التحليل السيميولوجي للنص الروائي

رواية ميرامار لنجيب محفوظ نموذجًا

اعداد

رحمه شوقي يسين

باحثة ماجستير –قسم اللغة العربية–أداب بني سويف

اشراف

أ.د صلاح الدين صالح حسنين أ. د محمد خليل نصر الله

المستخلص:

يهدف هذا البحث إلى تقديم تحليل سيميولوجي للنص الروائي، وقد اخترت رواية " ميرامار" لنجيب محفوظ نموذجًا لهذا التطبيق، للوصول إلى بنية النص العميقة. التي عرفت بالبنية العاملة عند " جريماس"، والتي طورها من أعمال سابقيه كأمثال (بروب، وليفي ستراوس، وتنيير) وغيرهم، وذلك عن طريق تقطيع السرد بحيث يشّكل كل مقطع سردي حكاية مستقلة بذاتها يساعد الزمن في سيرها عن طريق الاستباقات والاسترجاعات التي تساعد في ربط الأحداث، ولذلك للوقوف على عوامل الربط والانسجام للنص، كما يوضح التعارضات والتضادات للشخصيات الروائية، وفق المربع السيميائي لجريماس القائم على التعارضات للوصول إلى قيمة النص الجمالية والإبداعية.

Abstract :

The research aims at providing a semiotic analysis of narrative text. The researcher selects Naguib Mahfouz's novel, Miramar, as the sample of the analysis. This will be attempted with a view to identify the profound text structure that Greimas defined as the Actantial Model and developed it on the basis of the previous works of (Prob - Levi Strauss - Tennier). This will be done by dividing the narrative text so that each narrative passage of the text can form a distinct tale that time maintains its plot. This maintenance of the narration plot continuity is conducted by quotations and flashbacks that help in linking the incidents in order to highlight the linking and harmony factors in the text. It also aims at identifying the contradictions of the characters and place according to Greimas' cinematic square that is based on the contradictions to reach the aesthetic value of the text.

يهدف هذا البحث إلى تقديم تحليل سيميولوجي للنص الروائي، وقد اخترت رواية " ميرامار" لنجيب محفوظ نموذجًا لهذا التطبيق، للوصول إلى بنية النص العميقة. التي عرفت بالبنية العاملة عند " جريماس"، والتي طورها من أعمال سابقيه كأمثال (بروب، وليفي ستراوس، وتنيير) وغيرهم، وذلك عن طريق تقطيع السرد بحيث يشّكل كل مقطع سردي حكاية مستقلة بذاتها يساعد الزمن في سيرها عن طريق الاستباقات والاسترجاعات التي تساعد في ربط الأحداث، ولذلك للوقوف على عوامل الربط والانسجام للنص، كما يوضح التعارضات والتضادات للشخصيات الروائية، وفق المربع السيميائي لجريماس القائم على التعارضات للوصول إلى قيمة النص الجمالية والإبداعية.

أولًا: البنية العاملية الموضوعية دراسة نظرية:

لم يعد اهتمام الدراسات اللسانية مقتصرًا على دراسة الكلمة المفردة أو الجملة التي عدوها أكبر وحدة قابلة لتحليل الخطاب، فسرعان ما تطورت هذه الدراسات، واتجهت إلى تحليل النصوص لكونها كيانًا مترابطًا ومتكاملًا مع بعضها، فالنص يمثل نسيجًا من العلامات المتبلورة في ضوء طبيعة علاقة الإنسان مع عالمه الخارجي، والمنهج السيميائي يهتم بدراسة هذه العلامات على تنوعها بوصفها تجسيدًا لأنشطة سلوكية وموضوعات تواصلية شتى تمنح النص قوة التكثيف الدلالي المتولّد عن اكتناز سياقاته بمعان مختلفة[1]، من هنا يتضح أن دراسة النص هي الموضوع الحقيقي للسيميائيات، فكل وصف للجمل يجب أن يتضمن داخله وصفًا للنص، وبذلك يصير نحو الجملة ليس سوى جزءًا من النص[2].

من خلال ذلك انتقلت الدراسات اللسانية من دراسة الجملة التي تهتم بوصف التركيب التحتي الذي يميز الكلام، ذلك التركيب الذي يشمل التركيب الدلالي أو البنية المعجمية والتركيب النحوي أي العلاقات التي تربط بين الأدوار الدلالية وتسند لكل دور دلالي وظيفة نحوية محددة، ثم انتقل ذلك إلى بناء النص الذي تناول التركيب الدلالي واشترط فيه التماسك، أي أن البنى الدلالية توضح عناصر مختلفة متفرعة عن موضوع النص أو البنية الكلية، واشترط فيه تماسك التراكيب النحوية التي تعبر عن عنصر من عناصر النص، وبهذا أصبح للنص بنية كلية تتمثل في الموضوع وبنى جزئية تتمثل في عناصر

---

(1)- نقلة حسن أحمد: التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، كلية التربية، جامعة كركوك، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2012م، ص 2.

(2)- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،2007م، ص 226.

الموضوع في بناء النص، ففطنت إلى ما كان يعد من خصوصيات غيرها، ولامست العلوم الاجتماعية والفلسفية وعلم النفس وغيرها[1].

1- البنية العاملية للنص الروائي:

في ضوء ما سبق نجد أن السيميولوجيا طبّقت هذه الفكرة على النص الروائي، ويرجع الفضل إلى "بروب" في أنه نقل الدرس اللساني إلى الدرس الروائي، وأوضح أن الرواية تضم عناصر مختلفة، واعتمد في ذلك على مجموعة من العلاقات المتفاعلة والمتبادلة فيما بينها، ومن هنا أشار في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" إلى الوظائف المختلفة داخل بنية الرواية، وهذه الوظائف تظهر وتختفي بحسب خصوصية النص.[2]

ثم جاء "كلود ليفي ستراوس"، وأعاد النظر في نموذج "بروب" الوظيفي، وأخذ عليه بعض الملاحظات، التي تتمثل في أن "بروب" قد ركّز على البني السطحية ولم يتعدها إلى البنى العميقة في تحليله للحكاية الشعبية، ما أدى إلى وجود إسقاطات استبدالية داخل مستوى السرد العميق جعلته يفصل الشكل عن المضمون، وهذا لا يجوز في الدراسات البنيوية، ومن خلال هذه الملاحظات وضع "ستراوس" تصوراته الجديدة، وذلك عندما تعرض لدراسات الأساطير التي تنتمي لثقافات مختلفة، ووجد أن ما يراه "بروب" ثانويًا قد يكون أساسيًّا في نص آخر[3].

وقد بلغت النصوص السردية أعلى مراحل تطورها على يد "ألفيرد جريماس" الذي استطاع الاستفادة من أعمال سابقيه[*] في بلورة نموذجه العاملي، الذي اختزل فيه وظائف "بروب" إلى ست وظائف مقسمة على ثلاثة أزواج، هي: (المرسل، المرسل إليه – الذات، والموضوع – المساعد، والمعارض)، وقد انطلق منها إلى تحليل البنى الداخلية للنصوص، على نحو ما سأوضح.

لقد تميّز نموذج "جريماس" بمقدرته على استيعاب جميع النصوص على عكس نموذج "بروب" الذي يعد ناقصًا إذا ما طبق على نصوص أُخرى، كما يمتاز أيضًا بسهولته وبساطته،

---

[1]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2002م، ص9.

[2]– السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدًا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة، دار الاختلاف، الجزائر، 2000م، ص ص13- 14.

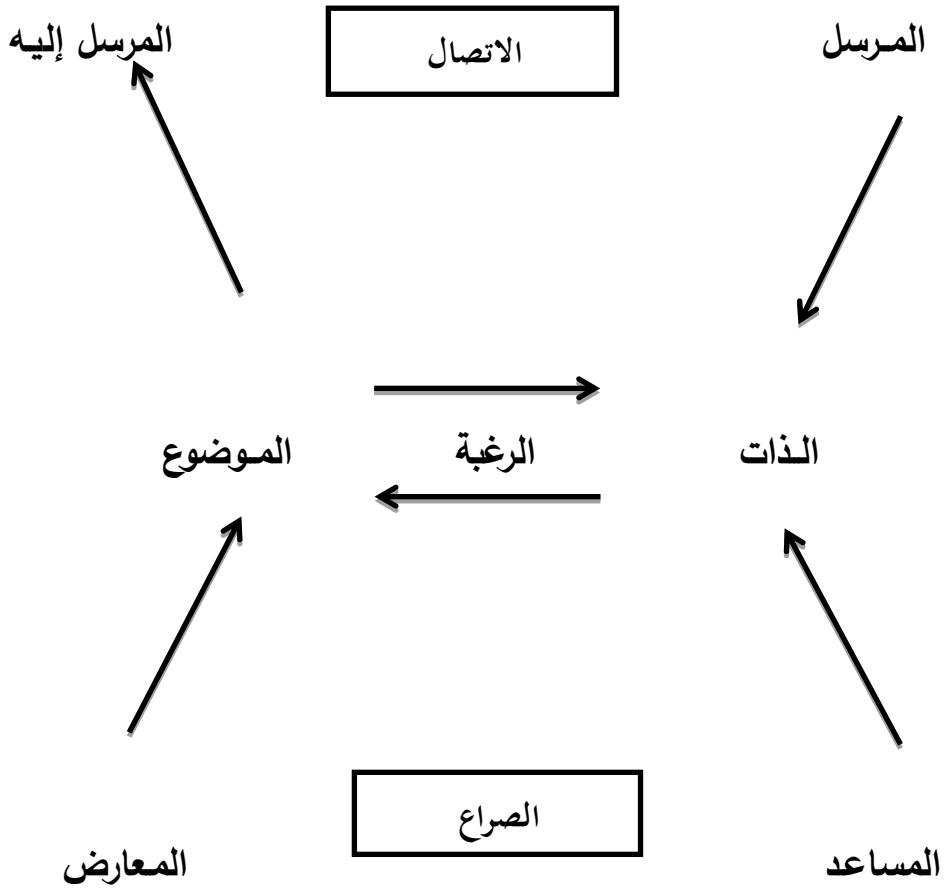
[3]– للتفصيل انظر بنكراد: السيميائيات السردية مدخل نظري، ص ص17– 33.

[*]– أمثال (بروب، ليفي ستراوس، تنيير...) وغيرهم.

إذ يتكون من ثلاثة أزواج متمثلة (الذات – الموضوع)، (المرسل – والمرسل إليه)، (المساعد – والمعارض) تجمعهم ثلاث علاقات، هي (الرغبة – الاتصال – الصراع).

2- النموذج العاملي:

يتمثل هذا النموذج على هذا النحو:



ومن خلال ذلك الرسم سوف أقدم شرحًا مبسطًا لهذا النموذج:

2-1: الذات والموضوع:

يمثل عاملا الذات والموضوع بؤرة النموذج العاملي، إذ يشكلان مصدر الفعل ونهايته، فتعدان مصدر الفعل؛ لأنها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة، ونهائية؛ لأن الحدّ الثاني داخل هذه الفئة يعتبر الحالة التي ستنتهي إليها الحكاية، ويستقر عليها الفعل الصادر عن نقطة التواتر الأولى[1]، ويجمع بين عاملي الذات والموضوع علاقة الرغبة، فهي تجمع بين من يرغب "الذات" وما هو

[1]– بنكراد: السيميائيات السردية مدخل نظري، ص78.

مرغوب فيه "الموضوع"، وكل منهما لا تستغني عن الأخرى، وهذا ما يؤكده "جوزيف كورتيس" بقوله: "إن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات وهذا الموضوع كوجود سيميائي لأحدهما من أجل الآخر"[1].

يقصد "جوزيف" بهذا الوجود أن يكون في حالة انفصال أو اتصال، وهذا ما أسماه "جريماس" بـ "ملفوظات الحالة"، فملفوظات الحالة هي التي تجسد الاتصال والانفصال من خلال ذات الحالة، وهذه الذات إما في حالة اتصال أو انفصال بالموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال، فإنها ترغب في الانفصال، والعكس، ويتطور ملفوظ الحالة إلى ما يسميه جريماس "الإنجاز المحول"، وهذا الإنجاز إما أن يكون سائرًا في اتجاه اتصالي أو انفصالي على حسب نوعية الرغبة، كما يساعد الإنجاز المحول في تطور الحكي، وخلق ذات أخرى يسميها جريماس "ذات الإنجاز"، هي نفسها الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقًا بشخصية أخرى، ويصبح العامل الذات في هذه الحالة ممثلًا في الحكي بشخصيتين يسميهما جريماس "ممثلين"، كما أن التطور الناتج من دخول ذات الإنجاز يسمية جريماس "البرنامج السردي"[2].

2-2: المرسل والمرسل إليه:

يُعد المرسل والمرسل إليه باعثًا على الفعل ومستفيدًا منه، فهو الذي يقوم بدفع الفعل وتقوم الذات بتنفيذه، فالمرسل يقوم بإلقاء موضوع للتداول وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلتها، والعلاقة التي تجمع المرسل بالمرسل إليه هي علاقة الاتصال[3]، كما تتمثل وظيفة المرسل عند جريماس في المحافظة على القيم وصيانتها وضمان استمرارها ذلك بتبليغها إلى المرسل إليه الفاعل وإملائها عليه، مع العلم أنه ليس بالضرورة أن يحمل قيمًا سامية، بل قد يكون منكرًا لها ومتبنيًا قيمًا متدهورة ساعيًا إلى إقناع الذات بها واعتناقها[4].

---

[1]- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ت: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007م، ص105.

[2]- جريماس: في الخطاب السردي، ت: محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991م، ص ص40- 42. وانظر: حميد لحمداني، بنية النص الروائي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ص ص33- 35. وانظر كذلك: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص ص105 ما بعدها.

[3]- بنكراد: السيميائية السردية مدخل نظري، ص ص81- 82.

[4]- جريماس: في الخطاب السردي، ص ص42- 44.

من الجدير ذكره أن المرسل إليه في هذا النموذج لا نعني به متلقي الرسالة أو الخطاب، ولكنه عامل يدخل في تشكيل بنية الحكي الحَدَثِيّة، ويحدد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية، لذلك ينبغي استبعاد اعتبار العامل المرسل إليه مثلًا، على أنه قارئ[1].

3-2: المساعد والمعارض:

يتمثل دور المساعد والمعارض في أنه عندما تبدأ رحلة الذات نحو هدفها تجد من يساعدها، ويقدم لها دور العون للوصول إلى هدفها وتحقيقه ويكون ذلك متمثلًا في العامل المساعد، وعلى العكس من ذلك نجد من يعارضها، ويحيل بين الذات وهدفها ويشكل لها عائقًا في تحقيق هدفها، ويكون ذلك متمثلًا في العامل المعارض[2].

إن العامل المساعد قد لا يشكل عنصرًا أساسيًّا في تداول المعنى، ولا يتجاوز حدود إظهار الصفات الجيهية للفعل، أما المعيق فإنه يشكل صورة أكثر تعقيدًا، فهو يعين في الآن نفسه ما يسمى حاليًا بالذات المضادة ويعين المساعد السلبي، ويعد ذلك نفيًا بسيطًا لجزء من أهلية الذات المتجلية من خلال تجسيدها في ممثل آخر غير الذات[3].

3- أطوار أو مراحل البنية السردية:

يقوم الملفوظ السردي الأساسي على تحول بسيط من حال لحال، ولكن هذا التحول يستدعى سلسلة من التحولات الموصلة ببعضها بأسباب منطقية، ويطلق مصطلح "مقطع سردي" على وحدة سردية كاملة تتكون من مجموعة من المراحل، وجاءت متمثلة في (التحريك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء)[4]، وكل مرحلة من هذه المراحل موقعها الخاص داخل السير الخطي للحكاية، كما أن انتماءها إلى هذا الجزء النصي أو ذاك يخضع سلفًا لمنطق خاص للأحداث بصفتها تسلسلًا لا يمكن أن يأتي فيه اللاحق قبل السابق، وبما أن مبرر تأويلاتنا غايات ضمنية أو صريحة، وبما أن لكل فعل غاية، فلا يمكن أن يتحدد إلا من خلال كونه يدشن أو يحول أو ينهي إمكانية سردية معينة [5].

---

(1)– حميد حمداني: بنية النص الروائي، هامش 36.

(2)– انظر: جريماس: في الخطاب السردي، ص46.

(3)– بنكراد: السيميائية السردية مدخل نظري، ص ص85– 86.

(4)–المرجع السابق: ص ص89–90.

(5)– جريماس: في الخطاب السردي، ص72

ليس من الضروري أن نقف على جميع هذه المراحل المؤلفة للمقطع السردي، فقد نجد بعضها دون بعض، كما قد يُتبسّط في بعضها ويُخْتزل بعضها، ويتفق في حالات أخرى أن نتضمن مرحلة من المراحل المذكورة جميع المراحل المكونة للمقطع السردي أو بعضها.[1]

3-1: التحريك:

يعني التحريك خلق صيغة فعل الفعل، أي الفعل الذي يدفع إلى إنجاز فعل، أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الإقناع بهذا الفعل، فالتحريك يستند إلى الإقناع، ويتم فصل هذا الإقناع في فعل إقناعي يعود إلى المرسل، وفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه [2].

3-2: الكفاءة:

تتمثل في الرغبة في الفعل، والشعور بوجود الفعل، والقدرة على القيام بالفعل، وذلك من خلال امتلاك الذات الفاعلة الخبرة والمعرفة الكافية للقيام به.

3-3:الإنجاز:

يتمثل في السعي لتحقيق الموضوع ونقل الفعل من حال لحال.

3-4: الجزاء:

فيه نقيم الأفعال والموضوعات التي تم تحقيقها سواء كان بالإيجاب أم السلب[3].

من خلال ما سبق يتضح أن النموذج العاملي لجريماس عام وشامل، يمكن تطبيقه على جميع النصوص السردية للوصول إلى البنى العميقة لها، وذلك من خلال مجموعة الأحداث والقوى التي أطلق عليها العوامل، متمثلة في الفواعل والممثلين من حدث وشخصيات وراوٍ وزمان ومكان على نحو ما سأتناوله.

---

[1]– جريماس: في الخطاب السردي، ص72.

[2]– بنكراد: السيميائية السردية، ص91.

[3]– جريماس: في الخطاب السردي، ص72.

ثانيًا: البنية العاملية الموضوعية دراسة تطبيقية في رواية ميرامار:

1: الحدث:

يشكل الحدث عنصرًا مهمًّا في العمل الروائي؛ لأن الكاتب من خلاله يستطيع توصيل أفكاره للآخرين من خلال القصة التي يدور الحدث حولها، فالحدث يعد محققًا لسياق النص السردي في صيغة موازية لصيغة تتالي الدوال والعلامات النصية في تتابعها الخطي؛ إذ يحدد مسار الحكاية التي يستحضرها النص موضوعًا، وبالتالي يمكننا عبر تتبع تنامي الحدث وظيفيًّا تحديد مسار النص من بدايته وحتى منتهاه مرورًا بذروته ووقوفًا على تفاصيله وعناصره المكوّنة له [1].

من خلال ذلك تدور أحداث رواية ميرامار[*] في بنسيون "ميرامار" الذي تديره امرأة يونانية الأصل، حول موضوع واحد، هو الثورة الاشتراكية في مصر عام (1952)، وتمتد الرؤية بعدها لتوضح لنا ما نتج عنها من قوانين، كمصادرة أراضي الإقطاعيين وأموالهم وتوزيعها على الفلاحين، كما نتج عنها أيضًا تقييد وقمع الحريات وتفتيت الأحزاب التي خلفتها ثورة سعد زغلول (1919)، فيأتي إلى البنسيون مجموعة من الشخصيات مختلفة في الطوائف والفئات التي تمثل المجتمع، فيجعلها الكاتب تعبر عما بداخلها، وتعطي آراءها فيما يحدث حولها.

فالحدث يشكل عنصرًا متماسكًا ومترابطًا مع بعضه، من خلال مجموعة من القصص أو الأحداث الأخرى، ولذا فسوف أقوم بتقطيعها لمقاطع سردية لتحليلها وفق النموذج العاملي لجريماس.

تضمنت الرواية مجموعة من الأحداث موزعة على مدار العمل الروائي سأتناول منها الحدث الخاص بـ "زهرة البحيري"، وتحليلها طبق النموذج العاملي لجريماس.

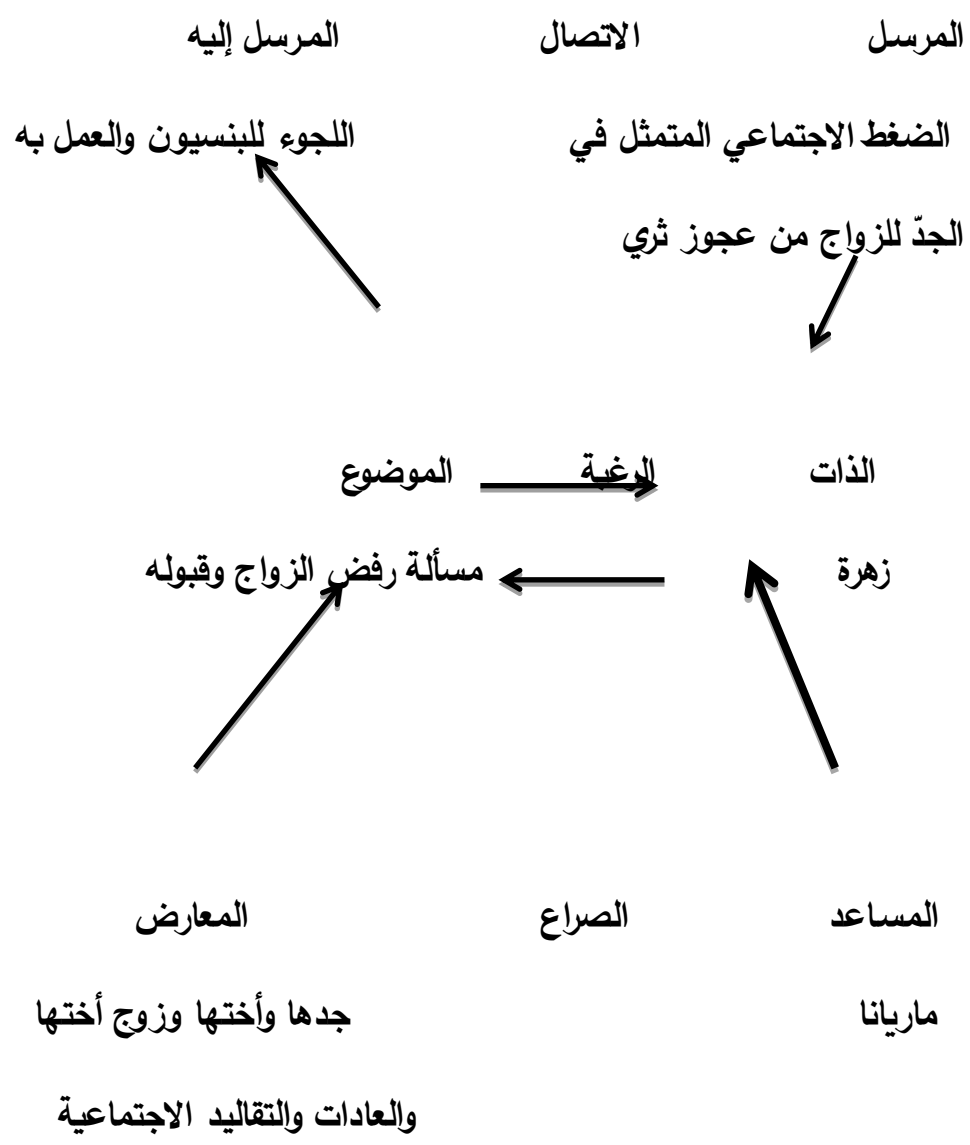
1-1: البرنامج السردي للذات "زهرة" ورفضها الزواج:

---

[1]-شوكت المصري: تجليات السرد في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2015م، ص183.

(*)-تعبر هذه الرواية عن تلك التغيرات العالمية التي طرأت وأحدثت آثارًا كبرى في الفكر الإنساني، ومن أهم تلك التغيرات الثورات الاشتراكية في العالم، التي أوجدت نوعًا من الصراع الفكري الدائر في العالم، ومن هذا المنطلق تدور رواية "ميرامار" حول هذا الصراع الفكري. ولكن "محفوظ" في هذه الرواية قد حدد إطارًا زمانيًّا ومكانيًّا تقع فيه.

يبدأ البرنامج بقدوم عجوز ثري إلى جدّ "زهرة" ليطلب الزواج من زهرة فترفض الزواج من ذلك العجوز، فيضغط الجدّ على "زهرة" لتوافق عليه، ونتيجة لذلك الضغط هربت إلى الإسكندرية قاصدة بنسيون "ميرامار" لعلمها بصاحبته "ماريانا" عن طريق والدها "والد زهرة" الذي كان يبتاع لها الزبد والجبن، وغير ذلك، فترحب بها وتعطيها عملاً به، وعندما جاءت أختها وزوج أختها رفضت الرجوع معهما، وبقيت في البنسيون تسعى من خلاله لحياة أفضل لها، ويتمثل ذلك في الآتي:



من خلال ذلك سوف أرصد التحولات التي تعرضت لها الذات من بداية البرنامج لنهايته، وذلك عن طريق أطوار البرنامج السردي المتمثلة في (التحريك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء)

التحريك:

يمثل التحريك اللحظة الأولى للفعل نحو التحول من وضعية إلى وضعية مضادة، ويتجلى ذلك في قدوم ذلك العجوز الثري للزواج من "زهرة"، فتجد ضغطًا أسريًّا لقبول الزواج من العجوز، وبذلك يصبح الضغط الأسري محركًا للعامل الذات "زهرة" نحو الموضوع، وهو رفض هذا الزواج وعدم الاستسلام للضغط الأسري، وبذلك تنفصل الذات عن موضوعها، ويمكن تمثيل ذلك في الآتي:

(ذ V م)

من هنا يكون بداية البرنامج السردي للذات هو قدوم العجوز لطلب الزواج من "زهرة"، فانتقل من وضعية القبول إلى وضعية مضادة هي الرفض، ويبقى العامل المعارض هنا جدّها وأختها وزوج أختها.

الكفاءة:

تتمثل الكفاءة في القوة والعزيمة التي تتمتع بها الذات في عدم الخضوع والاستسلام للضغط الأسري الذي تعرضت له، وتصميمها على رفض الزواج من العجوز.

فالضغط الأسري الذي تعرضت له زهرة، وتصميمها على رفض الزواج هو الذي دفعها للهروب إلى الإسكندرية قاصدة البنسيون، ويتمثل ذلك في الملفوظ السردي الآتي:

"أراد جدها أن يزوجها من عجوز مثله لتخدمه، والباقي معروف"[1].

فامتلاك الذات العزيمة والإصرار على رفض الزواج هو الذي جعلها تهرب وتتحدى العامل المعارض المتمثل في جدها وأختها وزوج أختها.

الإنجاز:

يتجلى الإنجاز في مرحلة التنفيذ للمشروع، وهو رفض الزواج، ولا يتوقف ذلك الإنجاز على رفض الزواج فقط، بل جعل الذات تتعرض لعوائق، هي مواجهة العامل المعارض، ولكن في المقابل يقف عامل مساعد للذات العاملة ليسهل لها عملية الإنجاز، ويتمثل في صاحبة البنسيون "ماريانا" التي رحبت بها وجعلتها تعمل به خادمة لنزلاء البنسيون، ويتمثل ذلك في الملفوظ السري الآتي:

[1] – ميرامار: ص40.

"وما فعلت إلا أنني آويتها وأعطيت لها عملاً شريفًا..."[1]

وبذلك حققت الذات "زهرة" موضوعها في البرنامج السردي، وهو رفض الزواج وعدم الاستسلام للضغط الاجتماعي، وأصبحت في حالة اتصال بعد انفصال، ويتمثل ذلك في الآتي:

(ذ V م ⟵ ذ 8 م)

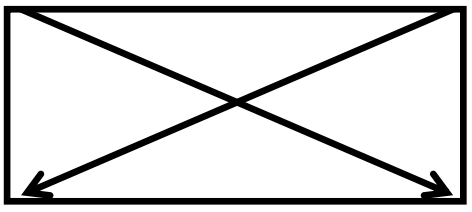
الجزاء:

هو آخر طور في البرنامج السردي، وفيه نقوم بتقويم الفعل المنجز من قبل الذات بالنجاح أو الفشل، فبعد الضغط الأسري على زهرة لقبول الزواج من العجوز نجدها تصرّ على رغبتها وهي رفض الزواج، وتهرب إلى الإسكندرية نتيجة ذلك الضغط، وتسعى للتطلع إلى حياة أفضل لنفسها.

لا يتوقف طور الجزاء للذات "زهرة" برفضها للزواج واللجوء إلى البنسيون، بل تتطور الأحداث وتنتقل الذات "زهرة" إلى الموضوع، ويدخل ذات عاملية جديدة "سرحان البحيري" أحد نزلاء البنسيون محاولًا التقرب من زهرة والتودد إليها حتى أحبته، وأقبلت على التعليم حتى لا ينظر إليها نظرة متدنية، ولكنه يتركها لانتمائها لأسرة بسيطة ولا تملك المال ويخطب معلمتها لما تحمله من وظيفة وثقافة، وغير ذلك.

من خلال تتبعي للبرنامج السردي لـ"زهرة" في الرواية يتبين أن الذات "زهرة" تقف أمام قيمتين متعارضتين، هما (الزواج، أو رفض الزواج)، ويمكن تمثيل ذلك من خلال المربع السيميائي الآتي:

الزواج رفض الزواج



لا رفض الزواج لا زواج

[1] – ميرامار: ص41.

من هنا يتضح أن:

1- غرس جدّ "زهرة" في زهرة الرغبة في الزواج من عجوز فرفضت الزواج، وهربت إلى الإسكندرية وعملت فيه ورفضت الرجوع للقرية.

2- ألمح سرحان البحيري لها بأنه يرغب في الزواج منها ولكنه تراجع عن ذلك بعدما يئس من إقناعها بأن تعيش معه من دون زواج، وخطب معلمتها لما تحمله من مميزات كوظيفتها وثقافت

ثالثًا: سيميولوجيا العناصر السردية في رواية ميرامار:

1- الشخصيات:

كانت الشخصية الروائية قديمًا تابعة في الدراسات النقدية، ونُظر إليها على أنها خاضعة للأحداث، لكن مع تطور الدراسات الحديثة، تغيرت هذه النظرية وجعلوا الشخصية علامة تتكون من دال ومدلول، أي أنها تبدأ كدال لا تتضح دلالاتها إلا مع تقدم السرد،[1] وبذلك أصبحت وحدة مستقلة بذاتها، ولها وظائفها الخاصة التي تقوم بها داخل السرد، كما أن أحداث القصة أصبحت مبنية عليها، لذلك نجد أن الشخصيات حظيت بمكانة داخل السرد العربي الحديث.

فالكاتب الروائي لا يختار شخصياته الروائية بطريقة عفوية، وإنما يختارها نتيجة مراقبته محيطه ومجتمعه والعالم الذي تُمدّ له رؤاه، ثم يمنحها كيانًا مستقلًا، فهذه الشخصيات لا أصل لها في الواقع، ولكن عندما يدخل في الرواية يأخذ أبعادًا سيميولوجية تبعًا لتصور الكاتب،[2] فتحيل على دلالات وأدوار وأفكار محددة سلفًا في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطًا بدرجة استيعابه هذه الثقافة[3]، وقد ضمّت رواية "ميرامار" مجموعة من الشخصيات، قد أتاح لها الكاتب تقديم نفسها بنفسها عن طريق استخدامها ضمير المتكلم، ليبرز مكامنها وحقائقها وتناقضاتها الداخلية والخارجية، واستطاع أيضًا أن يرصد من خلالها وجهات النظر المختلفة في المجتمع المصري عقب ثورة (1952)،

---

[1]- عبد العال بو طيب: الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، علامات في النقد الأدبي- النادي الأدبي الثقافي بجدة- السعودية، مج14، 2004م، ص366.

[2]- جمال مباركي: الشخصية الغربية في رواية" المخطوطة الشرقية" لواسيني الأعرج- خطاب المركز والهامش، مجلة قراءات، ع4، 2012م، ص93.

[3]- محمد بو عزة: تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص ص62- 63.

كالانتهازية أو الانتفاع أو الحب أو الكره، وغير ذلك، وتنوعت الشخصيات الروائية في "ميرامار" ما بين متطورة وغير متطورة على نحو ما سأوضح.

1-أ: الشخصيات المتطورة:

تطور الشخصية نفسها داخل العمل الروائي يرجع إلى أن أفعالها وتصرفاتها التي تعود إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والانفعالات المتناقضة، ما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة(1)، ومن الشخصيات التي أجدها تطور نفسها داخل العمل الروائي شخصية "زهرة البحيري"، وهي فتاة ريفية طموحة تتمتع بالقوة والثقة والجمال، حاول جدها الضغط عليها ليزوجها من عجوز ثري لكنها رفضت، ونتيجة ذلك الضغط هربت إلى الإسكندرية قاصدة بنسيون "ميرامار" لعلمها بصاحبته "ماريانا" عن طريق والدها (والد زهرة) الذي كان يبتاع لها الزبد والجبن، وغير ذلك، وعملت به ورفضت الرجوع للقرية، فكانت موضع استغلال من نزلاء البنسيون، إلا "عامر وجدي"، ولكنها رفضت ذلك الاستغلال وسعت إلى التعليم للتحرر من قيود الجهل والتطلع إلى حياة أفضل، وبعد ذلك تقبل على تعلم مهنة، فالكاتب يصور هذه الشخصية بمصر التي تملك القوة والعزيمة التي تدفعها للتطور والنمو وعدم الاستسلام.

من الشخصيات التي أجدها تطور نفسها أيضًا شخصية "سرحان البحيري"، وهو وكيل حسابات شركة الغزل والنسيج بالإسكندرية، وهو من المنتمين إلى الثورة، وانتماؤه للثورة جعله ينتقل من منصب لآخر إلى أن أصبح وكيل حسابات في شركة الغزل والنسيج، ويمثل سرحان البحيري شخصية الفئة النفعية من الثورة على الرغم من أنه لا يؤمن بها، كما يمثل سرحان البحيري شخصية الانتهازي، وتتمثل هذه الانتهازية في علاقاته مع "صفية بركات" التي تعمل راقصة في ملهى ليلي، ويهجرها عندما يرى "زهرة"، ويقرر الانتقال إلى البنسيون ليتقرب إلى "زهرة" ويفكر في كيفية استغلالها، ثم يتركها هي أيضا؛ لأنها تنتمي لأسرة بسيطة ولا تملك المال، فنجده يقول:"...داخلني حزن وتعاسة. جعلت أقول متحسرًا: لو كانت من أسرة.. لو كانت على علم أو مال..."(2)، ويذهب ليخطب معلماتها "علية محمد" لما تملكه من مميزات كثقافتها ووظيفتها، وغير ذلك، فيقول: "... هنا الثقافة والأناقة والوظيفة..."(3)،

(1)- المرجع السابق: ص56.

(2)-ميرامار: ص230.

(3)-ميرامار: ص ص246- 248

ونتيجة طموحه في تحقيق الثراء نجده يستغل مهنته في الاتفاق مع مهندس الشركة "علي بكير" لاختلاس شحنة غزل من الشركة التي يعمل بها، ولكن تكشف أمرهما، وقبضت الحكومة على صديقه، أما هو فانتحر.

1- ب: الشخصيات غير المتطورة

هي شخصيات تفتقد التعقيد والانفعالات التي حظيت بها الشخصية المتطورة، ما يجعلها شخصيات ثابتة لا تسعى لتحقيق هدف بذاته، وقد احتوت الرواية على العديد من هذه الشخصيات كشخصية "ماريانا" و"طلبة مرزوق" و"حسني علام"، فـ "ماريانا" تظل تحكي للمقيمين في البنسيون عن تاريخها، وما فعلته الثورات بها، و"طلبة مرزوق" يظل هو و"حسني علام" ناقمين على الثورة لما فعلت من مصادرة أموالهما وأراضيهما، وترمز هذه الشخصيات للطبقة الإقطاعية التي أطاحت الثورة بها، ومن الشخصيات غير المتطورة أيضًا شخصية "عامر وجدي"، وهو صحفي قديم ذو ماضٍ سياسي، فنجده ينتقل من حزب إلى آخر إلى أن انضم إلى حزب الوفد وأصبح متعصبًا له، يمثل "عامر وجدي" صورة الشخص المناضل الذي يستغل مهنته في الدفاع عن وطنه، ومن يحاول استغلاله، ويتمثل ذلك في الآتي:

"...تاريخ طويل حقًّا، أسهمت بقدر ملحوظ في شتى تياراته، حزب الأمة، الحزب الوطني، الوفد،..."[1]

وهذا ما نجده متمثلًا في النصائح التي يقدمها لـ"زهرة، فهو يرفض استغلالها أو التدخل في شئونها من قبل الآخرين من نزلاء البنسيون أو حتى صاحبته، ولكنه اعتزل السياسة وقدِم إلى البنسيون عندما وجد أن الحاضرين قد تنكروا لتاريخه النضالي حاملًا معه ذكريات الماضي ليعيش عليها، ويعبر عن ندمه لعدم تسجيله هذه الذكريات، فيقول:

"انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة. أيها الأنذال، أيها اللوطيون ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة"[2].

[1] – ميرامار: ص56.

[2] – ميرامار: ص16.

2- السـرد:

2-أ:الحكـي:

يحتوي الحكي على قصة ما، تضم أحداثًا معينة، وهذه الأحداث تحتاج إلى طريقة يحكي بها هذه القصة، وقد جاءت هذه الطريقة متمثلة في السرد الذي يعتمد عليه في تميّز أنماط الحكي بشكل أساسي. وبما أن القصة تحتوي على قصة تحكى، فلا بد لها من طرفين، طرف أول يسمى "راويًا"، وطرف ثانٍ يسمى "مرويًا له" أو قارئًا، وأن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها (القصة)، ويمكن تمثيل ذلك على هذا النحو:

الراوي ← القصة ← المروي له [1]

يقوم الراوي بتقديم القصة من خلال مجموعة من الأساليب، ويختلف تقديم هذه الأساليب من خلال المسافة التي تكون بين الراوي والشخصية، فإذا ساد أسلوب الراوي عن الشخصية، فيكون الأسلوب (مسرودًا)، وإذا تنحى جانبًا وجعلها تعبر عن نفسها، فيكون الأسلوب (مباشرًا)، أما إذا نقل كلامها بلسانه، فيكون الأسلوب (غير مباشر).

كان أفلاطون أول من فطن للكيفية التي يقدم بها هذه الأساليب من خلال الكتاب الثالث من الجمهورية؛ حيث بيّن فيه صيغتين سرديتين تتمثل إحداهما في أن يكون الراوي هو نفسه المتكلم، وسمى هذه الصيغة (السرد/الحكاية)، والثانية يكون فيها الراوي غير متكلم، وإنما شخصية ما، وسماها (المحاكاة).[2]

2- ب:الأسلوب المسرود:

وفيه تتسع المسافة بين الراوي والشخصية؛ ويرجع ذلك لهيمنة الراوي على الأحداث من دون ترك حرية الكلام للشخصية للتعبير عن نفسها، وما ورد في الرواية من هذا الأسلوب نجده متمثلًا في رسم عامر وجدي صورة "ماريانا" في أيام شبابها قبل أن يخربها الزمن، فيقول:

"ما أجمل الصورة النابضة بالشباب. قد وضعت على المقعد ركبة الساق اليمنى وأراحت الأخرى على الأرض، ومالت بجذعها نحو مسند المقعد ملقية معصميها عليه، واستدار وجهها

---

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص45.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،1997م، ص178.

ليواجهه الكاميرا باسمًا معتزًا بملاحته وقد انحسر ديكولتيه الفستان الكلاسيكي الفضفاض عن قاعدة العنق الطويل ونحر منبسط كالمرمر "[1]

الأسلوب المباشر:

فيه تقل المسافة بين الراوي والشخصيات؛ حيث يتوارى الراوي خلف هذه الشخصيات بعد تقديمه لهيئاتها أو أقوالها ليعطي لها الحرية للتعبير عن حالها، وهذا ما نجده في الرواية عندما ترك الراوي الحريّة لشخصية لـ "ماريانا" لإخبار" عامر وجدي" بتدهور حالها نتيجة الوحدة والمرض قبل أن يأتي للبنسيون، فيقول: " ضحكت وقالت:

- قبل أن تجيء كنت أجلس وحدي، لا أنتظر أحدًا أعرفه. مهددة دائمًا بأزمة كلى"[2]

الأسلوب غير مباشر:

فيه تتوسط المسافة بين الراوي والشخصية، فيقوم الراوي بنقل حديثها بلسانه من دون إعطائها الحرية في الكلام كما في الأسلوب المباشر، وجاء ذلك الأسلوب متمثلًا في الكلام الذي نقله "عامر وجدي" عن "ماريانا" بأن البنسيون أصبح هو المورد الوحيد لدخلها، وتستقبل فيه جميع الأفراد الذين يوفدون إليه، بعد أن كانت تستقبل فيه السادة فقط، ما يدل لنا على مدى الحزن والألم الذي تشعر به .

نتيجة لذلك، فيقول: "قالت إنه لم يعد لها من مورد إلا البنسيون، ولذلك فهي ترحب بنزلاء فصل الشتاء ولو كانوا من الطلبة المزعجين، وفي سبيل ذلك تستعين بالسماسرة وبعض خدم الفنادق. ردت ذلك بحزن عزيز قوم ذل"[3]

وكذلك ما نقله منصور باهي عن ماريانا عن تاريخها وما مرت به في حياتها من ثراء وانحدار، فيقول:

"وهكذا تطوعت برواية تاريخ حياتها، نشأتها الناعمة المنعمة، حبها وزواجها الأول من كابتن إنجليزي، زواجها الثاني من ملك البطارخ وقصر الإبراهيمية، ثم فترة الانحدار، ولكن أي انحدار؟!، كان بنسيون السادة، الباشوات والبكوات، أيام الحرب"[1].

---

[1]– ميرامار: ص24.

[2]–ميرامار: ص16.

[3]– ميرامار: ص11.

2-ج: الراوي والرؤية السردية:

يشغل الراوي مكانة مهمة في العمل الروائي، فلا يوجد سرد من دون راوٍ؛ لأنه يعد الصوت الذي ينقل الأحداث للمتلقي عبر نص، وقد ميز جيرار جنيت بين شكلين للعلاقة بين السارد والقصة.

1- السارد المشارك في القصة التي تحكى، ويسميه جنيت (السارد داخل الحكي).

2- السارد غير المشارك في القصة التي تحكى، ويسميه جنيت (السارد خارج الحكي)[2].

وقد اشتملت رواية ميرامار على هذين الشكلين للسارد، ومثال ما وجد للراوي المشارك في الحدث ما نجده في قول حسني علام في تعليقه على ليلة أم كلثوم، حين يقول:

"ليلة أم كلثوم متوجة حتى في بنسيون ميرامار. أكلنا وشربنا وضحكنا. خضنا في موضوع حتى في السياسة، لكن الخمر نفسها لم تستطع أن تقهر عاطفة الخوف..."[3]

أما الراوي غير المشارك فنجده في قول منصور باهي من خلال وصفه للمعركة التي دارت بين سرحان البحيري وزهرة، حين يقول:

"دقت الساعة الكبيرة فوضعت أصبعي في أذني حتى لا أعرف الوقت، ثم ترامت إلىّ أصوات غريبة. استمرت في إصرار وارتفعت. مشاحنة؟.. شجار؟. إن الأحداث التي تقع في البنسيون تكفي قارة بأكملها. وحدس قلبي بأن زهرة محورها كالعادة، وفتح باب بعنف فوضحت الأصوات تمامًا. زهرة وسرحان !. وثبت إلى الباب ففتحته، رأيتهما في الصالة وجهًا لوجه كديكين والمدام تحول بينهما"[4]

ويرتبط مصطلح "الرؤية السردية" بالراوي فلا يجوز وجود راوٍ دونها، وتتعلق هذه الرؤية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، ويسمى ذلك بالمنظور، أي من الذي يحكي،[5] وقد ميز "تودوروف" بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية، هي (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج).

---

[1]- ميرامار: ص150.

[2]- محمد بو عزة: تحليل النص السردي، ص85.

[3]- ميرامار: ص102.

[4]- ميرامار: ص189.

[5]- محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي، ص76.

الرؤية من الخلف: (السارد > من الشخصية)

فيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فتمتد رؤيته خلف الجدران، ويصف ما بداخل الشخصية، ويقل هذا النوع من الرؤية في رواية ميرامار، نظرًا لتعدد أصواتها، ما أتاح لها تقديم نفسها بنفسها، ووجد هذا النوع من الرؤية متمثلًا في وصف "عامر وجدي" لحال أخت زهرة وزوجها في رأيهما لمدام "ماريانا" عندما جاءا لاسترجاعها ورفضت، فيقول:

"... لن أرجع ولو رجع الأموات.

وهمّ زوج أختها بالكلام ولكنها بادرته:

- لا شأن لك بي!

وأشارت إلى المدام قائلة:

- إني أعمل هنا كما يعمل الشرفاء وأعيش من عرق جبيني!

خيّل إليّ أنهما يودان أن يصارحاها برأيهما في المدام والبنسيون وتمثال العذراء ولكنهما لا يستطيعان"[1].

فالسارد هنا لا يكون مجرد شاهد للحدث، بل يوضح رد فعل زهرة وأختها من البنسيون ومن صاحبته اليونانية.

الرؤية مع: (السارد = الشخصية)

تكون فيها رؤية السارد مساوية لرؤية الشخصية، فلا تعرف أكثر مما تعرفه هذه الشخصية، وتكثر هذه الرؤية في رواية ميرامار؛ لأن رواتها يستخدمون ضمير المتكلم، كما يمكن استخدام ضمير الغائب شرط أن تكون معرفة السارد لا تزيد عن معرفة الشخصية، فعامر وجدي الراوي الأول لا يعرف كل شيء عن ماريانا، فإذا كنا قد تعرفنا إلى بعض المعلومات عن زواجها من خلال الحوار الذي دار بينه وبينها، إلا أننا نجده يستقي باقي معلوماته من خلال التخمين، ورؤيته البصرية من خلال الصور المعلقة على الجدار، فيقول:

[1]– ميرامار: ص71.

"أجلت البصر في الجدران المنقوش عليها تاريخها. هاك صورة الكابتن بقبعته العالية، وشاربه الغزير في البدلة العسكرية، زوجها الأول، ولعله حبيبها الأول والأخير الذي قتل في ثورة 1919. وفي الجدران المقابل وفوق المكتبة صورة أمها العجوز، كانت مدرسة. على مرمى البصر في الصالة فيما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية، أفلس ذات يوم فانتحر"[1]

فهذه المعلومات عن "ماريانا "لم نعرفها إلا من خلال تقديم "عامر وجدي" لها، فيزيدنا معرفته عن حياتها.

ولمعرفة الراوي المحدودة، فإن ذلك يجعله يترك الشخصية تقدم نفسها بنفسها للكشف عما في داخلها، كقول ماريانا معلقة على حالها:

"كنت سيدة يا مسيو عامر، أحب الحياة الحلوة والنور والفخامة والأبهة والملابس والصالونات، وكنت أهلّ على المدعوين كالشمس...

- رأيت ذلك بعيني...
- كانت تهل أيضًا كالشمس ..
- وكان النزلاء من السادة ولكن لم يعزني ذلك عن تدهوري..."[2]

فمن خلال هذا الحوار نجد أن "مريانا" تقارن بين حياتها الماضية وما كانت تتمتع به من جمال، ومكانة مرموقة، وحياتها الآنية بما فيها من تدهور وانحدار، فالكاتب تركها هنا تقدم نفسها لأنه لم يعرف عن حياتها إلا القليل.

الرؤية من الخارج: (السارد < من الشخصية)

يكون فيها السارد أقل معرفة من الشخصية الروائية، فنجده يصف ما يسمعه من دون التدخل في عمق الشخصية، ومن أمثلة ذلك:

---

[1]- ميرامار: ص20.

[2]- ميرامار: ص21.

"وأنا خارج من الحمام رأيت في الطرقة شبحين، زهرة وسرحان البحيري، في مهامسة أو مناجاة. لعله أراد أن يداري موقفه فرفع صوته متحدثًا في بعض الشئون التي تعد الفتاة مسئولة عنها. مضيت إلى حجرتي كأنما لا أرى ولا أسمع ولكن اجتاحني القلق"[1]

وكذلك أيضًا:

"... فأخذتُ المرأة الغريبة من معصمها، وذهبتُ بها خارجًا وليس علىّ – عدا البيجاما – إلا الروب. دفعتها برقة أمامي، معلنًا لها عن أسفي، واضعًا نفسي في خدمتها. كانت تغلي بالغضب غليانًا، وتسب وتلعن، ولم يبد عليها أنها أحست بوجودي بعد"[2]

فالراوي هنا يقدم معلومات سطحية لقلة معرفته بهذه الشخصية فهو لا يعرف مَن هذه المرأة وما علاقاتها بسرحان البحيري.

3- الـزمـان الفنـــي:

يعد الزمن عاملًا أساسيًّا ومهمًّا في العمل الروائي، فهو لا يقل أهمية عن عناصر البنية السردية الأخرى، ولكن بالرغم من أهميته فإن الاهتمام بتحليله لم يأت إلا مؤخرًا على يد الشكلانيين الروس، والبنيويين الذين اتجهوا إلى دراسة الزمن وقاموا بتحليله والاهتمام به.

فالزمن يمثل المحور الذي يكسب الرواية حيوية وتدفقًا، من حيث لمس الحاضر، وإثارة الذكريات التي تتعامل وتتغلغل في تشكيله، إذ إن اللحظة الحاضرة تتغلغل فيها خيوط الماضي، كما أن المرء لا يتصرف في المواقف منطلقًا من ظروف هذا الموقف بقدر ما يتصرف انطلاقًا من الخبرة الماضية التي يكون الزمن نسيجها الأعمق[3].

ومن الجدير ذكره أن زمن الرواية ليس زمنًا حقيقيًّا، وإنما هو زمن خيالي يختلف عن الزمن الواقعي، فزمن الرواية زمن اختزالي لأحداثها الطويلة في كلمات وسطور وجمل؛ لذا يجب على الكاتب اختيار أسلوب إقناعي يستطيع من خلاله إقناع القارئ بأن ما يحدث في زمن الرواية يمكن أن يحدث في الزمن الواقعي.

وتعددت صور الزمن في الرواية فهناك زمن (للقصة، والكتابة، والقراءة)، وقد فرق تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب زمن خطي، أما زمن القصة فهو

---

[1]– ميرامار: ص58.

[2]–ميرامار: ص112.

[3]– يحيى محمد القناص: صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقع والخيال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017م، ص242.

متعدد الأبعاد، ويمكن أن تقع فيه عدة أحداث في الوقت نفسه، بينما يجد الخطاب نفسه مضطرًا إلى وصفها حدثًا تلو الآخر، فيتخلى الكاتب عن الزمن الطبيعي ولم يلزم به، وهذا ما يعرف بالانحراف الزمني[1].

وسوف تتناول الدراسة صور البنية الزمنية في رواية "ميرامار" لـ "نجيب محفوظ" وفقًا لتقسيم "جيرار جنيت"، التي جاءت متمثلة في:

أ- الترتيب الزمني المتمثل في (الاسترجاعات، الاستباقات).

ب- الإيقاع السردي من حيث (المشهد، الوقفة، التلخيص، الحذف).

3-1: الترتيب الزمني:

نعني به دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة بنظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[2].

فالقاص قديمًا كان يقدم القصة في زمن تسلسلي واحد، أما حديثًا فنجده يقطع هذا التطور الزمني؛ لأن طرح ذات للخطاب كأداة أساسية لتحريك هذه البنية، يحيل ذلك على البعد الزمني، وترقب انتشار هذا الزمن في مسارات زمنية خاصة، تحول البنية من العمومية إلى ما يشكل خاصية هذا الخطاب أو ذاك، كما أنه يتميز بتحويل محور الاقتضاء (التسلسل المنطقي للبرامج السردية) إلى محور التعاقب (البعد الزمنى للأحداث) ما يؤدي إلى إنتاج أثر معنوي (زمنية)، وبذلك يتم تحويل التنظيم السردي إلى قصة[3]، فينتقل ما بين الحاضر والماضي والمستقبل، فيعود بذاكرته إلى أحداث وقعت فيما يعرف بالاسترجاع، أو يتنبأ بوقوع شيء فيما يعرف بالاستباق[4]، على نحو ما سنوضح.

الاسترجاع:

تعد تقنية الاسترجاع أولى تقنيات المفارقات الزمنية التي لا غنى عنها في النص الروائي. "وفيها يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص115.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص47.

[3]- بنكراد: السيميائية السردية، ص ص135- 136.

[4]- انظر سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص54 وما بعدها.

في لحظة لاحقة لحدوثها"[1]، ولما في الماضي من ذكريات بعيدة وقريبة قُسّم الاسترجاع إلى (خارجي، داخلي، مزجي).

الاسترجاع الخارجي:

فيه يرجع الكاتب بأحداث ماضية "تعود إلى ما قبل بداية الرواية"[2]، ويعد الاسترجاع الخارجي أكثر أنواع الاسترجاعات شيوعًا وانتشارًا في الرواية، ويلجأ إليه الكاتب ليوصل لقارئه ماضي الشخصية ويعرفه ببعض أحداثه، "ويرتكز هذا النوع من الاسترجاعات في الافتتاحية أو عند ظهور شخصية جديدة، للتعرف إلى ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى"[3].

الاسترجاع الداخلي:

"يعود الكاتب فيه إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية"(4)، "ويكون الحقل الزمني لهذه الاسترجاعات متضمنًا في الحقل الزمني للحكاية الأولى، التي تنطوي–نتيجة لذلك– على خطر واضح وهو الحشو أو التضارب"[5].

الاسترجاع المزجي:

يجمع هذا النوع من الاسترجاع بين النوعين السابقين، وتكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها[6].

وقد حفلت رواية "ميرامار" بجميع أنواع الاسترجاعات(*)، ومن الاسترجاعات التي ذكرت في الرواية استرجاع "عامر وجدي" لسوء المعاملة التي تعرض إليها من قبل رؤسائه في العمل، ووصف هيئته وشكله كأنها من عهد سيدنا نوح عليه السلام، وأن عباراته لم يعد لها قيمة كما في السابق، فيقول:

---

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[2]– المرجع السابق: بناء الرواية، ص58.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ص121– 122، وانظر كذلك سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[4]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[5]– جيرار جنيت: خطاب في الحكاية بحث في المنهج، ص61.

[6]– المرجع السابق: ص60.

(*)– تتمثل في(7، 9، 11، 14، 15، 16، 17، 18، 28،29، 90، 94، 102، 104، 108، 125، 127، 162، 168،180، ...) وغيرها.

"ذلك العجوز الذي يخفي جسمه المحنّط تحت بدلة سوداء من عهد نوح، وقال من عينه الزمن الهازل رئيسًا للتحرير:

زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة؟!.

راكب طيارة أيها القرة جوز المفعم شحمًا وغباء..."[1]

قد يرتبط الاسترجاع بالمونولوج الداخلي للشخصية، فمن خلال الحديث الذاتي للشخصية نستطيع التوصل إلى آرائه وأفكاره، وهذا ما نجده في قول عامر وجدي عندما كان يبدي وجهة نظره في الثورة بأنها ثورة زائفة، فيقول:

"ها أنا شبه سجين في بيتي وعرائض التأييد تزّف إلى الملك.

زيف وكذب يا دولة الزعيم.

حسبت الثورة قد طهّرت النفوس من ضعفها.

الجو سليم الحمد لله.. سأسمع دولتكم مقالة الغد"[2]

من الاسترجاعات أيضًا استرجاع "حسني علام" موقفه من التعليم بأنه يسبب له المشاق والتعب بسبب المسافة التي كان يقطعها للمدرسة، لذلك كان يكره الذهاب للمدرسة، مما يعرفنا على ضيقه، وكرهه للتعليم، فيقول:

"هلمّ معي إلى رحلة غريبة. يوم رهيب، زجر وتأنيب من أخي، تأنيب من عمي، المدرسة المدرسة، بنا إلى الطريق الزراعي، رحلة طويلة وغريبة، شمالًا وجنوبًا، ليلًا ونهارًا، عند كل بلدة نتزود بالطعام والشراب، لم أعد قاصرًا..."[3]

وتذكره أيضًا لزهرة عندما رجع للبنسيون بعد قضاء وقت خارجه، ما يوضح لنا مدى لهوه، فيقول:

"عدت إلى البنسيون عصرًا ... كان المدخل والصالة خاليين فأخذت دشًّا، وتحت الماء تذكرت الفلاحة المليحة..."[1]

---

[1]- ميرامار: ص ص14- 15.

[2]-ميرامار: ص20.

[3]-ميرامار: ص108.

3-2: الاستباقات:

يختلف الاستباق عن الاسترجاع في أنه تنبؤ لما يحدث في المستقبل أو مسبقًا، أو بمعنى أدق "هو كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذْكَر مقدمًا"[2]، والحكاية التي تكون بضمير المتكلم أحسن علامة للاستباقات من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به الذات، الذي يرَخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن؛ لأن هذه التلميحات تشكّل جزءًا من دوره نوعًا ما.[3]

وتنقسم الاستباقات في الرواية إلى نوعين (استباقات خارجية، وأخرى داخلية).

الاستباقات الخارجية: تغطي فترة زمنية تقع بعيدًا عن نهاية الحكاية الأولى.

الاستباقات الداخلية: هي التي تنحسر في حيز الحكاية الأولى، ولكنها تتحقق لاحقًا لنقطة انطلاق السرد.

ووردت الاستباقات[*] في رواية "ميرامار"، وقد تأتي ضمنية أو مصحوبة بإشارة كالسين وسوف وما شابه ذلك، وتمثل ذلك في استباق "عامر وجدي" الداخلي لزيارة "ماريانا" للطبيب، فيقول:"كانت قد ارتدت معطفها الأسود والإشارب الكحلي تأهبًا لزيارة الطبيب، وجلست تنتظر الوقت المناسب للذهاب"[4]

جاء الاستباق الداخلي أيضًا في إخبار "سرحان" "ماريانا" بمغادرته للبنسيون، فتقول:

"... تكشّف أخيرًا ذاك السرحان على حقيقته.

تمتمت:

- قابلني منذ ساعات في الترينون فأخبرني بأنه سيغادر البنسيون!"[5]

أما الاستباق الخارجي فنجده في تعليق" طلبة مرزوق" على حال زهرة بعد ما غيرت من هيئتها، فيقول:

"سنشاهدها في الصيف القادم في الجنفوار أو مونت كارلو" ص42

---

[1]- ميرامار: ص99.

[2]- جيرار جنيت: خطاب في الحكاية بحث في المنهج، ص51.

[3]- المرجع السابق: ص76.

[*]- تتمثل في (20، 24، 26، 29، 36،40، 42، 44، 74، 81، 82، 83، 91، 93، 94، 96، 103، 111، 113، 115، 117، 138، 144، 151، 152، 181،158، 182، 183، 269، 270، 271، 282، ...) وغيرها.

[4]- ميرامار: ص 24.

[5]- ميرامار: ص81.

واستباقه الداخلي أيضًا لما سيقع في البنسيون من أحداث حزينة، فيقول:

"سينقلب البنسيون جحيمًا" ص51.

وكذلك ورد الاستباق الخارجي أيضًا في حديث "زهرة" مع "عامر وجدي" ورأيها من زواجها لمحمود أبو العباس، فتقول:

"... إنك تراني شيئًا حقيرًا لا يجوز له أن ينظر إلى فوق!

فلوحت بيدي معترضًا وقلت:

- المسألة أنني أراه زوجًا كفئًا، هذا كل ما هناك.

- سأعود معه إلى مثل حياة القرية التي هربت منها!"[1]

3-3: الإيقاع السردي:

يتمثل الإيقاع السردي في سرعة السرد وبطئه، وهو "النسبة بين زمن الحكاية مقاسًا بالثواني والدقائق والساعات والأيام والسنين، وطول النص مقاسًا بالكلمات والأسطر والصفحات"[2]، وقد اقترح "جيرار جنيت" دراسته من خلال مجموعة من التقنيات الحكائية متمثلة في (مشهد، وقفة، تلخيص، حذف).[3]

3-3-1: بطء الزمن السردي: ويتمثل في:

المشـهد:

فيه يتطابق أو يتساوى زمن السرد مع زمن الحكاية، كما أنه يعد أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، ما يصعب علينا دائمًا أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف.[4]

وكثر ذكر المشاهد الحوارية[*] في رواية "ميرامار"، فنجدها ترتبط بتأزم الحدث، ويتمثل ذلك في الحوار الذي دار بين "عامر وجدي" ورئيسه في العمل، الذي يتبين من خلاله فرحة

---

[1]- ميرامار: ص74.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص77.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص76.

[4]- المرجع السابق: ص76.

[*]- تتمثل في(9، 10، 11، 15، 16، 17، 18، 20، 21، 22، 25، 26، 45، 90، 94، 95، 96، 97، 99، 100، 101، 102، 104، 105، 143، 144، 146، 147، 151، 160، 165، 172، 173، 178، 179، 180، 272، 282،...) وغيرها.

رئيسه في العمل بعد أن قرر "عامر وجدي" تقديم استقالته من عمله في الصحافة، ومدى حزن "عامر وجدي" لعدم تكريمه وتوديعه عندما قدّم استقالته، فيقول:

"– سيدي الأستاذ، أستودعك الله.

رمقني في ضجر، وهو يضيق بي كلما رآني، قلت:

- آن لي أن أعتزل.
- خسارة كبيرة ولكنني أرجو لك حياة طيبة.

انتهى كل شيء.

انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة. أيها اللوطيون ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة!"[1]

وكذلك الحوار الذي دار بين "زهرة" وأختها وزوج أختها في البنسيون حول رجوعها للقرية، ويتمثل في الآتي:

"فقالت لي المدام هامسة:

- تعال معي، أهل زهرة حضروا"

مضيت معها إلى المدخل فرأيت شقيقة زهرة وزوجها جالسين والفتاة واقفة في وسط المكان تنظر إليهما في صلابة وعناد، وكان الرجل يقول:

- حسن أن تذهبي إلى المدام ولكن عار أن تهربي.

وقالت لأختها:

- فضحتينا يا زهرة في الزيادية كلها.

فقالت زهرة بغضب وحدة:

- أنا حرة ولا شأن لأحد بي..."[2]

ويرتبط المشهد الحواري بموقف عاطفي، مثل الحوار الذي دار "سرحان" و"زهرة" ومبادلتهما الحب، فيقول:

"... وهمست في أذنيها ورائحة شعرها الآدمية تملأ أنفي:

- تعال إليَّ ليلًا..

---

[1]– ميرامار: ص16.

[2]– ميرامار: ص70.

تفرست في وجهي قليلًا ثم سألتني:

- ماذا تريد؟

- أريدك أنت يا زهرة..

لاحظت نظرة جادة في عينيها وهي تفكر، فسألتها:

- ستأتين؟

سألتني بمرارة:

- ماذا تريد منّي؟

أفقت قليلًا من سكرتي وقلت بحذر:

- نتحادث ونتبادل الحب!

- لكننا نفعل ذلك الآن..."[1]

يوضح الحوار أيضًا الفروق الطبقية في المجتمع المصري، ويتمثل ذلك في الحوار الذي دار بين "سرحان البحيري" و"حسني علام" حول امتلاك حسني علام مئة فدان، وامتلاكه هو عشرة فدادين، فيقول:

" ... ثم سألني ضاحكًا، وبلا حقد ظاهر:

- خبرني لم تملك وحدك مئة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتي عشرة فقط؟

فسألته وأنا أكظم غيظي:

- ولمَ تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطًا واحدًا!!"[2]

قد يرتبط المشهد أيضًا بالحوار الداخلي للشخصية (المونولوج) مما يعرفنا على أعماق ومكامن الشخصية وطريقة تفكيرها، ومن أمثلة ذلك حوار "منصور باهي" الذي دار في نفسه عندما بدأ التعرف إلى نزلاء البنسيون، فيقول:

"وعلى مائدة الإفطار تعرفت بالنزلاء. أسرة متنافرة غريبة. وإني لفي حاجة إلى تسلية. إذا تغلبت على ما يشدني إلى الداخل فقد أنعم بصاحب أو بصديق، لمَ لا؟. لنطرح عامر

[1] – ميرامار: ص ص228 – 230.

[2] –ميرامار: ص ص123 – 124.

وجدي وطلبة مرزوق فهما من جيل راحل، ولكن ماذا عن سرحان البحيري وحسني علام؟..." [1].

الوقفة :

فيه يقوم الكاتب بقطع سيرورة الزمن ويعطل حركتها، ليقدم لنا تفاصيل في عرض الحدث، وقد تجلت الوقفات[*] في رواية "ميرامار" في وصف عامر وجدي للعمارة التي يقع فيها بنسيون "ميرامار"، فيقول:

"العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شيء في لا مبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس في البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلخ، ..." [2]

وظهرت الوقفة أيضًا لتقدَّم لنا تفاصيل الأحداث، في وصف "حسني علام" المشاجرة التي دارت بين سرحان وعشيقته صفية بركات وزهرة، فيقول:

"كنت مستيقظًا لتوي من القيلولة فخرجت إلى الصالة. وضح لي أن ثمة معركة في المدخل. نظرت من فرجة البارافان فرأيت مشهدًا مسليًا حقًا. امرأة غريبة ممسكة بتلابيب صديقنا البحيري تنهال عليه ضربًا وسبًّا، وزهرة واقفة متوترة الأعصاب تنطق بكلمات سريعة وتحاول التخلص بينهما" [3]

وتأتي أيضًا لذكر صفات الأشياء، وتفصيلها كالهيئة واللون، ويتمثل في وصف "عامر وجدي" لـ "ماريانا"، فيقول:

"ما أجمل الصورة النابضة بالشباب. قد وضعت على المقعد ركبة الساق اليمنى وأراحت الأخرى على الأرض، ومالت بجذعها نحو مسند المقعد ملقية معصمها عليه، واستدار وجهها ليواجه الكاميرا باسمًا معتزًّا بملاحته وقد انحسر ديكوليته الفستان الكلاسيكي الفضفاض عن قاعدة العنق الطويل ونحر منبسط كالمرمر" [4]

---

[1]- ميرامار: ص151.

[*]- تتمثل في (7، 8، 12، 14، 15، 20، 23، 24، 28، 25، 27، 28، 42، 89، 91، 92، 93، 96، 98، 101، ، 112، 117، 125، 145، 150، 154، 156، 159، 162، 167، 178، 269، 270، 272، 276،...)

[2]- ميرامار: ص ص 7- 8.

[3]- نفسه: ص 112.

[4]- نفسه: ص 24.

3-3-ب: سرعة السرد:

التلخيص:

تعد تقنية التلخيص عكس تقنية المشهد، فالتلخيص يساعد على سرعة عملية السرد، ويقوم فيه الراوي "بسرد وقائع حدث في بضع فقرات أو صفحات، لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1]، وقد يأتي محددًا أو غير محدد.

تجلت تقنية التلخيص[*] في رواية "ميرامار" في تلخيص فترات زمنية طويلة والمرور عليها سريعًا. كتلخيص "ماريانا" على حال البنيسون بأنه كان للسادة، ولكن أصبحت تستقبل فيه جميع الفئات، فتقول:

" قالت وهي تتنهد وقد لمحت لأول مرة طاقم أسنانها:

- كان بنسيون السادة!.

فقلت مواسيًا:

- سبحان من له الدوام.

فعادت تقول وهي تلوي بوزها: أكثر النزلاء شتاء من الطلبة، وأما في الصيف فأستقبل كل من هبّ ودبّ"[2]

وقولها أيضًا:

"قالت إنه لم يعد لها من مورد إلا البنسيون، ولذلك فهي ترحب بنزلاء فصل الشتاء ولو كانوا من الطلبة المزعجين، وفي سبيل ذلك تستعين بالسماسرة وبعض خدم الفنادق. رددت ذلك بحزن عزيز قوم ذل" ص11

ويأتي التلخيص أيضًا للإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث. كتلخيص "حسني علام" لسهراتهم حول ليلة أم كلثوم، فيقول:

"ليلة أم كلثوم مُتوّجة حتى في بنسيون ميرامار. أكلنا وشربنا وضحكنا، خضنا في كل موضوع حتى في السياسة، لكن الخمر نفسها لم تستطع أن تقهر عاطفة الخوف. صال عامر وجدي وجال فحكى على الربابة أساطير مجد لا شاهد عليها إلا ضميره..."[1]

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص109.

(*)- (10، 11، 13، 14، 16، 17،20، 21، 22، 23، 25، 27، 56، 98، 99، 102، 114، 125، 147، 150، 153، 184،...) وغيرها.

[2]- ميرامار: ص13 .

الحذف:

يشكل الحذف تقنية من تقنيات الإيقاع السردي التي تحدث سرعة في عملية السرد. وهو عكس الوقفة، فالكاتب فيه يتجاوز المراحل الزمنية من القصة دون الإشارة إليها بشيء ، ومن أمثلة ما جاء في الرواية من الحذف ما ورد بين صديق منصور باهي في حوار دار بينهما، فيقول:

"– ... لم نرك منذ عامين، وبالدقة منذ تخرجك.

- بلى، فقد عينت في محطة الإسكندرية كما تعلم.

- أعني أنك هجرتنا تمامًا.

- بعض المتاعب .. أعني صادفتني بعض المتاعب"[2]

فهو هنا لم يذكر شيء عن هذين العامين.

[1]– ميرامار: ص ص102- 103.

[2]– ميرامار: ص148.