواء في الذاكرة الواعية، أو في اللاوعي. [27]. لقد كان للفيلسوف برجسون أثر في تبيان الزمن، وميادينه حين أرسى قواعد تيار الوعي " وذلك بنظرته للحياة النفسية التي تتوالى في الصورة المكانية للزمان، التي تتضخم كلما تقدم الزمن، وذلك بإضافة اللحظات الزمنية التي تضمها" [28] إن برجسون يشرح بهذا القول قضية مهمة مخالفة لاهتمام الفلسفة القديمة بالطبيعة، وما وراءها، كما أنها مخالفة للأفكار التي برزت حول المادة، وارتباطها بالمكان.

لقد كان الزمن بوصفه مكونا رئيسا من مكونات البناء الحكائي سببا في تمحور شخصياتها حوله،

حتى السكينة التي قد تظهر على وجه واحدة من هذه الشخصيات إنما هي سكينة ظاهرية، لأن تيار الزمن يتماوج داخلها، ذلك التيار الذي يحمل ذكريات مقاربة للمواقف الحاضرة، أو المفارقة لها، وكل شخصية تحرص على أن تقيم صلة بين ذكرياتها الغابرة، والمواقف الحاضرة، ولم تسلم هذه المواقف الحاضرة من السرعة المفرطة التي تجعل كل شيء وكأنه مؤقت يحكي لحظة زمنية ما تلبث أن تنتهي[29] ، ومن هذا الفهم يمكننا أن نتناول الزمن في رواية ميرامار؛ لتحديد طريقة توظيفه، وطبيعته، وأثره في العناصر البانية الأخرى؛ لقد زاوج نجيب محفوظ بين الماضي والحاضر، في سعي منه لإيهام القارئ بأن الزمن الروائي يتناسب مع الزمن الواقعي؛ وذلك لاختصاره الزمن اختصارا كبيرا حين اعتمد على الجانب الداخلي من الشخصية، فربط ماضيها باللحظة الحاضرة، وقد بدا لي ذلك واضحا من خلال تناول الأحداث التي تتصل بشخصيات الرواية، التي ترويها كل شخصية من الشخصيات الأربع بطريقتها الخاصة، ومن زاوية مختلفة. لقد اتضح ذلك في مواضع عدة سأذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر موقف حسني علام من زهرة – وقد كانت زهرة بؤرة استدعاء الماضي عند الشخصيات الأربع- التي ذكرته بماضيه العاطفي، فموقفه معها، ومحاولته الإيقاع بها، ثم الفشل في ذلك، وإحساسه بهذا الفشل، فجّر بداخله الإحساس بالفشل الكامن بداخله، كما يقيم الروائي نجيب محفوظ علاقة بين الماضي، والحاضر، ذلك الماضي الذي زجر فيه فلم يزدجر، وأنّب فيه فلم ينتبه، ولم تكن المدرسة في نظره سوى سجن صغير، ولكنها اليوم تذكره بأعتى السجون، فقد كان فشله في الدراسة جوهر الغصة التي رافقته طوال حياته، ويبدو ذلك واضحا جليا في قوله:

" جميلة رغم رائحة المطبخ

ثم يحاورها قائلا:

- قطعتان من السكر من فضلك. دعوتها بذلك لإذابة السكر في الشاي، وللبقاء دقيقة.

[ويكمل دون أن ترد عليه]

- كنت جافة معي يا زهرة.

- كلا. ولكنك تجاوزت الحدود.

- أردت أن أعرب لك عن مشاعري.

فقالت بصراحة حادة: إني هنا للعمل وحده.

- هذا أمر مفروغ منه.

- الظاهر أنك لا تصدقه.

- أخطأت فهمي يا زهرة.

- إنك سيد طيب، فكن طيبا معي.

وذهبت فطاردتها بصوتي قائلا: سأحبك للأبد.

[ويستدعي هذا الحاضر موقفا قريبا منه حدث في ماضيه، فيحاور نفسه قائلا]

- هلمّ معي إلى رحلة غريبة. زجر وتأنيب من أخي، تأنيب من عمي. المدرسة.. المدرسة.. لم أعد قاصرا"[30]

لقد ذكّره زجر زهرة، وتأنيبها في اللحظة الحاضرة بزجر عمه، وأخيه، وتأنيبهما في الزمن الماضي، كما ذكّره في الوقت نفسه بالمدرسة التي كانت سجنا صغيرا يكره البقاء به، لما فيه من زجر وتأنيب أيضا، ولكنه الآن يشعر بالندم والفشل؛ لتركه لها. وفي موقف آخر نجده يسألها عن اسمها فتجيبه:

- أسمي زهرة.

جادة أكثر مما يليق، سوف تكون زينة أية شقة أستأجرها في المستقبل، وهي أجمل من قريبتي الحمقاء التي قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق..

ثم يستذكر موقف(ميرفت) :

"- أأنت جاد فيما تقول؟

- طبعا يا عزيزتي

- ولكنك في رأيي لا تعرف الحب!

- أريد أن أتزوج كما ترين

- يخيل إليك أنك لا يمكن أن تحب

- أريد أن أتزوج منك، ألا يعني هذا أنني أحبك

ثم قلت وأنا أراوغ الغيظ والغضب:

- وإني لكفء للزواج، أليس كذلك؟

بعد تردد قلت: ما قيمة الأرض الآن؟

حملت نفسي مسؤولية الموقف المهين، ثم مضيت وأنا أقول:

سأتركك لتفكري في هدوء"[31]

وإذا عدت حادثة الفشل في التعليم جذرا من جذور خيبة الأمل التي لازمته طول حياته، فإن فشله في الحب يعد جذرا آخر من الجذور التي غذت حياته فترتب عليها ما عاش من أحداق، فتلونت بلونها، وتشكلت على وفق طبيعتها. فحين أوصدت زهرة الباب في وجهه، صك أذنه صوت الباب الذي أحدثه إغلاق ميرفت للباب في الماضي، فزهرة في اللحظة الحاضرة، هي ميرفت في الماضي، وفشل اليوم

يذكره بفشل الأمس، فالحاضر يتصل بالماضي، ويندلح أمامه عند هذه الشخصية.

كما يلاحظ استدعاء الماضي لدى شخصية أخرى، وزهرة هي البؤرة أيضا، وذلك في تذكر سرحان البحيري موسم جني القطن، كلما رآها، أو تحدث معها، فنجده يقول عنها: " التفتت ناحيتي وهي تمرق إلى مدخل العمارة، فتلقيت نظرة عسلية محايدة، وتذكرت موسم القطن"[32] وكذلك في قوله :

" فلاحة حلوة.. حلوة بكل معنى الكلمة، وها هي تسلب لبّي، انتشيت بالأفعال، وبشعاع الشمس، وبالوجوه الكثيرة الواقعة في حبائل الانتظار حولي، وتذكرت موسم جني القطن"[33] فرؤيته زهرة كانت تربط ماضيه بحاضره.

إن طبيعة الأحداث، وانعكاساتها في دواخل الشخصيات، كان لها أثرها في استحضار الزمن الماضي، وتنقل الشخصيات بين زمنين، ما هيأ لكل شخصية الفرصة لتقديم مقارنة بين هذين الزمنين، تنطلق كل منها من أرضيتها الفكرية، والنفسية، والأخلاقية.

وينقسم زمن النصوص الأدبية الحكائية عامة قسمين:

1 ـ زمن القصة:

وهو مرتبط بما تحويه من أحداث، وهو يحدد زمن وقوعها، وطولها أيضا(34) كما أن زمن القصة هو " زمن التجربة الواقعية المدركة" (35) وذلك؛ لأنه يقدم الزمن كما هو مفهوما، ومشتركا في التجربة الواقعية الذهنية عند الناس جميعا، وزمن القصة ينقسم بدوره قسمين أيضا:

أ- الزمن التاريخي: وهو الزمن الذي تقع فيه أحداث القصة، أو فترة الأحداث التاريخية[36]

ب- الزمن الكوني: وهو توالي الليل والنهار، وما ينشأ من أيام، وأسابيع، وشهور، وفصول، وأعوام، وسنين، وعقود، ودهور. وفي هذا الزمن " لا يوجد أي شيء موضوعي سوى نسق التعاقب.... فتكون الظواهر ماثلة كأنها متعاقبة، ومتفاصلة"[37].

ويتمظهر الزمن التاريخي في رواية ميرامار في ثلاثة أشهر: " فحوادث الرواية تبدأ في الخريف، وتنتهي في صباح العام الجديد الذي يشرق على زهرة، وهي حزينة، ولكنها ستبدأ حياة جديدة، ولكن الماضي ماثل في الرواية"[38]. لقد ظهرت رواية (ميرامار) في عام 1967 وهي فترة مثقلة بالتغيرات، والاضطرابات، فقد شهد الكاتب الحرب العالمية الثانية، وعاش العهد الملكي، وهو الآن- وقد انتهت المرحلة الأولى- "يحول نظره إلى المرحلة الثانية فقد أدرك أن الاستقلال في حد ذاته لا يعني شيئا، وهذا الواقع يقيم الدليل على انحراف الاستقلال، وضحالته.... فكانت ثورة 1952م وكانت حرب السويس، ومصر تروم من ورائها نفي الحاضر؛ لإحلال حاضر جديد، وقد شجعها على هذا الاتجاه انتصار المذهب الاشتراكي، ونجاحه في أقطار كثيرة"[39]، وأهم ما يسترعي الانتباه هنا هو ظاهرة الثورة، ومفهومها عند المصريين نظريا، وفكريا، وسياسيا " وهو مفهوم اعتمده المصريون لفهم

الواقع، والفعل فيه؛ بغية حمله على الانتقال من منطق القوة إلى منطق الشرعية والحق"[40] إن من الجدير بالذكر في هذا المقام هو مواقف الشخصيات الرئيسة من الثورة؛ لتبيان هذا المفهوم، فعامر وجدي كان مؤيدا للثورة بوصفها الهدف الأسمى الذي كان يطمح إليه عبر مراحل جهاده، لكن هذا الهدف لم يكن ذا قيمة، ولم يتحقق به ما أراد، فتجده يقول ردا على سؤال إحدى الشخصيات:

" – أليس غريبا أن تحمل على النقيضين معا؟

- كلا كانت فترة حيرة، ثم جاءت الثورة لتمتص خير ما فيهما معا" [41] فعامر وجدي هنا يمثل الشعب المصري بكفاحه، وجهاده الطويلين. أما ماريانا، فقد قتلت الثورة الأولى(ثورة 1919) زوجها الأول، وثورة 23 يوليو 1952 جردتها من أملاكها، فهي تقول:

" مسيو عامر، قتلت الثورة الأولى زوجي الأول، أما الثورة الثانية، فجردتني من مالي وأهلي"[42] وماريانا تمثل طبقة السيطرة الأجنبية. أما طلبة بك، فهو من أشد الناقمين على الثورة؛ لأنها صفّت أملاكه، وقضت عليها، وفرضت عليه الحراسة. ومفهوم الثورة عند طلبة بك يتلخص بكونها " سلبت البعض أموالهم، وسلبت الجميع حريتهم"[43] وهو يمثل طبقة الإقطاع الكبرى. وحسني علام ناقم عليها أيضا،على الرغم من أنها لم تفرض عليه حراسة، ولم تمسه بأذى في ممتلكاته، إلا أنها كانت سببا في عقدته النفسية التي لا تحل؛ وذلك لأنها أبرزت أهمية العلم، والعلماء، وجعلت منهم قيمة من القيم العليا. وقد عرف بكرهه للمدرسة، والتعليم معتمدا على جاه أسرته، فهو يكره الثورة، وما جاءت به، لكنه يحمل نفسه مسؤولية ذلك، فنجده يقول:

" ثورة. لم لا؟ كي تؤدبكم، وتفقركم، وتمرغ أنوفكم في التراب. يا سلالة الجواري"[44] وحسني علام يمثل الطبقة البورجوازية. أما منصور باهي، فقد كان من الذين جندتهم المخابرات للتعاون معها، فقبلوا بالتمرغ في وحل الخيانة، وعاشوا حياتهم في الظلام؛ لذلك تراه متحمسا لكتابة موضوع عن الخيانة، فهو يطلب المساعدة من عامر بك فيجيبه:

" الخيانة!.. يا له من موضوع غزير ومتشعب!

وضحك طويلا ثم عاد يقول:

- عليك أن ترجع إليّ سأمدك بالمراجع، والذكريات"[45]

إن عامر بك ذاكرة الشعب الواعية التي تحفظ كثيرا من ألوان الخيانة التي عاشت على أرضه عهودا مختلفة. أما سرحان البحيري، فهو أنموذج لطبقة المنتفعين بالثورة، وخائنيها في الوقت نفسه، فترى ذلك في محاولته سرقة لوري الغزل، على الرغم من كونه من المقربين من الدولة:

" - ولكن أنت اشتراكي مخلص

- طبعا..

- لم من فضلك؟
- للثورة أعمال لا يسع الأعمى إلا الإقرار بها
- إذن فأنت ثوري اشتراكي
- بلا أدنى شك"[46]

لمن هذا الولاء قائم على مبدأ الأنانية، والانتفاع الذاتي، فتجده مع أول فرصة تتاح له، مستغلا منصبه استغلالا مشبوها:

" – متى نشرع في العمل؟

- لن نبدأ قبل شهرين، أو ثلاثة، يجب أن يكون التخطيط أساس عملنا، وبعدها حياة خالد الذكر هارون الرشيد"[47] فهو يدخل في محاولة تهريب سيارة (لوري) لبيعه في السوق السوداء، على الرغم من كل ما منحته الثورة من ثقة. لقد كان لزمن القصة، في رواية ميرامار الأثر الكبير في التعريف بالأبعاد الداخلية للشخصيات الرئيسة، وانعكاس هذا الزمن على مجريات حياة كل واحدة منها، فضلا على إضفاء البعد الواقعي الذي أسهم في التواصل مع شخصيات الرواية، وأحداثها.

أما توظيف الزمن الكوني، فسيأخذ البحث أنموذجين على سبيل التمثيل:

يقول حسني علام محاورا ماريانا:

" – كم يوما؟

- على الأقل شهرا واحدا، وقد يمتد عاما.
- إلا أشهر الصيف، فلابد من اتفاق خاص"[48]

وقول سرحان البحيري:

" جاء علي بكير حوالي العاشرة صباحا"[49]

فلم يكن الزمن الكوني – على نحو عام- ذا حضور فاعل في الرواية، على الرغم من وروده بكثرة، واقتصر دوره على الإيهام بواقعية الأحداث، وانسياب حياة الشخصيات في الواقع النصي، على النحو الذي تعيشه الشخصيات في الواقع الخارجي.

2 ـ زمن السرد:

ويسميه تودوروف (زمن الكتابة)[50] وهو الإيقاع السردي الذي يقرر هيئة جريان زمن السرد من حيث تساويه مع زمن القصة، أو تفوقه عليه بالسرعة، أو تخلفه عنه، ويتحدد ذلك بطبيعة الحركات السردية، التي ترسم تفاصيل استراتيجية السرد[51] ويقول صاحبا نظرية الأدب " إن زمن السرد هو الذي يتناسب مع البيئة السردية"[52]، والحركات السردية هي:

1 - المشهد.
2 - الإيجاز.
3 - التوقف.
4 - القطع.

وقد كان كل من المشهد، والقطع أكثر الحركات استخداما في الرواية قيد البحث. والمشهد هو كل الحوارات الخارجية غير المنقولة، والحوار الخارجي هو أي كلام يدور بين اثنين أو أكثر كما هو معلوم. وقد حفلت الرواية بهذا النوع من الحوار كثيرا، وظفته للتعريف بالشخصيات، من الداخل والخارج، كما وظفته في الوصف، وهو ما يستحق بحثا خاصا بطبيعة السرد، وتقنياته. وفي المشهد يتساوى زمن السرد مع زمن القصة، فتكون مدة قراءة المشهد مساوية للزمن في القصة[53] أما مبدأ حركة القطع يكمن في الاختزال، ففيه قفز كبير في زمن الأحداث، وهو ما يسمى بـ (الحذف) وهو شكل من أشكال السرد " يتكون من إشارات محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل"[54]، وفي هذه الحركة السردية يكون زمن القصة = ما لا نهاية، إزاء زمن السرد الذي = صفرا.[55]. والقطع نوعان: الأول ظاهر؛ وهو الذي يسيطر عليه الكاتب في عبارات موجزة، مثل قول سرحان البحيري " لم يعد ثمة ما يدعوني للبقاء، ولكني أصررت على الإقامة حتى عصر الغد، آخر الأسبوع الذي دفعت إيجاره مقدما"[56] فهذا القطع محدد بساعات. والثاني ضمني، وهو ما تعوض عنه البياضات بين المقاطع، أو الفصول، وهذا يكون واضحا في الصفحات، وهذا البياض- أي وضع فقرتين الواحدة إلى جانب الأخرى، يصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، يظهر- يظهر وكأنه الشكل الأكبر سرعة في القصة، سرعة تمحو كل شيء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية"[57] كما في قول سرحان البحيري محاورا صديقه رأفت أمين:

" أتذكر؟ طبعا من ذا ينسى؟ كنا وقتذاك أعداء الدولة أجل.. أما اليوم فنحن الدولة. وجرى الحديث هكذا بين الماضي، والحاضر"[58] فالبياض الذي جاء بعد كلمة (أجل) كان إشارة على ترك فترة طويلة من الماضي الذي لم يذكره المحاور.

وأرى أن الدافع الأساس لتوظيف القطع في الرواية، هو إعطاء الشخصيات حرية أكبر في التعبير الحر القائم على أسلوب تيار الوعي الذي يقوم على تداعي الماضي، وربطه بالحاضر، فكان ذلك سببا في ترك الكثير من أحداث الماضي، والتعويض عنها بالبياضات. ومما تجدر الإشارة إليه هو أن للحدث أثره في تحديد قناعة في الزمن، فحادثة مقتل البحيري، تحدد هذا الموقف من خلال الموقف من الثورة التي مثلت الزمن الحاضر في الرواية.

" تردد قليلا، ولما قرأ الإصرار في وجهي نادى الجرسون، وسأله عن موسى. رجع الجرسون بموسى مستعملة عارية، فتقبلتها شاكرا، ثم أودعتها جيبي. انفصلت عن البار بشيء من المشقة، ثم مضيت نحو الباب الخارجي مترنحا بائسا.. متعجلا، عبرت الطريق، وبودي لو أركض ركضا، كنت

يائسا.. يائسا.. يائسا"[59] وبعد ذلك سمع بمقتله، وأحيطت الجريمة في البداية بالغموض، ثم ثبت – بعد تقرير الطبيب الشرعي- أنها جريمة انتحار.

فالحدث وقع أمام كازينو، في ظلام، في وقت متأخر من الليل، وذلك على عادة المجرمين في تسترهم بالليل، ومقتل سرحان البحيري هذا يدل على فقد الثورة أملها في من كانت تظنهم سيحملون المشعل، وينيرون الظلمات، التي استغلوها لإعلان انتهاء أملها في الاستمرار.

الفضاء الحكائي في رواية ميرامار

طبيعته، وأثره

ساد مصطلح الفضاء الروائي في العديد من الدراسات النقدية المتخصصة في الرواية، ولكن دراسة مكونات هذا الفضاء في القصة القصيرة ستستلزم اقتراح تسمية أخرى هي(الفضاء القصصي) إذا ما أراد الدارس توخي الدقة في الاصطلاح، ولا أدري ما المصطلح الذي يجب إطلاقه على فضاء القصة القصيرة جدا مثلا؟ ولمّا كان أي عمل سردي حكائي (حكاية شعبية، رواية، قصة طويلة، قصة قصيرة، أو قصيرة جدا) يتضمن الحكاية بوصفها البنية الأساس في أي عمل ينضوي تحت هذا النوع الأدبي، فإني أرى أن إطلاق تسمية (الفضاء الحكائي) ستكون أشمل، وأعم، كما أرى أن هذه التسمية، ستميز طرائق توظيف مكونات الفضاء في أي عمل حكائي، عن طرائق توظيفها في الأنواع الأدبية الأخرى.

إن أول ما يشد الانتباه في رواية ميرامار، هو استهلال الرواة الأربعة أحاديثهم بذكر المكان وأستطيع القول إن رواية ميرامار للروائي نجيب محفوظ اعتمدت على المكان بوصفه البعد الأهم في الرواية، حتى أن الرواية سميت باسم مكان هو بنسيون (ميرامار)، الكائن في مدينة الإسكندرية المدينة الكبيرة، فكانت المظهر الأبرز للإيهام بواقعية الشخصيات والأحداث.

لقد تنوعت طبيعة الأمكنة الموظفة في رواية ميرامار؛ فمنها ما كان مفتوحا، ومنها ما كان مغلقا، أدى كل منها دوره في إغناء الرواية، وتعميق شخصياتها، وبالنتيجة دلالاتها، وفضلا عن ذلك، فإن ثمة أمكنة أخرى ذات وظيفة انتقالية، هي الأمكنة التي أسماها باختين في دراسته أعمال (دوستييفسكي) بـ (فضاء العتبة) وهو فضاء يتمثل في "المداخل، والممرات، والأبواب، والنوافذ المشرعة على الشوارع، إنه الفضاء الذي يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين- بين، وظفت بفنية عالية، وجاءت مصنوعة بما يخدم تنامي الشخصيات، والأحداث.

إن فضاء العتبة فضاء يقترن دائما بحالة الانتقال، والتغير، من حيث انتقال لشخصيات من حال إلى

حال، أو بوقوع الأحداث المؤدية إلى تغييرات، وهو فضاء يشهد التوتر دائما، وهذا الذي يدفعني إلى تسميته بـ (الفضاء الانتقالي المتوتر).

أما عنصر الزمان، فقد كان له في الرواية الأثر الكبير في التعريف بالأبعاد الداخلية للشخصيات الرئيسة، وانعكاس هذا الزمن على مجريات حياة كل واحدة منها، فضلا على

إضفاء البعد الواقعي الذي أسهم في التواصل مع شخصيات الرواية، وأحداثها، فضلا على انسياب حياة الشخصيات في الواقع النصي، على النحو الذي تعيشه الشخصيات في الواقع الخارجي.

لقد كان الزمن، بوصفه مكونا رئيسا من مكونات البناء الحكائي في رواية ميرامار، سببا في تمحور شخصياتها حوله. إن طبيعة الأحداث، وانعكاساتها في دواخل الشخصيات، كان لها أثرها في استحضار الزمن الماضي، وتنقل الشخصيات بين زمنين، ما هيأ لكل شخصية الفرصة لتقديم مقارنة بينهما، تنطلق كل منها من أرضيتها الفكرية، والسياسية، والنفسية، والأخلاقية.

لقد كان لتوظيف حركة القطع السردية في الرواية، دافع هو إعطاء الشخصيات حرية أكبر في التعبير الحر القائم على أسلوب تيار الوعي الذي يقوم بدوره على تداعي الماضي، وربطه بالحاضر، فكان ذلك سببا في ترك الكثير من أحداث الماضي، والتعويض عنها بالبياضات. كما كان للمشهد دوره في تحقيق الإيهام بواقعية الشخصيات، والتعريف بها، من الداخل والخارج.

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن للحدث أثره في تحديد قناعة في طبيعة الزمن، من خلال تحديد الموقف من أبرز الأحداث التي يشهدها ، فحادثة مقتل البحيري، تحدد هذا الموقف من ثورة 23 يوليو التي مثلت الزمن الحاضر في الرواية.

المصادر

* من هذه الدراسات الفضاء الروائي في الرواية المغربية، (الإطار والنسق والدلالة) منيب محمد البوريمي، رسالة دبلوم مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة محمد الخامس- كلية الآداب والعلوم، د.ت، وثمة سلسلة من الرسائل، والأطاريح التي قدمت تحت هذا العنوان، قدمها عدد من طلبة الدراسات العليا، في كليتي الآداب، والتربية، في جامعة الموصل، فضلا على رسائل، وأطاريح، تناولت الفضاء في فصول مستقلة.

**- البناء الفني في قصص محمود جنداري، عمار أحمد عبد الباقي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، 1997، مطبوعة على الكومبيوتر، المكتبة المركزية – جامعة الموصل.

1 - جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3 1987 ، 13

2 - المصدر نفسه، 10

3 - الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت د. أسعد رزوق- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-

نيويورك 1972، 7

4 - ينظر بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، 54 ، وينظر الفضاء الروائي في الرواية المغربية، (الإطار والنسق والدلالة) منيب محمد البوريمي، رسالة دبلوم مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة محمد الخامس- كلية الآداب والعلوم، د.ت، 55

5 - المصدر السابق، 105

6 - بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ، ت فريد انطونيوس منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 101 ، 51 وما بعدها.

7 - تيارات فلسفية حديثة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992م ، 337

8 - جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجيار، مجلة ألف المصرية، العدد 6 1986، 29

9 - المصدر نفسه، 69

10 - مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم د. سيزا قاسم، مجلة ألف المصرية سابقة الذكر،89

11 - نظرية الأدب ، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ت محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، نيوهافن، أيلول، 1992، 288

12 - ميرامار، نجيب محفوظ، مكتبة مصر، 7

13 - ينظر، قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، 131

14 - ميرامار، 87

15 - ميرامار، 139

16 - ميرامار، 203

17 - ميرامار، 7

18 - ميرامار، 7-8

19 - ميرامار، 8

20 - ميرامار، 8

21 - ميرامار،90-91

22 - نقلا عن الواقع والمثال في الشعر العراقي(1958- 1980) محمد جاسم محمد جبارة، أطروحة مطبوعة على الآلة الكاتبة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1992، 157

23 - ميرامار، 35

24 - القصة العراقية القصيرة (1967- 1980)، عمار أحمد عبد الباقي، رسالة ماجستير مطبوعة

على الآلة الكاتبة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1993، 65

25 - تيارات فلسفية حديثة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1991، 337

26 - بنية الشكل في الخطاب الروائي محاولة اقتراب بنيوية من الرواية المغربية، حسن بحراوي، رسالة دبلوم، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم، د.ت، 121

27 - ينظر انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989، 42

28 - ينظر مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، طرابلس- تونس، 1988، 7

29 - نقلا عن تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة، محمود محمد عيس، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1991، 13

30 - المصدر السابق، 34

31 - ميرامار، 104-106

32 - ميرامار، 91-92

33 - ميرامار، 204

34 - ميرامار، 205

35 - عالم الرواية، رولان بورنوف، و ريال أونيليه، ت: نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، و د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، 119

36 - ينظر انفتاح النص الروائي، مصدر سابق، 47

37 - البناء الفني في قصص محمود جنداري، مصدر سابق ، 123

38 - جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1988، 70-71

39 - نجيب محفوظ، وتطور الرواية العربية، د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية للكتاب، 1999، 191

40 - مفهوم الزمن ودلالته، مصدر سابق، 145

41 - نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، مصدر سابق،175

42 - ميرامار، 55

43 - ميرامار، 18

44 - ميرامار، 56

45 - ميرامار، 87

46 - ميرامار، 160

47 - ميرامار، 211- 212

48 - ميرامار، 209
49 - ميرامار، 90
50 - ميرامار، 205
51 - ينظر، انفتاح النص الروائي، مصدر سابق، 43
52 - نظرية الأدب، مصدر سابق، 285
53 - ينظر قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ت: صيّاح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد، دمشق، 1977، 253
54 - الألسنية والنقد الأدبي في النقد والممارسة، موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، 1979، 102
55 - المصدر السابق، 104
56 - ميرامار، 256
57 - بحوث في الرواية الجديدة، مصدر سابق، 101
58 - ميرامار، 211
59 - ميرامار، 206- 261

Abstract

The Fictional Space in “Meramar”

The nature and Pact

Dr. Ammar Ahmed AS-Saffar

Setting in novel is well established in a number of critical studies concerning Novel, yet the ingredients of such a setting in short story needs being given a different lable, as far as “Story Setting” is in applicable to the very short story. Since any narrative work (popular story, Novel, story, short story or a very short story)

includes a story as a corner stone for any work to be listed under this literary gender, I suggest that “Fictional space” to be the suitable lable being more comprehensive, as well as such a lable can draw the distraction between the methods used in functioning the ingredients of the setting within all types of fictional works, and those used in functioning them in the other literary genders.