جبروت الرواية
دراسات تطبيقية فى
قدرتها الاستشرافية وتقنياتها الفنية

تأليف / د. محمد عبد الحميد خليفة

مقدمـــــــــــة

نعم جبروت الرواية .. ، الكلمة التى هتفت بها بينى وبين نفسى عندما فرغت من قراءة عدد من الروايات التى سيجدها القارئ داخل فصول الكتاب . وكان ذلك رأياً انفعالياً لما استشعرته وأستشعره كل يوم تجاه سحر السرد ، ومتعة القص وجمالية الشكل .

أقدم فى هذا الكتاب فصولاً أربعة : الأول ، يكشف عن الجبروت الحقيقى للسارد والسرد معاً حينما يمتاز النص بقدرة عجيبة على الإنفكاك من اللحظة الراهنة واستكشاف المستقبل ، حدث ذلك من خلال ما رأيته استشرافاً لثورة يناير فى أكثر من عشرين رواية ، وتقدم الفصول الثلاثة التالية مقاربات تطبيقية لعناصر فردية أبدع الراوى فى استثمارها وخلق جمالية سرده فى إطار ما تنطوى هذه العناصر السردية عليه من تقنيات فنية جديدة ، وأعنى بها كيف شكل علاء الأسوانى من المكان جمالية روايته " عمارة يعقوبيان " ، وكيف شكل الزمن عند ناصر عراق جمالية روايته " العاطل " ، وكيف شكلت الشخصية جمالية فى أربع روايات للكاتبين مصطفى نصر ، وسعيد بكر . هكذا يقدم الكتاب تحليلات تطبيقية لعناصر السرد من جهة ، كما يؤكد على عبقرية الروائى الحقيقى من جهة أخرى . ليبرهن فى النهاية أن الزمن هو زمن الرواية بحق ، لا نزال ننتظر منها سحراً جديداً ، وإدهاشاً متجدداً .

الفصل الأول

استشراف الرواية الثورة المصرية

٢٥ يناير ٢٠١١

أشكاله ، وأدواته الفنية

مقدمـــــــــة :

أحاول فى هذه الدراسة التأكيد على ما للرواية خاصة ، والجنس الأدبى عامة ، من قدرة على استكشاف آفاق بعيدة ومجهولة فى حياتنا ، ورغبة جامحة فى تجاوز اللحظة الراهنة ، واستشراف للمستقبل . إن هذا ما استشعرته فى بعض الروايات التى نشرت قبل ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ ، لذلك حاولت أن أشارك الرواية فى مغامرة الكشف ، فاخترت مجموعة من الروايات التى نشرت جميعاً قبل الثورة ، وعددها عشرون رواية كعينات تغطى مساحات زمنية للعقود الثلاثة الأخيرة فى الألفية الثانية ، وفى هذه الروايات أحاول التماس الدليل على ما افترضته من أن ثمة استشرافاً للثورة فى نصوصها السردية مضموناً فكرياً وشكلاً فنياً . ولعلى بذلك أحاول إثبات أمور منها :

- أن المثقف بله الأديب يختلف عن غيره ، فهو لا يكتب ما حدث فقط ، وإنما فى إمكانه الإرهاص بما سيحدث .
- أن الرواية جنس أدبى يتأبى على الجمود والسكونية ، بل هى دائمة التشكل والدينامية والتمدد فى الماضى والمستقبل .
- أن ثورة يناير كانت حدثاً حتمى الوقوع ، إذ تخضع للمنطق ، فأسباب محددة تنتهى إلى نتائج بعينها .
- أن سنة الله فى الكون لا تبديل لها ولا تحويلا ، فدولة الظلم مهما طالت وعلت لابد لها من سقوط ، إنها دورة الحياة .

وإضافة إلى العشرين رواية مجال الدراسة التطبيقية ، فقد أحلت بمجموعة أخرى من الروايات ذات الصلة بموضوع دراستنا ، فقد حاولت الدراسة الإجابة عن سؤالها : كيف كان شكل الاستشراف موضوعياً ، وما هى الأدوات الفنية التى اعتمد عليها القاص فى رحلة استشرافه ؟ من خلال المباحث الآتية :

1- الجدل النظرى حول نظرية الاستشراف فى الرواية وعلاقتها بالزمن .

2- درجات الاستشراف لدى أجيال متعاقبة من الروائيين .

3- أشكال الاستشراف المضمونية .

4- أدوات الاستشراف الفنية .

هذا والله أسأل قصد السبيل .

تمهيـــــــد :

لقد شهد التاريخ الإنسانى أفكاراً خطها أصحابها على الورق ، وتصورات خيالية لمخترعات مستقبلية ما لبثت أن تحقق وجودها على أرض الواقع بعد حين ، بعدما كانت فى الأصل مجرد أفكار وخيالات فى خاطر الكاتب أو الفيلسوف أو المثقف ، ربما أثارت حينها سخرية من كانوا يطلعون على هذه الأفكار والتصورات وهى حبيسة خطه على الورق ، لذلك لم يكن عجيباً أن يصرخ " اسحاق أسيموف " مستشرف جهاز الكومبيوتر فى قصصه ، إذ يقول (يا للجنون ، هذه أفكاري تربح منها الشركات الملايين ، وأنا صاحب الحق فيها أرزح تحت فقر مدقع) ، ويقول الرياضي الفرنسي " بلاز باسكال " مخترع الآلة الحاسبة (الناس يتقدمون وقوفا على أكتاف أسلافهم)[١] ، ويعلق عبد العالى زواغى على ما كتبه بأن الأديب والمثقف لا ينجم ولا يقول عبثاً ، فهو ليس مجرد ظاهرة كلامية عبثية ، وإنما هو طاقة حية لها السطو والسحر أحيانا ، مؤكداً الفرق بين الأديب والمؤرخ من جهة ، والأديب والفيلسوف من جهة أخرى ، كما جاء على لسان أرسطو : (الشعر شكل من أشكال المعرفة ، وهو لصيق بالفلسفة أكثر من التاريخ ، وإذا كان التاريخ يروي أحداثا وقعت في الماضي ، فإن الشعر يروي أحداثا يمكن وقوعها) . وعلى هذا النحو ، ذهب الشاعر " أكتافيو باث " إلى المقارنة بين الفيلسوف والشاعر على اعتبار أنه إذا كان الفيلسوف هو المحلل الكيميائي بالمعنى الرياضي ، فإن الشاعر هو محلل الأسرار الخفية بالمعنى الرياضي أيضاً ، (فهو يكشف المجهول بدءا من المعلوم الذي يسمح له بنقل غير المحتمل وتطوير الشيء كما يجب أن يكون)[٢] .

فالأديب ليس عرافاً وليس منجماً ، لكنه إنسان قد أوتى من الحس والحدس والتركيبة المزاجية والثقافية الخاصة ما يجعله يتفرد عن غيره ، تظل إحدى قدميه فى الواقع ، والأخرى فى المستقبل ؛ يستشرف آفاقه ويتنبأ ببعض ما فيه . وهذا ما جعلنا نسمع فى ظل الأدب الرومانسى مصطلحات من قبيل : الشاعر النبى ، والشعر والنبوءة .... إلخ .

من هنا تأخذ لفظة الاستشراف وضعية علمية يمكننا أن نتواضع على دلالة اصطلاحية لها ولغيرها من المصطلحات التى تدور فى فلكها الدلالى .

والمتتبع لتاريخ دلالة الاستشراف من دلالتها الحسية فى المعاجم ، إلى المعنوية فى كتب الفلسفة والأدب ، ربما يوافقنا فى اختيارنا لها عنوانا دالاً بعينه ، أو مصطلحاً قاراً على ما نذهب إليه فى هذه الدراسة .

ففى لسان العرب تأخذ اللفظة دلالة العلو والارتفاع الحسية (الشرف ، هو كل نشزٍ من الأرض قد أشرف على ما حوله . وقد قال الجوهرى : الشرف العلو والمكان العالى)[٣] ، وعند الخليل (والمُشْرَف : المكان الذى تشرف عليه وتعلوه . والشُرفَة : أعلى الشئ وهى التى تُشَرَّف بها القصور وجمعها شُرَفٌ)[٤] ، ثم تأخذ دلالة أكثر تطوراً فى تحقيق النظر إلى البعيد (تشَرَّفَ الشئ واستشرفه ، وضع يده على جبينه كالذى يستظل من الشمس حتى يبصره ويستبينه . واستشرف الشئ ، حقق نظره فيه واطَّلع إليه)[٥] ، ويعود ابن منظور فيقول (الاستشراف أصله من الشرف ، أى العلو . كأنه ينظر إليه من موضع مرتفع فيكون أكثر لإدراكه لأن الشرفة هى أعلى الشئ)[٦] ، وفى دلالة أكثر تطوراً يصل بها ابن منظور إلى دلالة التوقع حيث يقول ، (التشرف للشئ أى التطلع والنظر إليه وحديث النفس وتوقعه)[٧] .

وفلسفياً يتجه مصطلح الاستشراف إلى ما يمكن تسميته " الحدث المآلى أو الفكر المآلى " (فدل على الفكر المتجه نحو الفعل المآلى ، حيث تنصب الرغبة أو الإرادة ، بالتعارض مع الاسترجاع)[٨] ، وهنا نكتشف اتصال المصطلح بما يسمى بـ"علم المستقبل أو المستقبليات " ، فيعنى الاستشراف لدى المهتمين بالمستقبليات (إنه اجتهاد منظم ، يرمى إلى صوغ مجموعة من التوقعات المشروطة ، التى تشمل المعالم الرئيسة لأوضاع مجتمع ما ، أو مجموعة من المجتمعات ، فى فترة زمنية مقبلة)[٩] .

وهنا يمكننا أن نصل بمصطلح الاستشراف إلى دلالته الأدبية التى عرفها المعنيون بالنظرية الأدبية عامة ، والرواية على وجه الخصوص ، فالاستشراف يعنى (رؤيا جامحة فى ثنايا المستقبل ، رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة ... فالاستشراف قفزة فوق المسلمات السائدة ، قفزة تكشفها رؤيا الأديب / الفنان ، وترصدها قبل وقوعها لتسكب ضوءاً فوق جسد الأحداث والتحولات)[١٠] .

وهنا نرانا قد تقدمنا خطوة مفصلية تلقاء الرواية بوصفها جنساً أدبياً مائزاً عن غيره من الأجناس ، وقضية الاستشراف فى هذا الجنس الأدبى ، ليبرز لنا أهم عنصر الذى يعد جسراً وواصلة بينهما ، إنها قضية الزمن فى الرواية ، وهى القضية التى التفت إليها " باختين " فى مؤلفه " الملحمة والرواية " حين أقر بأن الزمن الروائى دون كل الأزمنة الأخرى (يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل فى أى لحظة)[١١] ، وبالنظر إلى ما جاء به " تودوروف " من تقسيم ، وإلى المشاريع السردية الموسِعة لمفهوم الزمن المحتذية حذوه على نحو ما جادت به قرائح كل من : " ميشيل بوتور " ، " فاينريش " ، " بول ريكور " ، وغيرهم ، أمكن القول بأن الزمن السردى أزمنة فى زمنين ؛ زمن مسجل فى النص ، وآخر غير

مسجل ؛ زمن ننطلق منه ، وآخر نصل بـه إلـى مـا يتجـاوزه ؛ الأول مكون من التفاعل الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب ، الزمنين اللذين تسلب منهما خارجيتهما بفعل الكتابة ، والثانى زمن خارجى خاضع لمناخ ثقافى مؤسس للعمل ، هو زمن القراءة وزمن الكتابة .

وبالأزمنة الداخلية والخارجية يحصل التفاعل الزمنى المنتج للنص ولدلالته ، بل و (تتشكل علاقات من شأنها ضبط الإشكالية الزمنية للحكى ، فزمن القصة هو أول الأزمنة لأنه سابق عن زمن الكتابة)[١٢] ؛ أى عن زمن الترهين والتخطيب والذى سيكسر بدوره خطية هذا الزمن ، فتؤسس طبيعة نظامية مغايرة لزمن القص ، مما يؤدى إلى تداخل وظائفى بين مدلولات حضور الشخصية بزمنها الخاص ، كما يقود أيضاً إلى إضفاء الجو الدرامى الحركى على تشكل دوال النص ، والتى سيتلقفها القارئ بفعل القراءة ، ذلك طبعاً بعد التحقق الفعلى لزمن الخطاب وزمن القص كمستوى سابق وداخلى للزمن ، وبذلك يكون زمن القراءة الزمن الخارجى المتفاعل مع الزمن الداخلى للنص والمنتج لدلالته ، وهو ما سيصل النص بزمن القراءة وزمن القراء ، ومنه زمن العالم .

ولما كان الاستشراف فعلاً لذات فى الزمن تهدف به إلى استباق معرفة لاحق مغيب ، انطلاقاً من معطيات سابقة ماثلة فى حاضرها ، تمظهره على مستوى النص السردى ، سيكون وفقاً لما تم عرضه آنفاً ، مصاحباً للذوات الفاعلة فى الزمن ، والمتأثرة به ، بداية بالمؤلف ، مروراً بالشخصية ، وصولا إلى القارئ ، وذلك على مستويين : الأول داخلى والثانى خارجى .

أما المستوى الأول فالاستشراف فيه استشراف جزئى يتوزع على مكونات السرد ، من خلال ما تكتسبه من دلالات زمنية مستقبلية يضفيها صاحب النص عليها ويفسرها التركيب الحاصل بينها ، فى إطار العلاقة الجدلية القائمة بين زمن القص وزمن الخطاب ، خاصة فى ظل ما يتضمنه الخطاب من زمن خاص بالشخصية ، الذات المستشرفة الأولى فى النص ، والتى ستطبع قلقها المستقبلى على كل ما هو حولها ، أما المستوى الخارجى – وهو ما يعنينا – فهو المستوى المنظور فيه إلى المستقبل نظرة كلية عبر فعل القراءة ؛ الفعل البعدى الخارجى الذى تقوم به ذات هى طرف رئيس فى خلق العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جانب المؤلف ، (كون أحدهما يركب الرسالة ويقوم بإرسالها ، والآخر يتلقاها ، ويقوم بفك شفراتها وإعادة بنائها بصورة عالم متخيل ، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية)[١٣] ، وذلك انطلاقاً من المكونات السردية التى ستشكل تجليات الاستشراف فيه الأرضية ، المنطلق التى سيستنطقها ، وذلك بإعادة إعمال عناصر النص السردية المتداخلة مرة أخرى ، مشكلاً عالماً ممكناً له يتناسب وزمنه الذى يعيشه ، (لأن أى عالم مكانى لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالا ناجزاً عن العالم الواقعى كونه

بنياناً ثقافياً هو الآخر . وعليه فالعالمان بهذا متداخلان ، والتراكب بينهما ممكن ، وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة تأخذ معناها من معين واحد هو الخزين الثقافى للقارئ)[١٤] .

وبين أفق القارئ وأفق النص ، وبين جدلية العلاقة بينهما والعالم الواقعى ، تتضح صورة الاستشراف بالنظر إليه فى علاقته بالخارج النصى ، العلاقة المحتمة التى يربط فيها القارئ العالم المتخيل بالعالم الواقعى ، أى العالم المصور بالعوالم المرجعية التى يستند إليها فى تشغيل دلالات النص أثناء عملية القراءة ، (لأن المرور من التصور إلى إعادة التصوير يتطلب دوماً مجابهة بين العالمين ؛ العالم القصصى للنص ، والعالم الواقعى لدى القارئ)[١٥] . ويتم ذلك بالاستناد إلى إستراتيجية المقارنة بينهما ، إذ يقارن القارئ حالات الحكاية المستقبلية وإمكاناتها المختلفة بعالمه المرجعى الخاص الذى قد عرفه وخبره (محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجرى فى العمل السردى يستجيب حقيقة لمعايير الممكن الوقوع . وفى هذه الحالة ، يقبل القارئ الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة)[١٦] .

ولأن القارئ ابن بيئته التى يخضع لسياقها الثقافى جبراً ، فإنه وبمخزونه الثقافى الخاص يستطيع تكذيب أو تصديق ما ذهب إليه النص ، فتجيب بنيته حول ما استشرفته بالموافقة أو الرفض ، بالتصديق أو التكذيب ، وفقاً لزمنه وموقعه التاريخى الذى يحتله . يقول أحد الباحثين[١٧] : كل حركة لها دافع وموجة ، فالافق باعتباره حركة موجهة نحو المستقبل لا يمكنه بلوغ المنتظر المستقبلى منه إلا باستناده إلى الدافع المعرفى المنبسط كدافع رئيس خبرته الذات العارفة فى الماضى وترسَّب فى فضاء تجاربها ، وباتساع هذا الفضاء أو ضيقه من فرد إلى آخر تكون طاقة الدفع ومسار التوجيه . غير أن ما يوطد هذه الصلة بينهما أكثر هو جدلية العلاقة التى تجمعهما ، فهما يشترطان بعضهما تبادليا من الفضاء إلى الأفق على النحو الذى تم توضيحه ، ومن الأفق إلى التوقع أيضاً لأن (البنية الزمنية للتجربة لا يمكن مراكمتها من دون توقع متراجع)[١٨] .

وإذا كان الزمن فى النص السردى زمنين ، داخلى يحدده الخطاب والمغزى الحكائى ، وخارجى متصل بالقارئ ومتلقى الرسالة ، وإذا كان زمن الكاتب وزمن القارئ زمنين خارجيين فلا يمكن بأى حال تجاهل دورهما فى صناعة الدلالة وتوجيه مقصدية النص ؛ (إذ زمن الكاتب يلعب دوراً هاماً فى التحليل بانتماء الكاتب إلى زمن ثقافى معين يختلف عن زمن القارئ المسؤول عن التأويلات الجديدة التى يقدمها بحسب زمنه الثقافى المختلف)[١٩] .

والخلاصة فى علاقة النص الروائى بالزمن المستقبل وكما يقول أحدهم : (الرؤية الحدثية قائمة على الخوف من هذا المستقبل ومحاولة تحليل الحاضر لاستكشاف بذور المستقبل فيه)[٢٠] . وبذلك يكون المستقبل دوماً حاضراً فى الذات الفاعلة سردياً بمثل ما هو حاضر كهاجس فى

الذات الناصة واقعاً ، وبذلك فالمستقبل وإن غاب تقنياً فإن حضوره دائم وأكيد فى غير المفارقة ، إذ (نستطيع إما تخيله أو توقعه أو التنبؤ به أو حتى الخوف منه)[٢١] .

وهنا ونحن فى طريقنا لاستجلاء المصطلح ، واقتراباً أكثر فأكثر إلى دلالته ، نجد أنفسنا بإزاء مصطلحين بعينهما يتعلقان به ويكشفان جوانب من دلالته الاستشرافية ، فأولهما : مصطلح " التنؤ prophecy " وهو مصطلح يدل على (الإخبار عن الحدث قبل وقوعه بطريق التخمين .)[٢٢] . وهو أيضاً يكشف شكلاً من أشكال ثلاثة للتكهن بالمستقبل . المصطلح الثانى هو مصطلح " الإرهاص Foreshadowing " الذى ينظر إليه بوصفه (التقنية أو الوسيلة التي يتم بها التلميح إلى واقعة أو موقف سيحدث في المستقبل)[٢٣] .

ومهما يكن من أمر فإن استشراف المستقبل أمر قد وقفنا على تحققه نظرياً لدى الأدباء الذين يمتازون بقراءة واعية للواقع ، و بإستيعاب الماضى ، واستقراء كافة المتغيرات ، ثم التنبؤ بمستقبلها على أرض الواقع خارج زمان النص .

ونحن لا نود أن نتوقف لدى السرود القديمة فى تراثنا العربى ذات الاتجاه التخييلى والواقعى لنكشف عن نجاحها فى استشراف المستقبل ، كذلك الأمر فى السرود والأشعار الأوروبية ، لعل مثالاً واحداً شهيراً دالاً على ما نقول ، حيث يؤكد أحدهم (وقد برز العديد من الشعراء الذين اتجهت أشعارهم إلى التنبؤ بالأحداث واستشراف المستقبل ، ومن بينهم الشاعر الفرنسي الشهير " نوسترا داموس " الذي ألف سنة ١٥٠٣ ديوانه الشعري الموسوم بعنوان " القرون " ، وقد جمع فيه تنبؤاته ورؤاه المستقبلية فيما يخص فرنسا وغيرها .)[٢٤] ، ولا تزال تنبؤات " نوسترا داموس " مثار جدل كبير فى الأوساط السياسية والاجتماعية والثقافية فى العالم عندما زعموا تحقق كثير من هذه التنبؤات .

أما حديثاً فقد لفت موضوع الاستشراف فى الأدب عامة ، والسرد على وجه الخصوص كثيراً من أنظار النقاد والمنظرين فى ضوء ما أشرنا إليه آنفاً من علاقة وثيقة بين الرواية والزمن الداخلى والخارجى ، ومقولات التلقى وإعادة انتاج النص ، فظهرت كتب وبحوث جادة[٢٥] فى استقصاء هذا الموضوع وتحليله .

وقبل الخوض فى موضوعنا الرئيس الذى نحاول استكناه جوانبه وهواستشراف الرواية لثورة ٢٥ يناير المصرية ، نتمم القول فى هذه المقدمة بجدل أخير تثيره ثنائية الأدب والثورة ، وأعنى هنا الثورة بمعناها المطلق ، لنؤكد هنا على بدهية يدركها كافة المشتغلين بالدراسات الادبية ، ملخصها :

أن كل أدب ثورة , نعم إن الأدب في ذاته ثورة على اللغة حينما يعيد تشكيلها وينحرف بها عن التلازمات المنطقية بين الدوال في السرد الاخباري العادي , فيعدل الى لون من التعبير الخاص والتشكلات ذات الإدهاش على المستوى اللغوي . وهو أيضا ثورة على الواقع الذي لا يرضاه الأديب ذو الحساسية الخاصة , والرؤية الخاصة أيضا , يثور الأديب على كل ما لا يراه منسجما ورؤيته وأفكاره ، خاصة حينما يختار لنفسه عالما له وجوده بخياله , وله منطقه وشرائطه . وما كانت المدارس الأدبية منذ الرومانسية ثم الواقعية ثم السريالية وما جاء بعد ذلك من مدارس وإتجاهات إلا ثورة على ما رزح تحته الأدب منذ أرسطو حتى راسين وشوقي من كلاسيكية وتقليدية تؤمن بالجماعية ، الأمر الذى استفز جماعة الرومانسيين فحاولوا هدم الكلاسيكية موضوعا وشكلا وإقامة رومانسية تنادي بالفردية ، وتكسر وتثور حتى على الشكل التقليدي للغة الكلاسيكية . بذلك فإن كل أدب ثورة , لأن الأديب هو ثائر دوما على كل أشكال التقليد و التقييد في الموضوع وفي الشكل ، إنه باحث دوما عن الحرية يجتذبه ألقها ويحرق بنارها ، لكنه لا يهدأ بل تزداد ثورته خاصة إن كان يعيش واقعا مأزوما يقيد حريته ، ألم يكن أبو نواس وبشار ثائرين على لون من التقليد الموضوعي والفني ، ألم يكن أبو تمام ثائرا على لغة الاتصال بين الأديب وجمهوره ؟ ، ألم يكن المتنبي ثائرا على النحاة واللغوين في عصره ؟ . ثم ألم يكن العقاد والمازني وشكري ثائرين على شوقي وطبقته الإجتماعية والفنية ؟ ، ألم يكن طه حسين ثائرا على نمط التدريس والتعليم بالأزهر وعلى الفكر والمنهج ؟ ... إلخ .

* * *

أكدت الأدبيات إذن – ناهيك عن الوثائق والبرديات – مدى ما كان للكلمة من فاعلية فى التغيير ، وكيف غيرت نصوص أدبية أنظمة وقلبت موازين ، فكم ألهبت قصائد أنفساً ! ، وحركت ماء ظَلَ آسناً زمناً ! ، وكم كانت لبعض الروايات والمقالات من مقدرة على تغيير ملامح الواقع ورسم صور المستقبل قريباً كان أم بعيداً . يظل الرماد معتملاً كامناً ، فيه شرر تزيده الكلمة تلو الكلمة ، وتنفخ فيه حتى تأتى لحظة يشتعل فيها كل شئ . أسهمت مثلاً بأمريكا اللاتينية كتابات روائية منذ الستينيات فى القضاء على الديكتاتورية ، وكاد أن يتفق كتاب هذه المرحلة على هذا (فقد كتب المكسيكى " كارلوس فوينتس " رواية " موت أرتيميو كروث " عام ١٩٦٢م ، وكتب " رينيه أفيليه فابيلا " المكسيكى " المعزول الكبير فى القصر " عام ١٩٧١م ، وكتب " أليخو كاربتنيرا " كوبا " حق اللجوء " عام ١٩٧٢م ، وكتب " ديمتريو أجيليرا " مالطا " اختطاف الجنرال " عام ١٩٧٣م ، وهو من الأكوادور ، وكتب " أوجستو روا

باستوس " بباراجواى " أنا الأعلى " عام ١٩٧٤م ، وكتب " جان بيل جارثيا مركيز " " خريف البطريرك " عام ١٩٧٥م)[٢٦] . ونظرة عامة على الثورات التى غيرت مستقبل أمم بأسرها تؤكد حضوراً فاعلاً ومؤثراً وموجهاً من قِبل المثقفين والأدباء – أحياناً – لهذه الثورات .

وفى ظنى أن ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ بمصر رغم ما يبدو من عفويتها ومفاجأتها المصريين وربما العالم لم تكن لتشتعل لولا أن هناك من زكى أوارها ، خاصة وأن المشهد المصرى بكل تجلياته وصوره سياسياً واجتماعياً واقتصادياً على مدى عقود سبقتها ، كان يشهد تهيئاً وتشكلاً زاد من قتامة الصورة ليصبح الوطن متخلخلا هشاً قابلاً للاشتعال فى أية لحظة ، غير أن أحداً لم يستطع أن يحدد زمان هذه اللحظة ومكانها ، وهذا يمكن تعميمه على ثورات الربيع العربى كلها ، لكن استشرفت بعض الروايات انتظار الوضع وقيام الثورة فى تونس[٢٧] ، وفى سوريا[٢٨] ، وغيرهما . فى أثناء ذلك وربما قبله رأينا سروداً فى مصر أخذت تنفك من أسر التقليدية وتتجه نحو الحداثة شكلاً ومضموناً ، وقد خلقت لذاتها عالماً متخيلاً تتنفس فيه الحرية هروباً من الجو العام الخانق ، وبحثاً عن الذات التى بدأت تشعر بالاستلاب[٢٩] والاغتراب بعد شهود تَبدُّل قيمٍ مكان أخرى ، وبعد التأكد من أن مؤشر المنحنى أضحى لا يعرف إلا السقوط والتدنى المستمر .

نلحظ ذلك – على سبيل المثال – عند كاتب أصيل مثل نجيب محفوظ الذى كان من أول المعبرين والمنبهين إلى بداية السقوط الاقتصادى ومن ثم الاجتماعى والقيمى من أثر ما عرف بعهد الانفتاح الساداتى وبداية الأزمات الكبرى ، كأزمة الإسكان التى زادت وتأزمت بعد ذلك فى روايته " الحب فوق هضبة الهرم " ١٩٧٩م ، ثم فى رواية " يوم قتل الزعيم " ١٩٨٥م ، التى كشفت بعمق عن تداعيات الانفتاح السلبى على المستوى الاجتماعى خاصة ، وإعادة النظر فى مكتسبات ثورة يوليو ١٩٥٢م . وقل مثل ذلك لدى روائيين كثر .

وأستطيع القول باطمئنان إنه لا تكاد توجد قصة أو رواية ظهرت لدى جيل الستينيات ثم جيل السبعينيات وما بعده من جيل شباب الكتاب إلا وتناول عمله لوناً من ألوان الفساد الذى تعيشه مصر لدرجة أن أصبح الفساد هو التيمة السائدة فى المضامين ، أصبح التردى السياسى أو الاقتصادى أو الاجتماعى هو اللغة التى يكتبها الأديب ويكتب بها ، ويلخص لنا صبرى حافظ فى جمل موجزة ومكثفة تجربة جيل الستينيات والسبعينيات الروائية فى استشرافهم الأول بما سماه حافظ " انسداد الأفق " قبل أن يأتى جيل التسعينيات وما بعدها ليركز على هذا الانسداد ويغوص فى أبعاده ويستشرف ثورة ٢٥ يناير . يعدد حافظ الروايات العلامات لأهم الروائيين الأعلام لجيل الستينيات والسبعينيات بتأكيده أنه في السنوات الأخيرة من عقد السبعينات[٣٠] كتب عبدالحكيم قاسم روايته النبوءة " المهدي " والتي سجل فيها زحف التأسلم السياسي على وجه

الواقع وآثاره المدمرة على كل صنوف الحياة فيه . وكتب معها عجز السلطة العنينة ممثلة في عمدة القرية والمشغولة بمغامراتها الجنسية الفاشلة لاستعادة حيويتها ، تعويضا عن فقدانها لفاعليتها ، أو التعامل بحزم مع جرائم التأسلم السياسي . كما كان جميل عطية إبراهيم أول من نبه في " النزول إلى البحر " إلى الخطر الذي ينطوي عليه تنامي عالم الهامش بعد إهمال عصر السادات الكلي للفقراء ، وكتب تجربة الحياة في المقابر المحيطة بمدينة القاهرة ، والتي كانت بداية النمو السرطاني للمدن العشوائية والأفق المسدود . وكان إبراهيم أصلان قد كتب في " مالك الحزين " ثم بعد ذلك في " وردية ليل " و " عصافير النيل " انسحاق الإنسان الشعبي الفقير القادم من الريف يبحث عن حياة أفضل في المدينة ، فإذا بها تسحقة بقسوة وشراسة غير مسبوقين ، وكأنه يستشرف هو الآخر، وخاصة في " عصافير النيل " كل ما يدور في المدن العشوائية من شظف العيش في أفق مسدود .

وكان صنع الله إبراهيم قد كشف في " ذات " عن التناقضات الاجتماعية والسياسية المدمرة في تلك السنوات العصيبة ، وكيفيه تدميرها للطبقة الوسطى المصرية ، باعتبارها مستودع القيم التي جرى العصف به وقلب سلمها . وكيف عُهر الواقع الجديد الناجم عن سلم القيم المقلوبة شبابها في " شرف " عبر آليات قهرها الجهنمية التي تتضافر فيها العناصر الداخلية مع العناصر الخارجية ، ودمرت فيهم أي إحساس بالمقاومة أو الكرامة الشخصية . وكان بهاء طاهر بدأ بالكتابة عن قسوة المناخ الطارد الذي تخلق في هذه المرحلة في " الحب في المنفى " وكشف عن التحالف المشبوه بين الوهابية والصهيونية وأثره في تدمير أي تطلع عربي للتقدم في مصر خاصة ، لكنه ما أن عاد إلى تناول الواقع المصري بعدها في " نقطة النور " حتى كشف عن مدى يُتْم الجيل الجديد وتشتت بوصلته ، وانسداد الأفق أمامه . وكان محمد البساطي قد واصل في سردياته الشعرية الشفيفة تقديم قسوة الحياة على من يعيشون في القاع الاجتماعي ، وكيف يحافظون برغم الفقر الجارح على كرامتهم في عالم لا يأبه بأي كرامة في " بيوت وراء الأشجار " أو " جوع " أو " غرف للإيجار " وكيف أدت تطورات الواقع العربي الجديد إلى تجذير نوع من آليات العبودية الطوعية أو المختارة في نفوسهم في " دق الطبول " أو " الخالدية " وصولا إلى تخليق آليات هذا السجن الكبير الذي تعيش فيه مصر كلها في " أسوار " والذي لاسبيل أمامها إزاء آلياته الجهنمية والاحتفاظ بها فيه غير الجنون . وقد شاركته رضوى عاشور هذا التصور حول السجن المصري الكبير في روايتها الجميلة " فرج " ، والتي سجلت كيف شتت تجربة السجن والاعتقال السياسي بوصلة أجيال ثلاثة من المصريين وتركت قروحها التي لاتندمل عليهم . وكانت رضوى عاشور قد كشفت قبل ذلك عن الخراب الذي عشش في

الجامعات التي تعلم فيها هذا الجيل في " أطياف " وعن تدهور مدينته وتحولها إلى مباءة للقبح والتناقض بعدما كانت قطعة من أوروبا .

وإذا اعتبرنا أن هذه الروايات والقصص فى إلماحها أو كشفها مظهراً أو مظاهر الفساد ، روايات تعد مرحلة أولى فى استشراف الثورة المصرية ، فإنه من السهل إذاً أن نقول أنها جميعاً أعمال استشرفت الثورة ، ولا يكون لدينا ما نضيفه ، لذلك فإن دراستنا تحدد مطلبها فى روايات جيل ما بعد الستينيات ، خاصة جيل التسعينيات وما بعدها – كمرحلة تالية – تجاوزت مضامينها فساد الواقع إلى نقده ، بل تجاوزت نقده إلى نزوع بعض النصوص إلى التحريض بالثورة فى درجة متعاظمة من تصاعد الانفعال المصحوب بالسخط والتمرد لتظهر كتابات سردية أخرى وقد هدأت لديها حدة الانفعالات أو الصراخ ، وتحل محله صوت العقل ليستحيل الأديب فى تطور نوعى من متأثر إنفعالى إلى عالم بالتاريخ والمنطق ، فتعينه خبراته بالحياة على التنبؤ .

وبصيغة أخرى يمكننا النظر إلى المرحلتين السابقتين عموماً ، فى استشرافهما مستقبل الواقع فى مصر الذى أفضى إلى الثورة لنستشعر بعد نظرة طائر محلق لما كتب فى العقود الأربعة الأخيرة إلى تمييز ثلاث درجات لاستشراف الثورة المصرية ، وهى على المستوى الرأسى التاريخى متعاقبة زمنياً فى أغلب الأحيان ، وقد نلحظ لدى بعض الروايات تجاورها أفقياً وربما تماسها جميعاً فى بعض الروايات بعينها ، ويمكن تلخيص هذه الدرجات الاستشرافية التى تعكسها الروايات فى :

١- التغنى بالماضى الجميل .

٢- تعرية الواقع وكشف صور فساده .

٣- التنبؤ المباشر أو غير المباشر بالثورة .

ولأنا معنيون بكتاب التسعينيات وما بعدها ، فإنا سوف نركز بحثنا فى الدرجتين الأخيرتين ، فقد مارس هؤلاء الكتاب إستشرافهم على هاتين الدرجتين .. أما الدرجة الأولى (التغنى بالماضى الجميل) فلسوف نشير إليها الآن لسببين :

الأول : لارتباط هذه الدرجة غالباً بجيل الستينيات والسبعينيات ، وإن رأينا صداها أحياناً لدى بعض الكتابات التالية لهذا الجيل ، والسبب الثانى أنها درجة فى استشراف المستقبل لا ترقى إلى ما سميته التنبؤ ، لذا أختم هذا التمهيد بالإشارة إلى هذه الدرجة ، لنبسط القول بعد ذلك فى الدرجتين الأخريين اللتين تقربان من استشراف الثورة المصرية والتنبؤ بوقوعها .

التغنى بالماضى الجميل

ويعنى التغنى بالماضى الأليف ، وإعادة استحضار وجوده التاريخى المنزاح بشخوصه وأمكنته فى استعادة شبه جماعية مرددة نغمة الزمن الجميل ، وفكرة الماضى الأليف (هى فكرة أصبحت منتشرة فى الكتابات الجديدة تعبر عن ارتباط الإنسان المعاصر بأمكنة الماضى بكل سذاجته ، وبراءته ، وطفولته ، وبالجملة بالزمن الجميل فى مقابل زمن الزيف ، والرداءة ، وعصر الاستهلاك ، وغياب القيم ، وترديها ، وخلخلة البناء الاجتماعى وانقلاب هرمه .)[٣١] . إن رفض الواقع بكل ما يكتنفه دعا البعض إلى التباكى على عقود خلت ، كان فيه الوطن أكثر ألفة وجمالاً على المستويين المادى والمعنوى ، وعلى مستوى العلاقات الاجتماعية حيث كان الإنسان إنساناً تحكمه قيم وأعراف ضمنت له جمالاً خاصاً ، وبالطبع فإن مثل هذه الروايات والقصص كانت لجيل الستينيات الذى أصبح يشعر بالغربة بعدما عايش منذ الخمسينيات إلى وقتنا الراهن التحلل فى القيم واستبدال ثقافة الاستهلاك بثقافة الإنتاج ، والقطاع الخاص ، وتحكم رؤوس الأموال وظهور طبقة جديدة من رجال الأعمال بالقطاع العام ، وهيمنة الدولة على مقدراتها وإمساكها بخيوط اللعبة الاقتصادية .

ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن موجة التغنى بالماضى الجميل قد سادت فى العقدين الأخيرين شتى الأشكال الفنية من سينما وتليفزيون[٣٢] وبرامج تليفزيونية ، وفى إعادة انتاج الماضى عصرياً والهروب إليه مخدراً لتسكين آلام الواقع ومرارته . ظهرت روايات تستعيد الزمن الجميل برمته فى بعده الاجتماعى[٣٣] ، وأخرى تستعيده أمكنة[٣٤] أو أزمنة[٣٥] كانت فضاء لهذه العلاقات الاجتماعية .

وهذا اللون أو قل اتجاه من الروايات يتقاطع مع سيل كبير من الروايات التى تناصت مع التاريخ واستثمرت بعض نماذجه وأمكنته وأحداثه مؤسسة للون من الإسقاط على الواقع المتشابه أو المتناقض لبيان المفارقة .

* * *

الاتجاه إلى نقد الواقع وتعريته

ألمحنا فى آخر التمهيد إلى اتجاه تغنى فيه بعض الروائيين بما يسمى الزمن الجميل أو الماضى الجميل ، وهنا نرصد اتجاهاً آخر ركز همه على نقد الواقع وتشريحه ممارساً طقس الكشف والتعرية المتصلين ، وهو لون ترتفع فيه حدة الانفعال وإشارات الإدانة والسخط والدعوة

إلى التمرد والثورة ، وقد شهدت هذه القصص تطوراً فنياً ملحوظاً عن سابقه ذلك لأن معظم أصحاب هذا الاتجاه ينتمون إلى جيل السبعينيات وما بعده ، وعايشوا مذ وعوا إلى هذه الدنيا ألواناً من التردى وكبت الحريات وتراجع القيم ، وظهور العشوائيات ، وانتشار الفقر والبطالة وتحكم المؤسسة الأمنية ، وهو جيل قد عايش أيضاً العالم الافتراضى ، ورأى العالم أمامه مفتوحاً تكرسه الشاشات فى عصر الصورة يلجه بضغطة إصبع منه على لوحة المفاتيح .

أولاً : الفساد السياسى والحزبى :

وتعد هذه القضية من أكثر الموضوعات إنتشاراً فى الرواية ، ولقد بدأ الفساد كالسوس ينخر فى كيان المؤسسة السياسية فى مصر مبكراً منذ معاهدة السلام الساداتية ، حيث أصبح الوطن مستباحاً بلا نوافذ ولا أبواب ، يمرح فيه العملاء ، يتحدث حسن البندارى فى روايته " صخب الهمس " عن إستباحة الوطن من أثر مبادرة السلام ، فالوطن بلا نوافذ ولا أبواب يمرح فيه العملاء ، فهى تصور جانباً من جوانب الفساد المتمثل فى سلبيات معاهدة السلام و سياسة القطب الواحد : (.. لأنك يا وطنى بغير نوافذ وبلا أبواب .. أى كارثة حلت وتحل بك يا وطنى ..!)[٣٦] وقد أصبحت التجربة الحزبية تجربة هشة وضعيفة هى أشبه بالمسرحية ، يمثل فيها الحزب الحاكم البطولة المطلقة ، وأصبحت بقية الأحزاب مجرد [كومبارس] يلعبون دور المعارضين إستكمالاً لشكل التعددية الحزبية ، يقول سلماوى فى روايته " أجنحة الفراشة " (ذلك الحزب الفاسد .. حزب المصالح الشخصية .. حزب التحكم .. حزب التحكم والطغيان .. الحزب الذى يحتمى بدستور وضعه " ترزية القوانين " حتى يحكموا قبضتهم إلى الأبد على مقدرات هذا الوطن . " يسقط يسقط الاستبداد .. أنا فداك والأولاد ! ")[٣٧] ، ويكمل محمد الجمل صورة الأحزاب المعارضة الضعيفة حول الحزب البطل فى روايته " مزامير أبليس " حيث يقول : (طلب طارق عقد جلسة عاجلة مع الأخ الملهم " كبير الأمناء " . بدا عليه القلق والتوتر وهو يجلس فى مواجهة الكبير ، ويقلب أوراقه المرتبة أمامه فوق المنضدة . قال بلا مقدمات : إن التقارير التى تصله تشى بأن الناس بدأت تضيق بوحدانية الحزب الذى يرفع شعار " ديمقراطية بلا حدود " ويعتبر ديمقراطيته أعظم ديمقراطية فى الأقليم وربما فى العالم . قال إن الناس تحلم بتداول السلطة وهذا حقهم علينا باعتبارنا حراس الديمقراطية . تحكم الكبير فى انزعاجه وسأله عن مغزى ما يقول . قال " طارق " إنه يقترح إصدار قانون يسمح بتعدد الأحزاب . ولكن أية أحزاب ؟ أحزاب ضعيفة هزيلة .. تعيش على دعم الدولة ، ولا تقوى على منافسة حقيقية وتعطى انطباعاً مطلوبا لواجهة ديمقراطية ، وتمتص المعارضات المشبوهة فى الداخل والخارج رمقه الكبير باستخفاف وقال بارتياب :)[٣٨] ، ويعود سلماوى منطلقاً من الاستفتاء الذى تم من بداية

الألفية الثانية حول شعبية الحزب الحاكم فى مصر ، والذى كشف عن تدنى شعبيته ، الأمر الذى دفع الحكومة الدكتاتورية إلى الغضب ، حيث أخذت أجهزة أمن الدولة تروج لفكر المؤامرة على الوطن ، فتوقع بالمعارضين الأحرار ، مثل " أشرف الزينى " بطل الرواية بوصفه أحد المتآمرين ، كما يكشف النص تخبط المؤسسة الحزبية فى شخص " عبد الرحمن الصفتى " بعد سقوط ورقة التوت عن الاستفتاء المزيف الذى حاولت به الحكومة تلميع دور حزبها الوحيد الحاكم فى مصر ، يقول (وهكذا اتضح أمام العالم كله موقف القوى الشعبية من الحزب الحاكم ، وتأكد زيف الانتخابات التى كانت تعطى للحزب فى كل انتخابات ما لا يقل عن ٩٠% من الأصوات ، وبدأت وكالات الأنباء الأجنبية تكتب عما أسمته " أول استفتاء غير مزور تشهده مصر حول شعبية الحزب الحاكم وحجم القوى الشعبية المعارضة " . وإزاء ذلك ، قررت الحكومة أخيرا التحرك ، فوجه عبد الرحمن الصفتى أمين عام الحزب نداء إلى جميع قواعد الحزب بالتصدى للمؤامرة التى تحاك ضد مصر والتى تدعمها قوى خارجية بغرض زعزعة استقرار البلاد والنيل من أمن مواطنيها . وأصدر وزير الداخلية بياناً قال فيه إنه تم إلقاء القبض على بعض القيادات الشعبية فى مؤامرة لقلب نظام الحكم ، وأنه ثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الدكتور أشرف الزينى الموجود الآن رهن الاعتقال ضالع فى هذه المؤامرة الخسيسة التى تم وضع تفاصيلها خارج البلاد . وأوضح بيان وزير الداخلية أن أجهزة الأمن كانت تتعقب الدكتور أشرف الزينى منذ فترة ، وأن لديها معلومات مؤكدة بأنه عاد إلى الوطن قبل أيام قليلة من مظاهرة دار القضاء العالى ، وقالت إنه كان فى إحدى الدول الأوروبية للقاء عناصر من مخابرات إحدى الدول المعادية ، والذين تلقى منهم أموالا بغرض إحداث اضطرابات فى البلاد تنفيذا لمخطط واسع النطاق سيتم الكشف عن تفاصيله فيما بعد . وقال البيان إنه تم مواجهة الدكتور أشرف الزينى بهذه المعلومات فأدلى باعترافات مفصلة فى هذا الشأن ، وبأسماء أعضاء التنظم السرى الذى كان يخطط لقلب نظام الحكم)[٣٩] ، هكذا صارت الحالة السياسية فى أسوأ أشكالها ، أضف إلى ذلك ما كشفته عديد من الروايات ، كما سيظهر من قضايا التوريث فى الحكم ، إلى جانب فضائح بعض كبار الساسة وتربحهم .

ثانياً : فساد المؤسسة الأمنية والرئاسية :

يعد هذا أحد مظاهر الفساد السياسى الذى عاشته مصر خاصة فى العقود الثلاثة الأخيرة ، إذ استتبعت الدكتاتورية الحاكمة قوة باطشة تحميها وتخرب الأصوات المعارضة لتستحيل مصر دولة بوليسية ينتشر فيها القمع والتخويف والاعتقال غير المسبب ، وربما يصل الأمر إلى التعذيب والقتل ، تروى لنا انتصار عبد المنعم مشهداً مؤلماً يعيشه " ماجد " البطل

الشاب الذى عانى من البطالة ، فلم يجد سوى عمل رخيص بأحد المقاهى الشعبية بالإسكندرية ، وهو يمثل جيلاً من الشباب الجامعى دفعته البطالة إلى مرحلة اللا اختيار ، فيرى بعينه واقعة كثيراً ما تكررت فى السنوات الأخيرة ، تظهر فيها عناصر أمن الدولة وهى تنكل وتسحل معارضى النظام ، تقول فى روايتها " لم تذكرهم نشرة الأخبار " (عند الظهر سمع جلبة و صوت صراخ على باب المقهى . فى بادىء الأمر حسبه شجارا بين رواد المقهى من الحرفيين ، فخرج مسرعًا خوفًا على عهدته التى تسلمها فأى تلفيات سيتم خصمها من يوميته ، بجوار الرصيف المجاور للمقهى وجد مجموعة من الرجال ينهالون بالضرب و السب على شاب . هم بالتدخل فجذبه المعلم مهدى من يده و دفع به إلى الداخل و هو يصرخ فيه : أنت مجنون هؤلاء حكومة !

لم يفهم ماجد ما قاله و ما يحدث و هو يتابع الرجال و هم يكشفون سوأة الشاب و يسحلونه أرضًا و هو يصرخ . و زاد صراخه عندما تقدم واحد منهم بعصا خشبية و أدخلها فى مؤخرته لينزف دمه و يختلط بتراب الأرض . كل هذا و الناس تراقب خوفا من نفس المصير . تحرك الرجال و هم يسحلونه و يعتدون عليه أمام كل مقهى يمرون به فى طريقهم إلى قسم المنتزة .)[٤٠] ، ويتقدم مختار عيسى خطوات ممارساً طقس تعرية الواقع السياسى والأمنى المؤلم ، من خلال ما تحمله اسم روايته " استربتيز " من دلالات كاشفة ، فيشخص القارئ حيل المؤسسة الأمنية الظالمة فى إلصاق التهم جزافاً بمن تسول له نفسه النزول إلى الشارع للتظاهر حتى ولو كان سلمياً ، ويوجهون إليه تهم التخريب والشغب ، يقول (الأمر واضح .. كما فى العادة .. إلصاق التخريب بالناس تبريرا للتدخل الأمنى القاسى والرصاص الحى المسدد إلى الصدور . ألادهى أنى رأيت بنفسى وبثت بعض وكالات اللأنباء صورة لأحد الجنود يعتلى مركبته محطما زجاجها بقضيب من الحديد تمهيدا لإلصاق التهمة بالمتجمهرين)[٤١] . أما حامد أبو أحمد فيسجل فى سيرته الذاتية التى جعلها شهادة روائية على فساد مبارك وعائلته ، يسجل ما إنتهت إليه أمن الدولة من تحكم مطلق على مفاصل الدولة بأسرها ، وكل مؤسساتها ، وذلك من خلال سيطرتها على اختيار القيادات ليكونوا أدوات لهم منفذون بها إرادة النظام وحكومته ، فيطال هذا التحكم كل القيادات ، حتى شيخ الأزهر ذاته لم يسلم من التواطؤ مع أمن الدولة وتنفيذ أوامرهم ، يقول فى روايته " الشهاب " (تأكدت أثناء حديثي مع الرائد نادر العبد أن ما حدث في مكتب شيخ الأزهر أثناء لقائنا معه لا بد أن يكون واحد من اثنين : إما أن يكون بالمكتب جهاز تسجيل سجَّل كل ما دار من مناقشات ، وإما أن الشيخ مهدي عبد الحميد أو شيخ الأزهر نفسه كتب مذكرة بما دار في اللقاء ورفعها إلى مباحث أمن الدولة . ومثل هذه الأمور لا يمكن أن نستغربها الآن ، فشيخ الأزهر منذ الفترة التي تلت رحيل المرحوم الدكتور عبد الحليم محمود صار موظفا في الدولة ، ينطبق عليه

ما يجرى مع كل الموظفين ، ومن ثم لا بد أن يكون مخلصا للدولة ، حريصا على مصالحها لا على مصالح الناس .)[٤٢] ، ويضيف : (أعرف أن كل الجامعات يتحكم في كل منها شخصان من مباحث أمن الدولة يجلسان في الخلفية ويديران كل شيء ، وما رئيس الجامعة ونوابه والعمداء إلا صور مظهرية تحافظ على المظهر العام . وقد تأكد لي هذا عندما أصبحت عميدا للكلية لمدة سنتين فقط)[٤٣] . ولربما تجاوز الكتاب حاجز الصمت والخوف وكشفوا عن الفساد السياسى فى إشارة لافتة لرأس الفساد السياسى حسنى مبارك ومن حوله ، فالجمل يصور الدكتاتور مبارك ، قائلاً (الإستئثار بالسلطة والإمتيازات ... طقوس عبادة الرجل الواحد الأوحد ... الرجل الباقي فوق المنصة ما بين ثلاث وأربعة عقود ... الشعار المختفي خلف الصور المعلقه في المكاتب والشوارع والطرقات , والمرفوعه فوق أذرع المهللين في مناسبات مدبره هو : " من العرش إلى اللحد " .)[٤٤] ، وسعيد سالم يكشف على لسان بطله " منصور " فى مونولوج ينفس فيه عن غيظه مخاطباً فيه من رآهم أربعين رجلاً فى مصر يمثلون النخبة الحاكمة وهم يسألون عن فساد الوطن ، يخاطبهم فى روايته " الشئ الآخر " (أيها الأربعون - على أكثر تقدير- ارحمونا وكفاكم عبثا بمقدرتنا واستخفافا بعقولنا . ارحلوا يرحمكم ويرحمنا الله لنأت بغيركم فهذا أكرم لكم ولنا من أن يتولى النبى بوش وأتباعه ترحيلكم ثم يدوس على أعناقنا بعد ذلك بدباباته ومجنزراته وعرباته المدرعة ، أو كما قال " شاوش " سابق : احلقوا رؤوسكم بأنفسكم قبل أن يحلقها لكم غيركم . { **واجه . كاشف . أصرخ . افعل . غر . استكشف . تحرك . ثر . انجز . فكر . تكلم . أكتب . أمكر . تحايل . أصبر** . })[٤٥] ، ويتابع سعيد سالم فى روايته الأخرى " الحب والزمن " تعريته الصريحة بفساد مبارك ومهزلة تعديل المادة ٧٦ لصالح توريث إبنه الحكم ، يقول (لم يقترب من المادة ٧٧ التى لا تحدد مدة معينة لبقاء الرئيس فى الحكم . كان نواب الشعب القدامى قد استحدثوها فى عصر السادات . لم يتطرق أيضا إلى تعديل المواد التى لا تحد من صلاحيات رئيس الجمهورية والتى جعلت منه مالكا مطلقا لكل السلطات . ثم إنه ترك لائحة القرار التنفيذية لجهابزة القوانين يصيغون التعديل بما يضمن بقاءه بالحكم حتى يورثه لابنه من بعده .. على الفور هللت نفس الأصوات تبارك قرار الرئيس وتشيد بـ" الانقلاب الديمقراطى الذى يحدث فى تاريخ مصر لأول مرة " .. فقدوا ذاكرتهم فجأة إذ نسوا أن التعديل كان منذ قليل خيانة ، وراحوا يمتدحون " حكمة الرئيس ونفاذ بصيرته " ، حتى أن أحدهم تباكى على زهد الرئيس وحرمانه من شم رائحة " طشة الملوخية " فى المطبخ لكثرة أعبائه التى تحول دون ذلك .)[٤٦] ، أما حامد أبو أحمد فتأخذ نصوصه السردية طابعاً إحتجاجياً متعاظماً وجريئاً فى تعليقه على نظام حكم حسنى مبارك ، كاشفاً ما مارسه من كذب ، وما اتسم به من تناقض بين وعوده وأفعاله ، يقول (وأصبح حسني مبارك رئيسا للجمهورية . وقد بدأ بإخراج

المعتقلين السياسيين الذين وضعهم السادات في السجن ، وأدلى ببعض التصريحات ومن بينها أنه لن يحكم أكثر من مدتين ، وأن الكفن ليس به جيوب . **وقد أثبتت الأيام بعد ما يقرب من ثلاثين عاما أن الحاكم في بلادنا لا يمكن أن يترك الحكم طواعية** . أما الكفن فقد ثبت أيضا أنه ملئ بالجيوب ، ومن يشكك في ذلك عليه أن يطالب حسني مبارك بتقديم ذمته المالية وذمة أفراد أسرته ، لنرى ماذا تمتلك هذه الأسرة الآن ؟.)[٤٧] ، وهنا نستحضر ما قاله ابن خلدون[٤٨] عن الطغيان فى الحكم المستبد وما يصنعه من كذب وخديعة وتلفيق للتهم ، ويواصل حامد أبو أحمد قوله (ولكني أصبحت على اقتناع تام بأنه طالما ظل حسني مبارك في السلطة فإنه لا إصلاح ولا تغيير ولا توقف عن تزوير الانتخابات)[٤٩] ، ويقول كاشفاً التناقض بين القول والفعل عند الحاكم (فحسني مبارك يعلن في كل وقت أنه منحاز للكادحين والواقع يقول إنه منحاز للأثرياء فقط . وحسني مبارك يزور المصانع ويسلم على العمال والعاملات والواقع يقول إنهم يبيعون هذه المصانع بتراب الفلوس لأي مغامر ، يأتي فيوقف المصنع ويطرد العمال ويسقع الأرض ويبيعها بالمليارات . ونظام حسني مبارك يقيم مهرجانات للثقافة والواقع يقول إن الثقافة لم تأخذ ضربتها القاضية إلا في عهد حسني مبارك . وحسني مبارك يقول الكفن ليس له جيوب والواقع يقول إن الكفن به آلاف الجيوب . وحسني مبارك يؤكد أن الانتخابات ستكون نزيهة والواقع يقول إن عهد حسني مبارك لم يشهد أي انتخابات نزيهة ، وهو يؤكد على دعم التجربة الحزبية والواقع يقول إن الأحزاب قد شهدت الانهيار في عهد مبارك .. الخ . إضافة إلى عنصر أخطر من كل العناصر الأخرى في هذه التركيبة وهو ما أسميه " المسرحية الهزلية " ، فكل شيء يتم إما على الورق ، أو بصياغة مسرحية أهم ما فيها هو المظهر فقط ، فكل شيء يتم إعداده بطريقة مسرحية بحيث يبدو كل شيء تمام وعال العال مع أن الواقع عكس ذلك تماما)[٥٠] .

ثالثاً : الفساد الاقتصادى :

وتبعاً للفساد السياسى كان الفساد الاقتصادى الذى شهدته مصر منذ الانفتاح عامة ، وإبان حكم مبارك على وجه الخصوص ، وقد رصد كتابنا صوراً شتى لمظاهر الفساد الاقتصادى ، نختار منها – قصداً للإيجاز – نموذج (الخصخصة) ، الذى عَجَل بتقويض الاقتصاد ؛ ببيع أهم القلاع الصناعية المصرية ، وما لابس خطط الخصخصة من شبهات وغموض انتشرت رائحتها فى العشر سنين الأخيرة ، يقول حامد أبو أحمد (لم يستوعب حكامنا هذه المحاذير ولذلك اندفعوا في طريق الخصخصة . ومن العجيب أن كل شيء كان يتم في سرية تامة وكأن المصانع والشركات والأراضي وغيرها كانت أملاكا للفئة الحاكمة أو عزبة خاصة تتصرف فيها كما تشاء . وأذكر أني ، وقد كنت شديد الاهتمام بهذا الشأن ، لم يصل إلى علمي

لماذا بيع هذا المصنع أو ذاك ؟ ومن الذين قاموا بالشراء ؟ ولماذا تباع الأصول بأبخس الأثمان ؟ ولمصلحة من يتم بيعها هكذا ؟ أسئلة كثيرة لم أجد لها إجابات إلى الآن . وإذا كان هذا يحدث مع شخص مثلي مهتم جدا بهذا الأمر فما بالك بعامة الناس ؟ إنها جرائم ارتكبت في حق هذا البلد ، ولا أدري متى يأتي وقت مساءلة الجناة ؟)[٥١] ، ويركز محمد الجمل على قضية الساعة التى لا تزال تداعيتها مستمرة حتى الآن وبعد الثورة ، وهى قضية بيع الغاز لإسرائيل ، وما كان حولها من تربح المقربين من النظام على حساب الاقتصاد الوطنى [٥٢] .

رابعاً : فساد مؤسسة الجامعة :

ولم تبعد مؤسسة الجامعة عن يد الفساد التى طالت كل المؤسسات ، حتى المؤسسة التعليمية ، فلم يعد كثير من أساتذة الجامعة يعبؤن بالتقاليد الجامعية ، ولم تعد الجامعات فى مصر مستقلة تمام الاستقلال ، تمارس فيها حرية الأنشطة للطلاب والبحث للأساتذة وإصدار القرار لقياديها ، ولقد مر بنا مظهر من مظاهر تحكم أمن الدولة فى قيادات مؤسسة الأزهر ، ويعرض سعيد سالم فى " المقلب " على لسان " د / سامية " أحد أبطال روايته التى زكم الفساد أنفها ، وضاقت بممارسات " د / طارق الألفى " بوصفه نموذجاً صارخاً للأستاذ الفاسد ، تقول (الناس كلها تعرف أن مسئولية العجز تقع على كاهل المهيمنين على إدارة شئون البلاد منذ عدة عقود . الأمر المؤسف أنه رغم تلوث عدد كبير منهم بجرثومة الفساد . إلا أن الشعب عاجزعن التخلص منهم . طالت هذه الجرثومة معظم قطاعات المجتمع حتى وصلت إلى الجامعة . الدكتور " طارق الألفى " خير مثال لهذه الحالة . سرقته لأبحاث غيره تجعله لا يختلف فى شىء عن الأساتذة الذين يبيعون الامتحانات حتى فى مجالنا ظهرت نماذج أخرى من روساء الشركات السابقين والأساتذة المتفرغين والضباط المتقاعدين . كلهم أصبحوا فى غفلة من الزمن خبراء فى شئون البيئة بين يوم وليلة وطبعوا لأنفسهم كروتا تحمل هذه الصفة . ظاهرة يسميها العوام " سبوبة " للرزق وإن كان غير مشروع . ندوات ومؤتمرات وزيارات غير مجدية وخطابات متبادلة وفاكسات وعمولات وسمسرة على المشروعات وأحاديث فى التلفزيون وسفريات إلى الخارج . وكل ذلك بلا أدنى أثر إيجابى فعال .)[٥٣] .

خامساً : البطالة :

وهى نتيجة منطقية لما تقدم من أسباب الفساد السياسى والاقتصادى ، ومعالجة هذه الظاهرة قد انتشرت لدى جُل الروائيين خاصة الشباب منهم ، ولسوف نأتى على ذكر أمثلة منها فيما بعد لنقف على التقنيات الفنية المختلفة التى عالجوا بها مشكلة البطالة . وحسبنا هنا الإشارة

إلى روايةً ثالثة لسعيد سالم على لسان البطل الذى لم تشفع له شهادته الجامعية بالهندسة فى تعيينه معيداً لكونه ابن زبال وليس ابن أستاذ بالجامعة ، فبين تصريحات المسؤلين الواعدة المعسولة وبين الواقع المغاير ، يقول فى روايته " المقلب " (الأمر الذى يكاد يقتلنى كمدا هو تصريحات الوزراء وكبار المسئولين التى لا تنقطع عن توفير ملايين فرص العمل للشباب .انا أدمنت قرع الأبواب وهم أدمنوا الكذب . إدمانى مبرر ، فأنا أريد ان أعيش ، أما إدمانهم فلا تبرره غير الخيانة والرغبة المجردة فى البقاء بالسلطة للنهب والتربح ، وكأن مصر تكية كتبت لهم يستحلبون لبنها ودمها بشراهة لم تعرفها من عصور طويلة مضت والمصيبة أن أحدا لا يستطيع أن يمنعهم أو يحاسبهم أو يزحزحهم عن مقاعدهم التى أصابها العفن والجرب)[٥٤] ، ويقول أبوه (ابن المستشار يعين وكيل نيابة ابن أستاذ كلية الطب يعين معيدا ، وابنة مذيعة التلفزيون تعين مذيعة ، فماذا يفعل الزبال بابنه يابلد ؟)[٥٥] .

سادساً : صور الفساد مجمعة :

وهنا ننتهى إلى ظاهرة اضطردت لدى كثير من الروائيين فى تناولهم ، وتعريتهم المتصلة بأشكال الفساد وألوانه فى كشف متصل يعكس سوداوية الصورة العامة التى انتهت إليها مصر ، كما تعكس من جهة أخرى حالة من الرفض للواقع وربما يأساً من الإصلاح ، فقد اتسع الفتق على الراقع ، ويشترك فى رسم لوحة الفساد القاتمة جيلان ، الأول جيل الستينات والسبعينات ، والثانى جيل ما بعد ذلك من الكتاب ، والكتاب الشباب ، نرى ذلك قد جاء فى مقاطع سردية ، كل مقطع فيه كأنه نسيج ، كل خيط فيه يمثل واحداً من مظاهر الفساد ، ويمثل الجيل الأول سعيد سالم ، حامد أبو أحمد وغيرهما ، فالأول يرصد بطله المسيحى " أكرم الدقاق " فى رواية " المقلب " ينذر به الفساد العام من خطورة على المواطنة ، خاصة إذا استمرت السرقة المنظمة للشعب كله ، ثم يؤكد أن هذا هو عصر الفساد الأعظم الداعى إلى الإحباط ، يقول (هذه البلد لا ترغب فى انتمائى إليها ، وبالتالى فعقد مواطنتى بها يعتبر لاغيا ، لا لأننى مسيحى ولكن لأن الفساد والظلم والقهر وكبت الحريات وتزوير الانتخابات وارتفاع السعار والبطالة وتطرف الشباب وانهيار التعليم وأزمات الغذاء والإسكان والعلاج ، واضطهاد وتعذيب المواطنين فى أقسام الشرطة وانهيار قيمة الجنيه وانحرافات كبار المسئولين الذين ينهبون البلد بلا خشية أو وازع من ضمير أو دين .. كلها شواهد تؤكد على استحالة أن يكون عقد الانتماء بينى كمواطن وبين مصر كوطن .)[٥٦] ، وقوله عن كم السرقات التى تمارس عليه هو وأى مصرى آخر (لقد راقبت حياتى يوما كاملا فلاحظت أننى أسرق فى كل لحظة منذ صحوى وحتى منامى . الدولة تسرقنى باستقطاع الضرائب كاملة من راتبى دون أن تقدم لى خدمات فى

مقابلها . البائع يسرقنى بمضاعفة أسعاره دون ضابط أو رقيب . موظف الحكومة لا يقضى لى طلبى بغير رشوة . عسكرى المرور يتعمد مخالفتى دونما خطأ ارتكبه حتى أدفع له . المستشفى الحكومى كاد أن يقتل أبى بفعل الفوضى والإهمال وتلوث معداته وأطبائه وممرضاته ، ولما لجأنا إلى المستشفى الخاص نهب منا آلافا مؤلفة انتهت بوفاة أبى بسبب تلوث جرحه)[٥٧] ، وقوله فى مقطع سردى معبر (هذا هو **عصر الفساد الأعظم** وعليك أن تتعلم كيف تتعايش معه دون أن تخسر نفسك .)[٥٨] ، وقوله فى مقطع سردى آخر (هناك نغمة إحباط تسود المجتمع . الناس يائسة من كل شىء . حكومات فاشلة . فساد يستشرى فى أجهزة الدولة . غلا شديد . حريات مكبوتة . لا كرامة لمواطن فى قسم الشرطة أو مستشفى حكومى . خيوط الثقة تقطعت بين الجميع . بحيث صار كل يتوقع الشر من الاخر أو يتربص به أو يحاول استغلاله لتحقيق منفعته العاجلة)[٥٩]، وفى الشئ الآخر تجمع إحدى الأبطال صور الفساد التى انتهت بها إلى ترك الوطن والهروب إلى أمريكا دون أن تعلم أحداً حتى أباها ، يقول السارد على لسانها (الحالة غير مطمئنة بالمرة . دخل قومى لا يكفى . اقتراض وديون متراكمة داخلية وخارجية . نظام سياسى متهالك . انتخابات مزورة . أعضاء حكومة ونواب شعب فاسدون . رجال أعمال يهربون مئات المليارات من أموال الشعب الى الخارج . قيود على الصحف والأحزاب والحريات والمظاهرات ، ولا داعى للمزيد فأنت تعرفه ، أما عن ارتفاع الأسعار فاسأل أمى)[٦٠] ، ويسخر عالم الجن من عالم الإنس لصبرهم على الفساد فى مصر ، فينطق الصلادم / العفريت ، الشخصية المتخيلة والمستدعاه من القديم فى رواية " الشهاب " بقوله فى حواره مع المؤلف / السارد ، يقول (الذي أعرفه ، وأنا عفريت من الجن ، أن الأحوال ازدادت سوءا : التفاوت الطبقي يزداد حدة ، والفقراء تزيد نسبتهم ، والبطالة يعاني منها نصف الشباب ، والأسعار نار ، والطبقة المتوسطة انتهت ، والدخول محدودة ، والجمود قد زاد بل تحول إلى عفن ، والشعب المصري يبحث عن الهجرة بكل الطرق الممكنة شرعية وغير شرعية والتعليم منهار سواء في الإعدادي والثانوي أو في الجامعة . واللغة العربية معرضة لترك موقعها للغات الأجنبية ، والخدمات الصحية في حالة تردٍّ لم يسبق لها مثيل لدرجة أن مبارك نفسه لا يثق في المنشآت الصحية التي بنيت في عهده ويذهب للعلاج في ألمانيا أو فرنسا ، وكبار المسئولين أيضا يفعلون ذلك ، ومن بينهم شيخ الأزهر الذي انتقل إلى فرنسا لتركيب دعامة للقلب طبعا على حساب الدولة . ومن العجيب أن حكومة مبارك تطلب منكم أن تعالجوا في مصر . فلماذا لا يفعلون هم ذلك أولا ؟ وإذا كانوا فاقدي الثقة بالمستشفيات المصرية والأطباء المصريين فكيف يطلبون من الناس أن يفعلوا عكس ذلك ؟ أم أنهم لكثرة حرصهم على الحياة واستمرار العيش يذهبون إلى البلاد التي تتيح لهم تحقيق هذا الهدف ؟ فلا أحد عندكم يغادر موقعه إلا بالموت في حالة الشخص الأوحد الذي يمسك في يده

بكل المقاليد ، أما أعوانه فإنهم يغادرون مواقعهم في حالتين : الموت ، والثانية في حالة ما إذا أظهر المسئول أنه صاحب رأي أو موقف ، وعندئذ يزال غير مأسوف عليه .)[٦١] . ومن الجيل التالى يتساءل بطل عز الدين شكرى فى روايته " غرفة العناية المركزة " ، فى مقطع سردى لملم فيه شتى صور فساد الواقع والمجتمع ، يقول (كيف انهارت الأمور في مصر إلى هذه الدرجة ؟ كيف ضربت الفوضى والإهمال والتسيب وانحدار الكفاءة في كل شيء هكذا وبهذه السرعة ؟ من الرقابة على الغذاء إلى فشل الطب وتلوث الهواء والإشعاع في الأغذية وانهيار التعليم من المدرسة إلى الجامعة والبحث العلمي والاستبداد السياسي والتمييز الديني والتعذيب وسيطرة الأمن على الجامعة وبقية مؤسسات المجتمع والدولة وسيطرة التخلف على عقول الطلبة والنخبة والإرهاب الفكري وتدهور مستوى الثقافة الشعبية منها والرسمية والنخبوية وانتشار الهبل في الصحف والراديو والتليفزيون وإعلاء قيمة المال حتى أصبح المعيار الأول لتحديد الأولويات للفرد والمجتمع والدولة والكسب السريع والانفتاح الاستهلاكي وانهيار دور الدولة في إدارة الشئون العامة من تنظيم المرور إلى تنفيذ أحكام القضاء واستيراد أسوأ ما في الغرب والوقوف ضد أفضل ما فيه وانحطاط المهنية في سائر المهن من السباكة إلى التدريس بالجامعة واختفاء الجمال من تصميم البيوت والمباني والشوارع والحدائق إلى مظهر الرجال والنساء والأطفال والصخب والتفاهة والميلودرامية وطفولة البالغين وإدمان النكد والشقاء والوقوف بالعرض في كل شيء . كيف ؟ أبي وأمي والجيل الذي يمثلونه يلومون الثورة واستيلاء الضباط على السلطة في المجتمع ككل والإطاحة بالطبقة الوسطى العليا والقيادة الاجتماعية التي أنشأت جامعة القاهرة وقادت حركة التنوير .

وزملائي بالجامعة ممن درسوا معي يلومون السادات والانفتاح وسقوط المشروع القومي وتفكك المؤسسات الاجتماعية الذي نتج عن الانهيار المفاجئ للقوانين والمعايير ... أحيانا أفكر أننا لو أردنا أن ننظم انهيارا لمجتمع ووضعنا كل قدراتنا في هذا الأمر لما نجحنا في إحداث انهيار مماثل لما جرى في مصر بهذه السرعة . ثم إن هذا الانهيار جرى تحت سمع وبصر النخبة التي كانت قائمة قبل ذلك والتي تتباكى الآن على غيابها ، فكيف تركت هذه النخبة الأمور تتدهور لهذا الحد ؟ وكيف تعطل المشروع القومي ثم اختفى تماما هكذا تحت سمع وبصر أصحاب المشروع ؟ كيف انهارت الجامعة مثلا ؟ كيف انتقلنا من كلية الحقوق القديمة التي تخرجت أنا فيها إلى هذا المكان الذي أعمل فيه ؟ ولا أتحدث فقط عن الطلبة ولكن عن الأساتذة قبلهم ؟ لا يمكن أن يكون هذا التحول قد حدث فجأة ، لم ننم ونستيقظ فوجدنا البلد في هذه الحالة ، لقد وقع هذا الانهيار شيئا فشيئا وتحت بصرنا جميعا ، فكيف لم نفعل شيئا لوقفه ؟ أين كنا نحن حين حدث ؟)[٦٢] .

هكذا وقفنا على لوحات سردية ، جمع فيها الراوى الأبعاد المختلفة لمظاهر الفساد بأنواعه لتعطينا فى النهاية صورة جلية للواقع السيئ الذى انتهت إليه الأمور فى مصر قبل الثورة .

سابعاً : الاعتقال القمعى والاغتيال السياسى :

وإذا كان كل ماسبق أنواعاً مختلفة لمظاهر الفساد حرصت الروايات على كشفها ، إما بالتركيز على واحد منها وتعريته ، وإما بضم شتى أنواع الفساد مجمعة فى صورة تكشف فظاعة المشهد المصرى قبل الثورة ، فإن هذا الفساد المستشرى بأنواعه لم يرضِ كثيرين من أصحاب الفكر الحر من المثقفين وما تبقى لديهم بعض من ضمير حى ، ولم يكن جزائهم بالطبع سوى الإقصاء أو التنكيل أو الاعتقال ، وربما الاغتيال والقتل ، يكشف لنا محمد الجمل صنوفاً من المثقفين والشرفاء وأصحاب الكلمة الحرة جمعهم معتقل واحد مع " طارق " الذى استيقظ ضميره وانقلب على النظام ليجد نفسه وسط أولئك الشرفاء ، يعذب وينكل به ، يقول (كان ضمن مسجوني العنبر , قاض أدان فاسدا كبيرا محسوبا على الحزب , ونفض أحكاما بتعديلات دستورية وقانونية , تشي بهامش حرية وتبقي الوضع على ما هو عليه . كان هناك قاض آخر حكم بعدم دستورية مشاريع وقوانين تتنافى مع مصالح عامة الناس , وتصب في صالح بعض المنتفعين من رموز الحزب , كان هناك محام أصر – بالمستندات الصحيحه – على براءة رجل أعمال شريف , لم يقدم فروض الولاء للحزب ، وأصبح منافسا خطيرا لغيره من الموالين . كان هناك صحفي مغمور , أغوته سلامة وخطورة المستندات التي حصل عليها فكشفت تحقيقاته الصحفية عن مخالفات جسيمة تشكك في شرعية النظام , كان هناك رئيس جمعية حقوق إنسان , كشف عن آلاف المسجونين التي لم تصدر ضدهم احكام قضائية ولم يقفوا أمام قاضيهم الطبيعي . كان هناك صاحب البرنامج التليفزيوني الذي ألمح – دون تصريح مباشر – بأساليب التعذيب الحديثة المستوردة للحصول على إعترافات ملفقة من المتهمين .

كان هناك الاستاذ الجامعي الذي كشف عن فساد التعليم وعدم جدواه لإحداث نهضة , وعن مافيا الدروس الخصوصية وعدم تكافؤ الفرص , ورفض التراجع عن تقريره المزعج الذي تداولته النشرات والصحف العالمية وتقارير التنمية , كان هناك العديد من الكتاب والمفكرين الذين فضحوا أنصاف الحقائق الواردة في برنامج الحزب , وقدموا بشجاعة نادرة منظومة حقائق كاملة بديلا لمنظومة فضائح عارية , هكذا تم تصفيتهم باعتبارهم عملاء للناشر " همام خاطر " (عدو الشعب) .

كان هناك من اتهموا بالعمالة لجهات أجنبية , لمجرد أنها معادية للسلطة والنظام , ليصبحوا رهينة لمساومات سياسية . كان هناك خلف الجدران العتيدة كثيرون , امتلكوا أجهزة مناعية باسلة لمقاومة مغسلة العقول .

كان " طارق " يعي أن هناك حفنة أخرى من السجناء , يمثلون رموزا فاضحة لمؤسسة الفساد , ويقضون عقوباتهم في سجن آخر من طراز خمسة نجوم . كان يعي ان هذه الحفنة تمثل وجوها بارزة في تنظيمات الحزب وقد جرى تأديبهم بشكل مؤقت ولحسابات حزبية , على أن يتم إعادتهم إلى صفوف الحزب , بعد أن يستعيدوا صوابهم ويسددوا الحصة المطلوبة من المال المنهوب .)[٦٣] ، وفى إشارة إلى واقعة لمسها المصريون ، وأثارت الرأى العام ينطلق مختار عيسى حاكياً قصة اختطاف الصحفى " واثق " لكشفه ملفات فساد تمس بعض الكبار من المصريين والعرب ، يقول (فقد اختطف مجهولون زوجها " واثق " مرة ثانية وألقوه مجردا من ملابسه فى الصحراء بعد أن أوسعوه ضربا . كانت الأنباء قد تواترت عبر الهواتف بأن الصحافى الذى توجه القراء فارسا وبطلا شعبيا معشوقا بعدما أبهرتهم شجاعته البالغة فى مقالاته وتحقيقاته الصحافية المتعددة فى صحيفة " التحدى " التى تصدى فيها مدعما بالوثائق للتطبيعى الكبير وعصابته ، وكشف للناس حقيقة شراكته لمسؤول فى دولة عربية ومليارديرخليجى فاحت روائحه الفضائحية وعلاقاته المتعددة بأطرف دولية ومحلية فى تجارة السلاح والمخدرات والرقيق الأبيض ، ونشرت بعض وسائل الإعلام الغربية المحايدة جانبا ليس هينا من شذوذ ه الجنسى ، وسهراته المتعددة التى كان يجبر خلالها فنانات من الصف الأول على مضاجعة أشكال مختلفة من حيوانات مدربة أمام ضيوفه)[٦٤] ، ويشير حسن البندارى فى روايته " حدائق الخريف " إلى نموذج آخر للمعارضين الأحرار " زهران الغانم " الذى اصتدم بأحد رجال النظام فى الحزب ، فتم تصفيته واغتياله فى مشهد مأسوى ختم به روايته[٦٥] ، ويتجاوز البندارى الأمر فى روايته " صخب الهمس " حينما تعرض لنوع آخر من الاغتيال السياسى ، يتم بيد أجنبية وعميلة داخل الوطن الذى أصبحت أبوابه مفتوحة ولا يستطيع حماية أبنائه ممن يقومون بتصفية معارضى الصهاينة ، يقول (هاهم يواصلون التصفية بالاغتيال ؛ اغتالوا كمال وهدان ، ثم اختاروا رئيس النيابة لإظهار مدى قدرتهم على وقف أى متابعة لمختطف أو مغتال .

كيف يسكت وطنى على الاختطاف والاغتيال ؟ ، هل يقبل مواطن ان يغض الطرف عن جريمة تنال - دون شك - من جسد الوطن ؟.)[٦٦] .

ويمارس مكاوى سعيد طقساً كاملاً من التعرية فى روايته " تغريدة البجعة " تعرية ذاته بكل ما انتهت إليه من انحطاط ، وتعرية واقعه ، والسخرية من الحكام الذين يستهينون بشعوبهم ولا يسمون الأشياء بأسمائها خوفاً من تقليد الشعوب الثائرة على أنظمتها ، يقول (قرأت خبرا

طريفا وأنا فى طريقى للمنيا بالقطار عن لائحة المطبوعات الحكومية التى صدرت فى أواخر عهد السلطان عبد الحميد الثانى من تسعة بنود .. أهمها أنه لا يجوز الكلام عن المظاهرات والثورات التى تحدث بالخارج ؛ لأنه ليس من السياسة أن يعلم رعايانا المخلصون بوقوع هذه الحوادث .. ولعل من أغرب تطبيقات هذه اللائحة كان الخبر المطول الذى قدمته صحيفة عثمانية للرقيب ويتضمن آنذاك تغطية لأحداث الثورة الروسية التى انتهت باستيلاء الشيوعيين على الحكم بقيادة " لينين " عام ١٩١٧.. فحذف الرقيب من مجمل ما حذف كلمات مثل " ثورة " " دستور " و " حقوق الأمة " و " ظلم " وكل ما يتعلق بالهجوم على القيصر أو ثورة الشعب .. ولم يتبق من الخبر المطول إلا سطر واحد نشرته الصحيفة فى اليوم التالى للثورة كالآتى " حدثت أمس خناقة فى روسيا ")[٦٧]. ويواصل " مصطفى " البطل المريض تعريته للمجتمع بأسره حينما ذهب للطبيب النفسانى حيث قال له الأخير : أنك مريض بالشيزوفرينيا ، فيرد عليه قائلاً : (الشيزوفرنيا بدأت فى مجتمعى أيها الطبيب .. أنا مجرد عرض لها)[٦٨] .

يتجلى مما سبق أن طقساً من تعرية الواقع وكشف الفساد به وإعطاء صور دقيقة لما آل إليه الوطن المصرى فى العقود الأخيرة من إنسداد الأفق ، لعل ذلك كله يمثل درجة من درجتى الاستشراف ، إذ رأينا أن النصوص السابقة قد حملت طابعاً احتجاجياً ، وأشعرت القارئ ببداية النهاية ، لأن منطق الأشياء والسنة الكونية قد جرت على أنه لابد فى نهاية النفق المظلم من بصيص ضوء حتماً سيولد بعد ما ساد الظلام كل الرؤى ، ولابد من هواء جديد بعد الاختناق التام لتستمر الحياة . لتظهر لنا الموجة الثانية من النصوص الروائية تعلو لديها الحساسية وتحقق درجة ثانية من الاستشراف يصل إلى حد التنبؤ الصريح بالثورة المصرية .

من الإرهاص إلى التنبؤ

نستحضر هنا ما خلصنا القول فيه بالتمهيد عن الاستشراف وما يتصل به من مصطلحات تدور فى فلكه ، خاصة مصطلح الإرهاص الذى يدركه القارئ فى زمانه الخارجى عن زمن النص ، والتنبؤ الذى يشير صراحة إلى زمن الكاتب ومقصديته ، وربما يعكس المصطلح الأول درجة غير مباشرة للتنبؤ الذى تحمل دلالته القصدية والمباشرة ، ولسوف يظهر لنا فى السطور التالية رحلة النصوص الروائية الاستشرافية تتطور من الإرهاص اللامباشر الذى يعتمد أحياناً على الإيحاء والإشارة إلى تنبؤ صريح الدلالة وقطعى فى الاستشراف .

- وتبدأ أولى الدرجات على لسان السارد فى رواية " المقلب " لسعيد سالم ، إذ يستشعر القارئ تردداً واضحاً ، فهو لايثق ثقة كاملة فى قدرة الشعب المصرى على القيام بثورة ، كذلك

نلحظ أنه لا ينكر احتمال وقوعها . أما حامد أبو أحمد فيسخر متعجباً من هذا الشعب الذى يرى كل هذا الفساد ولا يثور عليه ، فتعجبه ذاك تحريض على الثورة غير مباشر ، يقول (هكذا أوصلنا نظام حسني مبارك إلى حالة انسداد كل شيء . ومن العجيب أن هذا الشعب صابر ومحتسب وأعصابه من حديد . وأنا على طول ما سافرت لم أجد شعبا كهذا !! إن لدينا طاقة على الاحتمال ليست موجودة في أي مكان في العالم ! .)[٦٩] ، وبعد استعراضه صنوف الفساد وأشكاله فى مصر ينتهى أبو أحمد إلى دق ناقوس الخطر منبهاً بقوله (ويبدو أن النظام في مصر وصل إلى حالة من عمي البصيرة تجعله لا يحس بشيء ، ولا يدرك أن الشعوب مهما طال استسلامها وصمتها سوف يأتي وقت تزلزل فيه كل الأركان .)[٧٠] ، ثم يكمل فى لفتة تنبؤية واثقة (ولا شك أني من قراءاتي لكل ما حدث للأنظمة الدكتاتورية أرى أن نظام حسني مبارك **أصبحت نهايته وشيكة**)[٧١] . وسعيد سالم يتنبأ بالثورة ، واثقاً هو الآخر من حتمية اندلاعها ، وهو يؤكد (.. لكن **الثورة ممكنة والغضب الشعبى قادم** وكل الاحتمالات واردة .. يعنى لو قام الغضب سوف تحدث فوضى كبيرة ويسقط النظام حتى لو تدخلت أجهزة النظام القمعية)[٧٢] ، ويفسح صوت السارد " سعيد سالم " المجال لصوت آخر يستدعيه من التاريخ المعاصر يؤيد به كلامه ، إنه تصريح أبو الصناعة المصرية " عزيز صدقى " الذى أكد اندلاع الثورة كنتيجة طبيعية لجملة من الأسباب التى ليس لها إلا نتيجة واحدة لاغير ، حيث قال (إن أى شخص يتابع الأحداث الجارية من الممكن أن يتوقع أن **العد التنازلى للحظة انفجار الشعب قد بدأ** ، فكل يوم حوادث قطارات وانتشار أمراض وغلاء أسعار وحبس صحفيين وتعديلات دستورية مفصلة على نجل الرئيس وقمع للمظاهرات داخل الجامعة ، وجميع هذه الأحداث مقدمة للحظة الانفجار التى أتوقع أن تحدث عندما يستمر الرئيس وحزبه فى مسلسل التوريث ، وستكون لحظة انفجار الشعب هى لحظة تولى جمال مبارك الحكم ..)[٧٣] .

ويرى " بكر السرياقوسى " بطل رواية " المقلب " لسعيد سالم أن التلوث والفساد قد ملأ كل شئ ، لكنه يتفاءل بغضبة أبيه صاحب المقلب على الشركة البلجيكية التى أتت لتطردهم من أرضهم ومقلبهم الذى يتعايشون منه ، يتفاءل بكر متمنياً أن تعم هذه الغضبة البلاد كلها ويتوقف متسائلاً حول معضلة انتقال الغضب إلى الشعب كله ، وكيفية حدوث ذلك ، يقول (من المحتم أن يتم القضاء أولا على ذلك التلوث القمعى الذى كتم – بقوانينه المقيدة للحريات – على صدور الناس وقلوبهم وألسنتهم وأعينهم وعقولهم فجعل عليها غشاوة من البلادة والسلبية والتواكل وإنى سعيد لأن هذه الغشاوة قد بدأت فى الذوبان والتحلل منذ شهر أبى سيفه فى وجه الغاصب وهجمت جماهير الحى على زبانيته وحراسهم من الشرطة غير عابئين بشىء ، ولكنها **معضلة كبرى أن تنتقل هذه الغضبة المحدودة الأثر إلى الجماهير العريضة** ، فالتلوث العبودى جعل من الأحزاب

مجرد جرائد يقرؤها بعض المثقفين ومن الحكام مجرد مجموعة من المماليك تعيش على السلب والنهب فى عصر الفساد العظيم والتلوث الأعظم)[٧٤] . ولا نزال مع سعيد سالم حيث يناجى بطله نفسه فى رواية " الشئ الآخر " محرضاً ذاته على الثورة كسبيل إيجابى ولو فردى بدلاً من سلبية الصمت ، يقول ({ **ثر . تحرك . اصرخ .افعل شيئا** . } وتحركت صارخا ثائرا لأول مرة منذ عهد بعيد .)[٧٥] .

ولعل أفضل ما نختم به درجة الإرهاص هذه ، ما تنبأ به السارد فى " أجنحة الفراشة " فى لفتة استشرافية متفردة لوسائل الاتصال الحديثة التى ستكون سبباً فى اتصال الجماهير والشباب وتجمعهم للثورة ، ولعل هذا ما حدث ظهر جمعة ٢٥ يناير بمصر (بدأت الصحف الأجنبية تقول إن " الكاسيت " هو الذى أسقط حكم الشاه فى إيران فى السبعينيات الماضية **ويبدو أن التليفون المحمول هو الذى سيسقط الآن الحزب الحاكم فى مصر .**)[٧٦] . ولسوف تمنحنا رواية " أجنحة الفراشة " فرصاً أرحب للوقوف على التنبؤ الصريح .

وعصر تكنولوجيا الاتصالات ، والسماوات المفتوحة ، والعالم الافتراضى هو عصر الشباب الذين أتقنوا التعامل مع هذه الوسائل الحديثة ، إنهم الشباب الذين وعوا على الدنيا فلم يجدوا سوى الفساد بكل أنواعه منتشراً ، عانوا البطالة وصدموا فى الواقع ، وتشككوا فى صلابة كل شئ ، فأصيب بعضهم بالإحباط ، ونما لدى البعض الآخر التمرد والرفض وأصبحوا مهيئين للثورة ، إنه جيل سمى نفسه : **جيل (معنديش حاجة أخسرها)** ، الذى كان أول من استجاب لدعوات الثورة على شبكات الإنترنت والفيس بوك ورسائل الموبايلات ، ولم يكن ذلك غريباً على بعض منهم ، أصابه الإحباط واليأس وانقسم على ذاته ولم يجد سوى لوحة المفاتيح سبيلاً يلج منه إلى عالم آخر افتراضى ينسية الواقع ، فـ" عباس الثانى " واحد من أولئك الشباب ، بطل رواية " أن تكون عباس العبد " لأحمد العايدى ، يقول محاوراً ذاته المنقسمة على لوحة المفاتيح بعد صدمته بـ" عونى " الممثل للسلطة المطلقة : (أفق قبل أن تستيقظ من نومك في يوم ما لتكتشف – ربما في عيدميلادك ال (٤٠) – أنك تخشى الموت كالجحيم ، لا لأنك تخاف أن تموت بل لأنك :

" خايف تموت وأنت حاسس إنك معشتش ؟ "

حياتك هي حياتك فعلا وليست (بروفة) أو (كروكي)

" بس أنا معنديش حاجة أخسرها "

هراء .

قل لنفسك ما تقوله للآخرين لكن لا تصدقها .

في مصر كان هناك جيل " النكسة "

نحن الجيل الذي يليه جيل " معنديش حاجة أخسرها "

نحن جيل من المتوحدين نحيا تحت السقف نفسه ، مع غرباء لهم أسماء تشبهنا .
هذا أبي ، تلك أمي ، وهؤلاء ، حتما ، إخوتي ، أنت تحلق ذقنك في المرآة وتصفر ثم تصطدم بأخيك – صدفة – في طريقك نحو غرفتك وكأنه نزيل أجنبي في الفندق ....لتقول بحكمة من أنهكته التجارب :
ليس هناك ما هو أسوأ .
هراء (pull shit)
إليك (تطوير/ Update) الحكمة و (تحديث / Upgrade)
التجارب :
ما أسوأ ألا يكون لديك ما هو أسوأ .
من يقرأ التاريخ في معظم دول العالم الثالث سيجد المأساة مؤلمة .
كثيرون تحرروا بالثورة من (المحتل الأجنبي) ليخضعوا طوعا لبراثن (المحتل الوطني) .
وفي ثلث بلدان العالم الثالث – تقريبا - عليك أن تحمل (باسبور) " أمريكاني "لتعامل كمواطن محترم .
" طيب إنت عايز إيه دلوقت ؟ "
هم يقولون إذا لم تفعل شيئا لأحدهم فإن أحدهم سيفعل شيئا لك .
وأنا أقول إذا لم تفعل شيئا لنفسك فإن أحدهم سيفعل شيئا لك .
والآن رجاء ..
قدم لنفسك معروفا ولا تتلكأ .
أعرف عدوك الكامن فيك ودعه ينطلق . أعطه نقاط ضعفك . أعطه عيوبك وقلبك المشوه .
ثم اقتل نفسك)[٧٧] ، ويعلق سيد قطب على الجيل الذى ينتمى إليه أحمد العايدى المؤلف بقوله (في نهاية القرن العشرين مع ظهور " هاتف " لكل مواطن ومع تحرر الإعلام الكوني من سيطرة الدولة التي أغلقت دوائر إعلامها بالشمع الأحمر ومع إدراك الشباب لوجوده في فضاء واحد يدعم مفاهيم المساواة وحق الحياة ومع رسوخ ثقافة الصورة التي تفرض على الرؤية قانون التغيير وترفض القالب الجامد للرمز السلطوي الفارض نفسه على البصر والمنفرد بشغل مجال الرؤية ، مع هذه المعطيات دخلنا عصر الغضب من باب الشباب الثائر على التوريث والتزوير .)[٧٨] .

- ولانزال مع جيل الشباب ، إذ شهدت التسعينات وما بعدها إرهاصات مبكرة لإنفجار يناير العظيم ، حينما أصبحت رائحة تزوير الانتخابات تزكم الأنوف وتخنق العقول ، خاصة انتحابات ٢٠٠٥ ، ٢٠١٠ ، منذ وقتها بدأت الحركات المعارضة مثل " كفاية " وغيرها تدعو

إلى المظاهرات الاحتجاجية ، ويرصد خالد الخميسى ، وهو أحد الروائيين الذين ينتمون إلى جيل التسعينيات فى روايته (تاكسى – حواديت المشاوير) ، يرصد فى النص التالى شاهداً على خوف الحكومة من المظاهرات قليلة العدد ، وسقوط هيبتها ، وضعف مؤسساتها ، وفيه يتحدث السائق عن مظاهرات يناير ١٩٧٧ واصفاً إياها بأنها بداية النهاية ، ويقول مخاطباً الراكب (كان السير مستحيلا .. فقد تلاصقت وتكدست السيارات في الشارع لا تتحرك قيد أنملة وكأننا في جراج عملاق تحول إلى سجن ونحن محبوسون داخله .

- أنا : إيه الحكاية ؟

- السائق : مظاهرات .. مش عارف ليه ؟ فيه ييجي متين واحد ماسكين لافتات وحواليهم ييجي ألفين عسكري ومتين ضابط وعربيات أمن مركزي قافلة الدنيا .

- أنا : كل الزحمة دي على متين واحد ؟

- السائق : الزحمة مش من المظاهرة .. وهي دي مظاهرة أصلا ، إحنا كنا زمان بننزل الشارع بخمسين ألف .. بميت ألف .. إنما دلوقتي مفيش حاجة لها معنى .. كام واحد نازلين من بيتهم عشان حاجة محدش عارفها والحكومة مرعوبة ، ركبها بتخبط في بعضها .. حكومة والله نفخة وتقع .. حكومة من غير ركب (يضحك عاليا .)

- أنا : إيه الحكومة محتاجة كوارع ؟

- السائق : ولا ينفع معاها حاجة .. نفخة كدابة ، لكن المشكلة فينا إحنا .

- أنا : إزاي ؟

- ال سائق : عارف إيه يا أستاذ بداية النهاية ؟

- أنا : إيه ؟

-السائق ١٨ و ١٩ يناير

تعجبت كثيرا من هذا الرد .. كانت أول مرة أسمعه ، توقعت إجابات كثيرة تقليدية عن بداية النهاية ولكن ١٨ و ١٩ يناير ؟ ! جديدة .

وتساءلت هل يعرف يا ترى أن تلك المظاهرات التي أطلق عليها السادات " انتفاضة الحرامية " وقعت عام ١٩٧٧ ؟ لا أعرف على وجه اليقين لماذا تساءلت هذا السؤال الغبي .

- أنا : ودي كانت سنة كام ؟

– .السائق : في السبعينيات .. يعني حوالي سنة ٧٩

- أنا : وليه دي كانت بداية النهاية ؟

- السائق : دي آخر مظاهرات بجد في الشارع .. عملنا في الستينيات مظاهرات كتير وفي السبعينيات قبل الحرب كان فيه مظاهرات ياما .. وبعدين السادات .... طلع قرارات غلاَ لنا

الدنيا .. الدنيا اتقلبت .. الناس كانت فاهمة سياسة ، نزلت الشارع وخلّت السادات يرجع في كلامه .. سمعنا ساعتها إنه خاف وهرب على أسوان وقال لك لو قلبت جد جهرب على السودان .. جبان .. يوميها والله أي حد كان ممكن يمسك السلطة ، بس ماكنش فيه حد ، شوية غلابة عايزين الأسعار ترخص .. أيام عبد الناصر عملنا مظاهرات كسَرت الدنيا وفجأة لقيناه وسطينا في ميدان التحرير ولا طلع أسوان ولا حتى بيتهم .. الكلام ده بعد النكسة مش فاكر إمتى بالظبط .

- أنا : أنا برضه ما فهمتش ليه ١٨ ، ١٩ يناير كانت بداية النهاية ؟

- السائق : الحكومة عرفت بعدها إنها لازم تتصرف .. وإن المظاهرات دي أصبحت خطر عليها بجد .. ١٨ و ١٩ يناير ماكنتش أي حاجة ، دي كانت بداية ثورة لكن تقول إيه .. ماكملتش .. ومن ساعتها الحكومة زرعت فينا الرعب من الجوع ، خلت كل زوجة تمسك في إيد جوزها وتقول له إوعى تنزل .. العيال حتموت .. زرعوا الجوع في بطون كل مصري ، رعب خلاَ كل واحد يقول ياللا نفسي ، أو يقول وأنا مالي هي جت عليَ ، **١٨ و ١٩ يناير كانت بداية النهاية .**

هل كانت ١٨ و ١٩ يناير فعلا بداية النهاية ؟ وماهي تلك النهاية التي يتحدث عنها هذا السائق بكل تلك البساطة وكل هذا اليقين ؟)[٧٩] ، ويسهم روائى آخر ينتمى إلى هذا الجيل فى التنبؤ أو الإرهاص بالثورة على لسان البطل " سالم " فى قصة " النفق " لمحمود قنديل ، وذلك من خلال مشهد حلمى يتوازى مع الحكاية الواقعية ، فهو فى أثناء رحلته الحلمية مع العجوز يرى مشاهد عجائبية تجسد حالة من الخلخلة والخوف من القادم يقول فى مشهد حوارى يسأل فيه العجوز وتجيب بحكمتها التى تستشرف المستقبل (أعلام خافقة ولوحات شاجبة ، صيحات مبحوحة وتشنجات غاضبة ، إطارات مشتعلة وآهات مكظومة .

- **ليته واقع .**

أى شئ يا خالة ؟

- الزلزال يا سالم .

آذان كثيرة تتنصت .

- الآذان صماء .

عيون مبعثرة تبحلق .

- العيون عمياء .

أقدام خفيفة تتسلل .

- الأقدام مشلولة .

قيود تصلصل .

- الحديد فليل .

أسوار تُنْصَب .

- النسف معطل .

عقارب تسعى .

- السم دواء ....

نصال تُشهر .

- النصال ورق .

قلوب تخفق .

- القلوب صدأ .

سواعد تؤكد .

- السواعد واهية .

فوهات تُصَوَب .

- البنادق فارغة .

عصى ترفع .

- الأيدى مغلولة .

غازات تلقى .

- لا تسيل دمعاً ، أو تخنق شيئاً .

تتفرق الجموع .

- فراق صبر نافد .

تخلو الميادين .

- خلو المقابر من الموتى .

يسود السكون .

سكون يسبق هبوب الحقائق .)[٨٠] .

ولعلنا نلاحظ ما جاء على لسان " العجوز " من دلالات مثل (الزلزال ، الطوفان القادم) وما جاء على لسان " سالم " عما يشاهده من صور شتى للمظاهرات وقمعها .

ثم يأتى التنبؤ بثورة مصر ، حدثاً ومكانا فى أقصى درجات الاستشراف ، ويمكن رصد ذلك من خلال ثلاث مستويات :

١ـ الأيام الأخيرة قبل الثورة :

- يرصد محمد سلماوى فى روايته " أجنحة الفراشة " مثلاً حالة التوتر والاحتقان السياسى التى سادت قوى المعارضة فى مصر والحكومة ، عندما ألقى الأمن القبض على " أشرف الزينى " ممثل المعارضة القوية الليبرالية فى مصر قبل الثورة بأيام – ولا نقول بأشهر – إذ استجابت المعارضة كلها للاعتصام رفضاً للاعتقال ، وبدأت إرهاصات العصيان المدنى والتمرد والعناد والتصميم فى الظهور ، وبدت قوى المعارضة ومعهم الشباب ماضية قدماً فى الاستجابة لهذا الاعتصام من خلال ما ألمحنا إليه من وسائل الاتصال الحديثة ، يقول : (وتطورت الأحداث بشكل غير متوقع فعقدة قادة المعارضة وقيادات المجتمع المدنى اجتماعاً كبيراً استمر طوال اليوم ، وخلصوا فيه إلى ضرور التحرك المنظم المشترك فأصدروا بياناً جماعياً باسم ائتلاف القوى السياسية المصرية وقع عليه أهم القيادات المعارضة يطالب بالإفراج الفورى عن المعتقلين . واعتبر المشاركون فى الاجتماع اجتماعهم مستمرا إلى أن تتم الاستجابة لمطالبهم .. وما إن نشرت أخبار الاجتماع حتى انضمنت إليهم أعداد جديدة من مختلف فئات الشعب ، فتحول الاجتماع خلال ٢٤ ساعة إلى اعتصام شعبى مهيب لم تر البلاد له مثيلا . ومضت أربع وعشرون ساعة أخرى لم تبد الحكومة خلالها أية استجابة لمطالب المجتمعين . فأصدر الائتلاف بيانه الثانى الذى قال فيه إن شعب مصر قد فاض به الكيل ، وأنه يرفض بجميع فئاته التعامل مع الحزب الحاكم الذى خرب الحياة السياسية بإصدار قوانين استثنائية مكنته من إحكام قبضته على البلاد طوال العقود الماضية . وقال البيان إنه قد آن الأوان لأن ينتفض الشعب كى يزيح عن كاهله هذا الحكم الفاسد المستبد الجاثم على أنفاسه . ثم دعا فى نهايته إلى تبنى دعوة القيادى المعتقل الدكتور " أشرف الزينى " للعصيان المدنى ابتداء من صباح اليوم التالى . كانت وسيلة الاتصال بين مختلف التجمعات الشعبية التى لبت نداء الدكتور " الزينى " للعصيان المدنى هى الإنترنت والتليفون المحمول ، حيث عجزت الصحف والقنوات الفضائية عن متابعة التطورات التى بدأت تتلاحق بشكل غير مسبوق . وهكذا بدأ بث الرسائل على التليفونات المحمولة وعبر العناوين الإلكترونية والتى كانت تدعو كل من يرفض حزب القهر والاستبداد وحكومته الفاسدة أن يبقى فى بيته ولا يذهب إلى عمله حتى تتم الاستجابة للمطالب الشعبية التى طرحتها قوى المعارضة .)[٨١] .

٢ـ الساعات الأخيرة قبل الثورة :

- وفيها يصور لنا أحد الرواه هذه الساعات الحرجة ، ساعات الهدوء الحذر الذى يسبق البركان ، إنه عادل عصمت ، فى روايته " حياة مستقرة " قائلاً : (لم يكن في الشارع ما يدل على الحياة . عبرت جسر السكة الحديد من فتحة في السور صنعها الناس للمرور محاولا

الإصغاء ، متابعا أقل الأصوات خفوتا دون جدوى فقد كان الصمت مثل الشمع . الجهة الأخرى من المدينة غارقة في ظلام أكثر كثافة . فكرت أن أستقل سيارة أجرة لكن لا وجود لأثر حركة في الشارع . عبرت بوجل أكشاك مغلقة متراصة بجوار الجسر . عندما وصلت إلى الشارع الرئيسي تأكدت من أن الصمت الخالي من كل الأصوات لا يمكن أن يكون صمت الأماكن المفتوحة وإنما هو صمت السراديب والأنفاق وزاد هذا من خوفي فالظلام والصمت أمران لا يمكن تحملهما معا)[٨٢] ، ويعلق سيد قطب على هذا النص المرهص بالثورة قائلاً :

(الصمت الذي يماثل الشمع ، الظلام الأكثر كثافة الذي تغرق فيه الجهة الأخرى من المدينة ، إنذار بمناخ تنمو فيه انفعالات الكبت التي تنفجر يوما ما ساعية إلى الخروج من هذه الحالة العدمية الشبحية ، الصمت هنا خطاب ناطق ، خطاب مفزع يحتوي ملايين الصامتين ، هؤلاء القاطنين تحت الفقر والقهر على المستوى الاجتماعي لأنهم هناك بعيدا خلف السكة الحديد، خلف عيون المسئولين)[٨٣] .

٣- لحظة الانفجار :

- يجسدها لنا غير كاتب ، ونعجب من خلال ما سنورده من نصوص ، إذ سنراها تدهشنا وكأن الكاتب يعيش لحظة كشف ما وراء الحاضر ، إنه كشف صوفى لا يتأتى إلا لروائى استقرأ الحاضر بعقله ، وتنبأ بالمستقبل بحدس ثاقب ، وحس مشحوذ فى ممارسة استشرافية ، أشبه بممارسة الصوفية فى الترقى من الكشف إلى المشاهدة .

وإذا كان النص الأخير لعادل عصمت قد رسم لنا لوحة سردية تجسد ما أسميته " لحظات الصمت الأخيرة قبل انفجار البركان وثورته " ، فإنا بصدد لوحات أخرى تجسد لحظة الانفجار ، وتصور مشهداً مختلف الأبعاد فى " كادر " وكأن عدسة الروائى تلتقط لنا من بُعد صوراً يراها بحدسه لهذه اللحظة ، أولى هذه اللوحات أو الصور المشهدية تجدها عند محمد الجمل ، إذ يقول :

(إستيقظت البلاد في صباح أحد الأيام على مظاهرات عارمه , شملت المدن الكبرى والصغرى , وما يحيط بها من مراكز وكفور , وقد انطلقت هذه المظاهرات من أقصى شمال البلاد إلى أقصى جنوبها , وقد حملت اللافتات والهتافات مطالبة الناس بحق الطعام والكساء والعلاج والتعليم والعمل . وطالب المتعلمون والمثقفون بحقوقهم في حرية التعبير وإبداء الرأي وتداول السلطة والفصل بين مهام السلطات الدستورية الثلاث ومقاومة الفساد , واحتكار السلطة والثروة , وقد شاركت في هذه المظاهرات مختلف الطوائف والتيارات السياسيه وقوى المجتمع المدني . شارك فيها الطلبة والعمال والنقابات الفنية والمهنية والحرفيون والعاطلون عن العمل ومنخفضو الدخول .

وبدا أن الشركات والمصانع والمصالح الحكومية والجامعات والمدارس قد أصبحت شبه متوقفة عن العمل .

لم تشا قوى الأمن في البداية أن تفض هذه المظاهرات بالعنف وإطلاق النار والاعتقال والضرب المبرح . كان حجم المحتشدين يفوق طاقة الأمن على تفريقهم وتشتيتهم واستعادة الهدوء والاستقرار , اكتفت باعتقال الرموز وقادة التكتلات والتجمعات , ومحاولة عزلها عن بعضها بعضا على أمل تفريقها في نهاية اليوم .)[٨٤] ، وتركز كاميرا مختار عيسى الاستكشافية عدساتها على مشهد الثورة مشتعلاً فى الميادين ، منتقلاً بعدسته إلى جانب من جوانب المشهد ليصوره لنا ليجعل القارئ فى حالة استحضار لأحداث الثورة عبر ما نقلته لنا الفضائيات ، فَيُدْهَش بمطابقة ما تنبأ به الكاتب قبلاً مع ما وقع بعد ذلك بتفصيلاته ، (الجموع الهادرة تتدفق من الشوارع الجانبية كشلال ثائر إلى قلب الميدان الفسيح .. لا يسأل أى منهم رفيقه عن هدفه فقد جمعتهم المأساة ، فانطلقوا هاتفين بسقوط الطغاة ، وأصحاب الأردية السود وراء مصداتهم الفولاذية وخوذاتهم ، مرعوبون ، يتراجعون ، يصرخ فيهم كبيرهم ، فيقذفون بأعيرتهم المطاطية الصدور العارية ، لكن الناس لا يتراجعون ، يركضون فى اتجاه البنادق فينتكس الجنود ببنادقهم ومصداتهم .. يعاود كبيرهم الصراخ الهستيرى فيحاولون التقدم مرة أخرى وسرعان ما تدفعهم الجموع الحاشدة إلى التقهقر ، فيما يحاول بعضهم الهرب إلى تحت درج بناية ، أو وراء سور من جحيم الهدير الذى علا فى الميدان فيما اعتلى شاب عارى الصدر أحد أعمدة الكهرباء ممسكا رغيف خبز أشبه بوجه مسخوط ، يلوح به الجماهير التى علا زئيرها عندما سقط ثلاثة شبان تحت وابل الرصاص المطاطى وسحب الدخان القاتمة .. تطلع أحدهم إلى السارية التى تنتصف الميدان تعلوها لافتة إعلانية ضخمة عن تسهيلات كبيرة لشراء الفيلات الحديثة فى مدينة سياحية برعاية برلمانى شهير تصدر اللافتة بصورته ممسكا بمفتاح ضخم يلوح به : " تملك إحداها ولا تتردد .. مع حزبنا أنت فى امان ".

بسرعة البرق كان الشاب قريبا من الصورة ، أخرج مطواة من جيب سترته وراح يمزقها .. نادته الجموع المحتشدة المتحلقة ليهبط ، فتتشارك الأيدى المعروفة والشابة فى خلخلة السارية لتسقط تحت التهليل والتكبير ، وسرعان ماغمرها بحر الهائجين ، وتحت وطء الأحذية تبصق عليها الأفواه ، وسط دهشة الضابط الكبير الذى ألجمته المفاجأة ، فشلت كل أفكاره الأمنية ، ولم يعد قادرا إلا على الإشارة كالأبكم إلى قواته التى تراجعت إلى الخلف ، ولم تفلح محاولاته الصراخية المبحوحة فى تقدمها ولو خطوة واحدة فى اتجاه الحشد المتحلق الصورة .. وما كاد الضابط الكبير يفيق من صدمة إنزالها ووطئها بالأقدام حتى فاجأه انضمام بعض أفراد كتيبته إلى الجموع الهادرة حولها ، ومشاركتهم بأحذيتهم الثقيلة فى تحطيم اللوح المعدنى الذى استقرت عليه

فيما راحت سناكى بنادقهم تمزق الوجه والصدر وتطعن القلب .)[٨٥] ، ويقول مؤكدا أنها ثورة وليست مظاهرة ، يقول : (**لم تكن مجرد مظاهرة أو غضب محدود خرج عن السيطرة .. كانت ثورة ..**

- ثورة؟!

- نعم ثورة ، تتساقط الضحايا ، لكن الجموع لا تنهزم ، تتقدم وتتقدم ، يتحول الرصاص المطاطى إلى قذائف حية ، ولاتراجع، كأن قوة أسطورية تدفعهم .. النساء والشباب والأطفال .. موظفون كبار ، وباعة متجولون ، وطلاب جامعات ومدارس ، وحرفيون .. الكل .. لا خراطيم المياه المسددة إلى صدورهم ، ولا العصى المكهربة ، ولاالصيحات الزائرة والوجوه الجهمة أفلحت فى صدهم .. حمم من كل صوب تتساقط عليهم ، ولايترجعون .. يتسائل الضابط الأكبر عن قائدهم ، فلا يجيبه إلا خرس معاونيه والرعب البادى على ملامحهم ، تتوالى تعاليمه بتصعيد الضرب والاقتحام ، فلا يجد إلا الحناجر الهادرة تساقط عليها كسفا من الحميم .)[٨٦] .

ولعلنا تذكرنا من النص السابق ذلك المشهد لشباب من الثوار يحملون أحدهم بميدان التحرير لخلع صورة مبارك وإنزالها أمام صياح وتصفيق الجميع ، هكذا كانت اللوحة الوصفية الثانية للمشهد مطابقة إلى حد كبير لواقع ماحدث فى أول ساعات الثورة . ويزيدنا محمد سلماوى إدهاشاً فى نص حوى بدقة صورة لتطور الأحداث فى الأيام الأولى للثورة من ارتباك أمنى ، إلى انتشار الثورة وامتدادها إلى مدن أخرى غير القاهرة ، كالإسكندرية والسويس وبورسعيد ، ثم ارتباك المؤسسة الحاكمة واهتزازها وترنحها ، وإعلانها حظر التجول ، ثم طلبها من الجيش التدخل لمعاونة الأمن المركزى فى ضبط الأمن ، ثم مفاجأة الجيش للنظام برفضه قتل المدنيين ، على هذا النحو من الأحداث المتلاحقة سريعاً رأيناها واقعاً وتابعناها لحظة بلحظة ، وتنبأ بها قبلاً سلماوى ، يقول (زادت هذه المعلومات الأمور اشتعالآ ، ولم تكتف الجماهير بالتزام المنازل بل نزلت إلى الشوارع فى مظاهرات عمت جميع أنحاء القاهرة ، وانتقلت خلال ساعات إلى الإسكندرية ، ثم صعيد مصر وعدد من المحافظات ، وذلك بعد أن أحس الناس بأنه لا أمل فى عدول الحزب عن وسائله البالية فى عدم الاستجابة لمطالب الجماهير ، وفى التنكيل بأى قوة سياسية معارضة ، فانفجر الوضع وبات من الصعوبة بمكان السيطرة عليه . وما هى إلا ساعات معدودات وأصدرت الحكومة فى اجتماع طارىء قراراً بحظر التجول لأول مرة منذ مايقرب من نصف قرن من الزمان ، لكن حركة الجماهير كانت أقوى من أى قرار . فلم يلتزم أحد بحظر التجول ، فاتخذت الحكومة قراراً تالياً دون ان تدعو لاجتماع آخر وبناء على هذا القرار الذى لم يعلن عنه الصحف ، نزلت قوات الأمن المركزى إلى شوارع القاهرة والإسكندرية وأسوان وطنطا والمنصورة والسويس وبورسعيد وغيرها . لم يكن أحد يتصور أن لدى الأمن المركزى

هذا الجيش من القوات الذى يعادل الجيوش العسكرية . على أن نزول الأمن المركزى إلى الشوارع زاد من حدة العصيان والتمرد ؛ فتزايدت أعداد المتظاهرين فى مختلف المدن ثم انتقلت إلى مدن أخرى . ووجدت الحكومة نفسها أمام خيارين لا ثالث لهما ؛ إما الاستقالة والتخلى عن السلطة لأول مرة منذ عشرات السنوات ، أو اللجوء إلى الجيش . وفى اجتماع عاصف للحكومة طلب أمين عام الحزب عبد الرحمن الصفتى من وزير الدفاع الاستعداد للنزول إلى الشارع خلال ساعات . وكانت المفاجأة التى لم يتوقعها أحد من الوزراء أو حتى رئيس الحكومة الذى كان يأتمر بأمر أمين عام الحزب ، حيث رفض وزير الدفاع إنزال الجيش وألقى كلمة تاريخية ذكر فيها الحكومة بأن الجيش وجد للدفاع عن أرض ضد الغزاة والمحتلين ، وليس لضرب المصرين أيا كانت انتماءاتهم أو أفعالهم ، فإذا كانوا خارجين على القانون فليقدموا للمحاكمة . وأنهى حديثه قائلا : " أنا لست سعيداً بما يحدث الآن فى البلاد من فوضى ، لكننى لن أسمح طوال وجودى فى هذا المنصب بأن يستخدم الجيش فى أى صراع سياسى " .)[٨٧] ، ويتابع سلماوى استجلاءه الساعات العصيبة التى عاشها النظام قبل سقوطه ، وتأخره كعادته فى الاستجابة لمطلب الشعب ، وما يترتب على هذا التأخير من ارتفاع سقف المطالب وامتداد يد التخريب ، فيقول (وهكذا توقفت الأعمال تماماً ، وفقدت قوات الأمن سيطرتها على الجماهير الهادرة ، وتمسكت الحكومة بعنادها بضعة أيام تفجر فيها غضب الجماهير حتى وصل إلى أبعاد تخريبية فبدأ التهجم على مقار الحزب ، وتكسير بعض مكاتب الحكومة ، وتم الاعتداء على منزل اثنين من الوزراء ، وأعلن عدد من أعضاء مجلس الشعب انضمامهم للجماهير الغاضبة وتأييدهم لمطالبها . وبدأت قيادات الحزب تشعر أنه لا مفر أمامها ، وخشيت انتقام الجماهير فأصدرت بياناً ، قالت فيه إنه التزاما منها بالسياسة التى اتبعها الحزب طوال تاريخه فى تلبية رغبات الجماهير فإن الحزب الحاكم يعلن استقالة حكومته .)[٨٨]، ويتابع أيضاً أولى ثمرات الثورة من خلال بطلته " ضحى " زوجة أحد كبار المسؤلين ، لكنها انضمت إلى المعارض " أشرف الزينى " إيماناً بمبادئه عقلاً ، وارتباطاً بشخصه عاطفةً (استمعت ضحى إلى بيان الدكتور أشرف فى التليفزيون وهى لا تكاد تصدق ما حدث . فخلال ساعات قليلة سقطت الحكومة ، وسقط الحزب ، وتم الإفراج عنها ، وتشكل ائتلاف القوى السياسية المصرية ، وبدأت تجرى الاستعدادات لانتخابات نزيهة لأول مرة منذ سنوات طويلة .)[٨٩] ، ويؤكد محمد عبد المطلب الخط المركزى فى الرواية وهو النبوءة بثورة يناير ، كانت تتحقق يوماً بعد يوم ، وكأن كاتبها كان يعيش الأحداث قبل أن تقع لحظة بلحظة ، وكل ما كان ينقص التسجيل ، وتحديد الأيام يوماً بعد يوم ، مضيفاً (وتكتمل النبؤة عندما يصرح السرد بأن المتظاهرين كانت وسيلتهم فى الاتصال والتخطيط الأنترنت والهواتف المحمولة وهى نفسها الأدوات التى استخدمها الثوار فى ٢٥ من يناير ، بل إن التهم التى كانت

توجه للثائرين ، هى نفسها التهم التى وجهت لثوار (أجنحة الغراشة) (العمالة لجهات أجنبية) ، وتستمر النبؤة فى الاكتمال بحظر التجول ، ونزول الجيش إلى الشوارع لحفظ الأمن وإغلاق بعض القنوات الفضائية ، وتحطيم مقرات الحزب الحاكم ، واستقالة الحكومة ، وتولى (حكومة تسيير الأعمال) ، ولم يكن ينقص النبؤة إلا القول بأن رئيس الحكومة هو " الفريق أحمد شفيق ")[٩٠] .

لقد وقفنا على نصوص سردية مارست استشراف المستقبل – أى ثورة ٢٥ يناير – فيما سميته درجات استشرافية ، رأيت أولاها تمثلها روايات ركزت همها فى تعرية الواقع ونقد كل أشكال الفساد به ، وكان الإرهاص فى هذه الدرجة بالثورة ينتجه المتلقى بعدما استقبل رسالة الروائى / نصوصه ، وعملت شفرتها على تحقيق الاتصال ما بين المرسل إليه / القارئ الآنى ، المرسل / الكاتب ، وهذه الدرجة عددتها استشرافاً غير مباشر لأنها وإن لم تبشر صراحةً بالثورة فإنما تقوم بدور التهيئة وشحن المتلقى إذ أوقفته على ما سماه صبرى حافظ – كما أشرنا – " إنسداد الأفق " وتدفعه إلى السؤال المحورى " وماذا بعد ؟ " ليجيب نفسه فى رسالة متبادلة ضمنية مع المرسل يتواطآن عليها : " إنها الثورة " . أما الدرجة الثانية والأخيرة فرأينا فيها التنبؤ سافراً ممثلاً الحد الأخير لدلالة الاستشراف الكلية ، جاءت معظمها فى صورة لوحات وصفية ونصوص سردية وحوارات ترصد إيقاع الحدث مصورة إياه فى الساعات الأخيرة قبل اندلاع الثورة ، ثم مصورة لحظة انفجارها وما يتصل بهذه اللحظة الممتدة زمنياً من تطورات أفقية فى الميادين والمدن ، ثم تصور أخيراً اللحظات التالية والتطورات المتعاقبة التى انتهت بنجاح الثورة بسقوط النظام وتشكيل حكومة جديدة . هاتان الدرجتان جسدتهما روايات ينتمى أصحابها إلى جيل السبعينات وما بعدها كسلماوى والجمل ومختار عيسى لأنه جيل وسط عايش تعاقب مراحل تاريخية ، وأنظمة حاكمة ثلاثة ، وأدرك بخبرته إلى أين تسير الأمور ، وكيف ستكون المحطة الأخيرة من الرحلة . وهذه النصوص بدرجتيها تمثل منزعاً إيجابياً لدى هذا الجيل ، وجيل التسعينات من الشباب تجاه الواقع ، إذ تمحور استشرافهم جميعاً حول الاحتجاج والتمرد والسخرية واليأس وتعرية الواقع والجرأة فى كشف الفساد ورموزه بأسمائهم متنبئين بالثورة فى مقابل نصوص أخرى ذات منزع سلبى هروبى لجيل الستينات ، وربما السبعينات الذين عبروا فى كثير من سرودهم عن موقفهم الرافض للواقع بالبكاء على أطلال ما أطلقوا عليه " الزمن الجميل وألفة الماضى " .

وعلى أية حال لم يكن ما عرضت لهم من الروائيين جميعاً هم وحدهم الذين استشرفوا الثورة المصرية – على اختلاف أشكال الاستشراف ودرجته – بل هناك غيرهم كتب ، وألمح فى رواياته أو كتبه فى جرأة ورفض بل تنبؤ ، كمثل ما كتبه علاء الأسوانى محللاً فى صراحة نظام

مبارك الفاسد ، فيقول متنبأً بالثورة قبل قيامها بعامين (معظم الثورات فى التاريخ قد اندلعت من حركات احتجاج لم تهدف أساساً إلى الثورة ، ذلك أن الثورة ليست شعاراً ولا هدفاً مسبقاً ، وإنما هى حالة تصيب المجتمع فى لحظة ما فيصبح كل شىء فيه قابلاً للاشتعال ، ونحن بالقطع فى هذه الحالة . المصريون جميعا يدركون أن الوضع القديم لم يعد صالحاً ولا مقبولاً وأن التغيير قادم لا محالة). [٩١] ، غير أننا نكتفى بما مثلنا من روائيين محيلين[٩٢] إلى غيرهم الذين لم تخل رواياتهم أو مؤلفاتهم من إحدى درجات الاستشراف .

على أن ما اعتمدنا عليها من نصوص سردية فيما سبق اتخذت أشكالاً فنية ، واختلفت فيها شتى التقنيات فى استشرافها الثورة ، فكيف كانت الطرق الفنية التى استطاع من خلالها الروائيون توظيفها واستثمار أدواتها ، وتطويع عناصر السرد فيها لصالح تحقيق الاستشراف بصوره المختلفة ، هذا ما ستكشف عنه السطور التالية .

* * *

الأدوات الفنية

- تعد تيمة " **الانتحار** " من التيمات التى اعتمد عليها كثير من الكتاب فى أحداث سرودهم ، وإذا تذكرنا ما حدث قبيل ثورتنا ، مفجر ثورة الياسمين بتونس " محمد بو عزيزى " الذى أشعل فى نفسه النار ليصبح أيقونة الثورة التونسية وباعثها ، إذ ثار التونسيون بعد ما رأوا الانتحار يأساً واحتجاجاً من جانب أحد شباب الوطن ، نتذكر أيضاً وقائع شبيهة لمصريين قبل الثورة ، أعلنوا الانتحار وحاولوه تشبهاً وتضامناً مع بو عزيزى ، تحريضاً للمصريين على أن يهبوا كما هب أشقاؤهم التونسيون . وتيمة الانتحار يأساً واحتجاجاً على الظلم والفقر والبطالة نلحظها فى عتبات بعض النصوص ، فرشاد بلال يهدى روايته " كله تمام يا فندم "[٩٣] إلى الشاب المصرى " عبد الحميد شتا " الأول على دفعته ، الذى انتحر قهراً حينما رُفِضَ من التعيين بالنيابة عام ٢٠٠٥ ، لا لشئ وإنما لكونه ينتمى إلى أسرة فقيرة وبسيطة فى إحدى قرى الدقهلية ، دفعة اليأس والظلم الاجتماعى إلى أن ألقى بنفسه فى قاع النيل . و زغلول الشيطى يقدم لنا بطلاً مأزوماً ومأساوياً " صقر " دفعه فقره وانتسابه إلى الطبقات الدنيا إلى فشل حبه بسليلة الطبقات العليا التى أحبها ، لكنها احتقرته واستخدمته فقط لإشباع شهوتها ، فكان مصيره أن قتل نفسه يأساً وظلماً فى بيته المتواضع على حافة النيل بعدما طردته المدينة وآيسته منها (كانت سألت : صقر فين يا أولاد ؟ قالت تحية : نايم ، قالت : لسه نايم . قامت من مكانها ، وتحية تنظر خلفها ، فتحت

باب الحجرة ، صرخت : صقر ، وصرخت ، وتحية فى الخلف انخلع قلبها قبل أن تعرف أى شئ . دخلت الحجرة ، كان أزرق وصلباً ورغوة تسيل من فمه ، وفوق صدره باقة ورود ، انطبقت عليها يداه ، وفوق المخدة أوراق متناثرة .)[٩٤].

نفس المصير يختاره لنفسه " مصطفى " البطل المأزوم نفسياً فى رواية " تغريدة البجعة " لمكاوى سعيد ، إذ لم يجد لمشكلاته حلاً بعد يأسه وكراهيته المجتمع سوى أن يحتفى بالانتحار مقبلاً عليه برغبة مريضة ، يصف السارد مشهد انتحاره بقوله : (لم أعد بحاجة إلى كل هذه الأدوية والعقاقير بما يحقق لى الانسجام النفسى ، ويخلصنى من الأرق ، أو مضادات الاكتئاب ، أو ما يجعلنى متلبد الحس أو يحد من هوسى المرح أو يصالحنى على نفسى . أفرغت كل الحبوب أمامى ، الصفراء والزرقاء والحمراء والكحلى الفاتح و البرتقالى والزهرى و القرمزى والأخضر والأبيض وسن الفيل ، الكبسولات و الأقراص المستديرة و المربعة و المثلثة والاسطوانية .. شكلت منها مدنا وأكواخا أشجارا تثمرألوانا قزحية .. قضبانا حديدية ملونة .. قطارات بأدخنة لونها برتقالى .. ملعب كرة قدم كبير أطارد فيه الحبة بسبابتى المقوسة ثم أقذفها بظفرى فتتجاوز الملعب و الجماهير .. أفرغت كئوسى الواحد تلو الآخر ، ثم بدأت أتذوق هذه الكرات واستحلبها ، امتزج الحلو بالمر باللاذع بعديم طعم .

ثم لم أعد أرى غير شارع ممتد بلا نهاية ، بلا سحب فى الأفق ولا غيوم ولا سيارات ولا زحام مركبات ، ليس فيه إلا جحافل من بشر قادمين باتجاهى .. محجبات وسافرات .. موظفين وأطفال مدارس .. بائعى مناديل وحواة .. باعة جائلين يحملون بضائعهم كالنعوش .. فتيات ليل يبتسمن ويقبلن علىّ بأذرعهن العارية . رجال دين مكفهرين . قطط تمتطى كلابا .. حمام بمناقير صقور وشجر برءوس شياطين ..

الشارع ممتد على مدى البصر ،يلفظ جوفه الناس و الحيوانات والجماد ، وكنت أسمع صوت أنفاسهم ، وهدير حركتهم وهم يفسحون لى طريقا كى أمر دون أن ينظروا تجاهى أو يقتربوا منى . ثم بدأت أرى خلفهم مساحة بيضاء تماما منزوعة الهواء .. ريحها ساكن .. ثم رأيت خلقا يلوحون لى من خلف هذه المسافة .. يوسف حلمى وابنه الشهيد .. أمى وجوليا ، هند وسامنثا .. وعندما دخلت تلك المساحة توقف كل شىء فلم أعد أسمع أو أرى إلا محض فراغ .)[٩٥] .

الشكل والبناء الفنى :

وهنا نلحظ التجربة الاستشرافية التى عرضنا لها فى أشكال فنية متعددة ومختلفة ، تستحق التوقف ، إذ اختار كل روائى لتجربته بنية ، وهندسة معمارية لروايته ، رآها الأفضل لبث رسالته ، والأصلح لممارسة كشفه واستشرافه ، وبصيغة أخرى فإن التجربة ذاتها المخبوءة

فى ذات السارد تحمل بنية عميقة ، وهى التى تفرض عليه قالبها الذى تود التشكل فى بنيته الخارجية ، تلكم البنية الخارجية التى ينتهى إليها المبدع هى ذاتها التى يبتدأ بها القارئ ، تلقى العمل وفك شفرته ليتحقق الاتصال المتبادل بين طرفى الرسالة ، " المرسل/ والمرسل إليه ." .

- وأولى البنى التى لاحظناها هى " **بنية السيرة** " ، ولن ندخل هنا فى جدل نظرى حول التماس ما بين السيرة والرواية ، غير أنَّا نتفق أن القص أو الحكى قاسم مشترك بينهما ، وكم من سرد قصصى كان أشبه بالسيرة والعكس صحيح ، ورواية حامد أبو أحمد " الشهاب " تبدأ منذ العتبة الأولى فى كشف هويتها البنائية حينما يعلق على العنوان الرئيسى بآخرين فرعيين : الأول " شهادة روائية " ، والثانى مفصل للعنوان المجمل " ثلاثون عاماً من فساد مبارك ونظامه " ، فتمتد دلالة " شهادة " مع الدلالة الزمنية " ثلاثون عاماً " ، لتكشف الجانب السيرى للنص ، ذلك الجانب الذى يتضح فى بقية عتبات النص ، أى الفصول التى يصدرها بنصوص يقتبسها لكبار الساسة والمفكرين ، وهى ذات علاقة وثيقة بموضوع الفصل كما نقله النص ، وباستحضار نصوص وثائقية للاستشهاد بها داخل النصوص إلى جانب بعض الحكم والأمثال ، وأبيات الشعر ذات الدلالة المرتبطة بالحدث المسرود وهو كشف مظاهر الفساد بأنواعه ، كذلك يقتبس – ولا أقول يتناص – نصوصاً إبداعية سابقة ، مثل ما صنعه[٩٦] مع بعض نصوص رواية " نسف الأدمغة " لخيرى شلبى .

أما الجانب السردى والحكائى فلسوف يبدو لاحقاً عند الحديث عن اختلاقه أو قل استدعائه شخصية " الصلادم " من التراث الجاهلى كعفريت يستدعيه للحوار .

كذلك الأمر فى ذات البنية نلحظها فى تجربة سعيد سالم الاستشرافية فى روايته " الحب والزمن " التى أوردنا نصوصاً منها آنفاً ، إذ تتأرجح ما بين سرد لقصته مع محبوبته " نرجس " ، وبين مذكراته الشخصية فى الحياة التى يعرض من خلالها صورة الفساد فى عهد مبارك ، وهو لا يفتأ يراوغ القارئ ولا يريحه : أيكتب مذكراته أم روايه ؟ ، إنه يخضع فى هذه الرواية إلى ما يمكن تسميته نفسياً " التداعى الحر للمعانى " ، وهى ظاهرة قد قررها بعض علماء النفس المحدثين ملخصها وجود ظاهرة فى عقل الإنسان وهى ظاهرة " تداعى المعانى "[٩٧] " Associ ationism" وهى نوع من التذكر يعرفونه بأنه (عملية " تداعى المعانى " أى تواردها على الذهن , الواحد بعد الآخر لوجود علاقة بينها وبين المعنى الأول الذى أثارته – أو استدعته – اللفظة المستخدمة)[٩٨] ، يقول مثلاً (أعتذر لكل من يقرأ مذكراتى عن انسيال أفكارى فى كثير من الأحيان بلا ضابط ولا رابط ولا قانون يخضع للترابط بين الأحداث أو لتسلسلها الزمنى ، فأنا لا أكتب رواية ، ولا أعرف شيئا عن فن الحبكة القصصية . إننى أفضفض عن نفسى ياناس طالبا الرحمة من الله حتى لا أختنق .)[٩٩] ، ويقول : وقد وضح

التداعى الذهنى عند كتابته (سؤال خطر ببالى الآن : ما علاقة ما أكتبه الآن عن نرجس بالنكسة أو الشرخ ؟ الحق أننى لست أدرى تماما ، ولكنى أترك لكم حرية الإجابة لأنفسكم أو الامتناع عنها .)[١٠٠] ، ثم ينتهى يائساً إلى قوله : (مازلت أكتب مذكراتى عن أسود أيام مصر . لكنى لن أتكلم بعد الآن الى أجل غير مسمى . لقد مللت نفسى التى ألقى بها الى هذا العالم الفوضوى ، وأصبحت مهيأ للاستشهاد . سأترك الحديث لغيرى يتكلم عنى وعنكم وعن وطننا الجريح ، سواء بنفسه أو حسب تصورى لما يمكن أن يكون حديثه .. إما أن أعود بلا شرخ وإما لا أعود. ولو قدرت لى العودة فسوف يكون لكل حادث حديث .)[١٠١] .

ونبرة اليأس أو الإحباط أو الزهق والقرف التى نستشعرها فى عبارات النصوص كانت نتيجة طبيعية لما أسس عليه روايته فى كشف الفساد داخل الرواية ، إذ تأسست على إيراد عشرة ملفات تعد وثائق معتبرة لكل نواحى الفساد فى عهد مبارك .

- بنية أخرى ، أو قل تقنية فى البنية ، رآها الروائى تستجيب لما يود طرحه على لسان شخوصه ، إنها " **بنية الأصوات** " ، إذ يختفى فيها السارد تاركاً المسرح لتعدد الأصوات[١٠٢] ، ووجهات النظر المختلفة فى تحاورها الذى يحاصر الحقيقة ، ويستطيع الكاتب بهذه التقنية أن يقول ما يريد من خلف كواليس المسرح الروائى ، (إن سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شئ أصبحت غير محتملة فى العصر الحديث مع التطور الثقافى العريفى للعقل البشرى ، بينما أصبحت النسبية المتشعبة فى النص القصصى أكثر ملاءمة "[١٠٣] ، ويقول (وقد ابتعدت الرواية الحديثة عن موقف الصوت المنفرد . ووضح الاتجاه إلى البوليفونية .)[١٠٤] .

فرواية " حدائق الخريف " لحسن البندارى تعد إحدى الروايات التى تنتمى إلى رواية الشخصية ، وفيها تطرح كل شخصية وجهة نظرها حول الموضوع المطروح الأساس وهو فتور العلاقة الزوجية بعد سن الخمسين ، كما تطرح على جوانب هذا الموضوع الرئيس وجهات النظر المتعددة فى فساد كبار الحزب الحاكم وممارساته القمعية تجاه كل معارض حر مثل " زهران الغانم " ، ويفيد البندارى أيضاً من هذه التقنية فى روايته " صخب الهمس " ، إذ طرح موضوع الاستفزازات الإسرائيلية على الحدود المصرية ، ثم انسحب السارد تاركاً المسرح لحوار الشخصيات ، كل منهم يدلى بدلوه ، ووجهة نظره لمحاصرة الموضوع ، ولنلاحظ دالة " ثم أضاف نبيل ... وعقبت همس ... " ، يقول : (أمننا القومى مهدد .. وفى خطر ، وعلينا أن نتابع ما يجرى فى دول أعالى النيل من محاولات ، وعلى الحدود من استفزازات مثيرة ، وحوادث قتل وإصابة يعتذر الجانب الإسرائيلى دائما عنها بأنها أخطاء يجرى بسرعة التحقيق فيها ، ويجب أن نواجه استراتيجية الدول العبرية فى تقسيم الدول المحيطة بها إلى دويلات

صغيرة ضعيفة ليسهل السيطرة عليها ، كما صرح بذلك الكاتب الصهيونى أوديد إينون فى كتابه " الارض الموعودة "

فأضاف نبيل :

لا تنس أنهم يحرضون بدو سيناء على الحكومة ، ويمدون قبائل بالسلاح والمخدرات والمال ، لضمان ولائهم . إنهم يخططون لفصل سيناء أو إعادة احتلالها ، أو إنشاء دولة من البدو لتكون داخل دائرة نفوذهم .

فعقبت همس :

وسوف تسارع دول كالعادة بضغط أمريكى إلى الاعتراف بمثل هذه الدولة .)[١٠٥] ، ونلحظ عند سعيد سالم ذات التقنية فى روايته " الحب والزمن "[١٠٦] ، وفى روايته " المقلب " ، فكل فصل هو صوت لإحدى شخصياتها يتحدث بضمير المتكلم ، لذا فالرواية فى جملتها رواية أصوات ، فالساردون الذين يتحدثون ثم يغيبون تاركين المسرح لغيرهم ، ثم يعود إليهم السارد ليفسح لهم المجال للبوح والسرد مرة أخرى ، كل هذا يؤكد تقنية بنية الرواية كرواية " وجهات نظر " (يظهر من تطور الرواية الحديثة أن صوت الراوى أخذ يخفت وصوت الشخصية يعلو ، وذلك نتيجة لظهور تقنية " البوليفونية " فى البناء الروائى ، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسى الذاتى ، وترتب على ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المونولوج الداخلى)[١٠٧] .

- ويتصل بالبناء السابق ، بناء إشارى جنح فيه المؤلف / السارد إلى **الترميز الإيحائى** ، سواء على مستوى الحكاية الداخلية وتعددها فى السرد الواحد ، أو على مستوى الشخوص وغيرها ، فكما رأينا فى رواية " أجنحة الفراشة " أن " أم أيمن " ترمز للوطن الذى بحث عنه المصريون طويلا حتى وجدوه أخيرا فى وجوه البسطاء من الشعب المصرى ، فالتوازى فى البناء ، والارتفاع بشخصية الأم لتكون رمزاً لمصر كلها ، جعل الرواية خطاباً سردياً واقعياً من جهة ، ومجازياً من جهة أخرى ، كما تأخذ دلالة " الفراشة " فى عنوان الرواية وداخلها رمزاً آخر لمصر التى حتماً سوف تخرج من شرنقتها وتنطلق حرة بعد القمع والاعتقال ، تقول بطلة الرواية " ضحى " لـ" أشرف الزينى " فى آخر الرواية : (هل كنت تعلم أن إحدى الفراشات المصرية يمكن أن تنتظر المطر فى الصحراء عدة سنوات داخل شرنقتها إلى أن يأتى فتخرج من الشرنقة وتتحول إلى فراشة رغم مرور السنين ؟)[١٠٨] .

وفى قصة خالد الخميسى " تاكسى – حواديت المشاوير " التى اقتبسنا منذ صفحات حواراً طويلاً منها – لا نعيده هنا – دار بين السائق والراكب ، فهاتان الشخصيتان تحملان عند تجريدهما رمزين واضحين ، فالرواية يؤسسها المؤلف ما بين صوتين ، " الراوى / الراكب " ، وسائق

التاكسى يمثل الوعى الجمعى الشعبى ، حيث يعلق على الأحداث والمشاهد من خلال حركته فى شوارع المجتمع المصرى مستدعياً أحداثاً شبيهة ماضية كمظاهرات يناير ١٩٧٧ .

وقد استخدم المؤلف تقنية " القصة الإطار "[١٠٩] أى حواديت " ألف ليلة وليلة " مع كل سائق ، حيث يعد الراكب الراوى الرابط بين القصة الإطار والقصة الحاضرة ، وهو الثابت مقابل السائق المتغير الذى يغذى الأحداث كل مرة كشهر زاد .

ويعتمد عز الدين شكرى على الرمز الشفيف فى روايته " غرفة العناية المركزة " وذلك فى أثناء حوار بين البطل والسائق إذ يشير من خلال لفظة " الأشجار " إلى جيل الآباء والأجداد القديم ، ومن خلال لفظة " الورد " إلى جيل الشباب الجديد المقاوم ، والذى سوف يقوم بالثورة ، كذلك يرمز "بالونش" إلى السلطة ، يقول (بص حضرتك من الشباك ، شايف عمال المسطحات المائية دول ؟ طول النهار يضربوا كردون حوالين ورد النيل بالبراميل ، وبعدين يلموا الورد في مراكب وينقلوه بره النيل ، زي ما بيعملوا مع شبابنا بالضبط ، بس كل يوم بيطلع لهم ورد جديد بره الكردون اللي ضربوه ، فيروحوا يعملوا كردون على الورد الجديد ويلموه ، يكون طلع ورد في المكان القديم ، وهكذا . لما الورد كتر عليهم راحوا جابوا المكنة اللي شبه الونش دي ، بس مش عارفين يعملوا إيه بيها !لو كان الورد ده شجر كبير كان الونش شاله في نص يوم ، لكن حايعمل إيه الونش في شوية ورد متناثر ومالي سطح النهر كله ؟ حاليا إحنا نظامنا عامل زي الشجر الكبير ، ممكن لا قدر الله الحكومة تهده بالونش . أنا عايزة أغير نظامنا من الاعتماد على الشجر للاعتماد على الورد ، على شبكة من الشباب إن شاء الله تبقى زي الورد)[١١٠] ، ولنلاحظ العبارتين الأخيرتين فى النص السابق حتى ندرك دلالة ورد النيل / شباب مصر / أيقونة الثورة المصرية ، وأمل تغيير الوطن .

ويلحظ أحد النقاد[١١١] فى رواية عادل عصمت " غرفة النوافذ الزرقاء " أن هذه الرواية تجسد انكسار جيل مابعد الستينيات وانتكاسه مرة أخرى وغياب الرؤية خلف الزرقة المعتمة ، وتوقف قلب الشعب النابض إلى حين ، مؤكداً أن الرواية تعتمد فنياً فى تصوير ذلك على المجاز المرسل النصي ، أي دلالة الجزء على الكل ، فقلب البطل المريض يرمز إلى قلب مصر قبل الثورة .

- بنية أخرى نلاحظها فى بناء بعض هذه الروايات ، وهى **" بنية التوازى "** ، وقد سماها تودوروف[١١٢] " التداخل أو التناوب " ، حيث تظهر لنا الرواية فى صورة خطاب سردى مركب من نصين متوازيين فى مسيرهما الدرامى ، أحدهما نص قصصى واقعى ، والآخر نص حلمى أو متخيل ، وتقوم هندسة بناء الرواية على التراتب بين النصين عن طريق المراوحة بخلخلة النص الروائى بآخر حلمى أو متخيل موازٍ ، ومع ذلك فإنك تجد وشائج وعلائق شتى تصل بين النصين رغم انتماء كل نص منهما إلى طبيعة مغايرة للنص الآخر ، وهذه لعبة فنية

تتيح للمؤلف أن يكون أديباً يعى الإنسان فى بنيته السطحية والتحتية معاً ، كما تكشف عن استيعاب الروائى الجيد لأحدث الموجات السردية التى يختلط فيها الواقعى بالسحرى ، والمنطقى بالعجائبى ، والواقع بالحلم ، والتجلى الواضح بالخفى الرامز ، ليكون المعطى فى النهاية نصاً ناجزاً لافتاً إلى أبعاد شتى فنية تستأهل التأمل .

ونمثل هنا بروايتين تنتميان إلى جيل التسعينيات الذين طوروا غالباً فى بناء قصصهم – كما سنشير – ، الرواية الأولى هى رواية " النفق " لمحمود قنديل التى نقلنا منها مشهداً حوارياً بين سالم البطل والعجوز – التى ترمز إلى الحكمة أو المستقبل – إذ يلاحظ فيها أو فى بنيتها الهندسية التى أقام معمار القصة فى إطارها ، إفادته من التقنيات السينمائية مثل " الكولاج "[١١٣] فى تقديم فصول الرواية فى صورة مشاهد مركزة لأحداث روايته ، وهى مشاهد قصيرة غير مكتملة ، حتى إذا انتهى كل مشهد سقط فوقه مشهد آخر يخضع لطبيعة حكائية مغايرة وحقل سردى مفارق ، ثم تعود الصورة الأولى التى توقفت مؤقتاً لتعاود العرض لتتوقف ثانية حيث تحل صورة المشهد المغاير ليلتحم مع قرينه ويتحرك هو الآخر إلى الأمام ، وهكذا تظل حركة السرد البندولية تقدم مشهداً يخضع لمعطيات النص الواقعى البسيط ، يليه آخر يخضع لنص حلمى ثم يعود إلى الواقعى فالحلمى .... إلخ ، وتتكرر هذه الحركة بانتظام دقيق إلى النهاية . وهكذا فيمكنك ببساطة ويسر – مثلاً – أن تقرأ المشاهد صاحبة الأرقام الفردية (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١) لتجد نفسك بإزاء قصة حلمية سحرية عجائبية متصلة الأحداث حول رحلة يجد فيها البطل " سالم " نفسه حاملاً جوالاً فوق ظهره بصحبة امرأة عجوز تحمل منسأة وتصحبه فى رحلة يرى فيها كائنات بشرية وحيوانية فى برارى وطرق تبعث جميعاً على الانقباض والخوف لما خيم على المرائى من أسطورية وسحرية وعجائبية تكرس جميعاً شبح الخوف والقمع ، وهى تعينه وتنصحه وتهدئ من روعه ، ترمى إليه بالحكمة كل حين كى يصطبر حتى يصل إلى نهاية رحلته التى تشبه الرحلة " الخضرموسية " ويعود عبر النفق من عالم إلى عالم .

أما الفصول أو المشاهد صاحبة الأرقام الزوجية (٢ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٠) فتستطيع قراءتها وحدها هى الأخرى متصلة لتجد نفسك بإزاء قصة واقعية حزينة ، فهذه " سلمى " التى تتحمل من البداية وهى طفلة عبء تربية أخيها الرضيع " سالم " بعد وفاة أمهما حين وضعته ، وتدفع به إلى الحياة بقدر استطاعتها حتى يشب شاباً مثقفاً حر الآراء ذا قيم ومبادئ يصارع لأجلها من خلال عمله كمثقف وصحفى يتعرض إلى الاضطهاد والعزل لتمسكه بالكلمة الحرة التى لم تعجب النظام الفاسد ، تسانده صديقة طفولته وزوجه " أمل " وأم طفلته الوحيدة " آمال " ، ورغم أنها طبيبة فإن عملها لم يمنع إصابتها بأمراض أوهنتها وعجلت

بهلاكها ، وحبيبها " سالم " الذى لم يدخر جهداً فى سبيل علاجها لا يملك إزاحة شبح الموت عن وجهها الهادئ الجميل فيخطفها الموت ، و " سالم " عاجز أمام الموت ينظر ويودعها دامى القلب بعدما وضع القدر حداً لحياة قصة حب عذرية صادقة مورثاً " سالم " استكمال حياته على ذكرى زوجه ومحبوبته " أمل " .

إن عمد المؤلف إلى بناء خطابه السردى على الخلخلة والتشظى ، حيث يقدم قصة واقعية بموازاة أخرى حلمية فوق الطبيعية ، لم يكفه ، بل عمد إلى ما ألمحنا إليه من تقنية وضع صورة فوق صورة ، أو مشهد فوق مشهد ، الأول ينتمى إلى القصة الحلمية ، والثانى إلى الحكاية أو الحدوتة الواقعية فى مزاوجة بين لونين ليتآلف الخطاب السردى ، وتكتمل بنيته المؤسسة على البنية الانشطارية .

غير أن السارد قد أراد من هذه المزاوجة تقديم نموذج لما يحكم المشهد وما يليه من مشهد آخر مغاير من علاقة جدلية متبادلة بين نصين منعزلين نوعاً ، متداخلين رمزاً وموضوعاً . لم تأت إذن هذه البنية المعمارية للنص السردى مصادفة بل متعمدة ، إذ قام كل مشهد من مشاهد القصة الحلمية بدور فاعل عند توقف المشهد الواقعى لتقديم أضواء كاشفة استشرافية ، كاشفة للفساد السياسى ، ومستشرفة هبوب رياح التغيير الحتمية ، ولإعطاء الحكمة المرتبطة بالمشهد الموازى ، ومن ثم كانت هناك وظائف شتى مقصودة من وراء هذا البناء السردى ، إنها مثلاً تدفع القارئ دفعاً للذهاب والعودة ، تصنع له جواً عقلياً وآخر عاطفياً ، تصدمه كل حين بحركات منتظمة فيفيق ، ثم يحلم ، وبين الإفاقة والحلم يظل الراوى يضرب على وترين يشكلان معاً معزوفة الحياة واقعاً واستشرافاً ، مبرزاً لدى كل حركة أو نقلة بين فصول الرواية كلها جدلية الواقع والمستقبل وما يربط بينهما من برزخ أو نفق .

والرواية الثانية تأخذ ذات البنية المتوازية بين نصين ، أحدهما واقعى ، والآخر أسطورى ، إنها رواية " زيوس يجب أن يموت " للقاص الشاب أحمد الملوانى[١١٤] ، ويدور النص الأول الأسطورى حول " كرونوس " الفلاح البسيط الذي يراه جيرانه رمزا للشؤم ومحلا لغضب الآلهة ، ويشيعون أنه معاقب يحمل القحط أينما حل ، وأمام هذا القهر يصرخ " كرونوس " قائلا : أيعرف أحدكم جريمة لي ؟ فيصمتون مما يدفعه إلى القسم بأنه سيلقنهم جميعا درسا لن ينسوه ، وأنه سيتحدى الآلهة التي ظلمته وسيسعى لتغيير مصيره ، وفي سبيل تغيير هذا المصير يخوض " كرونوس " رحلة طويلة شاقة مليئة بالصعاب والآلام تبدأ بأسر " ديونيسيوس " له لمدة خمس سنوات عانى فيها من الذلة والمهانة والجوع والعطش تنتهي بخروجه إلى معبد " زيوس " ليعلن ثورته عليه وعدم التذلل له ، ثم يسقط في يد عصابة من اللصوص يحولونه إلى خادم لهم بهدف بيعه بعد ذلك .

وفي أثناء خدمته لهم يعرف " هيرميس " ربهم الذي يأخذ حصة من كل سرقة يقومون بها في سبيل حمايته لهم ومباركتهم ، وهنا يقرر " كرونوس " سرقة وعاء الخير من " زيوس " وليحقق هدفه يلجأ إلى خطة ماكرة لخداع الآلهة وتأليبهم على بعض ، فيخدع كلا من : " هيرميس " إله السرقة , و" هيفستيوس " إله النار , و" آرس " إله القتال وعن طريق خداعهم يكتسب قوة كبيرة تمكنه بعد ذلك من قتل " آرس " بل وقتل " هرقل " نفسه وعند هذا الحد يلتقي بـ"زيوس " ويفاجأ بأنه لم يغضب لمقتل ولديه " آرس " و" هرقل " وإنما يعرض عليه أن يلعب دوريهما ويصبح حامي مجد الآلهة وتابع كلمة " زيوس " على الأرض ويوافق " كرونوس " على هذا العرض ويرى فيه تغييرا لقدره ورسما جديدا لمصيره ، يحمل من الخير قدر ما حملته البدايات من فقر وتعاسة .

أما النص الثانى الموازى فيدور حول الكاتب الروائي " أحمد " الذي درس الهندسة لكنه وجد نفسه في الأدب فتفرغ له وبرع فيه , وله صديقان هما " عبد الرحمن مكاوي " و " محمد عطوة " , الأول يعمل بشركة أدوية كبرى تتم خصخصتها فتستحوذ عليها شركة أردنية ، تسهم بها بنسبة كبيرة شركة إسرائيلية ، فيقرر الثورة على هذا الوضع ومواجهته , والثاني صاحب شركة مقاولات وعضو في جماعة الإخوان المسلمين ، وهذا كان كفيلا بأن يجعله ضيفا دائما على السجون وعرضة لكثير من الاتهامات .

ويجمع بين الأصدقاء الثلاثة صديق مشترك هو أستاذهم في كلية الهندسة " يوسف قطيط " وهو نموذج مثالي للأستاذ الجامعي الذي يحتضن طلابه ويدعمهم بصورة دائمة , يرفض الظلم ويناضل من أجل الحرية , لا يتحمل قلبه المرهف ما يلاقيه من نكران ومعاملة سيئة من السلطة التي تقهره أكثر من مرة ؛ فهي بداية تعاقبه على انضمامه إلى حركة ٩ مارس المطالبة بحرية الجامعة فتضطهده وتمنعه من السفر إلى أحد المؤتمرات العلمية بحجة عدم موافقة الأمن , ويصل القهر إلى مداه عندما يصفعه ضابط صغير على وجهه في إحدى المظاهرات ليسقط مصابا بتلف في المخ ؛ لأن كرامته لم تتحمل هذه الإهانة في إدانة واضحة من المؤلف لسياسة القمع الغاشمة السائدة في مجتمع بوليسي يواجه الكلمة باللكمة والحجة بالعصا .

و " كرونوس " فى النص الأسطورى هو ضحية القهر والقمع ، ومع ذلك تولدت فيه إرادة تغيير المصير الذى ينتظره ، وهو معادل موضوعى لشخصيات النص الموازى الآخر الواقعى كـ "محمد عطوة " و " الدكتور يوسف قطيط " فى عدم خضوعهما لقهر السلطة القمعية فى ظل نظام حسنى مبارك ، و " زيوس " فى النص الأول رمز القهر والتأله والسلطة المطلقة يعد بدوره معادلاً آخر للرئيس مبارك فى النص الآخر الموازى ، حيث أصبح ذا سلطة مطلقة

ومتألهة على الناس ، يصف " كرونوس " فى النص الأول تمثال " زيوس " فى جبروته ، (ويعلو البركة تمثال ذهبي

لرب الآلهة

لم أر في مثل حجمه من قبل

وجهه مكسو بالإجلال

والسماحة

والوقار

زيوس كما يراه الآلهة

لا كما يراه الفانون)[١١٥]

ونقارنه بوصف أحمد لصورة الرئيس التي تفنن صانعها في تجميلها حيث يقول : (وجهه مرسوم بدقة التكنولوجيا الرقمية لأحدث برامج تعديل الصور ليصير أصغر عمرا وأجمل محيا ؛ لكن الخديعة لا تنطلي إلا على السذج الذين لا يعملون عقولهم ؛ لذلك لا يتقبلها من يتمتع بعقلية قادرة على تحليل الأمور)[١١٦] ؛ وبالتالي فإننا نجد " عبد الرحمن مكاوي " وهو أحد أبطال هذا النص الروائى يعلق على صورة الرئيس في موضع آخر بقوله :-

(هي مجرد لافتة مفرغة .. الصورة جميلة .. ولكن برأيك كم يبلغ حجم الفراغ خلفها ؟ هل يظنون أن صورة جميلة بإمكانها أن تداري خرائب أعوام من الهدم , وعهود من صناعة الخواء ؟)[١١٧] .

نلحظ أيضاً ذات البنية فى رواية " أجنحة الفراشة " ، ففصول الرواية حكمتها بحسب العناوين أسماء بعض الشخوص التى تحكى بلغة السارد قصتين متوازيتين تبدوان بعيدتين كضلعى المثلث عند القاعدة ، ومع تطور الرواية يتقارب الضلعان حتى يلتقيا فى الشارع عند اندلاع المظاهرات ، قصة " ضحى " و " أشرف " من ناحية ، وقصة " أيمن " و " حسن " وحبيبيتهما من ناحية أخرى .

أم أيمن هى الوطن الذى بحث عنه المصريون طويلا حتى وجدوه أخيرا فى وجوه البسطاء من الشعب المصرى .

ونختم قولنا عن الشكل الفنى فى بناء رواية استشراف الثورة بما لاحظه صبرى حافظ[١١٨] عند كتاب جيل التسعينيات[١١٩] من تأثرهم وتماهيهم فى المكان ، فبعد ظهور ما سماه المدينة الثالثة – أى العشوائيات – لاحظ أن الرواية التسعينية تتسم هي الأخرى ، كالمكان الذي صدرت عنه ، بضيق الرقعة من حيث طول النص ، وضيق العالم الروائي معا . والواقع أن من يقرأ هذه

الروايات يلاحظ وعيها المستمر بعملية التقويض التي تنتاب بنية المدينة وبنية الواقع كله ، وقد سمى هذه النزعة بـ" المقبرية macabre " ، ويعلق صبرى حافظ بقوله (فإذا كانت المدينة الثالثة تستبعد منها السلطة وقد بنيت في غيابها النسبي ، فإن الرواية التسعينية هي الأخرى تستبعد من ساحة السرد فيها كل سلطة ، بما في ذلك سلطة المؤلف على النص ، بل توشك أن تكون معادية لمفهوم السلطة وما يتبعه من تراتب في علاقات القوة)[١٢٠] .

- أما **الفضاء المكانى** ، فلقد رأينا أيضاً – من خلال النصوص المقتبسة سابقاً – تنوعاً فى تصوير الراوى إياها ، وكذا فى توصيفه لخدمة ما يود إبلاغه من صور الفساد وكذا التنبؤ المباشر ، ولعلنا لسنا فى حاجة هنا للتأكيد على تناول الرواية الجديدة لعنصر المكان ، الذى لم يعد مجرد فضاء يحتوى الأحداث وحسب ، بل أصبح هدفاً فى ذاته أو قل بطلاً فى السرد يحقق به الراوى جمالية فى خطابه السردى[١٢١]، ومن ذلك مثلاً **أنسنة المكان** ، إذ أصبح المكان فى بعض هذه الروايات كائناً حياً يشارك شخوص الرواية فى صنع الحدث الآنى والإرهاص بمآله المستقبلى ، فرواية " المقلب " لسعيد سالم نلحظ فيها ومن خلال عنوانها " مقلب الزبالة " هو بطل مشارك فى الأحداث ، ويعلق عليها ، مشهد الحدث الرئيس على سطحه ، ألا وهو محاولة الشركة البلجيكية التى تعاقد معها النظام الفاسد طرد الحاج " خليل السرياقوسى " من مقلب الملاحة – البطل – الذى امتلكه الحاج " خليل " فى إشارة تحيله إلى الوطن المستلب من قبل الغزاة الاقتصاديين فى عصر زواج السلطة مع رأس المال . يقول (حكايات الزبالين فى الملاحة وأبيس تستهوينى ، لا لأننى استمتع بها ، فالواقع أننى أتألم بشدة للاستمتاع إليها وأنا الجماد الأصم ، ولكن لأننى أرى فيها عبرة لا يراها أولئك المنهومون إلى الدنيا المتصارعون عليها كتصارع الكلاب على جيفة لو كنت قادرا على النطق لقلت لهم أن ينتبهوا بين الحين والآخر إلى أنهم صائرون إلى زوال فى يوم من الأيام)[١٢٢] ، ويقول أيضاً وقد حزن لأن " بكر " المهندس الشاب ابن الحاج " خليل السرياقوسى " وصاحب المقلب ، الذى لم يعين بالجامعة لأنه ابن زبال ، مؤكداً تشابه الأمكنة فى مصر ، لتشابه مآسى المصريين ، ومشيراً إلى من ضيعوا أمانة رعاية الوطن (أنا موجود فى الملاحة موجود فى أبيس ، فأنا هو أنا المقلب اتكلم من أى موقع فكل المواقع متشابهة وتؤدى نفس الغرض.لكنى حين أتكلم من مقلب الحاج خليل السرياقوسى فى الملاحة أكون أكثر انبساطا وارتياحا عما يكون عليه حالى فى أبيس . لقد حرت كثيرا فى فهم مسألة اختلاف معادن الناس . ولماذا يكون هذا طبيبا والآخر شريرا.هل خلقهم الله كذلك فلا يلوموا على ما هم عليهن أم أنهم اصحاب الاختيار؟ .. انا تهربت من حمل الأمانة حين عرضت على ولكن حملها الإنسان ولم يصنها أو يحفظها ،فياله من مخلوق عجيب. وينفخ شمس فى قربته لحنا حزينا يتجاوب مع اشجانى .)[١٢٣] ، ويرسم لنا محمد سلماوى لوحة يصور فيها دار القضاء

العالى من الخارج ، حيث يقول (فهدأت الهتافات ، واتجهت وجوه الجميع صوب الدرج الكبير لدار القضاء العالى ، ذلك المبنى العتيد الذى كان فى عهد سابق مقراً للمحاكم المختلطة قبل أن يؤول إلى الشعب . كان الدكتور أشرف الزينى يقف مع مجموعة صغيرة من بينهم صديقتها مشيرة . بدت خلفه أعمدة المبنى الباسقة ، وبدا وهو كأنه كاهن هذا المعبد المهيب . تحدث فى مكبر الصوت الذى كان يحمله فى يده ، فارتفع صوته فى الجموع المحتشدة أمامه : " إخوانى أخواتى .. إليكم جميعاً التحية على روح الإقدام التى تحليتم بها .. إن مجيئكم اليوم إلى هذا الموقع له دلالته السياسية والاجتماعية ، وستكون له دلالته التاريخية أيضاً ")[١٢٤] ، فى هذا النص تبدو جمالية المكان من خلال ما يود التركيز عليه من بعد تاريخى يحمله عبق هذا المكان الذى يشهد أمامه التظاهرات المعارضة للنظام والمؤيدة للقضاة الشرفاء والمنددة بمن تواطئوا على تزوير الانتخابات . وفى هذا السياق ربما نلحظ بعداً آخر فيزيقياً استطاع زغلول الشيطى رسمه ليشعر القارئ بمدى ما آلت إليه المدنية الثالثة " العشوائيات " – التى أشرنا إليها سابقاً – حيث يسكن أناس ومنهم صقر ، سكنى ولكن غير آدمية تختلط فيها روائح الطبخ والعفونة والرطوبة ، يقول فى روايته " ورود سامة لصقر" (... كان السلم ضيقًا حلزونيًا . وكانت رائحة الطبخ تتصاعد مختلطة برائحة المجاري ، وكان الهواء يضغط صدري . شعرت بالسلالم لا تنتهي ، والطفل أمامي يصعد قفزًا ، كانت نساء وأطفال يطلون عليَّ من الأبواب المفتوحة ولا يتكلمون . صعد الطفل فوق السطح . كانت حجرة منفردة مغلقة ، تضرب الشمس حيطانها . ترك الكيس . قال : هي دي الأودة . نزل سريعا ...)[١٢٥] .

ولأن العصر عصر الصورة[١٢٦] ، فإن بعض الروائيين ركزوا على تجسيد أفكارهم التى تحمل طابعاً استشرافياً على الصورة ، فيعلق أحد النقاد على صنيع عز الدين شكرى فى رواية " غرفة العناية المركزة " بقوله (يرسخ السرد الفكرة عن طريق الصورة ، إنها المرآة التي تتجلى فيها الأفكار والإطار الذي يضم المواقف ، يبدو التشبيه التمثيلي رائعا وساطعا في الفضاء الروائي ، يبدو جسد المكان وكأنه خلية في صورة أشعة للوطن المريض ، الورد الشباب والأشجار السلطة القديمة والونش القوة ونهر النيل أيقونة مصر في أذهان الأمم .)[١٢٧] .

ولقد عرضنا نصوصاً تنبأ فيها أصحابها باندلاع الثورة راسمين تصوراً للمكان " الميدان " الذى شهد أحداثها فى روايتى سلماوى " أجنحة الفراشة " ومختار عيسى " استربتيز " .

ومما يتصل بالفضاء المكانى ، الفضاء النصى الذى يقصه الراوى لأهداف[١٢٨] شتى ، وأضرب هنا مثالاً واحداً وهو ما فعله مختار عيسى فى " استربتيز " ، ففى آخر ما يظن أنه فصل يوجد فضاء نصى أبيض فى آخره وبداية ما بعده[١٢٩] ، إنه يترك مساحات لقارئه أن يضيف أو يتخيل ما سكت عنه الراوى .

- أما **الزمان** الذى لم يعد هو الآخر يعتمد فى الرواية الجديدة على الزمان الخطى الواقعى ، فرأيناه فى رواية الاستشراف قد عمد الراوى إلى تشظيه ، وإعادة ترتيبه بالإفادة من التقنيات الجديدة التى تركز فى الزمن الروائى على زمن الحلم / الزمن النفسى ، (إن الزمن الروائي هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة تعتمد علي الترتيب و التتابع و التواتر و الدلالة الزمنية ؛ بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش ، و ذلك من خلال جدلية الذات ، و الزمن أو الديمومة الزمنية و عدمية الذات)[١٣٠] . ومن هذه التقنيات :

القطع ، وقد نلحظ هذه التقنية جلية فى " أجنحة الفراشة " لسلماوى ، فقد مارس السارد القطع فى نهاية كل فصل ، يستقل بشخصية أحد الأبطال ، ثم يعاود الحكى ووصل من قطع بعد حين ، وقد مورست هذه اللعبة الفنية على مدار الفصول الشخوص مما عمل على التطور السردى ودفعه إلى الأمام والحركية وسرعة إيقاع السرد ، ومن هذه التقنيات المتصلة بالترتيب الزمانى **" الاسترجاع "** ، وفيها قد يتوقف السارد بإزاء شخصية محورية مسترجعاً تاريخ الشخصية وخلفياتها الماضية لتحقيق وظيفة معرفية يستطيع المتلقى بها أن يقف على مبررات موقفها الآنى تجاه ما يجد من فساد ، ومن ثم استشراف مستقبل هذا الواقع المتداعى ، نجد هذا أيضاً عند سلماوى ، فقد وقف السارد عند " ضحى " التى تنتسب اجتماعياً إلى الأرستقراطية العائلية والمؤسسة الحاكمة ، ومن خلال زوجها القيادى " عبد الرحمن الصفتى " فى الحزب الحاكم المشهور ، حتى تضيق من هذه الحياة اللامعة الكاذبة على يد المعارض الحر" أشرف الزينى " ، فتتغير أفكارها ومواقفها ، وتبدأ فى الالتحام[١٣١] بالقوى المعارضة النامية .

كذلك فعل حسن البندارى مع شخصية " زهران الغانم " فى " حدائق الخريف " ، حيث عرض لتاريخ نضاله السياسى الشريف ليعطى مبرراً فنياً وواقعياً لمواصلته النضال الذى سيصل إلى حد الصدام الدموى بينه وبين " الدهشان " ممثل السلطة الدكتاتورية القمعية ، يقول السارد على لسان " زهران الغانم " متحدثاً عن تاريخه (وأنا فى جبهات القتال وخلال عملى بالكويت بعد حرب ٧٣ ، كم سعيت لأخذ مكان تحت قبة البرلمان مستقلاً أنادى بتحقيق العدالة ، وأناوئ خصومى الذين دأبت على الكشف عن إضرارهم بمقدرات الوطن .. كيف يمكن أن أنسى حلمى المنشود الذى رافقنى فى حلى وترحالى .. فى غربتى وحضورى ؟ .. مازال الحال يا هناء يتوطننى ويسرى فى دمى .. اقترن حلمى المنشود بجهادى لإقرار العدالة ، وبصراعى داخل المجلس وخارجه من أجل أبناء دائرتى بالبدرشين ، بل صراعى من أجل الدوائر الأخرى .. وضد نواب القروض والفساد فى عدد من الإدارات .

كم صرخت تحت قبة المجلس بأننى سأستجوب أى مسئول فى البلد مهما علا قدره ، وارتفعت مكانته ، وسمت منزلته . ففتحت بكلامى عن الفساد أبواب جهنم .. وحاولت أن تستدرجنى

صحيفة " الوعى الوطنى " المستقلة ، واسعة الانتشار للحديث عن صراعى مع رجال أعمال فاسدين . لهم صلات ببعض النواب فلم أغال فى قولى ، ولم أزد حرفاً عما قلته تحت قبة البرلمان .. ها أنا ذا فى السنة الثالثة للدورة البرلمانية وقد عرفت ما كان خافياً علىَّ وغامضاً أمام عينى . ثمة صفقات غير معلنة تجارية وسياسية ، والضحية الناخب الذى وثق فى نائبه ومنحه صوته ، رأيتنى بعد العام البرلمانى الأول مسلحاً بمعرفة كافية وخبرة مناسبة ؛ فتكلمت وأحرجت نواباً ووزراء ، فصرت " فزاعة " يخشاها المتورطون والمناوئون الذين يقودهم النائب " دهشان الكردى ")[١٣٢] . نفس الأمر نجده عند " طارق "[١٣٣] فى رواية " مزامير أبليس " لمحمد الجمل ، إذ يسترجع الراوى تاريخه السياسى الممالئ للسلطة ، ثم لحظة تحوله واعتقاله وتعذيبه[١٣٤] .

ويتصل بتقنية الاسترجاع ما عرضنا له من روايات تماست بنيتها الروائية مع بنية السيرة والمذكرات الشخصية ذات الطابع الاستعادى مثل " الشهاب " لحامد أبو أحمد ، " الحب والزمن " لسعيد سالم ، ففى الأخيرة ظهرت الاسترجاعات الزمنية متلاحقة ، روى فيها السارد أهم فترتين فى حياته السياسية ، منذ النكسة حتى حرب أكتوبر ، والثانية بعد بلوغه سن المعاش سنة ٢٠٠٦ .

ثم تأتى تقنية **المونولوج الداخلى** الذى يعد تجسيدا للمفهوم النسبى للزمن ، اكتشفه شارل بالى ، وأطلق عليه الأسلوب المباشر الحر لأنه (يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها)[١٣٥] ، إذ السرد الروائى (يتوفر على تقنية المونولوج الداخلى التى تسمح بثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخوص الرواية :

أ – المحلى النفسى القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما .

ب – المونولوج المنقول ، وهو خطاب ذهنى على لسان شخصية ما .

ج – المونولوج المسرد ، وهو خطاب ذهنى لإحدى الشخصيات يورده خطاب السرد ، ويسمى أيضاً فى المصطلحات الفرنسية للأسلوب غير المباشر الحر .)[١٣٦]، وقصداً إلى عدم تكرار النصوص من الروايات فإننى هنا أشير إلى المونولوج الطويل – الذى أوردته سابقاً – على لسان " عباس الثانى " فى رواية " أن تكون عباس العبد " لأحمد العايدى ، بوصفه نموذجاً يجسد ضياع جيل الشباب ، " جيل ما عنديش حاجة أخسرها " ، الذى لاذ إلى نفسه وإلى عالمه الافتراضى هرباً من واقع فاسد وموجع ، ولا يبشر بأى خير لذلكم الشباب الذى يعانى ضياعاً واستلاباً ، فلم يعد لديه ما يخسره ، فوقع فريسة للإدمان والغياب أو محتقناً غاضباً قابلاً لإشعال الثورة فى أى وقت وهو ما حدث .

وقل مثل ذلك فى جل أبطال ما عرضنا لها من روايات " طارق فى مزامير أبليس " ، " بكر السرياقوسى فى المقلب " ، " السارد فى الحب والزمن " ، " السارد فى تغريدة البجعة " ، .... فجميع أولئك الأبطال المأزومين تركزت حواراتهم الذاتية حول قضية الفساد السياسى والاجتماعى والأخلاقى فى مقابل آمالهم تجاه أنفسهم ووطنهم وإرادة التغيير الكامنة فى نفوسهم .

إن الرواية الاستشرافية فى تنبؤها بمستقبل محتوم يدفع إليه الواقع الآنى دفعاً اعتمدت على الاسترجاعات الزمنية لتكريس الواقع ، وإلى المونولوج لإظهار التوتر والخلخلة النفسية للبطل كى تُبرر ضمناً أو صراحة حتمية التغيير من خلال الثورة على اللحظة المعيشة ، لذلك كله أستطيع القول فى اطمئنان إنه فى مقابل هذه الاسترجاعات مارس الراوى / أو قل المؤلف تقنية الاستباق لا بمعناها التقنى الداخلى الوظيفى من خلال الدلالة اللغوية ، وإنما من خلال الزمن العام ، أى المستقبل ، ليلتقى الطرفان ، الماضى الاسترجاعى حقيقة مع المستقبل الاستشرافى مجازاً . كما يمكن القول مجازاً أن الروايات الاستشرافية جميعها تعد خطاباً سردياً واحداً انتشرت فيه تقنية التواتر الزمنى ، فما حدث مرة واحدة ، تكرر سرده مرات عديدة ، فمظهر الفساد السياسى أو الأمنى وجدنا له ذكراً فى غير موضع داخل الخطاب السردى الاستشرافى ، على النحو الذى أشرنا إليه سابقاً من اتجاه حاول فيه الروائيون تجميع شتى أنواع الفساد فى مقطع فردى واحد .

- أما **الشخصية** فى رواية الاستشراف ، فقد حاولت الروايات تناولها من خلال زوايا معينة ركزت عليها القول لخدمة الرؤية الاستشرافية ، ورسمت ملامحها وصفاً يصب فى تيار هادئ من نهر الأحداث ، لكنه يسعى بنفسه إلى بحر ثائر يضع حداً فاصلاً لرحلة رتيبة وطويلة ، محطاتها علامات على الفساد بأنواعه ، فالشخصية الروائية ذات فعالية فى تقريب الحدث من الواقع ، أو على الأقل تحيل إليه ، ذلك لأنها (يمكن أن توجد باعتبار بعض سماتها وأفعالها , مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي - في بعض جوانبها- تحيل عليه)[١٣٧] ، إنها أحد أركان السرد (ترتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع الرواية وأحداثها وهيكلهاالعام)[١٣٨] ، خاصة حينما يجيد الراوى رسم ملامحها النفسية أو الجسدية بوصفها نموذجاً متكرراً للشخصيات التى تعد رموزاً للفساد السياسى للنظام الحاكم بأسره ، ففى " المقلب " يصف البطل " بكر السرياقوسى " شخصية " أمين السماوى " رئيس شركة الورق نموذجاً للقيادة الفاسدة ، ولنلاحظ اختياره لاسمه " أمين السماوى " الذى ينطوى على السخرية من المفارقة بين اسمه وفعله من ناحية ، إضافة إلى المطابقة بين اسم أبيه وطبيعة شخصيته من ناحية أخرى ، يقول عنه (كائن أصفر هزل ملوث للحياة كما يلوثها جرثومة مجهرية فتاكة.عيناه منطفئتان ونظراته ميتة.يدخن سيجارة رخيصة ابتسامته باهتة لا تعبر عن الابتسام فى شىء.فهى تبطن الخبث والشعور الوهمى

بالفوقية التى تخفى قدرا هائلا من الشعور بالدونية .)[١٣٩] ، ويكشف " واثق " فى رواية " استربتيز " واحداً من رموز الفساد فى البرلمان يصف شخصيته وممارساته بقوله (لم يتردد "مراد" فى إعلان تضامنه مع "واثق" فى تصديه للبرلمانى الكبير بعدما زكمت فضائح صفقاته الأنوف ، وصارت حديث المقاهى والأندية والركاب فى المواصلات العامة .. لكن أحدا لم يكن قادرا على مواجهته بصورة رسمية ، إلى أن كشف "واثق" لـ " مراد" عن نيته مواجهة الفاسد ببلاغ إلى النائب العام ، دعمه بوثائق وشهود عن استيلائه بمساعدة قادة محليين على عشرات الآلاف من الأمتار من الأراضى ، داخل الكتلة السكنية ، وتمكنه من الوصول إلى البرلمان عدة دورات بعلاقاته بالساقطات ومنهن " إلهام هانم الشرنوبى " التى هيأت له اللقاء بمسؤول حزبى تمكنت بواسطته من تحويل مساحة شاسعة من الأراضى الزراعية على أطراف المدنية ، إلى فندق ضخم ، فى أشهر معدودة ، وتفنن القائمون عليه فى اعداد السهرات الماجنة لعدد من رجال الأعمال المحليين وشركائهم الأجانب ، دون أن يتحرك جهاز رقابى واحد. كانت وثائق الملف القذر أكثر ما أقلق "واثق" ساعة احتراق مقر الصحيفة)[١٤٠] ، إن هذه الأوصاف للشخصية الفاسدة أو الانتفاعية قد تكرر لدى كثير من الروائيين هدفوا من وراء رسم هذه الصور لها إلى كشف الواقع من جهة ، وإلى تحريض القارئ ودعوته الضمنية إلى كراهيتها والنفور منها ، بل الثورة عليها من جهة أخرى ، إن معظم الشخصيات التى تمثل رموز الفساد السياسى وغيره ، يكاد القارئ يلمس نظيرها فى الواقع ، تكمن أهمية رسمها (في إيهامنا بأننا نشهد واقع الحياة الفعلي ، لحكم شدة المُشابهة بين ما يوضح المؤلف وبين واقع الحياة الفعلية)[١٤١] ، ولعلنا نذكر وصف علاء الأسوانى شخصية " كمال الفولى " بوصفه نموذجاً للفساد السياسى والبرلمانى فى مصر داخل الحزب الحاكم ، إذ يمثل " كمال الفولى " صورة مطابقة ومعادلة لواحد من هذه الرموز الفاسدة ، يصفه الأسوانى فى رواية " عمارة يعقوبيان " بقوله (جسده البدين وكرشه المتدلى وربطة عنقه المفكوكة دائماً قليلاً وألوان ثيابه البذيئة غير المتناسقة وشعره المصبوغ بطريقة فجة ووجهه المكتنز الغليظ ونظراته الوقحة الشرسة الكاذبة وطريقته السوقية فى الحديث حين يمد ذراعيه أمامه ويحرك أصابع يديه ويهز كتفيه وبطنه وهو يتكلم وكأنه امرأة سوقية ، كل ذلك يجعل منظره فكاهياً على نحو ما [وكانه يؤدى فقرة لتسلية المشاهدين] ويترك أيضاً فى النفس إحساساً مبتذلاً كريهاً)[١٤٢] .

وإذا اعتمدنا تقسيم الشخصية إلى سلبية وإيجابية ، أمكننا القول – فى ضوء ما عرضنا له من نصوص – أن الشخصية السلبية تنقسم إلى شخصية يائسة لم يكن لديها رغبة فى الإصلاح ، إذ استجابت لضعفها وربما أنانيتها فاتجهت نحو الهروب وعدم مواجهة الواقع الفاسد والمشاركة فى إصلاحه ، ونمثل هنا بشخصية " فردوس " فى " المقلب " وهى ابنة " شعبان " الذى يمثل هو

الآخر ذات النموذج الفاسد كـ" أمين السماوى " الذى عرضنا وصفاً له منذ قليل ، وهى حبيبة " بكر السرياقوسى " ، تعد " فردوس " نموذجاً للمرأة التى طردتها التقاليد والنفعية والذكورية إلى وطن بديل فى أمريكا ، كذلك يعد " ماجد " فى رواية " لم تذكرهم نشرة الأخبار " نموذجاً للشاب الذى دفعته البطالة ويأسه للهروب إلى إسرائيل عبر الحدود هرباً مما شاهده من واقع فاسد ، إذ لم تبرح عينيه صورة أمن الدولة وهى تسحل أحد المعارضين على قارعة الطريق ، يقول الراوى مصوراً مشهد هروبه عبر الحدود المصرية الإسرائيلية (حاول ماجد ألا يلفت الانتباه إليه ، اندس بين المتدافعين من الجانبين ، الأعداد الغفيرة التى انهمرت من الجانب الفلسطينى تتلمس علبة حليب لطفا أو علاجا أو الحصول على مؤونة لا تتعدى بضعة كيلوجرامات من الطحين و الأرز تكفى بضعة أيام ، و لكنها تسد رمق من ملك النقود و فرض عليه الاحتلال الحصار فلم يجد شيئا ليشتريه بما معه من نقود .

لم يعبروا الحاجز ليتسولوا بل ليشتروا ما يحتاجون إليه ، و جاء من يبيع لهم ، و جاء من يستغل حاجتهم أيضا .

توغل ماجد يبحث عن الصديق الذى أخبرته نتاشا عن قدومه ليصطحبه إلى الداخل ، كان يدير وجهه لعله يرى من يبحث عنه ، سمع رنين موبايله ، و عندما رد كان رائف على الطرف الآخر، وصف له خطة سيره ليلتقى به . وجد سيارة صغيرة متوقفة يطل منها شابان يلفان عنقهما بالكوفية الفلسطينية التقليدية . كان أحدهما رائف و الآخر موسى الذى ظل صامتا . مازحه رائف فرحا بفتح الحدود و أنها ستكون فرصة للتجارة فى أشياء تجلب السعادة على البشرية و تنسيها ما تعانيه من حروب و كراهية، ثم غمز له بعينيه و أطلق ضحكة عالية ماجنة أربكت ماجد الذى لم يفهم كيف رائف الفلسطينى أن يكون هو الصديق الذى تحدثت عنه نتاشا. مهمة رائف كانت تنحصر فى تأمين دخوله و عبوره المسافة الفاصلة بين رفح الفلسطينية و أقرب مستوطنة، فلن يشك فى أمره أحد فهو فلسطينى ، و حالة الهرج و المرج التى صاحبت كسر الطوق الأمنى أحدثت انفلاتا أمنيا على الجانبين، بعد ذلك سيتولى موسى المهمة حتى يصل لنتاشا .)[١٤٣] ، كذلك شخصية " عبد الصمد "[١٤٤] ابن أم أيمن فى القصة الموازية " أجنحة الفراشة " ، فبينما يبحث " أيمن " أخوه عن أمه طلباً للوطن / الأم ، فإن أخاه " عبد الصمد " يقرر هو الأخر الهروب إلى خارج مصر تحت إغراء أموال إحدى الخليجيات عبر شبكة الأنترنت فلا يعنيه ما يهم أخاه ، فأنانيته جعلته لا يعبأ كأخيه بأمه ووطنه ، لكنه – أى عبد الصمد – يلقى جزاء سلبيته وأنانيته حينما يكتشف فى النهاية أنه وقع فريسة لعملية نصب فقد فيها ما حرص على تدبيره من أموال . النوع الثانى من هذه الشخصية السلبية نجد أن سلبيتها لم تكن بإرادتها كالسابقين ، وإنما وقعوا فريسة للمرض النفسى من أثر الإحساس بالضياع وفقدان الدور الفاعل ، مثل شخصية

" عباس " فى رواية " أن تكون عباس الثانى " لأحمد العايدى ، وعند مكاوى سعيد أيضاً فى روايته " تغريدة البجعة " ، إذ قدم لنا شخصية " مصطفى " الممارس لطقس التعرية ، المريض نفسياً ، الذى آل فى النهاية إلى الإنتحار ، إنه يمثل فى الرواية البطل الضد المأزوم الانهزامى الذى ينتمى إلى جيل السبعينيات هو ونظيره فى الرواية الأولى " عباس " . أما الشخصية الإيجابية فإنها تلك الشخصية التى لديها أمل فى الإصلاح ، أو شاركت فيه بالثورة مثل " بكر السرياقوسى " ، و" أكرم الدقاق " فى " المقلب " ، ومثل الراوى فى " الحب والزمن " ، و " الشئ الآخر " ، و" الشهاب " ، ومثل شخصية " واثق " الصحفى ومعه " مراد " فى " استربتيز " ، اللذين كشفا واحدة من أكبر ملفات الفساد ، وأُحرقت[١٤٥] جريدة واثق عقاباً له على تتبعه كبار الفاسدين فى الوطن ، ومثل شخصية " طارق " فى " مزامير أبليس " ، و " أشرف الزينى " ، و" ضحى " فى " أجنحة الفراشة " ، و" هناء الذهبى " و" زهران الغانم " فى " حدائق الخريف " ، ومثل " كرونوس " فى القصة الموازية ، و" يوسف قطيط " الأستاذ الجامعى ، و" عطوة " فى القصة الأخرى برواية " زيوس يجب أن يموت " ... إلى آخر ما ظهر لنا من أسماء أبطال فى ما اقتبسناه من نصوص سردية سابقة .

إن هذه الشخوص الروائية لرموز الفساد السياسى والحزبى ، ورموز الثورة من الوطنيين الأحرار يمكن للقارئ بيسر أن يحد وشائج قوية بينهم وبين نظرائهم فى واقعنا المصرى قبل الثورة وبعدها .

كذلك وجدنا الشخصية الأسطورية المتخيلة ، يخلقها الروائى فى عمله ليحملها صوتاً آخر ممثلاً لصوت الرفض والاستنكار كشخصية " الصلادم " فى رواية " الشهاب " ، مستدعياً إياه من التراث العربى القديم ، ليشارك الراوى / المؤلف الحوار ويجعله ينطق بأسئلة يجيب عنها الراوى . وشخصية " كرونوس " المستدعاه من الأسطورة اليونانية فى رواية " زيوس يجب أن يموت " رامزاً به إلى شخصية الإنسان المقهور والمظلوم ، غير أنه يمتلك إرادة تغيير مصيره حتى ولو جابه " زيوس " ، رمز السلطة العليا (أن كل ما يحيط بنا رمز ، فالأشياء والبشر من حولنا يمثلون رموز الأشياء ومعاني تشكل رؤيتنا للحياة والعالم)[١٤٦] ، كذلك الأمر نجده فى شخصية " الخالة العجوز " التى ترافق " سالم " فى رواية " النفق " لتستشرف له قرب الزلزال / الثورة . إن مثل هذه الشخصيات الأسطورية فى شكل الرواية يؤكد (البعد الإنساني الواضح في مضمونها)[١٤٧] .

وأخيراً نشير إلى أنه إذا كانت المسافة بين المؤلف والسارد قد ضاقت أو تلاشت فى بعض الروايات ، حتى تطابقا كما فى : " الحب والزمن ، " الشئ الآخر " لسعيد سالم ، وفى " الشهاب " لحامد أبو أحمد بوصفها جميعاً روايات تتماس مع رواية السيرة الذاتية ، فإن ذات

المسافة قد اتسعت فى باقى الروايات ، حتى وقفنا على روايات يختفى من مشهدها السارد تاركاً شخوصه تتحدث بأصواتها . وهكذا تنوعت شخوص الرواية ووضعية[١٤٨] السارد بها ، كما رأينا أوصافاً للشخصية الفاسدة وبعداً لملامحها الجسدية والنفسية .

- سبيل المقارنة :

ومن الطرق الفنية التى اعتمدت عليها الرواية الاستشرافية فى كشف الفساد وتأطيره ، المقارنة ، وأعنى بها أن السارد قد عمد أحياناً إلى مظهر من مظاهر الحياة فى مصر ومقارنته بمثيله فى بلد آخر ليظهر الفارق ، أو قل التناقض بيننا وبين الآخرين ، وفى رواية الشئ الآخر – مثلا – يتبع السارد سبيل المقارنة بين المجتمعين المصرى من جهة والأوروبى السويدى والقبرصى والأمريكى والألمانى من جهة أخرى ، وذلك لاظهار حجم المقارنة بين الحريات واحترام الانسان فى المجتمعات الأوروبية ، وعكس ذلك فى مجتمعنا المصرى[١٤٩] .

كذلك فعل حامد أبو أحمد فى " الشهاب " فدائما ما يعقد مقارنة حول الموضوع الواحد ، كيف هو في أسبانيا ، وهو في مصر . ونكتفى فى هذه الإشارة العجلى عن سبيل المقارنة بما ورد على لسان السارد فى رواية عز الدين شكرى " غرفة العناية المركزة " ، إذ يقارن بين سلوك المصرى الذى أصبح عشوائياً لا مبالياً ، وبين سلوك الفرنسيين فى الشارع ، يقول (شرح لي أبي نظريته في القاهرة التي أسماها " نظرية الجمل . "

قال إنه يمكنك أن تفعل أي شيء تريده في القاهرة ولن يوقفك أحد ، لا توجد هنا تلك اللائحة الطويلة من التعليمات واللوائح والقوانين المقيدة لسلوك البشر مثلما هو الحال في باريس ، الناس في الغرب أصبحوا كأنهم نيترونات أو كواكب صغيرة يدورون في أفلاك لا يمكنهم الفكاك منها ، في نيويورك أو واشنطن مثلا لو تركت سيارتك في مكان غير مخصص لك لأخذها البوليس في أقل من نصف ساعة أو أوقع عليك غرامة باهظة وربما يتطور الأمر إلى قضية في المحكمة ولو رفضت الدفع لحكم عليك بالسجن ويمكن فعلا أن تذهب إلى السجن بسبب هذا ! في القاهرة لو اشتريت جملا وركبته وأوقفته أمام بيتك لما عارضك أحد ، أقصى ما يمكن أن يحدث أن يأتي إليك شرطي المرور ويقول لك بأدب شديد " : من فضلك طلع الجمل قدام شويه علشان الطريق)[١٥٠] ، ولعل من طريف المصادفات أنه يشير إلى ما سماه " نظرية الجمل " التى أصبح الزمن فيها سيمياء وعلامة بعد ثورة يناير بما عُرف بـ" موقعة الجمل " .

- أما **اللغة :** فلعل ما يعنينا منها فيما عرضنا له من نصوص الرواية الاستشرافية أنها استطاعت أن تنقل لنا نبضاً حياً لحالة الاحتقان والرفض التى بلغت أوجها قبيل الثورة ، فقد عمد بعض الروائيين إلى نقل الغضب الشعبى عن طريق الوسيط اللغوى بنبره الصوتى الحى ، وأعنى بها **الشعارات** التى اتفق على الهتاف بها العقل الجمعى الذى خرج فى تظاهرات بسبب التزوير فى

الانتخابات ، وقمع الحريات ، يقول السارد فى رواية " أجنحة الفراشة " لمحمد سلماوى ، معدداً الشعارات التى اختزل بها المتظاهرون التعبير عن فساد المؤسسة السياسية والأمنية والاقتصادية { (غير الدستور .. قبل مانكشف المستور!) ، (التصويت باطل باطل .. والشباب عاطل عاطل !) ص ٨ ، (فينك فينك يابلد ؟ ضاع منى عمرى وقوت الولد) ص ١٧، (فينك فينك يا بلد .. ومنين أجيب حق الولد) ، (ياحكومة قولى الحق ..الحزب باعنا ولا لأ) ، (فلسطين ضاعت والعراق ..والباقى ع الدويقة والوراق) ص١٢١ ، (غير غير الدستور .. قبل مانكشف المستور !!) ، (بلادى بلادى .. موش لاقى قوت ولادى !!) ص ١٣٢ ، (موش ح نخاف ، موش ح نطاطى .. خلاص كرهنا الصوت الواطى !) ص١٣٣ ، (مجلس الشعب صباح الطين .. الشعب المصرى شعب حزين !) ، (مجلس الشعب فوق فوق .. الشعب المصرى بقى مخنوق !) ، (شفتوا حكومة الحريات .. انتهكت عرض البنات !) ، (يادبورة ونسر وكاب .. ليه بتحبس الشباب) ، (خايفين من الكلمة الحرة ليه ؟ .. بعتوا بلدنا بكام جنيه ؟) ص : ١٤٢ . }[١٥١] ، ويؤكد سعيد سالم فى رواية " الحب والزمن " أن مطالب المتظاهرين من حركة " كفاية " كانت شعاراتهم أول من حرك الماء الراكد منذ سنين فى مصر ، يقول : (كفاية فساد . كفاية استبداد . كفاية تمديد . لا للتوريث . انتخابات حرة ودستور جديد . إفراج عن المعتقلين السياسين وعلى رأسهم الإخوان المسلمين . ضمان حرية تكوين الأحزاب وإصدار الصحف . منع حبس الصحفيين الذين يثيرون قضايا الفساد . استقلال السلطة القضائية . إلغاء قانون الطوارىء .. وما إلى ذلك مما تطالب به حركات " كفاية " وغيرها من الحركات النشطة التى حركت الماء الآسن فى بحيرة الحياة السياسية الراكدة لأول مرة منذ نصف قرن .)[١٥٢] .

ونلحظ **تكرار** دالة " **ملف** " ومدلولها المصاحب للفساد فى معظم الروايات ، فأبطالها يسعون فى كشف " ملفات الفساد "[١٥٣] لدى أحد السياسيين الكبار أو رجال الأعمال وغيرهم . كما نلحظ " **الأسلبة**[١٥٤] اللغوية " فى كشف البعد الاجتماعى والثقافى الذى تنتمى إليه الشخصية الروائية ، فلغة سائق التاكسى فى عرضه مظاهر التزوير والفساد فى رواية " تاكسى – حواديث المشاوير " لخالد الخميسى – كما عرضنا لها فى اقتباس سابق – تعبر عن لغة البسطاء والكادحين ، كذلك لغة " عباس " فى مونولوجه الداخلى فى رواية " أن تكون عباس الثانى " لأحمد العايدى تعبر عن لغة الشباب فى جيل التسعينيات ، إذ أصبحت لغة مركبة يدخل فيها المصطلح الحاسوبى ضمن مفرداتها ، تأكيداً على أن هذا الجيل هو جيل العالم الافتراضى والحاسوب ، كذلك نجد تجليات للتنوع اللغوى فى شخوص رواية المقلب من زبالين ومثقفين

لسعيد سالم ، كما لم تخل بعض النصوص من شعرية كما فى " أجنحة الفراشة " لمحمد سلماوى ، و" النفق " لمحمود قنديل ، و" الشئ الآخر " لسعيد سالم ، وغيرها .

* *

لقد حاولنا فى هذه الدراسة كشف مقدرة الرواية جنساً أدبياً على استشراف المستقبل لدى واقع القارئ ، والتنبؤ ببعض أحداثه ، خاصة لدى كتاب امتازوا بصفاء الطبع والحدس والحس الفنيين ، إذ رأينا كثيراً منهم قد تنبأوا بثورة يناير ٢٠١١ ، وقد جاء تنبؤهم على مستويين : مضمونى ، إرهاصى ، مارسوا فيه تعرية الفساد الذى ساد البلاد ، وتنبؤى مباشر باندلاع الثورة . ومستوى آخر فنى ، حاول فيه المؤلف توظيف شتى عناصر السرد ، إلى جانب بعض التقنيات الفنية الجديدة فى تكريس صور الواقع الفاسد ، وتأطير للمشهد الثورى ؛ تلكم الثورة التى انتظرها المصريون كثيراً ، ودفع ثمنها شباب أطهار بدمائهم ، فهل جنى المصريون ثمرتها ؟ أما أنا فأعتقد أن الرواية لم تتم فصولاً .

الحواشى و التعليقات

١- من مقالة لعبد العالي زواغي بعنوان " المثقفون واستشراف المستقبل " نشر في الجزائر نيوز يوم ٠١ - ٠٣ - ٢٠١٠

http://www.djazairess.com/djazairnews/10887

٢- نفسه .

٣- ابن منظور ، لسان العرب ، الدار المتوسطية ، أريانة – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ج٢ ، مادة " شرف " .

٤- الخليل بن أحمد الفراهيدى ، كتاب العين ، تحقيق : مهدى المخزومى ، إبراهيم السامرائى ، مطابع الرسالة ، الكويت – الكويت ، ط١ ، ١٩٨٠ ، مادة " شرف " ، ج٦ . ص ٢٥٢ .

٥- نفسه ، كتاب العين ، ج٢ ، ص : ٢١٧ .

٦- ابن منظور ، لسان العرب ، ج٢ . ص ٢٠١٧ .

٧- نفسه .

٨- أندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، تر : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ج٢ . ص ١٠٦٢ .

٩- عواطف عبد الرحمن ، الدراسات المستقبلية : الإشكالات والآفاق ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد : ٤ ، ١٩٨٨ . ص ١٤ .

١٠- عبد الرحمن العكيمى ، الاستشراف فى النص ، مؤسسة الانتشار العربى ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠ ، ص ١٧ ، ١٨ .

١١- حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٩ . ص ١٠٩ .

١٢ - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١ ص ٤٩ (بتصرف) .

١٣ - عبد الله إبراهيم ، التلقى والسياقات الثقافية ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٥ ، ص١٢ .

١٤ - نفسه ، ص : ١٣ (بتصرف) .

١٥ - بول ريكور ، الزمان والسرد ، ج٣ ، تر : سعيد الغانمى ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٦ . ص : ٢٣٩ .

١٦ - عبد الله إبراهيم ، التلقى والسياقات الثقافية ، ص : ١٣ (بتصرف) .

١٧ - عبد الله بن صفية ، الاستشراف فى الرواية العربية – مقاربة سردية فى نماذج نصية ، ماجستير مخطوطة ، جامعة الحاج لخضر – باتنة – كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، ٢٠١٢م ، راجع المدخل بتصرف .

١٨ - بول ريكور ، الزمان والسرد ، ج٣ ص ٣١٦ .

١٩- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائى ، ص ٤٢ ، وراجع أيضاً عبد الله إبراهيم ، التلقى والسياقات الثقافية ، ص ١٢ .

٢٠- هيثم الحاج على ، الزمن النوعى وإشكاليات النوع السردى ، مؤسسة الانتشار العربى ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص ١٢٧ .

٢١- نفسه .

٢٢- راجع : مجدي وهبه ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٧٩ ص ٦٩ .

٢٣- راجع : جيرالد برنس ، المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ، ترجمة / عابد خازندار ، مراجعة وتقديم / محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ص ٩٠ .

٢٤- عبد العالى زواغى ، مرجع سابق .

٢٥- نذكر منها على سبيل المثال :

أ- الاستشراف فى النص لعبد الرحمن العكيمى .

(٢) الزمان والسرد لبول ريكور .

(٣) بنية الشكل الروائى لحسن بحراوى .

(٤) انفتاح النص الروائى لسعيد يقطين .

(٥) فيصل دراج :

- " الرواية وتأويل التاريخ " ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

- " رواية التقدم واغتراب المستقبل " ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٢

(٦) رزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم فى الرواية العربية المعاصرة ، دار الشرق ، عمّان – الأردن .

(٧) عبد الله بن صفية ، الاستشراف فى الرواية العربية – مقاربة سردية فى نماذج نصية ، ماجستير مخطوطة .

26 - د/ حامد أبو أحمد ، الشهاب : ثلاثون عاماً من فساد مبارك ونظامه " شهادة روائية " ، الحضارة للنشر ، ط٢ ، القاهرة - مارس ٢٠١١ ، وقد نُشر أول مرة فى طبعة خاصة قبيل الثورة ، ديسمبر ٢٠١٠

٢٧- من هذه الروايات التونسية على سبيل المثال لا الحصر :
رواية الغوريلا ، كمال الرياحى ، دار الساقى ، ٢٠١١ .

٢٨- من هذه الروايات السورية على سبيل المثال لا الحصر :
رواية رأس الرجل الكبير ، عدنان فرزات ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط١ ، الاسكندرية ٢٠٠٨ .

٢٩- راجع فى الشخصية المقهورة والمستلبة فى الرواية : د. حسين شاويش : الحب والاستلاب (دراسات في التحليل النفسي للشخصية المستلبة) , دار الكنوز الأدبية للنشر , بيروت , ط١٩٩٥ , ص٢٧ .

٣٠- د/ صبرى حافظ : مقال بعنوان " استشراف الرواية المصرية للثورة " ، مجلة : " الكلمة " مجلة أدبية فكرية شهرية ، رئيس التحرير د/ صبرى حافظ ، العدد ٤٩ ، مايو ٢٠١١ ، بتصرف .

٣١- راجع للمؤلف : " جماليات المكان فى رواية عمارة يعقوبيان " ، مجلة كلية دار العلوم ، جامعة الفيوم ، ٢٠١٠ .

٣٢- على سبيل المثال لا الحصر : كتب السينارست أسامة أنور عكاشة : (ليالى الحلمية) ١٩٨٩ ، (زيزينيا) للتليفزيون ١٩٩٧، (أرابيسك) ١٩٩٤ ، كتب مجدى صابر : مسلسل (حارة المحروسة) ١٩٩٧ ، وكتبت لميس جابر (الملك فاروق) ٢٠٠٧.

٣٣- روائح الزمن الجميل ، منى عارف ، الاسكندرية ، نشر خاص ٢٠٠٩ .
٣٤- رباعية بحرى لمحمد جبريل ، عمارة يعقوبيان لعلاء الأسوانى ، لا أحد ينام فى الاسكندرية لإبراهيم عبد المجيد .
٣٥- الإسكندرية ٦٧ ، مصطفى نصر .
٣٦- حسن البندارى ، صخب الهمس ، بورصة الكتب ، القاهرة – لندن ، ط٢ ، ٢٠١١ ص ١١٨ ، وقد ظهرت الطبعة الأولى فى أبريل ٢٠٠٩ ، بورصة الكتب ، القاهرة .
٣٧- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الأولى ، يناير ٢٠١١ – صفر ١٤٣٢ ، ص ١٣٤ .
٣٨- محمد الجمل ، مزامير أبليس ، وكالة الصحافة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٠ ، ص ١٦.
٣٩- أجنحة الفراشة ، ص ١٧٤ ، ١٧٥ .
٤٠- انتصار عبد المنعم ، لم تذكرهم نشرة الأخبار ، العصر الجديد ، ٢٠١٠، ص ١٥٤ , ١٥٥
٤١- مختار عيسى ، استربتيز ، كتاب مرايا الروائى " كتاب أدبى غير دورى يصدر من المحلة الكبرى " - مصر ، الطبعة الأولى : دار الإسلام للطباعة و النشر - مصر المنصورة ، سبتمبر ٢٠١٠ ، ص ١١٠ .
٤٢- حامد أبو أحمد ، الشهاب ، ص ١٤٦ .
٤٣- نفسه ، ص ١٥٠ .
٤٤- محمد الجمل ، مزامير أبليس ، ص ١٢٩ .
٤٥- سعيد سالم ، الشئ الآخر ، الناشر :- دار مطابع المستقبل ومكتبة المعارف ببيروت طبعة ٢٠٠٤ ، ص ٦٨ .
٤٦ - سعيد سالم ، الحب والزمن ، *روايات الهلال ، العدد ٧٥٠ - يوليو ٢٠١١م ، سبق نشرها على حلقات عام ٢٠٠٧ القاهرة ٢٠٠٧* ، ص ٤٧ .
٤٧- حامد أبو أحمد ، الشهاب ، ص ٧٤ .
٤٨- عبد الرحمن ابن خلدون " المقدمة " ، المجلد الأول ، ط٣ ، مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبنانى للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٧ ، وكذا المكتبة التجارية بمصر ، ١٩٥٥م ، الباب الثالث .

٤٩- حامد أبو أحمد ، الشهاب ، ص ٨٤ .
٥٠- نفسه ، ص ٩٢ ، ٩٣ .
٥١- نفسه ، ص ١٦٧ .
٥٢- محمد الجمل ، مزامير أبليس ، ص ٨٣ .
٥٣- سعيد سالم ، المقلب ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة (إبدعات التفرغ)، ط ١، ٢٠٠٩ ص ١٥٦ ، ١٥٧ .
٥٤- نفسه ، ص ٥ .
٥٥- نفسه ، ص ١٢ – ١٣ .
٥٦- نفسه ، ص ٣١ .
٥٧- نفسه ص ٣١ ، ٣٢ .
٥٨- نفسه ص ٣٥ .
٥٩- نفسه ص ٩٥ .
٦٠- سعيد سالم ، الشئ الأخر ، ص ١٢٨ .
٦١- حامد أبو أحمد ، الشهاب ، ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

٦٢- عز الدين شكري ، غرفة العناية المركزة ، القاهرة ، ط أولى ، دار شرقيات 2008 م ص ١٩٩ ، ٢٠٠ ، وراجع تعليق د/ سيد قطب فى مقالته " سرد الأضواء الكاشفة ، لسان حال مصر في قص ما قبل الثورة ، ملف الإعداد لشتاء التحرير " (مقال إلكترونى على :
/httbs://sites.google.com/site/drsayedkotp1

٦٣- محمد الجمل ، مزامير أبليس ، ص ٢٦٨ ، ويشبه هذا تصوير " فؤاد قنديل " لأحداث مأساوية كانت تجرى داخل زنازين سجن العقرب ، راجع :
فؤاد قنديل ، رواية دولة العقرب ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة (وقد بدأ قنديل فى كتابة هذه الرواية قبل الثورة فى مارس ٢٠١٠ ثم أتمها بُعيْد الثورة .)
٦٤- مختار عيسى ، استربتيز ، ص ٦٩ .
٦٥- حسن البندارى ، حدائق الخريف ، الناشر : مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع ، بريطانيا – لندن ، مكتبة السياب ، الطبعة الأولى ٢٠١٢ ، (وقد بدأ البندارى فى كتابة روايته فى فبراير ٢٠١٠ .) .
٦٦- حسن البندارى ، صخب الهمس ، ص ١٥٢ .
٦٧- مكاوى سعيد ، تغريدة البجعة ، الدار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٨ ص ١٩٩ .
٦٨- نفسه ، ص ٩٣ .
٦٩- حامد أبو أحمد ، الشهاب ، ص ١٩٦ .
٧٠- نفسه ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .
٧١- نفسه ، ص ٣٢٢ .
٧٢- سعيد سالم ، الحب والزمن ص ٧١ .
73- نفسه ، ص ٧٢ .
74- سعيد سالم ، المقلب ، ص ١٦٦ .
75- سعيد سالم ، الشئ الآخر ص ٩٠ .
76- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة ، ص١٧٩ .
77- أحمد العايدى ، أن تكون عباس العبد – القاهرة – دار ميريت – ط ١ ، ٢٠٠٣م ص ٤١ ، ٤٢ .
78- سيد قطب ، مقال إلكترونى سابق .
79- خالد الخميسي ، تاكسي – حواديت المشاوير ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ٢١ يناير ٢٠١١ – (ظهرت الطبعة الأولى فى ديسمبر ٢٠٠٦) : ص ٢٢ – ٢٤ .
٨٠- محمود قنديل ، النفق " كتاب الاتحاد – رواية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ٢٠١٠ .
٨١- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة ، ص ١٧٣ – ١٧٤ .
٨٢- عادل عصمت ، حياة مستقرة ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ص ٢٨ .
٨٣- سيد قطب ، مقال إلكترونى سابق .
٨٤- محمد الجمل ، مزامير إبليس ، ص ١٨١ .
٨٥- مختار عيسى ، استربتيز ص ١٠٤ .
٨٦- نفسه ، ص ١٠٦ .
٨٧- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة ١٧٦ ، ١٧٧ .
٨٨- نفسه ١٧٩ .
٨٩- نفسه ١٨٠ .

٩٠- د . محمد عبد المطلب ، نبؤة الثورة فى رواية أجنحة الفراشة ، جريدة أخبار الأدب ، العدد ٩٢١ ، بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٠ .
٩١- علاء الأسوانى فى مقالة له بجريدة الشروق ، ٣ نوفمبر ٢٠٠٩ .
٩٢- أ- من الكتب التى تنبأت بالثورة :
١) " مصر عشية الثورة " ، علاء الأسوانى ، أبريل ٢٠٠٩ ، وترجمه إلى الألمانية أندرياس بفليتش ، وقد نشره الأسوانى فى صورة حلقات بالصخف المصرية من ٢٠٠٥ إلى ٢٠١٠.
٢) نشر هيثم دبور كتاباً ساخراً بعنوان : المادة ٢١٢ " كتاب دستورى ساخر " ، ناقش فيه قضية التوريث فى الحكم ، دار الشروق ٢٠١٠ .
ب- ومن الروايات :
(١) الطريق إلى قصر العروبة ، محمد على خير ، دار صفصافة ، يناير ٢٠١١ .
(٢) رواية ماسبيرو ، نصر رأفت ، دار نشر مدبولى ، يناير ٢٠١٠ .
(٣) رواية الموت عشقاً ، على أبو المكارم ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ١٩٩٠ .
(٤) رواية " ماتبقى من بدايات بعيدة " ، محسن يونس ، الهيئة العامة بقصور الثقافة ، ٢٠١٠ .
(٥) رواية " غرفة المصادفة الأرضية " ، مجيد طوبيا ، روزا ليوسف ١٩٧٨ .
(٦) رواية " شبه دولة " ، محمد جراح ، وعد للنشر والتوزيع ٢٠١١ .
(٧) رواية " منامة الشيخ " ، ممدوح عبد الستار ، سلسلة أصوات أدبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٠ .
٩٣- رشاد بلال ، كله تمام يا فندم ، الإهداء ، مطبعة دار الهدى ، الاسكندرية ، ٢٠٠٧ .
94- أحمد زغلول الشيطي ، ورود سامة لصقر ، دار ميريت للنشر ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص٩٧ .
٩٥- مكاوى سعيد ، تغريدة البجعة ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .
٩٦- انظر : حامد أبو أحمد ، الشهاب ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .
٩٧- يعتبر " هارتلى " الطبيب الفيلسوف الإنجليزى (١٧٠٥ – ١٧٥٧) أول من استخدم هذا الإصطلاح , وقبله يعد الإنجليزى " جن لك " (١٦٣٢ – ١٧٠٤) , والأيرلندى " باركلى " (١٩٨٥) من أوائل المحدِثين لهذا المذهب .
98- محمود ذهنى ، تذوق الأدب – طرقه ووسائله , مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩م ص ٨٦ .
99- سعيد سالم ، الحب والزمن ، ص ٨٣ .
100- نفسه ، ص ٩٩ .
101- نفسه ، ص ١٦٩ .
102- راجع فى ذلك كتاب محمد نجيب التلاوى ، وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، " دراسة " ، ٢٠٠٠ .
103- سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٠ ، ١٩٩٤ ، ص ١٩١ .
104- نفسه ، ص ١٩١ .
105- حسن البندارى ، صخب الهمس ، ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
106- سعيد سالم ، الحب والزمن ، راجع ص ٣٢ ، ٤٦ .
107- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .
108- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
109- سيد قطب ، مقال إلكترونى سابق .
110- عز الدين شكري ، غرفة العناية المركزة ، القاهرة ، ط أولى ، دار شرقيات 2008 م ص ١٢٩ .

111- سيد قطب ، مقال إلكترونى سابق .
١١٢- يمكن الرجوع فى آراء تودوروف إلى:
- تزفيتان تودوروف ، مقولات الحكاية الأدبية ، ترجمة : عبد العزيز شبيل ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٠م ، لبنان ، ص١٠٩-١١٢ .
- حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م ، ص٤٧-٤٨ .
١١٣- راجع فى هذه التقنية : سيزا قاسم فى " بناء الرواية " ، ص ٩٣ ، مراد عبد الرحمن مبروك ، بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ ص ١٦ ، ١٧ .
١١٤- أحمد الملوانى ، رواية زيوس يجب أن يموت ، إصدارات التكية ، تصدر عن جماعة التكية ، ط١ ، القاهرة ٢٠١٠
١١٥- نفسه ، ص ١٨٤ .
١١٦- نفسه ، ص ١٨ .
١١٧- نفسه ، ص١٠٧ .
١١٨- راجع : صبرى حافظ " استشراف الرواية المصرية للثورة " بتصرف .
119- من هؤلاء الروائيين الشباب الذين ينتمون إلى جيل التسعينيات :
(١) مي التلمساني (دنيازاد) ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٧
(٢) منى برنس ، (ثلاث حقائب للسفر) ، القاهرة ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٨
(٣) مصطفى الناغي ، (دم فاسد) ، القاهرة ، مطبوعات الجراد ، ١٩٩٨
(٤) عادل عصمت ، (هاجس موت) ، القاهرة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٥،
(٥) حسني حسن ، (إسم آخر للظل) ، القاهرة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٥
(٦) وائل رجب ، (داخل نقطة هوائية) ، القاهرة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٦
(٧) منتصر القفاش ، (تصريح بالغياب) ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٧ ، وأن ترى الآن ، القاهرة ، ٢٠٠٢
(٨) إبراهيم فرغلي ، (كهف الفراشات) ، القاهرة ، ١٩٩٨
(٩) محمد حسان (عباد القمر) ، القاهرة ، دار حور ، ١٩٩٩
(١٠) مصطفى ذكري ، (هراء متاهة قوطية) ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٧
(١١) أحمد غريب (صدمة الضوء عند الخروج من النفق) ، القاهرة ، نوارة للترجمة والنشر ، ١٩٩٦
١٢٠- صبرى حافظ ، مرجع سابق .
١٢١- راجع فى جمالية المكان الروائى :
1. د. حميد لحمدانى ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ ، ص٦٨ .
2. د. عبد الملك مرتاض ، فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد " عالم المعرفة ٢٤٠ " ديسمبر ١٩٩٨ ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص١٦٠ .

٣. لؤى على خليل ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، إبريل / يونيو ١٩٩٧ ، مج ٢٥ ، ع٤ ، ص٢٤٣ .
٤. صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص٧٠ .
٥. د. حبيب مونسى ، فلسفة المكان فى الشعر العربى / قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص١٢٧ .
٦. د. محمد عزام ، فضاء النص الروائى – مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان ، دار الحوار للنشر والإعلان ، اللاذقية ، سوريا ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٧ .
٧. غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ ، ص٣٨ .

122- سعيد سالم ، المقلب ، ص ٥٩ .
123- نفسه ، ص ٥٤ – ٥٥ .
124- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة ، ص ١٣٤ .
125- زغلول الشيطى ، ورود سامة لصقر ، ص ٨٨ .
126- د / شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة ، كتاب ٣١١ ، الكويت ، يناير ٢٠٠٥ .
127- سيد قطب ، مقال إلكترونى سابق .
128- راجع : مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان " دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ٧٩ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٨ ص ١١٧ .
129- راجع على سبيل المثال مختار عيسى ، رواية " استربتيز " الصفحات : ١٥/٩ /١٨/٢١/٢٧/٣٠/٣٣/٣٨/٤٣/٤٦... إلخ .
130- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص ١٩٢ ، وراجع أيضاً للمزيد :
(١) سعيد يقطين : السرد العربي ، مفاهيم و تجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٩٥ .
(٢) سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٠ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٦ .
(٣) بول ريكور : الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ، ترجمة معبد القاضي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، د . ت ، ص ٩٥ .
(٤) د.السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة ، دار قباء للطباعة و النشر ، ط ١ ، القاهرة ، د.ت ، ص ١٥٢.
(٥) د. أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
131- راجع فى رواية " أجنحة الفراشة " الفصل الخامس عشر (القرار) .
132- حسن البندارى ، حدائق الخريف ص ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ .
133- راجع : محمد الجمل ، مزامير أبليس ص٦٢ وما بعدها .

134- نفسه ، ص ٢٦٠ وما بعدها .
135- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٢٢٣ .
136- محمد براده فى بحثه " الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين " ، مجلة فصول (زمن الرواية) العدد الرابع ، المجلد الحادى عشر – شتاء ١٩٩٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ص ١٨ ، ١٩ .
137- عبد الوهاب الرقيق : في السرد، دراسات تطبيقية ، ، دار محمد علي الحامي، ط١- ١٩٩٨. ص ٣٥ .
١٣٨- د.يوسف نوفل ، فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله , الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان , القاهرة , ط١٩٩٦, ص٢٠٢ .
139- سعيد سالم ، المقلب ، ص ٣٥ .
140- مختار عيسى ، استربتيز ، ص ١١١ .
١٤١- د.محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر، القاهرة د.ت. ، ص٤٩.
١٤٢- علاء الأسوانى ، عمارة يعقوبيان ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ٢٠٠٥ ص ١١٨
143- انتصار عبد المنعم ، لم تذكرهم نشرة الأخبار ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .
144- محمد سلماوى أجنحة الفراشة ، راجع فصل (عبد الصمد) ، ص ٦٨ وما بعدها .
145- مختار عيسى ، استربتيز ، ص ١١ وما بعدها .
١٤٦- أنطون غطاس كرم : الزمن في الأدب العربي الحديث ، بيروت ، دار الكشاف , ١٩٩٤ ، ص ١٩ .
١٤٧- رامة عمر الأدلبي: الأسطورة وتأثيرها في الخيال المبدع، ورقة عمل قدّمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ١٩٨٨, ص ١٥٣.

١٤٨- راجع فى وضعية السارد والمسافة بينه وبين المؤلف : سيزا قاسم ، بناء الرواية ص١٨٤ – ١٨٥ . وراجع أيضاً : عبد العالى بوطيب " مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى بين الإئتلاف والإختلاف " مجلة فصول " زمن الرواية " الجزء الأول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ص٧٠ وما بعدها وراجع أيضا فى وضعية السارد وموقعه : د. عبد الرحيم الكردى ، الراوى والنص القصصى ، دار النشر للجامعات ، ط٢ ، ١٩٩٦ ص ١٧ .
149- راجع : سعيد سالم ، الشئ الآخر ، من ص ١٢٩ وحتى ص ١٥٥ .
150- عز الدين شكرى ، غرفة العناية المركزة ، ص ١٨٦ .
151- محمد سلماوى ، أجنحة الفراشة .
152- ١٢٩ سعيد سالم ، الحب والزمن ، ص ١٢٢ .
153- راجع روايات : استربتيز ، الحب والزمن ، الشهاب ، صخب الهمس .
154- محمد نجيب التلاوى ، وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية (مرجع سابق) ، ص٦٨ .

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

أ- الروايات مجال الدراسة التطبيقية :

* أحمد العايدى
١- أن تكون عباس العبد – القاهرة – دار ميريت – ط ١ ، ٢٠٠٣م .

* أحمد الملوانى :
٢- زيوس يجب أن يموت ، إصدارات التكية ، تصدر عن جماعة التكية ، ط١ ، القاهرة ٢٠١٠ .

* أحمد زغلول الشيطي :
٣- ورود سامة لصقر ، دار ميريت للنشر ، القاهرة ، ٢٠١٠ .

* انتصار عبد المنعم :
٤- لم تذكرهم نشرة الأخبار ، العصر الجديد ، ٢٠١٠ .

* د/ حامد أبو أحمد :
٥- الشهاب : ثلاثون عاماً من فساد مبارك ونظامه " شهادة روائية " ، الحضارة للنشر ، ط٢ ، القاهرة - مارس ٢٠١١ .

* حسن البندارى :
٦- حدائق الخريف ، الناشر : مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع ، بريطانيا – لندن ، مكتبة السياب ، الطبعة الأولى ٢٠١٢ .
٧- صخب الهمس ، بورصة الكتب ، القاهرة – لندن ، ط٢ ، ٢٠١١ .

* خالد الخميسي :
٨- تاكسي – حواديت المشاوير ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ٢١ يناير ٢٠١١ .

* رشاد بلال :
٩- كله تمام يا فندم ، مطبعة دار الهدى ، الاسكندرية ، ٢٠٠٧ .

* سعيد سالم :
١٠- الشئ الآخر ، الناشر :- دار مطابع المستقبل ومكتبة المعارف ببيروت طبعة ٢٠٠٤ ، ص ٦٨ .
١١- الحب والزمن ، *روايات الهلال ، العدد ٧٥٠ - يوليو ٢٠١١م ، سبق نشرها على حلقات عام ٢٠٠٧ القاهرة ٢٠٠٧* ، ص ٤٧ .
١٢- المقلب ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة (إبدعات التفرغ)، ط ١، ٢٠٠٩ .

* عادل عصمت :
١٣- حياة مستقرة ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .

* عز الدين شكري :
١٤- غرفة العناية المركزة ، القاهرة ، ط أولى ، دار شرقيات ٢٠٠٨.

* علاء الأسوانى :
١٥- عمارة يعقوبيان ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ٢٠٠٥ .

* محمد الجمل :
١٦- مزامير أبليس ، وكالة الصحافة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٠ .

* محمد سلماوى :
١٧- أجنحة الفراشة ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الأولى ، يناير ٢٠١١ – صفر ١٤٣٢.

* محمود قنديل :
١٨- النفق " كتاب الاتحاد " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ٢٠١٠ .

* مختار عيسى :
١٩- استربتيز ، كتاب مرايا الروائى " كتاب أدبى غير دورى يصدر من المحلة الكبرى " - مصر ، الطبعة الأولى ، دار الإسلام للطباعة و النشر - مصر المنصورة ، سبتمبر ٢٠١٠ .

* مكاوى سعيد :
٢٠- تغريدة البجعة ، الدار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٨ .

ب- روايات أحلنا إليها ، وذات صلة بموضوعنا ، ولم تكن فى مجال الدراسة التطبيقية :

* إبراهيم فرغلي :
21- كهف الفراشات ، القاهرة ، ١٩٩٨

* أحمد غريب :
٢٢- صدمة الضوء عند الخروج من النفق ، القاهرة ، نوارة للترجمة والنشر ، ١٩٩٦

* حسني حسن :
٢٣- إسم آخر للظل ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

* عادل عصمت :
٢٤- هاجس موت ، دار شرقيات ، القاهرة ،١٩٩٥

* عدنان فرزات :
٢٥- رأس الرجل الكبير ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط١ ، الاسكندرية ، ٢٠٠٨ .

* على أبو المكارم :
٢٦- الموت عشقاً ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ١٩٩٠ .

* فؤاد قنديل :
٢٧- دولة العقرب ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ٢٠١٢ .

* كمال الرياحى :
٢٨- الغوريلا ، دار الساقى ، تونس ٢٠١١ .

* مجيد طوبيا :
٢٩- غرفة المصادفة الأرضية " ، روزا ليوسف ١٩٧٨ .

* محسن يونس :
30- ماتبقى من بدايات بعيدة ، الهيئة العامة بقصور الثقافة ، ٢٠١٠ .

* محمد حسان :
٣١- عباد القمر ، القاهرة ، دار حور ، ١٩٩٩ .

* محمد جراح :
٣٢- شبه دولة ، وعد للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .

* محمد على خير :
٣٣- الطريق إلى قصر العروبة ، دار صفصافة ، يناير ٢٠١١ .

* مصطفى الناغي :
٣٤- دم فاسد ، القاهرة ، مطبوعات الجراد ، ١٩٩٨ .

* مصطفى ذكري :
٣٥- هراء متاهة قوطية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٧

* ممدوح عبد الستار:
٣٦- منامة الشيخ ، سلسلة أصوات أدبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٠ .

* منتصر القفاش :
٣٧- تصريح بالغياب ، دار شرقيات ، ١٩٩٧ .
٣٨- أن ترى الآن ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

* منى برنس :
٣٩- ثلاث حقائب للسفر ، القاهرة ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٨.

* منى عارف :
٤٠- روائح الزمن الجميل ، الاسكندرية ، نشر خاص ٢٠٠٩ .

* مي التلمساني:
٤١- دنيا زاد ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٧

* نصر رأفت :
٤٢- ماسبيرو ، دار نشر مدبولى ، يناير ٢٠١٠ .

* وائل رجب :
٤٣- داخل نقطة هوائية ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

ثانياً : المراجع العربية والمترجمة :

* أندريه لالاند :
٤٤- الموسوعة الفلسفية ، تر : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠١ .

* أنطون غطاس كرم :
45- الزمن في الأدب العربي الحديث ، بيروت ، دار الكشاف , ١٩٩٤ .

* د. أمينة رشيد:
٤٦- تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

* بول ريكور :
٤٧- الزمان والسرد ، تر : سعيد الغانمى ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
٤٨- الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ، ترجمة معبد القاضي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، د . ت .

* جيرالد برنس :
٤٩- المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ، ترجمة / عابد خازندار ، مراجعة وتقديم / محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

*د. حبيب مونسى :
٥٠- فلسفة المكان فى الشعر العربى / قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .

* حسن بحراوى :
٥١- بنية الشكل الروائى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٩ .

* د. حسين شاويش :
٥٢- الحب والاستلاب (دراسات في التحليل النفسي للشخصية المستلبة) , دار الكنوز الأدبية للنشر , بيروت , ط ١٩٩٥ .

* د. حميد لحمدانى :
٥٣- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .

* الخليل بن أحمد الفراهيدى :
٥٤- كتاب العين ، تحقيق : مهدى المخزومى ، إبراهيم السامرائى ، مطابع الرسالة ، الكويت – الكويت ، ط١ ، ١٩٨٠ .

* رامة عمر الأدلبي :
٥٥- الأسطورة وتأثيرها في الخيال المبدع ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ١٩٨٨ .

* رزان محمود إبراهيم :
٥٦- خطاب النهضة والتقدم فى الرواية العربية المعاصرة ، دار الشرق ، عمّان – الأردن .

* سعيد يقطين :
٥٧- انفتاح النص الروائى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١ .
٥٨- السرد العربي ، مفاهيم و تجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .

* د.السيد إبراهيم :
٥٩- نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة ، دار قباء للطباعة و النشر ، ط ١ ، القاهرة ، د.ت .

* سيزا قاسم :
٦٠- بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٠ ، ١٩٩٤ .

* د / شاكر عبد الحميد :
٦١- عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة ، كتاب ٣١١ ، الكويت ، يناير ٢٠٠٥ .

* صلاح صالح :
٦٢- قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .

*عبد الرحمن ابن خلدون :
٦٣- " المقدمة " ، ط٣ ، مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبنانى للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٧ ، وكذا المكتبة التجارية بمصر ، ١٩٥٥م .

*عبد الرحمن العكيمى :
٦٤- الاستشراف فى النص ، مؤسسة الانتشار العربى ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠ .

*د. عبد الرحيم الكردى:
٦٥- الراوى والنص القصصى ، دار النشر للجامعات ، ط٢ ، ١٩٩٦ .

* عبد الله إبراهيم :
٦٦- التلقى والسياقات الثقافية ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٥ .

* د. عبد الملك مرتاض :
٦٧- فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد " عالم المعرفة ٢٤٠ " ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٨.

*عبد الوهاب الرقيق :
٦٨- في السرد، دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي ، ط١ ١٩٩٨ .

* علاء الأسوانى :
٦٩- مصر عشية الثورة ، القاهرة ، أبريل ٢٠٠٩ .

*غاستون باشلار :
٧٠- جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ .

* فيصل دراج :
٧١- " الرواية وتأويل التاريخ " ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٧٢- " روايــة التقــدم واغتــراب المســتقبل " ، دار الآداب ، بيــروت – لبنــان ، ط١ ، ٢٠٠٢ .

* مجدي وهبه ، كامل المهندس :
٧٣- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٧٩ .

* مراد عبد الرحمن مبروك :
٧٤- بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتـاب ، ٢٠٠٦ .

* د. محمد عزام :
٧٥- فضاء النص الروائى – مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان ، دار الحوار للنشر والإعلان ، اللاذقية ، سوريا ، ١٩٩٦ .

* د.محمد مندور :
٧٦- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت. .

* محمد نجيب التلاوى :
٧٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، " دراسة " ، ٢٠٠٠ .

* مصطفى الضبع :
٧٨- استراتيجية المكان " دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ٧٩ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٨ .

* ابن منظور :
٧٩- لسان العرب ، الدار المتوسطية ، أريانة – تونس ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

* هيثم الحاج على :
٨٠- الزمن النوعى وإشكاليات النوع السردى ، مؤسسة الانتشار العربى ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

* هيثم دبور :
٨١- المادة ٢١٢ ، دار الشروق ٢٠١٠ .

* د.يوسف نوفل :
٨٢- فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله , الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان , القاهرة , ط ١٩٩٦ .

ثالثاً : الجرائد و المجلات :

٨٣- جريدة أخبار الأدب ، العدد ٩٢١ ، ٢٠١١/٣/٢٠ .

٨٤- جريدة الشروق ، ٣ نوفمبر ٢٠٠٩ .

٨٥- مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد : ٤ ، ١٩٨٨ .

٨٦- مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، مج ٢٥ ، ع٤ ، الكويت ، إبريل / يونيو ١٩٩٧.

٨٧- مجلة العرب والفكر العالمى ، ، لبنان العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٠م .

٨٨- مجلة فصول (زمن الرواية) العدد الرابع ، المجلد الحادى عشر – شتاء ١٩٩٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٨٩- مجلة : " الكلمة " مجلة أدبية فكرية شهرية ، العدد ٤٩ ، مايو ٢٠١١ ،

٩٠- مجلة كلية دار العلوم ، جامعة الفيوم ، ٢٠١٠ .

رابعاً : الرسائل العلمية :

٩١- عبد الله بن صفية :
الاستشراف فى الرواية العربية – مقاربة سردية فى نماذج نصية ، ماجستير مخطوطة ، جامعة الحاج لخضر – باتنة – كلية الآداب واللغات – قسم اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، ٢٠١٢م .

خامساً : المواقع الألكترونية :

http://www.djazairess.com/djazairnews/10887

/httbs://sites.google.com/site/drsayedkotp1

الفصل الثانى

جماليات المكان فى رواية

" عمارة يعقوبيان "

للكاتب : علاء الأسوانى

لاشك أن عصب أى عمل فنى يمثل أساسه ، أو قل بؤرته المضيئة ، التى تشع بجمالياتها على بقية أجزاء العمل ، وفى ذات الوقت فإن أجزاء العمل تنتهى بشكل أو بآخر إلى ذلك العصب المضئ تمتح منه جمالياته ، فى جدل متبادل يكسبه النص مذاقه الخاص ، ويضعه موضعه الصحيح وسط غيره من الأعمال . ولقد أخذت الرواية تتقدم ، وتجر قاطرة الفنون الأدبية بوصفها جنساً متأبياً على الثبات والجمود ، قابلاً للتجدد المستمر ، مستوعباً كثيراً من المتغيرات والتقنيات الفنية الحديثة .

ولقد أخذ المكان – بوصفه مكوناً سردياً – اهتمام النقاد الذين لاحظوا ، بل أدركوا أن أدباء القرن العشرين أصبحت لهم حساسية جديدة بالمكان ، تخالف نظرة الأدباء الواقعيين التقليديين ، وهذا – وكما يؤكد الناقد الأوروبى البيرس – راجع إلى المتغيرات الجديدة التى فرضت نفسها على الحياة خلال القرن العشرين ، وبالتالى دفعت الأدباء إلى تغير نظرتهم لها " إن تغير طبيعة الإحساس بالحياة إذن هو الذى جعل أدباء القرن العشرين يغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع ، فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث فى أنفسهم الشعور بالإطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه "[١] . ولقد ظل اهتمام النقاد والفلاسفة بالمكان فى تزايد ، لدرجة أنَا وجدنا ميشيل بيتور يؤلف كتاباً عام ١٩٦٨ ، بعنوان " عبقرية المكان " ، وهذه العبقرية تنسحب على المكان الروائى ؛ بل كثيراً ما يجسد العمل الروائى هذه العبقرية ، أو قل الجمالية ويعطيها أبعادها وملامحها المائزة " ... فكأن للمكان ، حقاً ، عبقريته . وكأن عبقرية الأدب ، حقاً ، حيزه . فكأن الحيز إذن ، هو الذى يجسد عبقرية الأدب "[٢] ، ولقد بات فى أدبيات الكتابة النقدية الروائية القول إن المكان أضحى بطلاً قائماً برأسه فى العمل ، بل مهيمناً ومحركاً الأحداث فيه " فلا يدخل المكان – لذلك – فى القصص بوصفه انتشاراً مجرداً للأحداث ولحركات الشخوص بل بوصفه بطلاً من الأبطال ، ومحوراً محركاً للشخوص والأحداث ، فلم يعد أحجاراً وتراباً وكومة غبار ، إنه الكائن الذى نألفه ، نحبه ، ندافع عنه ، ثم نشعر بالأسى لفقده "[٣]، أولم يسهم المكان فى منح القيم أسماءها ، وكذلك فى منح البنى الاجتماعية هويتها ؟ ؛ إذ نستعير للقيم نعوتاً مكانية فنقول (قيم شريفة ، أو قيم وضيعة) ، كذلك للطبقات الاجتماعية فثمة طبقات (عليا ، أو سفلى) ، هذا على المستوى اللغوى والمعرفى العام . وعلى مستوى العمل الروائى بوصفه بنية فنية خاصة فإن المكان إلى جانب غيره من المكونات البنائية ؛ كالزمان والأحداث والشخوص فى ارتباط هذه العناصر جميعاً يعود ليؤكد أهميته فى بنية العمل ، إذ يشكل هذا الارتباط " البطانة الفنية للقصة "[٤] . ولما كان المكان عنصراً غير محايد لدى الأدباء الجدد ، ولما كان ورود ذكر أمكنة ما فى رواية ما ليس من قبيل الإشارة العابرة ، حيث يكون فيها المكان عنصراً مسطحاً أملس ، فإن من الضرورى التأكيد أن ثمة علاقة بين عنصر المكان وغيره من العناصر الأخرى كالدلالة أو المعنى ؛ فالعلاقة بين الدلالة ووصف الأمكنة ليست دائماً علاقة تبعية وخضوع " بل إن الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة فى رواية ما قد يسمح أحياناً بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية . ولقد نبه رولاند بورنوف إلى القيمة الرمزية والأيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجهاً من وجوه دلالة المكان "[٥] . على أن الإفراط فى وصف الأمكنة يضر بالعمل لاشك ، ويعمل على التوقف السردى[٦]،

خاصة إن كان غير خادم للنص ومجرد زينة لفظية ؛ فإنه فى هذه أيضاً يعد ضرباً من الحشو والإيهام بالواقعية[٧].

ورغم أن عمارة يعقوبيان تنتمى تصنيفياً إلى الرواية الواقعية ، فإن كاتبها حاول " أن يلاحق تفاصيل المكان ، بيد أنه لم ينخرط فى لعبة واقعية مفضوحة . "[٨] ، أى أن أمكنة الرواية وكذا شخوصها وأحداثها لم تكن تحيل القارئ إلى وقائع عينية ، بقدر إحالتها إلى أبعاد ودلالات تشكل مجتمعة هوية النص . ومن ثم فإن عنصر المكان هو العنصر اللافت فى رواية " عمارة يعقوبيان " وذلك منذ عتبته الأولى – العنوان – الذى يتأسس صياغته على ما يسمى بالمكون الفضائى ، وهو أحد مكونات خمسة حددها أحدهم[٩] فى صياغة أى عنوان روائى ، فى حين أن بقية المكونات – كما سيظهر – محيلة إلى أماكن متضمنة .

غير أنه ينبغى الإشارة إلى أننا فى مقاربتنا لجماليات المكان بالرواية نتجاوز الجدل غير المجدى بين بعض النقاد فى تحديد أى المصطلحات أدق فى الدلالة على المكان : (الحيز أم الفضاء أم المكان) [١٠] . فمهما كانت دلالة كل مصطلح الخاصة دلالة مفارقة بعض الشئ لدلالة المصطلح الآخر ؛ فإن المكان يبقى أصل هذه المصطلحات وأقدمها وأكثرها انتشاراً واتساعاً ، والجدل فى استخدام مصطلح عن آخر جدل يدل فى النهاية على أن المكان يعد كياناً إشكالياً من حيث قابليته " لزحم المسافة الهائلة القائمة بين أصغر مساحة يتخيلها الإنسان وأقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم : النقطة مكان ، والكون نفسه مكان ، وجميع ما يقع بينهما على خلاف اختلاف الحجم والمساحة أمكنة "[١١] .

وتتعاظم إشكالية المكان حينما نعرف أنه مفهوم – رغم بساطته فى الظاهر ، وغموضه وعمقه – يعد بؤرة تتقاطع عندها معارف متباينة من لغة ، وفلسفة ، ورياضيات ، وعلم نفس وجغرافيا ، واقتصاد ، بل وأنثربولوجيا وسوسيولوجيا دون إغفال الفن والعمارة وعلم الجمال ، هكذا غدت مقولة المكان " من الخطورة ما يجعلها موضوعة تتشعب إلى رؤى ذات طبيعة ميتافيزيقية بعدما كانت تدرك فقط فى الحدود الجغرافية والاجتماعية والنفسية . ذلك أن المكان فى صلته بالذات المبدعة والمتلقية ، يتخذ من الصفات المتشابكة ما يجعله من المقولات الأكثر تعقيداً على مستوى المعنى والمبنى . وأن فك هذه العلاقات يقتضى من الدرس التحليلى أن يسترفد سائر المعارف التى أنتجتها العلوم الإنسانية لفك ألغازه "[١٢]، لذلك كله ، ولما أشرنا إليه من الحساسية الجديدة لأدباء القرن العشرين تجاه المكان ، فقد أصبح المكان " يمثل إحدى علامات الرواية الحديثة "[١٣] ، بوصفه عنصراً غير زائد فى الرواية " بل هو متحكم فى الوظيفة

الرمزية والحكائية ويتضمن معانى عديدة فى العمل الروائى ويدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالسرد والشخصيات والأحداث "[١٤] . فالخلاصة أن المكان أصبح معادلاً للحياة ، وفى ذلك يقول جورج بيرك " أن تحيا هو أن تعبر من فضاء إلى آخر محاولاً أقصى مايمكن ألا تتعثر " [١٥] .

والاهتمام بالمكان فى الرواية وإن كان فى العقود الأخيرة قد أخذ حساسية جديدة فإنه فيما قبل ذلك بزمان قد استحوذ على أذهان الروائيين الواقعيين التقليديين ، فلم يكن أحدهم ليكتب قصة إلا وكان المكان يأخذ نصيباً وافراً كخلفيات وأطر للأحداث لدرجة التزيد أو الزينة اللفظية ، ولعل بلزاك كان واحداً من أولئك اللذين لم يستطيعوا أن يفكروا فى شخوص أعمالهم بمعزل عن البيوت التى يقطنونها " فتخيل مخلوق بشرى بالنسبة لبلزاك إنما يعنى تخيل المقاطعة ، المدينة ، أو ركن المدينة أو البناية التى عند منعطف الشارع ، بعض الغرف المفروشة ثم أخيراً الرجل أو المرأة التى تعيش فيها " [١٦].

ورواية" عمارة يعقوبيان " إذا وضعناها بإيذاء التصنيفات الثلاثة لحركة المكان ، وجدناها تخضع لما يسمى الحركة " الدائرية المسورة "[١٧] ، فهى ليست امتدادية ولا ارتدادية ، والمتلقى بإزائها يخضع للتصنيف المسمى " مكان ما قبل النص " وعنه يقول أحدهم " وهو المكان الذى يستمد واقعيته من كونه موجوداً قبل النص ، الذى يعيد تشكيله أو ينطلق منه بغية إنتاج قيمة فنية وجمالية وتكاد سماته تطابق الواقع إلا إنه فى عبوره للفن الروائى يتخذ سمات مغايرة "[١٨] . وزمن الرواية يتناسب مع واقعيتها هو الآخر ، فهو زمن خطى طولى ليس دائرياً أو نفسياً . وبالتالى فإن الرواية تبدو واقعية زماناً ، ومكاناً ، ورؤية ؛ لم يحافظ كاتبها على مسافة بعيدة بينه وبين الراوى ، فكثيراً ما يتطابقان ، أى أن الأنا الثانية كثيراً ما تتطابق مع الأنا الأولى ، على عكس الرواية الجديدة التى تعتمد – تقنياً – على مسافة كافية بين " أنا " الكاتب و " أنا " الراوى ضماناً لحيدة الكاتب[١٩] ، ومسرحة الأحداث . كما كتب " الأسوانى " روايته بلغة السارد العليم ، الذى يهيمن على الأحداث – بتعبير بويون[٢٠]– ، وتصنف رؤيته " رؤية من الوراء " ، والراوى – أى الأسوانى – لم يكن محايداً – فى ظنى – إذ يلاحظ القارئ تدخله كثيراً فى الرد ؛ على عكس ما زعمه بعضهم[٢١] من حيدة الراوى فى يعقوبيان .

غير أن السؤال الذى يطرح نفسه : من أين تتشكل جماليات المكان فى هذه الرواية رغم أنها تنتمى – كما لاحظنا – إلى الرواية الواقعية ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تفضى بنا إلى النظر إلى المكونات أو العناصر الحكائية التى تلتحم جميعاً مشكلة بنية السرد من شخوص وأحداث وزمان وذلك سعياً لإثبات أن الأمكنة التى وردت فى الرواية سرداً أو وصفاً تجاوزت حدود الواقعية إلى الفنية الخالصة ، ولم تعد زينة موهمة بالواقعية ، تأسيساً على مقولة إن النص الأدبى يعيد إنتاج[٢٢] المكان الواقعى بشكل جديد فنى ، حيث يحدث لون من التبادل ، بل قل التماهى بين ماهو واقعى وما هو فنى " فيكون كلاهما فى حالة اعتماد متبادل أو تضامن وجودى "[٢٣] . وهكذا تتشكل جمالية المكان فى هذه الرواية من خلال النظر إلى المكان لا بوصفه عنصراً زائداً أو زينة " بل هو متحكم فى الوظيفة الرمزية والحكائية ويتضمن معانى عديدة فى العمل الروائى ويدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالسرد والشخصيات والأحداث "[٢٤] ، إضافة إلى أن المكان يتخذ أبعاداً شتى فى النص الروائى تكسبه بعداً جمالياً خاصاً ، هذه الأبعاد تعكس ما ألمحنا إليه عالياً من أن المكان نقطة تتقاطع عندها علوم إنسانية ومعارف شتى من علم نفس ، واجتماع ، وتاريخ ، بل علوم ومعارف تجريبية من فيزيقا وهندسة ألخ .

– ولعل **البعد الزمانى** هو أول بل أهم هذه الأبعاد جميعاً على المستوى العام نظرياً ، وعلى مستوى روايتنا على وجه الخصوص .

إن ارتباط عنصرى الزمان والمكان معاً فى النص الأدبى ارتباط له دلالته ، وله طبيعته الخاصة يصعب خلخلة أحدهما عن الآخر ، على عكس الفنون الأخرى حيث يسهل العثور على عنصر الزمان فى فن الموسيقى مثلاً ، وكذا يسر العثور على عنصرالمكان فى التصوير[٢٥] ، ثم إن هذين العنصرين لهما فى النص الروائى خصوصيتهما وذلك بوصفهما ركيزتى " الإدراك العقلانى "[٢٦] ، فالعلاقة بينهما علاقة ارتباطية لا يمكن تصور أحد طرفيها بمعزل عن الآخر ، فالمكان عند أحدهم " جسد للزمان "[٢٧] ، وبتعبير آخر إن الزمان مغروس[٢٨] فى المكان . ولقد استقر الحديث عن بنية مكانية رباعية تشمل الطول والعرض والارتفاع والزمن ، وذلك بسبب اعتبار بعضهم الزمان مكاناً متريا رياضياً أحادى البعد ، وذلك لأن " الزمان يشارك المكان خصائصه الطبوغرافية من مثل : التواصل ، والاتجاه ، والاتصال ، ولأنه يمكن تعريف المسافة بين نقطتين – من حيث الوقت – بأنها المدة بين حدثين "[٢٩] .

وبالجملة فإن المكان فى السرد – رغم سطوته – محتاج إلى الزمان ليضئ دلالاته المتعددة " ويوضح أهميته وضروريته البنائية مما يحيى المكان ويشخصه ويمنحه خصوصيته وتفرده عن غيره من الأمكنة "[٣٠] ، ومن ثم فإن " الأسوانى " قد أراد أن تكون " عمارة يعقوبيان " مكاناً مكتنزاً بالدلالات الزمنية ، بل شاهداً على ثلاثة عصور زمنية : عصر ما قبل الثورة ،

ثم عصر الثورة ، ثم عصر الانفتاح . ولقد ألح بجهد خفى على صرف نظر المتلقى الذى يعرف العمارة جغرافياً إلى ما تمثله هذه العمارة من معادل أو رمز حتى يظل قارئه شاخصاً إلى ما خلف الدلالة الجغرافية الجامدة والسباحة فى فضاء زمنى عبر جسر الفضاء المكانى الذى تمثل الرواية بؤرته ، مشيعاً جواً سحرياً تاريخياً مدهشاً لتاريخ العمارة وبانيها وظروف نشأتها (**فى عام ١٩٣٤ فكر المليونير هاجوب يعقوبيان ، عميد الجالية الأرمينية فى مصر آنذاك ، فى إنشاء عمارة سكنية تحمل اسمه فتخير لها أهم موقع فى شارع سليمان باشا وتعاقد مع مكتب هندسى إيطالى شهير وضع لها تصميماً جميلاً : عشرة أدوار شاهقة من الطراز الأوروبى الكلاسيكى الفخم : الشرفات مزدانة بتماثيل لوجوه إغريقية منحوته على الحجر والأعمدة والدرجات والممرات كلها بالرخام الطبيعى والمصعد ماركة شندلر على أحدث طراز .. استمرت أعمال البناء عامين كاملين خرجت بعدهما تحفة معمارية جاوزت كل توقع لدرجة جعلت صاحبها يطلب من المهندس الإيطالى أن ينقش على بابها من الداخل اسمه " يعقوبيان" بحروف لاتينية كبيرة تضاء ليلاً بالنيون وكأنه يخلد اسمه ويؤكد ملكيته للمبنى البديع**)[٣١] .

ويمكننا القول أن العمارة تمثل على المستوى الزمنى ما يمكن تسميته بفكرة " **الماضى الأليف** " وهى فكرة أصبحت منتشرة فى الكتابات الجديدة تعبر عن ارتباط الإنسان المعاصر بأمكنة الماضى بكل سذاجته ، وبراءته ، وطفولته ، وبالجملة بالزمن الجميل فى مقابل زمن الزيف ، والرداءة ، وعصر الاستهلاك ، وغياب القيم ، وترديها ، وخلخلة البناء الاجتماعى وانقلاب هرمه . وهكذا تتجسد المفارقة وتتجلى كلما أوغل القارئ فى التجول بين أمكنة الرواية ، لا يكاد يسير قدماً حتى يتعثر بكثير من المفارقات والتناقضات تحسب لصالح الماضى على حساب الحاضر . تشهد العمارة تقلب القيم الاجتماعية والخلقية وتبدلها بل تدهورها فى النصف الثانى من القرن العشرين . وينسحب القول ذاته على بقية الأمكنة الواقعة فى وسط البلد بالقرب من العمارة ، التى ترتبط زماناً بهذه الأمكنة جميعاً فى وسط القاهرة من بارات ومحال تجارية (**ظلت وسط البلد – لمائة عام على الأقل – المركز التجارى والاجتماعى للقاهرة حيث تقع أكبر البنوك والشركات الأجنبية والمحال التجارية وعيادات ومكاتب مشاهير الأطباء والمحامين ودور السينما والمطاعم الفاخرة ....)** " الرواية ص٤٧ ، ٤٨ " ، ولم تلبث وسط البلد أن فقدت الكثير من رائحة الماضى الأليف الجميل عبر الزمن (**ثم جاءت السبعينيات فبدأت وسط البلد تفقد أهميتها شيئاً فشيئاً وانتقل قلب القاهرة إلى حيث تعيش النخبة الجديدة فى المهندسين ومدينة نصر ، واجتاحت المجتمع المصرى موجة كاسحة من التدين فلم يعد من المقبول اجتماعياً أن تشرب الخمر واستجابت الحكومات المصرية المتعاقبة إلى الضغط الدينى ...)** " الرواية ص٤٩ " ، والأمر ذاته يمكن أن يقال على شركة الأسمنت السويسرية . ولقد وصف الراوى فى " يعقوبيان

" لوحات فنية تختلف فى درجة عطائها الجمالى عما يقدمه السرد ، والتمييز بين الوصف ، والسرد توقف عنده تودوروف ، وأكد أنه قد ينشأ عنه ما يسمى " الأزمَنة _ بفتح الميم – "[٣٢] ، ونلحظ هذه الفكرة جلية واضحة مع " زكى الدسوقى " سليل العائلة الأرستقراطية ، الذى كان التغير فى الزمن سبباً رئيساً فى إحساسه بالضياع وعدم ألفة الحاضر الذى أضحى يستنكر فيه كل شئ ، فهو حى بروحه ووجدانه فى الماضى الأليف الذى بقيت منه أطلال هى التى تربطه بالحياة كعمارة " يعقوبيان " التى يوجد فيها مكتبه الهندسى الذى اشتراه له أبوه الوزير السابق فى عصر الملكية . وكذلك بار مكسيم الذى لايزال محتفظاً بكثير من ملامح الماضى خاصة كرستين صاحبته ؛ إنه فى ارتباطه الحميمى بالعمارة ذات الطابع المعمارى الأوروبى الفريد يتحدث لمحبوبته الصغيرة " بثينة " بكل حرقة وحسرة **(عارفة يا بثينة أنا باحس إن عمارة يعقوبيان ملكى .. أنا أقدم ساكن فيها .. كل بنى آدم وكل متر مربع فى العمارة أعرف تاريخه .. عشت فيها معظم حياتى شفت فيها أيامى الجميلة وحاسس إن عمرى من عمرها .. يوم ما تنهد العمارة دى أو يجرى لها حاجة هاأموت فى نفس اليوم ..)** " الرواية ص٢٣٢ " ، وينطق عنه الراوى دالاً على نفس المعنى حول بار مكسيم الذى يمثل الماضى الأليف والذى استبدل – وكما يقول الأسلوبيون – بـ" الأليف " " الأنيق " ليعظم " أزمنة المكان " قائلاً **(كل شئ فى مكسيم يحمل طابع الماضى الأنيق مثل سيارات الرولز رويس العتيقة وقفازات السيدات الطويلة البيضاء وقبعاتهن المزدانة بالريش وأجهزة الجرامافون ذات البوق والإبر الذهبية والصور القديمة الأبيض والأسود ذات الإطارات الخشبية الداكنة التى نعلقها فى حجرات الصالون وننساها ومن حين لحين نتأملها فنحس بحنين وشجن ..)** " الرواية ص١٥٠ " ، وهكذا استحال المكان عند زكى الدسوقى وأقر أنه صورة فنية تذكره ببيت طفولته ، كما استحال – وبلغة الأنثربولوجيين – مكاناً أمومياً حميمياً ، وكونه الأول ، فالمكان وكما يقول " غاستون باشلار " هو " المكان الأليف " الذى تتحقق ألفته " حين نحلم بالبيت الذى ولدنا فيه ، وبينما نحن فى أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط فى ذلك الدفء الأصلى ، فى تلك المادة لفردوسنا المادى . هذا هو المناخ الذى يعيش الإنسان المحمى فى داخله . سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت "[٣٣] ، ذلك لأن " كل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية . وجودها هو الوجود الهنيئ . "[٣٤] ، وبذلك تتضح أكثر كنه العلاقة التى تربط بين زكى الدسوقى وأمكنة زمانه الأليف ، إنها بالنسبة له " صورة الحميمية المريحة سواء كان معبداً أو قصراً أو كوخاً "[٣٥].

والكاتب فى يعقوبيان يستدل بالمكان على معدل تغير الزمان وليس العكس ، تأسيساً على لون من التراسل ما بين سكونية المكان ونسبيته ، وبين حركة الزمان وإطلاقه ، فتبدُّل الزمن من الألفة فى الماضى إلى الغربة فى الحاضر " لا نستدل عليه من خلال مجموعة من الوقائع

التى تشكل تاريخاً لكن من خلال مجموعة وقائع مكانية "[٣٦] ، فبارات وسط البلد لم تكن كعهدها الماضى من حيث ما تقدمه من أجود أنواع الخمور ، ومن حيث نوعية مرتاديها من الزبائن ، بل أمست مضمحلة الحال ؛ فاتجه أصحاب بعضها إلى تصنيع الخمور الرخيصة (**واتجه البعض الآخر إلى تصنيع الخمور فى معامل بدائية بدلاً من شرائها من أجل مضاعفة الأرباح ، كما حدث فى بار هالجيان فى شارع الانتكخانة وبار جامايكا فى شارع شريف ، وقد أدت هذه الخمور المصنعة ، الرديئة إلى حوادث أليمة .... وهكذا ، لم تعد البارات الصغيرة المتبقية فى وسط البلد أماكن رخيصة ونظيفة للترفيه كما كانت فى السابق بل صارت أوكاراً سيئة الإضاءة والتهوية يرتادها زبائن من الرعاع والمشبوهين فى أغلب الأحوال ...)** " الرواية ص ٥٠ ، ٥١ " ، وكذلك الأمر فى بناية " يعقوبيان " ذاتها إذ كانت شققها الفسيحة يسكنها علية القوم وكبارهم ، وسطح العمارة قد خصصت حجراته الحديدية سكنى للكلاب أو كحجرات غسيل أو للطهاه ، وقد كان هذا قبل الخمسينات ، وبعد الثورة استولى بعض ضباطها على بعض الشقق وزحف التحول على ملامح السطح لتأتى مرحلة أخرى هى مرحلة الانفتاح لتشهد تطوراً ثانياً لهذا السطح الذى عاد فسكنه أناس عاديون ، عمال وموظفون ونازحون من مدن أخرى طلباً للعمل بالمدينة (**ثم جاء الانفتاح فى السبعينيات وبدأ الأثرياء فى الخروج من وسط البلد إلى المهندسين ومدينة نصر وباع بعضهم شققهم فى عمارة يعقوبيان وخصصها البعض الآخر كمكاتب وعيادات لأبنائهم حديثى التخرج أو قاموا بتأجيرها مفروشة للسياح العرب .... وانتهى الأمر بنشأة مجتمع جديد فوق السطح مستقل تماماً عن بقية العمارة ، استأجر بعض القادمين غرفتين متجاورتين وصنعوا منهما سكناً صغيراً بمنافعه (دورة مياه وحمام) بينما تعاون البعض الآخر (الأكثر فقراً) ليصنعوا حماماً مشتركاً لكل ثلاث أو أربع غرف وصار مجتمع السطح لا يختلف عن أى مجتمع شعبى آخر فى مصر ....)** " الرواية ص٢٣ ، ٢٤ " .

لقد كان المكان على النحو السابق تبدو جمالياته من كونه مقصورات يتكثف فيها الزمن الأليف لدى " زكى الدسوقى " وأبناء جيله وطبقته ، إذ يرفضون الذوبان فى الزمن ، من هنا أصبح جسده الضئيل – بوصفه مكاناً محايثاً للمكان الحاضر – بينما تظل روحه وأحلامه ومشاعره هناك فى الماضى تأججها تلكم الأمكنة الباقية من ذاك الزمن ، شاهدة على ألفته وجماله .

تلاحمت إذن اللوحات الوصفية مع السرد والحوار لتكريس هذه القيمة مع شئ من لعبة مونتاج سينمائية ، إذ لاحظنا استخدام المونتاج الزمانى حيث " تظل الشخصية ثابتة فى المكان ويتحرك وعيها فى الزمان "[٣٧] .

– وإذا كان المكان كما وضح فى السطور السابقة قضباناً يجرى عليها الزمان ، مظهراً لوناً من المفارقة بين الماضى الأليف والحاضر المستنكر فإنه أيضاً أصبح شاهداً على تطور القيم الاجتماعية والسلم الاجتماعى ، وهكذا يعود المكان مرة أخرى ليثبت وظيفته الترميزية والتفسيرية فى آن ، إذ **يستحيل المكان فى هذه المرة فضاءً دالاً على البعد الاجتماعى** " الذى يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة "[٣٨] بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها ، وتتجلى الوظيفة الترميزية للمكان – العمارة – إذ حاول الكاتب أن يختزل فيها كافة المتغيرات الاجتماعية التى شهدتها مصر منذ الأربعينيات حتى عصر الانفتاح . ويكاد يجمع كل من تناول هذه الرواية على هذه الفكرة المحورية ؛ فما أصاب العمارة من تصدعات سيسيو تاريخية " هو نفسه ما شهدته مصر من تصدعات سيسيو تاريخية ، مست كافة البنى الاجتماعية والثقافية للإنسان المصرى "[٣٩] ، إنها " ماكيت " مصغر ، مكثف بشتى الدلالات العاكسة للتحولات الإجتماعية لمصر خلال الخمسين عاماً الأخيرة ؛ ينطلق المؤلف من العمارة بله " من وسط البلد ليصبح مصر كلها بكل ما يموج فيها ويجرى "[٤٠]. لقد أضحت العمارة خاصة ، ومنطقة وسط البلد عامة فى الرواية " وعاء جلدياً يتم حشوه بأعداد ضخمة من شرائح المجتمع العديدة وحالات السكان الفريدة "[٤١]؛ فعلى مستوى العمارة ذاتها نلاحظ إعادة تشكيل المكان على نحو دال لافت إذ يمثل سطحها بالنسبة للبناية كلها هرماً اجتماعياً مقلوباً ، بعدما سكن أعلى المكان أدنى الطبقات الاجتماعية ، ولقد قدمنا بالذكر مراحل التغيرات الزمنية ومن ثم الاجتماعية التى طرأت على حجرات السطح وكذا بعض شقق العمارة التى أصبحت هى الأخرى فضاءً دالاً على تغير الطبقات الاجتماعية بحسب ما توارد عليها من سكان . وخارج نطاق العمارة صورت لنا بارات وسط البلد جانباً موازياً من هذا التغير الاجتماعى ، ويجسد الكاتب المفارقة الاجتماعية بين زمن وزمن برسم لوحتين وصفيتين لمكانين هما : نادى السيارات الذى كان محطاً لزوار علية القوم قديماً ، وكيف أن مكاناً آخر حديثاً حل محله – هو كبابجى الشيراتون – كاشفاً بدوره عن نمو طبقة إجتماعية جديدة مغايرة . وتجسيد الكاتب لهذه المفارقة المكانية الاجتماعية جاء فى صيغة أشبه بالتشكيل السينمائى خاصة المونتاج الذى يشير إلى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك " كالتوالى السريع للصورة ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمى إليها "[٤٢]؛ فالفرق بين نادى السيارات وكبابجى الشيراتون **(والفرق بين نادى السيارات وكبابجى الشيراتون يعبر بدقة عن التغيير الذى طرأ على النخبة المصرية الحاكمة قبل الثورة وبعدها ، فالوزراء الأرستقراطيون فى العهد البائد ، بتعليمهم وسلوكهم الغربى الخالص كان يناسبهم تماماً نادى السيارات حيث يسهرون كل ليلة ويصطحبون زوجاتهم بفساتين السهرة العارية ويحتسون الويسكى ويلعبون البوكر والبريدج .. أما الكبراء**

فى العصر الحالى ، بأصولهم الشعبية غالباً وتمسكهم الصارم بمظاهر الدين ونهمهم إلى الطعام الشهى فإن كبابجى الشيراتون يلائمهم حيث يأكلون أفخر أنواع الكباب والكفتة والحمام المحشى ثم يشربون أكواباً من الشاى ويدخنون المعسل على الشيشة التى أدخلتها إدارة المطعم بناء على طلبهم) " الرواية ص٢٠٣ " . لوحات أخرى مكانية تسقط على عين المشاهد لتحل محل أمكنة قديمة مرتبطة بالطبقة الإجتماعية تعظم دلالة نمو طبقات اجتماعية جديدة فى ظل عصر الانفتاح وما بعده ؛ فأحد المعارض أسفل عمارة يعقوبيان كان له تاريخه الخاص وتجسيده طابعاً اجتماعياً ، ففى الماضى خصصه صاحب العمارة لبيع المنتجات الفضية ، ثم آل حديثاً " للحاج عزام " – أحد نماذج ما أفرزه الانفتاح – لبيع الملابس **(وظل هذا المعرض يعمل بنجاح على مدى أربعة عقود ثم تدهورت حالته شيئاً فشيئاً حتى اشتراه مؤخراً " الحاج محمد عزام " وافتتحه كمحل لبيع الملابس)** " الرواية ص٢١ " . وفى ظل هذه الحقبة نمت طبقة من الأصوليين الرافضين لسياسة الدولة ، حيث اختارت مكاناً يكشف عن عزلتهم ومفارقتهم للمجتمع . إنه التيار الجديد الذى استقطب " طه الشاذلى " ابن البواب الذى صدمته قيم النفعية والمحسوبية الاجتماعية إلى جانب القمع والاستبداد السياسى فلم يجد أمامه سوى أن يأخذ مكانه فى لوحة مكانية عبر بها الكاتب عن ذلك التيار الرافض والمبشر فى الآن ذاته بثقافة العنف الدينى ، فقد اصطحب " الشيخ شاكر " قطب الجماعة " طه الشاذلى " إلى مكان بعيد بجوار شركة الأسمنت بطره حيث معسكر الجماعة فى الصحراء فركب سيارة تابعة للشركة وسارت زمناً فى الصحراء حتى **(لاحت من بعيد أطياف أخذت تتضح شيئاً فشيئاً فإذا هى مجموعة بيوت صغيرة مبنية بالطوب الأحمر ، توقفت السيارة ونزل طه مع الشيخ وحياهما السائق قبل أن يستدير راجعاً)** " الرواية ص٢٧١ " ، كذلك يمضى الكاتب فى رسم لوحة ، متعمداً أن نضفى عليها طابعاً أسطورياً خرافياً يظل المتلقى مأخوذاً لأثره فى نفسه ، وهذه المرة للقصر الذى يسكنه " الرجل الكبير " ، الذى يقاسم رجال الأعمال الجدد أرباحهم ، فالحاج " عزام " الممثل لطبقة من رجال الأعمال النفعيين والانتهازيين والمتسلقين يحاول أن يصل إليه فى قصره العالى ليناقشه ، عسى أن ينجح فى أن يرضى عنه الكبير ويقلل من نسبته فى الأرباح المفروضة عليه فرضاً ، فيستقل سيارة رتبها " كمال الفولى " سمسار هذه الصفقات وأحد وجوه الطبقة الحاكمة الجديدة ، وتسير السيارة حتى تصل إلى **(قصر ضخم ذكره بالقصور الملكية التى كان يراها فى طفولته مقام على ربوة عالية تجعله أشبه بقلعة حصينة تحوطها مساحة لا تقل عن مائة فدان مزروعة عن آخرها)** " الرواية ص٣٢١ "

هكذا كانت أمكنة الرواية التى جاءت فى الوصف خاصة – كثيراً – ما حاولت أن تكون دالاً ملحاً على المفارقة بين زمنين (سابق وحالى) وبالتبعية بين مجتمعين ؛ وبينهما

حاولت هذه الأمكنة أن ترصد إيقاع التغير والتبدل من القديم إلى الحديث ، كما أنها تعمق منظوراً ثنائياً ناتجاً عن هذه المفارقة الضدية ؛ فإذا كان الماضى – زماناً ومكاناً – أليفاً فإن الحاضر – زماناً ومكاناً أيضاً – غريباً شائهاً ، وينتج المكان على هذا النحو سلسلة من الثنائيات الموازية والمكرسة للمفارقة ، إذ تسقط على ثنائية الماضى والحاضر ثنائيات : الجميل فى مقابل القبيح ، والأصيل فى مقابل الزائف ، والمنظم فى مقابل الفوضوى ، والراقى فى مقابل الوضيع .... ألخ ، ولعل فى النصوص التى سبق الاستشهاد بها من الرواية ما يدل ويغنى عن التكرار .

ولقد ساعد السرد الوصف فى إعادة تشكيل المكان جمالياً بتقديمه تقديماً يسمح للمتلقى أن يشارك المبدع فى ممارسة التذكر ؛ إذ أن الأماكن المتذكرة بالنسبة للمبدع والتى تعد متخيلة بالنسبة للقارئ تعود لتصبح صوراً متذكرة بالنسبة لكليهما نظراً لواقعية أمكنة الرواية ، ثم جاء الحوار فأسهم بدوره اللغوى فى إشباع القارئ بجمالية المكان ، وذلك لما يلعبه الحوار من دور فى نقل[٤٤] القارئ من مكانه إلى أمكنة الأحداث والشخوص .

وإضافة إلى الوظيفة الترميزية التى لعبها المكان فى يعقوبيان ، إذ كثيراً ما رسمه المبدع رمزاً لزمان ماض أو مجتمع متحول ؛ فإن وظيفته التفسيرية تنجلى واضحة حينما يحاول الكاتب من خلال وصفه المكان أن يمس دور المكان الحضارى والثقافى فى آن ؛ بمعنى أنه يحاول أن يثَبِّت البصمة الحضارية لمجتمع ما وكذا الطابع الثقافى للعصر فى الأمكنة التى يرسمها ، وهذا ما نادت به " جوليا كرستيفا " وأطلقت عليه " أيدولوجيم العصر "[٤٥]، وهذا ما لاحظناه أيضاً من خلال بعض اللوحات الوصفية لعمارة يعقوبيان أو صورة وسط البلد وشركة أسمنت طرة .

أضف إلى ماسبق ما يمكن قوله عن بروكسيما المكان ، بمعنى أن الكاتب أو قل الراوى قد حاول رصد ما طرأ على المكان الموصوف من تغيرات بفعل الإنسان ، تتناسب وحاجته الجديدة وأسلوب حياته ، فلاشك أن " الطريقة التى تنظم بها الزمان والمكان تَكوِّن شكلاً من التواصل يخضع له المرء كما لو كان جزءاً لا يتجزأ من الأفراد "[٤٦] ، فسطح العمارة قد أعيد تشكيل نظامه على نحو يتناسب وحاجة بل ظروف سكانه الجدد ، إذ استحالت حجراته الحديدية التى كانت مسكناً للكلاب أو للطهاة أو موضعاً للغسيل فى الزمن القديم بالأربعينيات والخمسينيات إلى مساكن للطبقات الدنيا والمهمشة من الموظفين ، والعمال ، والنازحين ، وحينما استطاع " ملاك خلة " انتزاع إحدى هذه الحجرات بشرائها من وكيل العمارة نشط فى إعادة تغيير

نظامها وملامحها كى تصلح محلاً لتفصيل القمصان (**قام فى أسبوع واحد بتغيير ملامح الحجرة تماماً : أغلق الباب المفضى إلى السطح وفتح باباً كبيراً على الردهة الداخلية حيث علق لافتة كبيرة من البلاستيك وكتب عليها بحروف عربية ولاتينية " قميص ملاك " وبالداخل وضعت منضدة تفصيل كبيرة وبضعة مقاعد لانتظار الزبائن وعلقت على الحائط صورة للعذراء مريم وصورة أخرى لمقال بالإنجليزية من جريدة " النيويورك تايمز " الأمريكية تحت عنوان : " ملاك خلة ... ترزى مصرى عظيم ... " ** " الرواية ص١٤٤ " ، وقل الأمر ذاته فى معسكر الإخوان فى الصحراء على بعد من شركة أسمنت طره إذ اختاروا هذه البقعة الصحراوية المعزولة ليعيدوا تنظيمها مشيدين فيها بيوتهم على النحو الذى يتناسب وبرنامجهم التدريبى والتنظيمى (الرواية ص٢٧١) ، كذلك الأمر حينما أعاد الطلاب الإسلاميون تشكيل ساحة الجامعة للتجمع والخطابة والتظاهر (الرواية ص١٩٦) ، إن هذه اللوحات وغيرها تجسد ما عرف بـ " علم البروكسيما " الذى يهتم أساساً بما طرأ على المكان الواحد من متغيرات تعكس بدورها الشريحة الإجتماعية التى تشغله وثقافتها وسلوكها .

– وإذا كانت جماليات المكان فى الرواية تتأتى من خلال الارتباط الوثيق بين المكان من جهة ، وبين الزمان وما يتصل بتعاقبه من طبقات اجتماعية محايثة له من جهة أخرى ، فإن هناك وجهاً جديداً تتمظهر من خلاله تلكم الجماليات للمكان ، وذلك فى ارتباطه غير المباشر بالزمان أو المجتمع رغم وقوع هذه الأمكنة فى السياق الاجتماعى العام ، يقول أحدهم " قل لى كيف تتصور الزمان والمكان وتفاعل الأسباب أو الأعداد ، أو قل لى أيضاً كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجى ، وسأقول لك من أنت "[٤٧]، وخروجاً من التجريد إلى التحديد نؤكد هنا أن جمالية المكان تأتى فى التركيز على وصفه ذلك انطلاقاً من دوره الاجتماعى العام النفسى فى تحديد هوية الإنسان وإثبات وجوده من حيث إنه – أى **المكان – يمنح لبعضنا هويتهم ووجودهم الفاعل** ، لذلك نرانا ننجذب نحو أمكنة بعينها " إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم بالحماية "[٤٨] ، ويؤكد البعد النفسى هذه الفكرة التى مرت بنا ، فالبيت يعد أكثر الأمكنة المؤطرة حباً بالنسبة للإنسان ، لما يجده فيها من ألفة وحماية وإحساس بالوجود الحر على نحو ما ، فمكتب " زكى الدسوقى " الهندسى – بعمارة يعقوبيان – أضحى بعد فشله كمكان للعمل بيتاً آخر يقضى فيه أوقاته ، ويمارس فيه مغامراته مع الساقطات (**فلم يلبث مكتبه الهندسى الذى افتتحه فى عمارة يعقوبيان أن باء بالفشل وتحول مع الأيام إلى مكان يقضى فيه زكى بك وقت فراغة اليومى حيث يقرأ الجرائد ويحتسى القهوة ويلقى أصدقاءه وعشيقاته أو يقضى فى شرفته الساعات يتأمل المارة والسيارات فى شارع سليمان باشا**) " الرواية ص١١ ، ١٢ " . والعمارة بتاريخها ، وبار كريستين ، ونادى السيارات بالنسبة لزكى الدسوقى أيضاً أمكنة ارتبط بها **نفسياً**

؛ **لتجزرها فى الماضى الأليف** وارتباطها بالزمن الجميل ، يشبه ذلك ما اعتنى به علماء الدرس النفسى من دراسات حول المكان ، إذ عده بعضهم أيقونة نفسية ، فعندهم تتمثل من خلال المكان " جملة من الأحاسيس والمشاعر التى ربما أثارها المكان بمحمولاته التذكرية ، التى لها صلة بالذات فى لحظة من لحظاتها السالفة ... فليس القصد من ورائه عرضه موضوعاً جمالياً ، بل الغرض فى اعتباره محولاً يمكن الذات من التقاط المشاعر والأحاسيس مما يفيض عن المكان "(٤٩) .

– ويمنح **البعد الفيزيقى وكذا الهندسى** المكان فى الرواية طابعاً جمالياً بفضل ما يمنحانه من تشكيلات جمالية تخاطب الإدراك الحسى للمتلقى ؛ فالبعد الهندسى الذى يأتى أحياناً من " كثرة الاستعارات المجازية فى اسم المكان وتصويره ، واتكائها على الأشكال الهندسية وتعابير الرياضيات "(٥٠)، كذلك تستثمر بعض العناصر الفيزيقية فى وصف المكان لإعطائه أبعاداً جمالية " وما الشمس فى حركتها ، والضوء فى امتداده وانكساره ، الصوت فى تردده والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين "(٥١)، وتتجمع هذه الأبعاد بعدما يستثمرها " علاء الأسوانى " فى لوحات الوصف المكانية خاصة حينما تعرض لوصف أحد البارات بوسط البلد ، وقبل أن نقدم النص ينبغى أن نشير إلى أن " البار " أو قل " المقهى " أحد أهم الأمكنة المؤطرة الدالة فى الرواية العربية ، أخذت فى فضاء الرواية النصى – وفى يعقوبيان خاصة – مساحات تناسبت وباقى المساحات أو الفضاءات التى احتلتها أماكن أخرى داخل الرواية ، وقد قدم " الأسوانى " وصفه لبعض البارات داخل منظومة الأمكنة المتصلة بالماضى الأليف ومجتمعه ، إضافة إلى أنها شكلت فى الرواية " واقعاً إجتماعياً يعيشه الأبطال ، ومسرحاً تدور فى عمقه أحداث لا يستغنى عنها النص الروائى فى إنتاج دلالاته ، ومكاناً صالحاً لإقامة شكل من أشكال العلاقة الإجتماعية "(٥٢) ، فبار " شينو " واحد من أهم البارات فى شارع سليمان باشا ؛ عرف كمكان لإقامة شكل من أشكال العلاقات الاجتماعية بين الشواذ جنسياً ، يقدمه " الأسوانى " فى لوحة وصفية مكونة من جزءين ؛ الأول : يبرز فيه التشكيل الهندسى بألوانه وأبعاده (**شينو chez nous كلمة فرنسية معناها " فى بيتنا " ينخفض المكان عن مستوى الشارع ببضع درجات ، الإضاءة خافتة ظليلة حتى أثناء النهار بفضل الستائر السميكة والبار الكبير إلى اليسار والموائد المتراصة على شكل " بنشات " من الخشب الطبيعى المطلى بلون غامق ، الفوانيس العتيقة على طراز فيينا والأعمال الفنية المنحوتة من الخشب والبرونز المعلقة إلى الحائط والكتابة اللاتينية على المفارش الورقية وأكواب البيرة الضخمة ، كل ذلك يعطى البار شكل البب pub الإنجليزى**) " الرواية ص٥١ , ٥٢ " . ليبدأ القسم الثانى من اللوحة لنفس البار ، مرتكزاً

على البعد الفيزيقى من أضواء وظلال ، وحرارة وبرودة **(وفى الصيف ما أن تدلف إلى بار شينو تاركاً وراءك شارع سليمان باشا بضوضائه وحره وزحامه وتجلس لتحتسى الجعة المثلجة وسط السكون والتكييف القوى والإضاءة الخافتة المريحة .. حتى تشعر فوراً وكأنك " اختبأت" من الحياة اليومية بمعنى ما ، هذا الإحساس بالخصوصية أكثر ما يميز بار شينو)** " الرواية ص ٥٢ " ، هكذا كان بار شينو كبقية البارات فى الرواية يمثل نقطة تماس بين العام والخاص نجح فى تحقيق وظيفته مكاناً " للهروب من العالم بكل ما فيه من مظاهر الضغط ... إنه فضاء مركزى يجمع بين سمات الداخل والخارج يجد فيه كل إنسان مكاناً وأصدقاء وعالماً حياً "[٥٣]. مرة أخرى يعيد " الأسوانى " إنتاج المكان فنياً بتقديمه ، متكئاً فى رسم ملامحه على البعد الهندسى ، واللوحة هذه المرة لبار آخر ارتبط به " زكى الدسوقى " وبصاحبته " كريستين " ، إنه بار " مكسيم " الذى ارتبط به ارتباطاً نفسياً فهو " مكان محبب "[٥٤] بالنسبة له ، **(فى بار مكسيم يشعر زكى الدسوقى بالراحة ، بمجرد أن يعبر ميدان سليمان باشا إلى الممر الصغير المواجه لنادى السيارات ، ما أن يدفع بيده الباب الخشبى الصغير ذى الفتحات الزجاجية ويجتاز المدخل حتى يشعر وكأن آلة الزمن السحرية قد حملته إلى سنوات الخمسينات الجميلة .. الحوائط المطلية باللون الأبيض الشاهق علقت عليها لوحات أصلية لفنانين كبار والإضاءة هادئة تنبعث من مصابيح جانبية أنيقة والمناضد المغطاة بمفارش بيضاء ناصعة ، اصطفت عليها الأطباق والفوط المطوية والملاعق والسكاكين وكؤوس زجاجية من كافة الأحجام على الطريقة الفرنسية ، المدخل إلى الحمام محجوب عن النظر بساتر (بارافان) أزرق كبير وفى أقصى المكان بار صغير أنيق وإلى يساره بيانو قديم تعزف عليه كريستين صاحبة المطعم لأصدقائها)** " الرواية ص١٤٩ ، ١٥٠ " ذى الفتحات " كذا جاءت بالأصل والصواب " ذا الفتحات " " .

وإذا كانت هذه اللوحات وصفية لأمكنة محببة ، فإن تجربة " طه الشاذلى " – ابن حارس العمارة – مع مكان آخر كانت تجربة مؤلمة حينما تقدم لكلية الشرطة ظاناً أن القبول بها موقوف على الكفاءة الشخصية فقط ، غير أن الرهبة التى أصابته منذ أن نزل من التاكسى أمام كلية الشرطة لازمته ، ولما تم استبعاده منها استعاد تلكم المشاهد فى امتحان الشرطة بحنق وسخط ، وتأتى صور هذه المشاهد تترى ، وتتوالى على عين مخيلة " طه الشاذلى " الصور سريعاً كشريط سينمائى – سبق أن رأينا الأسوانى يستعين بالمونتاج السينيمائى فى عرضها – مركزاً عدسته اللاقطة على أبعاد هندسية وأسطورية تكرس الشعور بالرهبة ، وتستنفر لدى " طه الشاذلى " مشاعر قلقه وتوتره ، وهذا الجو الذى تخلقه هذه الصور هو جو يعمد الكاتب إلى تكريسه معتمداً فى ذلك على ذاكرة المتلقى وتجربته الشخصية التى تصدق على وصفه وتوقع

عليه (**هكذا يسترجع طه الشاذلى أحداث ذلك اليوم ؛ كشف الهيئة ، الممر الطويل المفروش بالبساط الأحمر الوثير ، الحجرة الكبيرة الممتدة ذات السقف الشاهق ، المكتب الكبير المرتفع عن أرض الحجرة لدرجة بدا فيها أشبه بمنصة المحاكمة والمقعد الجلدى الواطئ الذى جلس عليه واللواءات الثلاثة ، بأجسادهم الضخمة المترهلة وبدلهم البيضاء وأزرارهم النحاسية اللامعة والرتب والنياشين المتلألئة على صدورهم وأكتافهم واللواء الرئيس يرحب به بابتسامة منضبطة مرسومة بدقة ثم يومئ إلى عضو اليمين الذى يسند ذراعيه أمامه على المكتب ويتقدم برأسه الأصلع إلى الأمام ويبدأ فى إلقاء الأسئلة عليه بينما يتفحصه الآخران وكأنهما يزنان كل كلمة ينطقها ويرقبان كل تعبير يرتسم على وجهة**) " الرواية ص٨١ " ، وتلعب تفاصيل وصف المكان دورها فى تشكيل الصورة الوصفية لدى " الأسوانى " ، ذلك للارتفاع بالصورة إلى أقصى درجات الغرابة والأسطورية ويتضح ذلك جلياً من خلال وصفه لمسجد أنس بن مالك الذى يوضح الكاتب كيف تهيئ الطلاب والطالبات بلباسهم المتنوع ما بين الأفرنجى والزى الباكستانى ، وكيف ازدحم قبل بداية صلاة الجمعة إلى حد أن فرشت الأبسطة فى الشارع وتوقف المرور هنالك إلى حين جاء " الشيخ شاكر " قطب الجماعة وخطيب الجمعة واعتلى درجة المنبر وجلجل صوته فى الميكروفون (الرواية ص١٣٠ – ص١٣١) .

واتصالاً بتفاصيل المكان وأجزائه تأتى أصغر الأشياء والأغراض الشخصية هى الأخرى بوصفها أمكنة ، أكد غير واحد على أهميتها فى درس المكان لأنها تتعدى فى النص الروائى وظيفتها الأساسية إلى أخرى فنية[٥٥]، حيث تكشف عن الشخصية فى الرواية وتلقى مزيداً من الضوء على أبعادها الاجتماعية ؛ فـ " السيجار" الذى يشعله " زكى الدسوقى " يشير إلى الطبقة الأرستقراطية التى انحدر منها (الرواية ص١٨) ، و " الصينية التى حيل لونها من القدم " وعليها كوبان من الشاى ، قدم " الشيخ شاكر " إحداها إلى " طه الشاذلى " حينما زاره الأخير فى شقته المتواضعة ، فلون الصينية يلمح إلى ما يظهره " الشيخ شاكر " من زهد وانصراف عن الدنيا وعدم اكتراث بالمظاهر الزائلة (الرواية ص١٦٧) ، و" الدبلة الفضية " التى ألقتها " بثينة " إلى " طه الشاذلى " علامة على الفقر الذى يعيشه الاثنان وكان أحد أسباب موت حبهما (الرواية ص٦٨) . هكذا يتأكد دور " الأشياء " الفنى فى النص الروائى ، وهذا ماجعل أحدهم ينادى بضرورة الانتباه إلى قصص الأشياء[٥٦] أكثر من الانتباه إلى الأشياء فى القصة . ولاشك أن أثاث المكان يتصل بما نحن بصدده من " أشياء " ودوره الفنى ؛ لأن الأثاث فى ذاته مكان ، وفى تنظيمه ، لايخلو من دلالة داعمة لتحريك الأحداث والشخوص .

– وعندما يلتحم المكان بعنصر آخر من عناصر السرد كالشخوص مثلاً ، يعود لتتجلى زاوية أخرى من جمالياته ، إذ لاشك أن المكان ذو ارتباط وثيق بالشخوص التى تتحرك فى فضائه الروائى ، ناهيك أن الشخوص ذاتها سواء أكانت محورية أم ثانوية تعد بشكل أو بآخر فضاءً ؛ ذلك لأن الشخصية ذات بعد جسمانى تتخذ حيزاً بما تحمله من ملامح جسدية معينة ، " إن " التلاقى " و " الانفصال " و " الاتصال " و " الحدود " و " المسافات " و " البُعد " و " القرب " كل مواقع القياس هاته ، التى تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذى يحتوى الأشياء ، تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردى ما ، أو مرتكزاً للحظات تأمل وصفى "[٥٧] ، فالجسد عموماً وفى النص الروائى خاصة " تعبير عن حضور الذات فى العالم وارتباطها به وإدراكها له "[٥٨]. ولقد حاول السارد " العليم " فى " عمارة يعقوبيان " على نحو مقصود له دلالته النفسية والتاريخية أن يرسم صورة لشخوص روايته ؛ فـ " زكى بك الدسوقى " – أول من يظهر على مسرح الأحداث فى الرواية ، وآخرها – يبدو فى لوحة وصفية لمظهره متوقفاً – أى الراوى – لدى كل تفصيلات هذه الصورة حتى يقنع القارئ بما منحه إياه من وصف شخصيته بالأسطورية والفلكلورية ، فعندما يظهر فى شارع سليمان باشا الذى لم يفارقه منذ سنين محيياً أصحاب المحال الذين يعرفونه جيداً (**عندما يظهر عليهم ببدلته الكاملة صيف شتاء التى تخفى باتساعها جسده الضئيل الضامر ومنديله المكوى بعناية المتدلى دائماً من جيب السترة بنفس لون رابطة العنق وذلك السيجار الشهير الذى كان أيام العز كوبيا فاخراً فصار الآن من النوع المحلى الردئ المكتوم ذى الرائحة الفظيعة ، وجهه المتغضن العجوز ونظارته الطبية السميكة وأسنانه الصناعية اللامعة وشعره الأسود المصبوغ بخصلاته القليلة المصففة من اليسار إلى أقصى يمين الرأس بهدف تغطية الصلعة الفسيحة الجرداء ، باختصار يبدو زكى الدسوقى أسطورياً على نحو ما ، مما يجعل حضوره مشوقاً وغير حقيقى تماماً [كأنه قد يختفى فى أى لحظة أو كأنه ممثل يؤدى دورا ومن المفهوم أنه بعدما يفرغ سوف ينزع عنه ملابس التمثيل ويرتدى ثيابه الأصلية]**) " الرواية ص٩ ،١٠ " . أما " كمال الفولى " الذى يعد واحداً من كبار رموز الفساد فى السلطة ، فيرسم له لوحة مشابهة تتسع بتفصيلاتها لتملأ المشهد الروائى ، مؤكداً بذلك حضور هذه الشخصية الفاعل فى حياتنا وما لحضوره من أثر مبتذل وكريه ، وهو رسم كاريكاتيرى ساخن للبعد الجسمى للفولى (**جسده البدين وكرشه المتدلى وربطة عنقه المفكوكة دائماً قليلاً وألوان ثيابه البذيئة غير المتناسقة وشعره المصبوغ بطريقة فجة ووجهه المكتنز الغليظ ونظراته الوقحة الشرسة الكاذبة وطريقته السوقية فى الحديث حين يمد ذراعيه أمامه ويحرك أصابع يديه ويهز كتفيه وبطنه وهو يتكلم وكأنه امرأة سوقية ، كل ذلك يجعل منظره فكاهياً على نحو ما [وكانه يؤدى فقرة لتسلية المشاهدين] ويترك أيضاً فى النفس إحساساً مبتذلاً كريهاً**) " الرواية ص١١٨ " . وإذا كان

الوصف للشخصيتين السابقتين لجأ فيهما السارد إلى الوصف " الصريح " ، فإنه يميل إلى الوصف " الكنائى " الاستعارى ، حينما يصف جسد " الحاج عزام " المسن ، الذى أضحى رمزاً لكبار المنتفعين فى ظل الانفتاح ، فبعد شهر من زواجه الثانى بـ " سعاد " الشابة الأرملة الجميلة **(بان ضعفه بعد شهر واحد من الزواج ، تتحاشى النظر إلى بياض جلده العجوز المجعد وشعيرات صدره القليلة المتناثرة وحلمتيه الصغيرتين الغامقتين ، تتقزز عندما تلمس جسده وكأنها تمسك بيديها سحلية أو ضفدعة لزجة مقرفة)** " الرواية ص١٧٥ " .

وإذا انتقلنا إلى زاوية أخرى يرتبط فيها المكان بالشخصية الروائية أمكننا القول إنه – أى المكان – كثيراً ما ينجح الروائى فى إعطائه أهميته من حيث هو **مفتاح لفهم الشخصية**[٥٩] ، أو هو الذى يمنح الشخصية هويتها داخل العمل ؛ فلا يمكن أن نفهم حدود شخصية " الشيخ بلال " ومجموعة الإخوان فى معسكرهم بطرة ، كذلك لا نستطيع أن نفهم شخصية " رضوى أبو العلا " وهى واحدة من أرامل شهداء الإخوان تسكن معهم بالمعسكر المعزول ، أعنى لا نستطيع أن نفهم سلوكهم جميعاً وتفكيرهم فى تزويج " طه الشاذلى " من " رضوى أبو العلا " بالمعسكر زواجاً سهلاً وسريعاً على طريقة الجماعة الإسلامية إلا إذا تصورنا البيئة المكانية التى يسكنونها بعيداً عن المجتمع وكذا فى ضوء بيئتهم الدينية والفكرية ، وقل الأمر نفسه فى أبعاد شخصية " الشيخ شاكر " وما منحه مسجد أنس بن مالك – كحيز – له من هوية فكرية وديناميه ، وكذا كارزما وحضور فى نفوس مريديه ؛ لأن ماهية الواقع الإنسانى هى نفسها ديناميكية متغيرة عبر التاريخ كما يقول " آلان روب جيرييه "[٦٠] . وإذا تصورنا المجتمع الجديد الذى نشأ فوق سطح عمارة يعقوبيان حينما تحولت حجراته الحديدية إلى حجرات يسكنها أخلاط من الموظفين والنازحين والعمال والبسطاء ؛ أمكننا جيداً أن نرصد أثر البعد المكانى فى تحديد ملامح شخوص سكان السطح من رجال ، وزوجات ينتمين إلى طبقات دون المتوسطة وشعبية تعجز اللغة أحياناً عن وصف بعض سلوكياتهن فوق السطح **(ويحتاج الأمر إلى رسام بارع لكى ينقل إلينا تعبيرات وجه امرأة فوق السطح ، صباح الجمعة ، عندما ينزل زوجها لأداء الصلاة وتغتسل هى من آثار الحب ثم تخرج إلى السطح لتنشر ملاءات الفراش المغسولة ، تبدو فى تلك اللحظة بشعرها المبلل وبشرتها المتوردة ونظراتها الصافية وكأنها وردة ارتوت بندى الصباح فاكتملت وأينعت .)** " الرواية ص٢٦ " .

ولقد أكد من احتفوا بالمكان فى الرواية وعلاقته بالشخصية بما يقدمه المكان خاصة فى بعده التاريخى " أى الزمنى " من أنماط مختلفة للشخصية[٦١] فى الرواية وهى :

1. مكان تاريخى / شخصية تاريخية .

2. مكان تاريخى / شخصية غير تاريخية .
3. مكان عصرى / شخصية تاريخية .
4. مكان عصرى / شخصية عصرية .

تبعاً لهذا التقسيم يمكننا وضع المكان الرئيسى فى الرواية " عمارة يعقوبيان " بوصفه مكاناً " تاريخياً " ؛ أى له تاريخه الزمنى والاجتماعى الخاص ، وإذا وضعنا شخوص الرواية التى تتحرك فى فضائه أمكننا تصنيفهم على النحو التالى :

1) زكى الدسوقى ، حاتم بك رشيد يمثلان شخصيتين تاريخيتين بوصفهما ينتميان طبقياً وتاريخياً إلى تاريخية العمارة .
2) الحاج عزام ، وسكان السطح يمثلون شخوصاً " عصرية " ، بوصفهم لا ينتمون إلى الطبقة السابقة بل الطبقات الجديدة العصرية فى المكان التاريخى .

وأخيراً فإن المكان فى رواية " عمارة يعقوبيان " كثيراً ما يأخذ وظيفته الرمزية فى بناء نفسية الشخصية الروائية[٦٢] ويتحكم فى سلوكها ، ولعل نموذج شخصية " طه الشاذلى " أكبر الشواهد على أثر المكان (بواب – بوابة العمارة) فى جعله يغير من حياته بعد صدمته بالواقع ليتحول إلى شخصية أخرى تتبنى الأيدلوجية الأصولية ويتجه من مكانه الحاضر فى العمارة والمجتمع ووسط البلد إلى مكان الغياب فى الصحراء ؛ لأنه فى ذلك الفضاء البعيد يعيد اكتشاف نفسه وحضوره من جديد ، كما أن معسكر الإخوان بوصفه مكاناً مؤطراً نجح فى أن يلم شتات نفسه المفتتة ، ثم جاء بيت زواجه الجديد بالمعسكر مكاناً آخر يمنحه المزيد من التوازن وإعادة تحقيق ذاته من جديد .

– كذلك إذا وضع المكان بإزاء المكونات السردية (سارد ، سرد ، مسرود له) أمكننا القول إنه من جهة **موقع** " **السارد** " **بالنسبة للمكان فى الرواية** ؛ فلقد حاول بعضهم رصد ثلاثة أنواع للسارد فى علاقته بالمكان ، ولعل السارد فى يعقوبيان ينتمى إلى التصنيف الثانى الذى سماه أحدهم " سارد زائر " ، وعنده تتحقق الجمالية فى هذا النوع تحديداً من خلال معايشته للمكان التى تنتقل بدورها إلى المتلقى الذى يشاركه هذه المعايشة " ولهذه الوضعية جمالها إذ يهتم السارد برسم جغرافية المكان محاولاً منحه الصفات المميزة والفارقة المحددة "[٦٣]، وهذا ما حققه الكاتب بما أضافه من لوحات وصفية فى وصف العمارة من الخارج وصفاً ينطق بخصوصيتها على المستويين التاريخى ، والفنى لطرازها المعمارى الخاص . كذلك عن علاقة النص السردى ذاته بالمكان فإنه يمكن وضع " عمارة يعقوبيان " فى التصنيف الثانى وهو " بداية

سردية مع الإشارة لمكان محدد مسمى "[٦٤] ، إذ أن النص الاستهلالى يشير صراحة إلى فضاء مكانى ، وينقل القرئ إليه منذ البداية ، يقول فى مفتتحها (**المسافة بين ممر بهلر حيث يسكن زكى بك الدسوقى ومكتبه فى عمارة يعقوبيان لاتتعدى مائة متر لكنه يقطعها كل صباح فى ساعة ، إذ يكون عليه أن يحيى أصدقاءه فى الشارع : أصحاب محلات الملابس والأحذية والعاملين فيها من الجنسين ، الجرسونات والعاملين فى السينما ورواد محل البن البرازيلى ، حتى البوابين وماسحى الأحذية والمتسولين وعساكر المرور يعرفهم زكى بالاسم ويتبادل معهم التحيات والأخبار**) " الرواية ص٩ " ، وإذا نظرنا إلى الرواية بوصفها تنتمى إلى الرواية الواقعية أمكننا التأكيد على ما يلعبه المكان فيها من دور فاعل فى السرد والحكى وهذا ينسحب على عمارة يعقوبيان إذ أن المكان فيها يلعب دوره الجمالى من خلال ما يمكن قوله بتعبير " ميتران " " إن المكان يؤسس الحكى "[٦٥] .

ومن الجدير الإشارة إليه أن الرواية التى اتخذت عنواناً دالاً بطريق مباشرة على مكان بعينه ؛ وهو مكان واقعى غير متخيل توجه أنظار المتلقى " المسرود له " إلى المكان موحية له بأنه هو البؤرة التى ستدور حولها الأحداث ، وأن ارتباطاً ما يجمع بين شخوص الرواية ومكانها المحورى " عمارة يعقوبيان " ، فالعنوان بوصفه بوابة ذهبية أو قل عتبة النص يدل بإلحاح على مكان ، وبنية العنوان على هذا النحو التركيبى الإضافى يجعل المتلقى شاخصاً منذ البداية إلى العنوان ، مثيراً لديه الفضول لمعرفة ماذا يدور فى ، وماذا عن تلكم البناية الماثلة فى الحقيقة الواقعة ؟ ، فذكر اسم له وجوده فى الجغرافيا يعمل على إيقاظ حس المتلقى ويولد الأسئلة والتوقعات " الأماكن الجغرافية عندما تترد بأسمائها عبر النص الروائى تعمل على إيقاظ حس المتلقى ، ... وظهور عنصر جغرافى باسمه تكون له فاعلية ما يشبه الالتفات فى البلاغة العربية "[٦٦] ، فالتنبيه الذى حققه العنوان لدى المسرود له يعكس دلالة جمالية لا يخطئها من يستمع إلى عنوان لافت لأية رواية .

– أما اللغة عنصراً رئيساً من عناصر القصة فلها مع المكان مجموعة من العلاقات المتبادلة ؛ هذه العلاقات تعد أحد أهم الإسهامات فى إنشاء الجمالية . فليست الحقيقة التى تحيط بنا هى ما نراه بأعيننا من إنسان وجماد وأشياء ذات أبعاد هندسية فى الفضاء الرحب ، " بل هى – إلى جانب ذلك – كل ما يضيفه الخطاب اللغوى من قيمة إخبارية عن هذه الكائنات والأشياء "[٦٧]، **فالخطاب اللغوى إذن لا ينبغى أن نغفل دوره فيما يضيفه ، أو يعدله من الأمكنة التى يشخص إليها واصفاً** ، ولقد تعرفنا فيما مضى من نصوص تضمنت لوحات وصفية جاءت على لسان السارد لميدان سليمان باشا ومحاله وكذلك لعمارة يعقوبيان ، ولقد جاء

أيضاً وصف لبعض شخوص الرواية لهذه الأمكنة وهنا يهمنى أن أؤكد على المستويات المختلفة فى المنظور التعبيرى ؛ فقد يقترب منظور الراوى من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه وقت توقف لغة السرد وبداية لغة الحوار للشخصية مع غيرها . " أما إذا أدخل قول الشخصية فى سياق القصة وتولى الراوى نقله فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجاً "[٦٨]، فإيمان الراوى فى " يعقوبيان " بجمال ميدان سليمان باشا فى الزمن الجميل الأليف ينطق به – أى بهذا الإيمان والإقتناع لدى الراوى – " زكى الدسوقى " بلغته المتكسرة من أثر الخمر فى أثناء عودته مترنحاً بصحبة " بثينة " **(بعد انقضاء السهرة اجتازا ميدان سليمان باشا فى طريقهما إلى المكتب ، كان زكى مخموراً تماماً فأمسكت به بثينة من خصره لتسنده وأخذ يصف لها بلسان ثقيل شكل الميدان زمان .. توقف أمام المحلات المغلقة وقال : هنا كان فيه بار جميل صاحبه يونانى وجنبه كوافير ومطعم وهنا محل لابورصا نوفا للجلود .. كل المحلات كانت قمة فى النظافة وبتعرض بضائع من لندن وباريس ..)** " الرواية ص٢٣١ " .

كما تلعب اللغة دوراً فاعلاً فى التمييز بين الفوارق الاجتماعية والطبقات الاجتماعية التى ترتبط بأمكنة معينة ، فاللغة أحد المحددات الاجتماعية كالعادات والتقاليد ، تتميز بها البيئات الاجتماعية ؛ لأنها بالنسبة للفرد " بطاقة الهوية الدالة على انتمائه إلى تلك الجماعة أو هى العلامة التى تحدد هويته لنفسه وللآخرين "[٦٩] . والعالم الروائى عالم متعدد وغنى بما يحمله من ألوان النماذج البشرية وبيئاتها الاجتماعية . وإذا كانت الرواية كما يقول " باختين " " هى التنوع الاجتماعى للغات "[٧٠]، فإننا نؤكد على أثر المكان فى اللغة بعامة ، فلايختلف أحد على أن الأمكنة – أو قل البيئات – تدفع بلغة ساكنيها تلقاء مستوى معين صوتياً ودلالياً ، فسكان الريف تختلف لغاتهم عن سكان المدينة وقل الأمر ذاته بالنسبة لسكان المدن الساحلية أو المناطق الصحراوية . ولقد لعب المكان دوره الجمالى فيما تركه من أثر على لغة بعض شخوص الرواية الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة ؛ فلغة " زكى الدسوقى " ، وكذلك " حاتم بك رشيد " تختلف عن لغة سكان سطح العمارة مثل " ملاك خلة " وبقية النازحين كعبد ربه ، وتبعاً لهم نسوتهم ، فالأولان بحكم انتمائهما إلى الطبقة الأرستقراطية من سكان العمارة الأصليين ، وبحكم ثقافتهما الأجنبية يختلفان عن باقى السكان من البسطاء الشعبيين ؛ يظهر ذلك جلياً من خلال لغة الحوار التى عكست تعدداً فى الأصوات أو قل بالأحرى تناقضاً فى الأصوات يعزز التناقض الاجتماعى بين الطبقة التى ينتمى إليها كل من الفريقين ، فهكذا أسهم المكان فيما يسمى بـ " الأسلبة فى اللغة "[٧١]المشيرة بدورها إلى شبكة المفارقات المتعارضة بين زمنين وطبقتين جسدتهما العمارة . ويطول بنا المقام لو استعرضنا مقاطع لغوية متنوعة لحوارات شخوص الرواية ، وهى حوارات تكشف فى لغتها عن الأثر البعيد القابع للمكان من وراء لغة

الشخصيه ، كعبد ربه الصعيدى فى حواراته مع صديقه حاتم بك رشيد الشاذ ، ففى مثل هذه الحوارات المتعددة بينهما على طول الرواية يطل المكان برأسه مؤكداً أثره المباشر فى بعديه الجغرافى ، والاجتماعى الثقافى فى تلوين اللغة بين كل منهما ويختزل فى لمحة إشارية خاطفة لوناً من التناقض فى جمع الإثنين المختلفين لحاجة طارئة آثمة تكشف بدورها هى الأخرى عما تمارسه المدنية كمكان من قهر واستهلاك واستلاب لبسطاء الريف النازحين لعوزهم من أقاصى الصعيد الفقير .

صورة أخرى ، لكنها مغايرة ، من جمالية المكان ، تتصل باللغة ، غير أن اللغة هذه المرة لا نتناولها فى علاقتها بالمكان بوصفها أثراً عنه ، وإنما بوصفها جزءاً منه . إذ يمكننا أن نتحدث بعيداً ، عن نوع من المكان مغاير لما سبق من الأمكنة الحياتية المشاهدة بألوانها وصورها . ونوجه حديثنا فى السطور التالية عما اصطلح على تسميته " **الفضاء النصى** "[٧٢]**فى مقابل** " **الفضاء الروائى** " ، فهو فضاء – أى الفضاء النصى – زمكانى – إن صح التعبير – ينشأ عن مستوى من اللغة ذى بعدين ؛ أحدهما زمانى والآخر مكانى ، وعنه يقول أحدهم " غير أن اللغة وإن كانت زمانية فى طبيعتها إلا أنها تحمل فى الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى إننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلاً فى الوقت نفسه لحيز مكانى .. فاللغة فى هذا المستوى تشكيل صوتى له دلالة مكانية "[٧٣]، ونستطيع العثور على هذا الفضاء النصى من خلال ما تلعبه اللغة " الكتابة " من احتلال حيز " مساحة " على الورق ، وهو فضاء لا تتحرك فيه الشخوص بل تتحرك عنده عين القارئ . وفى هذا النوع من الفضاء نجد أن الروائيين الجدد خاصة قد استثمروه مستحدثين تقنيات جديدة له مثل " التقطيع والإنطاق أو الأنسنة والتشخيص "[٧٤]، ورغم ما أشرت إليه من واقعية رواية " عمارة يعقوبيان " بطريقة أو بأخرى ، فإنه يمكننى القول – مرجحاً – إن المؤلف قد حاول قدر الطاقة الإفادة من مثل هذه التقنيات فى بناء روايته ؛ إذ شيد عمله على فصلين تضمنا ما يقرب من ثمانين مقطعاً ؛ مابين مقاطع سردية ووصفية ، ومشاهد حوارية ، غير أنه عمد فى كثير من المواضع للانتقال من مشهد إلى آخر إلى (حسن التخلص) عن طريق ترك مساحات بيضاء متعمداً ذلك لإشراك المتلقى فى تخيل أبعاد الحدث ونتائجه المتوقعة وحذف ماينتج عن إيراده تفاصيل يسهل على المتلقى استنتاجها ، وذكرها لا طائل من ورائه ، يعد من قبيل الحشو . وهذا التخلص هو ما اصطلح على تسميته فى بيئات نقد الرواية بـ " القطع الضمنى " ، الذى يقول عنه أحدهم " إن القطع عادة مايكون فى الروايات التقليدية مصرحاً به وبارزاً ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمنى الذى لا يصرح به الراوى ، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكى نفسه . والواقع أن القطع فى الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه **يسمح بإلغاء**

التفاصيل الجزئية التى كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها الوقت الذى كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ "[٧٥] . ولقد استخدم المؤلف متعمداً مثل هذه التقنيات التى جاءت على صور ثلاث : فأولها تركه بياضاً قد يأخذ ثلث الصفحة أو معظمها بين بعض المقاطع لهدف – سيأتى بسطه – . وثانيها وضع ختمات ثلاث نجمية (* * *) . وثالثهما وضع نقط متعددة أفقياً لا تقل عن نقطتين ، وذلك حذفاً لكلام يفهمه القارئ تواً بتواصله مع حركة الأحداث سرعة وبطءاً .

أما البياض فجاء فى اثنى عشر موضعاً موزعاً بالرواية ؛ نمثل له بموضعين لافتين ؛ فأولهما تعمده ترك مساحة بياض فى الرواية (ص ٨٧) ليبدأ فى الصفحة التالية قوله معلقاً ومشيراً (تركت هذه المساحة فارغة لأننى لم أجد ما أكتبه فيها .. فالكلمات تصلح لوصف الأحزان أو الأفراح العادية أما لحظات السعادة الكبرى مثل التى عاشها زكى الدسوقى مع حبيبته رباب فإن القلم يعجز عن وصفها) " الرواية ص ٨٨ " ، وقد جاء هذا البياض فى إثر سرده لأزمة " طه الشاذلى " النفسية وإحساسه العميق بالظلم والحزن والحنق عندما استبعد من كلية الشرطة نظراً لحرفة أبيه كبواب ، ولقد عبر السارد أيضاً عن لجوء طه إلى الحلم بتخيل نفسه يثأر لكرامته وينتقم من أولئك الضباط الظالمين ، ثم يهديه تفكيره للشروع فى كتابة شكوى يرفعها إلى رئيس الجمهورية . عند هذا المقطع يتوقف السرد تاركاً المتلقى المشارك لطه فى أزمته النفسية يذوق بخياله مرارة الموقف ، وهو إحساس قد يصعب عليه التعبير عنه كما صعب على السارد نقله على النحو الذى أشار إليه . وثانى المواضع جاء فى نهاية الفصل الأول الذى ينهيه ببداية تلميح " ملاك خلة " لبثينة أنه يفهم علاقتها بـ " طلال شنن " التى تعمل فى محله بأجر زهيد مستغلاً حاجتها لأغراضه الجسدية ، كما يبدأ " ملاك خلة " فى التلميح لها أيضاً بعمل جديد مجز لدى " زكى بك الدسوقى " بمكتبه كسكرتيرة ، وتعد هذه أولى الجولات من خطة إستراتيجية كبيرة وبعيدة لـ " ملاك خلة " يبتغى من ورائها السطو على شقة زكى بك بالعمارة مستخدما بثينة التى ستعمل لديه ، والتى قطعاً ستصيد زكى بك فى إحدى لحظات سكره وتهافته على جسدها . وفى ظنى أن المؤلف يعمد إلى هذا " التكنيك " الفنى إيذاناً ببدء مرحلة فاصلة من مراحل الخط الدرامى ، ونقطة تحول محورية فى أحداثها الرئيسية ، تتجه فيها الأحداث صوب تحول العلاقة بين " بثينة " و " زكى بك " التى تصل فى نهاية القصة إلى عكس ما بدأت به ، فمركزية هذا الموضع من سريان السرد واندفاعه مسرعاً ، وتوقيفه ببياض يشغل جل الصفحة عملا على " التوقف السردى " ؛ الذى يعمل بدوره على بطء سرعته ، حتى إذا بدأ الفصل الثانى بأحداث جديدة عاد السرد لسرعته ، فلا يمل القارئ من الإيقاع السردى وتراتب الأحداث .

أهدافاً أخرى سعى ورائها المؤلف بتركه مساحات بيضاء بين بعض المقاطع السردية والحوارية " كالحذف " لبعض التفصيلات ، كما صنع (ص ٢٠٨) بعد حوار دار بين " كمال الفولى " و "

الحاج عزام " فاجأ فيه الأول الثانى بأن " الرجل الكبير " يريد أن يقاسمه أرباح التوكيل الجديد ، ولقد كانت مفاجأة ألجمت " الحاج عزام " وجعلته مدهوشاً مبهوتاً ، ليأتى البياض فى الصفحة مفسحاً للمتلقى فضاءً لتأمل إحدى صور الفساد وما آل إليه لدى السلطة الحاكمة ، وقل مثل ذلك فى مواضع أخرى(٧٦) . والانتقالات بفواصل من بياض أو ختمات أو نقاط ؛ تقنية يلجأ إليها السارد عادة أداة أو قل إحدى بنى الكتابة السردية ، يقول عنها أحدهم " وفى هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر فى نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر . وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الإنتقال إلى صفحة أخرى ، وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرور زمنى أو حدثى "(٧٧) . وعلى أية حال فإن مثل هذه التقنيات وغيرها ، إضافة إلى التوقف بالوصف لإحدى اللقطات النفسية لبعض الشخوص ومشاعرها المكبوتة أو المضطربة كل هذا يسهم فى خلق ما يمكن تسميته بفضاء دلالى لدى المتلقى يتحرك فيه معايشاً ومراقباً وهو لون من الفضاء المجازى ألمح إليه " جيرار جينت " مشيراً إليه بأنه " الصورة التى تخلقها لغة الحكى وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام . "(٧٨) .

غير أن الثابت المهم الذى ينبغى الإشارة إليه هو أن الثمانين مشهداً التى انبنت ، أو قل تألفت منها الرواية كلها بفصليها ، والتى أسهم القطع الضمنى أو البياض أو غيرهما فى تغير المشاهد واختلافها جاءت مستفيدة من تقنيات التشكيل السينيمائى الذى يستعين عند " الانتقال " بتقنيات منها " **التوالى السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة** "(٧٩)، وبصيغة أخرى فإن كل مقطع من المقاطع الثمانين (سرداً كان أم حواراً) يمثل مكاناً بعينه (شارع سليمان باشا – وسط البلد – عمارة يعقوبيان – شقة زكى بك – شقة حاتم بك – سطح العمارة – حجرات سطح العمارة الخمسون – بار مكسيم – بار شينو – معسكر الإسلاميين ... ألخ) والانتقال من مقطع من هذه المقاطع إلى آخر هو انتقال من مكان إلى آخر ؛ من فضاء مفتوح إلى آخر مغلق أو مؤطر ؛ وإذا انتهى المقطع (أى يختفى فضاؤه) يتم الانتقال (بعد بياض أو ختمات ثلاث) إلى مقطع (أى فضاء آخر) ، و يستمر المؤلف فى التنقل بالمتلقى من فضاءات إلى أخرى اتجاهاً إلى الأمام أو عودة إلى الخلف ، ثم يعاود مواصلة نفس أحداث المقطع الأول (فى مكان آخر) ليتركه إلى أحداث المقطع الثانى (فى مكان ثان) ، وتظل الصور تتوالى ، والأحداث تتلاحم وتتشابك بوصل ماانقطع منها سابقاً والدفع بها فى مجرى الأحداث . وهذه تقنية مقصودة اضطر إليها للإمساك بأحداث الرواية المتنوعة ، وشخوصها المتعددة وبالجملة بقصصها الفرعية المتشعبة التى تثرى فى المجمل العام المنحنى الدرامى للعمل(٨٠) .

– إن رواية " عمارة يعقوبيان " فى بنيتها عامة ، و " بنية المكان " فيها على وجه الخصوص تؤكد على مقدرة هندسية حكائية جيدة أسهم بانيها فى جعل المكان أهم ما يلفت من عناصر السرد بها ، إذ **تجلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التى تتضافر لتشييد الفضاء الروائى المتخم بالأحداث والقصص الفرعية** ، ومن هنا جاءت جمالياته أيضاً من خلال النظام الذى خضعت له أمكنة الرواية من ترتيب وتنظيم بنفس الدقة التى نظمت بها بقية عناصر الرواية ، الأمر الذى جعل المكان يؤثر فيها ويقوى من نفوذها ؛ فلاشك أن " تغير الأمكنة الروائية سيؤدى إلى نقطة تحول حاسمة فى الحبكة ، وبالتالى فى تركيب السرد والمنحنى الدرامى "[٨١]، الأمر الذى يجعل النص الروائى متلاحم العناصر ، مكتمل البناء لتجئ الرواية بناءاً موازياً لبناية " عمارة يعقوبيان " الواقعية ، غير أن عالم الرواية فى يعقوبيان يختلف عن عالم العمارة ذاتها فى الواقع ، وذاك هو الفرق بين ماهو فنى متخيل ، وماهو حقيقى بالواقع ، وعن الفرق بين العالمين يقال " العالم الأول محدود ومركز ، وهو يبدو لنا أكثر حبكة ونظاماً لأنه عالم مصنوع ، أما الثانى فهو واسع وعريض وتختلط فيه الأمور على نحو مهوش "[٨٢] . غير أنه يمكننا القول – مجازاً – أن الرواية – رغم واقعيتها – أضحت رواية حديثة ؛ لا من جهة تجريب أو استخدام تقنيات الحداثيين للزمان أو المكان وإنما من جهة تجاوزه الواقع إلى الوهم ، والألفة إلى الغرابة ، وهذا ما أكده أحدهم[٨٣]، وهذا التجاوز قد وصل إلى حد التماهى ؛ الواقعى فى الفنى ، والحقيقى فى المتخيل . غير أنه ينبغى أن ننتبه إلى أن المؤلف حينما يشيد عالمه الفنى فإنما يخضعه إلى منطقه الخاص ، ورؤيته القابعة فى عمق العمل التى تشد إليها رؤى الشخوص ومجرى الأحداث ، وهذه الرؤية هى خطة الكاتب التى تعد فى حد ذاتها – وبتعبير جوليا كريستيفا[٨٤] – لوناً مغايراً من (الفضاء) ، فالكاتب حين يخلق عالماً تخيلياً " فإنه يحلل العالم الخارجى إلى عناصره الأولية البسيطة . ليس طبقاً لمنطق الواقع الخارجى ، وإنما طبقاً لمنطقه الفنى ورؤيته طبقاً لحلمه الخاص الذى يكون رد فعل مضاد تجاه هذا الواقع "[٨٥] ، وقارئ رواية عمارة يعقوبيان يدرك فى يسر أن السارد الذى كثيراً ما تطابق مع المؤلف كان صوته مميزاً من بين أصوات الرواية ، فموقفه جلى ، ومعرفته بالأحداث كانت معرفة كلية ، نرصد موقعه فى المسافة ما بين مكانه بالنسبة للشخصية بالرواية ؛ فهو حيناً أكبر منها ، يدير الحوار ويوجه الأحداث . وحيناً آخر يساويها ؛ يندغم صوته فى صوتها ، محققاً حضوراً لافتاً .

وفى الختام ، فقد شيد علاء الأسوانى عمارة روايته ، حاول قدر طاقته بناءها على نحو أخاذ ، حريصاً على إصدام القارئ فى واقعه وإدهاشه فنياً فى آن ؛ وفى سبيل ذلك حاول الإفادة فى بنيته للمكان من تقنية الرواية الجديدة ، مبرزاً جماليته التى جاءت من خلال التحامه بشتى

العناصر السردية ؛ كالزمان الذى جسده المكان بوصفه – أى المكان – شاهداً على عصره الراهن وما سبقه من عصور تبدلت خلالها كثير من القيم الحضارية والثقافية والاجتماعية . كما تبدت جماليته أيضاً من خلال كشفه للشخصية الروائية ووضعها موضعها فى سلم الطبقة الاجتماعية ، إضافة إلى التقاطه العلائق النفسية بين شخوص الرواية وأمكنتها . وقد جاء الفضاء النصى على النحو الذى بيناه آنفاً مسهماً بدوره الفاعل فى حذف التفاصيل أو وضع المتلقى موضعاً جعله مشاركاً للأحداث تاركاً مكانه الآنى إلى أمكنة الرواية . غير أن السارد فى الرواية لم يضع فرصة لمسرحة الأحداث تاركاً أبطاله يتحركون ، وينطقون بأصواتهم فى حرية ، بل كان صوته بارزاً وأحياناً مباشراً فى خطابه المتلقى .

الهوامـــش

1. د. **حميد لحمدانى** ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ ، ص٦٨ .

2. د. **عبد الملك مرتاض** ، فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد " عالم المعرفة ٢٤٠ " ديسمبر ١٩٩٨ ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص١٦٠ .

3. **لؤى على خليل** ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، إبريل / يونيو ١٩٩٧ ، مج ٢٥ ، ع٤ ، ص٢٤٣ .

4. د. **عز الدين اسماعيل** – الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى – القاهرة ، ط٨ ، د. ت ، ص١١٨ .

5. د. **حميد لحمدانى** ، مرجع سابق ص٧٠ .

6. **ديفيد لودج** ، الفن الروائى ، ت : ماهر البطوطى ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ ، ص٦٩ .

7. **برنار فاليط** ، النص الروائى ، تقنيات ومناهج ، ت : رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٩ ، ص٣٩ .

8. د. **عبد الوهاب شعلان** ، من البنية إلى السياق دراسات فى سوسيولوجيا النص الروائى ، مكتبة الآداب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ م ، ص١٣٥ .

9. **شعيب حليفى** ، النص الموازى ، مجلة الكرمل ، قبرص ، ع ٤٦ ، ١٩٩٢، ص٨٢ (وهذه المكونات الخمسة هى " الفضائى ، الفاعل ، الزمنى ، الحدثى ، الشيئى ") .

10. تَحمَّس مرتاض لمصطلح " الحيز " ، راجع **عبد الملك مرتاض** " مرجع سابق " ، ص١٤١ ومابعدها ، بينما تحمس لحمدانى لمصطلح " فضاء " مرجع سابق ، ص٦٤ وما بعدها .

11. **صلاح صالح** : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص٧٠ .

12. **د. حبيب مونسى** ، فلسفة المكان فى الشعر العربى / قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص١٢٧ .

13. **د. أمينة رشيد** ، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص٢٠٥ .

14. **د. محمد عزام** ، فضاء النص الروائى – مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان ، دار الحوار للنشر والإعلان ، اللاذقية ، سوريا ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٧ .

15. **جورج بيرك** ، فصائل الفضاءات ، ترجمة : عبد الكريم الشرقاوى ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص١٠ .

16. **بيرسى لوبوك** ، صنعة الرواية ، ترجمة : د/ عبد الستار جواد ، دار مجدلاوى ، عمان ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠م ، ص١٩٩.

17. **د. مصطفى الضبع** ، إستراتيجية المكان " دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ٧٩ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٨ ، ص١٥٣ .

18. نفسه ص١٥٥ .

19. راجع : **د/ صلاح فضل** ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٦٤ ، أغسطس ١٩٩٢م ، ص٢٨٩ . وراجع أيضاً : د/ سيزا قاسم ، بناء الرواية – دراسة مقارنة فى " ثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ ، ص١٨٣ .

20. نفسه (**سيزا قاسم**) ، بناء الرواية ص١٨٤ – ١٨٥ . وراجع أيضاً : عبد العالى بوطيب " مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى بين الإئتلاف والإختلاف " مجلة فصول " زمن الرواية " الجزء الأول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ص٧٠ وما بعدها .

21. **د. وجيه يعقوب السيد** ، " بناء الرواية " دراسة فى رواية " عمارة يعقوبيان " لعلاء الأسوانى ، مجلة " فيلولوجى " سلسلة فى الدراسات الأدبية واللغوية ، صحيفة علمية محكمة / عدد يناير ٢٠٠٧ ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، القاهرة ، ص١٦٨

22. **د. جابر عصفور** ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، المركز الثقافى العربى ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص١٤ .

23. **عماد فوزى الشعيبى** ، الخيال عند غاستون باشلار ، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة دمشق ، ١٩٩٧ ، ص١١ .

24. **د. محمد عزام** ، مرجع سابق ، ص٢٠٧ .

25. راجع : **د. عز الدين إسماعيل** ، الأسس الجمالية فى النقد العربى " عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

26. **د. محمد نجيب التلاوى** ، وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق " دراسة " ، ٢٠٠٠ ، ص١٣٩ .

27. **مارى تريز عبد المسيح** ، القراءة النصية ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع٣ ، مارس ١٩٩٦ ، ص١٨٧ .

28. **د. عبد الملك مرتاض** ، " فى نظرية الرواية " ، مرجع سابق ، ص ١٤٩ .

29. **هدى عطية عبد الغفار** ، جماليات المكان فى الشعر المصرى الجديد ، دراسة ظواهرية تأويلية (دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب – جامعة عين شمس ، ٢٠٠٩) ، القاهرة ، ص٢٨ .

30. **د. رفقى بدوى** ، قراءات نصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص٤٧ .

31. **علاء الأسوانى** ، عمارة يعقوبيان ، مكتبة مدبولى ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٠ ، ٢١ .

32. **د. عبد الملك مرتاض** ، ألف ليلة وليلة ، دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد ، دار الشئون الثقافية / ط١ ، ١٩٩٨ ، ص١٠٨ .

33. **غاستون باشلار** ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ ، ص٣٨ .

34. نفسه ، ص٤٢ .

35. **جلبير دوران** ، الأنثروبولوجيا (رموزها ، أساطيرها ، أنساقها) ، مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص٢٢٢

36. **د. عبد العزيز موافى** ، أفق النص الروائى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص٢٥ .

37. **د. مراد عبد الرحمن مبروك** : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ ، ص ١٧ .

38. **د. مصطفى الضبع** ، استراتيجية المكان (مرجع سابق) ، ص ١٣٠ .

39. **د. عبد الوهاب شعلان** ، مرجع سابق ، ص ١٣٨ .

40. **جمال الغيطانى** ، (نقطة عبور عمارة يعقوبيان) ، أخبار الأدب ، نقلاً عن الملاحق المنشورة فى ذيل الرواية .

41. **د. صلاح فضل** ، الإبداع شراكة حضارية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص ٩٩ .

42. **د. مراد مبروك** ، مرجع سابق ، ص ١٦ .

43. **د. زكريا إبراهيم** ، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، ١٩٦٦ ، ص٢٣٢ .

44. **د. نبيلة إبراهيم** ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت ، ص١٤٤ .

45. **د. حميد لحمدانى** ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .

46. **ادوارد هال** : " البروكسيمياء " أو علم المكان ، ترجمة : بسام بركة ، العرب والفكر العالمى ، ع٢ ، ربيع ١٩٨٨ ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ص٦٨ .

47. نقلاً عن **دانييل برجيز** : النقد الموضوعاتى – ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، تأليف مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع ٢٢١ ، ١٩٩٧ ، ص ١٢٥.

48. **غاستون باشلار** ، مرجع سابق ، ص١٠٥ .

49. **د. حبيب مونسى** ، مرجع سلبق ، ص١٢٧ – ١٢٨.

50. **صلاح صالح** ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .

51. **د. مصطفى الضبع** ، مرجع سابق ، ص ١١٧ .

52. نفسه ، ١٩٥ .

53. نفسه .

54. **د. سامية أسعد** ، القصة القصيرة وقضية المكان ، فصول المجلد الثانى عدد يوليو ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص١٨٦ .

55. **ميشال بوتور** ، بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيو ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص٥٠ .

56. **صلاح الدين بو جاه** ، الشئ بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١٩٩٣ ، ص٥٩ .

57. **سعيد بنكراد** ، النص السردى ، دار الأمان ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص١١٢

58. **د. حبيب الشارونى** ، فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص٢٣٧ .

59. **خالد الغريبى** ، جدلية الأصالة والمعاصرة ، قابس ، تونس ، د . ت ، ص ١٨٧ ، وانظر : **صفوت الخطيب عبد الله** ، الأصول الروائية فى رسالة الغفران ، دار الهداية ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص١٣ ، وانظر : **لؤى على خليل** ، مرجع سابق ، ص٢٤٣ .

60. **لوسيان جولدمان** ، وآخرون ، الرواية والواقع ، ترجمة : رشيد بن حدو ، منشورات عيون البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ١٩١ص .

61. **د. مصطفى الضبع** ، مرجع سابق ، ص١٢٢ (بتصرف) .

62. راجع : **شاكر عبد الحميد** : الحلم والرمز والأسطورة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٢٠٥ .

63. **د. مصطفى الضبع** ، مرجع سابق ، ١٧٨ .

64. نفسه ص١٦٠ .

65. نقلاً عن : **د. حميد لحمدانى** ، بنية النص السردى ، مرجع سابق ، ص٦٥ .

66. **د. مصطفى الضبع** ، مرجع سابق ، ص٩٢ – ٩٣ .

67. **تيسير عبد الجبار الألوسى** : المكان ودلالته ودوره السردى – قراءة فى رواية ابراهيم الكونى : البئر نموذجاً ، مجلة علوم إنسانية ، ع٦ ، فبراير ٢٠٠٤م ، ص١٠ .

68. **د. سيزا قاسم** ، بناء الرواية ، مرجع سابق ، ص٢٢٢ .

69. **د. محمد الجوهرى** ، علم الاجتماع ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص٧٠

70. **ميخائيل باختين** ، الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٣٩ .

71. **محمد نجيب التلاوى** ، وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية (مرجع سابق) ، ص٦٨ .

72. **د. حميد لحمدانى** ، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى (مرجع سابق) ، ص٥٦ .

73. **د. عز الدين إسماعيل** ، التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط٤ ، د. ت ، ص١١٤ .

74. **د. عبد الملك مرتاض** ، فى نظرية الرواية (مرجع سابق) ، ص١٤٢ .

75. **د. حميد لحمدانى** ، مرجع سابق ، ص٧٧ .

76. الرواية : راجع ص٢٣٩ ، ٢٩٤ .

77. **د. حميد لحمدانى** ، مرجع سابق ، ص٥٨ .

78. نقلاً عن : نفسه ، ص٦٢ .

79. **د. مراد مبروك** ، بناء الزمن فى الرواية المعاصرة (مرجع سابق) ، ص١٦ ، ١٧ .

80. أظن أن تشييد الرواية على هذا النحو قد يسر إعادة تقديمها فيلماً سينيمائياً ، وقد يعزز هذا قولاً شائعاً بأن الكاتب – علاء الأسوانى – كان فى نيته عندما شرع فى كتابتها أنها ستمثل فى السينما .

81. **د. مصطفى الضبع** ، استراتيجية المكان (مرجع سابق) ، ص١٥١ .

82. **د. نبيلة إبراهيم** ، نقد الرواية (مرجع سابق) ، ص١٨ .

83. **د. عبد الوهاب شعلان** ، (مرجع سابق) ، ص١٣٣ .

84. نقلاً عن **د. حميد لحمدانى** ، ص ٦١ .

85. **د. عبد العزيز موافى** ، (مرجع سابق) , ص٣٤ .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

الأسوانى ، علاء :

١ – عمارة يعقوبيان ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

ثانياً : المراجع العربية والمترجمة :

إبراهيم ، د. زكريا :

٢– فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، ١٩٦٦ .

إبراهيم ، د. نبيلة :

٣– نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت .

اسماعيل ، د. عز الدين :

٤– الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى / ط٨ ، القاهرة ، د. ت .

٥– الأسس الجمالية فى النقد العربى " عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٦– التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب / ط٤ ، القاهرة ، د. ت .

باختين ، ميخائيل :

٧– الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر / ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

باشلار ، غاستون :

٨– جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / ط٢ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ .

بدوى ، د. رفقى :

٩– قراءات نصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

برجيز ، دانييل :

١٠– النقد الموضوعاتى : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، تأليف مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب / ع ٢٢١ ، الكويت ، ١٩٩٧ .

بنكراد ، سعيد :

١١– النص السردى ، دار الأمان / ط١ ، الرباط ، المغرب ، ١٩٩٦ .

بوتور ، ميشال :

١٢- بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيو ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧١ .

بيرك ، جورج :

١٣- فصائل الفضاءات ، ترجمة : عبد الكريم الشرقاوى ، دار توبقال للنشر / ط١ ، المغرب ، ، ٢٠٠٠ .

التلاوى ، د. محمد نجيب :

١٤- وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

بو جاه ، صلاح الدين :

١٥- الشئ بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١٩٩٣ .

جولدمان ، لوسيان ، وآخرون :

١٦- الرواية والواقع ، ترجمة : رشيد بن حدو ، منشورات عيون البيضاء / ط١ ، المغرب ، ١٩٩٨ .

الجوهرى ، د. محمد :

١٧- علم الاجتماع ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

حليفى ، شعيب :

١٨- النص الموازى ، مجلة الكرمل / ع ٤٦ ، قبرص ، ١٩٩٢ .

دوران ، جلبير :

١٩- الأنثروبولوجيا (رموزها ، أساطيرها ، أنساقها) ، ت: مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / ط٢ ، بيروت ، ١٩٩٣ .

رشيد ، د. أمينة :

٢٠- تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

الشارونى ، د. حبيب :

٢١- فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، دار المعارف / ط٢ ، القاهرة ،١٩٨٤ .

شعلان ، د. عبد الوهاب :

٢٢- من البنية إلى السياق دراسات فى سوسيولوجيا النص الروائى ، مكتبة الآداب / الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ م .

الشعيبى ، عماد فوزى :

٢٣- الخيال عند غاستون باشلار ، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة دمشق ، ١٩٩٧ .

صالح ، صلاح :

٢٤- قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، دار شرقيات للنشر والتوزيع / ط١ ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

الضبع ، د. مصطفى :

٢٥- إستراتيجية المكان " دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ٧٩ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٨ .

عبد الحميد ، د. شاكر:

٢٦- الحلم والرمز والأسطورة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

عبد الغفار ، د. هدى عطية :

٢٧- جماليات المكان فى الشعر المصرى الجديد ، دراسة ظواهرية تأويلية (دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب – جامعة عين شمس ، ٢٠٠٩) ، القاهرة .

عبد الله ، د. صفوت الخطيب :

٢٨- الأصول الروائية فى رسالة الغفران ، دار الهداية ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

عزام ، د. محمد :

٢٩- فضاء النص الروائى – مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان ، دار الحوار للنشر والإعلان ، اللاذقية ، سوريا ، ١٩٩٦ .

عصفور ، د. جابر :

٣٠- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، المركز الثقافى العربى / ط٣ ، ١٩٩٢ .

الغريبى ، د. خالد :

٣١- جدلية الأصالة والمعاصرة ، قابس ، تونس ، د . ت .

الغيطانى ، جمال :

٣٢- " نقطة عبور / أخبار الأدب " ، ملحق رواية : عمارة يعقوبيان للأسوانى ، مكتبة مدبولى ، ٢٠٠٥ .

فاليط ، برنار :

٣٣- النص الروائى ، تقنيات ومناهج ، ت : رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٩ .

فضل ، د. صلاح :

٣٤- بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة / العدد ١٦٤ ، الكويت ، أغسطس ١٩٩٢م .

٣٥- الإبداع شراكة حضارية ، المجلس الأعلى للثقافة / ط١ ، ٢٠٠٧ .

قاسم ، د. سيزا :

٣٦- بناء الرواية – دراسة مقارنة فى " ثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

لحمدانى ، د. حميد :

٣٧- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر / ط٢ ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .

لوبوك ، بيرسى :

٣٨- صنعة الرواية ، ترجمة : د. عبد الستار جواد ، دار مجدلاوى / ط٢ ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠م .

لودج ، ديفيد :

٣٩- الفن الروائى ، ت : ماهر البطوطى ، المجلس الأعلى للثقافة / الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ .

مبروك ، د. مراد عبد الرحمن :

٤٠- بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ .

مرتاض ، د. عبد الملك :

٤١- فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السرد " عالم المعرفة ٢٤٠ " ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٨ .

٤٢- ألف ليلة وليلة ، دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد ، دار الشئون الثقافية / ط١ ، ١٩٩٨.

موافى ، د. عبد العزيز :

٤٣- أفق النص الروائى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

مونسى ، د. حبيب :

٤٤- فلسفة المكان فى الشعر العربى / قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .

ثالثاً : الدوريات :

مجلة :

45- إبداع ، القاهرة / ع٣ ، مارس ١٩٩٦ .

46- العرب والفكر العالمى / ع٢ ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ربيع ١٩٨٨ .

47- عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب / مج ٢٥ ، ع٤ ، الكويت ، إبريل / يونيو ١٩٩٧ .

48- علوم إنسانية ، ع٦ ، فبراير ٢٠٠٤م .

49- فصول / المجلد الثانى ع يوليو ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

50- فصول " زمن الرواية " الجزء الأول / المجلد الحادى عشر / العدد الرابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، شتاء ١٩٩٣.

51- " فيلولوجى " سلسلة فى الدراسات الأدبية واللغوية ، صحيفة علمية محكمة / عدد يناير ٢٠٠٧ ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، القاهرة .

الفصل الثالث

بنية الزمن في رواية " العاطل "

لكاتبها : ناصر عراق

تثير رواية (العاطل) لكاتبها (ناصرعراق)* من حيث الشكل النوعي الذي تنتمي إليه ، ومن حيث بنية عناصرها القصصية جملة من الإشكاليات ، فهي تقدم نصاً مزدوجاً يحمل وجهين : وجهاً أو قُل نصاً متخيلاً ابتناه المؤلف علي لسان السارد (محمد عبد القوي الزبال) الذي هو الشخصية الرئيسة في الرواية ، و من ثم فالسارد مشارك ، يسرد بضمير المتكلم الحكاية ، منذ أول فصولها حتي إذا انتهى من قراءة الفصل التاسع والعشرين ، وشرع القارئ / الناقد فى قراءة فصلها الثلاثين الأخير وجد نفسه أمام فخ نصبه له المؤلف ، فيكتشف أنه كان بصدد نص هو أقرب لرواية السيرة الشخصية ، أو الترجمة التي يحتل فيها أدب الاعتراف حضوراً طاغياً ، فآخر فصولها بل سطورها يكشف أن الراوى الذى كادت أزمته أن تنفرج يمسك بالقلم ويكتب قصته – سيرته – سبيلا للخروج من أزمته النفسية ، فيكتب عنوان قصته الذى هو بدوره أول فصول الرواية ؛ ليدرك القارئ هنا أن ما كان يقرأه على مدى ثلاثين فصلا كان حكيا مستعادا لسيرة البطل يحكيها بنفسه ؛ ليلتحم الفصل الأخير مرة أخرى بالأول ؛ لتكتمل البنية الدائرية للقصة .

– وبذا تبدو اللعبة الأولي التي يلعبها المؤلف الذي يقدم نصاً روائياً يسرد فيه الراوي سيرة حياته بل اعترافاته للمسرود له (القارئ) ، و هنا تبعد المسافة بين المؤلف (ناصر عراق) ، و الراوي (محمد عبد القوي الزبال) ، غير أن الرواية التي تشير إلي شخصيات تؤطر المحيط الزمكاني تعود فتلغي هذه المسافة أحيانا مثيرة ما قاله (لوجون) من " تطابق "[1] بين شخصية المؤلف من جهة ، و شخصية السارد من جهة أخري . أو بين شخصية السارد و الشخصية الرئيسة في القصة من جهة ثانية .

فانتماء الرواية إذن يتداخل فيه النص المتخيل المسرود بنص واقعي اعترافي تحدده قرائن لغوية ذات مضمون إشاري واضح في عنواني الفصل الأول (هذا أنا) ، و الفصل الأخير (أنا مرة أخري) ، و في صيغ من قبيل (أقول لكم ، أعترف بأنى) ذات الانتشار الطاغي علي الأقل في الفصول الخمسة الأولي للرواية ، فمثلاً فى مستهل الفصل الثالث يقول : " مقدور عليَّ أن أعترف لكم الآن أنني أحب (منصور) ابن خالتي كثيراً " ص٢٧ ، وقوله : " أعترف الآن ، وبصراحة أنني حاولت أن أحاكي (منصور) في علاقته بالقراءة " ص٢٩ ، وقوله فى الفصل السادس " نعم.. عليّ أن أعترف أنني أخفقت في فهم ابن خالتي " ص٦٣ ، وتأخذ

صيغة " أقول لكم " ذات الدلالة الاعترافية عندما يقول مثلاً " سأقول لكم وبصدق ، فأنا لن أخجل من الكلام بصراحة عن أهم شيء يؤرق الشباب " ص١٣ ، كما يستهل الفصل الثانى بقوله " الحق أقول لكم : لا أعرف الكثير عن أبي وماضيه فهو لا يتحدث معنا عن طفولته وصباه " ص١٨ ، وقوله فيه أيضاً " سأقول لكم بصراحة : كنت أغبط أفراد بيت خالتي وأحب الذهاب إليهم ... إلخ " ص٢٤ . و أدب الاعتراف في حد ذاته شكل سردي إستعادي ، يمارس فيه السارد بوحاً متصلاً ، يكشف عن جوانب حياتية ، و نفسية لا شك أن لها أهميتها في كشف الحقيقة عن طريق التداعي الحر الطليق[٢] ، و هو يعتمد علي الإفضاء ، بينما تعتمد السيرة الذاتية علي الإعلام ، و مع ذلك فإن أدب الاعتراف يضطلع بوظيفة جمالية بعيداً عن وظيفته النفسية ، و الإجتماعية ؛ إذ " يستبطن المناطق الخفية من حياة الأشخاص ثم المجتمعات بعد ذلك "[٣] .

ومن ثم تأتي أهمية البنية الزمنية لمثل هذا الشكل الروائي الذي يقدم نصين متداخلين متخيلا ، وواقعيا . و لا شك فإن ثمة ارتباطاً آخر ما بين مفهوم الزمن و ما تثيره روايتنا التي تتقاطع مع رواية تيار الوعي ، و ما يمكن تسميته برواية الشخصية خاصة التي تشبه من جهة ما السيرة الذاتية ، حيث دور الراوي بوصفه الشخصية الرئيسة التي غالباً ما تروي بضمير المتكلم ، راصدة علاقاتها بشبكة من الشخصيات الأخري التي لها دور في دفع الأحداث ، و من ثم إيقاع السرد ، و نسقه هبوطاً و صعوداً . و من هنا تكمن اللعبة الثانية للمؤلف في إدارة حركة الزمن علي نحو ما يتناسب وشكل الرواية .

و الباحث بإيزاء هذا العمل أمام منطلقين نقديين يختلفان بإختلاف الموقع الذي يقف فيه من الرواية ، و يتحدد منظوره منه ؛ فإذا وقفنا علي عتبتها الأولي أخذ منظورنا النقدي إليها بعدا معينا لأننا سنكون عندئذ بإيزاء نص روائي متخيل ، سارده مشارك ذو نسق سردي صاعد ، يستخدم فيه الراوي شتي التقنيات الزمنية التي تحدد النظام الزمني للرواية ، و إيقاعها ، و مدي تواتر سردها . أما إذا وقفنا علي آخر عتبات الرواية – في الموقع المقابل – اختلف المنظور ؛ لأننا عندئذ سنكون بصدد نص واقعي ، اعترافي ، سارده عليم ، ذو نسق سردي هابط ، نص مستعاد من ذاكرة الراوي وقعت كل أحداثه في الماضي ، و يحكيها الراوي في لحظة السرد . غير أن القراءة النقدية لهذه الرواية إختارت الموقع الأول الذي ينظر الي الرواية بوصفها نصاً سردياً متخيلاً علي مدي القصة كلها عدا سطورها الأخيرة ، و دراسة لعبة الزمن فيها ؛ و ذلك تحاشيا الوقوع في الشرك الذي نصبه المؤلف لقارئه بما أحدثه من خلخلة جمالية علي مستويي الشكل ، و البنية الزمنية علي السواء .

– بني المؤلف فصول الرواية علي أسماء شخصيات بعينها كان لها جميعاً تأثيرها – سلباً أو إيجاباً – علي شخصية الراوي ، الذي يحكي قصة سلبيته ، و حظه العاثر علي المستوي الإجتماعي ، و النفسي ، و الإقتصادي ، و من ثم يحكي منذ البداية أزمته النفسية التي كان لأبيه المتسلط أكبر الأثر في جعله شخصية مقهورة ، انهزامية ، مترددة ، خجولة ، حاول الفكاك مراراًَ من سلطة أبيه القاهرة له ، ولأسرته الضعيفة ؛ ليجرب حظه بعد التخرج من الجامعة في عمل بسيط بوسط القاهرة ، ثم تسنح له الفرصة بمساعدة ابن خالته ، ذي الشخصية المغايرة ، الذي كان ليبرالياًَ ، مثقفاًَ ، حراًَ ، موهوباًَ ، متوازناًَ ، فكان الأخير عونه في سفره إلي دبي ؛ ليعمل بأحد المتاجر الكبري بها بائعاًَ ، لتبدأ شيئاًَ فشيئاًَ أزمته الكبري تنكشف ؛ إذ تقهر ذكورته ، و يخفق في إثباتها مع النساء البغايا هنالك ، لتكون هذه الأزمة هي الأعظم تتضاءل أمامها كل أزماته الإقتصادية ، و الفكرية ؛ ففقره ، و سطحية فكره ، و خجله الدائم ، صغر كل ذلك أمام أزمته النفسية الكبري ، و فشله علي فراش النساء في الوقت الذي يشعر فيه بذكورته ، و فحولته ، قوية مشتعلة و ملحة ، عندما يكون وحيداًَ فيضطر إلي التنفيس عنها بطريقة المراهقين داخل أحد الحمامات .

أما الشخصيات الأخري التي كانت بمثابة محطات بل علامات رئيسة ، رافقت حياته بكل أزماتها ، فلعل أهمها جميعاًَ هو شخصية ابن خالته (منصور) ذي الدور المحوري في مساندته علي كل المستويات ، و في كل الأزمات . و ثمة شخصيات أخري يعظم دورها في حياة الراوي ؛ لذلك كان يعاود الحديث عنها مرة أخري في فصل آخر يحمل اسمها ، و الجدول التالي يبين أسماء عناوين الفصول الثلاثين و ما تكرر منها ، مع ملاحظة أن المؤلف قد أدخل تعديلات في بعض العناوين ؛ لذلك سنثبت عنوان كل فصل قبيل مثول الرواية للنشر ، و ما طرأ علي بعضها من تغيير حين النشر ، معتداًَ في ذلك علي النسخة المخطوطة و مقابلتها بالنسخة المنشورة :

رقـــــم الفصل	الصفحة		عنوانه	عدد مرات تكرار هذا العنوان
	من	إلى		
١	٧	١٧	هذا أنا	(٤) فى الفصول ١، ١٧ ، ٢٦ ، ٣٠
٢	١٨	٢٦	أبى و أمى	(٢) فى الفصول ٢ ، ٢٢

٣	٢٧	٣٦	منصور ابن خالتى	(٥) فـى الفصـول ٣ ، ٦ ،١٢ ، ٢٥ ، ٢٩
٤	٣٧	٤٦	بدر المنياوى	
٥	٤٧	٥٧	صفاء الشرنوبى	
٦	٥٨	٧١	دبـــى (منصـــور ابـــن خالتى)	
٧	٧٢	٨٣	شقيقى حسن	
٨	٨٤	٩١	أمجد صفوان	(٣) فـــى الفصـــول ٨ ، ١١ ، ٢٧
٩	٩٢	١٠٢	الأستاذ صلاح الغندور	(٣) فـــى الفصـــول ٩ ، ١٣ ، ٢٠
١٠	١٠٣	١١٢	هند المغربية	(٣) فـى الفصـول ١٠ ، ١٦ ، ٢١
١١	١١٣	١٢٢	المزعج (أمجد صفوان)	
١٢	١٢٣	١٣٣	العاشـق (منصـور ابـن خالتى)	
١٣	١٣٤	١٤٢	المثقف (الأستاذ صلاح الغندور)	
١٤	١٤٣	١٥٤	إيرينا الروسية	
١٥	١٥٥	١٦٠	موسى الوحش	
١٦	١٦١	١٧٠	الحقيبة (هند المغربية)	
١٧	١٧١	١٨٠	أنا مرة أخر ى	
١٨	١٨١	١٩٢	سمية الأبراشى	
١٩	١٩٣	١٩٨	عبد الله راشد	(٢) فى الفصول ١٩ ، ٢٣
٢٠	١٩٩	٢١١	سيؤول (صلاح الغندور)	
٢١	٢١٢	٢٢٢	الورطة (هند المغربية)	

٢٢	٢٢٣	٢٣١	أبى مرة أخرى	
٢٣	٢٣٢	٢٤٠	النبيل (عبد الله راشد)	
٢٤	٢٤١	٢٥٣	عزة سليمان	(٢) فى الفصول ٢٤ ، ٢٨
٢٥	٢٥٤	٢٦١	الخطوبة (منصور ابن خالتى)	
٢٦	٢٦٢	٢٧٢	أنا مرة ثالثة	
٢٧	٢٧٣	٢٨٣	الجريمة (أمجد صفوان)	
٢٨	٢٨٤	٢٩٤	الزفاف (عزة سليمان)	
٢٩	٢٩٥	٣٠٧	السجن (منصور ابن خالتى)	
٣٠	٣٠٨	٣٢٨	أنا ... لآخر مرة	

يكشف الجدول إذن محورية دور (منصور) – ابن خالة الراوي – فقد كان عنواناً لخمسة فصول ، و هو أكثر معدل تكرار لشخصيات الرواية ، إنه كان صديقه الوحيد فضلا عن كونه ابن خالته ، و كان موضع سره و البوح له ، كما كان طوق نجاة للكثير من أزماته الإقتصادية ، و النفسية سواء أكان بطريق مباشرة منه ، أم كان عن طريق علاقته بآخرين في مصر ، و في دبي علي السواء قَرَّبهم جميعا من الراوي المأزوم ؛ لأجل مساعدته ، و الخروج به من مأزق الفقر ، و الخجل ، و غيرها من الأزمات التي واجهها في مجتمع دبي الغاص بالتنوع علي كل الأصعدة . ثم يحتل الراوي نفسه – بضمير المتكلم (أنا) – أربعة من عناوين فصول الرواية ، حيث كان يعاود الحديث عن نفسه سواء من خلال المونولوج الداخلي ، أم من خلال ما يسرده من أحداث استجدت عمقت من بعض أزماته . أما (أمجد صفوان) – زميله بالعمل في دبي – فلقد احتل اسمه ثلاثة فصول ، عاود الحديث عنه مرة بعد مرة لما كان له من دور توهمه الراوي في العبور به من أزمته أو قل خجله من النساء ، فتوسل به كي يعرفه بإحدي البغايا ؛ حتي يختبر قدراته معهن ؛ ذلك لما يملكه هذا الشاب المستهتر في مظهره ، و سلوكه من علائق قوية مع مثل هذه النسوة . كذلك كان معدل تكرار (هند المغربية) – التي تعرف إليها أيضا بمتجر دبي – و كانت أولي محاولات تجاربه مع النساء عامة ، غير أن فشله علي سريرها ؛ جعلها طيفاً ، و ذكري مؤلمة تعاود الظهور في خياله كلما أقبل علي أخري ؛ لذلك كانت هذه الشخصية تحتل مكاناً متكرراً ؛ لأنها أولي من لفتته إلي عجزه النفسي مع أولي تجاربه

الجنسية مع النساء ، و جعلته يغرق في بئر القلق ، و الهواجس ، بل أصبح عطرها الذي شمه منها عند أول لقاء في سريرها لاصقا بأنفه ، لا يبارحه و لم تجد في إزالته كل أنواع الماء ، و الصابون ، فعطرها انطبع بذاكرة أنفه يطل عليه كلما تذكر واقعته معها ، حتي و لو كان مع أخري غيرها . و لقد تكررت أربعة شخصيات كل منها مرتين فأبوه و أمه – باعتبارهما شخصية واحدة – كانا يعاود إليهما الحديث ، يحملهما في ذاكرته بدبي ؛ أبوه الذي كرهه الراوي ، و حنق عليه ، و تمني الخلاص منه لقهره له ، و لإخوته ، و أمه المسكينة التي لا حيلة لها تحت قهر هذا الرجل الفظ ، ذي اللسان السليط . أما الشخصية الثانية فشخصية (الأستاذ صلاح الغندور) الصحفي ، المثقف ، الواعي صديق ابن خالته فكان تكراره ضرورياً ، إذ كان سبباً في إقالة الراوي من عثراته بما يمتلك من خبرة و حضور . و مثله كانت شخصية الشاب الإماراتي (عبد الله راشد) و ما لعبه من دور في إنقاذه مرة من البطالة حينما طرد الراوي من (مول دبي) علي يد مديره الفلسطيني المرتشي (موسي الوحش) ، الذي كره وجوده ، و أحب أن يستبدل به فلسطينيا مثله . و مرة أخري أنقذه (عبد الله راشد) في واحدة من أكبر أزماته بدبي حينما تورط خطأ مع زميله في قتل البغي الروسية (إيرونا) . أما الشخصية الرابعة شخصية (عزة سليمان) تلكم الفتاة المصرية البسيطة ، الجميلة ، التي زاملها الراوي في عمله الجديد بأحد محال بيع السيارات بدبي ، و هي من عطفت لحاله ، و اهتمت به ، و أحبته و تزوجها الراوي ، و كانت الأخري ضحية عجزه النفسي مع النساء ؛ إذ ذبحت ذكورته علي سرير عرسها ، و مع ذلك حاولت مساعدته و لم تتخل عنه في أزمته حتي آخر سطور الرواية . أما بقية شخصيات الرواية التي أخذ كل منها عنواناً واحداً بفصول الرواية فكانوا جميعا محطات سريعة في حياته ، لم يكن لهم جميعاً تأثير مباشر علي الراوي إلا عن طريق (منصور) – ابن خالته – فكان (بدر المنياوي) اليساري المثقف ، صاحب الآراء الحرة صديقا لابن خالته ، تعرف إليه الراوي ، و أعجب بما يمتلك من أفكار ، و ثقافة كانتا جديدتين علي الراوي ، الذي لم يكن يهوي القراءة ، و لم تكن لديه من عمق الرؤي ، أو الثقافة ما كان لابن خالته أو صديقه (بدر المنياوي) الذي كانت نهايته مؤلمة إذ مات ضمن الفنانين الذين احترقوا في قصر ثقافة بني سويف . كذلك كانت شخصية (صفاء الشرنوبي) الفتاة الجامعية المتمردة ، المثقفة التي ارتبط بها ابن خالته (منصور) فكراً ، وروحاً ، و تزوجا سراً في مصر – و هما طالبان بالجامعة – ليكونا نموذجاً جديداً للتمرد علي أفكار المجتمع ، و تقاليده لم يعهده الراوي ، و كشف له أمام نفسه خوفه ، و جبنه ، و سذاجة تفكيره ، و عدم حصوله علي حريته علي الأقل من شخصية أبيه ، بينما ابن خالته يمارس حقه في الحرية بدعم من أصدقائه الليبراليين ، و أبويه الواعيين المتفاهمين . أما شخصية (حسن) – شقيق الراوي – فكان لها تأثيرها السلبي علي الراوي ، إذ كان متسلطاً كأبيه ، فارضاً ولايته بفظاظة علي أخيه الراوي سواء في الغربة بدبي حيث كان يعمل قريباً

منه ، أو في مصر عند عودتهما . هكذا كان عدد شخصيات الرواية ، التي احتلت أسماؤهم عناوين فصولها الرئيسة ، و كان لها تأثيرها ، و فاعليتها في أحداث الرواية التي كان بؤرتها الراوي ، كان عددهم إثنتي عشرة شخصية ، لهم دورهم جميعاً في تطوير الحدث الروائي و في إيقاعه .

و الراوي في هذه القصة (المتخيلة) هو من نوع (الراوي المشارك) – لأنه يشارك في مجريات الأحداث – ؛ قد كان له دوران : دور الراوي ، ودور إحدى الشخصيات ، و هذان الدوران اللذان يقوم بهما الراوي – المشارك – يؤديان إلى " تلاشي المسافة بينه وبين المروي عليه ، كما أنه يتماهى بمرويه ، فهو يدرك الأحداث وزمان وقوعها ؛ لأنه فاعل فيها "[٤] ، وغالبًا ما يمثل الراوي شخصية البطل ، يتنقل بين هذه الشخوص ذهاباً و عودة في حركة سردية بندولية ، استطاع الزمن عنصراً رئيساً من عناصر الرواية أن يكون مالكها أو قل مديرها .

و إذا كانت رواية العاطل رواية شخصية بامتياز ، تأسست بنيتها الهندسية علي فصول ثلاثين ، احتلت أسماء بعض شخصيات الرواية عناوينها جميعاً ، فإن اللافت هو المغزي الإيجابي للزمن في حياة كل شخصية علي حدة من شخصيات رواية العاطل ، وما يتصل بها من وقائع وأحداث ، ثم ارتباطها جميعاً بمغزي إيجابي علي مستوي أكبر في وقائع حياة شخصية الراوي ، إذ " كلما أمعن الكاتب في واقعة كلما تكشفت له جوانب فلسفة الزمن ، و هنا يصبح الزمن ذا مغزي إيجابي أو دلالي في حياة الشخصية" [٥] .

– من هنا تعد بنية الزمن هي أكثر ما يلفت القارئ في هذه الرواية ؛ لما وظفه فيها من تقنيات زمنية متنوعة ، أسهمت في خدمة شتي العناصر الروائية ، كما أسهمت في إشاعة جمالية خاصة للرواية . و هذه الجمالية تنبع من خلال تركيزه علي ثلاثة محاور رئيسة هي ذاتها ما اصطلح النقاد علي التعبير عنها بكل من : الترتيب الزمني ، الإيقاع ، و النمط التكراري أو التواتر ، و هم نقاد تكونت لديهم حساسية جديدة بالزمن الروائي ، و تبلور علي يديهم مفهومه علي اختلاف بعضهم[٦] ، و طريقة تناولهم لشتي زواياه ، غير أنهم – رغم تناقضهم أحيانا – قد اتفقوا علي أن الزمن الروائي " هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة تعتمد علي الترتيب و التتابع و التواتر و الدلالة الزمنية ؛ بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش ، و ذلك من خلال جدلية الذات ، و الزمن أو الديمومة الزمنية و عدمية الذات "[٧] .

إن علاقة الزمن بالسرد أعظم من أن يشار إليها ، و حسبك أن تقول إن السرد " فعل زماني فهو

يتحقق في الزمان ، لأنه يتحرك في مجراه ، و لأنه يتقدم متصلاًَ به "[٨] ، لذلك فرق الشكلانيون الروس ما بين " المتن الحكائي **Fabule** ، و المبني الحكائي **Sjuzhet** " ، فالأول يمثل زمن الحكاية أي ترتيب الأحداث و الوقائع علي نحو منطقي وقع في الحقيقة و من ثم فزمن الحكاية " هو المدي الزمني الذي تستغرقه الوقائع و المواقف المعروضة "[٩] ، أما زمن السرد أو قل الخطاب السردي فهو " الوقت الذي يستغرقه عرضه المواقف و الوقائع " [١٠] ، و من ثم فإن زمن السرد جزء من البنية السردية ، و هو علي عكس زمن الحكاية في طبيعتها ، حيث يخضع زمن السرد إلي " تكنيك المؤلف و آلياته في الحكي التي تتخذ في كثير من الأحيان طابعاًَ دلالياًَ أو جمالياًَ "[١١] .

و علي الرغم من هذا التباين بين زمن السرد و زمن الحكاية ، فإن ثمة علاقة تجمع بينهما ، و هي ما اصطلح علي تسميته بـ (الأمد) ، و يمثل نوعاًَ من المفارقة الزمنية ؛ بحيث يكون زمن القصة أطول من زمن السرد أو مساوياًَ له أو أصغر منه ، و من ثم فـ" الأمد مفهوم إشكالي ، و بصفة خاصة في السرد المكتوب ، حتي لو كان زمن كل قصة محدداًَ ، و هذه الواقعة استمرت عدة دقائق و تلك استمرت عشرين دقيقة ؛ فإن زمن الخطاب (الزمن الذي يستغرقه عرض القصة) صعب ، ولكن ليس مستحيلاًَ ؛ فهو ليس مساوياًَ للزمن (المتغير) ، الذي تستغرقه قراءة أو كتابة سرد "[١٢] ، ما يكون هناك توازن تام بين زمن السرد و زمن الحكاية[١٣] ، فالزمن السردي إذن يمثل نوعاًَ من التجسيد الفني لزمن القصة[١٤] ولسوف نحاول دراسة بنية الزمن فى رواية العاطل فى ضوء ثلاثة محاور رئيسة وهى على المستوى النظرى يمكن تلخيصها على النحو التالى :

(١) النظام الزمنى وينقسم الى :

أ- الاسترجاع **Analepsis** .

ب- الاستباق **Prolepsis** .

(٢) الإيقاع الحكائى وينقسم الى :

أ- تسريع السرد ويكون بواسطة : الخلاصة **Sommaire** ، و الحذف .

ب- إبطاء السرد ويكون بواسطة : المشهد **Scene** ، و الوقفة **Pause** .

(٣) التواتر الحكائى وينقسم الى :

أ- السرد الاحادى .

ب- السرد الانفرادى .

ج- السرد المتكرر .

د- السرد المستعاد .

* * *

– أما **النظام الزمنى** فهو " ما يمكن السارد لا الشخصية من وصف أحداث الماضى (الاسترجاع) أو أحداث المستقبل (الاستباق) "[١٥] . فالسارد حينما يروى قصة تنتمى إلى الزمن السردى ، فإنه يكون بإمكانه " بضمير المتكلم وضمير الغائب وكذا الشخصيات أن يشير إلى شئ حدث قبل الزمن المروى ، وأما أن يكون بإمكانهم التلميح إلى شئ سيأتى بالنسبة لزمن السرد ويقوم باستباقه "[١٦] . ويهمنى تقنية الاستباق التى تعنى " هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائى "[١٧] ، أو " التلميح إلى شئ سوف يأتى "[١٨] ، و هذا التكنيك الزمنى " يتناسب مع الراوى العليم ذى النظرة المجاوزة التى تهيمن على ماضى الحدث ومستقبله "[١٩]، وهو ذاته الراوى – العليم و المشارك معا – فى روايتنا (العاطل) ، الذى يحكى قصته منذ أول سطور الرواية ، مشيراًَ فى عنوان الفصل الأول إلى ذاته الساردة بضمير المتكلم (هذا أنا) ، بادئا فى سرد حكايته ، أو قل أزماته ، وكذلك فعل فى الفصلين التاليين فى بوح قد كرسه لذاته ، ومحيطه ، حريصا على أن يذكر – بإصرار شديد – وبدقة تامة تفاصيل كل محيطه الإجتماعى ، والشخوص المرتبطة بهذا المحيط ؛ كالأب المتسلط ، والأسرة البائسة ، والأخ ، وأصدقاؤه ، والخالة وأسرتها وزوجها ، وخاصة ابن خالته (منصور) ، والذى سوف يرافق الراوى فى تحويل مساره النفسى ، والاجتماعى ، و ربما المادى الاقتصادى – كما أشرنا – ، غير أن ابن خالته (منصور) ، وغيره من شخوص الرواية ، الذين احتلت أسماؤهم عناوين فصول الرواية جميعا – على النحو الذى أشرنا سابقا – كانوا جميعا يمثلون محيط دائرة الشخوص فى الرواية ، التى يظل الراوى فيها هو المركز أو قل البؤرة ، يمتد بينه وبين تلكم الشخوص شبكات من العلاقات التى تتبادل بينها وبينه تأثيرات كان لها مردودها فى خلق الجسد السردى للرواية ودفعه وتطوره . وبذا فإنه يمكننا القول إن الخمسة فصول الأولى تعد بمثابة " افتتاحية "[٢٠] الرواية كل فصل منها يعد فاصلاً فى هذه الافتتاحية ، التى يحشد فيها الراوى أمام القارئ صورة عامة لمحيطه فى مصر ؛ ليستشعر القارئ البداية الفعلية للرواية ، ويتهئ لبدء سيرورة خطها الدرامى الذى يتأزم شيئا فشيئا منذ الفصل السادس ، الذى يبدأ مع سفر الراوى إلى دبى بمعاونة شقيقه وابن خالته ، إذ حصلا له على فرصة عمل بدبى عساها تنقذه من أسر أبيه من جهة ، وبطالته من جهة أخرى . غير أن هذه الفصول الخمسة الأولى التى كانت بمثابة صورة كلية لما كان عليه الراوى فى مصر ، وكانت القاعدة ، أو الأرضية الروائية التى هيأت للسارد والسرد معا لحظة الانطلاق السردى منذ الفصل السادس ، لم تخل هذه الفصول منذ أول سطر بها من كشف للعبة الزمن التى سيتخذ السارد من تقنياتها و بخاصة الاستباق والاسترجاع وسيلته الرئيسة فى كشف

متصل لأهم شخوص الرواية ، الذين ارتبطوا بالسارد المركزى بعلاقات كان لها أثرها الفاعل على مستويي السرد والسارد معا . وحِرْص الراوى على توظيف هاتين التقنيتين فى هذه الفصول ، وفصول الرواية جميعاً كان ضرورياً ؛ لأجل أن يلم السارد بشتات الأحداث ، ويطبق عليها ؛ لما يقومان به من وظيفة معرفية ، ومعلومات حول الشخصية ، يذكرها باقتضاب عن طريق الإشارة ، والإلماح بمساحات سردية محسوبة بدقة ؛ حتى لا يجور على عنصر التشويق فى الرواية ، وهو مع كثرة استرجاعاته ، واستباقاته التى تخصه ، وتخص محيطه لا يخشى على ضياع هذا العنصر (التشويق) ؛ ذلك لأنه يمسك بتلابيب لغة السرد ، ويسيطر عليه سيطرة تامة ، وأعتقد أنه كان يقيس هذه المساحات السردية ، ويحسبها بدقة مختاراً لها مكانها بالضبط ، وحجمها ؛ حتى لا تطغى على عناصر القص الأخرى ، ثم إن لجوءه إلى هاتين التقنيتين يعكس من جهة أخرى ضرورة أخرى تتصل بطبيعة هذا العمل السردى ، فكما أشرت أنها رواية تعتمد على الشخصية ؛ فظهور أكثر من شخصية رئيسية فى القصة " يقتضى الانتقال من واحدة الى أخرى وترك الخط الزمنى الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الشخصية الأولى لحياتها . فالتزامن فى الأحداث يجب أن يترجم الى تتابع فى النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر بكشفها فى زمن لاحق ولذلك كان تسلسل النص للزمن فى الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة فى الرواية "[٢١] . و في ذلك تتماس روايتنا مع رواية تيار الوعي التي " يشكل التذكر فيها ملمحاً بارزاً بل إن التذكر يعد أحد المقومات السياقية الرئيسية في تشكيل رواية تيار الوعي ... و صفة السيلان و الاستمرار و الديمومة الزمنية إنما تتوافق مع بناء الزمن في رواية تيار الوعي "[٢٢] ، و من هنا تتشكل ملامح البنية الزمنية لرواية (العاطل) على الحكى بضمير متكلم ، وفى ذلك نشير الى نص لـ (سيزا قاسم) ينطبق على روايتنا إذ تقول " و الشكل الروائى الوحيد الذى يستطيع الراوى فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم حيث إن الراوي يحكي حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع ، قبل وبعد ، لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمنى "[٢٣] . يتحدد إذن هذا المنظور للرواية حينما يقف القارئ عل حافتها الأخيرة – آخر سطورها – ، غير أنه لم يكن يبدو له ذلك المنظور حينما يشرع بالدخول في عالمها منذ افتتاحيتها الأولي . و مهما يكن من أمر الشكل النوعي الذي تنتمي إليه الرواية فإنا معنيون في الأساس بما توسل به كاتبها من تكنيك زمني أمكنه من بناء نظام زمن سردي **L'ordre** متماسك يتناسب و مبني القصة الحكائي لا متنها .

أولاً : الاستباق :

تعد تقنية الاستباق من أبرز التقنيات الزمنية التي يعول عليها الراوي ، ولاسيما في الرواية الجديدة ، ويتخذ الاستباق عند البلاغيين دلالة لغوية ؛ إذ يعني " استخدام نعت يصف حالة سابقة أو لاحقة حال البلاغ "[٢٤] ، أما على مستوى البناء الحكائي ؛ فإن الاستباق يعني " هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي ... ومن هنا ؛ فإن هذا التكنيك الزمني يتناسب مع الراوي العليم ذي النظرة المجاوزة التي تهيمن على ماضي الحدث ومستقبله[٢٥] ومن ثم ؛ فإن هذه اللاحقة الزمنية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتكنيك الرواية " القائم على المنولوج الداخلي ، والمناجاة النفسية ، والتداعي الحر للمعاني ، والمونتاج الزماني والمكاني ، والصور الحلمية " [٢٦] .

ويرى جيرار جنيت أن " الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل تواتراً من المحسن النقيض (الاسترجاع) ، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل "[٢٧] ، ويعلل لرأيه بأن " الاهتمام بالتشويق السردي الخاص بتصور الرواية (الكلاسي) بمعناه العام ... لا ينسجم كثيراً مع مثل هذه الممارسة ، كما لا ينسجم من جهة أخرى مع المتخيل التقليدي لسارد عليه أن يبدو أنه يكتشف كثيراً أو قليلاً القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه "[٢٨]. ولم يكن جيرار جنيت وحده الذي رأى خلو النصوص السردية الكلاسيكية من تقنية الاستباق ، بل تابعه غير واحد من النقاد الذين عللوا لهذه الظاهرة بأنها " تتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للسرد القديم ، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلق فهم القارئ في معرفة مآل الأحداث إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك "[٢٩] . وإن جاز هذا الرأي في الروايات ذات الطابع الكلاسيكي التي تعتمد على النسق الزمني الهابط الذي ينبني أساساً على تقنية الاسترجاع من خلال الإشارة إلى حدث سابق على زمن الحكاية ، فإنه لا ينطبق على الروايات الجديدة ورواية تيار الوعي التي تعول على بنية الاستباق ، وتتخذ منها وظيفة ختامية تدفع بالعمل إلى نهايته المنطقية . كما أن إبراز دور الراوي يستلزم الاعتماد على تلك التقنية ، ومن ثم " فالحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى ، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات ، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل ، ولاسيما في وضعه الراهن ؛ لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما "[٣٠] .

وترتبط تقنية الاستباق عند جيرالد برنس بمفاهيم ثلاثة هي :

- القص المسبق : ويصفه بأنه " عملية سردية سابقة بالنسبة لزمنها والوقائع والمواقف المسرودة ، والقص المسبق سمة مميزة للسرد المتنبئ بما سيحدث "[٣١] .
- التوقع : وهو " استباق أو لقطة مستقبلية ، من خلال مفارقة زمنية تحدث في المستقبل

قياساً إلى اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها الرصف الزمني لمساق بعيد ليفسح النطاق للمتوقع "[٣٢] .

- الإرهاص : وهو " التقنية أو الوسيلة التي يتم بها التلميح إلى واقعة أو موقف سيحدث في المستقبل ؛ فمثلاً عندما يظهر طفل ما حساسية بالغة نحو الألوان ، ثم يصبح رساماً مشهوراً ؛ فإن الحدث الأول يرهص بالثاني "[٣٣] .

و نري أن تقنية الاستباق في رواية (العاطل) يمكن محاصرة سبل الراوي إلي تحقيقها في عنصرين أساسين :

أ- **الإرهاص :**

فقد استطاع الراوي عن طريق هذه التقنية تمهيد القارئ لاستقبال شخصية جديدة تنضاف إلي محيط الراوي عن طريق ذكر اسمها فجأة في سرده ، فكان ذكر الراوى اسم شخصية من هذه الشخوص التى تمثل أطراف المحيط السردى فى أى فصل ينبئ أو قل يرهص بأنه سوف يفسح لهذه الشخصية فصلا بعينه يحمل اسمه أو يكون محوره ، لما لهذه الشخصية من دور ما فى القصة بناء على علاقته بالراوى ذاته ، فمثلا حينما يذكر فى الفصل الرابع فى أثناء حديثه عن من عرفهم عن طريق (منصور) كـ(بدر المنياوى) وزوجته وتطرق إلى محبوبته (صفاء) ، نراه يخصص الفصل الثانى لها – صفاء – ليتحدث عن تاريخها ، ويذكر جملا من سماتها ، وشخصيتها ؛ حتى يؤكد للقارئ مدى مشروعية ارتباطها بـ(منصور) ، واتفاقهما فى سمات فكرية ، وشخصية خاصة ، إذ كانا نموذجين يدلان فى تحررهما ، وجرأتهما ، وحبهما على إخفاق الراوى ، وخجله ، وجبنه ، وقيده . ويمكننا القول باطمئنان أن كل فصل جديد حمل اسم شخصية جديدة كان بالقطع قد سبق بالذكر المفاجئ لاسم هذه الشخصية ضمن سرد عام ، أو خاص في تضاعيف الفصل السابق مباشرة ، يكتفي فيه الراوي بالإشارة العابرة هنا ، ثم بإفساح القول له تفصيلاً لما كان له من أثر مباشر علي الراوي . و هذا الإرهاص قد أعان السارد في أن يجعل القارئ منتظراً المزيد عمن جاء ذكره من شخوص جديدة ، فاتحاً أفق التوقع أمامه ؛ ليتسع لشتي الاحتمالات ، و هذه الإرهاصات المتصلة بذكر أسماء شخوص بعينها احتلت أسماؤها عناوين كثير من الفصول كانت تنبيء عن ولادة شخصية جديدة بالقطع سيكون لها دورها بالأحداث ، و هذه الشخصية الجديدة تنتمي لإحدي دائرتين : إما دائرة أصدقاء منصور ابن خالة الراوي ، و رفيقه حدثه منصور عنه كـ(بدر المنياوي) ، و (صلاح الغندور) ، أو تعرف الراوي إليه في إحدي جلساته مع ابن خالته بصحبتهم بإحدي مقاهي دبي كـ(عبد الله راشد) . و إما تنتمي لدائرة من تعرف إليهم الراوي ذاته في عمله بـ(مول دبي) كـ(هند المغربية) ، و (موسي الوحش) . أو بسكنه كـ(أمجد صفوان) . أو بمحل بيع السيارات كـ(عزة سليمان) بعدما طرد من العمل من (مول دبي) .

وقد تظهر دالة الإرهاص من خلال سرد يعكس توتر علاقة الراوي مع مديره في العمل الفلسطيني (موسي الوحش) ، إذ صَعَّد الأخير وتيرة هذا التوتر الي درجة تهديد الراوي بالفصل من العمل ، و هنا يتهيء القاريء لوقوع هذه الأزمة التي أضحت وشيكة فيطرد الراوي من عمله ، و يعود عاطلاً مرة أخري ، و من ثم تلعب دالة (العاطل) التي اتخذها عنواناً للقصة دورها هي الأخري في الإرهاص مع أول محاولتين فاشلتين للراوي علي سرير كل من (هند المغربية) ، و (إيرونا الروسية) ؛ و أعني الإرهاص بفشله الثالث مع زوجته (عزة سليمان) ليلة زفافهما ؛ لتتسع حينئذ دلالة (العاطل) ، و لا تصبح أحادية كما تبدو في أول القصة .

ب – **الاستباق التكراري :**

ويعرفه چيرار چنيت بأنه يضاعف مقدماً دائماً مقطعاً سردياً آتياً مهما بلغت قلة تلك المضاعفة ، كأن يذكر سنوات قضاها فلان في دراسته ذكراً سريعاً[٣٤] .

ويظهر هذا الاستباق عن طريق إيراد بعض اللواحق الزمنية مثل عبارة (سنرى/ فيما بعد / التسويف) ، ويمثل إيراد هذه اللواحق " الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق الزمني للأحداث البعيدة تعبيراً عن الواقع المستقبل المرجو الذي يطمح إليه "[٣٥] .

ويظهر هذا الاستباق في الرواية من وجهين :

١ . اللواحق الزمنية المباشرة :

ويقصد بها تلكم اللواحق الزمنية الدالة دلالة مباشرة على المستقبل مثل استخدام حروف التسويف (السين / سوف) ، و قد كثر استخدام الراوي ذاته هذه اللواحق الزمنية الدالة علي الاستباق الزماني القريب ، و البعيد ، فمنذ عتبات الرواية الأولي التي كان فيها حريصاً علي لون من العرض الأفقي الاستعراضي لأهم الشخوص التي تأثر بها ، و هو في مصر قبل سفره الي دبي ، نراه مثلاً حينما يأتي ذكر (خلفان) صاحب القهوة التي كان يجلس فيها هو و ابن خالته (منصور) بشبرا الخيمة ، ذلكم الرجل الذي كان يعمل قبل إحالته للمعاش مخبراً بأمن الدولة يقول " وبالمناسبة سوف أروي لكم عن سيرة خلفان " ص٣٤ ، و (بدر المنياوي) الذي تعرف إليه عن طريق ابن خالته (منصور) ، حيث كان معجباً بفكره ، و تحرره يتوقف ملمحاً إلى خبر وفاته ، الذى ترك أثراً غائراً في نفس صديقيه (منصور) ، و (الأستاذ صلاح الغندور) زميليه في المنظمة السرية الشيوعية ، يقول عن منصور " .. الذي سوف يرثيه فيما بعد " ص٣٥ ، كذلك الأمر يستبق بأن (الأستاذ صلاح) سوف ينعيه بعد ذلك يقول " بعد ذلك بسنوات وأنا أجلس على مقهى (ذكريات) في دبي مع (منصور) ابن خالتي و (سمية الأبراشي) قابضاً بيدي على حقيبة (هند) الملعونة ، دخل علينا الأستاذ (صلاح) كابي

الوجه ودموعه تحرق خديه وهو يقول :

لقد مات (بدر المنياوي) ضمن فناني المسرح الذين احترقوا في قصر ثقافة بني سويف أمس ! " ص٤٦ ، و حينما يلتقي زميله (أمجد صفوان) الذي ترك عمله الأول بمول دبي و التحق بعمل أخر أدر عليه ربحاً وفيراً ، و دعا الأخير الراوي للطعام ، و الشراب ، و هو في كامل نشوته ، و إقباله المبتهج علي الحياة يصفه الراوي مستبقاً صورة أخري مغايرة سيكون عليها أمجد بقوله : " أقول لم أكن أتصور لحظة أن هذا الذي أمامي يضج بالفرح والشباب والحيوية ، سأراه بعد أقل من خمسة أشهر يبكي بحرقة ويلطم خديه مثل الثكالى ونحن مكومان في زنزانة واحدة في سجن دبي وهو يلعن المال والزمن والغربة صارخاً :

لم أقتلها ! ... أقسم بالله ثلاثاً لم أقتلها ! " ص ١٨٠ .

٢ . اللواحق الزمنية غير المباشرة :

وتكون اللاحقة الزمنية هنا مضمرة يستطيع القارئ التقاطها من السياق حينما تكشف عن أن الحدث لم يقع بعد ساعة السرد ، لكن الراوي يشير الي حدوثه مسبقا ، فالراوي حينما حصل علي عمل جديد بعد طرده من العمل الأول بدبي أعانه في الحصول عليه (عبد الله راشد) – الشاب الإماراتي – ، و احتفل (منصور) و خطيبته (سمية الإبراشي) ، و (الأستاذ صلاح الغندور) مع الراوي بهذه المناسبة السعيدة يتوقف السارد ليقول ملمحاً إلي ما سيلم به من حادث مزعج سيبدد بهجته : " لكني لم أكن أعلم أبداً لا أنا و لا (منصور) و لا (سمية الإبراشي) و لا (الأستاذ صلاح الغندور) و زوجته و لا (عبد الله راشد) و لا حتي (عزة سليمان) أنه بعد خمسة أشهر فقط سألقي في غياهب السجن " ص٢٤٠ ، و عبارة (ابن بلدي) التي سمعها من (عزة سليمان) حينما التقي بها لأول مرة في عمله الجديد ، يؤكد الراوي أنها ستقولها ثانية في ظروف أخري أي ظروف محنته التي أشرنا إليها في النص السابق يقول : " " ابن بلدي " ، فاهتز كياني وارتج. وقد كررته عندما استقبلتني – مع (منصور) – عند خروجي من السجن بعد محنتي الكبيرة " ص٢٤١ ، و تكشف دوال مثل " فيمابعد " – التي تكررت أكثر من عشرين مرة في الرواية – ، و مثل " بعد ذلك " – التي تكررت عشرين مرة – صوراً للاستباق ، حيث يحكي السارد في اللحظة الآنية أحداثاً معينة بشكل مختصر مؤكداً أنه سوف يبسط الحديث تفصيلاً عن هذا الحدث " فيما بعد " ؛ ففي أول الرواية حيث كان حريصاً علي أن يعرفنا بمحيطه الأسري ، و الإجتماعي ، و حينما يتعرض لقسوة أبيه علي أختيه ؛ إذ دفعهما بعد حصولهما علي الشهادة الإعدادية لاستكمال التعليم التجاري المتوسط ، قاضياً بذلك علي مواصلة تعليمهما بعد ذلك بالجامعة يقول الراوي : " ..... ولكن تلك حكاية أخرى سيأتي ذكرها فيما بعد ! " ص٦ ، كذلك حينما يروي حدثاً معيناً ارتبط به حدث آخر في فترة زمنية لاحقة يقول حدث ذلك فيما بعد ، أو قال ذلك فيما بعد ، أو ذكر ذلك فيما

بعد ، أو وقع ذلك فيما بعد ، فعندما فوجئ السارد حينما كان يزور الأستاذ (بدر المنياوي) و زوجه – بصحبة منصور – أن زوج الأستاذ بدر تسأل (منصور) عن زوجته (صفاء) ، و هنا يفاجئ الراوي بأن ابن خالته متزوج سراً بـ(صفاء) ، و (الأستاذ بدر) و زوجه يعلمان ذلك ، إلا الراوي نفسه يقول : " فيما بعد ، ونحن نجلس على شاطئ النيل في هذه الليلة كشف لي (منصور) السر، فـ(صفاء سعيد الشرنوبي) زارت منزل (بدر) وزوجته عدة مرات ، بل والأدهى أن أصحاب المنزل كانا هما الشاهدين على زواج (منصور) و (صفاء) عرفياً " ص٤٤ – ٤٥ ، و حينما جهل معني أن تكون ديانة الرجل درزياًَ يقول : " وقد شرح لي منصور فيما بعد، نقلاً عن (صلاح الغندور) ، ما معنى أن يكون المرء درزياً ! " ص٧٣ . و قد يجمع الراوي بين اللاحقة الزمنية الاستقبالية المباشرة ، و غير المباشرة في سياق واحد .

و هنا أتوقف لأشير بأنى أعد ذلك كله استباقاًَ ؛ لأننا نقرأ الرواية بوصفها نصاًَ متخيلاًَ ، أما إن وقفنا عند آخرها و نظرنا إليها بوصفها نصاًَ واقعياًَ اعترافياً فلا يعد هذا استباقاً ؛ لكون كل أحداث القصة قد حدثت بالفعل ، و مر زمنها بالنسبة لزمن السرد – الاعترافي – المتأخر عند حافة الإنتهاء من الرواية ، التي هي نفسها بداية حكيها ، و استعادتها . و هذه تقنية يمزج فيها الراوي بين صيغتين كل منهما تنتمي الي زمن مفارق ، فصيغ الأفعال (حدث ذلك ، وقع ذلك ، إلخ) ماضية يمزجها الراوي مع صيغة " فيما بعد " التي تشير الي المستقبل مصطنعاًَ ، لوناً من ألوان التشويش الزمني في ذهن القارئ ؛ لهذا تناول جيرار جينيت " هذه البنى الملبسة التى لا تفضى بنا إلى عتبة اللاوقتية المطلقة "[٣٦] .

ثانيًا : الاسترجاع :

الاسترجاع السردي يعني " الإشارة إلى حدث – بعد فواته – سابق للحظة القصة التي نجد أنفسنا فيها "[٣٧] ، ولا يتحقق إلا بـ" أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها "[٣٨] .

ويعرفه چيرالد برنس بأنه " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للَّحظة الراهنة (استعادة لمواقف أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة) أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع "[٣٩] .

ويمثل تعريف الدكتور حسن بحراوي – في ظني – أكثر التعريفات شمولاً ؛ حيث يعرف الاسترجاع السردي بأنه " كل عودة للماضي تُشكل بالنسبة للسرد ، استذكاراً يقوم به لماضيه

الخاص ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة ، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية ، أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه ، وتوظيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي تلبية لبواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي ، وتحقق هذه الاستذكارات عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه ، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة ، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختلفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد "[٤٠] .

أنواع الاسترجاعات :

يصنف جيرار جنيت الاسترجاعات إلى ثلاثة أقسام :

أ- الاسترجاع الخارجي : وهو " ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى ، فلا توشك أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى ؛ لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بهذا السالف "[٤١] ، أو بمعنى آخر هو " الذي يتم فيه الحدث المسترجع خارج الإطار الزمني المحكي الأساسي "[٤٢] ، ويقترح جيرار جنيت تسمية هذا النوع من الاسترجاع بالاسترجاعات (غيرية القصة) .

ب- الاسترجاع الداخلي : ويقصد به " تلك الاسترجاعات التي يكون حلقها الزمني متضمناً في زمن الحكاية الأولى "[٤٣] . أو بمعنى آخر " هو الذي يعود إلى زمن لاحق لبداية الرواية ، قد تأخر تقديمه في النص "[٤٤] ، ويقترح جنيت تسمية هذا النوع من الاسترجاع بـ" الاسترجاعات مثلية القصة "[٤٥] .

ج- الاسترجاع المزجي (المختلط) : وهو لون من الاسترجاع يجمع بين النوعين السابقين فهو " خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية خارج نطاق المحكي الأول ، وهو داخلي بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول "[٤٦] .

ويبين جنيت أهمية كل نوع من هذه الاسترجاعات ؛ فيرى أن الاسترجاعات الداخلية تكون إما " استرجاعات تكميلية ، أو إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية ، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أم كثيرًا وفقًا لمنطق سردي مستقل جزئيًا عن مضي الزمن "[٤٧] . أو " استرجاعات تكرارية ترمي إلى استعادة السابقة السردية كلها "[٤٨] .

فتقنية الاسترجاع إذن تعني استدعاء الماضي ، وتوظيفه بطريقة فنية تحقق بعض المقاصد الحكائية ؛ كملء الفجوات التي يتركها السرد جانباً ، وإعطاء القارئ معلومات عن شخصية أو حدث ظهر ظهوراً مفاجئاً على مسرح الأحداث ؛ مما يفسر الغموض الذي يحيط بهذا المسترجع .

وترتبط تقنية الاسترجاع بالنسق الزمني الهابط الذي " يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية "[٤٩] .

وقبل الخوض فى ألوان الإسترجاعات برواية (العاطل) ، نتوقف مرة أخرى لافتين الانتباه مرة أخري إلى ما أشرنا إليه من إشكالية تنطوى عليها هذه الرواية فى شكلها الفنى المراوغ أو المفخخ ؛ فنقول – مرة أخرى – إذا وقفنا عند حافتها الأخيرة / عتبة الخروج بفصلها الأخير أمكننا الحكم – حكماً متأخراً – بأن ما كنا نقرأه كان – بإصطلاح جينيت – يعد سرداً تكرارياً " يرمى إلى استعادة السابقة السردية كلها " ، ذلك لأننا نكتشف – متأخراً أيضاً – بأننا بإيزاء نص ذى نسق سردى هابط ، لحظة السرد فيه تمثله آخر سطور الرواية " ، عندما يقول : " .. وهكذا أمسكت القلم لأسجل أول جملة في الرواية التي أعلم جيداً أن (منصور) ابن خالتي سيعيد صياغتها بلغة أكثر فصاحة وإشراقاً، حتى يجعلها أكثر تشويقاً .

هذا ما كتبته :

" نعم ... أنا لم أتمكن من تقبيل أي فتاة طوال حياتي ، على الرغم من أنني سأكمل ثلاثين عاماً بعد شهر واحد فقط من الآن " ص٣٢٨ . وتعد الرواية كلها إذن قولاً مستعاداً داخل إطار واقعى إعترافى . غير أننا قد اخترنا – كما أشرنا سابقاً – أن ننظر للنص الروائى بوصفه نصاً متخيلاً سارده مشارك ، وهنا تأخذ الاسترجاعات – مثل الاستباقات – مكاناً رئيساً فى بنية الرواية الزمنية من حيث نظامها ، وترتيب أحداثها . وبناءً عليه فيمكن تقسيم الاسترجاعات بالرواية إلى :

١– **استرجاعات خارجية** : ولأن رواية العاطل اعتمدت فى بناء فصولها على أسماء شخصيات ؛ فإن ذلك كثيراً ما اضطر السارد إلى العودة لإحاطة القارئ بأحداث لها ارتباطها غير المباشر بالحدث الآنى الخارج عن لحظة السرد – يكشف ذلك تكرار بعض الشخصيات فى عناوين فصول الرواية – ، فعندما حرص السارد على ذكر شخصيات بعينها يعود ليسترجع مواقف نفسية ، أو أحداث تحيط بالشخصية لها أثرها النفسى العميق فى أزمته الحالية التى يحكيها ، فكرهه لأبيه فظ اللسان مثلاً جعله يستحضر بعضاً من صور معاملته الخشنة معه وهو طفل ، يقول : " شتائم أبي هذه كانت تسبب لي حرجاً بالغاً وأنا طفل وصبي وحتى وأنا شاب ، أمام جيراني

وأصدقائي ، حيث كان لا يتورع عن أن يصرخ من النافذة وأنا ألعب في الحارة : اصعد يا حمار ... بسرعة " ص١١ ، وهذا الأب القاسى يسرد لنا شيئاً عن نشأته وأصله يقول : " الحق أقول لكم : لا أعرف الكثير عن أبي وماضيه فهو لا يتحدث معنا عن طفولته وصباه ولا يأتي على ذكر أبيه مثلاً أو أمه أو حتى أشقائه ، فكل ما أعرفه أنه ولد في عام ١٩٤٣ بقرية يقال لها " شرانيس " في محافظة المنوفية ، أبوه كان غفيراً أو ما شابه على ما أظن ، لكنه لم يكن فلاحاً يزرع ويحصد . وقد رحل ووالدي يخطو نحو الرابعة عشرة من عمره ، حين حصل أبي على الشهادة الإعدادية لم تؤهله درجاته للالتحاق بالثانوية العامة فتطوع في الجيش . وأمه غادرت دنيانا وهو يشارك في حرب اليمن ، على ما أعتقد " ص١٨ .

وبذا فمثل هذه الاسترجاعات (غيرية النص) تقوم بوظيفة معرفية فى إنارة القارئ بما تتركه من ظلال على أحداث الرواية وأزمتها . نلحظ ذلك أكثر بجلاء حينما يحكى للأستاذ (صلاح الغندور) عن حياته فى جلسة أشبه ما تكون بجلسات التحليل النفسى بينهما عساه يحل عقدته النفسية مع النساء ، فحينما يسأله الأستاذ (صلاح) عن موقف مأزوم تعرض له فى طفولته مع إحدى الفتيات ، فيستعيد السارد من مكنون ذاكرته موقفاً ، إذ كان يلعب بالحارة مع الأطفال وبنت الجيران يقول : " كان يوماً أسود . أذكره جيداً . كنت في الصف الخامس الابتدائي . وكنا نلعب ، نحن أطفال الحارة ، لعبة " الاستغماية " . وكانت بشائر ليل الصيف تهل علينا محملة بنسيم طري أحببناه وفرحنا به . قلت لـ(منى) ونحن نبحث عن مكان مختلف نختبئ به من الأطفال الذين يبحثون عنا :

– هيا ندخل تحت بئر سلم بيتنا .

– فكرة جميلة ... هيا بنا .

هرولنا (منى) وأنا نحو بيتنا المتهالك . دفعنا الباب الخشبي القديم بكل طاقتنا ، فأصدر أنيناً تعودنا عليه ، ودخلنا لنتخذ موقعنا في بئر السلم المظلم . خافت (منى) والتصقت بي . اعتراني الخوف أنا أيضاً ، لكني حاولت أن أبدو أمامها شجاعاً ، فطمأنتها ألا شيء هناك يدعو إلى القلق ، وأن هذا المكان سيوفر لنا فرصة ذهبية للاختباء من زملائنا ! ... " ص٣١٧ ، ويستمر فى البوح ليصل إلى أن أباه قد فاجأهما فقام بضربه مخلفاً فى نفس السارد جرحاً غائراً حال بينه وبين جنس المرأة التى أهين أمامها . وثمة استرجاعات أخرى من هذا النوع تكشف عن سوابق أحداث قبل زمن السرد تتصل مثلاً بمواقف جرت داخل أسرته ، تكشف عن قسوة أبيه مع أخوته وأمه . وداخل أسرة خالته تكشف عن سلوك مفارق إذ نعم ابن خالته (منصور) بوالدين مثقفين ، متفاهمين ، حنونين ؛ ذلك ليجسد المفارقة بين شخصيته وشخصية ابن خالته (منصور) . وهنا يمكن النظر إلى هذا النوع من الاسترجاعات الخارجة بوصفها استرجاعات

مزجية أيضاً ؛ لمدى امتدادها أو امتداد ظلالها فى زمن السرد ، وهنا يبدو المبنى الحكائى مبنى جمالياً رغم معرفة القارئ بمتنها .

٢- **استرجاعات داخلية** : وهى تكثر بالرواية فى شكل لافت ؛ لأن الراوى (المشارك) يحكى أزماته ، فكان كثيراً ما يتوقف ويستعيد حدثاً ماضياً كان له أثره الفاعل فى تعميق أزمته وتعقيدها ، فأزمته مع النسوة كانت أعظم هذه الأزمات ، وأكثرها ألماً ، فقد جرب ذكورته مع (هند المغربية) مرة ففشل ، ومن ساعتها لم يغب عن عينه مشهد انكساره أمامها ، حتى ظل هذا المشهد يطارده ويزيد من شروده ، وحواراته الداخلية ، ولما تكرر ذلك المشهد مع أخرى (إيرينا الروسية) تأكد عجزه ، وزادت هواجسه حتى مع الثالثة " سوما الصينية " ، ليفشل مرة ثالثة ؛ ليسترجع مشاهد انكساره ، وانهزامه على سرير البغايا ، يستدعى بعضها بعضا . حتى مع زوجه التى أحبها ، إذ ذبحت ذكورته على سرير عرسه مدة تجاوزت أربعة أشهر ، فى كل مرة يصب سخطه على نفسه ، وعلى (هند) أول من كشفت أنه عاطل عن النسوة . ونأخذ مثلاً إذ يبدأ الفصل العاشر مفاجئاً القارئ أنه الآن داخل شقة (هند) وعلى سريرها وذلك لخوض مغامرته الأولى مع النساء التى طالما حلم بها ، وهنا يعود ليسترجع الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة ، نتيجة وجوده الآن معها فلاشك أنه ثمة مقدمات هيأت لهذا اللقاء حدوثه ، يقول متسائلاً وهو لا يكاد يصدق أنه أمام عالم جديد من الجنس مستعيداً تاريخ هذا اللقاء " ولكن لماذا تسحرني (هند) وتقهر رغبتي الجنسية ؟ أليست هي التي تتقرّب مني منذ ضمنا مكان عمل واحد قبل خمسة أشهر ؟ أليست هي أول من بادرت وأمسكت يدي ونحن نتناول غداءنا في المطعم المغربي الذي دعتني إليه ؟ أليست هي التي مالت عليَّ وقبلتني على خدي داخل المصعد ونحن قادمان إلى هنا ؟ لقد كدت أطير فرحاً وهي تطرح علي أن نلتقي وحدنا ، حيث أدركت تماماً من نظرة عينيها أن هذا اللقاء لن يكون بريئاً . آنذاك كنا نتناول الغداء في مطعم مراكش المغربي في شارع الشيخ زايد .

كانت سعيدة بعد حصولها على وظيفة أفضل في شركة علاقات عامة قبل أسبوع واحد فقط ! " ص١٠٦ . وهنا يسد فجوة سردية قد تعثر فيها القارئ حينما فاجأه السارد بتطور ما فى علاقته بها أدى إلى وجودهما معاً فى شقتها .

وفى الفصل السادس الذى يسافر فيه السارد لأول مرة من القاهرة إلى دبى ، يجلس بكرسى الطائرة مسترجعاً ما لم يقله قبل لحظة السرد من مشاهد وداعه لأمه ، وأخته ، وزبائن المقهى الذى كان يعمل به بالقاهرة قبل سفره يقول : " في الطائرة رنّت كلمات أبي في أذني كالطبل ، لكنها لم تستطع أن تزيل عني نوبة رعب انتابتني مع صعود وهبوط الطائرة ، مصحوبة بآلام في

أذني اليسرى ، ظلت تلازمني لمدة تزيد على سبعة أيام ، ومع ذلك ، وعلى الرغم من عبارات أبي الجارحة ، فقد كنت سعيداً بتجربة ركوب الطائرة لأول مرة ، كما كنت فرحاً لأن هناك أملاً في حياة أفضل ينتظرني في دبي ، بعد أن أيقنت أن أبواب الرزق مغلقة في وجه أمثالي من أبناء القاهرة !

في المقهى ودَّعت زملائي الذين ألحوا على ضرورة أن أوفّر لهم عقود عمل إن أمكنني ذلك ، كما صافحت زبائني الدائمين الذين تمنوا لي حظاً أوفر في الغربة ، وتكرّم بعضهم وأجزل لي في البقشيش، فشكرتهم وأنا غارق في مستنقع الخجل !

دموع أمي ونظراتها وأنا أقبّلها مغادراً كانت تجلد مني الحواس الخمس ، وقد وعدتها بأني سأزورها كل سنة على الأقل " ص٦١ .

وثمة لواحق زمنية كمثل " فيما مضى " كثر تكرارها بلفظها أو بمعناها لتدل على حكى قصة ما سابقة على زمن السرد ، فابن خالته منصور – كما يؤكد لنا السارد الآن – قد حكى له " فيما مضى " ص١٥ عن معلومات حول العادة السرية وموقف البنات منها . ولسوف نلاحظ فى السطور القادمة حينما نتعرض إلى تقنية الرواية لتسريع السرد عن طريق القفز ، أن الراوى كان يقطع الحديث ويقفز إلى غيره ، ثم يعود الخط السردى للالتحام مرة أخرى فى خطيته الزمنية . غير أني في النهاية ألفت الي مقدرة السارد في إدارة حركة الزمن الي الأمام ، و الي الخلف في نقلات سريعة ، و في حركة بندولية بين المستقبل و الماضي و لكن بطريق مقتصدة ، لا تنال من عنصر التشويق بها .

* * *

– أما **إيقاع النص** فـ" منه ينطلق الراوي والسارد ، ومنه تقفز الأحداث إلى النص باختيار المؤلف ، وبالنسبة إليه تحدد سرعة وبطء حركة الحدث في النص "[٥٠] .

و بذا فالإيقاع الحكائي في الرواية هو ما تمثله " تقنية حكائية أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص ، أو بعض منها تخلق إيحاءً عند المروي له (القارئ) أن ثمة سرعة سردية قد تتناسب ، أو تختلف ، أو تتعارض بين زمن الحكاية وزمن القصة "[٥١] .

ويطلق جيرار جنيت على الإيقاع الحكائي اصطلاح المدة ، ويقصد به قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي في الوقوع مع مدة القصة التي يروي الحكاية[٥٢] .

ويقترح چنيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات حكائية هي :

" ١- الوقفة أو الاستراحة الوصفية (**Pause**) ، ويكون فيها زمن السرد أكبر بصورة لا نهائية من زمن القصة ؛ لأن الأخير يكون متوقفاً .

٢- المشهد أو الحوار (**Scene**) وفيه يكون زمن السرد مساوياً لزمن القصة .

٣- الخلاصة (**Sommaire**) ويكون زمن السرد فيه أصغر من زمن القصة .

٤- الحذف أو القطع (**L'ellipse**) ويكون زمن السرد فيه أصغر بصورة لانهائية من زمن القصة ؛ لأن زمن السرد يكون متوقفاً »[٥٣] .

وتأتي أهمية دراسة الإيقاع الحكائي من أنه " تنوع في سرعة السرد ، تسارع أو تباطأ في إيقاعه ، فالتغير من المشهد إلى الخلاصة ، أو من الخلاصة إلى المشهد يشكل تنوعاً إيقاعياً "[٥٤] . ولأن سرعة النص كما ترى (سيزا قاسم) هي " النسبة بين طول النص وطول الحدث "[٥٥] ؛ فإن تلك الحركات الإيقاعية تعمل على التحكم في تسريع السرد وإبطائه ؛ حيث " تختص تقنيتا الخلاصة والحذف (القطع) بتسريع إيقاع السرد ؛ حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة ، بينما تعمل تقنيات المشهد والاستراحة (الوقفة الوصفية) على إبطاء السرد ؛ حيث مقطع طويل من الخطاب تقابله فترة قصصية ضئيلة "[٥٦] .

ومن هنا تدور دراستنا للإيقاع الحكائي على محورين :

الأول : تسريع السرد ، و يكون بواسطة : الخلاصة أوالقطع .

الثاني : إبطاء السرد ، و يكون بواسطة . المشهد أو الاستراحة الوصفية .

أولاً : تسريع السرد :

ويشمل – كما أشرنا – تقنيتي الخلاصة والحذف أو القطع ، ويؤدي هذا التسريع إلى تحجيم الخطاب[٥٧] .

أ- **الخلاصة** :

هي تقنية زمنية تحقق تسارع الأحداث لكن بدرجة أقل من الحذف ، ويقصد بها " استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التفاصيل والجزئيات ، بل تقوم على النظرة العابرة ، والعرض المختزل "[٥٨] . ويقول عنها تودروف إنها " وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن السرد "[٥٩] .

ويغلب على الخلاصة ارتباطها بالزمن الماضي ؛ " فمن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا بعد حدوثها بالفعل ؛ أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي ، ولكن يجوز افتراضنا أن تلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة "[٦٠] .

ويكاد السرد المتوازن " يخلو من التلخيص ، وإذا ما أتى فيه التلخيص لم تكن له فاعلية واضحة في السرد ، وإن كان يحقق فقط إعفاء السرد من التكرار الذي لا مجال له ربما دون دفع حقيقي لأحداث القصة "[٦١] ، و يمكننا تحديد ما سعي إليه المؤلف لتسريع سرده عن طريق التلخيص فيما كان يقدمه السارد من تلخيص حياة شخصية من شخصيات الرواية فى وحدة سردية إذا قيست بزمن الحكاية فيها صغرت هذه الوحدة السردية المكتنزة أو المضغوطة بوقائع حياتها ، وكثيراً ما كان يضطر السارد إلى تقديم ملخص لحياة بعض شخوصه المتعددين فى الرواية دون التوقف عند تفصيلاتها فمن ذلك مثلاً :

عرضه (المسترجع) لحياة أبيه وسيرته ، " ولد في عام ١٩٤٣ بقرية يقال لها " شرانيس " في محافظة المنوفية ، أبوه كان غفيراً أو ما شابه على ما أظن ، لكنه لم يكن فلاحاً يزرع ويحصد . وقد رحل ووالدي يخطو نحو الرابعة عشرة من عمره ، حين حصل أبي على الشهادة الإعدادية لم تؤهله درجاته للالتحاق بالثانوية العامة فتطوع في الجيش . وأمه غادرت دنيانا وهو يشارك في حرب اليمن ، على ما أعتقد .. " ص١٨ . وعندما تورط فيما بعد بتهمة قتل هو برئ منها فى دبى ، وانبرى الجميع ممن تعرف إليهم فى دبى لمساعدته ، فوكلوا له محامياً شيخاً مصرى الأصل يعيش بالإمارات يقول عنه : " .. أهم وأشهر محامي في دبي ، وأنه جاء إلى هنا قبل إعلان قيام دولة الإمارات العربية المتحدة في عام ١٩٧١ بثلاث سنوات . سألني المحامي بنبرة صوته المعدنية عدة أسئلة سريعة وهو يلهث ، فأجبته عليها كلها بخوف وارتباك ، ثم انصرف من دون أن يقول شيئاً . وقد قال هذا المحامي لـ(منصور) و(عزة) و (عبد الله راشد) فور انتهاء لقاءه معي ، حيث كانوا ينتظرونه خارج السجن :

– ابن خالتك بريء تماماً ... وسينعم بالبراءة من أول جلسة ... تفاءلوا .

قال لهم ذلك وهو يهرول نحو سيارته فاراً من سياط الشمس ، حاملاً سنواته الثالثة والسبعين بخفة ونشاط . كان يرتدي بدلة سوداء فوق قميص أبيض ورابطة عنق زرقاء ، إذ بدا واضحاً على ملامحه أن المقادير تعاملت مع جسده بالتي هي أحسن ، باستثناء عينيه اللتين ضاقتا بصورة تحسب أنه مغمض دائماً ولا يرى أحداً ! " ص٢٩٧ . وحينما يتعرض لذكر (صفاء الشرنوبى) ذات الفكر المتحرر ن والحس الفنى ، وهى من ارتبط بها ابن خالة السارد ، وتزوجها عرفياً وهما طالبان ، نراه يعرض فى جمل بسيطة صورة عامة لحياة أبيها الفنان التشكيلى المعروف ، يقول : " لقد حافظ (سعيد الشرنوبي) على علاقة حميمة بشوارع وأزقة

وحواري القاهرة الفاطمية والمملوكية مذ كان طالباً في كلية الفنون ، يجوب تلك الأماكن بهيئة رحّالة روماني من العصور الوسطى واضعاً على كتفه حامل الرسم و" شنطة " الألوان والاسكتشات . ولما حقق نجاحاً ملحوظاً في الحركة التشكيلية المصرية ، استطاع بشهرته وحضوره أن يقتنص مرسماً خاصاً له في وكالة الغوري من قبل وزارة الثقافة .. " ص٤٠ . كما يلخص مبررات نجاح ابن خالته (منصور) صحفياً مرموقاً فى دبى بقوله : " وصل إلى دبي قبل ثمانية أشهر فقط ، حيث أرسلوا إليه عقداً ليعمل محرراً ثقافياً في جريدة " البيان " التي كان يراسلها من القاهرة .

أربع سنوات قضاها منصور تقريباً – منذ تخرجه – محرراً ثقافياً في جريدة " الأهالي " حقق خلالها نجاحاً ملحوظاً ؛ حيث فضح الكثير من ألاعيب كبار المسؤولين في وزارة الثقافة من خلال حصوله على مستندات تثبت تلقي أحد وكلاء الوزارة رشوة تتجاوز خمسة ملايين جنيه من أحد المقاولين الذين يتعاملون مع الوزارة !

لقد أثارت هذه القضية ضجة إعلامية كبرى جعلت من منصور نجماً صحفياً لامعاً فور نشرها على صفحات جريدة " الأهالي " ، الأمر الذي رشحه بيسر للسفر إلى دبي للعمل في جريدة " البيان " بعقد سخي .. " ص٦٣.

و قد لا يصرح السارد تصريحاً مباشراً بالمدة الزمنية التي يلخصها و يتجاوزها ، غير أن القارئ يفطن الي ذلك من سياق القول السردي ، ففي ليلة زفافه علي (عزة سليمان) يحكي السارد علي لسانها ، و هما يتفقدان المدعوين ما يفيد أن (منصور) ابن خالته قد تزوج هو الآخر من خطيبته (سمية الإبراشي) ، و مضي علي زواجهما عدة أشهر إذ بان حملها يقول : " – سمية الأبراشي جميلة جداً وهي حامل .

أفقت على هذه الملاحظة التي دستها في أذني (عزة) ونحن نجلس في " الكوشة " ، يدي فوق يدها ، بينما مرت أمامنا برفق (سمية) وهي تتوجه نحو (منصور) ابن خالتي الذي كان يحاول تصحيح الأخطاء ، التي يقترفها أخي (حسن) ، أولاً بأول في تسيير شؤون حفل الزفاف . " فعلاً ... سمية جميلة وهي حامل " ... هكذا قلت لنفسي وأنا أتأملها . كانت ترتدي فستاناً ورديا يتسع لها ولجنينها الذي أنهكها كثيراً فيما يبدو ، فشحب لونها ، وبدت مجهدة على الدوام . كانت في شهرها السابع ، وقد أصرت أن تصطحب زوجها إلى مصر ، ليس لحضور حفل زفافي فحسب ، بل وكي تضع حملها الأول في القاهرة " ص٢٨٧ . و يلخص موقف الجميع من ورطته عندما اتهم بقتل البغي الروسية لنفهم أن ثمة عوناً و نجدة سعي إليهما الجميع لإنقاذه يقول : " وتذكرت بتأثر كيف هرول (الأستاذ صلاح) مع (منصور) و (عزة) و (سمية) و (عبد الله راشد) إلى أكبر محامي في دبي عندما علموا بورطتي في

مقتل (إيرينا الروسية) " ص٢٨٩.
علي هذا النحو أحسسنا بسرعة نسبية ، توسل الراوي بتلخيص و طي بعض الأحداث ؛ لأجل تحقيقها ، و هذا اللون من التلخيص يعمل علي تسريع السرد ، غير أن سرعة النص أو قل إيقاعه قد تزيد بطى أو إسقاط أكبر ، وهنا يكون زمن السرد أصغر بصورة لانهائية من زمن القصة ؛ لأن زمن السرد يكون متوقفًا ، ومن ثم يقفز الي حدث جديد.

ب- **الحذف أو القفز :**

١- الحذف المحدد المباشر : و يكون بذكر مدة زمنية قصرت أم طالت لم يرد المؤلف أن يذكر تفصيلاتها ، و قد تكون ساعات ، أو أياماً ، أو شهوراً ... إلخ ، و قد حفلت الرواية بكثرة وافرة بمثل هذا الحذف ، الذى يسقط فيه عمدا مساحات حكائية لدفع حركة السرد ، و من ذلك إسقاطه ما حدث عبر ساعات أربع ، فعندما ذهب ليجرب ذكورته للمرة الثانية مع (إيرينا الروسية) بصحبة زميله (أمجد صفوان) ، ووجداها قتيلة ، و تم القبض عليهما ، و إلقاؤهما في سجن دبي الاحتياطي ، يعبر عن هذه المساحة الزمنية بقوله : " الساعات الأربع التي فصلت بين دخولنا الشقة الملعونة ، وبين إلقائنا في عنبر الحبس الاحتياطي في سجن دبي مرّت كالدهر " ص٢٨٠ . و ذات المدة يقطعها السارد ملخصاً محاولاته اليائسة لإثبات رجولته بين أحضان عروسه ليلة زفافهما يقول : " أما الكابوس الثقيل في ذلك المساء ، فتمثل في عدم قدرتي على مضاجعة زوجتي في هذه الليلة التاريخية ! بامتداد أربع ساعات ونحن نحاول من دون جدوى . كنت مسكوناً أثناء النهار بهاجس مريب في أن الإخفاق من نصيبي ، مثلما حدث مع (هند) و (إيرينا) و (سوما) ، لكنني كنت أحاول أن أطرد هذا الهاجس وأنا أمني نفسي بأن (عزة) هي حبي وعشقي ، ومن ثمّ فالنجاح محتم عندما أضمها بين أحضاني . بعكس العاهرات اللاتي كن شاهدات على خيبتي ، لأن لا غرام هناك ولا هوى يجذبني نحوهن . كنت أظن أن الحب قادر على إشعال قناديل الشهوة وتأجيجها ، كما أفهمني (منصور) منذ اقترانه الأول بـ(صفاء الشرنوبي) . لكن الساعات الأربع التي قضيتها عارياً بين أحضان (عزة) لم تفلح في تخطي عقبة التأهل الذكوري التي أعاني منها " ص٢٩٣ . و قد تزيد المدة المحذوفة قليلاً لتكون خمس ساعات قضاها مع (الأستاذ صلاح الغندور) يحكي فيها أزمته تلك عسي أن يجد عنده حلاً ، يقول : " خمس ساعات كاملة حكيت فيها تجاربي المرّة مع (هند) و (إيرينا) و (سوما) . حتى عندما أمر خادمته بإعداد العشاء ، لم يتوقف الأستاذ (صلاح) عن الأسئلة ، ولم أبخل أنا بالإجابة " ص٣١٣ .
و قد تكون المدة التي يتجاوزها السارد أياماً ، فبعد واقعته الأولي الفاشلة مع (هند) يقول : " خمسة أيام مرّت منذ اليوم البغيض ولم تتصل (هند) سوى مرة واحدة ، لم أجرؤ على الرد

عليها خجلاً ، فلم تعاود الكرّة ، وكأنها انتظرت عدم ردى لتنهي علاقتنا التي لم تكتمل أصلاً ! " ص١١٥ . و قد تمتد المدة التي يحذفها السارد أسابيعاً أو أعواماً نراهما في نص واحد حينما جلس مع ابن خالته (منصور) ، و أطلعه الأخير علي وثيقة زواجه من (صفاء الشرنوبي) بعد غرقها ، ثم يعود فيلخص مدة زواجهما معاً الكلية يقول : " بعد ذلك بفترة طويلة وبعد أسابيع قليلة من الرحلة المنكوبة إلى القناطر الخيرية ، أطلعني منصور على ورقة الزواج العرفي التي اقترن فيها بصفاء ، ورأيت بعيني توقيعه وتوقيع زوجته الغريقة بجانب توقيع بدر المنياوي وقرينته ! عامان وسبعة أشهر وثمانية عشر يوماً هو عمر هذا الزواج العرفي الذي أطاحت به مغامرة غير محسوبة للسباحة في نهر النيل " ص٥٦ .

ولعل من أفضل الشواهد علي هذا اللون من الحذف نصاً يكشف مرور مدة عشرة أيام هي أسوأ بل أثقل عشرة أيام مرت علي السارد حينما اتهم ظلماً مع زميله (أمجد صفوان) بقتل البغي الروسية ، و قد لعب تكرار لفظ (عشرة أيام) دوراً لافتاً في تجسيد حجم المأساة النفسية التي مر بها السارد في أزمته يقول : " عشرة أيام مرّت علي في هذا الكابوس الملعون ، لا أدري ماذا يحدث في الخارج ، ولم أر أحداً من خارج السجن سوى لقاء يتيم مع محامي مصري طاعن في السن يقال له سيد عبد الباري . . .
عشرة أيام سوداء مرّت علي كالدهر ، أختنق كل لحظة داخل أربعة جدران أكره نفسي فيها بانتظام . وأبغض (أمجد) و أشمئز من (مايكل) . ألعن الزمن حيناً ، ثم أعود لأستغفر الله حيناً آخر ، فأتوضأ وأصلي ، وأصرع الوقت بقراءة القرآن الكريم الذي استعرته من مكتبة السجن .
عشرة أيام مأساوية زهدت فيها الطعام ، فلم أعد أقربه إلا للضرورة وعندما يقرصني الجوع . وكم من مرة كابدت فيها آلام الإمساك كلما دخلت الحمام ، لكنني لم أشكُ ولم أتبرم . عشرة أيام كئيبة عرفت خلالها حجم الدموع الذي يمكن أن تختزنه عين إنسان ، فالنحيب فجأة كان حليفي ، والبكاء المتواصل عندما يهجع كل من (أمجد) و (مايكل) كان سلوتي ، حيث أتلو في سري ما أحفظ من قصار السور ، أو أهدّئ من روعي بالصلاة قبل آذان الفجر من دون توقف ، حتى أصبحت لا أعرف عدد الركعات التي سجدتها ، ولا حجم الدموع التي سكبتها !
عشرة أيام مكفهرة كرهت فيها النوم لأنه يسلمني إلى كوابيس مخيفة أراني فيها مجروراً إلى غرفة الإعدام مشلول الإرادة . أو أنهم يعرضون أمامي جثتي (هند المغربية) و (سوما الصينية) بجوار جثة (إيرينا الروسية) ، حيث يوجهون لي الاتهام بأنني قتلت هؤلاء النساء الثلاثة لأنني أخشى أن يفضحن عجزي الجنسي معهن ، فأنهض من نومي مذعوراً أرتجف وأرتعش ، وأتصبب عرقاً ورعباً .

عشرة أيام مخيفة قررت فيها ألف مرة أن أطلب من إدارة السجن أن ينقلوني إلى زنزانة أخرى أتلذذ فيها بالحبس الانفرادي ، هرباً من عويل (أمجد صفوان) الدائم وأسئلته المزعجة وتنبؤاته المتشائمة ، إذ لا يفتأ أن يكرر أن حبل المشنقة هو مصيرنا المحتوم ، لكنني أتراجع عن قراري ، وأقنع بنصيبي المعتم وحظوظي العاثرة في الحياة .

عشرة أيام سيئة الطالع ، نُهبت فيها روحي ، فصرت أسيراً لذكرياتي المشؤومة ، لأكتشف أن حياتي كلها كانت ضلالاً في ضلال ، تظللها خيبة دائمة ومنتظمة . فلا أنا حققت أحلامي ، ولا أنا نجحت في اختبارات الذكورة ، ولا أنا جمعت المال مثل كل الذين يأتون إلى الخليج ! فلماذا أعيش إذن ؟ وكيف تحملت ذاتي بعد كل هذه المرارات التي تزدهر في صدري ؟ حقاً لقد صدق أبي الملعون عندما صرخ في وجهي : " الفاشلون فقط من يبحثون عن الرزق خارج بلدانهم " . هأنذا أدفع الآن ضريبة خروجي من مصر . إن الله يعاقبني على كل الموبقات التي ارتكبتها طوال حياتي . لكنني كنت قليل الحيلة في بلدي ، وحاولت كثيراً أن أجد الوظيفة اللائقة ، فلم أفلح . فلماذا يكون العقاب الإلهي قاسياً هكذا ... الإعدام ! أستغفرك يا الله وأتوب إليك ! لا حل لي سوى التقرب إلى المولى عز وجل بالصلاة وقراءة القرآن .

عشرة أيام حزينة وأنا أسعى جاهداً لإزالة هذه الغمة عن روحي ، راضياً بما يهيئه لي الرحمن ، قانعاً بعدله ، طامعاً في غفرانه . عشرة أيام بائسة ، لم أذق فيها طعماً لفرح أو رضا ، إلا حين تهل (عزة سليمان) بوجهها الصبوح على شاشة خيالي ، فأتعجب من تصاريف الزمان وغدر الأيام ! وأتساءل مغتاظاً وموجوعاً : كيف يهبني الله هذا الملاك الأنثوي الساحر ، ثم يلقي بي في غياهب السجن في جريمة لم أرتكبها أصلاً ؟ وإن كان رذاذ الفضيحة قد لوث سمعتي إلى الأبد . وسأفقد وظيفتي حتماً إذا نجوت . وستهجرني عزة ، ولن أراها ثانية إذا منّ الله علي بتجاوز هذه المحنة والخروج منها سالماً .

عشرة أيام مؤلمة أصارع فيها روحي ، وأذود عن نفسي ضباع الرعب التي تنقض عليّ طوال النهار ، فتحرمني لذة النوم في الليل ، فأظل ساهراً أتأمل وأترقب ، وأستغفر وأصلي ، حتى أنني أصبحت غير قادر على التعامل مع (أمجد صفوان) الذي فاقم السجن من رائحته القذرة بصورة لا تطاق ، حيث أصبح ينفر من فكرة الاستحمام ، ويغضب بشدة إذا اقترحت عليه أن يستحم ، على الرغم من وجود دش جيد جداً داخل السجن ، فأهرب من حديثه المقبض وتحليلاته الخائبة وعويله المزعج بالصمت والنظر إلى الأرض .

عشرة أيام ملعونة ... حتى جاء فرج الله من دون سابق إنذار . ففي ظهيرة يوم الخميس ١٢ يوليو ٢٠٠٧ استدعانا قائد السجن لمقابلته " ص٢٩٦ – ٣٠٠ . و هنا نستحضر تعليق أحدهم حين يقول عن علاقة الزمن بالحدث الروائي " إذا مر الراوي بحدث معين و كان هذا الحدث حزيناًً أو سعيداًَ ، فحينئذ قد تشعر الذات الساردة أن الزمن قد توقف عند هذا الحدث . و في

الحقيقة أن الزمن لم يتوقف علي المستوي الواقعي لكنه توقف علي المستوي الفني نتيجة انعكاس الحدث علي الشخصية ، فتشعر أن الزمن قد توقف عند هذه اللحظة الحديثة "[٦٢] .

٢- الحذف الضمني : وهنا يبدو القفز أكثر وضوحاً إذ نجد وحدة سردية تتوسط الخط السردى ، ففى الفصل العشرين الذى ينتهى بما يسرده الراوى على ابن خالته (منصور) ، حاكياً له ما أخفاه فى نفسه من إخفاقاته المتكررة مع النساء ، يبدأ الفصل التالى له بقفزة يضعنا فيها السارد معه فى سجن دبى متهماً بقتل الروسية ، وبعد ثلاث صفحات من هذا السرد يعود لاستكمال حكايته الأولى على المقهى مع ابن خالته يبوح له بسر فشله مع النساء طالباً منه الحل والرأى ، وما جعله يقفز من حكايته الأولى إلى سرد جديد ثم يعود ثانية لها هى قضية رجولته المستباحة أو قل المنكرة ، فالسياق كله يدور حول رجولته لذلك قفز إلى مشهد وجوده فى السجن لأنه تضمن حواراً بين الشرطى و (أمجد صفوان) حين القبض عليهما ونهر فيه الشرطى (أمجد) لبكائه وعويله بقوله (ألست رجلاً ؟) هذه الجملة التى دوى صداها فى أذن السارد فتساءل عن رجولته هو . " إلا أن أحدهم لكزه بعنف في كتفه آمراً إياه أن يكف عن الصراخ والبكاء هاتفاً :
- اصمت ... ألست رجلاً ؟
شعرت أن عبارة الشرطي كانت موجهة لي ، فأنا الفاقد للرجولة عندما يتعلق الأمر بمضاجعة النساء ... نعم ... لقد أخبرته بكل شيء ... حكيت لـ(منصور) تفاصيل لقاءاتي الفاشلة مع (هند المغربية) و (إيرينا الروسية) و (سوما الصينية) ، كان مذهولاً وهو يسمع ، لا يكاد يحوّل ناظريه عني وأنا أتحدث " ص ٢١٣ - ٢١٤ . وشبيه بذلك ما فعله فى بداية الفصل الخامس والعشرين الذى يعد قفزة يعرض فيها بطريق مفاجئة وصول (أبى منصور) ابن خالته ، وأمه (خالة الراوى) إلى مطار دبى بعد دعوة (منصور) إياهما ؛ ليتعرفا إلى (سمية الإبراشى) خطيبته ، ويحضرا حفل خطبتهما ، وقد انتهى الفصل السابق بأحلام الراوى فى الارتباط بـ (عزة سليمان) التى أحبها دونما تمهيد للقفزة التالية ، وكان هذا الفعل من السارد كولاج سينيمائياً بالانتقال من صورة إلى صورة . وقد تتجسد قفزة السارد وحدة سردية أكبر (فصلاً كاملاً) يتوسط الحكى المتصل ، فالفصل الثامن والعشرون الذى كرسه السارد لحفل زفافه على (عزة سليمان) بالقاهرة جاء وسط الحديث عن أزمته بالسجن متهماً بالقتل ، حاكياً ساعات المعاناة وثقلها داخل الزنزانة بالفصل السابق عليه (السابع والعشرين) حتى جاء الفرج - وكما يحكى السارد - فى مستهل الفصل التاسع والعشرين وخرج من هذه الأزمة بعدما ثبتت براءته . وهكذا أخذ الحذف تقنية زمنية دوراً لافتاً فى تسريع حركة السرد بما يقطعه من تفصيلات أو يقفز إليه من أحداث جديدة تشعر القارئ بحق أن ثمة حركة سريعة وانتقالة كبرى من حدث لآخر .

واللافت أن قفزاته وتلخيصاته قد تضمنت استرجاعات واستباقات فى مراوحات زمنية إلى الخلف وإلى الأمام ، تجعل النص السردى الواحد سواء أكانت وحدته قصيرة أم طويلة ، مشتملاً على شتى ألوان التقنيات الزمنية من حيث نظامها وسرعتها .

ثانياً : إبطاء السرد :

وقد تقل سرعة النص أو تتوقف تماماً ، كما رأيناها آنفاً تزيد إلى درجة القفز ، وهذا البطء يأتى من استخدام السارد آليتين : هما : المشهد ، والاستراحة الوصفية " اللتين تعطلان حركة الزمن وتعلقانه إلى حين انتهائهما ؛ فيستعيد السرد إذن حركته الطبيعية "[٦٣] .
ونفهم من الرأي السابق أن العلاقة بين الخطاب والزمن علاقة عكسية ؛ فكلما طال الخطاب قصر الزمن ، ولا يكون تعطيل الزمن إلا من خلال تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية ؛ ولهذا فسنحاول دراسة عوامل تعطيل السرد وإبطائه من خلال النظر إلى هاتين التقنيتين (المشهد ، الوقفة) وبيان دورهما الوظيفي على النحو التالي :

أ- **المشهد** :

ويقصد به " المقطع الحوارى الذي يأتي في تضاعيف السرد "[٦٤] ، ويعرفه توردوف بأنه " وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة "[٦٥] ، وبذا فالعلاقة بين المشهد والخلاصة هى علاقة عكسية " فإذا كانت هذه الأخيرة اختصاراً لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات ؛ فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها ، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط "[٦٦] .

وثمة وظائف ينهض بها المشهد أو المقطع الحوارى فى الخطاب السردى ؛ إذ ينقل لنا " تداخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية "[٦٧] ، كما أنه يعمل على " الإيهام بالواقع ، وتقوية أثر الواقع في القصة "[٦٨] ؛ غير أن أهم هذه الوظائف جميعاً أنه " يضفي على السرد طابعاً درامياً ، ويكسر رتابة السرد بضمير متفرد ، وله : دور حاسم في تطور الأحداث ، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات ، ولذلك تعول عليها الروايات كثيراً ، وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد "[٦٩] .
ويمكننا أن نقسم المشهد الحواري إلى نوعين :

(١) الحوار الداخلي (المنولوج) :

ونقصد به حوار الشخصية مع نفسها ، و" يعمل على الكشف عن العمليات الذهنية التي تقوم بها ؛ لطرح ذكرياتها وهمومها ، وأفكارها ، ومشاعرها ، وموقفها من العالم المحيط بها ، وذلك دون أن يتدخل المؤلف بالشرح والتعليق "[٧٠] . ومن ثم فإن هذا الحوار يمثل جزءاً من تقنية تيار الوعي ، ويشير روبرت همفري إلى أهميته ، فيرى أنه يستخدم في القص " بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي ، أو جزئي ، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود "[٧١] . وهنا نذكر – للمرة الثالثة – بطبيعة الشكل الروائى التى انتهت إليه رواية (العاطل) ؛ فالسارد المشارك / البطل والشخصية الرئيسة يسرد حكايته والمواقف التى مر بها ، وجملة الأزمات التى عاناها ؛ لذلك احتل المونولوج الداخلى بها مكاناً رئيساً تكرر عبر فصول الرواية . ولأن أزمته الكبرى كانت أزمة نفسية فى الأساس ، إذ شعر بفقدان ذكورته لدى أول لقاء له مع المرأة (هند) ، وتكرر مع اثنتين غيرها من البغايا – إضافة إلى زوجه – هذه الأزمة قد أوقعته فى بئر الهواجس ، والاحتمالات ، وهيمنت على فكره ، وأكثرت من شروده خاصة وأنه لايرى فى نفسه عجزاً جنسياً حينما يكون وحده مستحضراً بخياله صور النساء العاريات ، قد زاد هذا بالطبع من أزمته النفسية ، وأكثر من تساؤلاته لذاته . ثم إن شخصية السارد الضعيفة والخجولة التى كان لتربية أبيه القاسية أثرها فى تكوينها ؛ سمحت هى الأخرى من جعله يتردد فى الإفصاح عنها بسهولة ؛ أى الإفصاح عن عجزه مع النساء ، وبذا كان من المنطقى أن تكون شخصية تحمل هذه السمات النفسية لخصها (الأستاذ صلاح الغندور) فى عبارتين " طيب القلب وقليل الحيلة " ص٢٨٩ ، يكثر وقوفها أمام نفسها ممعناً النظر والتأمل ، طارحاً تساؤلات ، واضعاً احتمالات ، حانقاً على من كان السبب لأزمته مغتاظاً حيناً ، باكياً شاكياً مستغفراً الله مشفقاً على نفسه حيناً آخر . ونلاحظ أيضاً تضافر السرد مع المشاهد الحوارية دون التقديم لها بصيغ لفظية تمهد للقارئ بأن الآتى هو مشهد حوارى داخلى ، ومن هنا اتسم السرد بلغته البسيطة فى اختيار الألفاظ واقتصاد العبارات بعفوية وتدفق يشفان عن صدق التجربة ، ويحققان التلاحم بين السارد والمسرود له. وبصيغة أكثر دقة يحققان التعاطف بين القارئ وبين الشخصية الساردة .

لقد كانت حادثته مع (هند) الفاشلة بداية وقوعه فى المناجاة الداخلية ، يسأل نفسه حائراً عن الأسباب " أليس من الجائز أن الله قد قتل نمر ذكورتي في تلك اللحظة بالذات حتى لا أرتكب جريمة الزنى، فيعصمني من الرذيلة ويحميني من شطط نفسي؟! هل كان الله رؤوفاً بي حقاً بحيث جعل غرائزي لا تشتعل قط بينما هند تتمدد عارية أمامي!

هل هي حكمة إلهية أن أحلم طوال عمري برؤية امرأة عارية ومضاجعتها، ثم لا أفلح في القيام بالمهمة عندما تحين الفرصة؟ ماذا تقصد يا الله؟ أجبني... ارحمني، فأنا مؤمن بك وأحبك وأخشى عذابك، لكن الشهوة يا الله تفتت أعصابي وتشطر كياني كله؟

فلماذا يا الله جعلتني قاب قوسين أو أدنى من التهام تفاح الأنوثة، ثم أغلقت فمي فجأة، ونزعت أسناني فجأة، فصرت عاجزاً عن تناول أشهى الأطعمة؟ أخبرني يا الله... هل أفرح لأنني لم أسقط في بئر المعاصي وظللت عبدك المطيع، الخانع؟ أم أحزن لأنك ذبحت ذئب شهوتي وحرمتني من أم اللذائذ؟ سبحانك... سامحني يارب... واغفر لي جنوني وهوسي! " ص٩٠. ومع ذلك فقد اتصلت به هند مرة أخرى تطلب مقابلته فيعود متسائلاً " ترى... ما الذي دعاها للاختفاء طوال ستة أشهر تقريباً منذ لقائنا الفاشل؟

ولماذا تذكرتني الآن؟ ماذا تريد مني بالضبط؟ هل ستدعوني لنكرر التجربة مرة أخرى على سريرها الوثير؟ ليتها تفعل، لكنني لن أجرؤ على أن أطلب منها ذلك، أو حتى ألمّح لها، فما حدث أمر لا ينسى، كما أنني لست واثقاً بالمرة في قدرتي على إتمام فعل الجنس معها إذا تعرّت أمامي مرة أخرى، لذا من الأفضل ألا تدعوني إلى مخدعها اليوم أو غداً، حتى لا تتكرر المأساة وأصبح أسيراً لرائحتها التي مازالت عالقة في جسدي حتى هذه اللحظة " ص١٦٢ .

وعندما يتأمل الصينيات اللاتى يملأن البلاد متغربات عن وطنهن– مثل سومة التي حاول معها تجربته الثالثة الفاشلة– بحثاً وراء دراهم قليلة تلفته كلمة الغربة لذاته فيغوص فيها متحاوراً متسائلاً : " حقاً ما أتعس بلادهن وما أقسى الغربة! هل قلت الغربة؟ ومن أنا أصلاً؟ ألست غريباً هنا أيضاً؟ فلا أم ولا أخ ولا أخت ولا أهل ولا تلك البلاد بلادي؟ ومع ذلك، أنستني مأساتي مع النساء هنا أني غريب!

هل أعود إلى وطني؟ هل أظل هنا أذوق الذل وأبلع الإهانة من مديري ومن شقيقي ومن النساء؟ أم أعود إلى القاهرة لأقدم الشاي والقهوة والشيشة في المقاهي، فتعصرني الغربة داخل وطني؟

محمد عبد القوي الزبال خريج كلية التجارة منذ ست سنوات وجرسون في مقهى شعبي بالقاهرة... هذا هو مصيري في أفضل الأحوال إذا تمردت على غربتي وقررت العودة إلى مصر! ضحكت بصوت عالٍ على وضعي البائس، وعلى الألفي دولار فقط التي استطعت توفيرها طوال عام كامل من الوقوف عشر ساعات يومياً في كارفور! حمدت الله عل كل شيء ولكن من دون حماس كبير! " ص ١٧٥ . وقد يكشف المونولوج الداخلى عن المفارقة بين وضعية السارد المنهزمة ، المأزومة ووضعية ابن خالته (منصور) ؛ لتكشف المقارنة التى يقيمها السارد حجم هذه المفارقة كما جاء فى معظم الفصل الثامن عشر .

الذى كاد أن يكون كله مناجاة داخلية حول إحساسه بفشله على كل المستويات ، فى الوقت الذى يحقق فيه ابن خالته نجاحات على نفس المستويات من عمل وعلاقات نسائية .

وإذا كنا لم نر صيغاً لفظية تقدم للحوار الداخلى ، فقد نرى فى نهايته ما يفيد أن السابق كان مناجاة داخلية للسارد ، فلما جلس إلى (هند) فى الوقت الذى هدده مديره فى العمل بكارفور دبى بالاستغناء عنه ، يقع شارداً فى مونولوج داخلى ، يخرج منه على تنبيه خارجى بواسطة عبارة (أفقت) يقول : " لو فقدت وظيفتي هنا لانهارت أحلامي . ماذا أقول لأبي الذي شتمني أول أمس عندما كنت أتصل بأمي ، فانتزع منها موبايل أختي ثريا وأطلق علي وابلاً من الشتائم ؛ لأني تركته هناك وسافرت ثم كرّر عبارته المشؤومة التي لدغني بها كثيراً : " الفاشلون فقط من يبحثون عن الرزق خارج بلدانهم "

كيف سأواجه أخي حسن إذا تم الاستغناء عن خدماتي ، لن يتوقف عن إهانتي واتهامي بالإهمال ولكن...

– هه... أين ذهبت ؟

أفقت من مخاوفي على صوت هند وهي تضغط على يدي ضغطة خفيفة " ص١٠٩ . ولما طرد من عمله وأصبحت أزمته أزمتين ، زاد هذا من مناجاته وشروده ، جلس مع ابن خالته وخطيبته بمقهى (ذكريات) بدبى حزيناً ساهماً ، بينما الآخران يبدوا عليهما الحبور والسعادة ، حتى زوار المقهى كانوا سعداء بما يشاهدونه من مباراة كرة القدم : " كلهم مغمورون بالحبور إلا أنا ، المطرود من وظيفتي والذي لا أعرف كيف سيمضي بي الزمن هنا ، بل لا أعرف أين سأبيت بعد أيام عندما أترك شقة كارفور " .

" أوه.. جووول " .

أفقت من شرودي على صيحات رواد المقهى التي انطلقت دفعة واحدة كسيل انهمر من السماء فجأة ، لقد أحرز الأهلى هدفاً أهاج أتباعه وأطربهم، فوصلنا – نحن الذين نجلس في الزاوية بعيداً – صخب شديد أفسد علي شرودى " ص١٩٢ . ولما مات أبوه فرح بذلك الخبر ، غير أنه فكر فى أختيه ، وماذا سيكون مآلهما ، يسأل نفسه ويناجيها وهو داخل حمام شقة ابن خالته منصور بدبى : " .. آه... شقيقتاي ... ترى ماذا تفعلان الآن ؟ وهل هدأ اضطرابكما بعد أن مات الجبار ذي اللسان البذيء ؟ وهل تأملان – كما أتمنى – أن تفوزا بنعمة الزواج ، بعد أن غاب أبونا إلى الأبد ؟

– أين أنت... هل نمت داخل الحمام؟

أفقت من شرودي على صوت منصور وهو يقرع باب الحمام " ص٢٢٧ . ويطول بنا المقام لو تتبعنا هذا اللون من المشاهد الحوارية الداخلية ، التى انتشرت بل تغلغلت داخل الوحدات السردية بالرواية .

(٢) المشهد ، أو الحوار الخارجى :

ويظل فيه الإيقاع بطيئاً ، إذ يتساوى زمن الحكاية مع زمن السرد ، مجسداً بل مشخصاً الأحداث ، ناقلاً شتى وجهات النظر للمتحاورين ، ولان شخصية السارد المشارك فى هذه الرواية شخصية مأزومة ، فقد كثرت مشاهد حواره مع أقرب الناس إليه ، رفيقه وصديقه : (منصور) ابن خالته ، فقد كان الأخير – بما يمتلك من ثقافة وخبرة – قطباً رئيساً فى هذه المشاهد الحوارية ، غالبا ما يكون فيها مجيباً عن تساؤلات السارد ، كاشفاً له ما استغلق على السارد فهمه أو جهله من أمور . ورغم قيام الرواية على الحكى بضمير المتكلم ، فقد أخذ الحوار فيها نصيباً معتدلاً إلى جانب السرد ، الأمر الذى يلفت إلى أن المؤلف قد راعى أن يكون هناك تناسب دقيق ومتكافئ بين السرد ، والحوار بنوعيه ، فمنذ أول فصول الرواية نطالع مشاهد حوارية بين الراوى ومنصور ، فالسارد الذى لم يتعود القراءة – على عكس ابن خالته – الذى فوجئ أنه لم يقرأ رواية واحدة لنجيب محفوظ ، جرى بينهما هذا الحوار : " آنذاك صرخ في وجهي قائلاً :

– ألا تخجل من نفسك .... كيف لا تقرأ للأديب المصري ، بل والعربي الوحيد ، الذي نال جائزة نوبل للآداب ؟

– لا صبر لي على القراءة يا منصور .

– جاهد ذاتك ..... وتعوّد عليها .

– لكني شاهدت الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ .

هنا صرخ بحدة :

لا ...لا ... الرواية شيء .... والفيلم شيء آخر تماماً ..... " ص٢٩ . وليس (منصور) وحده يمثل الجانب المستنير فى عائلة السارد ؛ فأبواه كانا متحررين مثقفين ؛ لذلك نرى مشهداً آخر بين أم (منصور) وأختها أم السارد (محمد) حول حجاب بنتى الأخيرة ، ليعمق هذا المشهد الفرق بين الأسرتين ، فأسرة أم السارد (محمد عبد القوى الزبال) ترزح تحت قمع الأب بأفكاره وتسلطه ، بينما تنعم أسرة أختها أم منصور بأب مستنير واعى كان له أثره فى ثقافة أبنائه ، كما كان للآخر أثره العكسى السلبى على أبنائه ، فحينما زارت أم منصور أختها اعترضت على ارتداء بنتها الحجاب وهى صغيرة ، وشرعت فى نزعه من فوق رأس الفتاة وهى تخاطب أختها قائلة : " – كيف ستزوجينهما إذا ظلتا بجوارك في المنزل ؟

هكذا كانت تعنف أمي ، ثم توجه الكلام إلى شقيقتي :

– يا غبية ، ماهذا الحجاب ؟ كيف سيتقدم شاب إلى الزواج بك إذا لم يمتّع عينه بجزء من جسمك ، فيجن حتى يستطيع أن يرى الباقي ؟!

ثم تقوم وتزيح الحجاب عن رأس نجاة بحدة , ثم تمشط لها شعرها بعناية ، وتصمم لها تسريحة تشبه تسريحات سعاد حسني في أفلامها الشقية ، وتتأملها قائلة وهي تنظر لأمي :

– ابنتك فاتنة ، يا زينات .

– هيا ارتدي بلوزة مفتوحة من عند الصدر حتى يبرز جزء من نهديك فيتعقبك الشباب مخبولين ، ويقف الخُطّاب على الباب بالمئات من أجل الظفر بك والزواج منك !

عندما تنتهي خالتي عنايات من هذه النصائح التي توجهها إلى نجاة وهي تضحك ، تصرخ أمي رعباً :

– هل جننت يا عنايات ؟ أبوها يذبحها إذا استمعت إلى كلامك !

تقوم خالتي غاضبة وتقسم أنها ستخبر زوج أختها بهذه الآراء وتهتف :

كفاه ظلماً ! " ص٢٥ . وقد يقوم المشهد الحوارى بوظيفة إخبارية ، حينما يرمى إلى تثبيت تاريخ بعينه ، موهماً بالواقعية ، فعندما وصل السارد إلى دبى واستضافه ابن خالته منصور بشقته فى الشارقة ، يجرى حوار بينهما فى سيارة الأخير وهو يبحث عن موقف لها وسط زحام الشارقة ، يشى هذا الحوار بالمتغير التاريخى الذى انعكس على المكان فأعاد صياغته فيما يسمى بـ " بروكسيميا المكان "[٧٢] ، يقول " دار منصور بالسيارة أكثر من مرة حول البناية التي يقطن بها حتى استطاع أن يقتنص موقفاً لسيارته وهو يهتف مبتهجاً :

– ياه... أخيراً وجدناك !

ثم أكمل :

– يقولون إن الشارقة قبل سنوات قليلة جداً كانت تعج بمواقف لا حدود لها .

– وماذ حدث ؟

– أبداً ... بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١ بدأ العرب يفدون إلى هنا بعد أن أغلقت أبواب أوروبا وأمريكا في وجوهنا باعتبارنا إرهابيين !

قال (منصور) ذلك وهو يضحك ، قبل أن يستمر في كلامه :

– لكن الحرب على العراق واحتلاله هذا العام هو الذي فجّر الأزمة هنا أكثر من أي شيء !

– كيف ؟

ألقى (منصور) التحية على حارس العمارة الهندي " افتخار " مذكراً إياه بألا ينسى أن ينظف سيارته في الصباح ، ونحن في المصعد أجابني منصور قائلاً :

– لقد دخل العراقيون إلى هذه البلاد أفواجاً بالآلاف بعد الحرب ، بعد أن فتح لهم الشيخ زايد بكرمه المعروف الأبواب من دون مشكلات ! " ص٧٠ . وقد يتداخل الحواران ، إذ يتضمن الحوار الخارجى آخر داخلياً وتكرر هذا كثيراً بالرواية ، فلما اكتشف السارد أن الحقيبة التى تركتها (هند المغربية) عنده وديعة كانت محشوة بالمخدرات ، وأراد بعون ابن خالتة التخلص منها ، فأخذاها وركبا معاً بحثاً عن مكان آمن ليلقياها فيه ، يجرى حوار بينهما فى السيارة يفتتحه (منصور) عن أهم حدث يشغل الناس جميعا وهو إعدام صدام حسين ، والسارد شارد الذهن فى مصيبته : " فجأة سألني منصور :

– ما رأيك ؟

– في ماذا ؟

– في الحكم على صدام حسين بالإعدام !

أدهشني بروده ! مالنا ومال صدام الآن ! نحن في كارثة هند وحقيبتها . ترى من كان يصدق أن هند تتاجر في الحشيش ؟ وأنا الذي كابدت الأمرين من سطوة رائحتها التي التصقت بجلدي . ترى... هل كانت رائحة حشيش وأنا لا أدري ؟ ما أتعس حظي !

– هه... مارأيك ؟

– في ماذا ؟

– في الحكم بإعدام صدام ... هل سينفذ ؟

– مالي أنا وصدام ... دعني من فضلك !

– لا تقلق ... سنتخلص من هذه المصيبة حالاً ! " ص٢١٨ . وقد يقدم مشهداً حوارياً تتعدد فيه الأصوات ، كل منها يحمل وجهة نظره ، ففى الفصل الثالث عشر الذى يسرد فيه الراوى أنه قد دعى مع ابن خالته على العشاء فى شقة (الأستاذ صلاح الغندور) الذى دعا مجموعة من أصدقائة الشعراء والمثقفين من العراق وسوريا ، وكان الحديث الدائر هو القبض على صدام حسين ، وهنا ينقل لنا السارد – بين سرد وحوارات – أصواتاً تعكس وجهات نظر الحضور حول (صدام حسين) بين ساخط عليه ومتشف فيه أو مشفق عليه ، فالأصوات المتداخلة بوجهات نظرها إلى جانب صوت أم كلثوم الذى كان يرافق جلستهم على العشاء قدم لنا بصورة حية نموذجاً لمقدرة السارد فى نقل وجهات النظر المنسجمة والمتعارضة فى آن ، وبذا فالفصل تظهر فيه تقنية " البولوفونية "[٧٣] حيث يخفت صوت السارد تاركاً المجال للأصوات الأخرى للتحاور ؛ وذلك لأجل محاصرة الحقيقة وتنسيبها ، وهذه التقنية تنسجم مع الروايات التى تنزع نحو منظور نفسى وذاتى .

ب– الوقفة أو الاستراحة الوصفية :

ويطلق عليها جيرار جنيت " مصطلح الاستراحة "[٧٤] ، بينما يطلق عليها إمبريتو إيكو " التهدئة الوصفية "[٧٥] . ولا تكون هذه الوقفة – كما قال تودروف – إلا " إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة "[٧٦] .

ويمكن تعريف الوقفة الوصفية بأنها " ملفوظ روائي مهمته تقليص زمن القص مقابل تمديد الخطاب عبر المكان ... أي عبر النص .. فهي تقنية زمنية تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات "[٧٧] . وبالمقارنة بين الوقفة والحذف نجد أن هذه الوقفة أو الاستراحة " تأخذ

موقعاً مناقضاً للحذف من حيث تأثيرها في إيقاع السرد ، فبينما يوفر الحذف أقصى سرعة للسرد ، تمثل الوقفة أقصى بطء يصيب السرد ؛ إذ تتعطل حركته تماماً ، وتتوقف القصة عن التنامي ، وتعلق الأحداث إلى حين انتهائها "[٧٨] .

ولا يمكن لنا بحال أن نعد كل الوقفات وقفات وصفية فـ" بعضها يكون نتيجة التعليق ، وفضلاً عن ذلك فليس كل وصف يفترض وقفة في السرد "[٧٩] ، وإن كان الوصف المكاني يؤدي في كثير من الأحيان إلى توقف زمني ؛ إذ " من شأنه أن يسبب نوعاً من التوتر يسود النص بين دفع مستوى القص الأول الذي يندفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن ، وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشد الوصف نحو الاستقصاء والسكون "[٨٠] . وتبرز أهمية الوقفة الوصفية تحديداً في أنها " تمطط الزمن السردي ، وتجعله وكأنه يدور حول نفسه ، ويظل زمن القصة خلال ذلك يتراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته "[٨١] .

ولا يمكن تصور الوصف منفرداً بعيداً عن بقية عناصر السرد ؛ لأنه " مقطع كتابي لا سبيل إلى تحديد دلالته إلا بوصفه في علاقة مع المقاطع الكتابية الأخرى الرابضة في حدوده "[٨٢] . وتتعدد أنواع الوصف ووظائفه في الرواية ، فربما يقدم لشخصية ما بذكر ملامحها وصفاتها ، وربما يجلي أبعاد الأمكنة في النص ، وفي كل الحالات يعوق من حركة السرد ، ويعمل على تعطيلها وإبطائها ؛ إذ يتوقف التسلسل الطبيعي للزمن فترة يكون فيها زمن السرد أكبر بصورة كبيرة من زمن القصة .

وقد توجه السارد في رواية العاطل تلقاء بعض الأمكنة ، التي حددت فضاء حركته بالوصف العام أو المفصل بأبعاده ؛ لأجل تكريس إحدي الدلالات ، التي يسعي إلي إظهارها ، فدبي المدينة التي تعج بالتنوع و الاختلاف ، التي انتقل إليها ليعمل بأحد أكبر متاجرها ، أصابته بالانبهار ، جعلته منذ أول لحظة يطأ فيها أرض المطار ثم يركب السيارة مع ابن خالته و شقيقه اللذين استقبلاه مأخوذاً لزحامها ، وألوان محالها وسموق بناياتها ، حتي إذا تسلم عمله بمحل (كارفور) الكائن بما يسمي (سيتي سنتر دبي) يقول : " يحتل كارفور مساحة ضخمة جداً في قلب (سيتي سنتر دبي) الذي تم افتتاحه مع نهاية القرن الماضي ، فكان أعجوبة الأعاجيب ، حيث يرتاده كل جنسيات العالم التي تضج بها المدينة ، فما من شيء تبحث عنه إلا وتجده هناك ، من أول المأكولات بكل أصنافها ، والهدايا والملابس والمجوهرات والتحف ، حتى المكياجات والأجهزة الكهربائية ، وطعام القطط والكلاب ! ، ما من شيء يخطر على بالك ، أو لا يخطر ، إلا وله مكان في " سيتي سنتر دبي .

الحق أقول لكم : لقد خطفني المكان بنظافته واتساعه وازدحامه من اللحظة الأولى ، فشعرت بحجم ضآلتي وأنا أحتلّ موقعي في قسم بيع الهواتف المحمول " ص٧٥ . غير أن هناك ملاحظة جديرة بالإشارة ؛ نظراً لأنها تمثل خصوصية في وقفاته الوصفية ، التي يتوقف فيها زمن السرد وهي أن السارد لم تكن لوحاته الوصفية كاملة ، يشخص فيها المكان ، مشعراً القارئ عندها بتوقف تام لزمان السرد ، إنما كانت هذه الوقفات الوصفية ضمن مشاهد حوارية يتساوي فيها أو قل يتزامن فيها زمن القصة مع زمن السرد ، و هنا تكمن الإشارة اللافتة ، إذ يستشعر القارئ بطريق محسوسة الخلخلة الزمنية و النقلات السريعة للزمن من بطء إلي سرعة ، و من سرعة إلي بطء ؛ فيشعر حين إذ بما تلعبه هذه الصنعة الفنية بالزمن من حيوية ؛ لأنه بإيزاء نص سردي دينامي دائم الحركة والإيقاع : سرعة وبطأً ، ومختلفة : طولاً و قصراً . و نمثل لذلك النوع بمقطع سردي يحكي أن السارد قد دعاه ابن خالته لتناول الطعام بأحد المطاعم المصرية بمدينة الشارقة المتاخمة لدبي وهو مطعم (فرحات) ؛ لنقع من خلال هذا المقطع علي لقطات وصفية متقطعة في سياق مشهد حواري بين الاثنين ، وهذه لعبة سنيمائية في الأساس . يقول : " أمام مطعم (فرحات) في الشارقة أوقف منصور سيارته ، كان اسم المطعم مضاء بلون أحمر ، لكن حرف الراء كان مطفأ ، وقد لاحظ منصور تأملي لواجهة المطعم ، فابتسم قائلاً بأسى :

– للأسف ، المصريون هنا لا يجيدون فن تسويق أنفسهم .

لم أفهم ماذا يقصد ، فأومأت بإشارة استفهام ، فتوقف (منصور) أمام مدخل المطعم رافعاً رأسه إلى اللافتة هاتفاً وهو يشير بسبابته :

– منذ شهر وحرف الراء هذا مطفأ ولم يحاول أصحاب المطعم المصريون إصلاحه .

ولأني لم أُبْدِ اهتماماً يليق بحماس (منصور) وهو يتحدث ، فقد لكزني في كتفي قائلاً :

– لا يوجد محل واحد في الإمارات به خلل في لافتته أبداً .

ثم بطريقة مسرحية مدّ (منصور) ذراعه بحركة نصف دائرية مشيراً إلى المحالّ التي أمامنا وهو يصيح :

– انظر جيداً ... كل اللافتات كاملة الحروف ومضاءة بصورة براقة .

فور دخولنا المطعم اخترقت أذني أغنية صاخبة لمطرب لم أستطع تحديد اسمه ، تنطلق من تلفزيون وضع في أقصى يسار صالة الطعام ... أقبل عدد من " الجراسين " ليصافحوا (منصور) بحرارة وبعضهم احتضنه وقبّله ، وقد عاملهم ابن خالتي بودّ شديد وهو ينادي على كل واحد منهم باسمه .

بدا لي المطعم مكتظاً ومزدحماً ، يظلله صخب مصري لا تخطئه الأذن ... قادني (منصور) نحو منضدة صغيرة في الزاوية ، لم يكن يجلس أحد عليها ، لكن بقايا الصحون والطعام التي

تركها الزبائن السابقون مازالت كما هي .

– أرأيت .. لم يتقدم أحد لتنظيف المنضدة .

قال لي (منصور) ذلك وهو مبتئس ، مؤكداً لي أنه من المحال أن تجد مثل هذه الأمور في مطعم لبناني أو سوري أو أجنبي ، فالخدمة هناك على خير ما يرام ، بينما نحن هنا نعمل بتثاقل ومن دون تقدير يليق بفضيلة إتقان العمل .

– ربما لا يوجد عدد كاف من العاملين هنا .

– بالعكس ... إنهم أكثر مما هو مطلوب .

علّق (منصور) على كلامي بهذه العبارة ، ثم أضاف ... " ص٨٠ ، و يظل المشهد الحواري المطول ، الذي يشتمل علي شرائح وصفية للمطعم من الداخل و من الخارج ، لو أعيد تركيبها بإسقاط ما يتخللها من حوارات ، لتكونت لنا لوحة متكاملة من هذه الشرائح المتقطعة المتباعدة نسبياً ، وهنا يتحقق ما أشرت إليه من الخلخلة ، أو التنويع المقصود لزمن السرد . وهذه التقنية مضطردة بالرواية ؛ تكرر ذلك الصنيع في وصفه لمقهي (ذكريات) الذي كان ملتقي السارد و ابن خالته و أصدقائه ، كذلك في سجن دبي الذي حبس فيه السارد و زميله (أمجد صفوان) احتياطياً بتهمة قتل البغي الروسية ، فتكرر وصف مكان السجن بنظافته و سعته داخل حوار آخر ، و لكنه هذه المرة حوار داخلي (منولوج) ، أخذ فيه السارد يناجي نفسه و حظه العاثر علي أزمته ، و في ذات الوقت يعود واصفاً أبعاد المكان – الزنزانة – التي ترده مرة أخري إلي ذاته و حواره مع نفسه ، و قد مر بنا فيما مضي مثل هذه المقاطع السردية الدالة علي ما نذهب اليه فلا نعيد تكرارها .

إن تأثير المكان الموصوف – لا المكان ذاته موضوعاً – هو أهم ما أود أن أثبته علي شخصية السارد التي تكشفت لنا ملامحها الخاصة . كما أود أيضا أن ألفت إلى آليته فى تقطيع اللوحة الوصفية ، التي يتوقف عندها الزمن ، و إدخال مشاهد حوارية ، التي يسير فيها الزمن ببطء ، قد حققت لوناً من المراوحة الزمنية وأشعرتنا بجمالية ناتجة عن ما يمكن تسميته بـ" التقطع الزمني أو الشذرة **Le Fragment** " كما يقولون(٨٣) . وقلت الوقفات الوصفية التي تتكامل أجزاؤها في مقطع سردي واحد لنشعر عندها بتوقف تام لزمن السرد ، و نسوق و احدة منها ، إذ تعرض لوصف مسكن (الأستاذ صلاح الغندور) حينما زاره السارد لأول مرة برفقة ابن خالته (منصور) ، لنشعر في النص التالي و ما سوف يليه مدي تأثير هذه الشخصية بفضائها الذي يحتويها علي السارد ، يقول : " كانت هذه أول مرة أدخل فيها إلى بيت عامر بأسرة مصرية في دبي أو حتى غير مصرية ، حيث قدمني (الأستاذ صلاح) إلى زوجته التي استقبلتنا بملابس زاهية وابتسامة ليلية تشبه رائحة الفواكه .

كانت العمارة – أو البناية كما يقولون هنا – تقع في الشارع الرئيسي في حي القصيص الذي يبعد عن قلب دبي بنحو خمسة كيلومترات فقط جهة الشمال الشرقي . منذ اللحظة الأولى أدهشتني العمارة بفخامتها ونظافتها وتصميمها الحديث ، حيث الزجاج الأخضر يحتل واجهتها الأمامية . أما شقة (الأستاذ صلاح) فهي في الطابق الثالث ، ومكونة من ثلاث غرف واسعة بصورة لافتة ، وحجرة استقبال ضخمة ، وثلاثة حمامات ، ومطبخ فسيح !

أول ما أثار تعجبي هو مئات الكتب التي رُصّت بإتقان فوق مكتبة ذات تصميم بديع وفريد أحاطت بنا في حجرة الاستقبال ! إضافة إلى تلفزيون ضخم وجهاز تسجيل حديث استقر بين أرفف المكتبة وخشبها ! أما جدران الشقة ، فقد ازدانت بصورة كبيرة لطفلين يبتسمان ، ولوحات بعضها بديع وبعضها لم أفهمه ، رسمها فنانون مصريون وعرب وأجانب ، كما شرح لنا بفخر صاحب المنزل !

باختصار ، وكما أوضح لي (منصور) ، فإن تصميم الشقة من الداخل ، كان يتكئ على المزاوجة المدهشة بين الطراز العربي والأوروبي خاصة الفرنسي والإيطالي . " ص٩٦ . وقد تكون بعض و قفاته الوصفية ، التي تُوقف من زمن السرد و لكن ليس لمدة طويلة ، حينما يتوقف فجأة واصفاً ملامح شخصية تعرف إليها و كان لها هي الأخري تأثيرها علي السارد ، فالأستاذ (صلاح الغندور) ذلكم الرجل ذو الحضور الطاغي في أي مكان يشهده باذخ الأناقة و الود و العطف الي جانب مكانته المرموقة ، ينبهر بها السارد ، يقول : " يجب أن أعلن لكم بصراحة أنني من أشد المعجبين بأناقة (الأستاذ صلاح) ، فما من مرة رأيته فيها إلا ولفتت انتباهي هذه القدرة في انتقاء ملابسه حتى يبدو في كامل بهائه .

في تلك الليلة مثلاً كان يرتدي جاكت أبيض سبور من الكتان ، تحته قميص أزرق نيلي ، وبنطلون كحلي ، فبدا لي أنه من نجوم السينما أو الإعلام الذين لا نراهم إلا على الشاشة فقط . " ص٢٠٧ ، و قوله فيه أيضا في سياق آخر : " كان (صلاح الغندور) قد أكمل عامه الثاني والأربعين في نوفمبر الماضي ، ومع ذلك لاح لي أنه أصغر من عمره بنحو سبع سنوات ؛ فهو طويل يتمتع برشاقة ملحوظة ، خمري البشرة ، ذو عينين سوداوين عميقتين ، ينطلق منهما بريق ذكاء استثنائي ! شعره الأسود الناعم لا يعود إلى كرم الطبيعة ، بل إلى الصبغة التي عرفت طريقها إليه قبل عشرة أعوام بعد أن اشتعل رأسه شيباً ، كما قال لي بعد ذلك وأنا أنثر أمامه بذور مأساتي التاريخية .

لفتت انتباهي أناقته الشديدة وطريقته الرقيقة في تناول الشيشة ، فضلاً عن حضوره الطاغي في المكان ، لدرجة أنه سأل الجرسون إن كان بالإمكان وضع أغنية لأم كلثوم بدلاً من الضجيج الذي ينطلق من جهاز الكاسيت ، كما قال ، فإذا بالجرسون يستجيب على الفور قائلاً له : " أنت تأمر يا أستاذ صلاح " ص٩٤ . و النصان السابقان يكشفان من جهة ما وصف الشخصية

في أبعادها الجسمية بوصف هذه الأبعاد الجسدية في ذاتها فضاءً مكانياًَ له دلالته الجمالية كما يقول بعض النقاد[٨٤] ، و له دلالته عندنا في توقيف الزمن و لو لمدة قصيرة ، فالتقديم الوصفي لملامح شخصية (الأستاذ صلاح الغندور) خاصة ، و غيره من الشخصيات ، التي توقف لوصف ملامحها مثل شخصية الشاب الإماراتي (عبد الله راشد) ، هذا التوقف كما يكشف عن أثر هذه الشخوص في شخصية السارد فإنه يعمل – أي هذا التوقف – علي تعرية علاقة هذه الشخصية الموصوفة بالفعل القصصي ، ومن ثم " لم يكن الوصف قيمة مضافة تؤدي دوراً شكلياً في إسباغ زينة أو حلية خارجية عليه ؛ إذ على الرغم من كونه أوقف الزمن القصصي في بدايته برهة من الوقت ، فهو قد أدى دوراً فعالاً في استشراف عوالم النص "[٨٥] .

* * *

– أما دراسة **التواتر الزمني التكراري** فتنبني على تحليل " مجموع علاقات التكرار بين الحكاية والقصة ، وهو بهذا " سمة أسلوبية من ناحية ، ومظهر من مظاهر الزمن السردي من ناحية أخرى "[٨٦] ، وترتبط هذه التقنية ارتباطاً وثيقاً بالحدث الحكائي ؛ لأن أي رواية (كما يقول هيلز ميلر) هي " عبارة عن نسيج معقد من التكرارات ، والتكرارات ضمن التكرارات أو من التكرارات المترابطة في نمط تسلسلي مع تكرارات أخرى " ؛ أي أنه ينظر للتكرار " كعنصر للسرد القصصي ، وكذلك كمفهوم ذي مضامين موضوعية مهمة "[٨٧] .

وعلاقات التكرار في رواية العاطل ينبغي أن ننظر إليها – مرة ثالثة و أخيرة – في ضوء شكل الرواية التي بين أيدينا ، وما ذكرناه آنفاً من وجود نصين : روائي متخيل علي مدار السرد في جل الرواية ، و نص استعادي حكائي يتماس مع أدب الاعترافات الذي تكشفه السطور الأخيرة منها ، فالناظر إذن إلي الرواية من آخرها يجدها حكاية حدثت مرة واحدة ، حكاها السارد مرة واحدة . غير أنا نسير مع الرواية منذ خطها الأول بوصفها نصا سرديا متخيلا ، للزمن فيها بنيته الخاصة نظاماً و إيقاعاً ثم تواتراً ، وعندئذ يمكننا أن نرصد ملمحين تكراريين رئيسين فيها وهما :

١– أن **يروي مرات عديدة ما حدث مرة واحدة** ، وهذا النمط من التواتر التكراري يسميه چيرالد برنس بـ" السرد المتكرر "[٨٨] ، ويظهر بأن يروي الكاتب ما حدث مرة واحدة ، عدة مرات ، فطبيعة (رواية العاطل) – كما ذكرنا – قد تأسست عناوينها جملة علي شخوص عاود المؤلف

الحكي عنها مرة بعد مرة[٨٩] ، فإذا تحدث عن نفسه أو عن (منصور) ابن خالته أو عن (هند المغربية) سبب اكتشاف أزمته الكبري مع النساء ، فإن الحديث يستعاد مرة أخري إذا اقتضي مناسبة السرد ذلك ، وكأن السارد يقع أسيراً لقانون الاستدعاء ، أو التداعى الحر للحوادث المتشابهة ، إذ المواقف تستدعي مثيلاتها خاصة إن كانت تمس إحدى كبريات أزمات السارد ، فإخفاقه مع (هند) جعله في كل حين يستعيد تكرار حادثته المؤسفة معها فى مناجاته الشخصية وحواراته مع نفسه ، حتى أن عطرها أصبح يطارده ، لم يفلح فى إزالته من أنفه كل أنواع الماء والصابون : " فرائحتها مازالت ملتصقة بجلدي لتعلن كل لحظة أنني أخفقت ، وأن رجولتي طعنت فوق سريرها وذبحت ، حاولت التخلص من الرائحة بمزيد من الاستحمام فلم أفلح ، بل كانت تزداد عنفواناً ، وكأن الماء والصابون يؤكدان حضور تلك الرائحة ، ويعمقان مدى التصاقها بجسمي ! " ص١١٣ ، ولما تكرر فشله مع غيرها (البغية الروسية ، ثم الصينية ، ثم عزة سليمان زوجه) كان يستعيد مشهد إخفاقه الأول ويكرره ، وفى ذلك تكمن الدلالة النفسية ، إذ لم تعد (هند) مجرد امرأة أخفق معها الراوى ، بل استحالت منبهاً نفسياً يجسد عجزه وأزمته ، بل لا نبعد إذا قلنا عقدته . لذلك كان السرد يستعيد فى مثل هذه الصور المتشابهة بما يمكن تسميته بتقنيات التشكيل السينيمائى اعتمد عليه المونتاج الزمانى حيث " يشير المونتاج بالمعنى السينيمائى إلى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالى السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمى إليها "[٩٠] ، وقل مثل ذلك مع أكثر من شخصية كان لها أثرها البالغ على السارد ، فإذا كانت (هند) ، ومن قبلها كان أبو السارد ، يطاردانه : الأولى تذكره بعجزه ، والثانى يذكره بفشله ، عاود السارد الحديث عنهما وعن ما يمثلانه فى نفسيته ، فإن شخوصاً أخرى كان تكرار الحديث عنها سواء فى تضاعيف السرد أم عناوين بعض الفصول ذا دلالة إيجابية ؛ لما كان لهذه الشخصيات من أدوار فى تطوير الحدث الروائى من جهة ، وفى حل العقدة من جهة أخرى ، وعلى رأس هذه الشخوص يقف ابن خالته (منصور) ، ثم (عبد الله راشد) ، ثم (صلاح الغندور) ، ثم (عزة سليمان) ، الذين تضافروا جميعاً لإقالة السارد من عثراته المادية والنفسية ، لذلك تكرر ذكر مواقفهم الإيجابية ضمن استباقاته واسترجاعاته ، أو سرده الخطى الطولى . ولعل فيما ورد من شواهد سابقة ما يغنى عن التكرار .

٢- أن **يروي مرة واحدة ما حدث مرات عديدة** ، وهو ما يسميه چيرالد برنس " السرد المستعاد "[٩١] ، ويعول هذا النوع من التواتر على قرائن لفظية ، تشي بأن حدثًا ما قد تكرر عدة مرات على مستوى الحدث ، بينما لا يأتي في الملفوظ الحكائي على لسان السارد سوى مرة واحدة .

ويتكرر هذاالنوع في غير موضع من مواضع الرواية ، فالسارد يروى أنه كان يذهب بشكل منتظم ومتكرر بصحبة أخيه (حسن) ، عابرين فرع النيل إلى الجهة الأخرى بشبرا الخيمة حتى يأتيا لأبيهما بقطع الحشيش من أحد التجار ، يقول : " سأفشي لكم سراً وهو أن أخي (حسن) كان المتخصص في شراء الحشيش لأبي من (عم عوض) الذي يقطن في الجزيرة التي تقع أمام دمنهور شبرا في قلب النيل !

ذهبت معه عدة مرات من دون علم أبي ، فكنا نستقل العبارة (المعدّية) الصغيرة من على شاطئ دمنهور لتصل بنا إلى الشاطئ المقابل في عشر دقائق تقريباً. " ص٢٠ ، ٢١ ، وقرينة (عدة مرات) التى تكررت فى الرواية تشير إلى هذا اللون من التكرار إلى جانب قرائن أخرى (كانت هذه هى المرة الـ...) إشارة إلى أن ذلك الحدث قد تكرر حدوثه مرتين أو ثلاثة أو أكثر ، فـ(منصور) ابن خالة الراوى مثلاً قد ألح فى الاتصال بالراوى ، غير أن الراوى لا يروى ذلك كله إلا مرة واحدة : " – لا تنسَ موعدنا الليلة عند (الأستاذ صلاح) .

كانت هذه المرة الثالثة التي يؤكد فيها منصور ابن خالتي هذا الموعد ص١٢٣" ، وحينما يستمع إلى عزة سليمان التى ارتبط بها عبارة (ابن بلدى) التى كررتها له كثيراً كانت تلقى فى قلبه إحساساً بالطمأنينة والود والألفة التى كانت سبباً فيما بعد لإقترانهما " "ابن بلدي" ، فاهتز كياني وارتج . وقد كررته عندما استقبلتني – مع منصور – عند خروجي من السجن بعد محنتي الكبيرة " ص٢٤١ .

ولعل هاتين التقنيتين كانتا أبرز التقنيات الأربع للتواتر التكرارى بالرواية ، وهنا نعود إلى شكل الرواية مرة أخرى الذى اقتضى استثمار الراوى لهما دون غيرهما ، إذ أن تقديم الأحداث والشخصيات ؛ إما أن يكون ذاتياً أو يكون موضوعياً ، فتقديمهما من منظور ذاتى " أى : من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة فى الحدث " أو من منظور موضوعى أى : من منظور الراوى "[٩٢] ، وتضيف سيزا قاسم أن أوسبنسكر يقسم هذا التقسيم إلى فرعين ، فهو يرى أن المنظور سواء أكان موضوعياً أم ذاتياً قد يكون داخلياً أو خارجياً[٩٣] ، ومن ثم فإنا بإيزاء النص الواقعى الاعترافى ، الذى ظهر لنا فجأة فى آخر الرواية نجدنا أمام تقديم للأحداث والشخوص من منظور ذاتى داخلى ، وبإيزاء النص المتخيل الذى يعرضه لنا السارد المشارك منذ أول الرواية فإنا هنا أمام نص يقدم الأحداث والشخصيات من منظور ذاتى خارجى ، وعليه كان حتماً على الراوى أن يفيد من تقنيات الزمن ترتيباً وإيقاعاً وتواتراً بلغة سهلة وبسيطة غير متهرئة .

وهى لغة ليست غريبة على كاتب مثل (ناصر عراق) الذى لَفَتَ النقاد إلى سمات

عامة فى أسلوبه القصصى – من خلال ما قدمه فى روايتيه : من فرط الغرام ، أزمنة من غبار – فلفت – مثلا – حاتم الصقر إلى حرفيته فى الكتابة القصصية من خلال " عمل الذاكرة الحيوى والنشيط "[٩٤] ، كما لفت جابر عصفور فيها لغته " بالغة البساطة والألفة "[٩٥] ، هذه اللغة التى – وكما يؤكد سلمان زين الدين – تجعل تلقى العمل " مقروناً بالمتعة "[٩٦] ، وهو إن كان يبرع فى تقديم أدب واقعى كما تؤكد فريدة النقاش[٩٧] فى قصتيه السابقتين ، فإنه يحسن فيهما الإفادة من تقنيات الرواية الحديثة فى كشف مثلاً " جمالية المكان " كما يذهب صلاح فضل[٩٨] .

أما روايته الثالثة (العاطل) فأظن أنها لم تبعد عن ذلك كله ، غير أن الجديد الذى حاولنا إثباته فى الصفحات السابقة هو إفادته من تقنيات الزمن السردى على النحو الذى نرجو أن نكون قد وضحناه .

* * *

مما سبق يخلص البحث إلى مجموعة من النتائج يمكننا حصر أهمها فى الآتى :

أولا : رواية العاطل من الروايات المثيرة للجدل النقدى لما تجمعه من نصين : متخيل وواقعى فى آن ، ولما تمتاز به من تقاطعات مع أدب الاعتراف ورواية الشخصية . فالمقاربة النقدية لها تختلف باختلاف الموقع الذى ينطلق منه ناقدها ؛ فهو إن وقف بعتبتها الأخيرة تحدد منظوره لها بوصفها نصاً استعادياً واقعياً اعترافياً ، وهو منظور لا يلتفت إلى التقنيات الجديدة فى بنيتها . وإن انطلق من عتباتها الأولى أمكنه النظر إلى نصها المتخيل نظرة تجيز له التعرف على آليات بنية السرد الجديدة بها . ومن ثم فالتقنيات الزمنية هى أكثر ما يلفت القارئ فى هذه الرواية ، ذات البنية الدائرية التى يلتحم فيها النصان السرديان : المتخيل والواقعى .

ثانياً : أفادت الرواية من تقنيات الزمن الحديثة فى السرد ، وجاء ذلك من خلال ترتيبها الزمنى ، وإيقاعها الزمنى على وجه الخصوص أكثر من إفادتها من التواتر الزمنى التكرارى بها .

ثالثاً : اعتمدت الرواية فى ترتيبها الزمنى على تقنيتى الاستباق والاسترجاع . أما الاستباق فقد ظهر من خلال وسيلتين : الإرهاص الذى يفتح أفق التوقع للقارئ وذلك عن طريق تقديم أحداث تنبئ بوقوع أحداث أخرى ذات علاقة بالأولى ، وتمهد لها . والوسيلة الثانية هى الاستباق التكرارى وكانت له وسيلتان : الأولى عن طريق ذكر لواحق زمنية مباشرة ، وهى لواحق تدل دلالة مباشرة على المستقبل ، مثل استخدام حروف التسويف ، والثانية عن طريق ذكر لواحق زمنية غير مباشرة ، وتكون اللاحقة الزمنية هنا مضمرة يستطيع القارئ التقاطها من السياق حينما تكشف عن أن الحدث لم يقع بعد ساعة السرد ، لكن الراوي يشير الي حدوثه مسبقا . أما الاسترجاع فهو عكس الاستباق ، إذ يذك فيه السارد أحداثاً سابقة على زمن السرد وهى فى الرواية على نوعين : خارجية غيرية النص تنهض بوظيفة معرفية فى إنارة القارئ بما تلقيه من ظلال على أحداث الرواية وأزمتها . واسترجاعاته الداخلية كثر انتشارها بالرواية لما تعكسه من أزمة السارد النفسية التى جعلته كثير العود إلى الماضى القريب والبعيد وربطه بالحاضر المأزوم .

رابعاً : والمظهر الثانى من مظاهر الزمن فى الرواية يكمن فى استخدام تقنيات حكائية أو جملة أساليب إجرائية من شأنها تحدد إيقاع الزمن بالرواية سرعةً وبطأً يستشعره القارئ ، وقد عمل السارد على تسريع السرد عن طريق أسلوب : الخلاصة ويكون فيها زمن السرد بالرواية أصغر نسبياً من زمن القصة ، فيعبر بالأحداث متجاوزاً التفصيلات الجزئية التى حدثت فى الزمن الماضى . وإذا أراد السارد تسريعاً أكبر لجأ إلى أسلوب الحذف أو القطع ، وفيها يكون زمن السرد أصغر بصورة لانهائية من زمن القصة ؛ لأن زمن السرد يكون متوقفاً ، فيقفز مسقطاً أحداثاً وقعت فى ساعات أو أيام ، وهذا هو الحذف المحدد المباشر ، وهناك حذف ضمنى يستشعر القارئ عنده نقلات سردية ذات سرعة أكبر فى زمن السرد . أما إبطاء السرد فقد استخدم السارد لأجل تحقيقه أسلوبين آخرين : الأول المشهد الحوارى سواء أكان داخلياً يناجى فيه السارد نفسه متأملاً موقفه من أزمته الشخصية وممن حوله ، أو مشاهد حوارية خارجية بينه وبين ابن خالته أو غيره ، وفى هذين اللونين من المشاهد الحوارية يستشعر القارئ بطءاً فى زمن السرد ، لأنه فى هذه الحالة يكون مساوياً لزمن الحكاية . أما الأسلوب الثانى الذى يصل بزمن السرد إلى التوقف التام فكان عن طريق الوقفة الوصفية أو الاستراحة التى يعمد فيها إلى تشخيص المكان (الفضاء) أو وصف ملامح شخصية من شخوص الرواية .

خامساً : ولعل التواتر الزمنى التكرارى الذى يمثل جانباً ثالثاً من جوانب التقنية الزمنية فى

الرواية فكان عن طريق محورين رئيسين : أولهما ما رواه السارد أكثر من مرة لحدث وقع مرة واحدة وهذا اللون من التكرار قد تناسب وشكل الرواية من جهة ، التى تؤطر فيها الشخوص أحداث السرد ، إلى جانب السارد المشارك ، إضافة إلى أن الأزمة الكبرى التى تجسدها دلالة العنوان (العاطل) ببعديها الاجتماعى والنفسى قد دفع السارد إلى تكرار سرد حدث ما ، أو شخصية ما كان لهما أثرهما وتداعيهما على السارد . واللون الآخر من التواتر الزمنى التكرارى هو أن يروى السارد مرة واحدة حدثاً تكرر وقوعه عدة مرات ، وهنا يتجسد المظهر الزمنى ما بين سرد الحدث والحدث ذاته فى تكرار أحدهما أو تكرارهما معاً ، خاصة وأن الرواية يبرز فيها عنصر الإيهام بالواقعية ؛ من خلال ما تحيل إليه من أماكن وأعلام وأحداث ذات صلة حقيقية بواقعنا المعاصر .

سادساً : الملاحظ أن استخدام السارد هذه التقنيات الزمنية الثلاث كان استخداماً مركباً مزجياً ، فالاستباق يتخلله استرجاع بل يختلط النظام الزمنى بالإيقاع ، فيحتوى المشهد الحوارى الخارجى آخر داخلياً كما يحتوى بعض الاسترجاعات والتواترات الزمنية . فالشاهد هنا هى المقدرة التركيبية والمزجية لشتى التقنيات الزمنية فى سياق السرد الواحد . بلغة غاية فى البساطة والعفوية ، لا أثر فيها غالباً للتهرؤ الأسلوبى فى جمل محسوبة تتناسب وحركة السرد العفوى المتدفق .

الهوامش

الكاتب / ناصر عراق :

* من مواليد القاهرة
* تخرج في كلية الفنون الجميلة بالزمالك عام ١٩٨٤
* عمل مديراً لتحرير مجلة « دبي الثقافية » التي تصدر عن دار « الصدى » للصحافة في دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة حتى مارس ٢٠١٠ .
  والآن : مدير تحرير " الثقافة الجديدة "
* فنان وناقد تشكيلي
* عمل محرراً ثقافياً ورساماً في عدد من الجرائد المصرية مثل « مصر الفتاة » – « الأحرار » – « الشعب » – « العربي » – « أخبار الأدب » .
* شارك في تأسيس مجلة «الصدى» الأسبوعية التي تصدر من دبي، ورأس القسم الثقافي بها لمدة ستة أعوام ونصف العام، حيث كان المسؤول عن الملف الثقافي الأسبوعي «المبدعون».
* ظل يكتب زاوية أسبوعية تحت عنوان «الغد موعدنا» في «الصدى» لمدة ستة أعوام ونصف العام.
* نشرت موضوعاته الصحفية ودراساته ومقالاته في بعض الصحف والمجلات العربية المهمة مثل: القدس العربي – البيان الإماراتية – الجزيرة السعودية – مجلة العربي – مجلة سطور – الثقافة الجديدة – نزوى.. وغيرها..

من مؤلفاته :

- « ملامح وأحوال ».. قراءة في الواقع التشكيلي المصري صدر عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر عام ٢٠٠٠.
- « تاريخ الرسم الصحفي في مصر » – دار ميريت بالتعاون مع جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين ٢٠٠٢ بالقاهرة .
- رواية « أزمنة من غبار » عن دار «الهلال» – فبراير ٢٠٠٦ – القاهرة .
- رواية « من فرط الغرام » عن دار " الهلال " – يونيو ٢٠٠٨ – القاهرة .
- احتفى النقاد بروايتيه الأخيرتين ، وكتبوا عن قيمتهما وسر جمالهما (راجع الهوامش الخمسة الأخيرة من هذا البحث) .

١- فيليب لوجون : السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، ترجمة و تقديم : عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٢ – ٢٤.

٢- راجع في ذلك : دانييل لاجاش : المحمل في التحليل النفسي ، ترجمة : مصطفي زيور ، عبد السلام القفاش ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ ، ص ١٦١ ؛ مجدي وهبة ، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية ، مكتبة النهضة ، لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ ، ص ١٦١ ؛ فيليب لوجون : السيرة الذاتية ، الميثاق و التاريخ الأدبي ، ص ١١.

٣- د. عبد الله إبراهيم : مغامرات الاعتراف ، الدوحة ، العدد ١٧ ، مارس ٢٠٠٩ .

٤- إبراهيم عبد العزيز زيد : السرد في التراث العربي ، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجاً ، عين للدراسة و البحوث الإنسانية ، الجيزة ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٨٣ .

٥- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب " دراسات أدبية " ، القاهرة ، ط ١٩٩٨ ، ص ١٩٢ .

٦- أبرز أولئك النقاد : فرجينيا ولف ، بروست ، آلان رووب جرييه ، ميشيل بوتور ، ريكاردو ، هارد فايرتش ، إميا بنفنسنت ، جيرار جينيت ، تودروف .

٧- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص ١٩٢ .

٨- سعيد يقطين : السرد العربي ، مفاهيم و تجليات ، رؤية للنشر و التوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٩٥ .

٩- جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ترجمة : عابد خازندار ، مراجعة و تقديم : محمد بريري ، المجلس الأعلي للثقافة ، ٢٠٠٣ ، ص ٧٨ .

١٠- نفسه .

١١- محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي علي ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٣٤ .

١٢- جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص ٧٠ .

١٣- عمر عبد الواحد : شعرية السرد ، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري ، دار الهدي للطباعة و النشر ، ط ١٠ ، ٢٠٠٣ ، ص ٤٩ .

١٤- راجع في هذا الموضوع :

سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٠ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٦ .

بول ريكور : الزمان و السرد (الحبكة و السرد التاريخي) ، ترجمة معبد القاضي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، د . ت ، ص ٩٥ .

ج- د.السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة ، دار قباء للطباعة و النشر ، ط ١ ، القاهرة ، د.ت ، ص ١٥٢.

١٥- ولاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة د. حياة جاسم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨ م ، ص ١٠٢ .

١٦- امبريتو ايكو : نزهات فى غابة السرد ، ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، لبنان ط ١٠ ،٢٠٠٥م ، ص٦٠ .

١٧ – ناهضة ستار : بنية السرد فى القصص الصوفى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م ، ص ١٣٤ .

١٨ – امبريتو ايكو : مرجع سابق ، ص ٦٠ .

١٩ – ناهضة ستار : مرجع سابق ، ص ١٣٤ .

٢٠- سيزا قاسم : مرجع سابق ، ص ٣٠ .

٢١- سيزا قاسم : مرجع سابق ، ص ٣٧ .

٢٢- د . عبد الرحمن مبروك : مرجع سابق ، ص ٦ .

٢٣- سيزا قاسم : مرجع سابق ، ص ٤٤.

٢٤- رضوان ظاظا : مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ، مراجعة المنصف الشنوفي – سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير ١٩٧٨ ، ص٢٥٠.

٢٥- ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي اتحاد الكتاب العرب ، ص١٣٤ .

٢٦- مراد مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص٦٩ .

٢٧- چيرار چنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي ، ود. عمر جلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢٠ ، ١٩٩٧م ، ص ٧٦ .

٢٨- نفسه .

٢٩- عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، مجلة فصول ، مج١٢ ، ع٢ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص١٣٥.
٣٠- مراد مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص٦٩ .
٣١- جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص٢٦ .
٣٢- نفسه .
٣٣- نفسه .
٣٤- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص٨١ .
٣٥- مراد مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص٦٩ .
٣٦- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص٨٦ .
٣٧- رضوان ظاظ : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص٢٤٩ .
٣٨- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ط المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ت ، ص٧٣ .
٣٩- جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص٢٥ .
٤٠- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ت ، ص١٢٢ .
٤١- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص٦٥ .
٤٢- نفسه ، ص٦٣ .
٤٣- عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، ص١٣٥ .
٤٤- نفسه ، ص١٣٦ .
٤٥- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص٦٥ .
٤٦- نفسه ، ص٦٨ .
٤٧- نفسه ، ص٦٨ .
٤٨- نفسه ، ص٦٩ .
٤٩- عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، ص١٣٣ .
٥٠- مدحت الجيار : السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ ، ص٥٦ .
٥١- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص١٤٤ .
٥٢- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص١٠١ .
٥٣- نفسه ، ص١٠٣ .
٥٤- جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص٢٦ .

٥٥- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص٣٧ .

٥٦- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص١٤٤ .

٥٧- نفسه ، ص١٩٩ .

٥٨- نفسه ، ص١٩٩ .

٥٩- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص٧٦ .

٦٠- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص١٤٥ .

٦١- عمر عبد الواحد : شعرية السرد ، ص٥٨ .

٦٢- د. مراد مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص٩١.

[٦٣]- عمر عبد الواحد : شعرية السرد ، ص٦٦ .

٦٤- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص٧٨ .

٦٥- عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، ص١٤٠ .

٦٦- نفسه ، ص١٣٩ .

٦٧- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص١٦٦ .

٦٨- نفسه .

٦٩- نفسه ، ص١٦٨ .

٧٠- إسماعيل أبو زيد : النسق الزمني في الخطاب القصصي ، نماذج من القصة المصرية المعاصرة ، مجلة كلية دار العلوم بالفيوم ، ٢٠٠٨ ، ص٤٣٨ .

٧١- روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ت. محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢٠ ، ١٩٧٥ ، ص٤٦ .

٧٢- ادوارد هال : " البروكسيمياء " أو علم المكان ، ترجمة : بسام بركة ، العرب والفكر العالمى ، ع٢ ، ربيع ١٩٨٨ ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ص٦٨ .

٧٣- راجع : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص٢٢٢ ، وراجع أيضاً : محمد نجيب التلاوى ، وجهات النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص٦٧ .

٧٤- چيرار چنيت : خطاب الحكاية ، ص١٠٩ .

٧٥- إمبريتو إيكو : نزهات في غابة السرد ، ص١٢٥ .

٧٦- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص٧٥ .

٧٧- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص١٧٩ .

٧٨- عمر عبد الواحد : شعرية السرد ، ص٧٦ ، وعبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، ص١٤١ .

٧٩- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص١٥٨ .

٨٠- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص٧٦ .

٨١- چيرار چنيت : حدود السرد – طرائق تحليل السرد الأدبي .

٨٢- عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، دار اليسر ، المغرب ، ط١٠ ، ١٩٨٩ ، ص٢٠ .

٨٣- د. أمينة رشيد : تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٤ .

٨٤- راجع في ذلك الموضوع :

أ- سعيد بنكراد ، النص السردى ، دار الأمان ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص١١٢

ب- د. حبيب الشارونى ، فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢، ١٩٨٤ ، ص٢٣٧ .

٨٥- إسماعيل أبو زيد : النسق الزمني في الخطاب القصصي ، نماذج من القصة المصرية مجلة كلية دار العلوم في الفيوم ، ٢٠٠٨ ، ص٤٤٤.

٨٦- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص١٨٥ .

٨٧- چيكوب لوث: التكرار وأسلوب السرد الروائي ، ترجمة عنيد ثنوان رستم ، المجلة الثقافية ، الأجنبية العراقية ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، ١٩٨٧ ص٩٤ ، ٩٥.

٨٨- چيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص٩٥ .

٨٩- نؤكد هنا مرة أخرى أن الرواية حين مثولها للطبع كانت فصولها الثلاثين تحمل عناوين لأسماء أهم شخوص الرواية ، غير أن المؤلف قد أعاد تغيير بعض هذه العناوين واستبدل بها عناوين أخرى تشير إلى الحدث الرئيس بالفصل ، ومع ذلك فلا تزال هذه الفصول التى تغير عنوانها تؤطر للشخصية التى كانت عنوان الفصل آنفاً . ولقد وضح الجدول السابق فى متن البحث أسماء الفصول التى انتهى إليها المؤلف بجانب العنوان السابق الذى كانت تحمله .

٩٠- مراد مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة ، ص ١٦ ، ١٧ .

٩١- جيرالد برنس : المصطلح السردى ص ٩٥ – ٩٦ .

٩٢- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

٩٣- نفسه .

٩٤- جريدة الثورة اليمنية ٢٠٠٦/٦/١٩ .

٩٥- جريدة الحياة ٢٠٠٩/٩/٧ .

٩٦- جريدة الحياة ٢٠٠٩/١/٢٥ .

٩٧- مجلة الرواية – الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٩ .
٩٨- الأهرام ٢٠٠٨/٨/٤ .

مصادر البحث ومراجعه

أولا : المصادر :

عراق ؛ ناصر عراق :

1- العاطل " رواية " ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠١١ .

ثانياً : المراجع العربية :

إبراهيم ، د. السيد :

٢- نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة ، دار قباء للطباعة والنشر ، ط١ ، القاهرة ، د.ت .

بحراوي ، د. حسن :

٣- بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ت .

بنكراد ، سعيد :

٤- النص السردى ، دار الأمان ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٦ .

التلاوى ، د. محمد نجيب :

٥- وجهات النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

الجيار ، د. مدحت :

٦- السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ .

رشيد ، د. أمينة :

٧- تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

زيد ، د. إبراهيم عبد العزيز :

٨- السرد في التراث العربي ، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجاً ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية ، الجيزة ، ط ١ ، ٢٠٠٩ .

ستار ، د. ناهضة :

٩- بنية السرد في القصص الصوفي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م .

الشارونى ، د. حبيب :

١٠- فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .

عبد الله ، د. محمد حسن :

١١- الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، د.ت .

عبد الواحد ، عمر :

١٢- شعرية السرد ، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري ، دار الهدى للطباعة والنشر ، ط١٠ ، ٢٠٠٣ .

عزام ، د. محمد :

١٣- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، ٢٠٠٣ .

فضل ، د. صلاح :

١٤- بلاغة الخطاب وعلم النص ، دار الكتاب المصري اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٧ .

قاسم ، د. سيزا :

١٥- بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١٠ ، ١٩٩٤ .

لحمداني ، د. حميد :

١٦- بنية النص السردي ، ط. المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ت .

مبروك ، د. مراد :

١٧- بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب " دراسات أدبية " ، القاهرة ، ط ١٩٩٨ .

محفوظ ، عبد اللطيف :

١٨- وظيفة الوصف في الرواية ، دار اليسر ، المغرب ، ط١٠ ، ١٩٨٩ .

مرتاض ، د. عبد الملك :

١٩- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) المجلس الوطني للثقافة والفنون – الكويت ، ١٩٩٨ .

وهبة ، د. مجدي ، ومعه : كامل المهندس :

٢٠- معجم المصطلحات العربية ، مكتبة النهضة ، لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .

يقطين ، سعيد :

٢١- السرد العربي ، مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٦ .

ثالثاً : المراجع المترجمة:

إيكو ، إمبريتو :

٢٢- نزهات في غابة السرد ، ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط١٠ ، ٢٠٠٥ .

برنس ، چيرالد :

٢٣- المصطلح السردي ، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ .

تودروف :

٢٤- مفهوم الآداب ، ترجمة منذر عياشي ، النادي الأدبي الثقافي – جدة ، ط١٠ ، ١٩٩٠

٢٥- مقولات السرد الأدبي ، طرائق تحليل السرد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩١.

چنيت ، چيرار :

٢٦- خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي ، و د. عمر جلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢٠ ، ١٩٩٧م .

ريكور ، بول :

٢٧- الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي) ، ترجمة معبد القاضي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، د.ت .

لاجاش ، دانييل :

٢٨- المجمل في التحليل النفسي ، ترجمة : مصطفي زيور ، عبد السلام القفاش ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ .

لوجون ، فيليب :

٢٩- السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، ترجمة و تقديم : عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

مارتن ، والاس :

٣٠- نظريات السرد الحديثة ، ترجمة د. حياة جاسم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

مجموعة من الكتاب :

٣١- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ، مراجعة المنصف الشنوفي – سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير ١٩٧٨ .

همفري ، روبرت :

٣٢- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ت . محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢٠ ، ١٩٧٥ .

رابعاً : الدوريات:

أ- المجلات :

٣٣- الدوحة ، العدد ١٧ ، مارس ٢٠٠٩ .

٣٤- الرواية – الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٩ .

٣٥- العرب والفكر العالمى ، ع٢ ، ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ربيع ١٩٨٨ .

٣٦- فصول ، مج١٢ ، ع٢ ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

٣٧- مجلة كلية دار العلوم بالفيوم ، ٢٠٠٨ .

٣٨- المجلة الثقافية الأجنبية العراقية ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، ١٩٨٧ .

ب- الجرائد :

٣٩- الأهرام ٢٠٠٨/٨/٤ .

٤٠- الثورة اليمنية ٢٠٠٦/٦/١٩ .

٤١- الحياة ٢٠٠٩/١/٢٥ .

٤٢- الحياة ٢٠٠٩/٩/٧ .

الفصل الرابع

بنية الشخصية وصورة الواقع فى الرواية السكندرية

دراسة تحليلية : لأربع روايات سكندرية

للكاتبين

سعيد بكر

مصطفى نصر

مقدمـــــــة

إذا كانت الشخصية الروائية تمثل واحدة من أهم ركائز الخطاب السردى وعناصره القصصية ، فإن الواقع الحقيقى أو المتخيل الذى يخلقه السارد لا يقل هو الآخر أهمية لما يمنحه للشخصية الروائية من وجود ، ويرسمه من ملامح تتآلف أو تتخالف مع الشخصية التى تقوم هى الأخرى بدور مشابه فى منح الواقع الروائى صفة الوجود .

والإسكندرية بوصفها فضاءً مكانياً ، وطبيعة لها خصوصيتها التاريخية والاجتماعية ، وبالجملة الكوزموبلوتانية التى تعنى الفضاء الذى يسمح بتعايش الأغيار المختلفين ثقافياً وعرقياً ، هذه المدينة استحقت لدى الكتاب والدارسين وقفات تتناوش أبعادها المختلفة ، وتحقق فى الأثر المتبادل بين المكان وشخوص النص السردى .

من هنا فإنا نحاول فى هذه الدراسة تتبع واحدة من طرق رسم شخوص الرواية السكندرية فضاءً وتأليفاً ، كذلك تتبع صورة الواقع داخل هذا الفضاء الممتد حينما يحتضن شخوصاً متخالفين ومتباينين محاولاً كشف النتائج التى ينتج عنها الواقع الروائى السكندرى عندما يتأزم بلون شخوصه المأزومة .

وقد حاولنا ذلك من خلال تحليل أربع روايات تدل عناوينها على شخوص بعينها وأمكنة بذاتها بالإسكندرية ، وهى بعد روايات كتبها اثنان من المبدعين السكندريين الذين خبروا المكان وأدركوا كيف يلون شخوصه .

أولاً :

بنية الشخصية فى روايات

القاص السكندرى / مصطفى نصر

" اسكندرية ٦٧ " ، " الجهينى " نموذجين

لا تزال الشخصية فى السرد القصصى أحد أهم أعمدة البناء القصصى الذى يقيمه المؤلف داخل الفضائين " المكانى والزمانى " ، ولذا فإن كثيراً من النقاد أعطوا اهتمامهم للشخصية الروائية ، ووضعوا لها مقاييسها الفنية ، قسموها إلى أنماط وأنواع تختلف باختلاف السياق الذى يدفعها إليه المؤلف ، والمكان الذى يضعها فيه راسماً بفرشاته ملامحها الجسدية والنفسية ، والشكل الذى يتواءم مع وضعها فى النص الروائى ودورها فى الأحداث وما تمنحه من ظلال وأبعاد ؛ يكون لها أثرها الخادم فى دفع حركة السرد وتطوره فى تشكل الحكاية . كما

أن هذه الشخصية لابد أن تكون بفضل تفنن المؤلف فى رسمها بدقة مقنعة لدى القارئ يشعر بها ، ويجد لونها ودرجتها فى الحياة من حوله ، فلا يتقدم فى الرواية إلا وهو يجد نفسه واحداً من شخوصها .

إن الرواية الحقة هى معرض للحياة بشخصوها التى هى : أنا وأنت وهو .

وكثير من الروائيين يراهنون على نجاح أعمالهم بما يرسمونه من شخوصها ، ويقدمونه فى صفحاتها من الزوايا المختلفة للإنسان ، ذلك الإنسان مركز الحياة ومحورها الرئيس فى خيره وشره ، فى ابتسامه وبكائه ، فى ايجابيته وسلبيته .... إلخ .

وتتأتى – وكما يقول أحد النقاد[١] – للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية ، من اهتمام الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري ، والقوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود . وقد جعل هذا المركز الهام الذي تبوأته الشخصية في الرواية أحد النقاد يعرف الرواية بأنها " قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعضها ، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها "[٢] .

أما موقع الشخصية بالنسبة إلى المكونات الأخرى للنص الروائي ، فتحدّده طبيعة الرواية القائمة على الانسجام بين عناصرها ، بحيث تشكل هذه العناصر وحدة لا تتجزأ ؛ وحدة لا تتألف من مجموع هذه العناصر ، بل من تشابكها ، ودخول بعضها مع بعضها الآخر في علاقات وروابط تحكم النص وتحدد أبعاده وهويته[٣] .

إذن " لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث ، وتنظم الأفعال ، وتعطي القصة بعدها الحكائي ... ثم إن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى ، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده "[٤] .

حظيت الشخصية في الرواية بالدراسة ، فقدمت حولها أبحاث كثيرة عكست تطور مفهوم الشخصية الذي رافق تطور نظرة النقد إلى الرواية ، وتغير وفقاً لتغير نظرة النقاد إلى الرواية ، وطريقة فهمهم لهذا الجنس الأدبي .

ومصطفى نصر واحد من أولئك الروائيين اللافتين فى أعمالهم الروائية إلى مجموعة من العناصر المائزة فى بنائهم القصة ، ولعل مقدرته على رسم شخوصها يعد أبرز العناصر اللافتة ، إذ يعكس توقفه وعنايته بإيضاح أبعادها المختلفة ، وتقديمها إلى قارئه كائنات حية ناطقة عن ذاتها ، وكاشفة عن نمطها السائد فى المجتمع .

وإذا طالعنا معظم نتاج مصطفى نصر القصصى رأينا فيه ظاهرة لافتة ، وهى تعدد الشخوص الراجع بتعدد القصص الصغيرة الفرعية فى الرواية الواحدة ، وهو بذكائه وامتلاكه أدواته لا يتفلت منه الخط السردى ، يظل يصل كالحائك الفطن تلكم الخيوط الفرعية بعضها ببعض حتى يصل بالنسيج إلى تمام الصنعة واكتمالها . إنه يعرض علينا بعضها لألوان من صور الإنسان امرأة كانت أم رجلاً فى شتى أحوالهما وأعمالهما . تتأمل كل شخصية ، فتجد لها طابعها الخاص فى علاقتها بذاتها وعلاقتها بغيرها . أضف إلى ما سبق أن قصصه أو قل رواياته قد مال كثير منها نحو تصوير أنماط من الشخوص التى ارتبطت بالبيئة السكندرية الغاصة بالتنوع الاجتماعى : ما بين أفراد مهملين يعيشون على هامش السلم الاجتماعى داخل أزقة وحوارى ومناطق غربال وما حولها من النازحين من صعيد مصر طلباً للرزق بمدينة الاسكندرية ، ليعمل كثير منهم فى حرف متواضعة يكتسبون أرزاقهم بمشقة وصعوبة . وبين آخرين ينعمون برفاهية ، ويقفون وسط السلم الاجتماعى . إلى جانب ما تمتاز به الاسكندرية بلون آخر من التنوع ، حيث يصور لنا المجتمع السكندرى الذى شهد تعايش الأجانب من اليهود واليونان إلى جانب أبناء البلد والصيادين .... إلخ ، وبالجملة تعد بعض رواياته صورة للطبيعة (الكوزوموبولوتانية) للاسكندرية .

إن تنوع الفضاء السكندرى ، من شماله حيث البحر بمينائه الشرقى ، إلى جنوبه حيث تمتد ترعة المحمودية بما خلفها من مقالب زبالة ومستنقعات بحيرة مريوط ، ينعكس على فضاء مصطفى نصر الروائى ليمنح شخوصه تنوعاً وكثافةً يلفتان القارئ ويلحان على هذه الظاهرة ويجعلان درس الشخصية فى رواياته أمراً مشروعاً بل جديراً بالتأمل والنظر . ولذلك كان اختيارنا لروايتين له تختلفان فى الموضوع أو فى النوع ؛ إحداهما وإن كانت تنتمى إلى ما يسمى أدب الحرب وهى روايته (إسكندرية ٦٧)[٥] التى تجرى أحداثها غالباً فى شمال الإسكندرية لصيقة بالبحر مبعث الخير والجمال ، وربما ممر من يتسللون لتهديد أمن الوطن ، ورواية (الجهينى)[٦] التى تجرى أحداثها فى الجنوب من مناطق بحرى والسبع بنات إلى القرب من ترعة المحمودية حيث استقرت عائلات برمتها نزحت من جنوب مصر لتشكل كثافة عددية لها طموحاتها السياسية وسماتها الاجتماعية .

ولعل اختلاف الروايتين على نحو ما يبرهن على موهبة الكاتب عموماً فى أدبه وليس فى نوع معين من رواياته فى بناء ورسم شخوص حكايته الأدبية حتى ولو أن إحدى الروايتين قد حملت نصوصاً أشبه بالواقعية والتسجيلية ، وشخوصاً نكاد نعرف بعضهم على الحقيقة . كما ينبغى الإشارة إلى أن الروايتين تسجلان نبض الحياة السياسية فى فترات كانت من أدق فترات التحول السياسى و المد الثورى والقومى فى مصر ، فإذا كانت رواية (الجهينى) تعكس فترة التحول السياسى فيما بعد الثورة – أى خمسينيات القرن العشرين – ، فإن رواية (اسكندرية ٦٧) سجلت نوعاً آخر من النبض السياسى فى الشارع المصرى من أثر اندفاع السلطة غير المتأنى أو المتعقل ، ومن وراء ذلك اندفاع العقل الجمعى الشعبى نحو صراخ النداء بالحرب انتهى بكارثة ٦٧ ليفيق الجميع بعد فوات الأوان .

- ولتقديم الشخصية فى الرواية عموماً طرائق شتى لبناء الشخصية في العمل الروائي ، إذ لكل كاتب طريقته الخاصة في رسم شخصيات الرواية ، وتحديد وظيفتها في السرد ، والدور المنوط بها . ويلعب موقف الكاتب من الرواية من فن الرواية ، وطبيعة فهمه للشخصية الروائية دوراً أساسياً في تحديد سبب اختياره لهذه الطريقة ، أو تلك في بناء شخصيات روايته .

يؤدي هذا الاختلاف في بناء الشخصيات إلى تعدد أصناف الشخصيات ، فبالاستناد إلى خاصية الثبات أو التغيّر يمكن توزيع الشخصيات إلى شخصيات سكونية ، وهي التي تظل ثابتة ، لا تتغير طوال السرد ، وإلى شخصيات دينامية تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية السردية . كما أن النظر إلى الدور الذي تقوم به الشخصيات في السرد يجعلها إما شخصيات رئيسة ، وإما شخصيات ثانوية[٧] .

تظل الشخصية الساكنة ثابتة لا تتغير طوال السرد ، ويكون لها موقف ثابت من الأحداث المحيطة بها . أما إذا كانت الشخصية الساكنة مثقفة فإن عدم تغيرها طوال السرد دليل على ثبات الأفكار التي تتبناها هذه الشخصية من حوادث الرواية .

فشخصية الدكتور أحمد فى (اسكندرية ٦٧) شخصية رئيسة وسكونية فى آن ، إنه يمثل الشخصية الواعية المثقفة وسط شخصيات أخرى سكونية ، غير أنها ضحلة سياسياً ليست لديها أية أنواع من العمق السياسى ، يبتهجون بل يستجيبون لخطاب عبد الناصر الذى يصرخ بالحرب قبيل ٦٧ والجميع وراءه كالقطيع يصفق ولا يشعر بالخطر ، بل بالمؤامرة التى تحاك للوطن سوى د / أحمد بن الحاج دسوقى شيخ الصيادين ، الطبيب العائد تواً من ألمانيا ، فهو الوحيد فى مجتمعه ببحرى الذى ينشد نغمة تنشز عن النغمة العامة التى عبأها الاتحاد الاشتراكى ، فاستجاب لها الجهلاء والبسطاء والمنتفعون (صفق الجميع . ظنوه سيقول مثل الذين سبقوه . ومثل كل الذين يتحدثون فى مثل هذه المناسبات . لكن عواطف أحست بالخوف عليه . فأمسكت يده وهو خارج من بين الصفوف :

– أحمد . احترس .

نظر إليها ولم يجب .

أسرع أحد الصيادين بتوصيل مقعد إلى المنصة ليجلس أحمد . لكنه لم يجلس . ولم يمسك الميكروفون . وقف أمام المنصة ، فى منتصفها . حجب الرؤية عن ابراهيم فهيم وجزءً من الفرماوى . قال :

- اسمعونى يا ناس . منذ أن عدت من ألمانيا وأنا أريد أن أتحدث ، أن أحذر . كلنا نحب عبد الناصر . ونثق فيه ونعرف مدى وطنيته ونزاهته وطهارة يده . لذا ، نريد أن ننبهه . صدقونى يا ناس إننا غير مستعدين لحرب اسرائيل . الحرب ستفرض علينا . وسنضطر أن نخوضها .

صاح ابراهيم فهيم من مكانه بعد أن وقف :

- إنه مجنون . إنه مجنون .

وضربت عواطف بيدها على فمها دون أن تحس . فما كانت تخافه قد حدث . أحمد يعرض نفسه للخطر الآن . أما الحاج الدسوقى فلم يحس بخطورة ابنه إلا بعد أن سمع ما يقوله ابراهيم فهيم . أسرع إلى ابنه :

- أحمد . أحمد . أرجوك .

ابتعد أحمد . سار حتى نهاية المنصة المقامة وقال :

- المصيبة الأكبر أننا سنبدو أمام العالم معتدين . ومرحبين بالحرب . لقد كنت فى ألمانيا وأعرف أن هذه مصيدة ، تريد أمريكا – يا ناس – أن نقع فيها .

صاح ابراهيم فهيم للفرماوى :

- افعل شيئاً يا فرماوى . إنه بهذه الطريقة يقضى علينا .

صاح الفرماوى :

- عندك حق .

ووقفا . اقتربا منه . أسرع أحمد إلى نهاية المنصة من الناحية الأخرى :

- لقد أرادوا اغتيال عبد الناصر ، ولما فشلوا بحثوا عن حل آخر مشابه للاغتيال . وربما أقوى منه . وهو اغتيال الأمة كلها بالهزيمة . " [اسكندرية ٦٧] ص ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ "). هكذا ظهرت شخصية الدكتور أحمد سكونية ، إذ لم تتغير أفكاره وقناعاته السياسية ، وهى شخصية رئيسة لموقعها الاجتماعى الذى حدده الراوى من خلال وضعه كابن شيخ الصيادين ، إنه يحجب لا بجسده وإنما بفكره الجديد الرؤية عمن يجلسون فوق المنصة من المنتفعين والجهلاء .

أما الشخصية النامية فهي التي لا يكتمل ظهورها إلا بانتهاء الرواية ، ويفرض ذلك تسلسل الأحداث ، وتأثيرها على بنية الشخصية التي تتحول وتتغير تبعاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد ، وهو ما نراه فى رواية (الجهينى) ، إذ يقدم لنا (عباس) كشخصية رئيسة ومحورية ونموذجاً للشخصية النامية بتقدم أحداث الرواية ، حيث استحال (عباس) من صبى ترزى بالصعيد إلى رجل كان أقصى طموحه أن يعمل زبالاً بالاسكندرية إلى دمية سياسية . وهو نمط من الشخصيات السلبية فى المجتمع أراد بها أهل جهينة بمنطقة غربال بالاسكندرية أن تمثلهم بمجلس الأمة ، بقطع النظر عن إمكاناته الشخصية والعلمية والثقافية الضعيفة والممسوخة التى سرعان ما سقطت سقوطاً مروعاً لجو الفساد الاجتماعى والسياسى المحيط به أوائل الخمسينيات ، يمثل (عباس) نموذجاً مضاداً لتحول الدولة نحو القومية والديمقراطية إذ كان تحوله تحولاً معاكساً لافتقاده شتى المقومات والمؤهلات التى تجعل منه أحد أصحاب الفكر الجديد ، وهو لم يستطع أن يخفى خدمة الحظ له ، كما لم يستطع أن يخفى دناءته ووصوليته

وسوء خلقه بوصفه واحداً من الانتهازيين يسعد بأن نجاحه المبدئى فى هيئة التحرير قد ساعده على تحقيق بعض نزواته المحرمة مع من عايشهم وطعم معهم (سعيد أنت الآن يا عباس . كل الأشياء التى كانت تقلقك زالت عن طريقك ، أبو زيد ذهب للسجن . ذهب للمؤبد الذى كان يخافه . أزهار لم تعد تستطيع أن تقاومك . ضعفت . إيجار شقتها لم تستطع دفعه لولاك .. صارت كلها ملك لك .

الأشياء تأتى إليك صاغرة . مسرعة . لم يتبق سوى الانتخابات . " [الجهينى] ص ١٤٤ ") .

وتظل بقية شخوص الروايتين قانعة بالفلك الذى تدور فيه دونما أن نجد شخصية دينامية ، غير أن شخصية (حارة) برواية [الجهينى] تقارب فى عفنها الاجتماعى وانعدام قيامها وانتهازيتها شخصية (عباس) ، إن منشأ (حارة) دال على أصله ، فقد سمى بهذا الاسم لأنه وُلِد فى إحدى حارات [غربال] فوق كوم من الزبالة ، نشأ أعور العين ، وكأن الكاتب يريد أن يؤكد أنه نموذج لسكان المنطقة لاينظر للحياة إلا من بعد واحد ، يحاول الهرب تارة مع زوجة جاره العليل فيسرقه ويسجن ثم يعود ليساند (الإبيارى) الغريب على أهل جهينة فى حملته الانتخابية ضد (عباس) ممثل جهينة كلها بالاسكندرية ، لقد كان (حارة) يمتلك بعض المقومات التى تجعل منه مثقفاً ومحامياً ناجحاً (من يستطيع أن يعبر عن غربال خيراً منك . أنت ولدت فوق أرضها فوق كوم الزبالة فى أهم شوارعها . تعرف لون العيون . تدويرة ثدى كل امرأة فى الشارع . بعين واحدة حقاً . ولكنها كافية لأن ترى كل شئ . القلق الذى يتحير داخل الصدور من أجل عناء رجل لايعمل . قرأت فى كتب البلدية عن القانون . حضرت جلسات المحاكم . " [الجهينى] ص٨٤ ") لكنه بعد ذلك ، وبعد كل ما حاوله من سبل تبعده عن المنطقة وزبالتها يفشل ويعود مرة أخرى إلى أصله (انزوى حارة فى كوخ فوق السطوح . أعدته له أمه عديلة منذ أن خرج من السجن ، بحث بين أوراقه القديمة . بحث عن كتبه .

عاد بعد الانتخابات خاوى الوفاض . ساعد الأبيارى لأنه يملك الكثير . أعطاه الرجل بسخاء . ولكن كل شئ قد ذهب . " [الجهينى] ص ١٩٤ ") . إن الراوى قد ألمح إلى الشخصيتين (عباس ، حارة) تارة بتركهما يعبران عن نفسيهما ، وتارة أخرى بتدخل السارد فى رسم ملامح بنية شخصية كل واحد منهما ، ومع ذلك نبقى شخصية (حارة) دينامية هى الأخرى لكنها دينامية السلب الذى تكشفه تطورات الأحداث .

والشخصيات من حيث مصادر المعلومات المقدمة حولها تتوزع عادة إلى ثلاثة أنواع هي[٨] :

١ - *شخصيات تقدم المعلومات عن نفسها مباشرة .*

٢ - *ماتقدمه الشخصيات الأخرى من معلومات حول شخصية ما .*

٣ - *معلومات ضمنية نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها .*

ويشترط في كمية المعلومات المقدمة حول الشخصية ، حتى تؤدي دورها المنوط بها ، وهو الكشف عن بنية الشخصية ومستواها الفكري وطبيعتها النفسية ، أن تكون هذه المعلومات مصوغة لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز تجربتها . فلا فائدة ترتجى من تقديم الأوصاف المسندة إلى الشخصية إذا لم تمكننا هذه الأوصاف والمعلومات من معرفة بنية الشخصية ، والكشف عن مستواها الفكري ، وحالتها النفسية[٩] .

فشخصية (الحاج الدسوقى) فى رواية (الاسكندرية ٦٧) وهو شيخ الصيادين فى السيالة الذى يعمل تحت يده عشرات من الصيادين ، رسم الكاتب شخصيته بوصفه واحداً من البسطاء رغم مكانته وسط عماله ، فهو ضحل الفكر السياسى ، دفع به لمكانه وسط عماله ليتحدث من فوق إحدى المنصات التى أقامها الاتحاد الاشتراكى لتعبئة الرأى العام للحرب على إسرائيل ، وبالطبع كانت تشبهه شخصية عماله الذين صفقوا له كثيراً لكثرة ذكره جمال عبد الناصر فى كلمته المتواضعة ، ومع ذلك فلا يعدو (الحاج الدسوقى) أن يكون سوى رجل طيب لاتتعدى (كاريزما) تأثيره سوى على البسطاء أمثاله ، يقدمه الراوى العليم بقوله : (معروف الحاج فى

حى الأنفوشى ، فهو شيخ الصيادين هناك ، يمتلك عدداً لا بأس به من مراكب الصيد المتوسطة الحجم ، ويعمل عنده عدد كبير من سكان السيالة ، والحوارى حولها . يعملون فوق مراكب الصيد التى يمتلكها وفى محلاته المتعددة فى حلقة السمك والمنشية " [اسكندرية ٦٧] ص٣ ") .

وكذلك (إبراهيم فهيم) الشاب المثقف عضو الاتحاد الاشتراكى المتسلق والانتهازى الذى يتخذ من مكانه بالاتحاد سبيلاً لإثبات أهميته وقوته الكاذبة ، فقد رسم له الكاتب بدقة ملامح تليق بنفعيته واشمئزاز الجميع منه خاصة خطيبته عواطف .

أما الصول (عبد الله) فيقدم الراوى نيابة عن الذاكرة الشعبية لسكان بحرى بعضاً من تاريخه وأصله دون أن ينسى أن يقدمه لا كعسكرى ناجح وشجاع للبحرية المصرية بل كمثقف وشاعر ، إذ ربطته بـ(أحمد) ابن الحاج دسوقى صداقة منذ الطفولة ، وتاريخ عائلته هو جزء لا يتجزأ من تاريخ بحرى المكان (عبد الله من أسرة كبيرة فى الأنفوشى . ويقولون أن سبب التحاقه بالأسطول ، رغبته فى البعد عن البيت . خاصة أمه التى فضلت عليه خطيب ابنتها . فأصبح الكل فى الكل فى البيت . ففضل عبد الله الانسحاب والنوم فى السفينة عن النوم فى البيت . ذلك موضوع سخيف لا يحب عبد الله الخوض فيه . المهم أن جده الأكبر ، الشرقاوى باشا – كان يمتلك أراضى شاسعة . وكان له مدفن خاص لأسرته . لا يسمح بالدفن فيه سوى لأفراد أسرته . لكن نابليون – منه لله – عندما جاء فى حملته المشهورة أصدر أمراً بمنع دفن الموتى فى البيوت أو وسط الأحياء . فتم نقل رفات الأجداد إلى عمود السوارى . وأصبح مدفنهم القديم – وسط السيالة . والقريب جداً من سيدى محمد كظمانى – تجمعاً للعفاريت ومقراً لهم ، خاصة الشرقاوى جد عبد الله الأكبر . فقد غضب الرجل لمحاولة نقل رفاته إلى مدفن عادى بجوار أحط الناس . فكان يخرج مساءً ليخيف الناس الذين يقتربون من أرض المدفن القديم . " [اسكندرية ٦٧] ص١٧ " ، إن الراوى فى النص السابق يقوم بدور الحاكى المعلق على الأحداث ، اتسمت لغة حكيه بالأسلبة حيث نكاد نسمع أصوات سكان المنطقة وكأنهم هم الذين يحكون عنه ، إلى جانب ما نلمسه من سخرية الراوى فى أثناء نقله وتعليقه على عائلة الصول (عبد الله) ، وهذه سمة لغوية - الأسلبة – يمتاز بها أسلوب مصطفى نصر فى حكيه ونقله تعدد أصوات شخوص رواياته .

ولا ينسى الراوى أن يرسم لشخوصه أبعاداً حسية وجسمية تتطابق والملامح العقلية والنفسية بطريق مباشرة أو باسترجاعات تقدم للشخصية ، فإذا كان (الدكتور أحمد) مديد القامة شارد الذهن كثير التفكير ، فإن (الدكتور يوسف) زميل طفولته وأحد من بقى من اليهود فى منطقة بحرى ، قصير القامة ، كثير مناجاة النفس لما لا يريد أن يبوح به جهاراً ، وفى نفس الرواية يقدم لنا شخصية ليهودى آخر ذى ميول صهيونية امتلك كازينو على البحر ، نراه يرسم بدقة صورة حسية لجسده وشعره الهائش تتناسب وفكره ، يقول : (فيكتور اليهودى دائم الجلوس فوق مقعده الأثير فى الكازينو ، قلما يتحرك ، وإذا ما تحرك يذهب إلى المرحاض لقضاء حاجته ويعود إلى الجلسة نفسها . حتى طعامه يتناوله فى مكانه . حتى أن المقعد تحته تقطع فرشه .. ثم اضطر أخيراً لأن يغيره بآخر .

قلة تحركه جعله يبدو فى صورة غير مستحبة ، خاصة أن قامته قصيرة وساقيه معوجتان . وزيادة وزنه زادت الطينة بله . فأحنت ساقيه أكثر . فكان ملفتاً للنظر إذا ما سار . " [اسكندرية ٦٧] ص ١٠٢ ") ، إنه كالبلاص كما يلخص ذلك المؤلف فى موضع آخر .

أما (عباس) فى رواية [الجهينى] ، فإن الصورة التى رسمها له المؤلف تقدم صورة مقاربة لعقليته وثقافته المتواضعتين ، كما تركز على بؤس حاله ابتداءً وانتهاءً ، إنه أسود نحيل كالغراب اليابس ، وهذا الوصف يجعله المؤلف على لسان ابن عمه (الدكتور اسماعيل الجهينى) عضو البرلمان السابق ، وممثل جهينة بالاسكندرية على مدى سنوات ، ثم يعود الراوى ليصف (الدكتور اسماعيل) وصفاً يلخص يأسه وسأمه من كل ما حوله ، بعد عزل الثورة له سياسياً لمصائب ارتكبها قريبه وزير الداخلية (منتصر) ، لذلك فكر (الدكتور اسماعيل) فى (عباس)

هذا ليكون بدلاً عنه ممثلاً لجهينة ، جعل منه مشروعه ، فأخذ يصنعه على عينه ، فقد وصف الراوى غير مرة ملامح الدكتور اسماعيل الضخمة وثقل حركته وتدخينه الدائم ، ثم يعمد الراوى إلى المونولوج الداخلى ، حيث يناجى (الدكتور اسماعيل) نفسه ، مقدماً بهذا الحوار الداخلى صورة مقاربة لنهاية أسطورة (الدكتور اسماعيل) بعد عزله سياسياً وتخلى الكثيرين عنه حتى عباس صنعته (حتى خضرة – العظام النخرة – سخرت منك . قالت أنها كبرت وأن مشاكل ولدها حسن أهم عندها من أى شئ آخر .
خضرة التى كنت تلهو بها . وتفعل بها ما تشاء . هى التى تلفظك الآن .
شقتك بكليوباترا صارت " مزبلة " . مقاعد ملقاة باهمال . وزجاجات فارغة ملقاة فى كل مكان . وسدادات الزجاجات فوق السرير وتحت المقاعد . العربة بعتها . ما عادت تصلح لك . الولد عباس جئت به لتصنع منه سياسياً تحركه كما تشاء . انهاك الآن . أخذ منك عيادتك . حولها لمكتب سياسى مقر هيئة التحرير . ثم اتحاد قومى . " [الجهينى] ص١٣٨ ، ١٣٩ ") . ولعلنا نلاحظ حرص الراوى فى تقديم شخصياته على أن يبرز سمة امتازت بها شخوصه ، وهى سمة (الانتماء) ، فالدكتور اسماعيل الجهينى ووراءه أهل جهينة عمالاً وزبالين ، حريصون جميعاً على الانتماء لجهينة الأم والوطن والتعصب لها والتضحية فى سبيل إيجاد من يمثلها سياسياً ويكرس وجودها التاريخى والجغرافى بغض النظر عن أى شئ آخر .
وإذا كانت شخصية (بهجت) أحد كبار رجال الثورة ، غير أنه فاسد منتفع ، ألمح الراوى إلى ذلك عن طريق كرشه الممتلئ وأنفه العريض ، فإن (أبا دومة) صاحب المقهى التى يجلس فيها أهل جهينة ، لم تخرج صورته التى رسمها له الراوى عن صور المسخ والقبح الخلقى الذى عكسه المكان بما سادت فيه من قيم متراجعة ومبادئ فاسدة ، يصفه قائلاً (أبو دومة صاحب المقهى ، وجهه أسود به بثور . وأنفه مفلطح – ورداؤه – دائماً – مبتل فوق الصدر ، كان مازال يمضغ قطعة الأفيون التى أعطاها له أبو زيد . " [الجهينى] ص٦٦ ") .
هكذا حاول مصطفى نصر بناء شخوص روايتيه بناءً يعتمد على طرائق شتى ، منها حرص الراوى فيهما على كشف البعد الجسدى والنفسى لهذه الشخوص ، إضافة إلى أن الراوى كثيراً ما كان يترك الشخصية تتحدث عن نفسها عن طريق الحوار الداخلى وكذا الخارجى ، وكثيراً ما تدخل الراوى ذاته فى تقديم الشخصية عن طريق الاسترجاع الزمنى لتاريخها . إنها جميعاً وسائل نجح بها فى بناء شخصياته القصصية بناءً له خصوصيته ، وأعود فأذكر بما أشرت إليه آنفاً من أن ثراء شخوص رواياته نابع من ثراء الرواية الواحدة فى انطوائها على قصص قصيرة وكثيرة فرعية متخمة بشخوص كل منها له بنيته الخاصة ولونه المائز ، ونمطه الممتد فى البيئة امتداداً نراه ونألفه بغض النظر عن موقفنا تجاهه ، والراوى بل قل المؤلف كالحائك الماهر الذى يتقن من هذه الخيوط الرافدة للرواية الأم إخراج نسيج سردى له كماله وجماله .

الإحـــالات

1. محمد رياض وتار : شخصية المثقف فى الرواية العربية السوريه ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ ، ص١٦٣ وما بعدها .
2. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦٩ .
3. يتألف النص الروائي من وحدات أسلوبية غير متجانسة ، ولكن هذه الوحدات - كما يقول باختين - تأتلف فيما بينها حين تدخل الرواية في نظام فني محكم ، وتخضع لوحدة أسلوبية عليا هي وحدة الكل ، وهذه الوحدة لا يمكن مطابقتها بأي من الوحدات التابعة لها . انظر " الكلمة في الرواية " لباختين ، ترجمة : يوسف حلاق ، مجلة المعرفة ، العدد ٢٨١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٠ .
4. بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق ص ٢٠ .
5. مصطفى نصر ، اسكندرية ٦٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨.
6. مصطفى نصر ، الجهينى ، قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
7. انظر نظرية الأدب ، مرجع سابق ص ٢٢٩ ، وانظر أيضاً مقالاً بعنوان شخصيات الرواية ضمن أسس النقد الأدبي الحديث - عدد من المؤلفين ، تر: هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة ، دمشق ج٢ ، ص ٢٣١-٢٤١ .
8. بنية النص السردي ، مرجع سابق ص٥١ .

9. انظر بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق ص ٢٢٩ .

ثانياً :

من واقع مأزوم إلى النهاية المحتومة

دراسة فى روايتى

وكالة الليمون ، متواليات باب ستة

للقاص السكندرى / سعيد بكر

إذا كان نجيب محفوظ قد استطاع من خلال أشهر رواياته التى يذكر اسمه دائماً بها ، كزقاق المدق ، والثلاثية ، أن يضع أمام القارئ صورة نابضة للواقع الاجتماعى فى بعض أحياء مصر يؤطره إطار تاريخى فى النصف الأول من القرن العشرين ، وآخر مكانى تكشف عنه أسماء هذه الروايات وغيرها ، فإن سعيد بكر قد حاول ذات المحاولة فى الإسكندرية ، لا فى القاهرة القديمة . إنه قد حاول رصد واقعاً إجتماعياً عاشه السكندريون الذين سكنوا أقدم أحياء الإسكندرية وأعرقها وهو حى " الجمرك " ، فقد حاول فى غير رواية أن يرصد هذا الواقع ، وقد اختار شارعين متجاورين بهذا الحى السكندرى العريق ؛ أولهما شارع " وكالة الليمون " ، والثانى " باب ستة " أحد أبواب ميناء الاسكندرية الذى امتد اسمه ليطلق على الشوارع المقابلة له التى يفصل بينها جميعا وبينه قضبان الترام الصفراء التى تمتد بمحاذاة الميناء ، تستقيم مع استقامته وتتعرج مع تعرجاته إلى أن ينتهيا عند رأس التين ، أحد اطراف منطقة بحرى بحى الجمرك العريق .

ولولا أن رواية (وكالة الليمون) قد نشرت أولاً عام ١٩٩٠ , ولولا أن تاريخ نشرها معلوم لدينا ، لقلنا أن (متواليات باب ستة) قد نشرت قبلها ، أو لربما كان هذا حقيقياً ، غير أن المؤلف نشرها متأخراً بعد (وكالة الليمون) ، أو لربما كانت هذه المتواليات فى الأصل جزءاً من روايته (وكالة الليمون) ، ثم أراد المؤلف فصلهما بعدما استل المتواليات من (وكالة الليمون) ، إذ أن كل واحدة منهما قد دارت أحداثها فى شارع يختلف عن الآخر ، وإن كانا متقاربين على المستوى الجغرافى الواقعى تصل بينهما أزقة وحوارٍ صغيرة جانبية فرعية . كل هذه الظنون والافتراضات ماجعلنى أطرحها هو أن هناك تقارباً شديداً بين الروايتين فى الأحداث والشخوص والزمان والمكان .

لقد حاول سعيد بكر الروائى السكندرى بنجاح باهر رصد إيقاع الأحداث اليومية ، ورسم ملامح الشخوص ساكنى هذه الأمكنة ، فقدم رواية شخصية بامتياز ، الأمر الذى يؤكد أنه ابن هذا المكان ، الذى تشرب عاداته وثقف تقاليده ، وذاق واقعه بكل مرارته وحلاوته ، بمعايشة يومية فيزيقية واجتماعية ونفسية .

قدم المؤلف لنا الشخصية المأزومة ، والشخصية اللامبالية ، والشخصية الجادة القلقة ، من خلال واقع اجتماعى متخلخل العلاقة الاجتماعية وفاسدها فى جو عفن يهيمن عليه الجهل والتحلل من القيم ، والقلق ، والتردد بإيزاء ما يحدث على المستوى السياسى بعد التحول من عصر الملكية إلى عصر الثورة ، وكان أول النماذج التى قدمها الراوى (بضمير المتكلم) فى (متواليات باب ستة) وبضمير الغائب فى (وكالة الليمون) هو نموذج الأب المتسلط على أسرة مغلوبة على أمرها ، وهو شخصية نمطية فى ثقافتنا الذكورية ، كان الفقر واللامبالاة أهم ملامحها ، يمارس قهره لأسرته ؛ زوجته الخانعة المقهورة لا يتردد عن ضربها أو طردها أمام أبنائها من منزلها المتواضع الذى تعيش فيه ، الشجارات الزوجية والألفاظ النابية ، وقهره لأولاده الذين كرهوه وتمنوا لحظات موته ، إنه أبو الراوى (كَسَحْ) فى (متواليات باب ستة) [تعودا كما يغلقان وراءهما باب الخزنة أن يعلو صوتهما .. تتهمه بأنه خرب الدنيا وأنه غير مؤتمن على بيته ولا أولاده . ويأمرها بأن تخرس وتضع لسانها فى فمها وتغلقه وإلا سيغلقه هو بنفسه .. لم تكن تسكت على الحال التى أوصلنا إليها .. تصرخ فى وجهه .. وقد تطور الأمر فيما بعد وأصبحا يختلفان ويتخانقان ويتشابكان بالأيدى .. كنت أراه وهو يضربها ويجرى خلفها فى الشارع .. وأخى محروس يقف فى وجهه بينما يراقب أخى السيد الموقف دون أن يتحرك ، وتبكى أختى سميرة فى دهليزالبيت وحين رآهاتخنقنى العبرات ونبكى سوياً فى صمت .. يأمرنا أخى محروس بالدخول وهو يحجز أبى عن الجرى خلف أمى التى اختبأت فى بيت أم كمال الرشيدى .. ويظل أبى يتهددها بصوته الذى أصبح عالياً وأخافه كثيراً .. يلتم الناس فى الحارة .. يتفرجون علينا] (ص١٥ بمتواليات باب ستة) ، وكان هذا الأب بقسوته المعتادة سبباً فى هجرة الأبن الأكبر (السيد) الدائمة من البيت ؛ ومن وجه أبيه . ثم غياب ابنه (محروس) الدائم من البيت ، وانكبابه على عمله الشاق بالميناء طوال اليوم ليعود منهكاً طالباً النوم ؛ راحة من وجه أبيه .

ويتكرر نموذج الأب هذا فى رواية (وكالة الليمون) وهو الأب (بكرى) الذى لم يبعد خلقه الفاسد وضربه لزوجه بعيداً عن مثيله فى الرواية السابقة ، الأمر الذى جعل أيضاً ابنه الأكبر (منصور) يغرق فى عمله الشاق أمام الميناء ليبعد عن وجهه وسبه الدائم لأمه وإخوته [صاح بكرى مدمدماً :

– أقسمت ألا تدخل بيتى هذه الملعونة ..

لم تستطع أم منصور أن تكبح جماح غضبها ، فردت عليه وهى تشق إليه طريقاً خلال الرجال ..

– أنا الملعونة يا بكرى .. أنا الذى أرقت ماء وجهى من أجلك ..

كز على أسنانه كمداً :

– بتعايرنى يا معلم عنتر ..

انتصب يحيى الصغير فى ركن الدهليز بجوار المعلم يبكى .. وكانت عائشة تستند إلى الدرابزين تذرف دموعها دون أن تدرى ما عساها تصنع .. التف حولها بعض نسوة البيت والحارة يطيبون خاطرها .. لوح بكرى بذراعه فى الهواء :

– والله العظيم لن تطأ قدمها عتبة الشقة ..

صاحت أم منصور :

– عدت لأفعالك القديمة يا بكرى ..

– أى أفعال يا امرأة ؟

– لم أعد أم منصور الطيبة .. أنا أعرف كل شئ ..

صرخ وهو يحاول التخلص من ذراعى المعلم عنتر :

– ماذا تعرفين ؟

قالت فى غضب ودون ترو :

– هذه النجسة قضت على بيتى ..

– من هذه يا امرأة السوء ؟

– الحانوتية ..
انفلت بكرى من بين ذراعى المعلم عنتر .. ركض فى اتجاهها كالمجنون .. وهوى بيده على صدغها .. انهارت وارتمت على الأرض مرة أخرى وراحت تولول .. صرخت عائشة فى دهليز البيت .. صاحت .. ويحيى غمره الخوف والفزع شل حركته :
– أسرع إلى منصور وأت به ..
لم يتحرك يحيى .. بل ظل فى مكانه يبكى ..
قال بكرى فى حنق :
- لم يبق إلا منصور .. سأكسر أعناقكم جميعاً ..] (ص٨٢ ، ٨٣ بوكالة الليمون) ، وتمتد آثار هذا الأب لدى الابن الصغير فى (متواليات باب ستة) (كَسَحْ) ، وعند (يحيى) فى (وكالة الليمون) اللذين كانا ينظران إلى ممارسات الأب وأخلاقه مع الأسرة بوجل وخوف وإضطراب وتساؤل عن أسباب كل هذا ، ولا يملكان حينئذ غير ابتلاع دموعهما فى صمت أمام قرنائهما من أطفال الشارع الذى يسكنون فيه . كما يتشابهان – أى الأبوين – فى مغامراتهما النسائية ؛ فالأول فى (باب ستة) له علاقاته مع (الشامية) إحدى سكان باب ستة التى روت الزوجة أنها تسببت فى انتزاع ملكية بيته ودكانه اللذين كانا يملكهما ، وتغار منها الزوجة البائسة ولا تسكت عن الحديث مع أولادها الصغار عما فعلته مع الأب ، وأنها كانت سبباً فى تردى حالهم الإقتصادى ، ثم يتطور الأمر ليتزوج هذا الأب من (امرأة الشباسى) إحدى أرامل الشارع ، فى الوقت الذى طرد فيه زوجه وابنتها من البيت . كذلك كان (بكرى) فى (وكالة الليمون) ، ذا مغامرات نسائية مع (الحانوتية) وزوجة ابنها (بسيمة) ، إذ كانتا قوادتين بالمنطقة . كذلك يمتد التشابه بين نموذجى الأب فى الروايتين ، فكلاهما معاقر للحشيش ؛ طالباً الغياب والمتعة الحسية . ثم يصل التشابه بين نموذجى الأب فى المصير الذى آل إليه كل منهما وهو المرض بالشلل الذى جعلهما شبحين هامدين لا حول لهما [عادت أم منصور إلى وكالة الليمون .. ورأت بكرى منطرحاً فوق الفراش لا يحرك ساكناً ، التوى فمه ، وبدت رغاو بيضاء تنساب من فيه كلما حاول النطق .. يصرخ ويضرب الحائط عن يمينه بيده اليمنى .. وكلما تشتد به الآلام المجهولة لدى الجميع يرفع يده الحرة إلى فمه الملتوى ويغرز فيها أسنانه ويزوم .. لم يفهم أحد شيئاً ، وقابلوا عواءه بوجوم وحزن شديدين ، وكان منصور يعدو طالباً الطبيب الذى يعطيه حقنة مسكنة .. فيهدأ .. وقال لهم يجب أن يأخذ جلسات كهربائية بمستشفى الأميرى] (ص٢٨١ بوكالة الليمون) .
لقد حاول المؤلف أن يقدم ما يتركه هذا النموذج الأبوى من أثر بالغ فى تخلخل العلاقة الأسرية ، وحالة من البعثرة والشتات زادها الفقر وقلة العمل وسط مجتمع لا يرحم ، بل يجد من هذه المشاهد والعذابات فرصة للفرجة ومصمصة الشفاه ، ثم إن حالة الضجر التى أصابت أفراد هذه الأسرة أسهمت فى الرغبة الملحاحة على كل منهم ليذهب بعيداً ساخطاً على هذا المكان الذى تفنن القدر فى جمع كل ألوان المعاناة بأزقته الوسخة وحواريه وحجراته الرطبة المتداعية ، فقرار الفرار والهجرة فى(متواليات باب ستة) الذى اتخذه (محروس) ضيقاً بالأب والمكان [منذ فترة ضاقت الأحوال بأخى محروس .. شجعه أحد أصدقائه أنه لا جدوى من البقاء ، وما بقى إلا السفر يريان فيه الدنيا ويكتنزان ما لا ينفع فى أيامهم السوداء القادمة .
أكمل كل إجراءاته دون علم أمى .. وجاء فى ليلة تبدو الحيرة والاضطراب على حركاته فقالت :
– لست على طبيعتك اليوم يا محروس ..
وقف بين يديها وهو ينظر إلى أبى المشلول :
– يحز فى نفسى ..
وسكت عن الكلام .. أدركت أمى بفطرتها أن مصيبة أخرى ستقع على رءوسهم .. حدقت فى وجه أخى الذى قال :

– سأسافر .] (ص٢١٤ بمتواليات باب ستة) ، يلتقى مع فرار (فكرى) ابن (كبارة) فى (وكالة الليمون) ، ذلك الأب السكير هو الآخر الذى اتهم ابنه فى نسبه ؛ ليذهب الابن بعيداً عن هذا الأب ، وذلك المكان بلا رجعة ، [فى تؤدة نهض فكرى .. سحب قدميه .. كانت أعضاء جسده مغلولة بشئ غير مرئى .. جاهد فى جذب ثيابه من فوق شباك الفراش .. لملم حاجياته القليلة ، لفها فى بنطلون قديم .. وصنع منها صرة .. حملها وراحت عيناه تطوفان فى الحجرة .. تحاشى النظر إلى أبيه الذى بانت بشائر الحبور على وجهه وحركاته .. قال فكرى فى ألم قاتل :

– استطعت أن ترد الصاع ... لن أجعلك ترى وجهى .

أربد وجه كبارة بغتة .. ما كان يدرك فكرى معناها .. وعاود يقول فكرى مرة أخرى :

- لن ترى وجهى بعد الآن .. لقد انتهى ما كان بيننا من صلة ..] (ص١٩٩ – ٢٠٠ بوكالة الليمون) ، وتظل زوجتا الأبوين المتسلطين اللذين تقدم ذكرهما ؛ تظلان مغلوبتين على أمرهما لا حيلة لهما تجاه هذا الجو البائس والزوج المتسلط الذى أصبح حجر عثرة فى سبيل حياة هذه الأسرة المهددة دائماً بالانهيار فى أية لحظة إذا اشتدت عاصفة هذا الأب الأرعن .

أما الشخصية المأزومة فلقد حاول المؤلف رسم ملامحها بدقة من خلال الروايتين ، وهى شخصية تخايلنا دائماً فى الروايتين ، ولعل أهمها شخصية (كَسَحْ) فى (متواليات باب ستة) الذى اكتسب اسمه من أطفال الشارع نظراً للعلة التى ولد بها بقدمه أثقلت قلبه حزناً وقيدت أعضاءه من ممارسة الحياة بطلاقة وحرية ، فجعلته مأزوم النفس شديد الارتباط بأمه ، وقد أضاف الأب إلى أزمته أزمة أخرى بسطوته وعنفه جعلته كثيراً ما يتأمل وجه أبيه ، ويتساءل متشككاً عن تلكم الفوارق الكبيرة الواضحة بين ملامحه ومظهره وبين عمه (رمضان) التركى الأصل مختلف الملامح والطباع والمستوى الاجتماعى والاعتزاز بتركيته وأصله . ولقد كانت شخصية (كسح) هى شخصية الراوى الذى يروى الأحداث ويصف الجيران وهو يحمل داخل قلبه نبض فنان يجيد الرسم – أى رسم الشخصيات – بوصفها ، لم تفلت ذاكرته الطفولية أحداث أو شخوص وسكان المنطقة ، وكان حكى الراوى هنا بضمير المتكلم مختصراً المسافة بينه وبين من يصف ، راصداً بقرب كل شئ حوله حتى حبه الدفين لفتاة الجيران (قشطة) التى زوجتها أمها من لبنانى يكبرها فى السن لتسافر مطيحة بكل ما تبقى له من آمال كان يتعلق بأهدابها فى أزمته النفسية والاجتماعية مع أبيه وإخوته ، ليقع بعد ذلك فى أولى تجاربه الجسدية ، وهو طفل مع ابنة الجارة الجديدة (بدرية العورة) ، [كنت أعرف أن لحظات غنية تنتظرنى أسفل السقف المائل .. الرعب يوشك أن يمزق هذه اللحظات التى أجهل تفاصيلها .. قلبى كان يدق بعنف .. دنت بدرية منى .. أوشكت على الالتصاق بى .. لفحتنى أنفاسها الساخنة :

– خائف .. ؟

قلت وأنا أنظر فى عينها الواحدة :

– قد تأتى أمك فجأة ..

قالت وهى تقترب أكثر :

– أمى عندها نبطشية حتى المساء ..

طوقتنى وقضمت شفتى .. سبحت فى تيار دافئ من المشاعر التى أخبرها لأول مرة .. كنا نختلس هذه اللحظات فى غياب أمى أو غياب أمها الطويل فى مصنع تعليب الجمبرى] (ص٩٧ بمتواليات باب ستة) .

وتكاد تشبه هذه الشخصية شخصية (يحيى) فى (وكالة الليمون) ، فكلاهما طفل فى أسرة لأب قاس يهدد سلامها الاجتماعى ، غير أن (يحيى) هذا الذى يحكى عنه الراوى ، قد كانت أولى تجاربه الجسدية هو الآخر فى طفولته مع (فتحية) ، تلك المرأة الشاذة التى تصيد الأطفال لتمنح نفسها دفئاً غامضاً . كلتا الشخصيتين مأزومتان وضحيتان لما أشرنا إليه سابقاً من تمزق إجتماعى وتفكك أسرى كان سمة عامة لغالبية سكان الشارعين فى الروايتين .

وإذا كان المؤلف قد اقترب من الراوى فى (متواليات باب ستة) إلى حد التماهى أحياناً مع شخصية (كسح) الحاكية ، فإنه فى (وكالة الليمون) نراه يتباهى مع إحدى شخصياتها المثقفة ، وهى شخصية (مدحت) الشاب الجامعى ابن وكالة الليمون الذى وقع فى براثن الفكر اليسارى مع بعض زملائه بالجامعة ، لتتبلور الشخصية المأزومة ، غير أن أزمتها هذه المرة من جدوى الفكر الذى اعتنقه (مدحت) ، ومن سؤاله الدائم لنفسه عن الأسباب التى تدعو إلى الوشاية بأولئك الطلاب بحجة حماية الثورة ، لماذا يقبض على الشباب الذى يفكر كـ (الأستاذ / درويش) – ذى الأصل الريفى – الذى يسكن فى شارعه ، ويعمل مدرساً لمدرسة أبى شوشة الابتدائية بوكالة الليمون ؟ ولماذا يقبض على زميله اليسارى (عبد الحميد زاهر) ، بحجة عداء الثورة – وهو أحد المتحمسين لها - ؟ يقع مدحت إذن أسيراً للقلق وتتأزم حالته حينما يتصور نفسه متهماً بالشيوعية ، وبالكفر ، إتهاماً لاشك أنه سيطيح بأحلام حبه مع جارته (ناهد) الطالبة بالطب ، لذلك نراه يسعى فى النهاية إلى إحراق كل كتبه التى قد تدينه متخلصاً من ذلك الكابوس الذى شل تفكيره ، وأحاله إلى شخصية قلقة مأزومة تعصف بها الهواجس الأمنية فى إشارة إلى حالة من التذبذب الفكرى والتخبط بإيزاء الواقع السياسى والفكر الثورى الجديد الذى يراه متناقضاً أحياناً [ها هم يأخذون الشباب من بيوتهم ويزجون بهم فى أماكن لا يعلم أحد عنها شيئاً .. ما الذى يجرى لك الآن يا مدحت .. أين اشتراكيتك القديمة .. وحبك لعبد الحميد زاهر ؟! هل كان لإعلان خطبتك على ناهد أثر ما ؟ تبدو أنك بدأت تخشى على نفسك .. أين شجاعتك المزعومة ؟ لا تقل أنك تخشى على ناهد من صدمة محققة .. بل قد اعتورك جبن .. قل الحقيقة ولا تخجل من نفسك .. أتتنصل من كل شئ . ماذا صنعت لك اشتراكيتك . وماذا صنعت للآخرين من قبلك . كلهم تاهوا فى متاهات السجون .. أتكون بطلاً لو قادك الرجال الذين قادوا حسن درويش من قبل إلى غيابات مجهولة ؟ وماذا أفاد حسن درويش من مطالبته بحياة تحكمها الشريعة الإسلامية .. أية متاهات تلك التى نضيع فيها] (ص٣٠١ بوكالة الليمون) . ويدعم (زغلول) ابن (عبد العزيز النحال) – بائع الكسكسى بوكالة الليمون - ذلك البعد إذ يرمز لنموذج آخر مادى انتهازى ذى تطلعات لا نهائية جعلته عبداً للمال ، غير أنه متبرم ساخط حتى على والده الذى يسعى إلى رزقه منذ آذان الفجر بائعاً للكسكسى متجولاً بين أحياء الجمرك وأزقتها ؛ يشق صوته جوف الليل بجملة واحدة (الله موجود) وتشق هذه الجملة فكر (مدحت) وهو فى أشد حالات قلقه وشكه الفكرى والدينى ، أما (زغلول) الذى ينتمى لطبقة فقيرة تعد قروشها ، فإنه دائم التطلع للمال ؛ حتى ولو كان هذا المال من سرقة صندوق التبرعات من مسجد أبى شوشة ، أو كان مصدره من جراء التجسس ، ومن جراء عمالته لأمن الدولة والتجسس على زملائه بالجامعة لصالحها ، غير أن هذا المال الذى ظل أمله الذى يسعى إليه بكل السبل ؛ وسيلة هشة تنتشله من طبقته إلى طبقة (نجوى) – زميلته وسليلة بعض الأقطاعيين الأغنياء – التى كانت كطبقتها تحاول امتصاص طبقة (زغلول) ، وهنا تواجه زغلول لأول مرة الحقيقة حينما يتجرأ ليساوى كتفه بكتفها العال ، إن الثورة لم تستطع إزاحة الفوارق بينهما ، وإن العدل الاجتماعى ما هو إلا شعار كبقية الشعارات التى لم يتحقق منها سوى القليل .

أما الإخفاق فى الحب ، فهو أحد أنواع الإخفاقات الكثيرة التى منى بها شخوص أو أبطال الروايتين ، فإذا كان (كسح) فى (متواليات باب ستة) قد أخفق فى حبه لـ (قشطة) ، فإن (وكالة الليمون) غاصة بقصص حب تدخل الفقر فى إفسادها ، وضياع أحلام طرفيها ، فـ (زغلول) أطاحت الفوارق الطبقية بينه وبين من يحبها , و (منصور) ابن (بكرى) المتسلط ؛ أجبرته الحاجة إلى التخلى عن محبوبته (الضانى) ، وهى بدورها تسلم نفسها لفتوة (وكالة الليمون) وقوادها (خلف السبع) طلباً للأمان ، أو محاولة منها لإزلاله والثأر لأهل المنطقة كلهم منه ، أما أخوها (محمد) فيضيع حلمه الذى عاش لأجله ، وهو الزواج من حبيبته (زهيرة) الممرضة ، إذ ترفضه وهى تحبه وتوافق على الزواج بالمعلم (عنتر) – صاحب المقهى – لغناه ؛ رغم زواجه من ثلاث غيرها . لقد كان الفقر ومحاولة طلب الأمان سببين فى تقطع أوصال علاقات الحب بين شخوص الرواية ، إذ أن وكالة الليمون ظلت أسيرة فقرها

وخنوعها للفتوة (خلف السبع) . ذلكم الفقر والخوف اللذان جعلا (الحانوتية) تشجع زوجة ابنها المسجون (بسيمة) على البغاء ، فقتلا كل قيمة ، وداسا على شتى التقاليد والقيم إلى حد انهما قد دفعتا بـ (هشام) – حفيد الحانوتية وابن بسيمة – إلى أحد الملاجئ ليكون بعيداً عن هذا الجو المفعم بالدنس الاجتماعى ، راضيتين مطمئنتى البال .

إن المؤلف يدين المجتمع جهله وفقره ، ويرفع علامات الاحتجاج فوق رأس كل شخصية من شخوص الروايتين على الأسباب التى آلت بسكان باب ستة ، ووكالة الليمون ، إلى أن يقنعوا بهذه الحياة ، ويرضوا بهوان الحياة فى هوائها الفاسد ، إنهم لا شك بل قل إن أوضاعاً مثل هذه تستأهل خطباً جللاً ، ليفيق (بكرى) من حشيشه ، كما يفيق (الدسوقى) و (كبارة) من سكرهما ، ويفيق فى الوقت ذاته (مدحت) من أفكاره ، وتفيق مصر كلها من نومها وإخلادها لصيحات الثورة ، فكانت نكسة ١٩٦٧ هى نهاية محتومة يستأهلها إناس رضوا بما رضيه سكان (باب ستة) و (وكالة الليمون) من فقر وخنوع وغياب عن كل قيمة ، وخروجهم من جحورهم الضيقة – فاسدة الرائحة – إلى مكان أرحب فضاء ، وزمان أنقى هواء .

يلحظ القارئ ذلك برواية (وكالة الليمون) خاصة التى منيت على فصول هى أقرب إلى المشاهد التى تصور وكالة الليمون بشرائحها وسكانها وقيمها . هذه المشاهد التى وإن صورت على المستوى الأفقى سكان (وكالة الليمون) وشخوصها فإنها على المستوى الرأسى تصور التعاقب الزمنى الطولى الممتد عبر المشاهد والفصول الذى ينتهى عند مشهد لم يكن من محضة الصدفة فى ظنى أن يحمل رقم ٦٧ ليكون ختاماً ونهاية درامية حتمية لواقع مأزوم ومأساة عاشها أولئك السكان أو المصريون جميعاً .

وإذا كانت بنية رواية (وكالة الليمون) على أساس من ٦٧ مشهداً ، فإن المؤلف جمع فى مقدمة (وكالة الليمون) ستة مشاهد لست أسر وشخوص مختلفة تسكن حوارى وأزقة شارع وكالة الليمون فى استهلالة سينيمائية تقدم للقارئ فى البداية بياناً ملخصاً بطبيعة الشخوص والبيئة بكل تناقضاتها ، ثم ينتقل بعدسته بعد هذا العرض الدائرى عبر عتبات الرواية الأولى ومن الفصل أو المشهد السابع إلى الحدوتة الكبرى التى تجمع بين السكان ، والحواديت الفرعية فى الأزقة ، أو على مقهى عنتر أو للجالسين حول مائدة الكافيتريا بالجامعة ، أقول هذا لأنك تستطيع أن تنظر إلى هذه الرواية من زاوية أخرى بوصفها رواية أصوات التى تهتم بوجهة النظر وتنوعها بين الجماعة فيما سمى بالبوليفونية .

أما (متواليات باب ستة) فإن بنيتها على هذا النحو الذى اختاره المؤلف من اثنتين وعشرين متوالية لا تبعد عن بنية (وكالة الليمون) ، إذ تعد كل متوالية مشهداً له استقلاله الخاص ، وهو أشبه بالقصة القصيرة ، غير أن هذه القصص شبه القصيرة هى أقرب إلى الالتحام منها إلى الانفصام ، إذ أنك واجد شخوصاً وأحداثاً تمتد معك زمنياً ، وتتطور من الوراء إلى الأمام فى خط زمنى طولى تنمو فيها الأحداث بسرعة إلى أن تنتهى هى الأخرى بمأساة الفقد ، فقْد (السيد) أخى الراوى (كسح) بعد القبض عليه وهو المدرس حديث التعيين و لانعرف للقبض عليه سبباً [بعد علمنا بموته داخل المعتقل تضاربت تيارات الفكر برأسى .. لم أكن أصدق أن الرجال الذين هتف أخى السيد بمجدهم وحياتهم هم الذين اختطفوه وأغلقوا عليه باب زنزانتهم حتى لفظ أنفاسه .. ثمة خطأ .. حين كان يناهض حكومة الملك من وراء أبى وطيبة أمى أوقفوه عن العمل ولم يفكر أحد فى القبض عليه وإيداعه أحد السجون فما الذى حدث بالضبط .. أرى دموع أبى وهى تنساب فى صمت وهالة الحزن التى حطت فوق كاهل أمى فينشرخ شئ ما فى صدرى .. لم أعد أفهم أو أدرك شيئاً .. إلى متى نظل فى الجهل .. ينتفض أبى كاتماً حزناً لا يتحمله بشر ..] (ص٢١٣ بمتواليات باب ستة) ، لتنضاف إلى مأساة هذه الأسرة المنكوبة ، مأساة أخرى بعد شلل الزوج ، وقرار الابن الثانى (محروس) الهجرة إلى الأبد . إن المتواليات على هذا النحو تداعيات لذاكرة الراوى فيما يتصل به وبأسرته وأصدقائه وجيرانه من أحداث متلاحقة متعاقبة تتأثر لاشك بأحداث خمسينيات ما بعد الثورة خاصة حرب ٥٦ ، حينما كانت الاسكندرية تعج

بألوان من الأجناس واللغات كعادتها فى تلك الحقبة . غير أن المؤلف قد اختار لكل متوالية عنواناً خاصاً يعبر عن رؤيته الخاصة لمضمون هذا المشهد أو المتوالية ، وفى ظنى أن التوفيق قد جانبه فى كثير من هذه العناوين التى جاءت عنده ، كما اتفق للتشويق والإثارة بقطع النظر عن علاقته ، كل منها بالنسيج الروائى أو العناصر القصصية .

وأخيراً ، لا يفوتنا أن نذكر للكاتب حسن توازنه بين لغتى السرد والحوار فى التعبير عن الواقع الاجتماعى ، ومقدرته ابتناء المونولوج الداخلى الذى كان سبيلاً لحوار الشخصيات المأزومة خاصة داخل ذواتها حينما ينعقد اللسان ويترأس الضجيج والحوار الرأس والنفس . أما الزمن فى الروايتين ، فإن كان خاضعاً للزمن الطولى ، فإنك تجد مقدرة الكاتب فى استخدام تقنيات زمانية أخرى جديدة كالاسترجاع والاستباق ، لأجل أن يظل النسيج السردى متماسكاً ومشوقاً فى آن . ويبقى فى النهاية المكان فى دلالته البلزاكية الواقعية يشكل إطاراً للحدث قلما يكون فاعلاً إلا بعض أنواع الأمكنة الصغيرة كالرصيف أو عتبة البيت اللذين كانا مكاناً له أهميته وفاعليته للأطفال فى لهوهم (كسح وزملاؤه) ، (أم الضانى وابنتها) ، (كعبورة) فى (متواليات باب ستة) فى مقابل قهوة الصعايدة الكالحة التى كان يقبع داخلها (خلف السبع) والحجرات والأثاث المتواضعين عامة لدى سكان (وكالة الليمون) .

مصادر البحث ومراجعه

أولاً المصادر :

1- سعيد بكر :

أ- متواليات باب ستة ، دار الهلال ٢٠٠١ .

ب- وكالة الليمون . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

2- مصطفى نصر :

أ- اسكندرية ٦٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

ب- مصطفى نصر ، الجهينى ، قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ثانيا: المراجع :

إبراهيم ، د. زكريا :

١- فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، ١٩٦٦ .

إبراهيم ، د. نبيلة :

٢- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت .

اسماعيل ، د. عز الدين :

٣- الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى / ط٨ ، القاهرة ، د. ت .

٤- الأسس الجمالية فى النقد العربى " عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٥- التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب / ط٤ ، القاهرة ، د. ت .

باختين ، ميخائيل :

٦- الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر / ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٧- " الكلمة في الرواية " لباختين ، ترجمة : يوسف حلاق ، مجلة المعرفة ، العدد ٢٨١ ، ١٩٨٥

باشلار ، غاستون :

٨- جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / ط٢ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ .

بدوى ، د. رفقى :

٩- قراءات نصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

برجيز ، دانييل :

١٠- النقد الموضوعاتى : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، تأليف مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب / ع ٢٢١ ، الكويت ، ١٩٩٧ .

بنكراد ، سعيد :
١١- النص السردى ، دار الأمان / ط١ ، الرباط ، المغرب ، ١٩٩٦ .
بوتور ، ميشال :
١٢- بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيو ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧١ .
بيرك ، جورج :
١٣- فصائل الفضاءات ، ترجمة : عبد الكريم الشرقاوى ، دار توبقال للنشر / ط١ ، المغرب ، ، ٢٠٠٠ .
التلاوى ، د. محمد نجيب :
١٤- وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
بحراوي ، حسن :
١٥- بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

بو جاه ، صلاح الدين :
١٦- الشئ بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١٩٩٣ .
جولدمان ، لوسيان ، وآخرون :
١٧- الرواية والواقع ، ترجمة : رشيد بن حدو ، منشورات عيون البيضاء / ط١ ، المغرب ، ١٩٩٨ .
الجوهرى ، د. محمد :
١٨- علم الاجتماع ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
حليفى ، شعيب :
١٩- النص الموازى ، مجلة الكرمل / ع ٤٦ ، قبرص ، ١٩٩٢ .
دوران ، جلبير :
٢٠- الأنثروبولوجيا (رموزها ، أساطيرها ، أنساقها) ، ت: مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / ط٢ ، بيروت ، ١٩٩٣ .
رشيد ، د. أمينة :
٢١- تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م .
الشارونى ، د. حبيب :
٢٢- فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، دار المعارف / ط٢ ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
وتار ، محمد رياض :
٢٣- شخصية المثقف فى الرواية العربية السوريه ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ .
شخصيات الرواية ضمن أسس النقد الأدبي الحديث (مقالة)- عدد من المؤلفين ، تر: هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة ، دمشق ج٢ ، د . ت .

الفهرس

- مقدمة .
- الفصل الأول : استشراف الرواية الثورة المصرية .
- الفصل الثانى : جمالية المكان فى رواية عمارة يعقوبيان .
- الفصل الثالث : بنية الزمن فى رواية العاطل .
- الفصل الرابع : بنية الشخصية فى أربع روايات