الفصل الخامس

الفضاءات والشفرات

« قراءة في رواية " حضرة المحترم " لنجيب محفوظ »

١- توطئة :

يمكن القول بأن الإنسان كائن فضائي، يغير الفضاء ويتغير به، يغزوه ويجعل له مغزى. وما يقوله إ.رلف E.Relph عن علاقة الإنسان بالمكان نراه صائبا. يقول رلف: "لكي تكون إنسانا ينبغي لك أن تحيا في عالم مليء بأماكن ذات مغزى. ولكي تكون إنسانا ينبغي لك أن تملك مكانك وأن تعرفه" [(١)]. أوثر الفضاء على المكان. لعل ذلك يرجع إلى إيحاء الفضاء بالحركة والاتساع واحتماله لأبعاد اجتماعية ورمزية. يتسع الفضاء أو يضيق، ينفتح أو ينغلق، يكون واقعيا أو تخيليا، ولكنه – في جميع الحالات – رمزي اجتماعي وظيفي. تبدو رمزية الفضاء في أن خواصه الهندسية والجغرافية ليست مقصودة لذاتها، ولكنها تكتسب داخل الخطاب الروائي دلالات رمزية خاصة. والفضاء اجتماعي؛ لأنه يقوم بتأطير مجرى الأحداث والتفاعلات بين الشخصيات. والفضاء وظيفي؛ لأنه دائم الاتصال بعمليات التشخيص والتبئير الروائيين. وقد يقال بأن مكان الشيء قد يزول ولكن فضاءه لا يزول، وأن الشخصية قد تحتل دائما فضاء ولكنها لا تحتل دائما المكان نفسه.

تعاورت اتجاهات نقدية معاصرة وعلوم إنسانية مختلفة الفضاء بالدراسة المعمقة. عنيت البروكسيما (التقريبية) والأنثروبولوجيا الثقافية والجغرافيا الثقافية ودراسات الثقافات الحضرية، عنيت جميعا بتحليل الفضاء من زوايا اجتماعية وحضارية. وشغلت النظرية النقدية المعاصرة في الاتجاهات السيميائية والظاهراتية والشعرية بدور الفضاء في السرد الروائي؛ مما كان له الأثر في تجديد البحث في فكرة الزمنية الأصيلة في الرواية. صنفت الشعرية الفنون إلى فنون زمنية وفنون فضائية. نرى ذلك مثلا عند جوزيف كيستنر Joseph Kestner أحد أبرز المنظرين لشعرية الفضاء الروائي. انطلق كيستنر من هذه الفكرة المحورية: انقسام الفنون إلى فنون زمنية كالرواية والموسيقى (وهي فنون مؤسسة على التتابع المحايث واللاعكسية) وفنون فضائية كالرسم والنحت والفن المعماري (وهي فنون مؤسسة على الآنية والعكسية على نحو محايث). نشأ عن تلك الفكرة المحورية عنده مفهومان رئيسان هما: مفهوم "الإيهام الفضائي الثانوي" وهو

---

(١) Relph, E.Place and Placelessness. Pion. London, (١٩٧٦) P.١.

وليد فكرة استخدام الفنون الزمنية للخصائص الفضائية كالآنية بهدف تحقيقها وتوسيعها وتطويرها. أما المفهوم الآخر فهو "الإيهام الزمني الثانوي" وهو وليد استخدام العنصر الزمني في الفنون الفضائية كالتتابع[١].

لقد برهن كيستنر على أن مقولة "الرواية فن زمني" مقولة ناقصة على رغم شيوعها بين كثير من النقاد المعاصرين مثل تزفيتان تودوروف T.Todorov الذي نعت الرواية بأنها نص ذو انتشار زمني[٢]. الزمن ليس كل شيء. وزمنية وسيط الرواية – وهو اللغة – لا تفي بالغرض. فضلا عن تأسيس تقنية الوصف على الفضاء في المقام الأكبر، فإننا نرى الفضاء متضمنا في المحكي على حد قول ميشيل رايمون[٣]. ومهما بلغت الجملة من البساطة، كأن تكون على منوال "يفر بيير" فإنها تتضمن فضاء هو ههنا فضاء فرار بيير[٤].

هذه النظرة إلى قصور زمنية الوسيط اللغوي للرواية عن الوفاء بالغرض تدعمها مقولات نقدية أخرى. يمكن أن نشير هنا إلى مقولة جيرار جينيت G.Genette عن ميل اللغة إلى تفضيء ذاتها، حتى يصبح الفضاء في ذاته لغة يتكلم اللغة ويكتبها[٥] أو مقولته عن "الزمن الكاذب"؛ فزمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث إنه يقوم اختباريا عند القارئ على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة أن تحوله (أن تعيد تحويله) إلى مدة [٦].

وأذكر هنا أيضا مقولة كيستنر عن معمارية المجازات البلاغية والكلمات والجمل والفقرات والفصول في أي رواية، تلك المعمارية التي تنزع نحو تسييج فضائي[٧].

---

(١) كيستنر جوزيف: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن إحمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (٢٠٠٣) ص ١٣ وما بعدها.

(٢) تودوروف، تزفيتان: النص، مقال في: العلاماتية وعلم النص. إعداد وترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت ط١ (٢٠٠٤م) ص ص ١٠٩-١١٨ ص ١١٣.

(٣) رايمون، ميشيل: التعبير عن الفضاء، مقال في: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط ١ (٢٠٠٢م) ص ص ٤٣-٦٩ ص ٦٣.

(٤) المرجع السابق ص ٦٣.

(٥) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ١٦.

(٦) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية.ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ بيروت، ط١(٢٠٠٠م) ص ٢٥.

(٧) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٩.

وأذكر هنا أخيرا مقولة هرمان مالينوفسكي عن ثنائية الزمن — الفضاء، وهي ثنائية مبنية على علاقة تكاملية بين طرفيها؛ فالفضاء والزمن – في رأيه – محكوم عليهما بالتلاشي إذا نظرنا إلى أحدهما منعزلا عن الآخر، وذلك أنه لا يمكن ملاحظة الفضاء إلا في الزمن، ولا ملاحظة الزمن إلا في الفضاء. نظرية الزمن — الفضاء عند مالينوفسكي هي إذن نظرية تنكر الوجود المطلق لكل من الفضاء والزمن[1].

تريد وجهات النظر السابقة أن تؤكد فكرة "الزمكانية". الزمان والمكان مكوِّنان رئيسان في النص الروائي. عبر "متى" التي تسمى الزمان و"أين" التي تسمى المكان يبث الروائي رسالته السردية عادة. هذه البنية المزدوجة المسماة "الزمكانية" هي إذن البنية الأساسية التي ينهض عليها إبداع الرواية. يحرص الروائي — كما يقول ج. ب. جولدنستين — على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا زمكانيا، وذلك أن الروائي أكثر تنبُّهًا إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدعها والعالم الروائي الذي يحيط بهم؛ فهو يقيم الديكور الذي يتحرك أبطاله داخله؛ لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة[2].

في دراسات غير قليلة أُهمل الفضاء حتى غُيِّب دوره، وفي دراسات أخرى بُولغ في دوره حتى صار الفضاء مرادفا للرواية ذاتها. دور الفضاء في ذاته من ناحية، ودوره في علاقاته بمكونات العملية السردية من ناحية أخرى، يجعل من المؤكد القول بأن أية دراسة في مجال السرد تغفل الفضاء لن تقدم إلا حقيقة منقوصة. وعلى رغم ما أنجزه النقد العربي المعاصر حتى الآن من دراسات تطبيقية في السرديات، فإن تساؤلات عدة عن الفضاء في الرواية العربية في ضوء علوم السرد والشعرية والسيميائية ونظريات التأويل والجغرافيا الثقافية ما زالت بحاجة إلى مزيد من العناية. من هذه التساؤلات مثلا: ما خصوصية العلاقة بين المكان والرواية المعنية في المقام الأول بالتشخيص؟ وكيف يقيد المكان باقتصاد المشهد واقتصاد المحكي بوجه عام؟ وكيف تنعكس الجغرافيا الروائية على فهم مقصدية النص وتأويل إعلاميته؟ وما العلاقة بين فضاءات الأجناس السردية المختلفة كالرواية والقصة والأقصوصة والمقال السردي ؟ وإلى أي مدى

(١) شعرية الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٩.

(٢) جولدنستين، ج، ب: الفضاء الروائي، مقال في كتاب الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ص ١٩-٤٢ص ١٩.

يختلف فضاء أحد هذه الأجناس عن فضاءات الأجناس الأخرى؟ وكيف ينتج التأثر والتأثير بين إيقاع الفضاء وإيقاع الرواية بعامة وبين المنظور أو وجهة النظر؟ وإلى أي مدى تبرهن الرواية العربية على مصداقية بعض المقولات الفضائية؛ مثل مقولة رولان بورنوف بأن الفضاء داخل الرواية هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة؟ لقد لاحظ نقاد الحداثة أن الأدب الحديث يتحرك باتجاه الشكل الفضائي، فإلى أي مدى يمكن القول بتطور ما يمكن أن نسميه "الحساسية الفضائية" في الرواية العربية المعاصرة، من القطعة الوصفية ذات الوظيفة التزيينية الخالصة إلى القطعة الوصفية الفضائية التي تعكس علاقة الشخصية الروائية بمحيطها الاجتماعي؟ وما طبيعة العلاقة بين الثقافة وعناصر الفضاء من أشكال وأبعاد وألوان وأصوات؟ وإلى أي مدى يمكن القول بأن لكل ثقافة ميلاً خاصًا إلى أشكال فضائية خاصة؟ وهل هناك علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين الثقافة والأفضية من حيث انفتاحها وانغلاقها؟ بل هل يمكن القول بوجود علاقة بين الثقافة وتغير الرواية العربية — من حيث هي إحدى تجليات الثقافة الأدبية — بالفضاءات الدافئة والمطمئنة أو الحامية والضاغطة ونحوها؟ لقد نظرت الجغرافيا الثقافية إلى كيفية انتشار الثقافات في الفضاء وإلى كيفية فهم هذه الثقافات للفضاء. الرواية جغرافية في صلب طبيعتها من وجهة نظر الجغرافيا الثقافية؛ وذلك أنها تتكون من المواقع وخلفيات مكانية وزمانية وميادين الصراع والحدود ووجهات النظر[1]. فإلى أي مدى يمكن توسيع إمكانيات تحليل الفضاء الروائي في ضوء معطيات الجغرافيا الثقافية، وإلى أي مدى يمكن أن تقدم النصوص الروائية المتميزة فضائيا للجغرافيا الثقافية ما لا يقدمه غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى؟ أليس للشكل الفضائي علاقة بالجنس، حتى يمكن القول بفضاءات ذكورية وأخرى أنثوية، وحتى يمكن القول بوجود علاقة بين ما نلاحظه من تميز فضاء الرواية العربية النسوية منذ مطلع القرن الواحد والعشرين ببصمة إيكولوجية خاصة تستحق الاهتمام؟

مثل هذه التساؤلات معقودة بنواصي الاقتناع بأهمية المنهج النقدي الفضائي في التأويل الأدبي، من حيث إن التأويل في جوهره هو فعالية الفهم التي توفر المعنى.

(١) كرانغ، مايك: الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة الدكتور سعيد منتاق ــ سلسلة عالم المعرفة ــ الكويت (يوليو ٢٠٠٥) ص ٦٦.

لقد صار من تعريفات النص تعريفه بالفضاء. النص في شعرية الفضاء وحدة فضائية دينامية. وهي دينامية لأن الفضاء بالمفهوم السردي ليس مكانا خالصا؛ أي ليس مكانا بالمعنى الطوبوغرافي المحض، ولكنه — كما أشرنا — مكان رمزي اجتماعي وظيفي يترجم نفسه داخل النص إلى شكل من أشكال الدلالة.

أما تلكم القراءة، فهي مفتوحة على اتجاهات نقدية عدة. ومعلوم أن القراءة تفاعل حر مع النص وعلاقة مباشرة بآليات إنتاجه. نرى تفاصيل هذا المجمل لدى أعلام نظرية القراءة. دعا نورمان هولاند N.Holland دعوته: "ابدأ بالنص". ونادى جوناثان كولر J.Culler بنظرية للقراءة، وبسط ستانلي فيش S.Fish القول في استراتيجيات القراءة، وتساءل روبرت كروسمان R.Krossman: "هل يكوّن القراء المعنى؟" وانتهى جاك دريدا J.Derrida إلى أن "القارئ يكتب النص". وأكد أمبرتو إيكو U.Eco في شعرية الأثر المفتوح أن القارئ لا يستطيع فهم العمل الفني دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلف، وأن انفتاح العمل الفني أصبح اليوم بالنسبة إلى المؤلف مبدأ إبداع. ونبه إيمانويل فريس E.Fries وبرنار موراليس B.Moralis إلى أن القراءة عمل فردي، ولكنه عرضة لمحددات جماعية وتاريخية. وجملة القول أن النقد في جوهره قراءة، وأن القراءة في جوهرها حركة جدلية بين النص وقارئه.

تنفتح هذه القراءة لرواية "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ والتي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٥م بعد أكثر من ثلاثين رواية ومجموعة قصصية، تنفتح على مفاهيم عدة في شعرية الفضاء الروائي والشعرية البنيوية والسيميائية والجغرافيا الثقافية جميعا؛ وذلك أن مثل هذه الاتجاهات النقدية والعلوم الإنسانية تساعد في مجموعها أكثر من الاقتصار على أحدها في الكشف المناسب عن منطق النص وبلاغته.

٢- فضاءات الرواية :

يعرف قراء نجيب محفوظ أن أهم فضاءاته الروائية هي فضاءات الأحياء الشعبية والحارات والأزقة والمقاهي والملاهي الشعبية والتكايا والزوايا ونحوها من الفضاءات التي حكى من خلالها تاريخ الكفاح الشعبي المصري والروح الشعبية المصرية. وفي رواية "حضرة المحترم" نرى شكلا آخر للفضاء هو في الأساس الفضاء الوظيفي؛ أي فضاء المؤسسة الحكومية وما يرتبط بها من فضاءات أخرى اجتماعية وعاطفية لشخصية

روائية محورية، هي شخصية عثمان بيومي. ولا شك أن هناك ارتباطا بين الفضاء والزمن ونمط الرواية. في نظرية التخييل يعد الزمن وظيفة الرواية الدرامية، على حين يعد الفضاء وظيفة رواية الشخصية. وإذا كان خير تصنيف لرواية "حضرة المحترم" أنها رواية شخصية، فإن تعظيم دور الفضاء فيها كان مبررا وطبيعيا.

من المعروف في شعرية الفضاء الروائي ارتباط الشكل الفضائي بإنتاج المواقف الفلسفية والفنية، أو ما يسمى بـ"المنظور الروائي". كان ذلك مما أشاد به نقاد نجيب محفوظ، خذ مثالا على ذلك قول الدكتور محمد عبد المطلب: "لقد امتلك محفوظ قدرة مدهشة على تحرير الأماكن من قيودها الجغرافية ومن حدودها الفيزيائية، وفتح نوافذها لتنطلق معبآتها من العادات والتقاليد والأحداث والشخوص" [1]. بيد أننا نرى أن تقصي معالم طريق شعريته الفضائية الخاصة ما زال بحاجة إلى جهود الباحثين.

إذا استثنينا نص الفضاء في "حضرة المحترم"، فإن سائر النص الروائي هو النص الشارح لنص الفضاء، كما أن نص الفضاء هو النص الشارح لسائر المكونات السردية لخطاب تلك الرواية.

وفقا لما يسميه جوناثان كولر باسم "عقود السرد Narrative Contracts "، يحكم الرواية عرف رئيس، هو توقع أن يكون القراء قادرين على التعرف على عالم تقوم الرواية بإنتاجه، أو الإشارة إليه، وذلك عبر اتصالهم بالنص[2]. في رواية "حضرة المحترم" ترتبط المفاهيم التي يقوم الكاتب بتنشيطها في النص، والتي يعول عليها في التعرف على عالم الرواية ومنظور الشخصية المحورية فيها (عثمان بيومي) معا، ترتبط بكيفية صناعة الفضاءات مفردة وتوزيعها في النص من ناحية، وبكيفية إنجاز العلاقات بين تلك الفضاءات المختلفة عن طريق خصائص فضائية وعناصر فضائية وشفرات لغوية خاصة، فيما يمكن تسميته هنا باسم "حوار الفضاءات" من ناحية أخرى. يعني هذا أن قراءة الفضاء في "حضرة المحترم" ينبغي لها أن تتوزع على مستويين:

(أولهما) قراءة الفضاء المفرد من حيث هو موضوع مفرد للسرد يشغل جزءا من نص الرواية؛ كأن يكون فصلا كاملا أو جزءا من فصل.

---

(١) عبد المطلب، محمد: نجيب محفوظ أسطورة مصر في القرن العشرين، مجلة علامات. محرم ١٤٢٥هـ - مارس ٢٠٠٤م المجلد ١٣ ج ٥١ ص ص ١٢٣ ــ ١٤٥ ص ١٣٤.

(٢) كولر، جوناثان: الشعرية البنوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١ (٢٠٠٠م) ص ٢٣٢.

و(الآخر) قراءة ما يجمع بين فضاءات الرواية المختلفة من علاقات دلالية تصنعها الخصائص والعناصر والشفرات (حوار الفضاءات).

(أ) الفضاء المفرد :

موضوع الرواية الرئيس هو سرد الحياة الوظيفية لعثمان بيومي، وما يرتبط بها من ملامح مهمة من حياته الاجتماعية والعاطفية. من ثم يتوقع القارئ أن تتنوع الفضاءات بتنوع تلك المراحل الوظيفية والملامح الاجتماعية والعاطفية في مجرى السرد بالرواية. بناء على ذلك يمكن تصنيف فضاءات "حضرة المحترم" إلى ثلاثة أشكال: الفضاء الوظيفي، والفضاء الاجتماعي، والفضاء العاطفي. أما الفضاء الوظيفي، فهو فضاء رسمي ضاغط مقيد بارد، وهو يرتبط بكل الفضاءات التي ارتادها عثمان في حياته الوظيفية بدءا من لقائه حضرة صاحب السعادة المدير العام بهجت نور في حجرته اللانهائية حتى ترقِّيه وانتقاله إلى حجرة مدير الإدارة. وأما الفضاء الاجتماعي فهو فضاء حر دافئ. وهو في المقام الأول فضاء المنزل والحارة التي عاش فيها عثمان، فضلا عن الأماكن الأخرى التي زارها وتنقل بينها مثل منازل الأصدقاء وقبر الوالدين. وأما الفضاء العاطفي، فهو أيضا فضاء حر مليء دافئ، وإن اختلف عن الفضاء الاجتماعي في خصوصية العلاقة الإنسانية بين جنسين. ويقصد بالفضاء العاطفي هنا كل الأماكن التي شهدت أجواء عاطفية خاصة بين عثمان ومن أحبهن من النساء؛ كالحدائق والأماكن الأخرى الخلوية. لكل شكل من هذه الأشكال الفضائية الثلاثة أهميته في سرد جانب من جوانب حياة عثمان رمزا على الطبقة الاجتماعية الفقيرة الكادحة العصامية الطامحة في عنف والمخلصة في قوة من أبناء شعب مصر. بيد أن الفضاء الوظيفي يظل الأهمّ حتى يمكن القول بأن الفضاءين الاجتماعي والعاطفي هما فضاء واحد قصد به تكييف الذات، ذات عثمان مع العالم الخارجي الذي يمثله انتظاره الدائم لدرجة وظيفية أرقى. إنه نوع من مهادنة الداخل في صورة التفكير في الحب والزواج مع الخارج الذي لا تؤمن بحال بوائقه.

من ناحية أخرى، تتفاوت هذه الأشكال الفضائية الثلاثة فيما بينها انفتاحا وانغلاقا من جانب، كما تتذبذب أهميتها في نظر عثمان بين آن وآخر من جانب ثان. يمكن القول بأن الفضاءات الاجتماعية والعاطفية تميل بعامة إلى أن تكون فضاءات

مفتوحة مقارنة بالفضاءات الوظيفية. ولكنها بالأحرى مفتوحة طوبوغرافيا أكثر من كونها مفتوحة في موقف عثمان منها وسلوكه فيها دخولا وخروجا. ولا شك أن انفتاح الفضاء لا يعني إيجابيته، كما أن انغلاقه لا يعني سلبيته. الإيجابية والسلبية أراهما معقودتين بحركة السرد ومقصدية الكاتب. الفضاء الوظيفي المغلق بحيطانه الأربعة يمكن تأويله بانغلاق دائرة الطموح والإبداع على الموظف الحكومي المسيّر بروتين إداري يومي محبط ومجرد للابتكار. والفضاء العاطفي المفتوح طوبوغرافيا بخلائه وحدائقه مغلق بسلوك عثمان فيه؛ فهو لا يملك منه إلا موضع جلوسه مع إحدى صديقاته. لا يستجيب عثمان في هذا الفضاء لطبيعة المكان ولا للقائه بمن التقى بهن إلا في أضيق الحدود؛ وذلك أنه كان دائما أسير مكان آخر، هو حجرة المدير العام. والمكان هنا علامة على المكانة. من هنا كانت متعة اللقاء العاطفي متعة ضائعة على أرض مستقبل وظيفي مجهول!

وعلى رغم أن الرواية الحديثة تميل إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته عن طريق تقديم الحدث من خلال وعي الشخصيات أو إسناد مهمة السرد نفسها إليهم، فإن رواية "حضرة المحترم" قد كتبت بأسلوب سرد الراوي العالم بكل شيء، وهو أسلوب يناسب هذا النوع من الروايات التي توسع معرفتنا بالعالم وتعمق فهمنا له. أتاح هذا الأسلوب للكاتب فرصة تنظيم الفضاءات مكانيا ولغويا على النحو الذي أراده لاستراتيجية إنتاج النص. لقد اقتضت هذه الاستراتيجية تغليب جانب الفضاء الوظيفي على سائر الفضاءات أهمية لإنتاج المنظور الروائي وتميزا بشفرة لغوية خاصة. عرض الاستغراق في وصف الفضاء الوظيفي وجهًا من وجوه هذه الأهمية. وُصفت حجرة المدير العام: مسرح اللقاء الأول المهم بين عثمان وبهجت نور الذي أشعل نار الطموح المقدسة في صدره، وُصفت في غير موضع بما فيها وبمن فيها وصفا مفصلا؛ وذلك عن طريق المبالغات، والمجازات الفضائية، والعناصر الفضائية الدالة.

من المألوف أن كل رواية تفترض نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في الفضاء. في رواية "حضرة المحترم" نقطة الانطلاق الزمنية غير مصرح بها، ولكنها مقدرة من سياق السرد. تقدير هذه النقطة أنها صباح يوم ما من أيام العمل الوظيفي الحكومي. وهذه النقطة نراها هنا مدمجة في فضاء حجرة المدير العام لمؤسسة حكوميةٍ ما يصوره

المشهد الاستهلالي للرواية في صورة تعارف خاطف زمنيًا ممتد وصفيًا بين المدير العام بهجت نور والموظف المستجد عثمان بيومي.

من المعروف أن الأسلوب المشهدي يعني في الوقت ذاته العرض والرؤية "مع" السارد، حيث يكون السارد مساويًا للشخصية الروائية. وينبغي لنا هنا ملاحظة أن هذا الاستهلال الفضائي للرواية يسعى من البداية إلى تبطيء إيقاع السرد Ralentissement وهاك المشهد الاستهلالي للرواية وللفصل الأول بالطبع: "انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية. تراءت دنيا من المعاني والمثيرات لا مكانا محدودا منطويا في شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق في انبهار سحري. فقد أول ما فقده تركيزه. نسي ما تاقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم... وتلبية لإغراء لا يقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحليا بكل ما يملك من خشوع.

وكان حمزة السويفي مدير الإدارة يتقدم الموكب الصغير فقال مخاطبا المدير العام:

ـ هؤلاء هم الموظفون الجدد يا صاحب السعادة..

مرّ ضوء عينيه على الوجوه، وعلى وجهه ضمنا، فجال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة، وأنه يحظى بالمثول في الحضرة... تكلم صاحب السعادة. تكلم بصوت بطيء وهادئ ومنخفض، فلم يكشف عن شيء يذكر من جوهره... سمع الهمهمة مرة أخرى. سمع صوت القدر. ولأول مرة شعر بأن ثمة زرقة تخضب الجو، وأن رائحة طيبة غريبة تجول في المكان... والحق أنه ارتفع وارتفع حتى غاص رأسه في السحاب، وثمل لدرجة العربدة الوحشية وهو يغادر المكان قرأ في سره آية الكرسي" (ص٥ ـ ٦). في ذلك المشهد الاستهلالي للرواية وصفت حجرة المدير العام: فضاء اللقاء، من منظورات عدة:

١- منظور الصوت: صوت المدير الهادئ المنخفض.

٢- منظور اللون: فهي حجرة زرقاء.

٣- منظور الرائحة: فهي حجرة ذات رائحة طيبة جالت بالمكان.

٤- منظور الاتساع: فهي حجرة مترامية لا نهائية.

٥- منظور البنية الهندسية: الأرض والجدران والسقف (وقد تاقت نفس عثمان لرؤيتها).

٦- منظور الأثر المعنوي: وقد تراءت الحجرة لعثمان دنيا من المعاني والمثيرات. هذه الحجرة تلتهم القادمين وتذيبهم.....إلخ.

ينبغي قبل كل شيء وضع حجرة المدير العام في إطار نظرة ثقافة الشرق إلى الفضاء بعامة. هناك تمييز واضح بين الفضاءات على حسب وظائفها. غرفة الضيوف مثلا تعرف بشكل خاص نظرا إلى أهمية الضيافة في ثقافة الشرق. ولمحتويات فضاء المنزل دلالة على المكانة ضمن الأسرة والمجتمع والذوق الشخصي والثقافة. في ثقافة الشرق يكون الموظف الكبير في الدولة بحاجة إلى مساحة استقبال كبيرة تتسع لكل قاصديه وضيوفه[1]. لقنوات الاتصال جميعا شأن عظيم مع مثل تلك الحجرة. إنها ليست ملء السمع والبصر فحسب. هي ملء الحواس والمشاعر جميعا. للوصف في هذا المشهد أهمية كبرى. فضلا عن أهمية الوصف الداخلية للمشهد الموصوف، نرى له أهمية أخرى خارجية في قيادة حركة السرد. وقفت الدراسات السردية على هذه المسألة. أذكر هنا ملاحظات لجيرار جينيت عن الوقفات الاستطرادية، وأنها خارج القصة، وأن لها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد، وأن الوقفة الوصفية تبطئ الحكاية وتجمد زمن القص لكي تلقي نظرة على الفضاء القصصي[2].

في هذا المشهد الاستهلالي تشتغل شفرة الوصف اشتغالا رمزيا على المساحات والأصوات والألوان والروائح. لانهائية الحجرة مساحة علامة على لانهائية الدور الاجتماعي لصاحبها.

وليس يهم أن يكون لون الحجرة أبيض أو أزرق أو غير ذلك، ولكن الذي يهم هو تشخيص واقع الحجرة في النص من حيث هو أثر نصي. إنه في النهاية لون وظيفي خالص، قصد به ما للون الأزرق من ميزة الانفتاح على صفاء السماء الرحبة. اللون الأزرق – بين منظومة الألوان — علامة على الصفاء والجلال والطمأنينة التي تجلل صاحب هذه الحجرة وتغمر زائرها في آن معا. التوافق بين المكان والمكانة يقتضي الخطاب بصوت بطيء هادئ منخفض. ويسترعي الانتباه هنا مع الوقفات الاستطرادية التأملية الهادفة إلى وصف أثر الحجرة في نفس عثمان بلوغها الغرض بوسائل ثلاث:

---

(١) كيرس، جينيفر: الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ترجمة ليلى الموسوي، عالم المعرفة – الكويت (أكتوبر ٢٠٠٤م) ص ٧١ وما بعدها.

(٢) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ٤٢ -٤٣ .

(أولاها) المبالغة في تشبيه بهجت نور في جلوسه إلى مكتبه "بالإله القابع وراء المكتب الفخم".

و(الثانية) المقابلة بين الفضاء الواقعي وما يسمى "الفضاء المروي" أو "الفضاء التخيلي". يقول جولدنستين: "تجري الأحداث داخل فضاء أشبه بوعاء مغلق. ولكن الكاتب يفتح في هذا الوعاء المغلق فضاء تخيليا. يوجد ما يسمى بـ("هنا" الرواية) و("هناك"ـها): فالهنا هو المكان المحدد الذي يموضع فيه الروائي شخصيته، لكن هذه الشخصية لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا، بل إنها تحلم كذلك بآفاق أخرى أو تعيد النظر إلى نفسها أو تتخيل ذاتها وسط ملابسات أخرى. وحينئذ ينبثق "فضاء مروي" أو "هناك"، يرافق "إطار الأحداث"[1].

في ذلك المشهد الاستهلالي اخترق الكاتب الفضاء الواقعي — حجرة المدير العام التي انبهر بها عثمان — بفضاء آخر تخيلي انتقل به من المكان إلى اللامكان، ومن أرض الواقع إلى سماء الخيال. ذلك ما نراه مثلاً في قول الكاتب عن أثر اللقاء المثير في نفس عثمان: "والحق أنه ارتفع وارتفع حتى غاص رأسه في السحاب" (ص٦). والوسيلة المعجمية المستخدمة لتعديل القوة الإنجازية للمنطوق السابق، وهي عبارة "والحق" أنتجت بلاغيًا سخرية مبطنة مصدرها تصوير الخيال في صورة الحقيقة!

و(الثالثة) هي الوسيلة التي صنعت خاتمة ذلك المشهد والفصل الأول من الرواية كله؛ وهي قول الكاتب عن عثمان في نهاية اللقاء: "وهو يغادر المكان قرأ في سره آية الكرسي".

سياق السرد يجعل "المكان" في المنطوق السابق بديلاً عن الحجرة المعنية، ويجعل "الكرسي" وتأويله في النص القرآني العرش، إشارة إلى عز بهجت نور، وأن بيده قوام الأمر الوظيفي في إدارة المؤسسة. "قرأ في سره آية الكرسي" جملة تنتمي إلى نص. والنص هنا والآن هو نص الفصل الأول الذي ينبغي أن تؤول في سياقه هذه الجملة. حينئذ يجوز توجيه معنى "الكرسي" إلى كرسي الإدارة في المؤسسة الوظيفية.

(١) جولدنستين،ج.ب: الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٢٣ – ٢٤.

من ناحية أخرى، فإن المقارنة بين ذلك المشهد الاستهلالي ونص الرواية يكشف عن ظاهرة مهمة؛ هي استنفار الكاتب لعلامات لغوية خاصة لعبت دورا رئيسا في بنية المشهد الاستهلالي إلى سياقات أخرى فضائية وغير فضائية، حتى لتبدو في القراءة المفصلة الكلمات — المفاتيح لعالم الرواية. مثال ذلك أن أول موصوف "باللانهائية" في الرواية هو حجرة المدير العام، ولكن "اللانهائية" وردت بعد ذلك صفة لموصوفات أخرى عدة محسوسة ومجردة على حد سواء، مثل:

- **اللانهائية هي ما ينشد الإنسان.**
- **الحياة لا نهائية ولكنها في حاجة إلى إرادة لا نهائية كذلك.**
- **الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع ولكنه لا نهائي أيضا.**
- **أيقن أن الله يبارك خطاه ويفتح له أبواب اللانهاية.**
- **يجلسان في أحضان الأصيل اللامتناهية.**
- **وعاد يقيس الطريق الطويلة ويئن تحت وطأة لانهائيتها.**

من ناحية أخرى، فقد قدم هذا المشهد الاستهلالي نفسه إلى القارئ في شفرة لغوية يفارق فيها المقال المقام. المقابلة الروتينية بين عثمان وبهجت نور كانت مقاما فارقه المقال. إنها مفارقة لفظية صار معها المدير العام كالإله، وصار انبهار عثمان بالحجرة اشتعالا وجدانيا ونفثة من السحر، وصار وقوف الموظف الصغير المستجد من رئيسه موقف الاحترام والتبجيل ابتهالا وتقوى وطاعة وخشوعا، وصار دنوه من ذلك الرئيس مثولا في حضرته!

أما المشهد الفضائي في الفصل الثاني، فقد عرضه الكاتب هكذا:

"إني أشتعل يا ربي.

النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة، كمجموعة من نور باهر، فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائما يحلم ويرغب ويريد ولكنه في هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة. أما على الأرض فقد تقرر إلحاقه بالمحفوظات. لم يهمه كيف يبدأ فالحياة بدأت من خلية واحدة بل من دون ذلك. وهبط إلى مقره الجديد وجناحاه ترفرفان، يشق طريقه إلى بدروم الوزارة. طالعته قتامة، ورائحة أوراق قديمة،

ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه من خلال نافذة مصفحة. وامتد البهو أمامه. تتلاصق على جانبيه دواليب شنن، وصف طويل منها يشقه شقا طوليا. على حين استقرت مكاتب الموظفين في ثغرات بين الدواليب... النص" (ص٧).

يتوفر هذا المشهد الذي وصف فيه فضاء بدروم الوزارة، المكان الذي بدأت به حياة عثمان الوظيفية، يتوفر على عدد من المفاهيم الفضائية، لعل أهمها ما يأتي:

١- مفهوم الاتجاه: "وهبط إلى...". وهو الاتجاه من أعلى إلى أسفل. الاتجاه هنا علامة دالة على طبيعة البداية. إنها البداية من نقطة ما تحت الصفر، وهي النقطة التي يمثلها في ذلك الفضاء الوظيفي الجديد، بدروم الوزارة.

٢- المستوى: "ورأى سطح الأرض في الخارج عند مستوى رأسه...". والمستوى مفهوم فضائي ينتمي إلى الفضائية الهندسية في الرواية. إذا كان مستوى سطح الأرض صفرا، فإن هذا يعني مرة أخرى أن عثمان الذي كان رأسه — وهو أعلى شيء فيه — بمستوى سطح الأرض، سوف تبدأ مسيرته الوظيفية من تحت الصفر. هذه علامة على طول المسيرة وامتدادها. يعني هذا أنه إن لم يتسلح بالصبر وقوة الاحتمال وصدق الطموح، فلن يكون له كيان وظيفي ظاهر بين الآخرين في يوم من الأيام!

٣- الامتداد: "وامتد البهو أمامه...". يعول تنظيم الفضاء هنا على الامتداد والطول من ناحية، ويعول على الفراغ من ناحية أخرى. الفراغ داخل بدروم الوزارة عبارة عن الثغرات والتجاويف التي تشير إلى فضاء خانق يمكن له أن يحبط الطموح إن لم يكن في درجة عالية من القوة والصدق.

٤- الطبيعة الفراغية: "حتى الغوص في البدروم لم يوقظه". نرى هنا استعارة فضائية مبنية على الطبيعة الفراغية لفضاء ذلك البدروم في تحوله من فراغ تجتازه الأرجل إلى فضاء آخر تمارس فيه أعضاء الجسم المختلفة أدوارها حتى لا تقع ضحية التلاشي والاختفاء.

في النص السابق خص الكاتب منطوق الاستهلال بسطر مستقل. يقف هذا المنطوق في مواجهة حادة مع الفصل السابق كله. انعكست حدة المواجهة في بلوغ الانبهار بالمدير العام وحجرته اللانهائية مبلغ الاشتعال. وهو اشتعال وجداني وقوده الطموح

والرغبة القوية في أن يصبح عثمان ذات يوم بهجت نور. المنطوق الاستهلالي "إني أشتعل يا ربي" منطوق زادت قوته الإنجازية قوة بالأداة النحوية المؤكدة، والاستحضار، استحضار صورة الاشتعال عبرت عنه صيغة المضارع. ولعل الاستغاثة في "يا ربي" تحول الغرض الإنجازي للمنطوق من الإخبار ـ على رغم الشكل اللغوي الخبري ـ إلى التوجيه بقوة الدعاء. لعل كل ذلك مما حدا بالكاتب إلى أن يحتل هذا المنطوق الخاص سطرا مستقلا. وهذا نوع من الاشتغال على فضاء الصفحة. كان جيرار جينيت مثلاً يرى فضائية الكتابة الظاهرة رمزا على فضائية اللغة العميقة. فضائية الكتابة عنده إحدى الوسائل البصرية، مثل شكل الخط وتنظيم الصفحة وهيئة الكتاب في كليته[1].

في هذا المشهد الفضائي تشيع علامات لغوية وعبارات يألفها المعجم الصوفي بدلالاتها الرمزية مثل: النار، والنور، واشتعال الروح ونحوها. وتشيع كذلك علامات وعبارات يألفها المعجم الديني بعامة بدلالاتها الحقيقية مثل: المحراب، وأسرار الكون، وسدرة المنتهى، والرحمة الإلهية وغيرها. تجتمع هذه العلامات والعبارات مجازية وحقيقية على الإيحاء بأجواء من القداسة التي يتصورها عثمان للوظيفة الحكومية.

في هذا السياق يعتمد الكاتب على معرفة القارئ السابقة بما يعانيه المجتمع الوظيفي في بيئة عربية من عدم تكافؤ الفرص وتواضع الإنجاز في توجيه تلك العلامات والعبارات إلى معنى المفارقة التي تتغيا السخرية بمعتقد عثمان في أن الوظيفة هي ذروة المجد والمعنى الحقيقي للحياة!

نقل الكاتب هذه الأجواء من القداسة والجلال من فضاء الوظيفة إلى الفضاء الاجتماعي. في مشهد فضائي قصير يقول الكاتب عن عثمان في منزله بحارة الحسيني: "وما لبث أن صدر قرار بنقله من المحفوظات إلى إدارة الميزانية. ليلتها وقف وراء نافذة حجرته ينظر إلى الحارة الغارقة في الظلام. ورفع عينيه إلى السماء فرأى النجوم الساهرة مستقرة فيما يبدو ولكن لا شيء جامد في الكون. وقال إن الله خلق النجوم الجميلة ليحرضنا على النظر إلى أعلى، وأن المأساة أنها ستطل يوما من عليائها فلا تجد لنا

(1) جينيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ١٤.

من أثر، ولا يتحقق معنى لوجودنا إلا بالعرق والدم" (ص ٥٢). هنا نرى الشفرة اللغوية همزة وصل بين الفضاءات المختلفة. وهنا يفتح عثمان في فضائه الاجتماعي ثغرة على فضاء الوظيفة المهيمن.

كان ديفيد لودفيج قد أشار إلى أن الروائيين لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التي يريدون ابتعاثها، ولذلك فكثيرا ما يستخدم الطقس لإثارة الوقع الذي سماه جون رسكن "الوهم الشعري"، وهو إسقاط عواطف بشرية على عالم الطبيعة[1].

وقوف عثمان هنا وراء نافذة حجرته، وهو ما يسمى في شعرية الفضاء الروائي بـ"الوسط الشفاف" وقوف تأمل الحاضر الذي بلغ فيه الدرجة السابعة من ناحية، وتأمل المستقبل الذي يأمل فيه أن يرتقي درجات وظيفية أعلى من ناحية أخرى. يبدو عالم الطبيعة في هذا المشهد معادلا لتصورات عثمان ومشاعره.

الحارة الغارقة في الظلام تأويلها أن لا أحد يأبه به وبمعاناته من أجل الترقي. والنجوم الساهرة في السماء تأويلها وجوب اليقظة على أمر الترقي بالمعاناة. وتصوره أن لا شيء جامد في الكون تأويله توقعه الانتقال من درجة إلى درجة أعلى. والنجوم التي تحرضنا بجمالها على النظر إلى أعلى تأويلها أن تفكيره في الترقي إلى درجات أعلى واجب، بل هو واجب على كل إنسان يريد أن يحقق معنى لوجوده.

كان فضاء بداية الرواية وظيفيا وكان فضاء نهايتها اجتماعيا. في فضاء البداية الوظيفي كان عثمان في ريعان الشباب وعنفوان الحلم بمستقبل وظيفي يبلغ فيه درجة المدير العام. وفي فضاء النهاية الاجتماعي يبشر عثمان بهذه الدرجة، ولكنه يبشر بها وهو على سرير الموت.

هي إذن بشرى بالاسم لا بالفعل. كأني بالرواية ترمي إلى أن تقول بأن عثمان لم ينجح في حياته الوظيفية نجاحا حقيقيا. كان نجاحا بطعم الفشل. لقد تحطم الأمل الفادح على صخرة الظلم الاجتماعي الفاضح. صارت أحلام النفس اللانهائية إحباطا وخيبة لا نهائية. ولعل تجريد الرواية من زمن محدد ما يشير إلى لازمنيتها. إنها إذن

(١) لوديفج، ديفيد: الفن الروائي ص ٩٦.

رواية المحبطين من الموظفين في كل زمن عربي. المجتمع الذي ينبغي له أن يعد الإنسان لتحمل المسئولية صار عدوًّا له يتنمَّر لطموحه ويتنكر لقدراته وإخلاصه. لانهائية طموح الفرد لا قيمة لها إلا في مجتمع يؤمن بلانهائية أحلامه ودوره في العالم. إنه إذن مجتمع يعجز عن رؤية صحيحة، ويئن على سلم القيم من فوضى إدارية خاصة تعكس فوضى أخلاقية عامة.

إن الكثافة الفضائية في الرواية كانت سببا رئيسا في ظاهرة "المجازات الفضائية" المبنية على الكتلة والفراغ، مثل:

- الدولة هي معبد الله على الأرض.
- الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد.
- الوظيفة حجر في بناء الدولة.
- وبدا أن الكون قد توقف، وأن عبد الله وجدي قد رسخ في وظيفة المدير العام مثل الهرم الأكبر.

في مثل هذه المجازات ربطت الوظيفة بالمادي والمعنوي جميعا، بالمعبد والحجر والهرم من ناحية، وبالمقدس والمعبود من ناحية أخرى. مثل هذه الإيماءات الفرعونية تومئ إلى إيغال منظور المصري إلى الوظيفة الحكومية في التاريخ!

إن أسلبة الصفة في الأشكال الثلاثة للفضاء في هذه الرواية هي من أهم العلامات المميزة للشفرة اللغوية. بدت الصفة هنا موقفا خاصا من الموصوف. على قدر قوة الصفة أو ندرتها أو طرافتها أو فجائيتها أو تكرارها لفظا أو معنى، على قدر ذلك يظهر الموصوف ظهورا خاصا في سياق أو آخر. كان رولان بورنوف وريال أويلي قد ربطا بين الوصف والفضاء في مثل قولهما: "إن الفضاء يكشف عن مقدار الاهتمام الذي يوليه الروائي للعالم ونوعية ذلك الاهتمام. فيمكن للنظر أن يتوقف عند الشيء الموصوف أو يتعداه؛ فالوصف يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان مؤلفا كان أو شخصية والعالم المحيط؛ فهو يفر منه أو يعوضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره ويفهمه، أو يتعرف من خلاله إلى نفسه" [1].

(1) بورنوف، رولان ــ أويلي، ريال: معضلات الفضاء، مقال في: الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ص ٨٧ ــ ١٢٢، ص ١١٨.

يمكن أن نضرب مثالا على ذلك وصف الراوي – من منظور شخصية عثمان – حجرة المدير العام. وصفت هذه الحجرة في سياق بأنها "الحجرة الزرقاء"، ووصفت في سياق آخر بأنها "الحجرة العصماء": اقتضى السياق الأول تركيز الوصف على البعد المادي اللوني من الحجرة، فوصفت بأنها زرقاء. واللون الأزرق لون خالص غير متدرج هادئ غير فاقع، يناسب من ثم جلال الحجرة الموصوفة. إنه لون متناغم مع إيقاع الحركة في الفضاء وإيقاع النص برمته. هنا يصبح اللون وسيلة من وسائل تناغم الفضاء الموصوف مع مجموع المحكي.

أما السياق الآخر، فقد اقتضى التركيز على بعد آخر من الحجرة ذاتها؛ هو البعد المعنوي الذي يرمي إلى المفارقة. إذا علمنا أن العصامي هو من ساد بشرف نفسه، استطعنا أن نرى في هذا المركب الوصفي "الحجرة العصماء" نوعا من المفارقة التهكمية؛ وذلك أن بهجت نور صاحب الحجرة الموصوفة بهذا الوصف لم يكن يوما من أولئك العصاميين؛ نال بهجت نور ما ناله بجاهه وانتهازيته.

في مثل تلك الحالات يتحول الوصف في التخييل الروائي إلى رمز ضاربا الصفح عن قيمته التعيينية. يقول شارل جريفل: "المكان الذي يرد في الرواية إنما يدل داخل نظام هذه الرواية، فهو لذلك تخييل.

ولا يكون نظيرا على الإطلاق للمعلومة الموضوعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري... كل نعت ذو قيمة تعيينية أو مكانية يفقد بمجرد دخوله مجال التخييل قيمته التعيينية والوجودية التي يمكن أن تكون له في الواقع، ويتحول بذلك إلى رمز" [1].

إن كثافة الوصف في سرد الرواية تساعد على اكتشاف بنية حجاجية قوامها القياس المنطقي الذي تتبلور به طائفة من المفاهيم التي تكون في مجموعها وجهة النظر. يساعد الوصف في تأمله في ضوء العرف الاجتماعي؛ أي في ضوء ما يسمى بتداولية التأويل Pragmatics of Interpretation على الوصول من المقدمات إلى النتائج. من الأمثلة على ذلك:

(1) جريفل، شارل: المكان في النص، مقال في: الفضاء الروائي: مرجع سابق ص ص ٧١–٨٥ ص ٧٣.

- مقدمة كبرى (مذكورة): اللانهاية هي ما ينشد الإنسان.
  مقدمة صغرى (مذكورة): حجرة المدير العام لا نهائية.
  النتيجة: حجرة المدير العام هي ما ينشد الإنسان !
- مقدمة كبرى (غير مذكورة): الحجرة المترامية دليل على عظم شأن صاحبها.
  مقدمة صغرى (مذكورة): حجرة المدير العام مترامية.
  النتيجة: المدير العام عظيم الشأن.
- مقدمة كبرى (مذكورة): الوظيفة حجر في بناء الدولة.
  مقدمة صغرى: (مذكورة) الدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض.
  النتيجة: الوظيفة نفحة من روح الله !.

لقد تميز إيقاع السرد في هذه الرواية، بما في ذلك المقاطع الفضائية بالطبع، بالبطء. وهو بطء أدت إليه وسائل عدة؛ كالوسائل التركيبية من جمل مركبة ومعقدة، أو الوسائل الأسلوبية مثل مطاردة الصفات للموصوفات، والاستطراد الذي يجمد لحظة خاصة من الزمان لمصلحة المكان، والإيحاء بالرتابة بوساطة الكتابة: "تلك هي سدرة المنتهى، حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشري: ثامنة.. سابعة.. سادسة.. خامسة.. رابعة.. ثالثة.. ثانية.. أولى.. مدير عام" (ص ١٠). إن الإيقاع الذي يتحدد بالعلاقة بين طول مقطع سردي والديمومة الحقيقية للحدث المحكي قد جعل من بطئه علامة على بطء إيقاع التغير في حياة عثمان الوظيفية، وبالتالي علامة على بطء إيقاع الحياة بعامة في مجتمع يدفع بأفراده إلى الإيواء بأحضان المأمون وإن كان الأقل جدوى.

(ب) حوار الفضاءات :

يفرض الروائي على الحدث حدودا فضائية، ولكنها ليست حدودا فضائية مفككة. تتنوع العلاقات بين فضاءات النص الواحد من تناظر وتجاذب وتوتر وإقصاء وتضاد وغيرها. ويرمي الحوار بين الفضاءات إلى المساعدة على استكناه العلاقات المختلفة بينها من حيث إن وظائف عدة ودلالات وفيرة لا تتبدى إلا في حال الموازنة بينها. حوار الفضاءات مفهوم فرضته هذه القراءة لرواية "حضرة المحترم". ويمكن أن تفرضه قراءات أخرى لكثير جدا من النصوص الروائية المعاصرة. يبنى هذا المفهوم على أساس فكرة محورية في لسانيات النص؛ هي أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة

العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء على نحو أو آخر وفقا لاستراتيجية إنتاجه ومقصديته.

لقد رأينا أن نجيب محفوظ قد جعل من فضاء حجرة المدير العام مركز الدائرة الفضائية للرواية. من ثم كانت جميع الفضاءات الأخرى الاجتماعية والعاطفية متعلقة بذلك المركز بوجه من الوجوه. إن ربط الفضاء المفرد بسياقه الخاص سوف يعين له وظيفة بعينها، ولكن ربطه بفضاءات أخرى داخل الرواية سوف يساعد على اكتشاف وظائف أخرى كامنة. ولا شك أن القارئ الذي يكتشف هذا الحوار بين الفضاءات المختلفة، سواء أكان حوارا صريحا أم ضمنيا، إنما يكتشف في حقيقة الأمر طابعا ديناميكيا يهبه الفضاء للنص الروائي كله.

في رواية "حضرة المحترم" يمكننا أن نميز بين ثلاث صور رئيسة للحوار بين الفضاءات:

١- الحوار بين وجهين اثنين لفضاء رئيس واحد.

٢- الحوار بين فضاء وفضاء آخر مضاد.

٣- الحوار بين فضاء مركزي و فضاءات أخرى ثانوية.

بدهي أن مثل هذه الصور المختلفة للحوار بين الفضاءات سوف تجعل من مكون الفضاء أحد المكونات السردية الأساسية لحبك النص الروائي بمفاهيمه وعلاقاته وعالمه.

تتجلى الصورة الأولى في رسم فضاء واحد في سياقين سرديين على نحو مختلف باختلاف المواقف في هذين السياقين. رأينا أن الفصل الأول من الرواية قد بني على مشهد لقاء عثمان بالمدير العام في حجرته اللانهائية. كان ذلك اللقاء شرارة حلم ظل يراود عثمان؛ لأنه ارتبط بفضاء الحجرة الزرقاء العصماء رمز الجاه والسلطان الوظيفي الباهر. وفي الفصل السادس عشر بلغ عثمان الدرجة الخامسة فرآها وثبة حقيقية تحرضه على التفكير في تلك الحجرة الرمز. من هنا خايلت حجرة المدير العام عثمان فضاء رحبا للتأمل والوصف المستغرق. هذه الحجرة الرمز هي إذن الفضاء المشترك بين هذين المقامين السرديين: مقام الحلم ومقام استرجاع الحلم. الفضاء واحد، ولكن مقام السرد المختلف باختلاف الظروف و الملابسات أدى إلى اختلاف منظور الوصف.

الجدول الآتي يبين كيف وصفت العناصر الفضائية المتحدث عنها وما يتعلق بها في مشهدي فضاء عام واحد وصفا مختلفا على نحو تتحقق به تقنية الحوار بين الفضاءات.

المتحدث عنه	الفصل ١	الفصل ١٦
الباب	(انفتح) الباب	(فتح الله) له الباب (العالي الموصل إلى الحضرة الإدارية العليا)
الحجرة ١	تراءت الحجرة (مترامية)	ها هي الحجرة (المترامية كميدان)
الحجرة ٢	(تراءت) الحجرة	(تفحص) الحجرة (بعناية)
المدير العام ١	(الإله القابع)	(حضرة صاحب السعادة المدير العام)
المكتب	المكتب (الفخم)	المكتب (المتصدر بأرجله الغليظة الملتوية وسطحه البلوري وتحفه الفضية من وراقات ومحابر وأقلام...)
الأرض والجدران والسقف	(نسي) ما تاقت النفس لرؤيته: الأرض والجدران والسقف	(تفحص) الحجرة (بعناية)...سقفها الأبيض (الأملس) (وجدرانها المورقة) (وبساطها الأزرق)
المدير العام ٢	(الإله القابع) وراء المكتب الفخم	(المدير السعيد) وهو مستقر فوق مقعده الكبير.
نظرة عثمان للمدير العام	(خطف نظرة) من الإله القابع وراء المكتب	تهيأت فرص (لاسترق النظر)
نظرة المدير العام لعثمان	مر ضوء عينيه على الوجوه	يطالعه بعينين (داكنتين حادتين)
هيئة وقوف عثمان بين يدي المدير العام	وأنه (يحظى بالمثول) في الحضرة	ها هو (يقف في حضرته).

أول ما نلاحظه استعمال الكاتب كلمة "المكان" في الفصل الأول على حين استعملت كلمة "الفراغ" في الفصل السادس عشر. المكان البقعة المحدودة، والفراغ المكان المفتوح اللامحدود. هذا نوع مما يسمى باللاتموقع الفضائي الذي أراده الكاتب ليعبر عن عظم شأن الدرجة الخامسة من منظور عثمان. بلغ عثمان في الفصل السادس عشر من الرواية الدرجة الخامسة، فتضاءلت تبعا لذلك هيبة المكان الموصوف (وهو حجرة المدير العام)

مقارنة بما رأينا في الفصل الأول. تضاؤل هيبة المكان أتاح لعثمان فرصة عظيمة للتأمل والاستغراق في وصف تفاصيل الحجرة. مع الدرجة الخامسة زادت الخبرة وقوي الاقتراب من الحجرة وصاحبها، وهذا ما تدل عليه عبارة "ها هي الحجرة...". ما كان في الفصل الأول غير موصوف "انفتح الباب" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا "فتح الله له الباب العالي الموصل إلى...". وما كان موصوفا في الفصل الأول بوصف واحد "الحجرة المترامية" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا ومصورا "الحجرة المترامية كميدان". وما كان موصوفا في الفصل الأول وصفا مجازيا "الإله القابع" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفا وصفا حقيقيا "حضرة صاحب السعادة المدير العام". وما كان في الفصل الأول مبالغا في وصف هيئته "المثول في الحضرة" رأيناه في الفصل السادس عشر موصوفة هيئته على المعهود "يقف في حضرته".

إن النص ـ كما يقول أمبرتو إيكو ـ نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينه ارتباطا لازما؛ فأن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر شأن كل استراتيجية[1]. في الفصل الأول لملم وصف الفضاء نفسه وتوارى حتى يفسح المجال لوصف رد فعل عثمان ونظرته إلى المكان. أما في الفصل السادس عشر فقد وظف الكاتب تقنية مهمة أراد بها إيهام القارئ بوجود الديكور المصور في الرواية وجودا حقيقيا. في الفصل السادس عشر انتشرت التفاصيل التي تشكل الفضاء، على حين كانت المجازات الفضائية في الفصل الأول سمة مميزة. خذ مثالاً على ذلك قول الكاتب عن عثمان لحظة رؤيته حجرة المدير العام لأول مرة: "آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم". نرى هنا مجازا فضائيا مبنيا على تحول الكتلة في الفراغ الذي تشغله إلى عدم لمصلحة ذلك الفراغ الذي تريد عين الكاميرا في ذلك المشهد الفضائي أن تأتي على امتداده ورحابته.

لقد اختزل الكاتب في الفصل الأول العناصر المعروضة في فضاء حجرة المدير العام إلى أقل قدر ممكن، ولكنه استطرد في وصف تلك العناصر في الفصل السادس عشر إلى أعظم

(١) إيكو، أمبرتو: القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ بيروت ــ ط ١(١٩٩٦م) ص٦٧.

حد. اتفق المكان واختلف الزمان فاختلف منظور الوصف. وباختلاف منظور الوصف يختلف منظور الشخصيات التي تم من خلالها الوصف إلى الأشياء والمواقف. لقد صار عثمان يشعر بأن تلك الحجرة الحلم تدنو منه أو يدنو منها كلما ارتقى في السلم الوظيفي درجة جديدة، وأن أمله المقدس أوشك أن يتحقق. بناء على ذلك يمكن القول بأن نقطة التركيز في وصف الفضاء في الفصل الأول كانت الشخص ولكنها كانت الأشياء في الفصل السادس عشر. هذه مقابلة بين "شخصنة" الفضاء و"تشييئه". اختزلت الأشياء في الفصل الأول لمصلحة إظهار بهجت نور في مقدمة الصورة كالإله، ولكنه لم يزد في الفصل السادس عشر عن أن يكون مديرا عاما تثير الأشياء في الحجرة حوله رغبة عثمان الكامنة في أن تكون حجرته ذات يوم: اتساعا وتأثيثا وألوانا وديكورا ورائحة وأشياء أخرى لفتت الانتباه. لقد برزت الحجرة بـ"من" فيها في فضاء الفصل الأول، ولكنها برزت بـ"ما" فيها في فضاء الفصل السادس عشر. ولا شك أن الأثر المعنوى الناتج عن وصف الفضاء في الفصل الأول سوف يجتمع مع الأثر المادي الناتج عن وصف الفضاء ذاته في الفصل السادس عشر على دلالة واحدة؛ هي افتضاح ما رسخ في نفس عثمان من طموحات الترقي. استغراق عثمان في الوصف معادل لغوي لاستغراقه النفسي في الحلم والاجتهاد في استحضاره واستبقائه أطول مدة ممكنة.

استخدم الكاتب مع ذلك الفضاء تقنية تجزئة الوصف. لم توصف حجرة المدير العام في سياق واحد وصفا تاما؛ تجزأ الوصف على حسب مقامات السرد، مرتبطة بتطور التشخيص والمنظور. وتجزئة الوصف ـ أو ما يسميه ميشيل رايمون بالوصف المتدرج Progressive description عبارة عن تشذر القطعة الوصفية إلى إشارات وصفية، ينثرها الروائي على مدار النص. والمراد من هذه التدقيقات المزيد من إدماج المكون الوصفي في المكون السردي[1].

الصورة الثانية للحوار بين الفضاءات في هذه الرواية هي الحوار بين الفضاء وما يضاده. نرى ذلك في علاقة الضدية بين حجرة المدير العام على النحو الذي وصفت به في المشهدين الرئيسين بالفصل الأول والفصل السادس عشر، وبين حجرة المحفوظات

(1) رايمون، ميشيل: التعبير عن الفضاء، مقال في الفضاء الروائي، مرجع سابق ص ٤٥.

بفضاء بدروم الوزارة الذي بدأت به حياة عثمان الوظيفية في الفصل الثاني. ويجد القارئ بونا شاسعا بين هذين الفضاءين في المساحة والتأثيث والجو العام وما يرتبط بذلك كله من كينونة وظيفية وإنسانية بين بهجت نور وعثمان بيومي. حجرة المدير العام المترامية كميدان يقابلها الآن حجرة المحفوظات الضيقة في بدروم خانق. الرائحة الطيبة هناك يقابلها هنا رائحة أوراق قديمة. المكتب الفخم هناك يقابله هنا مكتب خال متآكل الجلدة منجرد اللون...إلخ. حوار الأضداد هو إذن مؤشر العلاقة التكاملية بين الفضاءين.

وأما الحوار بين الفضاء المركزي و الفضاءات الأخرى الثانوية، فإننا نراه بين الفضاءات الاجتماعية والعاطفية التي لم تنقطع عن الارتداد إلى فضاء حجرة المدير العام: الحجرة الحلم والرمز على طموح وظيفي يطارد عثمان في منزله، أو لقائه بإحدى صديقاته أو نزهته مع إحدى زوجاته. كان الرباط القوي بين هذين الفضاءين استرجاع عثمان مشهد حجرة المدير العام من ناحية، واستعارة الشفرة اللغوية المستخدمة في وصف ذلك المشهد من ناحية أخرى. لم يستطع عثمان حتى في زيارته قبر والديه أن يتخلص من آثار حجرة المدير العام ولا من شخصه المتفرد. يلوم عثمان نفسه في ذلك المقام السردي لزيارة قبر الوالدين "أنه لم يملأ عينيه من حجرة المدير العام ولا من شخصه المتفرد الذي يحرك الإدارة كلها من وراء برافان" (ص ٢٤).

في كل الفضاءات ظل عثمان حبيس الفضاء الحلم الذي جعل حاضره موزعا بين ماض يجتر فيه مشهد حجرة المدير العام اللانهائية، ومستقبل يرتقب فيه اليوم الذي يصبح فيه صاحب هذه الحجرة. عانى عثمان إذن حالة من "الانحباس الفضائي" الذي هيمن فيه الشعور بتحقيق الذات في فضاء محدود آمن مؤقت سلطوي، هو فضاء الوظيفة الحكومية. عاش بهجت نور البهجة والطمأنينة ونور الحقيقة، وبقي عثمان بيومي حتى نهاية الرواية مشتعلا بنار الحلم الذي لم يره إلا نبأ بُشّر به على فراش الموت. عثمان بيومي الذي رأى الجهاز الحكومي جهازا مقدسا وهدفا دنيويا وإلهيا معا، انتهى برؤيته إلى حد الرؤية المجردة، إلى لا شيء.

٣- الفضاء والتشخيص :

يستلزم الفضاء وجود الشخصيات والأحداث. ليس الفضاء مكانا خالصا، بل هو حركة وحياة وانفعالات. الشخصيات من أهم وسائل الفضاء لترجمة ذاته إلى دلالةٍ ما داخل النظام الدلالي الكلي للرواية. يرى ديفيد لودفيج أن الشخصية هي — على الأرجح — أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية. وربما كانت الشخصية أصعب جانب من جوانب الفن الروائي يمكن مناقشته مناقشة تكنيكية[١]. ويعرّف فيليب هامون Ph.Hamon الشخصية في إطار سيمياء الرواية بأنها مورفيم فارغ؛ أي بياض دلالي، وأنها لا تحيل إلا على نفسها. إنها ليست معطى قبليا كليا؛ لأنها تحتاج إلى بناء؛ بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة. هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال غير متواصل، ويحيل على مدلول غير متواصل[٢].

من المعروف في اللسانيات العامة أن الاعتباطية هي سمة العلاقة بين الاسم والمسمى، ولكن الاسم في سيميائية الرواية جزء لا يتجزأ من استراتيجية التشخيص. تسمية الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها. ومن المفترض أن تصل هذه الإلماحات ـ كما يقول ديفيد لودفيج ـ إلى وعي القارئ لا شعوريا[٣]. يدرك الروائي أن أسماء الشخصيات، لاسيما الشخصيات المحورية، تصبح داخل النص أسماء روائية ذات دلالة ما. قد تبنى هذه الدلالة على المفارقة وقد تبنى على التماثل: اختيار اسم "كريم" لشخصية موصوفة بالبخل، أو اسم "عادل" لشخصية موصوفة بالظلم، هو اختيار على سبيل المفارقة. أما نجيب محفوظ، فقد اختار في رواية "حضرة المحترم" جميع الأسماء لشخصياته على سبيل التماثل. الإحساس الداخلي والملامح الخارجية هما الأساس الذي بنى عليه اسم شخصية المدير العام: بهجت نور. لا ينقطع هذا الاسم وقد وضع في فضائه المكاني الذي يرسم له صورة ظاهرة ودورا اجتماعيا خاصا، لا ينقطع عن الإيماء إلى البهاء والنعمة والقدرة على التأثير في المحيط الاجتماعي والوظيفي. وكذلك الحال مع عثمان بيومي الذي عرفناه في فضاء حجرة المدير العام

(١) لودفيج، ديفيد: الفن الروائي، مرجع سابق ص ٧٨.
(٢) هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام ــ الرباط (١٩٩٠م) ص ٩.
(٣) لودفيج، ديفيد: الفن الروائي، مرجع سابق ص ٤٥.

موظفا صغيرا مستجدا، وعرفناه في فضاء حجرة المحفوظات ببدروم الوزارة موظفا طموحا يدفعه فقره وظروفه الاجتماعية والمعيشية إلى بذل كل جهد من أجل أن يحظى بما يمكنه من دعم كيانه الوظيفي ودوره الاجتماعي.

إذا كان التشخيص ـ كما يقول جيرار جينيت ـ هو تقنية تشكيل الشخصية بواسطة النص السردي، فإن دراسة التشخيص هي دراسة وسائله المشكلة له من تسمية ووصف وتبئير وحكاية للأقوال أو الأفكار أو لهما معا وعلاقة ذلك كله بالمقام السردي[1].

واءم الكاتب في "حضرة المحترم" بين أسماء الشخصيات وما حلت به من فضاءات، ووصف لنا الكاتب سلوك عثمان في مقابلته بهجت نور خاشعا مبتهلا بما يرتبط به ذلك من تصوره لشكل العلاقة الوظيفية والإنسانية برئيسه في العمل، وبما يرتبط به ذلك أيضا من نظرة أبناء الطبقة الفقيرة الكادحة إلى قيمة الوظيفة الحكومية وما تقتضيه من صبر وطاعة.

كذلك فقد حرص الكاتب في الأشكال الفضائية الثلاثة الرئيسة للرواية على أن يحكي أقوال عثمان. رأى عثمان الوظيفة حلما مقدسا. ورأى درجة المدير العام جوهرة متألقة.

وبقي في كل فضاء وظيفي حل به ملتزما باللوائح والتعليمات الإدارية والإخلاص. ولكن الذي حرص الكاتب على إظهاره في استراتيجية بناء نصه هو أن هذه الصورة المثالية للموظف عثمان لم تصادر على الحقيقة المريرة في مجتمع يفتقد العدالة الاجتماعية بين أفراده: الجاه فوق الكفاءة والانتهازية تهزم الجدية!!

***

(1) جينيت، جيرار: عودة إلي خطاب الحكاية، مرجع سابق ص ١٨٠.