جماليات الفضاء الروائى
فى رواية "الحرب فى بر مصر" ليوسف القعيد

د. هلال محمد الجهاد(*)

الرواية:

تعد رواية "الحرب فى بر مصر" للكاتب العربى المصرى يوسف القعيد، واحدة من أهم الروايات العربية التى أنتجها الجيل اللاحق لنجيب محفوظ، على الرغم من أنها رواية قصيرة نسبيا. وقد ترجمت إلى لغات عدة وأعيد طبعها مرات. ولا تأتى أهمية هذه الرواية من خطورة القضايا التى تعالجها، والأسئلة الشائكة التى تطرحها على القارئ فحسب، بل من التقنية الفريدة التى اعتمدها يوسف القعيد فى إقامة بنائها الفني، الذى جعل منها علامة مضيئة وخطوة راسخة على طريق تطور الرواية العربية فى العصر الحديث عموما.

وقصة الرواية، فى إيجاز، أن عمدة لإحدى القرى المصرية هو أحد كبار ملاك الأراضي، يُستدعى ابن ثالث زوجاته الوحيد إلى التجنيد، فيقرر أن ينقذه بأية طريقة كما فعل مع أبنائه جميعا، لا سيما أن البلد مقبلة على حرب أكيدة، فيطرح له شخص يدعى المتعهد حلا وحيدا لهذه المشكلة وهو إرسال شخص آخر مكانه. ويقع الاختيار على الشاب "مصرى" (ابن الخفير الذى يعمل لدى العمدة). وتحت الضغوط والإغراءات يوافق الخفير وابنه على الأمر، ويتكفل المتعهد بعملية تزوير الأوراق الرسمية اللازمة، ويلتحق

---

* أستاذ الأدب العربى المساعد، قسم اللغة العربية، جامعة المرج، ليبيا.

"مصرى" بالخدمة العسكرية على أنه ابن العمدة. وفى أحد أيام حرب أكتوبر المجيدة يستشهد "مصرى"، ويعاد جثمانه إلى القرية ليسلم إلى ذويه، فينكشف الأمر كله، ويبدأ التحقيق فى هذه القضية المعقدة رسميا، لكن المسئولين يأمرون بإيقافه، وغلق القضية لما قد يكون لها من انعكاسات خطيرة.

على أن القيمة الفنية لهذه الرواية لا تتأتى من غرابة هذه القصة التى تتحدث عنها، بل من عالمها الذى تميز بالخصوبة والثراء الإنساني، والذى بنى بإحكام فنى فريد.

وتتكون الرواية من ستة فصول، استقل كل منها بإحدى الشخصيات الرئيسة فى الرواية، وحمل اسمها (العمدة، والمتعهد، والخفير، والصديق، والضابط، والمحقق). وكل واحد من هذه الفصول يروى جزءا من القصة التى تنمو وتتعقد من فصل إلى آخر.

وقد يسهل على القارئ أن يدرك للوهلة الأولى أن الكاتب اعتمد على ما يعرف **بتقنية التكافؤ السردى** [1] فى بناء روايته فنيا، وهى تقنية متبعة فى عدة روايات عربية ناجحة، لعل أشهرها رواية "ميرامار" لنجيب محفوظ، التى تنبنى فنيا على تصوير مواقف شخصيات الرواية المختلفة، من حيث انتماؤها السياسى والاجتماعي، وتكوينها الثقافى كل على حدة، تجاه "زهرة" الشخصية الرئيسة فى الرواية.

غير أن إعادة قراءة الرواية تكشف لنا أن بناءها الفنى غاية فى التعقيد والخصوبة، على الرغم من بساطتها المذهلة، وأنه يسير فى اتجاهات مختلفة، وينسج من العلاقات ما يبدو غير محدود. وكل قراءة متأملة للرواية تؤكد ذلك وتكشف مزيدا من أوجه التعقيد الفنى والجمالي، بحيث يصعب على أية دراسة منهجية أن تحيط بعالمها الذى يزداد ثراء وخصوبة كلما تعمقنا فى التحليل. ومن هنا كان من الصعب تصنيف هذه الرواية ضمن

تيار معين أو وصفها بصفة معينة كالواقعية أو الاجتماعية أو النفسية... إلى آخر التصنيفات الشائعة بين النقاد الروائيين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه من الصعب إخضاع الرواية للقوالب والمفاهيم النقدية الجاهزة، أو تطبيقها عليها مباشرة؛ لأن فى ذلك تهميشا لقيمها الفنية والجمالية، بوصفها عملا فنيا إبداعيا قبل كل شيء.

وإزاء ذلك فإن الباحث يجد نفسه مضطرا إلى إعادة صياغة المفاهيم النقدية المتداولة أو تكييفها لتلائم تعقيد موضوعها، وتساعد الرواية على أن تحيا وجودها فى حرية، خارج الحدود الضيقة للتصنيفات والتطبيقات النقدية الحرفية، والتأكيد على هويتها الجمالية والإبداعية.

ومعنى ذلك أن هذا البحث سيعتمد على تأطير المفاتيح النقدية، بما يمكن أن يكون نوعا من علم جمال الرواية. ولابد من الإشارة، أولا، إلى أن هذا البحث يتناول جزئية صغيرة، وإن كانت أساسية، من عالم هذه الرواية الذى يحتاج إلى دراسات متعمقة وموسعة لاستكشاف أبعاده كافة.

جماليات الفضاء الروائى/ الأساس النظري:

يقوم البناء الفنى للرواية بشكل أساسي، على تقنيتين روائيتين معروفتين فى الأدب الروائى عموما، هما: "وجهة النظر" و"الزمن". ومن الشائع بين النقاد الروائيين دراسة هاتين التقنيتين بوصفهما عنصرين من مجموعة عناصر البناء الفنى الأخرى للرواية، كالأحداث والشخصيات والحبكة واللغة والزمن والمكان... إلخ.

وعلى الرغم من أن كثيرا من النقاد قد حاولوا دراسة هذه العناصر كلها أو بعضها على نحو مستقل (وهذا الفصل يتأتى من تلك النزعة الحرفية فى تطبيق المفاهيم النقدية)؛ فإنه من الضرورى التأكيد على ترابط هذه

العناصر وتفاعلها مع بعضها لكى يتم رصد وظيفتها فى بناء العمل الروائي وتحليلها، والتنبه دائما إلى ما يوحد بين العناصر فى إطار رؤية منهجية تتميز بالكلية والشمول. والواقع أنه من المحال دراسة أى عنصر فى البناء الفنى بمعزل عن سائر العناصر التى تكوّن أية رواية. ومعنى ذلك أن كلا من "وجهة النظر" و"الزمن" يجب أن ينظر إليهما بوصفهما وحدة كلية نامية بحيث تستوعب فى عمقها كل العناصر الأخرى، وتعيد تقويمها مرة أخرى على أساس جمالي. ولنوضح ذلك بإيجاز، فيما يأتى:

مفهوم وجهة النظر فى النقد الروائي:

تنبه الروائيون والنقاد إلى وجود ما عرف بـ"وجهة النظر/ Point of View"، بوصفه عنصرا غاية فى الأهمية، يمكن أن يؤطر عناصر البناء الروائى ويمنحها قيمتها الوظيفية الفنية. وقد تطور البحث فى هذا العنصر من الملاحظات الأولية إلى التحليل المنهجى المفصل لمختلف جوانبه ومظاهره الفنية والأسلوبية والنفسية... ولست بصدد استعراض التاريخ النقدى لمفهوم وجهة النظر، لذلك سأركز هنا على ما يجعله واضحا على نحو كاف، تمهيدا لموضوع البحث.

كان الروائى الأميركى (هنرى چيمس - ١٩١٦م) أول من نبّه على مفهوم وجهة النظر ودوره الأساس فى الرواية، رابطا إياه بالشخصية الروائية، ومانحا هذا الربط قيمة القانون الذى يضبط العلاقات وينظمها[٢]. ومن ثم، فإن الرواية - فى رأى چيمس - لا يمكن أن تتشكل فنيا، بدون زاوية نظر تعرض منها الشخصيات والأحداث والمواقف فى شبكة من العلاقات التى تجمع كل العناصر على تنوعها.

وقد أوضح چيمس أن القارئ لا بد له من أن يلتزم وجهة نظر

الشخصية الروائية، ورتب على ذلك أنه "كلما كان إدراك هـذه الشخصـية أعمق كانت تجربة القارئ أمتع وأعنف، ويجب ألا يفوت الكاتب أن لـوعى الشخصية حدودا يجب أن يقف عندها، كما يجب عليه ألا يفرض حدودا على شخصية بإمكانها بما تملك من كفاءات، أن تذهب إلى مدى أبعد"(٣).

لنلاحظ هنا، أن الشخصية التى يتحدث عنها جيمس، يجب أن تتمتع باستقلال كامل عن ذات الكاتب الذى يبنيها، بل ينبغى أن تبنى نفسها بنفسها، لكى تكون ذات قيمة فنية حقيقية، وهذا يقتضى أن يكون لها موقع أو زاويـة نظر إلى الشخصيات والأحداث التى تتفاعل معها، وتقف منها موقفا فعـالا وإيجابيا.

هذه الملاحظات ستكتسب طابعا تحليليا أكثر وضوحا وتحديدا لـدور وجهة النظر ووظيفتها الفنية عند بيرسى لوبوك، من خلال رصـده علاقـة الراوى بالقصة التى يرويها. فقد بيّن فى كتابه "صنعة الرواية" (١٩٢٠م) أن "مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب فى صنعة الرواية محكوم بالسؤال عـن وجهة النظر؛ عن علاقة راوى القصة بها"(٤).

ويبدأ تحليل لوبوك من وجود شخص ما فى كل رواية، يعرض لنا الأحداث والشخصيات، وهذا الشخص يدعى الراوي. ومن الضـرورى أن يكون هذا العرض مستندا إلى زاوية معينة ينظر منها الراوى إلـى أحـداث الرواية وشخصياتها، ونابعا من موقف تجاهها، وهذا هو على وجه الدقـة، مفهوم وجهة النظر. والفكرة الأساسية التى انطلق منها لوبوك هنا هي: "أن الفن الروائى لا يبدأ إلا عندما يفكر الروائى فى قصته، بوصفها مادة يجـب كشفها أو إظهارها بطريقة تجعلها تروى نفسها بنفسها"(٥).

ولتحليل هذا المفهوم، يفـرق لوبـوك بـين العـرض أو الإظهـار showing الذى يحقق سرد القصة نفسها بنفسها (ويقصد لوبوك بـالعرض

هنا وجهة النظر فى ارتباطها الجوهرى بالشخصيات)من جهة، والسرد أو القص telling الذى يقوم على وجود راوٍ عالم بكل شيء؛ يتابع الإخبار فيما جرى أو يجري، من جهة أخرى.

وقد اتسع مفهوم العرض = وجهة النظر مع النقاد الذين جاءوا من بعد، وأصبح ذا إمكانات إجرائية خصبة. فعلى أساس الفهم الذى قدمه لوبوك للمفهوم، استنتجت أنواع من وجهة النظر فى إطار علاقة راوى القصة بها؛ وهي[٦]:

١- **العرض البانورامي**: حيث نجد الراوى مطلق المعرفة، يهيمن على مجمل أحداث القصة، وعلى شخصياتها.

٢- **العرض المشهدى**: حيث يغيب الراوى، ويجرى تقديم الأحداث مباشرة إلى المتلقي. وهذا ما يسمى أيضا بالعرض الدرامى أو المسرحى، وتكون الشخصية أو الشخصيات هى الراوى للأحداث.

٣- **اللوحة الروائية**: وفى هذا النمط من العرض يجرى التركيز على إحدى شخصيات القصة أو على ذهن الراوى داخل القصة.

وقد أعاد چان بويون هذا التصنيف من خلال السؤال عن موقع الراوى من الأحداث، واستنتج ثلاثة أنواع من وجهات النظر: الرؤية من الخلف؛ حين يكون الراوى عارفا بكل شيء عن الشخصيات والأحداث (الراوى العليم)، الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع؛ وهى شائعة فى الأسلوب المباشر والمناجاة والمذكرات (الراوى الأنا)، الرؤية من الخارج؛ وتكون معرفة الراوى بالشخصيات أقل من الشخصيات، فهو يصف ما يرى ويسمع بدون أن يدخل فى وعى، أو يتعمق فى ضمير (الراوى الواصف)[٧].

وواضح أن تصنيف بويون ينطلق من علم النفس وعلاقته بفن

الرواية، الذى عادة ما يعرض لنا شخصيات متنوعة ويحللها. فالراوى العليم، مثلا، يضع نفسه داخل الشخصية المحورية ليتأمل حياتها النفسية بصورة موضوعية مباشرة، أما الراوى الواصف الذى يقوم بالرؤية من الخارج فإنه يرى تصرف الشخصية بوصفه سلوكا قابلا للملاحظة المادية، ليكشف من خلال ذلك بطريقة غير مباشرة، الحياة الداخلية للشخصية[٨].

هذا، ويأتى نورمان فريدمان ليعيد تنظيم وجهات النظر على أساس التمييز بين العرض والسرد أيضا، مع تأكيد درجة موضوعية إرسال القصة؛ أى تحول وجهة النظر ما بين الموضوعية والذاتية فى علاقة الراوى أو الرواة بالقصة، وعدد أنواعا من الرواة: الراوى المطلق المعرفة؛ الراوى المحايد؛ الراوى الشاهد؛ الراوى المشارك؛ الرواة المتعددون.

هذا، وقد أسهم عدد من النقاد فى ترسيخ مفهوم وجهة النظر فى أدبيات النقد الروائى، وإيضاح كامل أبعاده، وأهميته فى تحليل القيمة الإبداعية للفن الروائي؛ مثل: شتانزل، وتودوروف، وأوزبنسكي[٩]، لكن الملاحظ على تصنيفاتهم أنها تعتمد أساسا على تصنيف بويون، مع بعض التنويعات والتفصيلات التى تفرضها الدواعى المنهجية المتطورة، ومحاولة كل منهم استقصاء أنواع وجهة النظر الممكنة ووظيفتها الفنية. فقد أكد تودوروف أن "أهمية الراوى تأتى فى المرتبة الأولى، ففى الأدب لا نواجه أحداثا أو أمورا فى شكلها الخام، وإنما نواجه أحداثا معروضة بطريقة ما، وتتحدد مظاهر أى شيء بالرؤية التى تقدم لنا عنه"[١٠]. وقد ترتب على هذه الأهمية، التى يؤكدها تودوروف، أن وجهة النظر أصبحت مفهوما يوضح معالم تطور فن الرواية فى العصر الحديث، من قصة بسيطة يسردها سارد خارجى، يعرف كل شيء عن شخصياته وأفكارها وعن الأحداث التى تحدث، إلى سارد نرى العالم الروائى من خلال وعيه وذاتيته الداخلية،

وبأشكال غاية فى التنوع والتعقيد، على صعيد البناء الفني، وذلك ما يميز فن الرواية فى القرن العشرين.

مفهوم الزمن الروائى وأهميته:

الزمن من أكثر عناصر البناء الفنى للرواية أهمية. بل عدّه بعض النقاد أكثرها أهمية؛ إذ بدأوا بالنظر إليه بوصفه "العامل الأساس لوجود العالم الروائى التخيلي"[١١]، ومردّ ذلك إلى أن الرواية، بوصفها فنا، تولى الزمن عناية كبيرة جدا؛ ذلك أن وجود الشخصيات والأحداث التى تقصها الرواية مشروط بالزمن، بوصفه المحور الذى تتحرك به وحوله. وما تتميز به الرواية عن الحكايات هو استعمالها الخبرة الماضية على أنها الدافع أو السبب وراء الأحداث الحاضرة؛ حيث يحل نوع من العلاقة السببية التى تؤدى وظيفتها، فى إطار الزمن، محل اعتماد القصص القديمة على التنكر والمصادفات والمفاجآت، ومن شأن هذا أن يمنح الرواية تركيبا أكثر رصانة. ولعل الأهم من ذلك استعانة الرواية بالبعد الزمنى وأثره فى الشخصية[١٢].

وقد رأى أ. م. فورستر أن "تصوير الحياة من خلال الزمن هو الدور الذى أضافته الرواية إلى الوظيفة القديمة للأدب، بوصفه تصويرا للحياة من خلال القيم"[١٣]. من هنا أصبح الزمن ذاته موضوع الرواية، ويوشك أن يكون البطل الحقيقى للقصة. وهذه الأهمية الكبرى للزمن تتأتى من كون الرواية صارت تعد فنا زمنيا بمستوى الموسيقى نفسه؛ ذلك أنها خطاب، وبمن ثم تتضمن تتابعا وحركة[١٤]..

وبالنظر إلى هذه الأهمية الكبرى للزمن حاول النقاد رصد تجلياته فى الرواية، وهناك كثير من الدراسات النقدية التى تعنى بالتنظير للزمن الروائي. وقد كان توماشفسكي، وهو أحد الشكلانيين الروس، أول من حاول

تحليل الزمن الروائى علميا، من خلال التمييز الذى أقامه بين "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي" فى العمل القصصي. ويقصد توماشفسكي بالمتن الحكائى مجموعة الأحداث المتصلة التى يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائى فهو النظام الذى تظهر به هذه الأحداث. والعلاقة بين الاثنين جدلية. ويمثل الزمن جوهرا لكليهما، من حيث إن المتن الحكائى يظهر بوصفه مجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة؛ ويتجلى المبنى الحكائى بوصفه مجموعة من الحوافز المرتبة بحسب التتابع الذى يفرضه بناء العمل وتشكيله فنيا، وهذا التتابع يقوم على أساس زمني؛ ولذلك فإن تجلى المبنى الحكائى يأخذ أشكالا معينة ذات ماهية زمنية – تشكيلية؛ هي[١٥]: **العرض المباشر**؛ وفيه يعرفنا الكاتب منذ البداية بالشخصيات. **والعرض المؤجل**؛ وفيه يبدأ الكاتب عمله السردى بالأحداث، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال هذا التطور. أما العرض الأخير فإنه يتم فيه سرد ما سيحدث لاحقا وقبل وقوعه بوصفه حدثا. إن أساليب العرض الثلاثة هذه تحدد العلاقة الجدلية التى أشرنا إليها من قبل، بين المتن الحكائى والمبنى الحكائي، والأهم من ذلك أن هذه العلاقة قائمة على أساس زمني، لذلك ميز توماشفسكي ثلاثة أزمنة فى أى عمل حكائى؛ هي: **زمن المتن الحكائى** الذى يتحدد من تاريخ الأحداث والمدد الزمنية التى تشغلها، وقد يتم تحديد هذا الزمن من خلال الإشارة إلى التواريخ والأيام... إلخ؛ **وزمن الحكى** وهو الوقت الضرورى لقراءة العمل الروائى أو مدة عرضه ويساوى حجم العمل. أما الزمن الثالث فهو **زمن المبنى الحكائى** الذى يتحدد من خلال أولويات عرض الأحداث والشخصيات حسب ما تقتضيه ضرورات التشكيل الفنى للعمل[١٦]. ونلاحظ هنا، أن الزمنين الأول والثانى بسيطان لأنهما خطيان، بمعنى أنهما يسيران على وفق خطوات متعاقبة، لكن زمن المبنى الحكائى

يمكن أن يكون معقدا؛ إذ إن الأحداث قد تبدأ من الحاضر وتعود إلى الماضى ثم تتقدم إلى المستقبل ثم تعود إلى الحاضر... إلخ.

وقد تطور هذا النمط من البحث فى مفهوم الزمن الروائى بخاصة عند البنيويين، وأهمهم تزفيتان تودوروف الذى ميز، على غرار توماشفسكي، بين القصة والخطاب (وهما عنده، مرادفان للمتن الحكائى والمبنى الحكائي)، مبينا أن زمن الخطاب خطي، فى حين أن زمن القصة متعدد الأبعاد، لكن الزمنين غير منفصلين، بل يمكن أن تنشأ بينهما علاقات متنوعة تنعكس على بناء العمل الروائي. فلدينا مثلا علاقة التسلسل التى تقوم على متابعة سرد الأحداث من البداية إلى النهاية، وفى هذه الحالة يكون الزمنان متماثلين وينتج عنهما قصة ذات بناء زمنى خطي. ولدينا علاقة التناوب، حيث يجرى سرد قصتين أو أكثر سردا تسلسليا؛ وفى هذه الحالة يكون زمن الخطاب خطيا، وزمن القصتين متقطع خطى وينتج عنهما بناء زمنى متواز، حيث نجد القصتين تسيران معا إلى النهاية. أما علاقة التضمين فيمكن لقصة كبرى أن تشتمل على عدة قصص ترتبط بالأولى، ويجرى سرد كل قصة وصولا إلى نقطة معينة، ثم تنفتح على قصة أخرى أو تعود لتلتقى أحداثها بالقصة الأصل وهكذا. وينتج عن ذلك أزمنة خطية متقطعة، إلا أنها تعود إلى النقطة نفسها لتنطلق مرة أخرى، وفى هذه الحالة نحن أمام بناء زمنى دائري. هذا وقد ميز تودوروف أزمنة أخرى فى العمل الروائى: كزمن الكتابة وزمن القراءة، وكل ذلك ما هو إلا تنويع منهجى وتطبيقى على تصور توماشفسكي[١٧].

يتضح مما تقدم أن البناء الفنى للرواية ذو ماهية زمانية فى الدرجة الأولى، وإننا حالما ندخل عالم الرواية نكون فى خضم زمن ذى علاقات معقدة وأشكال متنوعة يصعب حصرها أو تقعيدها أو تثبيتها فى حدود معينة، لأن تشكيل الزمن الروائى مسألة إبداعية.

تركيب:

حين نتأمل مفهومى وجهة النظر والزمن الروائي، وفقا لما قدمتـــه، فإننا يمكن أن نرى أنهما متعالقان إلى حد التوحد؛ بمعنى أن وجهة النظر فى العمل الروائى لا يمكن أن توجد بدون الماهية الزمنية. وكذا الزمن الروائى الذى ينبثق من وعى الشخصية بوجودها ومواقفها مما يحـــدث بهـــا ولهـــا. بكلمة أخرى؛ إننا نلاحظ أن الزمن الروائى ووجهة النظر يقوّم أحدهما الآخر تشكيليا. ولذا، فإن هذا التعالق سيؤدى وظيفة جمالية تطبـــع العمـــل الفنـــى الروائى بطابعها كليا.

غير أننا لا يمكن أن نفهم هذه الوحدة بين المفهومين إلا إذا ابتعـــدنا قليلا عن التحليل العلمى الشكلى للزمن، السائد بين النقاد الروائيين مســـتمدا من أبحاث الشكلانيين الروس والبنيويين، وتأكيد بعده الفلســـفى الوجـــودي. وهذه الفكرة بحاجة إلى إيضاح:

لقد خطا التحليل النقدى للزمن الروائى خطوة متقدمة، ولكن فى اتجاه مختلف عن التحليل الشكلى والبنيوي، مع ميخائيـــل بـــاختين الـــذى صـــاغ مصطلحا غاية فى الأهمية يشتمل على الزمن والمكان من حيث ارتباطهمـــا بعلاقة تبادلية مجسدة فى الرواية، وهو "الكرونوتوب"/ الفضاء، ليحدد مـــن خلاله الوحدة الفنية للعمل الروائى فى علاقته بالواقع[١٨]. والمقصود بـــذلك أن حركة الشخصيات والأحداث تمنح الزمن – المكان وجودا حيّا متجسدا فى العمل الروائي. والسبب فى ذلك هو الوعي؛ ذلك أنهمـــا شـــرطان قبليـــان لتجربة العالم الإنسانى وبنائه، وهما يمثلان "العامل الأساس فى تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنساني"[١٩].

وتقودنا هذه الفكرة إلى التفكير فى البعد الفلسفى للزمن الروائي. إنه ليس زمنا موضوعيا محايدا، بل غنيا بالوجود الإنسانى وبرؤية الإنسان لذاته

وعالمه، كما أنه ينطوى دائما على تجربة غاية فى القسوة والمرارة؛ يقول جورج لوكاتش: "إن الزمن إلغاء للحياة لكنه امتلاك لها أيضا، وبهذا الامتلاك تلغى الحياة الزمن. وهذه الحقيقة الواقعية الإيجابية والتوكيد الذى يترجمه شكل الرواية ذاته، وراء ما تحمله محتوياتها من يأس وأسى"(٢٠).

إن البعد الفلسفى للزمن الروائى يتركز فى كونه تشكيلا لكفاح الإنسان أو الوعى الإنسانى ضد الزمن، قبل أن يكون مسألة تشكيل فني. إن وعى الرواية يكافح الزمن بامتلاكه، وإعادة صياغته، وإخضاعه لمقاييس جديدة هى مقاييس الذات الإنسانية. ومن هنا فإن التشكيل الفنى للزمن الروائى لا يعود مجرد مسألة شكل أو بنية خالية من المضمون والدلالة الحية. يقول باختين: "إن الميزة الجوهرية للعمل الروائى هى التعايش والتفاعل فى الزمن وضمنه، وإن المهم هو رؤية العالم وتفكيره من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة"(٢١).

إن هذا يعنى أن مفهوم وجهة النظر بكليته سيدخل هنا لينضوى تحت البعد الفلسفى للزمن؛ إذ إن الشخصية لا توجد خارج الزمن، فهو مقوم وجودها، كما إن الزمن ينبثق من رؤيتها لذاتها ولعالمها، ويوجد بفاعلية وعيها بذاتها وجودا زمنيا. وهكذا يصبح الزمن مسألة نسبية تتأصل فى الوجود الإنسانى للشخصية بكل تعقيداته وديمومته، وهذا يعنى أنه لم يعد للزمن وجود موضوعى مستقل عن الذات الإنسانية، كما أن تقسيم الزمن إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل أصبح مسألة نسبية أيضا؛ فالنظرة الحديثة إلى الزمن ترى أنه "لحظة حاضرة مترامية الأطراف، يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب. وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس والحى فى الوقت نفسه؛ أى الحاضر الزمنى أو ما هو كائن"(٢٢). وهذه النظرة الحديثة إلى الزمن مستمدة من الفلسفة الفينومينولوچية (= الظاهراتية) التى انطلقت

فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين على يد الفيلسوف الألمانى إدموند هوسرل، لتؤكد أولية الوعى الإنسانى بوصفه مجالا معرفيا موحدا وكليا، وخبرة تتميز بالدينامية، وتتدفق على شكل تيار ذى ماهية معرفية. ولما كان الأمر كذلك فإن الزمن يمثل جوهر هذا الوعى. غير أنه زمن لا يكف عن الحضور اللحظي؛ بمعنى أن الزمان بالنسبة للوعى فى بعده الظاهراتى القصدى لم يعد تقدما خطيا، بل شبكة من الأفعال القصدية التى تتضمن التوتر والاستبقاء والترقب[٢٣]. وهذه الأفعال تعنى انتباه الوعى إلى وجوده فى الزمان وبه، والحفاظ عليه وتنميته بتكثيف أبعاده الثلاثة فى بؤرة قصدية واحدة. وعلى هذا فإن الوعى يخبر ذاته ووجوده كما لو كانت تحيا فى حاضر مستمر هو "زمان الآن كلحظات مبنية فى تركيب أصيل"[٢٤]. وهذه الخبرة تتجمع فى الذاكرة، غير أن الذاكرة وفقا لهذا التصور "لا تنتظم فيها حالات الزمان المختلفة؛ الماضى والحاضر والمستقبل بصورة تسلسلية أو تصاعدية أو مطّردة، بل تترابط ويختلط بعضها ببعض بصورة متشابكة وديناميةً"[٢٥].

وواضح أن التوحد بين مفهومى وجهة النظر والزمن فى الرواية يتأصل فى المفهوم الفينومينولوچى للوعى، وفى النظرة المبنية عليه إلى الوجود الذاتى والذاكرة الإنسانية. وقد مارس فن الرواية الحديث تنويعات كثيرة على هذه الوحدة العميقة ليبنى قيمته الفنية والإبداعية، وليحقق تلك النقلات النوعية الكبيرة، بخاصة عند مارسيل بروست وچيمس جويس وفرچينيا وولف؛ يقول ألبيرس: "إن الرواية شعرت بضرورة اللعب بنسبية الصيغ الزمنية وبوجهات النظر لكى تقدم حقيقة أكثر تعقيدا وأشد تركيبا"[٢٦].

إن أهم ما ينبغى أن نستنتجه من ذلك أن هذه الوحدة ستشكل فضاء الرواية. وكلمة فضاء هنا تعنى أن الرواية كون متجسد ذو أبعاد متعامدة

هى وجهة النظر والزمن بأنواعه المتعددة؛ زمن القصة، وزمن السرد، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وزمن السرد أهمها؛ لأنه ينوع أوجه التشكيل الفنى للرواية. فالوحدة بين الزمن الروائى ووجهة النظر تقتضى تلاعبا بالسرد والبناء الفنى للرواية؛ وهذا اللعب بالأزمنة داخل القصة "عمل جمالى بحت، لا يؤثر فى الأحداث من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب"(٢٧). ومن هنا كان الفضاء ذو ماهية جمالية؛ لأنه تشكيل. والأمر المهم فى كل هذا أن الفضاء الروائى سيكون ذا أبعاد أو أوجه، بحيث يمكننا أن نرى فيه فضاءات متعددة تعدد الأزمان الروائية فى توحدها مع وجهة النظر. ويترتب على ذلك أن أبعاد الفضاء يتعامدها مع بعضها البعض تؤدى وظيفة جمالية؛ لأنها عماد الفن الروائى.

جماليات الفضاء الروائى فى رواية "الحرب فى بر مصر"- تطبيق:

إن هذا المدخل النظرى الذى قدمته ضرورى للدخول إلى رواية "الحرب فى بر مصر"، ورصد تجليات فضائها وجمالياته التشكيلية. وأول ما نلاحظه فى فضاء هذه الرواية أنه غاية فى التعقيد التشكيلي، ومن هنا تأتى جماليته الباهرة. إننا إذ ندخل عالم الرواية نجد أنفسنا أمام فضاءات (أزمنة - وجهات نظر) متنوعة، تتكشف أمامنا حتى اللحظة الأخيرة. ويمكن تسجيل الملحوظات الآتية عنها:

فضاء القصة:

وهو يبدأ بالتشكل، ابتداء من يوم ما من عام ١٩٥٤م، وينتهى فى يوم ٢٢ أكتوبر من عام ١٩٧٣م. وثمة علامات تاريخية (سنوات، أيام، ساعات، ليل، نهار: الشهور الأخيرة من يونيو ١٩٧٣م، شهر يوليو من العام نفسه، الأحد ٢١ أكتوبر مساء، الأيام العشرة الأخيرة من رمضان، الساعة

الثانية عشرة فى يوم ٢٢ أكتوبر/ ٢٦ من شهر رمضان... إلخ) تتخلل هذا الإطار التاريخى العام لأحداث القصة. والغاية من هذا الزمن هى ربط القصة بالواقع اليومى المعيش، ومنحها نوعا من الوحدة التى تربط بين أجزائها وأحداثها المتتابعة، كما أنها ترتبط بالأحداث لتجعل منها "نقاط استدلال للتسلسل الزمني"(٢٨).

إن هذا الإطار التاريخى ينطوى على أحداث تاريخية متنوعة لها أثرها العميق فى تكوين وجهات نظر الشخصيات (العمدة، والمتعهد، والغفير، الصديق، والضابط، والمحقق، والشخصية الرئيسة فى الرواية؛ ومصري). ومعنى هذا أن الزمن التاريخى للأحداث ليس موضوعيا أو محايدا، بل هو أساس العلاقة السببية التى تبرر الأحداث، وتضبط إيقاعها الدرامى المتصاعد. إن فضاء القصة إذن، هو الشخصية الأساسية الأولى فى الرواية.

والمسألة المهمة هنا أن زمن القصة العام مقسم إلى أجزاء، يختص كل جزء منها بفصل/ شخصية فى الرواية. غير أن هذا الانقسام لا يعنى أن زمن القصة غير متصل. إن فضاء الشخصية المحورية فى الرواية؛ الشاب "مصرى" يسبغ على فضاء القصة وحدة وتآلفا نادرا يقترب من الهارمونى أو التناغم فى القطعة الموسيقية ذات البناء المعقد. إننا إذ نقرأ الرواية وننتقل من فصل إلى فصل نشعر كأننا أمام مؤلف موسيقى يضع مسارات مختلفة لألحان متجاوبٍ بعضها مع بعضها على الرغم من تنوعها. وهذه هى أولى ميزات الرواية. ويبدو أن القعيد يفيد من تقنيات المسرح هنا أيضا؛ إذ تبدو الرواية كأنها دراما حوارية بين الشخصيات، ولهذا كان ثمة إيقاع درامى متصاعد على امتدادها. ومن هنا كانت لاحيادية الزمن فيها، ذلك أن الزمن فى رواية من هذا النوع إنما ينبثق من الشخصيات، "إنه زمن داخلى حركته

هى حركة الشخصيات"[٢٩].

فى الفصل الأول من الرواية (العمدة)[٣٠]، نجد فضاء القصة يبدأ بالتشكل فنيا من نقطة تاريخية بعيدة نسبيا عن زمن الحدث الرئيسى (استشهاد مصري)، من يوم ما فى سنة ١٩٥٤م، عندما صدر قانون الإصلاح الزراعى لثورة عبد الناصر، وتقرر إعادة توزيع الأراضى على الفلاحين بأخذ ما زاد عن مئتى فدان من الملاك الكبار. وعلاقة ذلك بموضوع الرواية أن رؤية الراوى الأول فى الرواية - وهو العمدة - محكومة بهذا الحدث التاريخى الذى غير مجرى حياته، وشكل أساس وجهة نظره من الأحداث، وموقفه من عالمه ومن القضية الكبرى التى تطرحها الرواية؛ ألا وهى قضية مصير الوطن فى ظل خطر داهم يتهدده، متمثلا فى حرب يونيو، وما أعقبها من احتلال الصهاينة لجزء من أرض مصر، وما مثله ذلك من تهديد لمشروعها القومى والحضاري. لقد أخذت الثورة أرضهم ووزعتها على الفلاحين الفقراء الذين يسميهم باحتقار: "الناس الذين يكملون عشاءهم نوما"، و"وأولاد الكلاب". وقد أدى القرار إلى إصابة أبيه بالشلل، ثم موته، فامتلأ بالحقد والكراهية على كل شيء. إن له لدى الوطن ثأرا: "حركة الجيش لم تأخذ منا الأرض والجاه والسلطان فقط، هناك ست عشرة سنة سقطت من العمر، كان من الممكن أن نفعل فيها الكثير لمصرنا العزيزة الغالية"، وصار يحيا على أمل أن يصدر قرار آخر يصحح الأخطاء التاريخية، مع تغير الظروف السياسية، وهذا ما حدث حقا فى الأيام الأخيرة من شهر يونيو ١٩٧٣م، فقد عادت الأرض كلها إلى صاحبها.

إننا نشعر هنا أن فضاء القصة فى هذا الفصل مختزل إلى أبعد الحدود، أو أنه متوقف عند يوم ما من عام ١٩٥٤م. وأكثر من ذلك أن فضاء قصة العمدة متوقف عند هذا التاريخ، وما مر من زمن عليه بعد ذلك

يبدو كأنه خارج الزمن. إنه مهتم بشيء واحد فحسب؛ ألا وهو استعادة الأرض من الحكومة ومن الفلاحين الذين اغتصبوها، والثأر لذاته، ولهذا كان يتفنن فى تهريب أولاده من الخدمة العسكرية، ويستغل كل ثغرة فى القوانين لتحقيق ذلك. إنه لا يشعر بأنه مدين لوطنه بشيء، بل الوطن هو الذى يدين له بالكثير؛ بالأرض والنفوذ والسلطة والزمن الذى ضاع. وفى اليوم التالى لرجوع الأرض تصل إشارة إلى مكتبه، مضمونها أن أحد أولاده مطلوب للتجنيد، وهذا الولد من زوجته الأخيرة التى تعرف الكثير من أسراره، وبخاصة مرضه الذى أدى إلى فقدان قدرته الجنسية (استئصال البروستاتا). وكان عليه أن يشترى سكوتها بأن يبحث عن طريقة لإعفاء ابنها من الخدمة العسكرية، كما أعفى أبناءه من زوجاته السابقات. وهذا ما فعله، وكانت الطريقة الوحيدة هى أن يلجأ إلى المتعهد فى اليوم التالى لحل المشكلة، فينصحه الأخير بأن يجد بديلا يخدم محل ابنه، وسيتكفل هو بالباقى من تزوير الأوراق الرسمية اللازمة.

هنا ينتهى فضاء القصة الخاص بالفصل الأول من الرواية، ويبدأ فضاء قصة آخر يكمله؛ ألا وهو الخاص بالفصل الثانى (المتعهد). على أن ما تجدر الإشارة إليه هنا، أن فضاء قصة العمدة سيلقى بظله المؤثر على الفضاءات اللاحقة، ويستمر فى الحضور والتفاعل معها حتى النهاية.

يبدأ فضاء قصة المتعهد[٣١] من نقطة فى الماضى أيضا، حين تعلم المتعهد كيف يتحايل على القانون، ويتدبر أمر إعفاء ابن أخته من الخدمة العسكرية، ويستمر فى عمله هذا للآخرين، فيؤدى ذلك إلى فصله من وظيفته الأصلية، حيث كان معلما. وهو يستمر فى تقديم خدماته، لكنه الآن يشعر بالمرارة والظلم، ويحلم باليوم الذى يسترد فيه اعتباره. إنه كالعمدة لديه ثأر لدى الوطن وكل ممارساته غير القانونية تعبير عن ذلك، فضلا عن حاجته

إلى المال بعد أن صار عاطلا عن العمل.

يلتقى فضاء قصة المتعهد بفضاء قصة العمدة عند نقطة مرت علينا سابقا حين جاءه العمدة مع كاتبه يعرض عليه مشكلة ابنه. وينتهى هذا الفضاء ببدء المتعهد عمله فى تزوير الأوراق المطلوبة لإحلال "مصرى" محل ابن العمدة بعد موافقة العمدة على الفكرة ودفع الأتعاب.

تعود الرواية الآن إلى فضاء قصة ثالث هو فضاء شخصية الخفير[٣٢]؛ الطرف الثالث فى القصة. هذا الفضاء يبدأ أيضا من نقاط ماضوية تكشف حقيقة أوضاع الخفير الذى كان قد أحيل على المعاش وصار مرتبه ينقص شيئا فشيئا، فيضطر إلى العمل خفيرا للعمدة على مخازنه، خاصة مع زيادة مسئولياته تجاه أسرته، وقد تفوق ابنه "مصرى" فى الدراسة وكان عليه أن يساعده على إكمال دراسته. يضاف إلى ذلك أن الأرض الصغيرة التى أعطته إياها الدولة بقانون الإصلاح الزراعى القديم ستنتزع منه الآن وتعود إلى صاحبها الأصلى (العمدة) ولن يكون بإمكانه أن يزرعها مجددا. وأمام هذه الضربات الساحقة يتضح السبب فى موافقة الخفير على طلب العمدة أن يرسل "مصرى" محل ابنه. إنه إنسان مقهور بالفقر والطبقية، ولم يكن أمامه إلا أن يوافق، خاصة مع إغراءات العمدة بأنه سيستبقى له الأرض العائدة، وأنه سيستمر فى العمل خفيرا، مع زيادة فى المرتب؛ وهو الأمر الذى سيمكنه من إكمال تعليم "مصرى" بعد أن يعود من الحرب... إلخ.

إن فضاء فصل الخفير بدون ملامح تاريخية محددة؛ فهو متضمن فى فضاء قصة العمدة، ولذلك دلالته العميقة: إن وجود الخفير نفسه ملغى لصالح وجود العمدة الذى يطغى عليه ويستلبه. ولكن الأهمية الحقيقية لهذا الفضاء أنه يبدأ بتشكيل فضاء الشخصية المحورية للرواية فنيا، ويجعلنا نتعرف أول

أبعاد شخصية "مصرى" ورؤيته ذاته وعالمه وطموحاته ووعيه بوجوده وما ينبغى عليه أن يفعله، فضلا عن حبه لوطنه وأرضه. وعلى الرغم من صلابة شخصيته الواعية، فإنه يوافق على الذهاب بديلا عن ابن العمدة لسببين: أنها فرصته الوحيدة ليقدم شيئا لوطنه ولأرضه، خاصة أنه ابن وحيد ولذلك فهو معفى من التجنيد، ولن تتاح له مثل هذه الفرصة، والسبب الثانى أنه كان يريد افتداء أسرته من مصيرها.

هنا ينقطع فضاء قصة الخفير على نحو مفاجئ، ويبدأ فضاء قصة أخرى ينتقل بنا إلى ذروة الرواية وعقدتها الدرامية، وهو فضاء فصل الصديق[٣٣] الذى يبدأ تاريخيا من شهر يوليو ويمتد حتى يوم استشهاد مصري. ويتضمن إشارات كثيرة توحى للصديق بملامح الشخصية الحقيقية لمصرى ابن الخفير- ابن العمدة. وعند نقطة ما يضطر "مصرى" للكشف عن شخصيته وحقيقة ما جرى. ويقرر أن يخبر القائد بها لكن الحرب تقوم، فيؤجل الأمر؛ لأن "قضية تحرير الأرض لا تنتظر، أما قضيته الخاصة فيمكنها الانتظار".

ولكن زمن القصة ينحرف متصاعدا إلى ذروته التى لا تبدو متوقعة أو لا يريد أحد توقعها، وعلى نحو مفاجئ، فنجد "مصرى" قد استشهد قبيل ظهيرة يوم ٢١ أكتوبر، وفى اليوم التالى نجد الصديق ذاهبا بجثمان "مصرى" إلى القاهرة، ثم يتوجه من هناك إلى بلد "مصرى" برفقة الضابط الذى كلف بتسليم الجثمان لأهل الشهيد، وهو يدرك حقيقة الأمر ويريد أن يراها فى عيون الناس هناك.

إن وجود الصديق مع الضابط فى مهمة واحدة يجعل فضاء الفصل الرابع ينفتح على فضاء قصة جديدة خاص بالضابط[٣٤]، بحيث يصبح امتدادا للذى يسبقه. ويبدأ هذا الفضاء من يوم ٢٠ أكتوبر حين التحق الضابط

بوحدته فى القاهرة، ثم تكليفه بعد يومين بمهمة تسليم جثة الشهيد لذويه، فينطلق ويصل إلى القرية فى اليوم نفسه، حيث يذهب على الفور إلى منزل العمدة والد الشهيد كما يفترض، وهناك يلتقى بابن العمدة الحقيقى، وينكشف الأمر، ويرفض الضابط طلب العمدة دفن الشهيد حتى يجرى التحقيق فى الأمر. وهنا، يتحول فضاء الضابط إلى فضاء الشخصية الأخيرة فى الرواية وهى شخصية المحقق[٣٥] الذى يتحدد بالساعة الثانية عشرة ليلا يوم ٢٢ أكتوبر ١٩٧٣م، حين يستدعى إلى المركز للتحقيق فى قضية مهمة وبالغة الخطورة، وعندما يبدأ التحقيق مع الجناة والضحايا يتعرف الأبعاد الدقيقة والمعقدة للقضية، فيعيش صدمة تجعله يشك فى أكثر الحقائق بداهة. ولكن التحقيق يتوقف بأمر من جهات عليا مسئولة، ويدفن الشهيد على أنه ابن العمدة حسب ما تؤكد الأوراق الرسمية، ويتسلم العمدة مستحقات الشهيد المالية؛ لأن الشهيد نسب نفسه إلى العمدة برغبته الكاملة.

عند هذا الحد ينتهى فضاء المحقق، لكن ذلك لا يعنى انتهاء فضاء القصة فى مجملها. فالمحقق ينهى الرواية بقوله: "توتة، توتة... ولكن هل انتهت الحدوتة؟". وهذا السؤال يجعل فضاء قصة الرواية مفتوحا على نهايات متعددة مفترضة، أو يجعلها بلا نهاية أصلا، لأن كل شخصيات القصة ستستمر فى العيش وممارسة الحياة، وفى أعماقها ستستمر قضية "مصرى" حية تجدد الحكاية وتعيدها باستمرار.

فضاء السرد:

وهو الفضاء الذى يتكشف من خلال فصول الرواية الستة المتعاقبة، كل على حدة، وأهم ما يميز هذا الفضاء أنه يتشكل على مسار عكسى لفضاء القصة، أو بكلمة أخرى إن فضاء السرد يتشكل من الرجوع الدورى المستمر

الذى تقوم به الشخصيات من نقطة ما فى الحاضر إلى الماضى إلى المستقبل، أو التنقل بين نقاط متعددة من هذه الأزمنة، وكذلك يتكشف زمن القصة من خلال تكشف زمن السرد. إن الشخصيات تبدأ من نقطة ما فى الحاضر وتعود إلى الماضي. مع التأكيد على أن كل شخصية ذات فضاء سردى مستقل عن الشخصيات الأخرى. وما يوحد بين هذه الفضاءات المستقلة هو فضاء شخصية "مصرى" الذى يتعالى عليها جميعا ويوحد بينها فى الوقت نفسه؛ إذ تتمحور حوله وهو الذى يحركها إلى نقطة التلاقي.

إن جماليات الرواية تتضح أكثر فى هذا الفضاء؛ لأنه مبنى على نحو متقن بحيث يؤسس فضاءات الرواية الأربعة ويقيم بينها علاقات تشكيلية متنوعة. وما تجدر الإشارة إليه أننا إذ نقرأ الرواية نشعر كأننا أمام فضاء سردى مزدوج؛ فكل الشخصيات تبدو كأنها تسرد القصة بعد انتهاء أحداثها تماما ودفن جثمان الشهيد وانتهاء التحقيق. ومن جهة أخرى، لكل شخصية فضاؤها السردى الذى يجعلها تبدأ سردها للأحداث من وجهة نظرها ابتداء من نقطة معينة فى التسلسل الزمنى للأحداث. إن هذه العلاقة المزدوجة بين فضائى السرد تنعكس على فضاء القصة، وتبنى معه علاقة ذات ماهية جمالية تتشكل من هذا الازدواج. وهذا الأمر يجعلنا نرى فضاء السرد يتشكل إيقاعيا وفقا لمسارات تتحرك وتتوقف وتنقطع وتستمر، وفقا لنظام زمنى دورى.

يبدأ فضاء السرد فى الفصل الأول من الرواية من فجر اليوم التالى لرجوع الأرض للعمدة، ويمكن تحديد هذا اليوم تاريخيا فى أواخر شهر يونيو عام ١٩٧٣م . ومعنى ذلك أن فضاء السرد يبدأ من نقطة وسطية تقع بين نقطتى فضاء القصة الأولى (يوم من أيام عام ١٩٥٤م) والأخيرة (يوم ٢٢ أكتوبر عام ١٩٧٣م). ويتضح أن السبب فى هذا الاختيار كونها أقرب نقطة

إلى الحدث – الذروة فى الرواية وهو استشهاد مصري. وهى أيضا السبب المباشر الأول والحيثية الأساس لهذا الحدث. غير أن توحد فضاء السرد بوجهة النظر يجعل الراوى – العمدة يستبطن ذاته وعالمه باحثا عن حيثيات أخرى، وهذا هو السبب فى رجوعه بوعيه إلى الماضى على نحو دورى . و(الشكل ١) يوضح ذلك.

أما فضاء السرد فى الفصل الثانى فيبدأ من نقطة محددة بوضوح فى حياة الشخصية الثانية (المتعهد). لقد كان نائما يحلم الحلم نفسه الذى يراه باستمرار منذ فصل من وظيفته بسبب تحايله على القانون؛ ذلك الحلم "الذى أعيشه ويسعدنى ويقلل من بؤس حياتى كلما أغمضت عينى"، حيث يرى مدير المدرسة يعتذر له فى حفل عام ويطلب منه العودة إلى وظيفته "وفى هذه اللحظة الحلوة صحوت من نومى على صوت بوق سيارة" وكانت سيارة العمدة . وبعد أن يلتقى بالعمدة يحدث نفسه "إن الأيام القادمة ستزينا العجب"، وبهذه الجملة يوحى بما سيحدث مستقبلا. بمعنى أن فضاء السرد هنا ينطلق من الحاضر، ويستحضر الآتى كله فى بؤرة سردية غاية فى الكثافة والاختزال. وفى مشهد الترحيب الأول يعرف المتعهد أن أرض العمدة قد عادت: "ما دامت أرض العمدة قد عادت إليه فلا بد أن شرفى ووظيفتى واعتبارى فى الطريق إلى. الحكاية مسألة وقت فقط". وهذا التعليق المونولوجى يربط فضاء السرد بين الفصلين، ويحدد مسارهما المشترك المقبل. وبعد أن يفهم سبب قدوم العمدة إليه ومغادرته، يتحول السرد من الحاضر إلى الماضى، حيث يكشف لنا المتعهد من خلال هذا الرجوع – أو ما يعرف بتداعى الوعى – طبيعة شخصيته الانتهازية التى تشكلت بدون وعى منه. لقد وجد نفسه منساقا باتجاه ممارساته غير القانونية، وتزوير الأوراق الرسمية، والتوسط بكل السبل لدى المسئولين لحل

مشاكل الناس ومساعدتهم على التهرب من أداء الخدمة العسكرية، وحين كشف أمره تم فصله من وظيفته؛ وهو الأمر الذى زاده إمعانا فى عمله المعتاد حتى صار يراه مبرر وجوده فى الحياة كما يقول. وبعد أن يكمل هذه التوضيحات يعود إلى الزمن الحاضر "إلى حكاية ابن العمدة" ليباشر عمله فى إكمال الإجراءات الرسمية فى الدوائر المعنية مع الأشخاص الذين سيشتركون فى عملية التزوير. وحين ينتهى من التخطيط والتنسيق مع المعنيين يعود إلى العمدة ليتفق معه على خطوات التنفيذ. وينتهى فضاء السرد فى هذا الفصل بقوله: "المسألة ستتم. وتركته على أن نلتقى بعد يومين". وهذه إشارة إلى أن فضاء السرد هنا ينطلق إلى المستقبل (الشكل ٢).

إن ما يميز فضاء السرد أنه مختزل يسير وفق إيقاع منضبط يمنعه من الترهل والاعتماد على الفائض السردى المتمثل بالإيضاحات المطولة. ومعنى ذلك أن هذا الانضباط السردى الذى يقطع فضاء السرد فى الفصل الثاني، يؤدى وظيفة جمالية؛ إذ يبتعد عن الإخبار التقريرى، ويعتمد على اللقطات السريعة المتلاحقة والعبارات الموحية بالحدث؛ فنحن لا نجد فيه أية إشارة إلى ما قام به المتعهد فعلا، ولا نتيجة لعمله، فهذه وظيفة فضاء السرد فى الفصل التالى المخصص للخفير والد "مصري". والراوى فى الفصل الثالث يبدأ من نقطة ماضوية لكنها حاضرة فى الآن؛ لحظة تبدأ فى ذهنه بطرقة على الباب. ولكن لحظة الآن هذه تنفتح عن طريق التداعى على الماضى، لتقوم باستكشاف شخصية الخفير : "الطرقة على الباب ذكرتنى بالضربات التى أصابتنى فى الفترة الأخيرة. أبدأ بالضربة الأولى..." فيتحدث عن إحالته المفاجئة على المعاش، ثم اضطراره بعدها للعمل خفيرا للعمدة. وهذه انتقالة فى فضاء السرد من ماض إلى ماض أحدث، ثم يقطع

هذا التسلسل ليعود إلى الآن: "الليلة كانت زوجة العمدة مريضة، لم ترسل لى الطعام فعدت إلى البيت لأتعشى". وهنا يذكر الطرقة على الباب مرة أخرى ليعود إلى نقطة حديثه عن الماضى؛ إذ تذكره بالطلقات التى دوت فى القرية ابتهاجا بعودة الأرض إلى العمدة، ويعقب: "لم يدر بخاطرى أن بلدى ستعرف أياما عصيبة". وهذا استباق يكسر آنية الحاضر: "سيكون فرح إنسان ما غما وكربا لإنسان آخر... وعندما دخل ابنى قرأت فى وجهه همّا أراه لأول مرة". وهذه هى المرة الأولى فى الرواية التى يحضر فيها "مصرى" ويبدأ فضاءه يتشكل ليصبح محورا تتحرك حوله الفضاءات السابقة واللاحقة مجسدة بالشخصيات، ففى هذه اللحظة من السرد نتعرف أول ملامح شخصية "مصرى" ووعيه بعالمه: "هذا أسود يوم فى حياتنا... صدر حكم قضائى بعودة الأرض التى أخذها الإصلاح الزراعى من العمدة ووزعها على الفلاحين". هنا وبعد تفصيلات تتعلق باستعادة الأرض من الفلاحين وتنفيذ الحكم – ومن ضمنها الأرض الصغيرة التى يزرعها الخفير – يعود الراوى الخفير إلى الآن مرة أخرى: "وأتت الطرقة على الباب. كانت عنيفة"، ليعرف أن العمدة يريده فى أمر مهم. هنا نعاين كيفية تمدد لحظة آنية حاضرة إلى زمان منفتح على ماض متعدد الانطلاقات والمسارات الخطية، وإن كانت ذات اتجاه واحد أى إلى الأمام.

وعندما عرف الخفير ما يريد منه العمدة، من خلال سرد متسلسل للقائه بالعمدة وكاتبه وما جرى بينه وبينهم من حوار ضاغط عليه، عقب مونولوجياً: "هل أقبل ذهاب "مصرى" إلى الجيش بدلا من ابن العمدة؟ مستحيل". ويستمر المونولوج طويلا نوعا ما لتتحول هذه "المحال" إلى موافقة على الأمر، حيث توضح التداعيات التى يمارسها الخفير – الراوى مبررات موافقته تحت وطأة القهر الاقتصادى والاجتماعى الذى يعيشه

وعائلته ومصرى ابنه. ولكن الراوى هنا أيضا يمارس اختزالا على فضاء سرده، ويختمه على نحو مفاجئ، ويعلق على ما حدث فعلا أو ما سيحدث لاحقا تعليقا يلف موقفه بغموض شامل: "لن أحكيه مهما تكن الظروف. لا أقدر. لا أستطيع. مجرد الكلام صعب علي. كيف أخون "مصرى" وأتكلم". إن هذا الذى سكت عنه الراوي- الخفير سيتضح فى فضاء السرد الآتى فى الفصل اللاحق، وهى عملية تتكرر من فصل إلى آخر بالطريقة نفسها بحيث إنها تقوّم البناء الفنى والجمالى للرواية (الشكل ٣).

يبدأ فضاء السرد فى الفصل الرابع "الصديق" من نقطة زمنية بعيدة مستقبليا عن النقطة الماضوية التى توقف عندها فضاء السرد فى الفصل الثالث. وهذه النقطة محددة فضائيا بوضوح ودقة، حيث نجد الراوى – الصديق ينطلق من لحظة حضوره فى يوم ٢٢ أكتوبر فى سيارة عسكرية عائدة من الجبهة وأمامه جثمان الشهيد "مصرى" الذى ينبغى تسليمه فى مركز تابع للجيش فى القاهرة ثم تعيين إرسالية لتسليمه إلى ذويه فى بلده. إن بؤرة فضاء السرد كما هو واضح تبتعد مستقبليا عن ذروة الأحداث فى الرواية، وتتمثل فى استشهاد "مصرى" فى المعركة، ومن هنا نجد الصديق يفتح هذه البؤرة على الماضى عدة مرات، ليكشف عن تسلسل الأحداث الواقعي: "استشهد "مصرى" قبل ظهر الأمس". وهذا أول انفتاحات بؤرة السرد على الماضي. ويعود الراوى فورا إلى الحاضر: "ما زلت أتصور أنه فى إغفاءة طويلة وأنه ما زال حيا، وحتى الآن أو مستقبلا لن أصدق أن "مصرى" استشهد رغم أن جثمانه بين يدي". وبعد القليل من التقديم الخطى للزمن يقطعه: "كل ما فى حياتى يبهت أمام السر الذى أحمله". وهذه العبارة تفتح فضاء السرد على الماضى مطلقا، حيث نجد الراوى يمارس تداعيا لأفكاره، فيتحدث عن شخصية "مصرى" الغريبة وحساسيتها ورقتها

وشجاعتها منذ لحظة لقائهما الأول، والغموض الذى يلف تصرفاته، والعبارات التى يطلقها أحيانا لتشى بالحقيقة، وفى لحظة معينة يضطر "مصرى" للكشف عن هويته الحقيقية وما جرى له ولعائلته حتى رضخ ونفّذ: "لم يكن أمامى سبيل آخر" يعقب "مصرى" . ثم يستمر الراوى فى التقدم على المسار الخطى لسرد الأحداث، ليكشف عن المزيد من الملامح العميقة لشخصية "مصرى" الذى يضطر لافتداء أسرته أولا، ثم رفضه العميق لذاته وما تعانيه من قهر، فيتخذ قراره المصيرى بافتداء وطنه، ويطلب نقله إلى الخطوط الأمامية للقتال، على الرغم من أن موقعه الأساسى يقع وراء الخطوط بعيدا عن المعركة. وتتم الموافقة على نقله، ويستمر هناك على الرغم من الاستبدال الروتينى لزملائه. كان يرفض العودة وكأنه كان حريصا على تحقيق إرادته بأن يستشهد. إن استشهاده هو الدليل الوحيد على تحرره من عبوديته وعبودية والده وجيله من الارتهان للعمدة ولكل مظاهر الاستغلال والتبعية للآخر: "فوارق الاسم والرسم والملامح لم يعد لها أية قيمة الآن، لا بد أن ينال شرف تحرير مصر. ليس مهما بأى اسم ولا بأى صفة ولكنها فرصة... ".

وعند هذه النقطة ينتهى فضاء السرد الخاص بفصل الصديق وعاد مساره إلى النقطة التى بدأ منها لقد استشهد "مصرى" وحقق إرادته وحريته تحقيقا كاملا. وهكذا نجد المسار ينطلق من الحاضر إلى الماضى وأخيرا يكتمل بالعودة إلى النقطة نفسها. إنه فضاء دائري. والدائرة كمال. إن فضاء سرد الصديق يجانس هنا كمال الشخصية المحورية فى الرواية ويكتمل باكتمالها (الشكل ٤). لكنه يعود إلى الانفتاح على فضاء السرد فى الفصل التالى ويتماهى فيه؛ ذلك لأن الراوى الصديق سيتخلى عن أوليته ويعطى دوره للراوى الضابط الذى سيقود إرسالية تسليم جثمان الشهيد إلى ذويه فى

القرية. وما يتميز به فضاء السرد هنا أنه شبه خطى، وإن كان يبدأ من بؤرة سردية زمنية تتحدد بلحظة تكليفه بمهمة تسليم الجثمان إلى الأهل، ثم يعود فورا إلى ماض قريب حيث يحدثنا عن التحاقه بالوحدة: "مر يوم واحد، بعدها كلفت بهذه المهمة"، ثم يمارس بعض الاسترجاعات التى تصف عذابه وهو يراقب حشود الناس وهى تتسلم جثامين الشهداء، ثم ينطلق بعد ذلك فضاء السرد ليتابع سرد الأحداث وهى تتقدم نحو العقدة الدرامية، فنراه يكتشف فى الطريق أن ابن العمدة ما زال حيا وقد شاهده أحد الفلاحين فى البلد هذا اليوم، وأن الذى يحمله فى السيارة لا بد أن يكون أحدا سواه، ويترقب مواجهة العمدة ليعرف سر هذا اللغز الذى بين يديه . وحين يصل البلد وتحدث المواجهة يفاجأ بالعمدة يطلب منه تسليم الجثة ودفنها بسرعة فى تلك الليلة، ويلتقى بالخفير الأب فيتعزز شكه بوجود أمر غاية فى الغرابة، ويرفض تسليم الجثة، ويطالب الجهات المسئولة بالتحقيق فورا.

وينتهى فضاء السرد الخطى لهذا الفصل عند هذه النقطة (الشكل٥)، ليبدأ فضاء الفصل الأخير (المحقق). ويتميز هذا الفصل بخطية فضائه، بمعنى أن كلا من فضاء قصته وفضاء سرده يسيران متوازيين على مسار واحد. وتتعاقب الأحداث فيه من استدعاء الشهود والضحايا والكشف عن أبعاد القضية كلها . ولكن التحقيق يتوقف فورا؛ إذ يستدعى المحقق ويطلب منه وقف التحقيق فورا إذ لا وجود لقضية أصلا. لكن انتهاء فضاء السرد لا ينهى القصة؛ إذ إن المحقق يفتحه على الممكن باستمرار، ويحتفظ بأوراق القضية التى انطوت على مفارقات مصيرية لا يمكن ان تحل أبدا على النحو التلفيقى الذى اختير لها أو فرض عليها (الشكل٦).

فضاء الكتابة:

وهو فضاء افتراضى ينطوى على زمن يمكن تخيله هو الزمن الذى

كتب فيه المؤلف الرواية، ولا بد أن يكون عند نقطة ما من انتهاء أحداثها تاريخيا، أى بعد اكتمال تحقق فضاء القصة. ويمكننا افتراض أن هذا الفضاء محايث لفضاء السرد وتربطه به علاقة سببية. لكن هذا الفضاء ليس موضوعيا محايدا أيضا؛ لأنه ينطوى على وجهة النظر الأولى للكاتب – الراوى الذى يقف متخفيا وراء الجميع، ويتقمص كل واحدة من الشخصيات الستة. بمعنى أن هذا الراوى يتجزأ إلى رواة متعددين، ويرى ويقول ويعتقد ما تراه وتقوله وتعتقده. ولعل هذا ما يميز هذه الرواية ويزيد من تعقيدها الجمالي. فالمؤلف أو الراوى الأولى غير موجود؛ إنه يتماهى فى الشخصيات، ويعطى كل واحد من الشخصوص الستة دوره ليضطلع بتشكيل فضاء الكتابة للرواية. وثمة عبارة وردت فى بداية الفصل الثالث (الخفير) تثير الدهشة؛ إذ نجد الراوى يقول : "أبدأ فصلى من هذه اللحظة التى ستظل حية بداخلى إلى أن تذهب معى إلى القبر... ". وما يعنيه هذا أن الشخصيات – الرواة كلهم وليس الخفير وحده كانوا كتابا للرواية، وأن الراوى الكلى قد أعطى كلا منهم مسئولية أن يكتب وأن يشكل فضاءه القصصى والسردى والكتابى بذاته دون تدخل منه. وهنا تكمن إحدى جماليات الرواية؛ أعنى فيما تنطوى عليه من التجريد والتماهى فى الآخر وعيا ووجودا. حتى اللغة التى كتبت بها تراعى هذا التجريد. ففى فصل الخفير، مثلا، تقترب اللغة من العامية الفلاحية إلى حد بعيد. فى حين أن لغة السرد فى فصل المتعهد تتحول إلى لغة معقدة ذات نبرة إنشائية؛ وهو الأمر الذى يعكس المستوى الثقافى لكل شخصية ووعيها بذاتها وعالمها.

وثمة مسألة غاية فى الأهمية تتعلق بفضاء الكتابة فهو ذو زمن خاص ومستقل عن بقية الأزمان، ذلك أنه يبدأ من نقطة بعيدة مستقبليا بالنسبة إلى زمن القصة وزمن السرد، وتلك مسألة من الصعب إدراكها بوضوح.

لكن من الواضح أولا أن هناك انطباعا عاما يتمثل فى أن هذا الفضاء يرتبط بما أعقب الانتصار الكبير فى حرب أكتوبر على الصعيدين الاجتماعى والسياسي، ويحاول فضاء الكتابة أن يفسر ما انطوى عليه النصر من عوامل أفرغته من محتواه المعنوى فيما بعد.

فضاء القراءة:

وهو أخفى فضاءات هذه الرواية؛ لأنه افتراضى ويقع خارج هذه الفضاءات، ولكنه لا يقل عنها أهمية. يتشكل هذا الفضاء من وجود قارئ افتراضى يقترب كثيرا من العيانية، تخاطبه الرواية باستمرار، له زمنه الموضوعى التاريخى الذى يعقب أزمنة القصة والسرد والكتابة افتراضا، لكنه يعاصرها ويحايثها فى آن معا. إن أهمية القارئ الافتراضى هذا (الذى يمكن أن يكون أنا أو أنت أو أيا ممن قرأ الرواية وسيقرؤها مستقبلا) تتمثل فى أن فضاءات الرواية ستتشكل به ومن خلاله. بكلمة أخرى إنه سيكون شرطا لتحقق وجود الفضاءات التى ذكرناها آنفا. ومن هنا، فإن فضاء القراءة أيضا لا يكون محايدا أو موضوعيا. وهكذا يدخل القارئ ليشارك شخصيات الرواية وجهات نظرها ومواقفها ويحاورها؛ لأنها تحاوره على امتداد الرواية وتذكره باستقلاليته عنها وبمسئوليته تجاهها. إن الشخصيات لا تكف عن إشعار القارئ بأنها مسئولة أمامه وعليه أن يحكم بينها.

وهنا، يبدو كأننا أمام تقنية إسقاط الجدار الرابع فى مسرح (بريخت)، فالقعيد يهدم الجدار الذى يفصل القارئ عن عالم الرواية، ويجعله بطلا لها حالما يبدأ القراءة. إن الشخصيات تشعر بأن عليها أن تحكى قصتها وتبرئ نفسها أمام القارئ وتحاول بكل الطرق أن تكسب تعاطفه ليحكم لها بالبراءة من دم "مصرى"، وهذا هو مبرر وجود فضاء القراءة وتداخله مع فضاءات

الرواية . وثمة مواضع متعددة فى فصول الرواية نجد الشخصيات فيها توجه خطابها إلى القارئ أو القراء الافتراضيين. إن هناك حوارا بين الشخصيات الستة والقارئ عبر فصول الرواية، بل يمكننا أن نقول إن الراوى فى كل فصل يتوجه إلى القارئ أصلا. ففى فصل العمدة نجده يخاطب القارئ بقوله: "فى ظل هذا الوضع الجديد لن يذهب ابنى إلى التجنيد. إن كنت قد عشت فى مصر قبل أربع وخمسين ستفهم كلامى وتقدره وستجد لى ألف عذر". وفى فصل المتعهد نجده أيضا يوجه خطابه إلى القارئ أكثر من مرة : "صدقونى لا أذكر كيف بدأت المسألة..."، "لا أحد منكم يعرف معنى هاتين الكلمتين: الجوع كافر..."، "أقسم لكم أنى أشعر أن ما أقوم به عمل وطني" ... إلخ. إن الراوى يقدم لنا اعترافا من جميع أطراف القضية: من الجناة ومن الضحايا، حتى إن الضحايا بدوا جناة ولهذا طغى على الروى طابع تبريري، كأن الشخصيات تقف أمام من يحاكمها وهو القارئ. حتى "مصرى" بدا جانيا أو مشتركا فى الجناية، وبرر ذلك بقوله الذى يتكرر هنا وهناك فى فصل الصديق: "لم يكن أمامى سبيل آخر". من جهة أخرى فإن أهمية فضاء السرد تتعزز بالمسئولية الملقاة على عاتقه فى بناء الرواية جماليا، حيث نجد الرواية سواء على مستوى فضاء القصة أو فضاء السرد مليئة بالانقطاعات المفاجئة التى تختزل الأحداث وتترك للقارئ فضاء يتحرك فيه بحرية ويطلق خياله وينشطه ليساعد الرواة فى إكمال القصة.

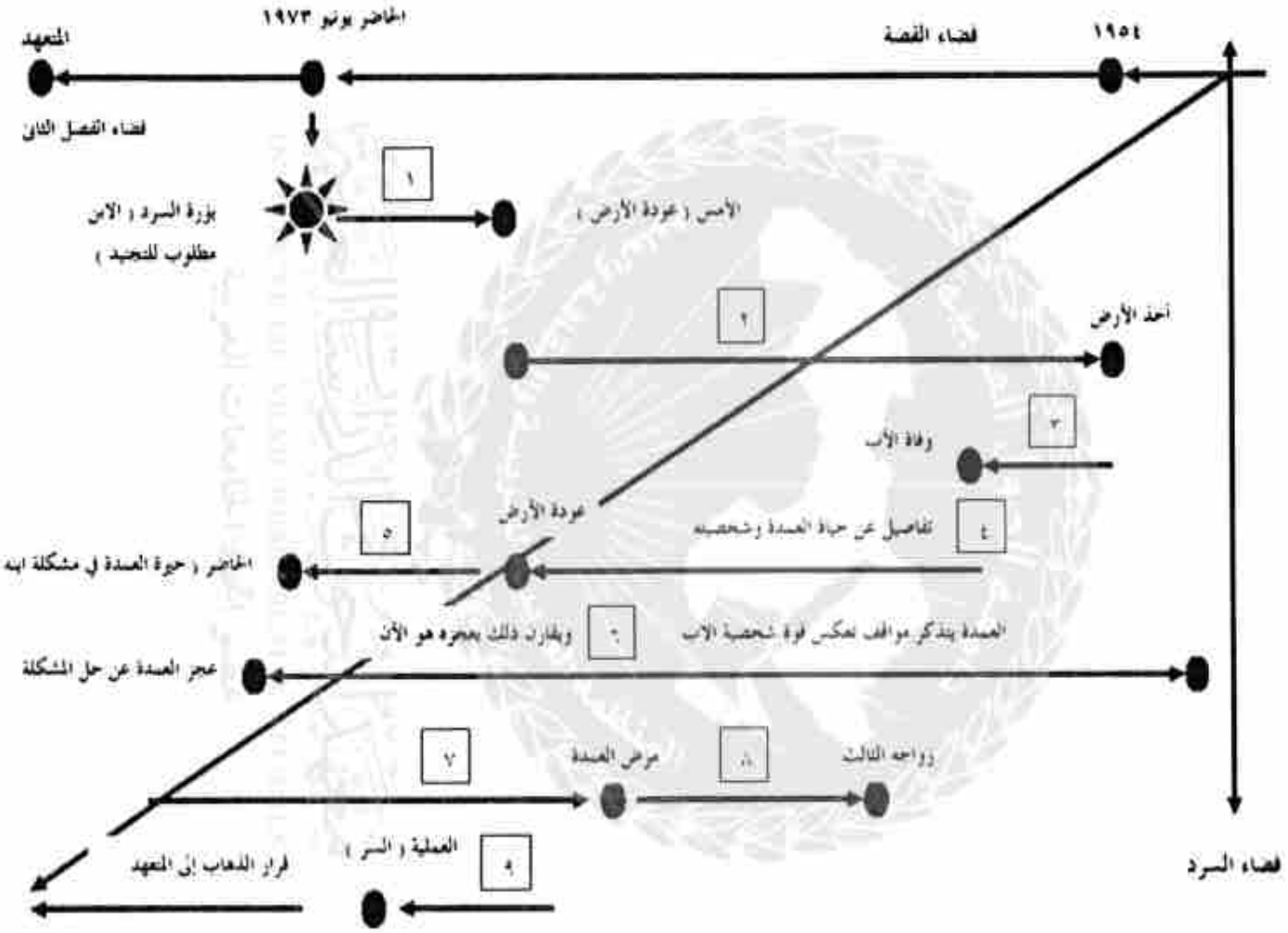
وثمة مسئولية أخرى تلقيها الرواية على عاتق القارئ، تلك هى مسئولية دم "مصرى" وإنصافه. فالمحقق الراوى الأخير فى الرواية ينهى السرد بقوله: "توتة... توتة... ولكن هل انتهت الحدوتة؟"، وهو سؤال موجه إلى القارئ، ويشركه فى مسئولية البحث عن إنصاف "مصرى" وكل أبناء جيله من سلبيات عالمه وقواه المتنفذة المتحكمة، ويؤكد المحقق الذى مازال

يحمل أوراق القضية ورفض أن يغلقها على أهمية إسهام القارئ فى تحمل هذه المسئولية، حين يعقب على سؤاله الأول بسؤال أخير: "سألاحقه بسؤال آخر: ترى هل يجد الإجابة؟!". إن هذا السؤال يجعل القارئ الشخصية الرئيسية السابعة فى الرواية، وربما كان ذلك غريبا نوعا ما، لكنه يضاف إلى جماليات الرواية، من حيث إن القارئ ليس افتراضيا تماما كما تؤكد نظريات القراءة عادة، بل إنه فاعل أساسى عينى فى بناء عالم الرواية.

إن هذه الفضاءات الأربعة لا توجد مستقلة عن بعضها؛ إذ إن مبرر وجودها مستمد من تعالقها الحيوي. لقد تنبهت بعض الدراسات النقدية إلى أن العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد جذرية، وإن كان الثانى أكثر أهمية؛ لأنه يمارس لعبة فنية: يقدم ويؤخر فى زمن ما يروى عنه؛ يبنى المتخيل؛ يوهم بالواقعية للواحد (الماضي) وبالاحتمال للآخر (الحاضر)؛ يقارب الواقعى الحقيقى ويقارب المحتمل الوهمي، وبين الزمنين وفى العلاقة بينهما يتحرك الفعل الروائي؛ ينسج فضاءه الخاص؛ تتولد الدلالات وتتجمع نحو نهاية لا تنتهى إلا من حيث هى قول يصل إلى القارئ[٣٦]. لكن هذه المسألة الفنية ذات أبعاد دلالية وفنية أكثر سعة وعمقا فى رواية "الحرب فى بر مصر"؛ ذلك لأن تعالق الفضاءات الأربعة حقق للرواية أولا نهاية مفتوحة على احتمالات متعددة فنيا، والأهم من ذلك أن المتخيل الروائى صار جزءا من الواقع، بل صار الواقع نفسه؛ لأن فضاء الكتابة يجعل بقية الفضاءات تنفتح على العالم اليومى المعيش، ويجعل من المتخيل الروائى عالما جماعيا يدخل فى صميم وجود المجتمع ووعيه، فى حين أن فضاء القراءة يهيمن بدوره على الفضاءات الأخرى أيضا، ليجعل من العالم المتخيل فرديا وشخصيا يتداخل مع آنية القارئ ووجوده.

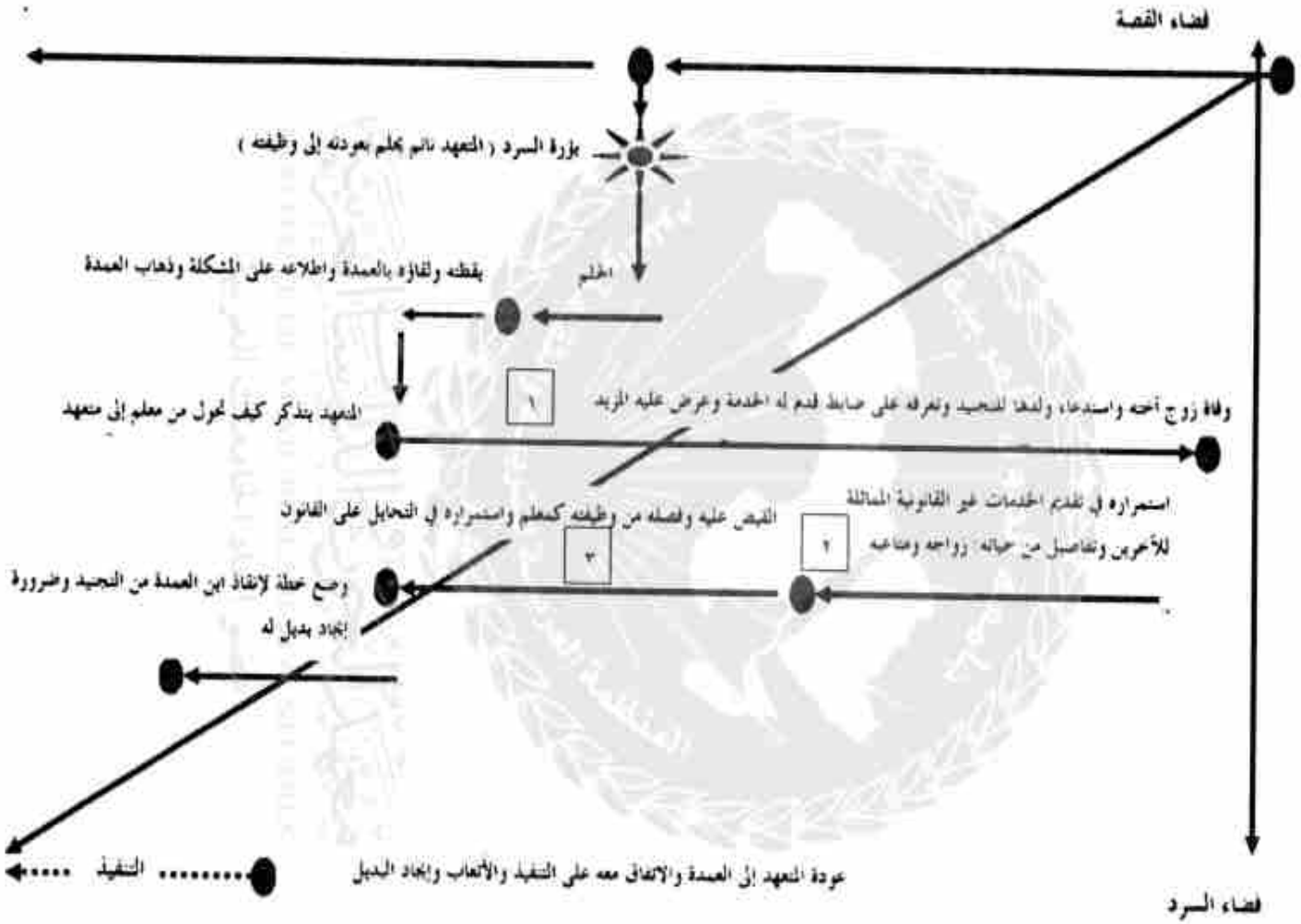
هكذا، إذن، يبدو فضاء الرواية أشبه بسيمفونية تسير ألحانها المختلفة

المتنوعة كل فى مساره، لكن التناغم الجمالى والوظيفى هو الـذى يحكمهـا ويضبطها وينوع إيقاعاتها الدرامية المتصاعدة. هذا من جهة، ومـن جهـة أخرى ثمّ عامل جوهرى فى ضبط هذا التناغم بين فضاءات الرواية وتحقيق وظيفته الجمالية، وهو فضاء شخصية "مصرى" التى لم تخصص لها الرواية فصلا قائما بذاته كما فعلت مع بقية الشخصـيات، والسـبب فـى ذلـك أن لشخصية "مصرى" فضاء شاملا وكليا يتضمن فضاءات الشخصيات الأخرى، وبهذا فهو يتضمن فضاءات الرواية الأربعة أيضا، من حيث إن الفضاء زمن معيش يتحقق بوجود الشخصية ووعيها بذاتها وعالمها، كما أشرت إلى ذلـك سابقا. إن "مصرى" شخصية نموذجية، لكن ذلك لا يعنـى أنهـا شخصـية جاهزة تنطوى على إيديولوچيا معينة يسوّغها الواقع السياسى أو الاجتماعي، بل هى شخصية يمثل بعدها الأنطولوجى أساس ثرائها الحيوى الذى لا يكف عن التحول والتعبير عن ذاته حتى بعد استشهاد "مصرى" فى حرب أكتـوبر وفى كل الحروب التى سيدخلها.



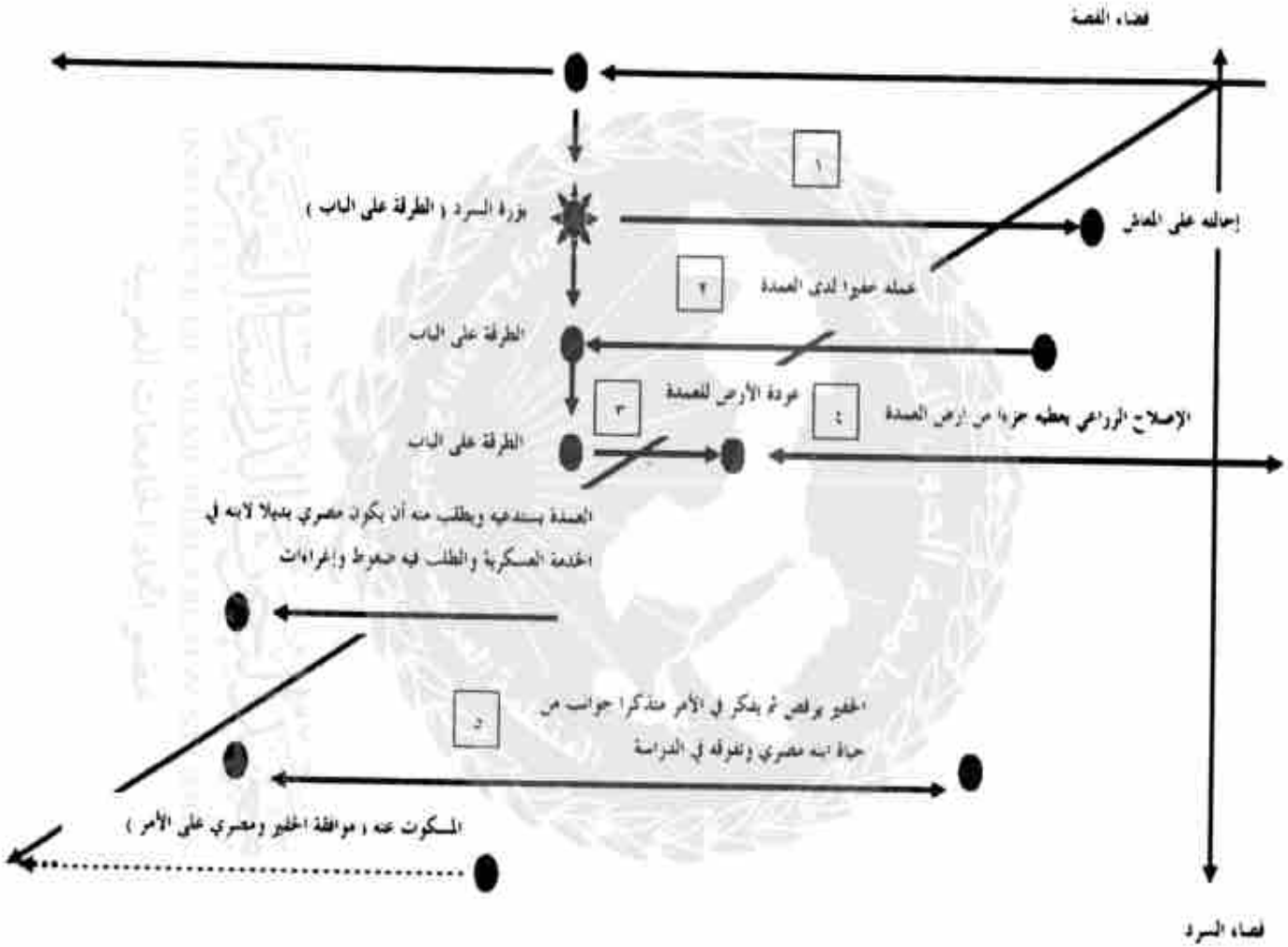
الشكل (١) يوضح العلاقة العكسية بين فضاء القصة وفضاء السرد في الفصل الأول (العمدة)

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE FOR ARAB RESEARCH AND STUDIES
تحت إشراف جامعة الدول العربية



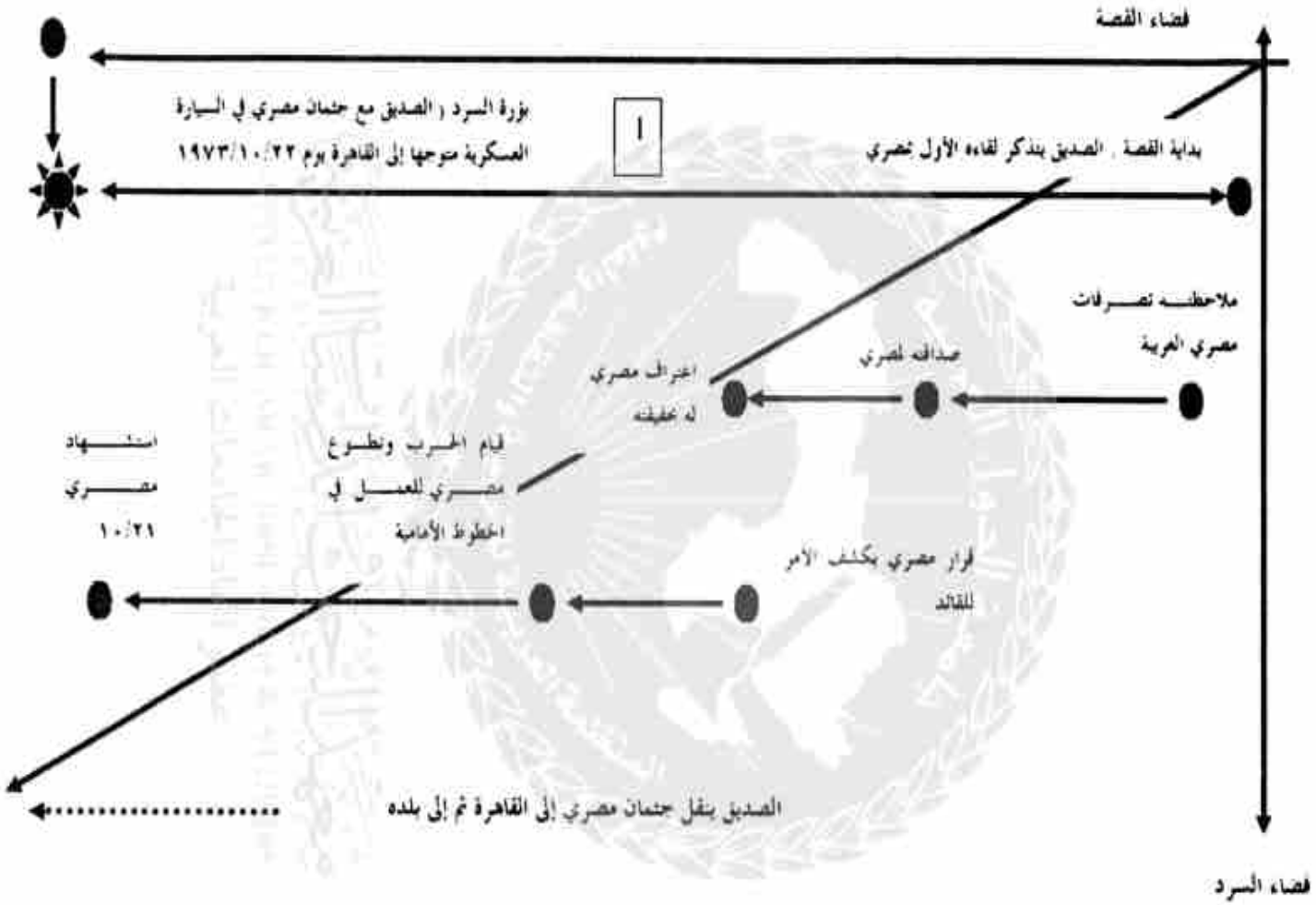
الشكل (٢) يوضح العلاقة بين فضاء القصة وفضاء السرد في الفصل الثاني (المتعهد)

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE FOR ARAB RESEARCH AND STUDIES
عضو اتحاد الجامعات العربية



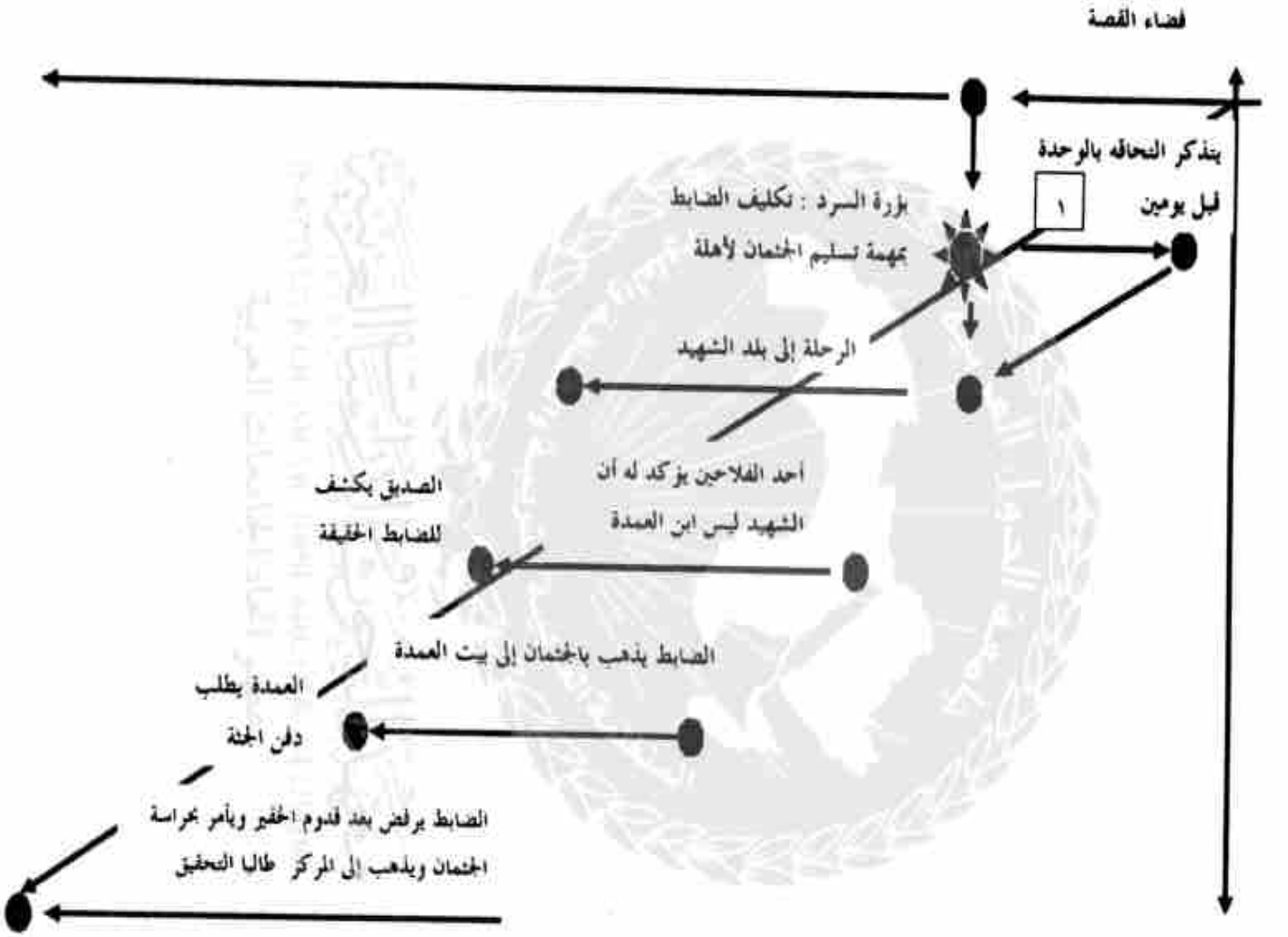
الشكل (٣) يوضح العلاقة الدورية بين فضاء القصة وفضاء السرد في الفصل الثالث (الخفير)

جامعة الدول العربية
معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE OF ARAB RESEARCH AND STUDIES
تحت إشراف اتحاد الجامعات العربية



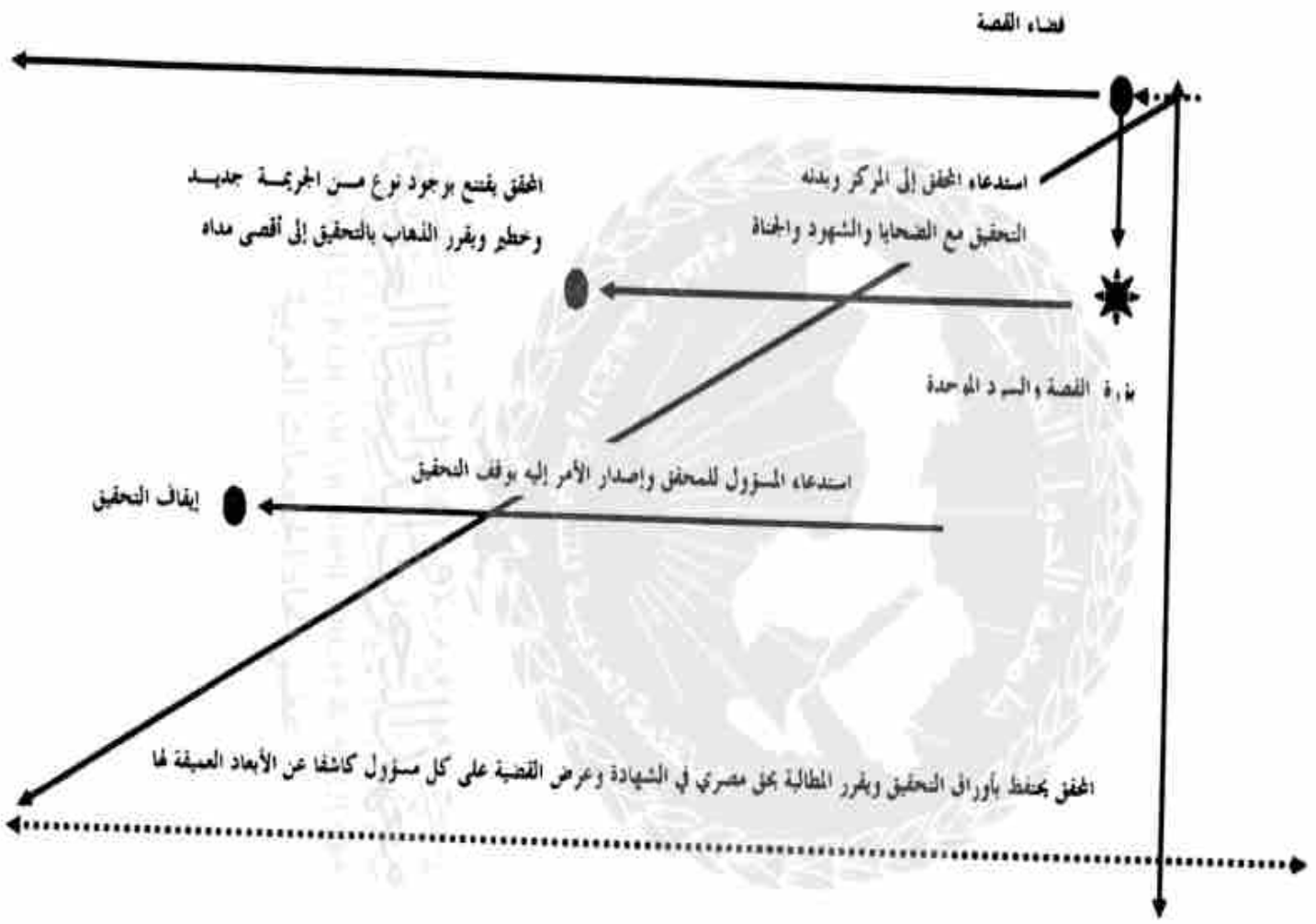
الشكل (٤) يوضح العلاقة بين فضاء القصة وفضاء السرد في الفصل الرابع (الصديق)

معهد البحوث والدراسات العربية
عضو اتحاد الجامعات العربية



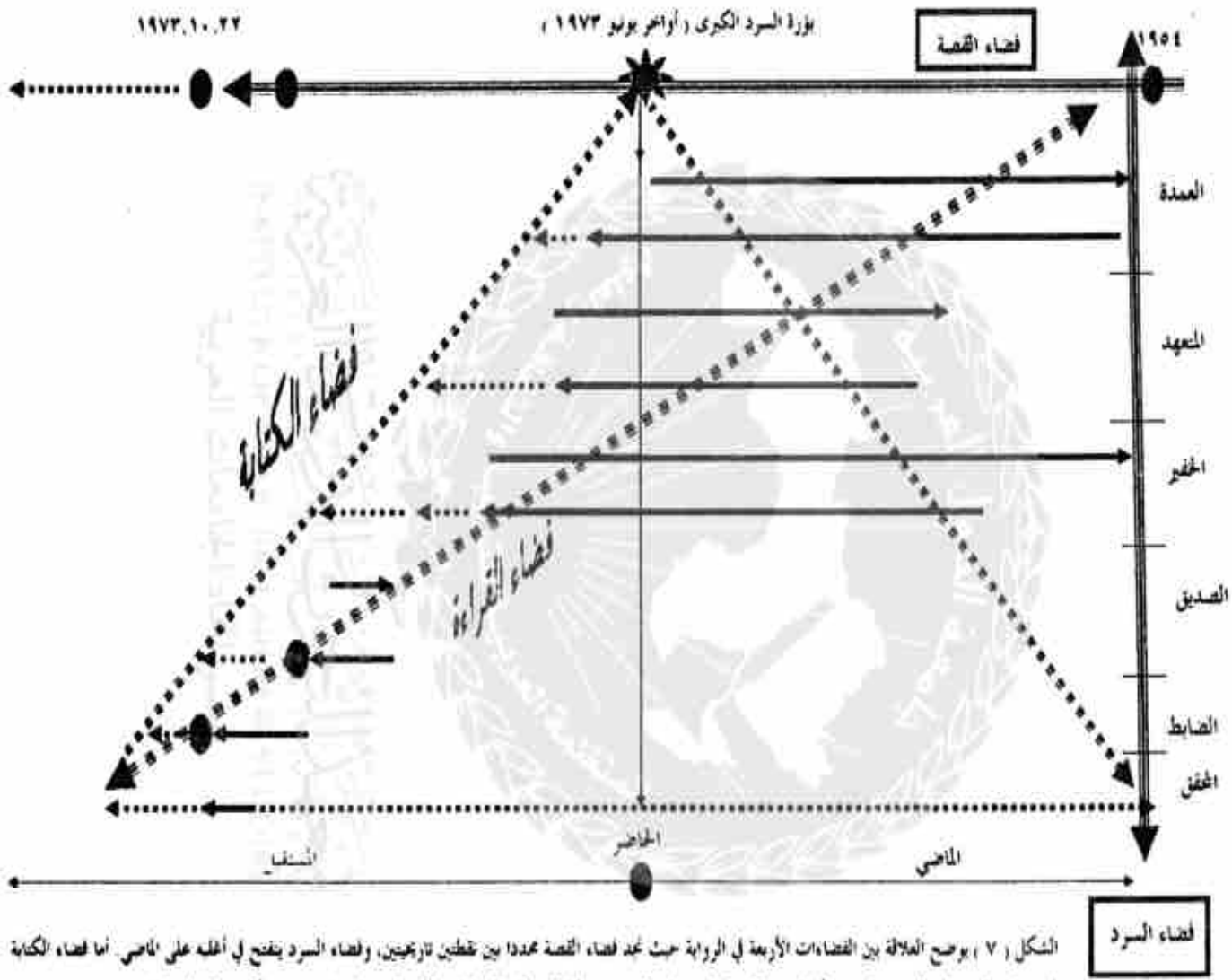
الشكل (٥) يوضح العلاقة بين فضاء القصة وفضاء السرد في الفصل الخامس (الضابط)

معهد البحوث والدراسات العربية
عضو اتحاد الجامعات العربية



الشكل (٦) يوضح علاقة التوازي التام بين فضاء القصة وفضاء السرد في الفصل السادس (المحقق) لكن هذه العلاقة تنفتح على المستقبل المسكوت عنه وعلى الماضي كله أيضا.

معهد البحوث والدراسات العربية
عضو اتحاد الجامعات العربية



الشكل (٧) يوضح العلاقة بين الفضاءات الأربعة في الرواية حيث نجد فضاء القصة محددا بين نقطتين تاريخيتين، وفضاء السرد ينفتح في أغلبه على الماضي. أما فضاء الكتابة فهو منفتح تماما على الماضي على حين أن فضاء القراءة ينفتح على الفضاءات الثلاثة وعلى المستقبل وبذلك فهو يحقق انفتاحها هي أيضا على المستقبل.

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE FOR ARAB RESEARCH AND STUDIES
عضو اتحاد الجامعات العربية

الهوامش:

١- التكافؤ السردى = تعادل الإيقاع الدرامى: هو استخدام تقنية منظور الشخصيات المتعددة، مع التركيز الدرامى الكبير، والاقتصاد الكتابى، والتراوح الصارم المنتظم بين أطراف الشخصيات. انظر: أساليب السرد فى الرواية العربية، صلاح فضل، ١٩٩٢، ٢٣.

٢- انظر: نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزي، دراسات نقدية، ١٩٧١، ٨٠.

٣- القصة السيكولوچية، ليون آيدل، ١٩٨١، ١٠٦-١٠٧.

٤- صنعة الرواية، بيرسى لوبوك، ١٩٨١، ٢٢٥.

٥- المرجع نفسه، ٢٢٦.

٦- انظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ١٩٩٧، ٢٨٦.

٧- نظرية البنائية فى النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ١٩٨٦، ٤٣٥-٤٣٧. وانظر: البنية والدلالة فى مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، عبد الفتاح إبراهيم، ١٩٨٦، ١٣٠. أشكال الرواية الحديثة، وليم فان أوكونور، ١٩٨٠، ٢٣٩.

٨- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أونيليه، ١٩٩١، ٧٨-٧٩.

٩- انظر: تحليل الخطاب الروائي (م. س.)، ٢٩٠-٢٩٦.

١٠- الإنشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٣٦/٣٧، ١٩٨٥، ٢١٩. وانظر: مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف (ضمن كتاب: فى أصول الخطاب النقدى الجديد)، ١٩٨٧، ٤٠-٤١.

١١- الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جندارى جمعة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٠، ١٠.

١٢- بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، د. ت.، ٢٨.

١٣- أركان القصة، أ. م. فورستر، ١٩٦٨، ٨٣.

١٤- عالم الرواية (م. س.)، ١١٨.

١٥- انظر: تحليل الخطاب الروائى (م. س.)، ٧٠.

١٦- انظر: المرجع نفسه، ٧٠-٧١.

١٧- انظر: تحليل الخطاب الروائى (م. س.)، ٧٤-٧٥.

١٨- انظر: الفضاء الروائى فى (الغربة)، الإطار والدلالة، محمد منيب البوريمي، ١٩٨٦، ٢٣.

١٩- نظرية البنائية فى النقد الأدبي (م. س.)، ٣٢٦.

٢٠- نظرية الرواية، جورج لوكاش، ١٩٨٨، ١١٨.

٢١- قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكي، م. باختين، ١٩٨٦، ٤٥.

٢٢- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، ١٩٨٥، ٣٧.

٢٣- انظر: تأملات ديكارتية، مدخل إلى الفينومينولوجيا، إدموند هوسرل، ١٩٥٩، ٥٢ وما بعدها.

٢٤- الوجود والعدم، جان بول سارتر، ١٩٦٦، ٢٠١.

٢٥- الزمن فى الأدب، هانز ميرهوف، ١٩٧٢، ٣٠.

٢٦- تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. ألبيرس، ١٩٦٧، ١٨٨.

٢٧- الألسنية والنقد الأدبي، موريس أبو ناضر، ١٩٧٩، ٨٥.

٢٨- عالم الرواية، (م. س.)، ١٢٣.

٢٩- بناء الرواية، أدوين موير، ١٩٦٥، ١٠٢.

٣٠- الحرب فى بر مصر، يوسف القعيد، ١٩٨٧، ٧- ٢٧.

٣١- الحرب فى بر مصر، ٢٩-٥٠.

٣٢- المصدر نفسه، ٥١- ٧٥.

٣٣- الحرب فى بر مصر، ٧٧- ١٠٧.

٣٤- المصدر نفسه، ١٠٩- ١٢٨.

٣٥- المصدر نفسه، ١٢٩- ١٥٢.

٣٦- انظر: فى معرفة النص (م. س.)، ٢٣١.

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUT DE LA RECHERCHE ET DES ETUDES ARABES
عضو اتحاد الجامعات العربية

المصادر والمراجع:

١- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٩.

٢- أساليب السرد فى الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار سعاد الصباح، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٣- أشكال الرواية الحديثة، وليم فان أوكونور، ترجمة: نجيب المانع، دار الرشيد للنشر، ط١، ١٩٨٠.

٤- الألسنية والنقد الأدبي، موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.

٥- الإنشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: مصطفى التواتي، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٣٦- ٣٧، ١٩٨٥.

٦- بانوراما الرواية العربية، د. سيد حامد النساج، مكتبة غريب، القاهرة، ط٢، (د. ت.)

٧- بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة: إبراهيم العمنوني، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٥.

٨- بناء الرواية: دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٩- تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. ألبيرس، ترجمة : جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٧.

١٠- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافى العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧.

١١- تيار الزمن فى الرواية العربية المعاصر، د. محمود محمد عيسى، مكتبة

الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

١٢- الرؤيا الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٠.

١٣- الحرب فى بر مصر (رواية)، يوسف القعيد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٨٧.

١٤- صنعة الرواية، بيرسى لوبوك، ترجمة: د. عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١. ١٩٨١.

١٥- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أونيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

١٦- الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جندارى جمعة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٩.

١٧- الفضاء الروائى فى "الغربة": الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع ٢١٧، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨.

١٨- فى أصول الخطاب النقدى الجديد، تودوروف وبارت وأمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

١٩- فى معرفة النص: دراسات فى النقد الأدبي، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

٢٠- القصة السيكولوجية، ليون أيدل، ترجمة: محمد السمري، المكتبة الأهلية، بيروت، ط١، ١٩٥٩.

٢١- قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكي، م. باختين، ترجمة: د. جميل

نصيف التكريتي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

٢٢- نظرية البنائية فى النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.

٢٣- نظرية الرواية، جورج لوكاش، ترجمة: الحسين سحبان، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٢٤- نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزي، مجموعة من النقاد، ترجمة: د. إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧١.