الفضَاءُ الرِّوائيُّ بينَ الواقِعِ والأُسطُورةِ

روايتا: مِيرَامَار لنجيب محفُوظ، و واو الصُّغرى لإبراهيم الكونيّ أُنموذجاً

عماد خالد عبد النبي – جامعة عمر المختار – ليبيا
فوزي عمر الحداد – جامعة طبرق – ليبيا

مُلَّخصُ:

تتناول هذه الدِّراسة النَّقديَّة مفهوم الفضاء الرِّوائي، وعبر هذا المفهوم سنسعى إلى تحديد الاتّجاه الفنِّي الذي ينتمي إليه النَّصُّ الرِّوائي، سواءً أكان هذا النَّصُّ واقعياً، أم أسطوريًّا، ولهذه الغاية انتخبنا نصَّين روائيين، كلاهما يمثِّل اتجاهاً فنيًّاً، الأول: رواية ميرامار للكاتب نجيب محفوظ، باعتبارها أنموذجاً للاتجاه الواقعي، ومن خلال تحليل هذا النَّص حاولنا الكشف عن معايير واقعيَّة الفضاء الرِّوائي. أمَّا النَّصُّ الثَّاني: فهو رواية واو الصُّغرى للكاتب إبراهيم الكوني، باعتبارها أنموذجاً للاتجاه الأسطوري، وخلال تحليل هذه الرِّواية حاولنا تحديد معايير أسطوريَّة الفضاء الروائي، وقد خلُصت الدِّراسة إلى بيان جملةً من المعايير التي تميَّز كلَّ فضاءٍ روائي عن غيره، وخلالها يمكن التفريق بين الاتجاه الواقعي، والاتجاه الأسطوري في الرِّواية.

Résumé :

Cette étude examine le concept de l'espace romanesque et cherche à déterminer, par ce concept, la démarche artistique du texte narratif, qu'il soit réaliste ou mythologique. À cette fin, nous avons sélectionné deux textes qui représentent ces deux tendances : le premier est *Miramar* de Naguib Mahfouz, en tant que modèle de la direction réaliste, et à travers l'analyse de ce texte, nous avons essayé de révéler les normes de la réalité de l'espace romanesque. Le deuxième texte est *La Petite Waw* d'Ibrahim Al Koni, en tant que modèle de la tendance légendaire. Lors de l'analyse de ce roman, nous avons essayé de définir les critères mythiques de l'espace romanesque. L'étude s'est terminée par un ensemble de critères qui distinguent chaque espace littéraire et au cours desquels, il est possible de différencier le sens réaliste et celui mythique du roman.

مُقدِّمة

سنحاول من خلال هذه الدراسة تسليط ضوء البحث، ولو بشكلٍ مقتضب، على مكونٍ مهمٍ من مكونات النَّصِّ السردي، هو الفضاء الروائي، باعتباره وعاءً يحوي بقيةَ المكونات الأخرى، من منطلق أن ماهيَّته، وتكوينه، وأبعاده كلُّ ذلك هو ما يُحدد نوع الخطاب السردي، سواءً أ كان واقعياً، أم أسطورياً، أم غير ذلك، ويُحدِّد –أيضاً- الاتجاه الذي ينتمي إليه العمل السَّردي، وهنا تكمن أهميَّة هذه الدِّراسة، فعبر وصف المكان الروائي، وتأطيره؛ يحاول الكاتب الرِّوائي أن ينقل شيئاً من طبيعة العوالم، والفضاءات التي يحاكيها، غير أنَّ نقل هذه العوالم، والفضاءات لن يكون حيادياً، كما ترصد عين الكاميرا، فلا بدَّ أن يمتزج هذا الوصف مع بعض الإسقاطات النفسيَّة، والتوجُّهات الفكريَّة، مما يؤدي إلى إعادة صياغة صورة المكان المنقول على نحوٍ يتوافق وهذه الإسقاطات، والتوجّهات، فـ" هذه الصَّنعة لا تُطابق الواقع مطابقةً حرفيَّةً، بل هي تشحن هذا الواقع شحنات مختلفة من المشاعر، والأجواء النفسيَّة. إنَّ الكاتب يصطحب القارئ من يده، مثلما يفعل الدَّليل الحاذق، يوجهه في هذا العالم الذي قد يكون مُستقىً من الواقع، ولكنه في النِّهاية من صُنع خياله"([1]). فالمكان إذن هو مفتاح معرفة النَّصِّ، وهو كذلك دليل تصنيفه على مستوى النوع الفنِّي، أو الاتجاه الأدبي، وعبر المكان كذلك يمكننا التَّعرف إلى البعد الثقافي والمعرفي، وحتى المستوى الاقتصادي، الذي ينتمي إليه ساكنو الفضاء الذي يُحاكى.

عبر هذه المقاربة النَّقديَّة المقتضبة سنسعى إلى بيان بعض الفوارق الجوهريَّة بين نمطين أساسيين من أنماط الأمكنة الروائيَّة، التي انطلاقاً منها، وفي تكاملها مع بقيَّة المكونات السرديَّة الأُخرى، يمكن تحديد الاتجاه الذي ينتمي إليه النَّصُّ الروائيُّ، هذان النَّمطان هما: النَّمط الواقعيُّ، والنَّمط الأُسطوريُّ، وقد انتخبنا لهذه الغاية نصَّين روائيَّين، كلٌ منهما ينتمي إلى لأحد هذين النَّمطين، هذان النَّصَّان هما: رواية ميرامار للكاتب المصري نجيب محفوظ، ورواية واو الصُّغرى للكاتب الليبي إبراهيم الكوني، فالأولى تُعدُّ أنموذجاً للاتجاه الواقعي، عبرها يمكن التدليل، أو الاستشهاد على حرص أصحاب هذا الاتجاه على التَّمسك بواقعيَّة المكان الرِّوائي، وقد وظَّفوا لتحقيق هذه الغاية، كل التقنيات السرديَّة، والمهارات الكتابيَّة، لإقناع المتلقي، أو إيهامه بواقعيَّة المكان الذي يتابع وصفَه، وتأطيرَه في النَّصِّ الرِّوائي، أمَّا الرِّواية الثَّانية المُعنون بـ(واو الصُّغرى) فهي أنموذجٌ للرِّواية

[1]- سيزا قاسم (2000) بناء الرِّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيَّة نجيب محفوظ، الناشر مهرجان القراءة للجميع، ومكتبة الأسرة، القاهرة، ص118.

الأسطوريَّة، يسعى عبرها الكونيُّ إلى أخذ متلقيه نحو تخومٍ عجائبيَّة، لا تتحقق إلا في ذلك الفضاء الصَّحراوي الذي يكتظُّ بالأساطير، وتُنسج حوله الكثير من الحكايات الخُرافيَّة، أساطيرٍ، وحكاياتٍ هي رجعُ صدىً لثقافة، وموروث أُمةٍ ينتمي إليها الكاتب، فيحاول جرَّ متلقيه إلى تلك العوالم الفانتازيَّة، بكلِّ ما أُمتلك من أساليبٍ فنيَّة، ومهاراتٍ لُغويَّة، ومُخيلةٍ ذات آفاقٍ شاسعةٍ، تتعدى حدُود المعقول، لتحلِّق في فضاءات اللامعقول، وقد برِع كلا الكاتبين في توظيف المكان بكل مكوناته، وتفاصيله؛ لتحقيق ما أراداه من غايةٍ، من أجلها كُتبت هذه النُّصوص الروائيَّة المُتقنة.

قد قُسِّمت هذه الدراسة إلى ثلاثة مباحث أساسيَّة:

المبحث الأول: هو تمهيدٌ حول مفهوم الفضاء الرِّوائي، عبره حاولنا وضع تصورٍ لهذا المفهوم، وبيان الفارق بينه وبين المكان الرِّوائي، كل ذلك استئناساً بما كتبه نُقَاد الرِّواية من العرب، ومن الغربيين.

المبحث الثاني بعنوان: واقعيَّة الفضاء المكاني في رواية ميرامار، وفيه حاولنا رصد صورة المكان في هذه الرِّواية،، باعتبارها أنموذجاً مثالياً للتدليل على تمسُّك الكاتب بنمطيَّةٍ محددةٍ؛ لتجسيد المكان الواقعي بكل أبعاده، وكلَّ ما يُقال عن صورة المكان في رواية ميرامار يمكن تعميمه على أغلب روايات نجيب محفوظ.

أما المبحث الثالث، فبعنوان: أسطوريَّةُ الفضاء المكاني في رواية واو الصُّغرى، عبره أيضاً حاولنا رصد النمطيَّة الوصفيَّة المهيمنة على تصوير المكان، وكل ما وظَّفه الكاتب عبر المُنجزات الوصفيَّة؛ لترسيخ صورةٍ أسطوريَّةٍ، عجائبيةٍ للمكان الذي تجري فيه أحداث هذه الرِّواية خصوصاً، ويمكن سحب هذا التصور على بقيَّة رواياته عموماً.

مهما حرص الباحث على التَّقيد بمنهجيَّةٍ نقديَّةٍ معينة، من خلالها يحاول إنجاز هذه المقاربة النقديَّة، عبر تحليل هذين النموذجين الروائيَّين المُنتخَبين، وهو المنهج السَّردي، الذي تتقفَّى خُطاه أغلب دراسات نقد الرِّواية الحديثة، إلا أنَّ طبيعة النصوص المدروسة عموماً، و الإطار النظري لمفهوم الفضاء الروائي، الذي لم يكتمل بعد، وفق ما هو مطروحٌ من تصوراتٍ نقديَّة، لهذا فإنَّنا قد بذلنا ما في وسعنا، لوضع إطارٍ نظري يتلاءم وخصوصيَّة الفضاء الرِّوائي في هذه النُّصَّين المُنتخبين، ولا يمكن القول إنَّ هذه الدراسة عملٌ متكاملٌ، أحاطت بكل جوانب الموضوع، فهي بكلِّ تأكيدٍ يعتريها الكثير من النقص والتقصير، فهذا ما جُبلت عليه أعمال البشر.

تمهيد حول مفهوم الفضاء الرِّوائي:

تكاد تجمع أغلب المقاربات النقديّة، التي تتناول الخطاب الرِّوائي، تفكيكاً، وتحليلاً، على أنَّ دراسة الفضاء الرِّوائي لازالت في بداياتها، ومع كثرة هذه الدِّراسات، إلا إنها لم تتفق على إطارٍ نظريّ واحد، ناهيك على أن يكون لها نظريَّةٌ متكاملة الأركان، عبرها يمكن تحليلُ الفضاء الروائي، بكافة أبعاده، ومستوياته، فـ" لم تُعنَ الدِّراسات الشعريَّة، أو السيميائيَّة في النقد الحديث بتخصيص أيَّة مقاربة وافيَّة، ومستقلة للفضاء الرِّوائي، باعتباره ملفوظاً حكائيَّاً قائمَ الذَّات، وعنصراً من بين العناصر المُكوِّنة للنص".([2]) وظلَّ كل ما يتناول تحليل الفضاء الروائي، جهوداً متفرقةً بين الكتب، والدراسات، ومختلفةً من حيث أُطُرها النَّظريَّة التي تستند إليها عند تقديم أية مقاربةٍ تحليليةٍ، فلكلِّ ناقدٍ تصورُهُ، وأدواتُهُ التحليليَّة، التي يرى ملاءمتها للنص الذي يروم دراسته، وتحليله دون غيره، على العكس من الدِّراسات التي تناولت الزَّمن، فهي تكاد تُجمع على إطارٍ نظريّ واحد، تنطلق منه في مقارباتها التحليليَّة، مستخدمةً المصطلحات، والتقسيمات، والإجراءات النَّقديَّة نفسها، وذلك انطلاقاً من التصور الذي وضع جيرار جينيت أطره الأخيرة في كتابه خطاب الحكاية، عندما تصدى لتحليل أكثر الروايات تعقيداً من حيث بنائها الزمني، وهي رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست.

على الرَّغم من تعدد التَّصورات النَّقديَّة، والأدوات التحليلية، التي تناولت الفضاء المكاني، إلا إنَّ ثمة شِبهُ إجماعٍ على تحديد ماهيته، فهو في عمومه يعني: "الحيَّز المكاني في الرواية، أو الحكي عامةً"([3]) وبهذا التعريف؛ فإنَّ الفضاء الرِّوائي يشمل مجموع الأمكنة في النَّصِّ السَّردي، ولا يمكن في الوقت نفسه تصور هذا الفضاء بدون شخصيَّاتٍ وأحداثٍ، فـ" المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السَّرد؛ وإنَّما يدخل في علاقاتٍ متعددةٍ مع المكونات الحكائية الأخرى للسَّرد، كالشخصيَّات، والأحداث، والرُّؤيات السَّرديَّة، وعدم النَّظر إليه ضمن هذه العلاقات، والصِّلات التي يقيمها، يجعل من العسير فهم الدّور النَّصِّي الذي ينهض به الفضاء الرِّوائي داخل السَّرد".([4])

في خضم ما يشهده حقل الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة، لا سيما علم السَّرد، من فوضى المصطلح، والتَّداخل بين المُسمَّيات النَّقديَّة؛ رأينا من الأهميّة هنا التمييز بين مفهومي: الفضاء، والمكان الروائيين، فالفضاء هو: مجموع الأمكنة

[2]- حسن بحراوي (2009) بنية الشَّكل الرِّوائي، الفضاء، الزمان، الشخصيَّة، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، ص25.
[3]- حميد لحمداني (2015) بنية النَّص السَّردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثَّقافي، الدَّار البيضاء، ص 53.
[4]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص26.

التي تتنقّل عبرها الشَّخصيات، وتقع في إطارها الأحداث، فهو من هذا المنطلق أشمل، وأوسع من المكان، ومادامت الأمكنة غالباً ما تكون متعدِّدةً، ومتفاوتةً؛ فإنَّ فضاء الرِّواية هو الذي يلفُّها جميعاً، إنَّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائيَّة (...) ولكن إذا كانت الرِّواية تشمل هذه الأشياء كلَّها؛ فإنَّها جميعاً تُشكِّل فضاء الرِّواية، إنَّ الفضاء -وفق هذا التحديد- شموليٌّ، يشير إلى (المسرح) الرِّوائي بكامله. غير أن المكان يمكن أن يكون -فقط - متعلقاً بمجالٍ جزئي من مجالات الفضاء الرِّوائي (...) إنَّ العناصر المكوِّنة للفضاء إذن، هي الأماكن المتفرقة، المترددة خلال مسار الحكي. والفضاء هو كلُّ هذه الأشياء، إنَّه يلفُّ مجموع الحكي، ويحيط به، فهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الدِّينامية السَّرديَّة، المتمثِّلة في سيرورة الحكي، سواءً تلك الأمكنة التي صُوِّرت على نحوٍ مباشر، أم تلك التي تُدرَك بالضرورة، وضمنيَّاً، مع كلِّ حركةٍ حكائيةٍ، ثم إنَّ التَّطور الزَّمني الذي يخضع له سير السرد إلى الأمام مهمٌ لإدراك الفضاء الرِّوائي، بخلاف المكان المحدود؛ فإدراكه ليس مشروطاً بالسَّيرورة الزَّمنيّة.([5])

وبهذا يتَّضح الفارق الجوهريُّ بين الفضاء والمكان، غير أنَّ الفضاء نفسه يختلف باختلاف مضمون النَّصِّ الرِّوائي الذي يُشكل الفضاءُ أحدَ عناصره الأساسيَّة، كما يختلف باختلاف ما يحتويه هذا الفضاء من أحداثٍ، وشخصيَّاتٍ، وأيضاً يختلف باختلاف إدراك، و رؤية الواصف المؤطِّر لهذا الفضاء على مستوى البعد النَّفسي، وعلى مستوى البعد الثَّقافي المرجعي " فالرُّؤية هي التي ستُمِدُّنا بالمعرفة الموضوعيَّة، أو الذَّاتيَّة التي تحملها الشَّخصيَّة عن المكان، وتحيطنا علماً بالكيفيَّة التي تُدرَك بها أبعاده، وصفاته"([6]).ووفق ما تقدم يمكن تصنيف الفضاءات الرِّوائيَّة إلى:

- **فضاء واقعي مرجعي**: وهو يشمل الفضاءات التي يمكن العثور على نظيرٍ لها في الواقع.([7])
- **فضاء أسطوريّ عجائبي**: هو من صنع مخيَّلة الكاتب، ولا نظير له في الواقع، أو أنَّه مكانٌ له جذورٌ واقعيَّةٌ، غير أن الكاتب أضفى عليه الطَّابع الأسطوري، ونسج عليه اللّبوس العجائبي، مما أخفى الكثير من ملامحه الواقعيَّة.

[5]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص63-64.
[6]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص42.
[7]- سعيد يقطين (1997) قال الرَّاوي، البنيات الحكائيَّة في السيرة الشعبيَّة، المركز الثَّقافي العربي الدَّار البيضاء، ص 243.

فالأول فضاءٌ يحوي مكوناتٍ واقعيَّةٍ، كالأمكنة، والأشخاص، وذِكر الرَاوئي بعض التَّواريخ الحقيقيَّة، عبرها يحاول أن يُوهم المتلقي باحتماليَّة واقعيَّة ما يروى من أحداثٍ، لا سيما إذا كان الرِّوائي أكثر تمسكاً بالأسماء الواقعيَّة للأمكنة، والمبالغة في وصفها على نحوٍ دقيق، يقف على كل تفاصيل المكان، وهذا ما تنسج على منواله الرِّوايات الواقعيَّة، لأنَّها تجعل القصَّة المُتخيّلة ذات عوالم تشبه إلى حدٍ بعيدٍ العوالم الحقيقيَّة؛ وثمة نمطٌ آخر من الفضاءات الروائيَّة، التي تعتمد أساساً في تشكيلها على البعد العجائبي، أو الأسطوري؛ وفي العموم فإنَّ نوعيَّة الفضاء، وتكوينه ترتكز على مرجعيَّة الرِّوائي المعرفيَّة، وانتمائه الثَّقافي، كما ترتكز على العوالم النَّصيَّة، التي يسعى الرِّوائي إلى تشييدها، وعلى الأحداث التي يريد سردها، أ هي واقعيةٌ، أم تخييليةٌ، وقبل كل ذلك ترتكز على الاتجاه الأدبي الذي ينتمي إليه الرِّوائي.

خلال هذه المقاربة النَّقديَّة سنأتي بنصَّين روائيَّين، كلٌ منهما يمثل اتجاهاً فنياً، يختلف عن الآخر، إلى حد التَّضاد، أو التَّقاطب، أحدهما يمثل الفضاء الروائي، ببعده الواقعي، وهو رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ، والآخر يمثل الفضاء الروائي، ببعده الأسطوري العجائبي، وهو رواية (واو الصُّغرى) لإبراهيم الكوني، وعبر مقارنة الفضاءين الروائيَّين، في هذين النَّصَّين، نسعى إلى تبيان الاختلاف الجوهري بينهما على مستوى تصوير المكان، بكافة مكوناته، من جهةٍ، وعلى المستوى المرجعي أو الثَّقافي، الذي ينطلق منه الرِّوائي في رسم تخوم الفضاء و ملامحه من جهةٍ أخرى؛ فهذه الدِّراسة قائمةٌ على إظهار حالة التَّقاطب بين نمطين من الفضاءات الرِّوائيَّة، حسب طبائعها، وخصوصياتها، وصفاتها، ووظائفها. فالتَّقاطب يتضمَّن قدراً كبيراً من الخصوبة كمفهوم، أو إجراء عند الاشتغال عليه لحل الإشكالات التي تطرأ عند البحث في بناء، ودلالة الفضاء الرِّوائي.([8])

أولاً/ واقعيَّةُ الفضاءِ المكاني في رواية ميرامار:

إنَّ الفضاء الرِّوائي عند نجيب محفوظ –على نحوٍ عام- يرتبط منذ تأسيسه بالأبعاد الواقعيَّة، ويسعى محفوظ دائماً عبر بنائه للفضاءات المكانيَّة إلى ترسيخ واقعيتها، ابتداءً من اختيار أسماء الأماكن الواقعيَّة عناويناً لرواياته، فحينما نستقصي عناوين هذه الرِّوايات، نجد أغلبها يحمل أسماء أحياءٍ وشوارع، وأمكنةٍ حقيقية، من هذه العناوين مثلاً: خان الخليلي، زقاق المدقّ، ميرامار، وثلاثيته التي كلُّ جزءٍ منها عُنونِ باسم مكانٍ بعينه: بين القصرين، وقصر الشُّوق، والسُّكريَّة،

[8]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص35.

وانتهاءً بالتفاصيل المكانيَّة التي يصورها محفوظ عبر تقنية الوصف، في افتتاحيَّات رواياته، أو أثناء متن الرِّواية، عندما تأتي المقاطع الوصفيَّة حسب ما يقتضيه مسار السرد." إنَّ الأمكنة، وتواترها في الرِّواية يخلقان فضاءً شبيهاً بالفضاء الواقعي، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل (...) إن تحديد المكان لا يُؤدِّي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يُصور أماكن واقعيَّة (...) هذا الاتجاه نفسه يخلق أيضاً أمكنةً متخيلةً تؤدِّي الدّور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيراً مشابهاً، رغم عدم واقعيَّتها الفعليَّة".([9]) فإطلاق أسماءٍ حقيقيَّةٍ لمدن، وأحياءٍ، وشوارع، يمنح المتلقي إحساساً بأنَّه يمكنه أن يتحقق من وجودها، وأن يذهب إلى زيارتها.([10])

تُعدُّ رواية ميرامار مثالاً تقليدياً للرِّوايات ذات الفضاءات المكانيَّة المحدودة، فميرامار هو بنسيون، أو نُزُل يقع على شاطئ مدينة الإسكندريَّة، تقطنه عدة شخصيَّاتٍ، لا تتركه إلا لتعود إليه، شخصيَّاتٌ أتت من مناطق ومدنٍ مصريةٍ عدَّة، شخصيَّاتٌ مُتفاوتةٌ عُمرياً، ذات مشارب سياسيةٍ وفكريةٍ مختلفةٍ، اختلافٌ يُحفِّز، ويحضُّ على نشوء علاقاتٍ مختلفةٍ بينها، من حيث التوافق والاختلاف، الصِّراع والانسجام، التَّقاطب، والتَّجاذب، وهو ما حدث فعلاً، ويتَّضح ذلك خلال تتبع مسار الحكي، فإذا أردنا أن نصف رواية ميرامار فإنَّنا سنصفها بأنَّها رواية الأصوات المتعددة، أصواتٌ لشخصياتٍ متفاوتةٍ من حيث جذرها التأسيسي، وبعدها الماضوي، تجتمع في حيِّزٍ مكاني محدودٍ جداً، وهذا ما يزيد من إمكانيَّة التَّجادل، والتَّفاعل، وتكوين مواقف مختلفةٍ، في أغلب الأحيان، أو متفقةٍ في أحيانٍ قليلةٍ، حسبما يقتضيه التَّموقع الفكريُّ، والسياسيُّ لكلِّ شخصيةٍ، ومن ثم التَّوافق والانسجام، أو التَّقاطب والصِّراع، لا سيما أنَّ الفترة الزمنيَّة التي تناولتها هذه الرِّواية لها طابعُها الخاصُّ، فنجيب محفوظ " في ميرامار التي صدرت سنة 1967 يصوِّر مواقف الانحراف، والسلبيَّة في المجتمع، على نحوٍ يوحي بهزيمة يونيو سنة 1967م".([11]) وما أسفرت عليه من ارتدادات سياسيَّة، جذَّرت حالةَ الصِّراع بين التَّيارات السِّياسيَّة في المجتمع المصري وقتئذٍ.

ومهما يكن، فإنّ نجيب محفوظ في روايته ميرامار قد أسَّس السَّردَ وفق مساراتٍ متوازية، أي أنّ الأحداث تُسرد على نحو متكرر، من منظوراتٍ سرديَّةٍ متعددةٍ، وفق ما يطلق عليه جيرار جينيت المحكي ذو التَّبئير الداخلي المتعدد.([12])

---

[9]- حميد لحمداني، مرجع سابق، 6-66.

[10]- سيزا قاسم ، مرجع سابق، ص117.

[11]- يوسف حسن نوفل (2013) قضايا السَّرد العربي، الشركة المصريَّة العالميَّة للنشر(لونجمان) القاهرة، ص118.

[12]- جيرار جينيت (1997) خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد المعتصم وآخرين، الناشر المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ص202.

فقد قسّم محفوظ روايته إلى عدة فصول سرديَّة، كل فصلٍ مُعنونٌ باسم إحدى الشَّخصيات الرئيسة في الرِّواية، وهي التي تتولَّى عمليتي السرد والتَّبئير في الفصل الذي يحمل اسمها، وهنا يتضح سبب تكرار سرد الأحداث، ووصف الأمكنة نفسها من منظوراتٍ مختلفةٍ، ذلك أن الكاتب حاول أن يصوّر الأحداث التي تقع في زمانٍ ومكانٍ محدودين، وفق منظورات سرديَّة لشخصيَّاتٍ متعددةٍ، فقد وظّف الرَّاوي هذه التَّعددية في الرصد، والوصف؛ لكي ينقل لنا الأحداث وفق زوايا نظرٍ مختلفةٍ، يتماهى المتلقي مع منظور ووعي الشخصيَّة المركزيَّة في كلِّ فصلٍ سردي، وعبر هذه التَّعدديـة السَّرديَّة، يُحيط المتلقي بالفضاء المكاني المحدود، من كل زواياه، وجوانبه، ولكن وفق تفاعلاتٍ إدراكيَّةٍ متنوعةٍ، تتناسب مع تعدد الذَّوات المبئرة، والساردة، واختلاف أوضاعها، وإسقاطاتها النفسيَّة تجاه هذه الأمكنة الموصوفة.

فبهذا التوازي السَّردي، المُنجَز عبر منظوراتٍ سرديَّةٍ متعددةٍ، يكون الرَّاوي أكثر تمسكاً بالفضاء السَّردي المحدود (ميرامار) يقف عبر تقنية الوصف على كل تفاصيله، ومكوناته، ويُنجز الرَّاوي هذه المساحات الوصفيَّة في كلِّ فصلٍ سردي، عبر منظور الشخصيَّة المركزيَّة فيه، وفق ما يسميه جان بويون (الرؤية مع).([13]) ونلاحظ أنَّ الرَّاوي طيلة سرده لأحداث الرِّواية، يزاوج بين فضاءين مكانيين، هما (الداخل) الذي يمكن تسميته بالمكان المغلق، المتمثل في الحيّز المكاني لبنسيون ميرامار، و هو يُشكِّل خشبة مسرح، عليها تتحرك الشَّخصيَّات وتتفاعل مع بعضها البعض، تتجاذب، وتتقاطب، وهو فضاءٌ أكثر حميميَّةً، رغم حالة الصِّراع الجزئي -إذا قيس بالفضاء الخارجي المفتوح- فما إن تغادره الشخصيَّة الروائيَّة حتى تعود إليه، لأنه جاذبٌ لها ، تشعر فيه بالانتماء لبقيَّة الشَّخصيَّات، وتستشعر فيه أهميَّةَ العلاقات التي تربطها بالآخرين القاطنين في هذا الفضاء الحميم، وأما الفضاء الثَّاني فهو (الخارج) الذي يمثل المكان المفتوح، ويتمثل في شوارع الاسكندريَّة، وكورنيشها، وساحاتها، وميادينها، ومقاهيها، وعلى الرغم من اتِّساع هذا الفضاء الخارجي، إلا إنَّ الأحداث التي وقعت فيه قليلةٌ بالنسبة للفضاء المغلق (البنسيون) وكل هذه الأحداث التي تقع في الخارج، تخدم بطريقةٍ أو أخرى منظومة العلاقات التي تحكم السلوك الذي عبره تتعامل كلُّ شخصيَّةٍ مع الأخرى في فضاء البنسيون، فهذا الفضاء الأخير هو منطلق الأحداث، ومحورها، ومُنتهاها.

[1313]- سيزا قاسم، مرجع سابق، ص184.

وترسيخاً لحميميَّة المكان المغلق (بنسيون ميرامار) نجد الرَّاوي يربطه بالدفء العاطفي، والمحسوس، ويربط الخارج بالبرد في بعديه العاطفي والمحسوس كذلك، فطيلة أحداث الرِّواية نجد أنَّ الرَّاوي يصوِّر فضاء الاسكندريَّة بأجوائه الغائمة، الماطرة، الباردة، وبالمقابل يصوِّر حالة الدِّفء والتَّقارب الذي تعيشه الشَّخصيَّات داخل البنسيون، ونجد أن الشَّخصيَّات تستشعر هذا الفارق الجوهري بين الفضاءين الدَّاخلي والخارجي على نحوٍ جليّ؛ عندما تقف عند زجاج النَّوافذ -باعتبارها زاوية رؤيةٍ تفصل بين الفضاءين- ناظرةً إلى الخارج البارد، وتستشعر في الوقت نفسه، وهي واقفةٌ دفءَ المكان الذي تقطن فيه، وحميميَّته. والجدير بالإشارة هنا أنَّ أغلب الشَّخصيَّات مارست عمليتي التبئير والسَّرد، وكان دور كلِّ شخصيَّةٍ في تولي زمام السَّرد، منوطاً ببداية الفصل المُعنون باسمها، وجاء ترتيب الفصول السَّرديَّة، وعناوينها على النحو الآتي، ابتداءً من: عامر وجدي، ومروراً بحسني علام، ومنصور باهي، وسرحان البحيري، ورجوعاً إلى عامر وجدي مرة أخرى، إلا زهرة التي رغم مركزيتها، و وقوعها في محور أحداث كلِّ الفصول السَّرديَّة، لتعلُّق كلِّ الشَّخصيَّات بها، إلا إنَّها لم تمارس عمليَّة السَّرد قط، ولم يُفرد لها فصلٌ سرديٌّ يحمل اسمها، غير أنَّها ظلت طيلة أحداث الرِّواية حاضرةً على نحوٍ واضحٍ، لأنَّها محطُّ أنظار كلِّ الشَّخصيَّات، بل ظلت عنصر التَّقاطب والصِّراع، وكانت كلُّ شخصيَّةٍ تُحدد موقفها من باقي الشَّخصيَّات انطلاقاً من موقف هذه الأخيرة من زهرة، وتنقلت زهرة بين كل الفصول السَّرديَّة لهذه الرِّواية، وهي متربعةٌ على صدارة اهتمام كلِّ الشَّخصيَّات، وظلت هي عنصر الجَّذب الأبرز، الذي يدفع هذه الشَّخصيَّات للعودة إلى فضاء البنسيون.

إمعاناً في واقعيَّة الفضاء المكاني لهذه الرِّواية، وترسيخاً لانتمائها للرِّوايات المكانيَّة -إن صحَّ القول بتقسيم الروايات بين زمنيَّةٍ، ومكانيَّةٍ- فإن أول كلمةٍ يبدأ بها الخطاب الرِّوائي، هي إشارةٌ مكانيَّةٌ، عبرها يُحدد المكان الذي ستقع فيه كلُّ الأحداث، على نحوٍ صريحٍ، وواقعي:

"الإسكندريَّة أخيرًا.

الإسكندريَّةُ قطرُ النَّدى، نفثةُ السَّحابةِ البيضاءِ، مهبطُ الشُّعاعِ المغسولِ بماءِ السماءِ، وقلبُ الذِّكريات المُبللة بالشَّهدِ، والدُّموع".([14])

بالإضافة إلى أهميَّة تأطير المكان في افتتاحيَّة هذه الرِّواية، باعتباره الثِّيمة الأساسيَّة، التي تدور في فلكها باقي المكونات السَّرديَّة، و كونه أشبه بخشبة المسرح، التي ستحوي أغلب أحداث الرِّواية، فإنَّ ذكر المكان في هذا المقام

[14]- نجيب محفوظ (2007) رواية ميرامار، دار الشروق، القاهرة، ص7.

السَّردي، على لسان عامر وجدي الصحفي، والسِّياسي المخضرم، لم يكن ذكراً مجرداً من الإحساس بأبعاد المكان النفسيَّة والعاطفيَّة، بل كان ذكره للمكان، ووصفه لتفاصيله مغرقاً في المشاعر المختلطة بكلِّ دقائق المكان ومكوناته، والعبارات التي استخدمها عامر وجدي تشي بحالة الاقتران، والتتيم العاطفي بينه وبين المكان،" فأسقاطُ الحالة الفكريَّة، أو النفسيَّة للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالةً تفوق دوره المألوف كديكور، أو كوسطٍ يُؤطر الأحداث، إنَّه يتحول في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي، ويقتحم عالم السَّرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف"([15]) ثم ينتقل الوصف من العام إلى الخاص، من وصف المشهد البانورامي لفضاء المدينة، بشوارعها، وأبنيتها، وميادينها، إلى وصف المكان الذي سيكون مُستقرَ الشَّخصيَّات المركزيَّة، ومجالها الذي تتحرك وتتحاور فيه، وهو بنسيون ميرامار:

"العمارة الضخمة الشاهقة تُطالعك كوجهٍ قديمٍ، يستقرُّ في ذاكرتك، فأنت تعرفه، ولكنَّه ينظر إلى لا شيءٍ، في لا مبالاةٍ، فلا يعرفك، كلحت الجدرانُ المُقشَّرةُ من طول ما سكنت بها الرُّطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللِّسان المغروس في البحر الأبيض(...) ها أنا أرجع إليك أخيراً يا إسكندريَّة".([16])

وكما لاحظنا في المستقطع السَّردي السَّابق، أنَّ وصف المكان قد بدأ من الخارج، ثم ينتقل إلى الدَّاخل، على نحوٍ يتناسب وحركة عامر وجدي، وانتقاله من فضاء المدينة الخارجي، إلى حيَّز البنسيون الدَّاخلي، وبعد صعوده لدرج المبنى يصل إلى باب البنسيون، وبمجرَّد ما فتحت له (ماريانا) مالكة البنسيون الباب، حتى يبدأ في تأطير، ووصف الحيَّز المكاني الأهمِّ في الرِّواية، ويبدأ المتلقي بدوره في تشييد، ورسم معالم هذا المكان، ومكوناته ذهنيَّاً، والتي ستكون فواعل سرديَّةً، مهمةً في بناء الجسد السَّردي للرواية:

"– بنسيون ميرامار؟

- **نعم يا أفندم.**
- **أريد حجرةً خاليةً.**

الباب فُتح. استقبلني تمثال العذراء البرونزي..."([17])

نجد الأمر نفسه يتكرر في الفصل السَّردي المعنون بـ(حسني علام) الشَّاب الأرستقراطي القادم من مدينة طنطا، والذي يحمل أفكاراً تختلف، بل تتضاد مع

[15]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص71.
[16]- نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص7.
[17]- المصدر نفسه، ص8.

أفكار طبقته الاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة، فهو يُناصر ثورة يوليو، على الرَّغم من أنها اطاحت بطبقته، فهو كذلك كان حريصاً عند وصفه للأمكنة، أن يخلط بوصفها شيئاً من مشاعره، ويُسقط عليها الكثير من رغباته، وتطلعاته السِّياسيَّة، غير أنَّ نوع المشاعر، والأحاسيس التي يضفيها حسني علام على فضاء الإسكندريَّة تختلف عن تلك التي أضفاها عامر وجدي على الفضاء نفسه، فكلاهما ينتمي إلى فكرٍ وجيلٍ مختلف عن الآخر. من المشاهد التي مزج فيها علام المكان بما في دواخله من مشاعر ورغبات، هذا المقطع:

"وجه البحر أسودٌ، محتقنٌ بزُرقةٍ. يتميَّز غيظاً. يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في اختناقٍ. يغلي بغضبٍ أبدي لا مُتنفس له.

ثورةٌ. لم لا. كي تؤدبكم وتفقركم، وتمرِّغ أنوفكم في التُّراب(...) البحر يمتدُّ مباشرةً كأنما أراه من سفينةٍ. وهو يترامى حتى قلعة قايتباي، محصوراً بين سياج الكُورنيش، وذراعٍ حجري يضرب في الماء كالغول. بينهما يختنق البحر. يتلاطم موجه في تثاقلٍ وهو كظيمٌ. بوجه أسودٍ ضاربٍ للزُّرقة منذرٍ بالغضب. يضطرم بباطنٍ محشوٍ بأسرار الموت، ونفاياته..."([18])

غير أن نجيب محفوظ كعادته لا يُشيِّد الفضاءات الرِّوائيَّة على نحوٍ كلي ومتكاملٍ، بحيث يصف كل مكونات المكان مرةً واحدة، بل يبدأ في بناء الأمكنة شيئاً فشيئاً، عبر لوحاتٍ، وصفيَّة، موزعةٍ على جسد الرِّواية، ولا يكتمل شكل المكان إلا بانتهاء نصِّ الرِّواية، فإذا أردت أن تعرف كلَّ الملامح المكانيَّة لفضاءٍ ما، فلا يكفيك قراءة مقطعٍ وصفيّ واحدٍ، أو حتى اثنين، أو أكثر من ذلك قليلاً؛ ولكن عليك أن تتبع خطَّ الوصف الذي عبره يُشيَّد هذا الفضاء، من بداية الرِّواية إلى نهايتها، وهذا ينطبق أيضاً على وصف فضاء بنسيون ميرامار. حيث نجد معمار هذا الفضاء المكاني يُشيَّد مع مرور السَّرد على نحوٍ تراكمي، وكلُّ شخصيَّةٍ من شخصيَّات الرِّواية تُسهم في تشييد جزءٍ منه خلال سردها للأحداث التي تتعلق بها، على أن يكون ذلك في فصلها السَّردي الذي تتولى فيه زمام السَّرد، وبهذا يتشكَّل المكان في هذه الرِّواية عبر منظوراتٍ سرديَّة متعددةٍ، وفي مقاطع وصفيَّةٍ موزَّعةٍ على نصِّ الرِّواية.

الجديرُ بالذِّكر هنا أنَّ واقعيَّة المكان في هذه الرِّواية تتجلَّى وفق آليتين أساسيتين: الأولى حرص الرَّاوي على ذكر أماكن حقيقيَّة في مدينة الاسكندريَّة بأسمائها وصفاتها الواقعيَّة. أمَّا الآلية الثانية ربط هذه الأماكن بأحداثٍ وشخصيَّاتٍ تاريخيَّةٍ حقيقيَّةٍ، على نحوٍ دقيق، والتَّطرُّق إلى بعض الأوضاع السِّياسيَّة،

[18]- نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص69.

والاجتماعيَّة التي كانت سائدةً في مصر ذلك الوقت، كالحديث عن المشهد السياسي بأحزابه، وصراعاته، والإشارة إلى البعد الاجتماعي، و وصف الصِّراع الطبقي، وذكر بعض شخصيَّات السِّياسة والتَّاريخ، وكلُّ ذلك يجعلك تتصور الأماكن وأنت تستنطق ذواكرها، وتواريخها، وتستدعي كلَّ ما يتعلق بها من أحداثٍ وشخصيَّاتٍ على نحوٍ أقرب إلى الحقيقة، والواقع.

الأمثلة على ذكر الأماكن الحقيقيَّة كثيرةٌ في الرِّواية، وسنذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر:

"دنا الخريفُ من نهايته، ولكن جو الإسكندريَّة يسير على هواه. وقد أنعمت بركاتُه علينا بصباحٍ مضيءٍ دافئ؛ فابتهج ميدانُ الرَّمل تحت أشعة الشَّمس الهابطة من سماءٍ صافية الزُّرقة..."([19])

"استقللتُ سيارتي الفُورد، بلا هدفٍ معينٍ(...) وانطلقتُ بالسَّيارة إلى الأزاريطة، فالشاطبي، فالإبراهيمية(...) وبدا الكورنيش المحفوف بزُرقة البحر نظيفاً، نقياً(...) ملتُ إلى مستعمرة السيوف، ثم مرقتُ إلى شارع أبي قير، سيد الشَّوارع؛ فازددتُ سرعةً، وطرباً، وتحدياً..."([20]).

ومن المواضع السَّردية التي ذُكِرت فيها ملامح الحياة السِّياسيَّة، بأحزابها وتياراتها، المتصارعة، أو المتحالفة، ترسيخاً للبعد الواقعي، هذه المقطع الآتي الذي ورد على لسان عامر وجدي، كونه عايش تلك الحُقبة بكلِّ تفاصيلها، وأحداثها:

"ففي ذمة الله ذكريات الأزهر، وصحبة الشَّيخ علي محمود، وزكريا أحمد، و سيِّد درويش، حزب الأُمَّة ما أعجبني فيه، وما نفرني منه، الحزب الوطني بحماساته، وحماقاته، الوفد بثورته العالميَّة الخالدة، الخلافات الحزبيَّة التي قوقعتني في حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيين الذين لم أفهمهم، الثَّورة ومغزاها، وامتصاصها للتيارات السَّابقة..."([21])

في أدب نجيب محفوظ تتجسَّد الواقعيَّة بكلِّ مستوياتها، سواءً منها ما تعلق بالأحداث التي يحاول نجيب محفوظ بناءها على نحوٍ يقارب حقائق التَّاريخ، أو ما تعلق بالفترات الزمنيَّة التي يعالجها النَّصُّ السَّرديُّ، أو الشَّخصيَّات التي يسعى محفوظ أن يلبسها لبُوس شخصيَّات الواقع المصري، بكافة توجهاتها السِّياسيَّة والفكريَّة، وكافة طبقاتها الاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة، والأهمُ هنا هو تصويره للفضاء المكاني على نحوٍ يتمسَّك فيه بأسمائه الحقيقيَّة، وبتفاصيله، وأبعاده الواقعيَّة، فهو

[19]- نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص58.
[20]- المصدر نفسه، ص76.
[21]- المصدر نفسه، ص19.

يجسد الواقع المصريَّ بكل ما له، وما عليه، غير أن رصده لهذا الواقع لم يكن تصويراً جامداً، ولكنه تصويرٌ يدرك كافَّة أبعاد الحياة في المجتمع المصريّ على نحوٍ واعٍ، وعميق، إنَّ روايات نجيب محفوظ تُشكِّل مجتمعاً قائماً بذاته، يوازي المجتمع المصريَّ، يعكس كلَّ ملامحه، ويصوِّر على نحوٍ مرآوي كلَّ تفاصيله، ولكنَّ محفوظاً لا يقف أمام كل هذه التفاصيل، مسجلاً دون أن ينتقد، بل أطلق لشخصيَّاته العِنان؛ لتسخر من إخفاقات المجتمع وسلبياته، ولتلمزه في خطابٍ سرديّ، اتقن محفوظٌ اختيار ألفاظه، وتراكيبه، وصوره؛ كما بلغ غاية الإبداع في رسم ملامح شخصيَّاته، ومعالِمه المكانيَّة، على نحوٍ يكاد يتوافق كلياً مع الواقع.

ثانياً/ أُسطُوريَّةُ الفضاءِ المكاني في رواية واو الصغرى:

نرى الكوني في رواية (واو الصُّغرى) -وفي جُلِّ رواياته- يؤسِّس أمكنته، ويصف معالمها، ومكوناتها، على نحوٍ أسطوري أو عجائبي، وبذلك تتضاد صورة المكان في أعماله الروائيَّة، مع صورة المكان في روايات نجيب محفوظ، فإذا كان المكان عند محفوظٍ هو انعكاسٌ لصورة المكان في الواقع المصري، بكل تفاصيله، ومكوناته، وشخوصه، فإنَّ المكان عند الكوني هو مزيجٌ بين واقعيَّة الفضاء الصحراوي، بكل تفاصيله ومكوناته القليلة نسبياً، و ما أُختُزِل في الذَّاكرة الجمعيَّة للطَّوارق من أساطيرٍ وخرافاتٍ، تناقلوها كابراً عن كابرٍ، فالكونيُّ لا يصف المكان مجرداً عمَّ ترسَّخ في ذاكرة الطَّوارق حول هذا المكان الصَّحراوي الموصوف، ولكن لا بدَّ في وصفه له من أن يستنطق ذاكرته – أقصد ذاكرة المكان- ويستدعي ماضيه، وكل ما نُسج حوله من أبعاد ميثولوجيَّةٍ، فالمكان لدى الكونيّ على قدر فقره المُدْرَك، أو المحسوس، وقلة تفاصيله، ومكوناته، إلا إنَّه غنيٌّ ببعده الأسطوريّ، والفانتازيّ، فكلُّ واحةٍ من واحات الصَّحراء، وكلُّ أثرٍ من آثار الطَّوارق يرتبطان بآلاف القصص، والحكايات الأسطوريَّة، فالعزلة التي يعيشها الإنسان الصَّحراوي تدفعه إلى التَّمسك بالأرض على اعتبارها الموجود الوحيد الذي يقاسمه وجوده الأبدي، فقد حاول الكونيُّ عبر أعماله السَّردية أن يخلق حالةً من التَّماهي، ووحدة الوجود بين ذلك الإنسان وبين الصَّحراء، فهما شركان في الوجود، وفي الذَّاكرة، وفي العزلة، فثمَّة الكثير من الحكايات الأسطورية التي هي قسمةٌ بين ذاكرة المكان الصَّحراوي، وذاكرة الإنسان الطَّوارقي، وعندما يلتقيان يكون ذلك القاء حافزاً لاستنطاق ذاكرة المكان، التي محلُّها الوعي الجمعي لأمة الطَّوارق؛ واستدعاء تلك الحكايات القديمة.

من المهم الإشارة إلى أنَّ الفرق بين طبيعة المكان الرِّوائي عند الكوني، وطبيعته عند نجيب محفوظ، لا يقتصر على كون المكان عند الأول هو تشكيلٌ أسطوريٌّ مُغرِقٌ في العجائبية، وعند الثَّاني هو مكانٌ يجسَّد الواقعَ بكل تكويناته، فحسب، وإنَّما هناك فوارق أخرى تتعلق بوصف المكان وجوهره، فالمكان عند الكوني هو مكانٌ مفتوحٌ في أغلبه، أما المكان عند محفوظ هو مكانٌ مغلقٌ في أغلبه، المكان عند الكوني هو متحولٌ، أو متبدِّلٌ، أم نظيره عند محفوظ فهو مستقرٌ، وثابتٌ، المكان عند الكوني يشكِّل ثيمةً، أو رمزاً لمكانٍ آخر مفقود، ويُنفق أهلُ الصَّحراء أعمارَهم في البحث عنه، أمَّا نظيره عند محفوظ فهو موجودٌ، وواقعٌ معيش، فيمكن حصر المكان عند الكونيّ في مكونين أساسيين، هما: الخلاء - وأحياناً يسميه العراء- والخِباء، غير أنَّ جلَّ حياة الإنسان الصحراوي هي في الخلاء، ولا يأتي إلى الخباء إلا إذا أراد أن يهجع، فالخلاء هو مكانٌ متَّسعٌ، ومفتوحٌ لا يمكن حدُّه ببصرٍ، ولا تأطيره بوصفٍ، يمتدُّ ما امتدت الصحراء برمالها، وكثبانها، فضاءٌ غامضٌ، مبهمٌ، بدون أية ملامح، أو صفاتٍ، إلا إذا تعلق الأمر بوصف علامةٍ فارقةٍ، كواحةٍ، أو جبلٍ، أو نقشٍ أسطوري على سفوح الجبال، أمَّا ما عدى ذلك فهو فضاءٌ متشابهٌ في عدم ثباته، وتغير معالمه مع تنقل كثبانه بسبب حركة الرِّياح، فضاءٌ تتقاسمه كلُّ المخلوقات، الإنسُ، والجنُ، والحيوانُ، تتشاركه دون برزخٍ، ولا حُدودٍ، بل تتمازج هذه الأجناس كلُّها في هذا الخلاء العجائبي، فتلد نساء الإنس أبناءً من الطير، ويلبس الجن لبُس الإنس، عبر هذه الوعي العجائبي يُصوِّر الكونيُّ فضاءه الروائي:

"تخرج أسرابُ الصبايا إلى العراء قُبيل الغروب. يتحلَّقن حول طبل الفرح، يطلقن الزغاريد، تُغني الشَّاعراتُ أشعاراً تُميت السُّكونَ في الخلاء، توقظ ماردَ الوجد في قلوب أهل الخفاء، فتتوارى الجنِّياتُ في أبعد الغيران خجلاً، ويجدب رجالُهنَّ طرباً، وابتهاجاً، وشجناً، يقبلون على الجمع متنكرين في ثياب الإنس، يقتحمون الحلقة؛ لينافسوا فرسان القبيلة في الرقص... يترنح النجعُ كلُّه، وتُصاب القبيلة بالمسِّ الخفيّ الذي حيَّر العرافين، ولم يجد له حتى أهل الناموس تفسيراً..."([22])

تُجسِّدُ فكرةُ ضياعِ المكانِ المنشود، الذي يقضي أهلُ الصحراء ردحاً من الزمن باحثين عنه، الثيمةَ الأساسية لرواية(واو الصُّغرى) فأهل الصَّحراء ظلُّوا في ترحالٍ دائمٍ؛ بحثاً عن المكان المفقود، الذي يسمونه، وفق الموروث الطَّوارقي بـ(واو) فهم ومعشر الطَّير سواءٌ، في ترحالهم، وبحثهم عن الوطن المفقود:

[22]- إبراهيم الكوني (2007) رواية واو الصُّغرى، اللجنة الشعبيَّة العامة للثَّقافة والإعلام، ليبيا، ص11.

"لست طيراً أيُّها الطَّير. أنتم نحن يا معشر الطَّير. ناموسُكم أسفارٌ، وناموسنُا أسفارٌ، ترفرفون بجناحٍ في السماء، فنزحف بقدمين على الأرض. تهاجرون إلى أوطان الشمال، ونهاجر بحثاً عن "واو" تعودون من أوطان المجهول في زمنٍ آخر لأنَّكم لا تجدون الوطن المجهول في أوطان الشمال المجهول، ونعود من رحلتنا في طلب "واو" في زمن آخر، لأنَّنا نكتشف أنَّ لا وجود لـ"واو" في وطن الصَّحراء..."([23])

عبر هذا التَّصور تترسَّخ فكرة عدميَّة المكان الصَّحراوي، فكلُّ الأمكنة في الفضاء الصَّحراوي هي فراغٌ مُتسعٌ، متشابهٌ، مجهولٌ، يأتيه الإنسان من عدم، ويذهب عبره منتهياً إلى العدم كما جاء، فالبعد الأسطوريُّ وراء التنقل الدَّائم لأهل الصَّحراء عبر فضائها المفتوح، حقيقةٌ معلومةٌ، ولكن غايته مجهولةٌ حتى عند أهل الصَّحراء أنفسهم؛ هل هو راجعٌ إلى البحث عن الكلأ، ومساقط الغيث، أم أنَّه راجعٌ إلى كون البقاء في المكان عُبُوديَّةٌ له -حسب الميثولوجيا الطَّوارقيَّة- والسَّفر هو تحررٌ للروح قبل الجسد من سلطة، وقهر المكان وجبروته، أمَّا أنَّ الموت على ظهور البعائر هو قدرُ المِلل النبيلة، وهنا يسوق الرَّاوي عدة مبرراتٍ، وحُججٍ؛ عبرها يفسر حالةَ التِّرحال التي اتخذها أهل الصَّحراء سبيلاً، عبر هذه الاحتمالات تتجلَّى طبيعة العلاقة المضطربة بين أهل الصَّحراء، والمكان، فهم دائمو العبور عبر فضائها المتشابه في ظاهره، المختلف في جوهره، وعمقه الأسطوريّ:

"لماذا تنتقل القبائل؟ لماذا تعبر المكان إلى مكانٍ أبعد؟ هل تفعل ذلك تركاً لأرض مُهددةٍ بالجفاف، والمجاعات؛ لتدرك أرضاً تعِدُ بالكلأ السخيّ؟ هل تنطلق خوفاً من النبوءة القديمة التي تقول: إنَّ المكوث في أرضٍ أربعين يوماً عبوديَّةٌ للأرض؟ أم أنَّها تتحول لأنَّ النَّاموس قال: إنَّ الموت على ظهور البعائر قدرُ الملل النبيلة وحدها؟ أم أنَّ الحكماء يوهمون الدَّهماء بالتنقل طلباً للمياه، والعُشب، في حين يرحلون استجابةً لنداءٍ آخر مجهولٍ لا يكشفونه حتى لأنفسهم؟..."([24])

لعل التفسير الأكثر إقناعاً لأهل الصحراء لهذا الترحال، كون السَّفر الدَّائب هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن عبرها أن يعثر أهل الصَّحراء على فردوسهم المفقود، عن واوهم الضَّائعة، المسافر الذي دأب السَّفر هو وحده الموعود بتلك الجائزة، جائزة العثور على تلك الواحة الضَّائعة، فلو لم يكن للسَّفر من غايةٍ إلا تلك الغاية، لكانت كافيةً لموصلة السَّفر بلا نهاية، ولا سأم:

"إنَّ المسافر وحده موعودٌ بدخول "واو" المسافر وحده يستطيع أن يطمع بالعثور على القارة الضَّائعة، المسافرُ وحده يهدهد قلبَه أملُ الفوزِ بالواحة المفقودة"([25])

---

[23]- إبراهيم الكوني، سبق ذكره، ص14.
[24]- المصدر نفسه، ص19.
[25]- المصدر نفسه، ص21.

كما أن الكونيّ قد يُورد وصف المكان الرِّوائي؛ تدليلاً على عاداتٍ طوارقيَّةٍ قديمةٍ، تمثل أنثروبولوجيا الإنسان الصَّحراوي القديم، ووصف المكان يأتي بمثابة الشاهد على تلك العادات والوقائع التَّاريخيَّة، وآثارها لازالت ماثلةً في تفاصيل المكان، ممتزجةً مع مكوناته، ومن أمثلة ذلك، هذا المقطع الوصفيُّ:

"يمضي الموكبُ، يعبر العراءَ السَّمح المفروش بحجارةٍ رماديَّةٍ كئيبةٍ، الحجارة التي عرفت مواقد الأوَّلين، لأنَّها لم تكن سوى أكواماً لأضرحةٍ أخرى، أقدم، كدَّسها الأسلافُ عندما كانوا يحرقون موتاهم، ولكن الزمن بعثر الحجارة، والقِدْمة سوتها بالأرض، والرِّيحُ أعادت لها سيرتها الأولى، فصفَّفتها في المدى، ورتبتها في خلاء الحمادة، ولولا اللُّون، لولا القتامة الخفيَّة، لولا بشرة الرَّماد التي تلبَّست الحجارة، لما أدرك أحدٌ أنَّ هذه الرُّقعة لم تكن سوى مقبرةً هائلةً من مقابر الأوَّلين..."([26])

ومن ذلك مثلاً تفسير حالة الجدب التي تتصف بها الحمادة الحمراء، رغم أنَّ مياه الأمطار التي تسقط في الشَّمال، وتتجه في صورة سيول إلى الجنوب تمرُّ بها قبل أن تصل إلى منتهاها في عمق الصَّحراء، غير أنَّ الحمادة تظل تعيش حالة الجدب:

"الحمادة التي تسبح في الفضاءات أيضاً وطنٌ تائه، وإذا لم تنلْ من السماء زادها من الماء، ضرب الظمأُ أراضيها، وعجزت عن ملاحقة المياه التي تفرُّ إلى أحاضيض الصحاري الجنوبيَّة(...) فيقال: إن الحمادة الحمراء هي البقعة الصَّحراويَّة الوحيدة التي تغذي الأرجاء المجاورة بدمها، وتهب الصَّحراء الأخرى سرَّ الحياة، لتختار الجدب قدراً، عملاً بوصايا النَّاموس الذي يقول: إنَّ الأرض اليابسة أكثر نُبلاً من الراضي النَّديَّة..."([27])

إذا أردنا أن نتتبع وصف المكان في رواية واو الصُّغرى، فإنَّ ذلك سيستغرق منَّا صفحاتٍ كثيرةٍ، لا تتَّسع هذه الدِّراسة لها، ولكن سنكتفي بذكر بعض المشاهد الوصفيَّة التي صوَّر عبرها الرَّاوي فضاء واحة واو الصُّغرى، التي عثر عليها أهل الصَّحراء بعد رحلةٍ شاقةٍ، عبر الفيافي، والمفازات، ففي الفصل السَّردي الأخير من هذه الرِّواية، والذي يحمل عنوانَ الرِّواية نفسَه (واو الصُّغرى) يصوِّر الرَّاوي حالة الاستقرار التي ركن إليها أهل الصَّحراء بعد تلك الرِّحلة، عندما وجدوا أسباب الحياة في تلك الواحة؛ ورغم تعدد المشاهد الوصفيَّة في هذه الرِّواية، إلا إنَّ أطولها، وأكثرها اتساعاً عبر مساحة نصيَّة كبيرة من بنية الخطاب الرِّوائي، هو ذلك المشهد الذي يصور تفاصيل الواحة بعدما اجتاحها العمران،

[26]- إبراهيم الكوني، سبق ذكره، ص 85.
[27]- المصدر نفسه، ص198.

وملأتها الجُدران والبيوت، وضيَّقت مجالها الأزقةُ والشَّوارع، بعدما كانت –قبلاً- مساحةً، شاسعةً، ممتدة، لا تُدرِك الأبصارُ منتهاها، ولا يشغل فضاءها إلا أشجارُ الرِّتم، والطَّلح، ونبات الكمأ، ولعل مرد ذلك أنَّ ما استجد من مكوناتٍ، ومعالم جديدةٍ، غيَّرت ملامح المكان الصَّحراوي، الذي كان فراغاً لا يوجد فيه ما يستحق الوصف إلا ما ندر، كلُّ ذلك شكل حافزاً، لإطلاق العنان لحاسة البصر، تستجلي ما استجد من مكوناتٍ، تصف تفاصيلها، وتصوِّر محتوياتها، من مشاهد وصف الواحة بعد إعمارها هذا المشهد:

"التأمت الجدران، وتلاصقت الأبنية، وتلاحقت الحيطان في نظام، فوُلِدت داخل المساكن طُرقٌ دُروبٌ، وانشقت الكُتل في شوارع، وأزقةٍ، وسُبلٍ، وافضت الشَّوارع إلى فناءات، وفراغاتٍ في وسط زحام الأبنيةً، فجاء الصُّناع، والحدَّادون، والزرَّاع، ورعاة الإبل، ليتخذوا من المساحات الفارغة أسواقاً للبيع والشراء ومقايضة البضائع... في شرق الرَّابية، التي يقوم عليها الضَّريح، أنشقَّ شارعٌ قصيرٌ يُؤدِّي إلى باحةٍ تتوسط صفوف أبنيةٍ عاليةٍ تخترق أسافلها دكاكينٌ...أمَّا سوق البضائع فاحتلَّ مركز الواحة، في جهة الجنوب، في الفراغ الذي يحاذي البئر غرباً، والمهدد الآن بزحف البُنيان، وهجوم الدُّور، بعدما كان مرتعاً للقطعان، وسهلاً مكسواً بأشجار الطلح..."([28])

على الرغم من أنَّ المكان يُشكِّل عنصراً مهماً في أعمال الكوني السَّرديّة، إلا إنَّه يأتي دائماً خادماً، ورديفاً، ومُكمِّلاً للشخصيَّة الرِّوائيَّة، ووعاءً يحوي أفعالها، وتحركاتها، باعتبارها المكون الأكثر أهميةً من بقية المكونات "فالمكان يعكس حقيقة الشخصيَّة، ومن جانبٍ آخر، إن حياة الشخصيَّة تفسرها طبيعة المكان".([29]) وتأتي أعمال الكوني إبرازاً، وترسيخاً للأبعاد المتعلقة بهُوية الشخصيَّة الطَّوارقيَّة، غير أنَّ المكان الصَّحراوي، بكل أبعاده الأسطوريَّة والتراثيَّة، لا يمكن فصله عن الشخصيَّة الطوارقيَّة، فأدب الكوني -إذا أردنا تصنيفه- هو أدبٌ قوميٌّ، يستدعي ذاكرة أمةٍ بعينها، أمةٌ اتخذت من الصحراء مكاناً لها، تعيش فيه، ومعه، وله، أمةٌ استودعت موروثها، وثقافتها، وذاكرتها الجمعية، وتقاليد أسلافها، وأساطيرها، في فضاء هذه الصَّحراء الشاسعة، فلا يمكن فصل هذه الأمَّة عن هذه الصَّحراء، ولا يمكن تصور أحدهما بمنأى عن الآخر، فهما وجهان لهُويَّةٍ ثقافيَّةٍ واحدة.

---

[28]- إبراهيم الكوني، سبق ذكره، ص240-241.

[29]- سيزا قسم، مرجع سابق، ص118-119.

الخاتمة:

بعد تتبع أنماط الوصف، وتأطير الفضاءات المكانيَّة في روايتي: ميرامار، و واو الصُّغرى يمكن حصر الفوارق الجوهريَّة بين المكان الروائي عند الكوني، ونظيره عند محفوظ، في عدة ثنائيات مُتقاطبة، يتضاد بعضها مع البعض، لعل أبرز هذه الثنائيات هي: المكان الأسطوري عند الكوني يقابله المكان الواقعي عند محفوظ، المكان المفتوح عند الكوني، يقابله المكان المغلق عند محفوظ، المكان الضائع عند الكوني يقابله المكان الموجود عند محفوظ، المكان المتبدَّل أو المُتحول عند الكوني، يقابله المكان الثابت عند محفوظ، على الرغم من أن هذه الثنائيات تُعدُّ السمة البارزة للمكانين الروائيين عند هذين الكاتبين، إلا إنَّ هذه الصفات لا يمكن سحبها على نحوٍ مطلق، وشُمولي على عموم الفضاء الروائي لديهما، فكما أنَّ لدى الكوني مكانٌ أسطوريٌّ، هو الأكثر ملاءمةً لطبيعة العوالم الصَّحراويَّ التي يصورها، فإن لديه أمكنةً واقعيةً، ولكنها قليلةٌ إذا قيست بنظيراتها الأسطوريَّة، ويمكن سحب الحكم نفسه على بقيَّة الثنائيات، وكذلك الأمر لدى محفوظ، فإذا كان الطابع الواقعيُّ هو السائد على أمكنته الروائيّة لا يعني هذا خلو رواياته من الأمكنة الأسطوريَّة، وينطبق الأمر على بقيَّة السمات المكانيَّة لديه.

إذا أردنا أنَّ نصف روايات الكونيّ فإنَّنا سنصفها بأنّها رواياتٌ ترتكزُ على مكوِّنٍ سرديّ واحدٍ، هو الشخصيَّة، لأنَّ الشخصيَّة هي محور اهتمامه، إذا قيس قدر الاهتمام بها، بقدر الاهتمام الذي تحظى به بقيَّة المكونات السَّرديَّة، كالمكان والزمان والحدث، ومردُّ ذلك إلى أنَّ روايات الكوني رواياتٌ تسعى إلى إبراز الهُويَّة الطوارقيَّة، وبالتالي سيكون الإنسان هو محورُها، ومدارُها، الذي تدور في فلكه بقية المكونات، كما أن المكان الصَّحراوي يظلُّ عدماً لا قيمة له بدون ساكنيه من أهل الصَّحراء، فلا يمكن أن يذكر الكونيُّ المكانَ الصَّحراويَّ، أو يصفه ما لم يكن مسكوناً بأهل الصَّحراء، أمَّا الأحداث في حياة الصَّحراويين في أحداثٌ معتادةٌ ما لم تكن مقترنةً، ومعبرةً عن الأبعاد الأسطوريَّة المتعلقة بهُويّة الشخصيَّة الطوارقيَّة، أما روايات محفوظ فهي روايات المكونات المتضافرة، المكان والشخصية والحدث، فلا يمكن انتزاع أحدها عن الآخر، ولا يمكن تصور شخصيات محفوظ خارج فضاءات القاهرة القديمة، وشوارع الإسكندريَّة العتيقة، وفي الوقت نفسه لا يمكن تصور هذه الأمكنة خاليةً من هذه الشخصيات.

قائمة المصادر والمراجع

- إبـراهيم الكـوني (2007) روايـة واو الصُّـغرى، اللجنـة الشـعبيَّة العامـة للثَّقافـة والإعلام، ليبيا.
- نجيب محفوظ (2007) رواية ميرامار، دار الشروق، القاهرة.
- جيـرار جينيـت (1997) خطـاب الحكايـة، بحـث فـي المـنهج، ترجمـة: محمـد المعتصم وآخرين، الناشر المشروع القومي للترجمة، القاهرة.
- حسـن بحـراوي (2009) بنيـة الشَّـكل الرِّوائـي، الفضـاء، الزمـان، الشخصـيَّة، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء.
- حميد لحمداني (2015) بنية النَّص السَّردي، من منظور النقد الأدبـي، المركـز الثَّقافي، الدَّار البيضاء.
- سعيد يقطين (1997) قال الرَّاوي، البنيات الحكائيَّة في السيرة الشـعبيَّة، المركـز الثَّقافي العربي الدَّار البيضاء.
- سـيزا قاسـم (2000) بنـاء الرِّوايـة، دراسـة مقارنـة فـي ثلاثيَّـة نجيـب محفـوظ، الناشر مهرجان القراءة للجميع، ومكتبة الأسرة، القاهرة.
- يوسف حسن نوفل (2013) قضـايا السَّـرد العربـي، الشـركة المصـريَّة العالميَّـة للنشر (لونجمان) القاهرة.