التداخل السردي بين الواقعي والمتخيل
في رواية (هنا القاهرة) لإبراهيم عبد المجيد

د. أحمد محمد فؤاد مصطفى
أستاذ النقد الحديث المساعد بقسم اللغة العربية
(كلية التربية – جامعة عين شمس)

2018م

ملخص البحث

تعتبر (هنا القاهرة) (2014م) لإبراهيم عبد المجيد من الروايات شديدة الاقتراب من الواقع المجتمعي في مصر بعامة، والقاهرة بخاصة، في فترة السبعينيات من القرن العشرين؛ حيث تركز على شخصية المثقف، بقدراته على إظهار تناقضات (السبعينيات) وتحولاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والتي لا تزال تلقي بظلالها على الأوضاع السائدة في اللحظة الراهنة.

ويوضح ذلك أننا أمام رواية تتخذ من (المكان) و(الحكاية السردية) وسيلة لمزج الواقع بالخيال؛ بغية إعادة صياغته بما يتراءى للمبدع؛ ومن هنا يهدف هذا البحث إلى تعرف ملامح الواقعي والمتخيل في هذا النص السردي، وملامح التقارب والتنافر بينهما، واستكشاف إلى أي حد وُفِّق المؤلف في تقديم وجهة نظره السردية، عبر الاعتماد على الواقعي والمتخيل في حكاياته السردية.

ولبلوغ أهداف البحث على هذا النحو جاءت المناقشة والتحليل عبر ستة محاور، قدم الأول فكرة موجزة عن العلاقة بين الواقعي والمتخيل في النص السردي، وناقش الثاني الوظائف البنائية لكون البطل هو السارد بضمير المتكلم، وقدم الثالث فنيات اختيار القاهرة فضاء روائيًّا في النص السردي، وفنيات الاعتماد على (التزامن) في معظم جوانب الحكي السردي، وناقش الرابع مدى اعتماد المبدع على وسائل (التحفيز الواقعي) داخل النص السردي، ورصد المحور الخامس هيمنة ذكر التفاصيل الدقيقة على الحكي والوصف معًا، في حين ناقش المحور الأخير اللغة المجازية والحوار الفصيح الذي يحكي الأحداث الواقعية.

وقد أكدت المناقشة داخل محاور الدراسة أن هذه الرواية حازت الكثير من فنيات الخطاب السردي، بما جعل الحكاية السردية جسرًا واصلاً بين الواقعي الحياتي والمتخيل الإبداعي،

بصورة متناغمة، استطاع من خلالها المؤلف تقديم لوحة سردية جمالية تجمع بين الواقعي والمتخيل ببراعة يستحق عليها الثناء.

المقدمة:

يلاحظ في النصوص السردية تداخل واضح بين جانبين، يمثلان علاقة تناقض إلى حد كبير، وهذان الجانبان هما الجانب الواقعي المعتمد على الواقع المعاش والخبرات الحياتية المباشرة، والجانب المتخيل المعتمد على خيال المؤلف ورؤاه وإبداعه الذي قد يختلف في بعض عناصره عن الواقع الذي نعيش فيه، ويظهر هذا التداخل جليًّا في بنيتي الحكي والوصف معًا، دون أن يقتصر على بنية دون أخرى.

وتتدرج النصوص السردية في مدى تداخلها بين الواقعي والمتخيل، وتتحكم في ذلك عوامل كثيرة، لعل من أبرزها وجهة نظر المؤلف، ومدى اقتراب النص السردي من الحكايات الواقعية أو الأحداث التاريخية، وغير ذلك من العوامل المؤثرة على مثل هذا التداخل.

ويبعث هذا التداخل على تساؤلات كثيرة، من قبيل: ما ملامح الواقعي وما ملامح المتخيل في النص السردي؟ وإلى أي حد تبدو ملامح التقارب والتنافر بينهما؟ وإلى أي حد يُوفّق المؤلف أو يُخفِق في تقديم وجهة نظره السردية في هذا الصدد؟ وما الجوانب البنائية التي يمكنه الاستعانة بها من داخل النص نفسه علي تحقيق ذلك، وغيرها.

لا ينهض بالإجابة عن مثل هذه التساؤلات، إلا نص سردي ذو كينونة خاصة؛ بحيث تتنوع حكاياته السردية بين الواقعي والمتخيل، وقد تتشابك في بعض الأحيان، وقد تتباعد في أحيان أخرى، وهذا ما نجده في النص المختار للدراسة في هذا البحث، وهو (هنا القاهرة)، بما يجعله نموذجًا مناسبًا لتطبيق فكرة البحث الرئيسية عليه، واختبار فروضه الأساسية من خلاله.

تعتبر (هنا القاهرة) (2014م) من أحدث النصوص الروائية للكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد [1] (1946 –)، وهي من النصوص شديدة الاقتراب من الواقع المجتمعي في مصر بعامة، والقاهرة بخاصة، في فترة السبعينيات من القرن العشرين.

تدور أحداث الرواية حول البطلين (صابر سعيد) و(سعيد صابر)، بما يمثلانه من شخصية المثقف، بقدراته على إظهار تناقضات فترة (السبعينيات)، وتحولاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والتي لا تزال تلقي بظلالها على الأوضاع السائدة في

اللحظة الراهنة، وربما كان هذا هو مغزى المبدع من استحضار هذه الحقبة الزمنية وقت كتابة الرواية.

ويتضح بذلك أننا أمام رواية تتخذ من (المكان) وسيلة لرصد الواقع وتجلياته، كما تتخذ من (الحكاية السردية) وسيلة لمزج الواقعي بالمتخيل؛ بغية إعادة صياغته بما يتراءى للمؤلف، وفقًا للرسالة التي يبغي توصيلها للمتلقي.

ومن هنا فلسْنا في حاجة إلى قراءات تأويلية، بقدر ما نحتاج إلى قراءة نقدية، تحاول الإجابة عن التساؤلات السابقة، بما يوضح للمتلقي إلى أي حد وُفّق المؤلف في تحقيق التناغم والانسجام بين الواقعي والمتخيل، وكيف كانت حدود كل منهما في سرده الحكائي والوصفي.

ويستعين الباحث هنا بكثير من المداخل النقدية الخاصة بالنقاد الغربيين والعرب، والتي تدخل جميعًا في إطار الإجراءات المتنوعة في تحليل السرد الروائي، وإن كان المحك هنا هو دراسة فنيات الخطاب السردي، والتي تظهر حدود التداخل والتباعد بين الواقع المسرود والمتخيل السردي.

ولبلوغ أهداف البحث على هذا النحو تأتي المناقشة والتحليل عبر ستة محاور، يقدم الأول فكرة موجزة عن العلاقة بين الواقعي والمتخيل في النص السردي – فرض البحث الرئيسي، ويناقش الثاني الوظائف البنائية لكون البطل هو السارد بضمير المتكلم، ويقدم الثالث فنيات اختيار القاهرة فضاء روائيًّا في النص السردي، وفنيات الاعتماد على (التزامن) في معظم جوانب الحكي السردي، ويناقش الرابع مدى اعتماد المبدع على وسائل (التحفيز الواقعي) داخل النص السردي، ويرصد المحور الخامس هيمنة ذكر التفاصيل الدقيقة على الحكي والوصف معًا، ويحاول تفسيرها في ضوء السياق السردي المؤدي لذلك، في حين يناقش المحور الأخير كيفية اعتماد المبدع على المتخيل السردي في مقابل الواقع المسرود، وذلك من خلال اللغة المجازية والحوار الفصيح الذي يحكي الأحداث الواقعية.

وبعد .. فقد حاول الباحث قدر جهده أن يخرج هذا البحث إلى النور في إطار موضوعي جاد، فما كان من توفيق فمن الله، وإن تكن الأخرى فحسبه الاجتهاد ومحاولة السير في طريق البحث العلمي، وعلى الله سبحانه قصد السبيل.

(1)

يمكن القول إن الواقعي والمتخيل مفهومان أساسيان في أي نص سردي، قد يتعايشان معًا، وقد يتباعدان، وقد تكون لكل منهما حدوده المستقلة، دون تقارب أو تباعد.

ويعتمد كل ذلك – في رأي الباحث – على ثلاثة عناصر أساسية، وهذه العناصر هي حدود الواقعي، وحدود المتخيل، ومنشئ النص السردي في تعامله معهما معًا، ويهمنا الوقوف على مفهوم واضح بدون تعقيد لكل منها في هذا المحور.

لعل من أبسط تعريفات (الواقعي) أنه: " الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والسياسية " [2]، ووفقًا لهذا التعريف يعد من الواقعي كل ما يحدث في مجتمعاتنا وكل ما نتعامل معه من شخصيات حولنا، وكل الأوضاع المحيطة بنا، فكل هذه الجوانب تعد جوانب واقعية مرتبطة بالواقع المعاش.

ومبدع النص يعيش واقعيًّا في مجتمع، يرتبط بأحداثه ويتفاعل معها، يعيش فيه مع شخصيات كثيرة، وينخرط في علاقات متنوعة معها، وكل ذلك يمثل بلا شك مصدرًا كبيرًا، ينهل منه المبدع في استيحاء كثير من أحداث نصه السردي، وفي بناء معظم شخصياته الروائية تقريبًا، بما يجعلها – كما يقال في بديهيات النقد الأدبي– شخصيات من لحم ودم.

ويدخل في إطار الواقعي أيضًا ما يمكن تسميته بـ (التاريخي)، وهو ما يرتبط بالأحداث التاريخية المبثوثة في النص السردي، أو التي تدور في داخلها أحداث النص السردي المتخيلة.

وفي هذا الجانب يقوم مبدع النص برتق الفجوات الزمنية بين الأحداث التاريخية عبر المتخيل من الأحداث غير التاريخية في صورة قصص غرام وأحداث يومية واقعية [3]، والنصوص السردية التاريخية بذلك " لا تعكس الواقع بشكل مباشر، وإنما تشكل رؤية جدلية، تتكون من الفني والمرجعي" [4].

واضح بذلك حدود الواقعي – والتاريخي كذلك – داخل النص السردي، والذي يقابله ما يصطلح عليه النقاد بـ (المتخيل)، والذي يمكن التعبير عنه ببساطة بأنه بمثابة مستودع للصور الخيالية التي يجسد المبدع من خلالها رؤاه وأفكاره ومشاعره الخاصة؛ ليضفي على نصه السردي طابعه الخاص، أسلوبًا ووصفًا وحكاية.

فللسارد حياته ورؤاه الخاصة، والمرتبطة بحياة افتراضية متخيلة للشخصية، وإن كانت تستدعي أماكن حقيقية واقعية [5]، فالنص السردي بذلك يعتمد على الواقع، ولكنه اعتماد ظاهري، سرعان ما نكتشف انزياحًا عنه، فهو لا يطابقه ولا يحاكيه، بل يفارقه من خلال الاعتماد على المتخيل الإبداعي [6].

ومن هنا تبدو العلاقة واضحة بين الأركان الثلاثة: (الواقعي) و(المتخيل) و(المؤلف)، فبقدر ما يبدو المتخيل في علاقة تعارض مع الواقعي، بقدر ما ينهل منه عملياته، وكل عملية تعبر عن رؤية خاصة من المؤلف للواقعي والمتخيل معًا [7]؛ ومن ثم يمكننا أن نردد في النهاية مقولة د. سعيد يقطين النقدية: " العلاقة تبعًا لذلك تأخذ طابع علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي، ضمن هذه العلاقة يبني النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معًا" [8].

وبهذا يبدو أن الواقعي والمتخيل فرضيان يتداخلان داخل النص السردي بكيفية يديرها المؤلف بطريقته الخاصة؛ حيث يوهم المتلقي بواقعية الرؤى والأحداث المحكية، وفي الوقت ذاته يعمل خياله الإبداعي لكي يقدم لنا تصوراته الخيالية التي ربما تقترب وربما تبتعد عن الواقع الحياتي، ويكون النص السردي بذلك محصلة للتداخل بين (الواقعي) و(المتخيل)، وتظل دائرة البحث بينهما، لتعرُّف حدودهما، ومدى تشابكهما أو تنافرهما، وقدرة المؤلف على التعامل معهما في سرده الحكائي والوصفي.

ويأمل الباحث دراسة هذه الفكرة النقدية من خلال التطبيق النقدي على رواية (هنا القاهرة) لإبراهيم عبد المجيد، والتي سبق في المقدمة تأكيد أن هذه الرواية تحمل مقومات سردية كثيرة، تجعلها نموذجا مناسبا للغاية في هذا الصدد، وسوف يتأكد ذلك من خلال المناقشة في محاور البحث اللاحقة إن شاء الله.

(2)

يتضح من خلال قراءة الرواية منذ بدايتها أن ساردها هو البطل، وأنه يحكي ويصف كل شيء من خلال استخدام ضمير المتكلم.

ويتفق النقاد حول وظائف بنائية متعددة يمكن تحقيقها من خلال استخدام هذا الضمير في السرد، مثل تحرك السارد بين وجهة نظره غير المرتقبة بما هو سارد والعالم الذي يحكي عنه، وتوثيق الصلة بين عالم الرواية والمؤلف، وإبراز الذات الساردة للراوي، ومساعدة القارئ على التعلق بالتجربة الروائية، متوهمًا أن المؤلف أحد الشخصيات القصصية، وغيرها [9].

ويبدو للباحث أنه من الصعب أن تتحقق هذه الوظائف كلها في كل رواية يكون ساردها بضمير المتكلم، ولكن يكفي أن يكون استخدام هذا الضمير أكثر التصاقًا ببنيتي الحكي والوصف، بما يربط كل منهما بالواقعي والمتخيل داخل النص السردي، كما يكفي أن يتحقق عدد لا بأس به من الوظائف البنائية الجوهرية من خلال الاعتماد على هذا الضمير، دون غيره، وهذا ما نجده بالفعل في رواية (هنا القاهرة).

فالحكي الروائي منذ بداية النص السردي، وحتى نهايته، يرتبط بشخصية البطل المحوري في بداية السبعينيات، وتحديدًا بعد حرب 1973م.

وهو شاب يُدعى (صابر سعيد) يأتي القاهرة للمرة الأولى، قادمًا من دمياط، وقد شارك في حرب الاستنزاف أثناء فترة تجنيده، ويحلم بالشهرة والمجد والتفوق في القاهرة، من خلال عمله ناقدًا أدبيًّا وصحفيًّا، بجانب مشاركته السياسية في أحد الأحزاب اليسارية السرية، وله صديق مقرب له يعمل مخرجًا مسرحيًّا في أحد مسارح الدولة، ويُدعى مصادفة (سعيد صابر).

ويصادف البطل الحب الأول مع فتاة، ثم يتعارف مع فتاة أخرى، ويفشل في القصتين تباعًا، ومن المصادفة أن اسم كل من الفتاتين (صفاء)، وعندما يتمكن اليأس منه يقرر في النهاية السفر للسعودية للعمل، وقبل سفره يُعتقل فترة من الزمن مع صديقه، وخلال كل ذلك تتضح مغامرات البطل وصديقه في تعرفه على أماكن القاهرة المختلفة وارتيادها، وسهره مع الأصدقاء لتدخين الحشيش، أو شرب الخمر، أو مقابلة أصدقائه في الحزب الشيوعي، أو حتى تعرفه على البنات ومقابلتهن في بيته، وغيرها.

وهكذا يتضح أن (صابر سعيد) هو المحور الذي تدور حوله الرواية كلها، وهو بذلك بمثابة وسيلتها الأساسية في حكي الأحداث والمواقف من ناحية، ووصف الانطباعات والمشاعر ووجهات النظر من ناحية أخرى؛ ومن ثم كان من المناسب بالفعل، واقعيًّا ومتخيلاً، أن يكون هو السارد بضمير المتكلم.

وقد تعددت الوظائف البنائية المتحققة من خلال السرد بهذا الضمير، من خلال البطل نفسه، ولعل هذا التعدد يوضح ولعل هذا التعدد يوضح أن المؤلف كان موفقًا بالفعل في الاعتماد على البطل وسرده الحكائي والوصفي باستخدام ضمير المتكلم.

أولى هذه الوظائف بالطبع مرتبطة بحكي الأحداث منذ البداية وحتى النهاية، من خلال وجهة نظره الخاصة، ووفقًا لقناعاته وأولوياته في رؤية أهمية حكي هذا الحدث قبل غيره، أو توقيت استرجاع حدث ما، أو حتى التركيز على حدث أكثر من بقية الأحداث.

فالبطل / السارد بضمير المتكلم، يستخدم تقنية (الفلاش باك) منذ بداية الرواية؛ حيث يحكي حدث إخباره صديقه (سعيد) قبل سفره للسعودية برغبته في تأليف رواية عن الأيام التي قضوها معًا في القاهرة، وفي المشهد التالي مباشرة يروي أنه الآن في السعودية يصوغ ما سجله على شرائط الكاسيت في صورة رواية فعلاً، ثم يستطرد بعدها في حكاية أيامه مع صديقه ومع ما دار بينهما في القاهرة.

ويظل في هذا الحكي حتى يذكر أنه مضت عليه ستة أشهر في الرياض بالسعودية، ثم يعود بعدها مباشرة لحكي أيامه في القاهرة، ويستمر إلى ما يقرب من نهاية الرواية على هذه الشاكلة، قبل أن يعود للحديث عن وجوده في السعودية، وأنه يستعد لمغادرتها والعودة لمصر، بعد أن كتب معظم صفحات روايته، وأصبح معه المال اللازم لشراء شقة في القاهرة، ليعاود حكاية ما تبقى من أحداث عن طريق استخدام ضمير المخاطب في حديثه لصديقه (سعيد) [10].

وواضح بذلك أن اختيار الانتقال بحكي الأحداث على هذا النحو كان بوعي من البطل / السارد بضمير المتكلم، والذي اختار أن يحكي لنا كل ما حدث في القاهرة بالتفصيل، مع اختياره الوقت المناسب لإخبارنا بكتابته للرواية وبوقت وجوده بالسعودية وبوقت مغادرته لها أيضًا.

وتتجلى الوظيفة الثانية في إتاحة الفرصة للبطل للتعبير عن مشاعره وأحلامه وطموحاته وذكرياته وهواجسه، وكل ما من شأنه أن يقدم فكرة واضحة للقارئ عن ذاته؛ ولذلك ترددت بكثرة على لسانه أفعال مثل (اندهشتُ – تمنيتُ – أحسستُ – أعجبني)، وغيرها.

فعند ذهابه للمسرح القومي للمرة الأولى يقول: (كنتُ تمنيتُ فعلاً أن أقضي الليلة في مسرح كبير لأول مرة في حياتي)، وعندما ترك الغرفة التي كان يسكن فيها مع صديقه وانتقل إلى شقة أخرى، يقول: (عدتُ إلى غرفتي. أحسستُ بالبراح الكبير. ها أنذا وحدي)، وعندما أراد التعرف إلى فتاة تنسيه تجربتي الحب الفاشلتين، يقول: (لا ينسيك النساء إلا النساء حقًّا، رغم أني لم أنس الأولى ولا الثانية!)، وفي نهاية حديثه عن حياته في القاهرة،

يقول: (هذه القاهرة لماذا لا أذكر منها غير الشجن ... الأبواب مغلقة الآن، لكن لا بد أن تتسع الدنيا للأمل، وقصص الحب كما يمكن أن تنجح يمكن أن تفشل في كل مكان !)[11].

ويضاف إلى ذلك كثرة الاستفهامات الواردة على لسان البطل / السارد، والتي تمثل مونولوجًا داخليًا للبطل، أو على الأقل تساؤلاته عما يؤرقه أو يقلقه عن حياته السياسية أو العاطفية.

مما يمثل حياته السياسية، ما نجده عند بداية لقائه بأشخاص مهمين في حزبه اليساري؛ حيث يقول: (من هنا سأبدأ رحلة كبيرة في عالم السياسة، فهل سيحدث؟ فلأجرب. قد يكون هذا طريقي إلى الشهرة أيضًا)، وبعد استمراره فترة مع أعضاء الحزب، يتساءل: (هل صرتُ الآن حقًّا في قلب السياسة؟)، وقبل مقابلة مسئول مهم من الحزب في الإسكندرية يعبر عن قلقه بقوله: (هل ستتم المقابلة مع الرفيق السكندري بسلام؟) [12].

ومما يمثل حياته العاطفية أنه عند لقائه صفاء الأولى يسأل نفسه: (ما الذي يعنيه ألا ترى حولك أي شيء إلا فتاة أمامك، رغم أن النساء والمركبات في الشوارع؟)، وبعد فشله في الارتباط بها بفترة، يقول لنفسه: (هل يمكن أن تعود صفاء حقًّا؟)، وبعد محاولته البائسة للقائها في بيت الطالبات المغتربات، يقول لنفسه مرة أخرى: (هل هكذا انتهت القصة؟)، وعند تفكيره في التعرف إلى فتيات من الحزب، يقول لنفسه مرة ثالثة: (هل يمكن أن يخففن عني فراق صفاء؟)، وبعد فترة يعبر عن جزعه الشديد لفقدان صفاء بقوله: (كيف تتحمل صفاء فراقي أنا غير القادر على تحمل ابتعادها؟ هل حقًّا تحملت أم تعاني مثلي الآن؟) [13].

وعند لقائه بصفاء الثانية يعبر عن دهشته بقوله: (صفاء مرة ثانية؟! وفي السنة الثالثة أيضًا!)، وبعد فترة من تعرفه عليها، يقول: (سألتُ نفسي أكثر من مرة. هل معقول أنني سأحبها. هل معقول أنني سأشفي بها من صفاء الأولى؟ وهل ستساعدني العلاقة بها حقًّا على استكمال النسيان؟)، وعند تقدمه لخطبتها يقول لنفسه: (أنت الآن في لحظة فارقة. عليك أن تقرر هل ستكسب بالزواج منها أم لا؟) [14].

وتتمثل الوظيفة الثالثة في وصف (البطل / السارد) الشخصيات المختلفة في الرواية، وصفًا واقعيًّا دقيقًا، بأبعادها وهيئاتها المختلفة (الجسمية والاجتماعية والفكرية).

والمقصود بالوصف الواقعي هنا، الوصف القائم على رؤية البطل لهذه الشخصيات، وتعامله معها عن كثب؛ مما يجعله أفضل مَنْ يقوم بهذه الوظيفة، وإن كان البطل/ السارد قد اهتم كثيرًا بالأوصاف الجسمية والشكلية أكثر من غيرها، ربما ليتيح للقارئ استنتاج بقية الجوانب من خلال متابعة الحكي السردي.

فنجده مثلاً يصف مدام فيولا – صاحبة البنسيون الذي يسكن فيه – بأنها سمينة، (فستانها الضيق يكاد يتفجر تحته اللحم في أكثر من موضع. عروق زرقاء قليلة في ساقيها اللتين ينحسر عنهما الفستان عند الركبة)، ويصف في موضع آخر صديقه (يحيى الأقصري) من خلال مقارنته بنفسه، يقول: (ما كدنا نبدأ في الشرب، حتى هلَّ علينا رجل في حوالي الأربعين من العمر، طويل ولكن ليس مثلي. أسمر وشعره مجعد)، ويفعل الصنيع نفسه مع وصف صديق آخر، بقوله عنه: (شاب في حوالي الخامسة والعشرين. في عمري تقريبًا. لا أنا في السابعة والعشرين. أقصر مني قليلاً، لكن شعره أكثر غزارة ويميل إلى التجعيد. كان يرتدي بنطلون جينز وقميصًا نصف كم)، ويصف فتاة ليل تعرف عليها مرة، بقوله: (امرأة ترتمي مضطرة في أحضان عشرات الرجال مختلفي الأشكال والطباع، لا بد أن يضطرب عقلها) [15].

ويرتبط بهذه الوظيفة وظيفة رابعة، وهي ذكر البطل / السارد تفاصيل الحياة الواقعية، في حكي الأحداث المختلفة التي وقعت له أو لأصدقائه، وفي وصف الأشياء والمواقف التي يمر بها البطل أو يتأثر بها، وهذه الوظيفة أيضًا جدير بالبطل أن يقوم بها، من خلال سردها بضمير المتكلم، وسوف تُفرد هذه الوظيفة بالمناقشة في محور مستقل بعد ذلك؛ ومن ثم فلا داعي لذكر أمثلة عليها هنا.

ولعل آخر الوظائف متمثلة فيما يقدمه البطل / السارد بضمير المتكلم في سياق السرد الحكائي والوصفي من معلومات ضافية عن جوانب كثيرة في الحياة (فنية أو تاريخية أو سياسية أو أدبية أو ثقافية بشكل عام).

ويرى الباحث أن هذه الوظيفة تقرِّب بين السارد / البطل من جهة، والقارئ والمؤلف من جهة أخرى، بما يحقق انسجامًا وتناغمًا واضحين بين أركان المنظومة السردية (البطل والسارد والمؤلف والقارئ)، فمن جانب يستطيع المؤلف التعبير عن رؤاه واطلاعاته المختلفة، دون أن تتحول الشخصية الروائية إلى بوق يرددها دون وعي، ومن جانب ثانٍ يستطيع القارئ معرفة معلومات مختلفة تضيف الكثير إلى رصيده المعرفي والثقافي، ومن جانب

ثالث يقنعنا البطل (الناقد والصحفي المثقف) أن يكون على دراية بكل هذا الزخم المعرفي الذي يبثه في سياق سرده بضمير المتكلم.

من أمثلة المعلومات الفنية المبثوثة في السياق السردي ما نجده مثلاً أثناء حكي البطل عن تنزهه مع صديقه في ميدان العتبة، ورؤيته لعماراته؛ حيث يقول عنها إنها: (بُنيت على طريقة العمارة الإيطالية في عصر النهضة)، كما نجده في موضع آخر يقارن بين المقطوعات الموسيقية المذاعة عبر البرنامج الموسيقي، بقوله: (البولير تأخذني إلى الأمام، متقدمًا مع طابور من الجنود يسرعون متعبين على وطنهم، وكلما تقدمتِ الموسيقى تقدمتُ مع الجنود عائدًا في فرح، على عكس موسيقى فيلم "جسر على نهر كواي" التي كانت تتقدم بي بسرعة إلى الانفجارات والموت)، ويقول كذلك في موضع ثالث عن دار القضاء العالي: (رغم تصميها الإيطالي الطراز، فمصممها مهندس مصري اسمه محمد كمال إسماعيل) [16].

ومن أمثلة المعلومات التاريخية المبثوثة في السياق السردي ما نجده أثناء حكي البطل عن تنزهه في شارع عدلي يكن، عرَّف به قائلاً: (أحد زملاء سعد زغلول في ثورة 1919 الذي انشق عنه وأسس حزب الدستوريين الأحرار الأكثر تفاهمًا مع الإنجليز)، وعندما ذهب لمقابلة أصدقائه في (مقهى ريش)، ذكر لنا تاريخ المقهى بقوله: (كان صاحبه الأول "ألماني"، وافتتحه عام 1908، ثم اشتراه منه فرنسي اسمه هنري بيير وسماه "ريش" وصممه على غرار مقهى ريش في باريس)، وعند رؤيته لشارع يوسف الجندي بالقرب من ميدان التحرير، نجده يعرف به أيضًا قائلاً: (يوسف الجندي الذي أعلن مدينة زفتى دولة مستقلة عن مصر المحتلة، وأسماها إمبراطورية زفتى تفاؤلاً وعنادًا في الإنجليز إبان ثورة 1919 ورمزًا على إمكانية الاستقلال) [17].

ومن أمثلة الآراء السياسية المبثوثة في السياق السردي ما يوضحه السارد عند حكيه عن مظاهرات عام 1977م؛ حيث يقول: (هناك أشياء في الانتفاضات والثورات لا تفسير لها، إلا أن ملائكة في السماء ترعى على الأرض أبناءها الثوار)، ويقول بعد فترة عن المظاهرات نفسها: (رغم أننا فوجئنا للمرة الثانية بالمظاهرات تندلع في مصر، وربما فوجئت كل الأحزاب السرية والعلنية. كيف تتأخر الأحزاب عن فهم حركة الناس إلى هذا الحد؟)، ويقول في نهاية الرواية: (هجرة المصريين الآن للعمل في الجزيرة العربية وبلاد الخليج هي طريقهم الوحيد للحياة، ولأنه في مصر لم يعد للمصريين وطن!) [18].

ومن أمثلة المعلومات الأدبية والثقافية المبثوثة في السياق السردي، ما ورد على لسان البطل / السارد؛ حيث يقول عن الأدباء: (لا تعجبني حالة الضياع التي عليها الكثيرون. معارك الأدباء بين بعضهم لا معنى لها)، ويقول عن المثقفين في موضع آخر: (نحن المثقفين بلا بيت، حتى لو تحقق هذا كله. مجالنا الحيوي يتسع للناس جميعًا. للوطن أرضه وناسه. لذلك فنحن Homeless) [19].

وهكذا يتضح أن السرد بضمير المتكلم على لسان البطل حقق وظائف بنائية متعددة، ما كان لها أن تتحقق دون استخدام هذا الضمير في الحكي والوصف عبر مشاهد النص السردي كله.

(3)

يعد الفضاء الزماني والمكاني، من أبرز العناصر التي ترتكز عليها العلاقة بين الحكاية والواقع في النص السردي، نظرًا لما يقوم به المؤلف من محاولات للربط بينهما، بصورة تجعل من المناسب تصوُّر أن المتخيل السردي قريب من الواقع الفعلي، وكأنهما شيء واحد، وليسا شيئين مختلفين.

انطلاقًا من ذلك يناقش هذا المحور الفضاء الزماني والمكاني، ومدى قدرة كل منهما على تصوير الحدث في الرواية، باعتباره أكثر اقترابًا من الحكي، دون إغفال الوظيفة التفسيرية للوصف في إطار سرد الحدث.

أولاً: الفضاء الزماني:

تعد العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب في بناء النص السردي من الإجراءات المهمة في التحليل السردي، ويمكن هنا تطبيق إجراء الناقد الفرنسي جيرار جينيت G.GENETTE في هذه العلاقة، نظرًا لفاعليته التطبيقية – في رأي الباحث.

ينظر (جيرار جينيت) إلى هذه العلاقة من جانبين، هما المسافة والاتجاه، يكشف الجانب الأول عن أربعة أنماط من القول هي: (المشهد) أو الحوار الذي يكون فيه زمن القول متساويًا مع زمن القصة، والتلخيص الذي يحكي فيه السارد أحداثًا كثيرة من خلال كلمات قليلة، فزمن القول فيه أقل بكثير من زمن القصة، والوقفة التي يتوقف فيها زمن الحكاية أو يكون بطيئًا مثل أحوال الوصف والتعليق والتحليل النفسي، والثغرة (القطع) التي يمتد زمن القصة فيها ولا يقابله شيء يُذكر في زمن القول، ويكشف الجانب الثاني عن ثلاثة

أشكال هي: التزامن (الآنية)؛ حيث يكون زمان القول معاصرًا لزمن القصة ويكون ذلك في حال الحوار، والرجعات (النكوص)؛ حيث يعود الكاتب إلى أحداث ماضية عن مستوى القص الآني، والتوقعات (الاستباق)، وفيها يخبر السارد أو إحدى الشخصيات عن أحداث أو نتائج يستشرف وقوعها [20].

وعند تحليل الزمن في رواية (هنا القاهرة) وفقًا لهذه الأداة الإجرائية، سنجد أنها تركز (من حيث المسافة) على المشهد (الحوار)، دون وجود وقفات أو تلخيصات أو ثغرات تُذكر، كما تركز من حيث الاتجاه على التزامن أو الآنية، أي على الحوار أيضًا، دون ملاحظة رجعات أو توقعات داخل النص السردي.

ومن هنا تبدو بوضوح كثافة التركيز على (الحوار) في مشاهد الرواية البالغ عددها سبعة وعشرينًا مشهدًا، سواء كانت مقاطع حوارية كاملة (قد تستغرق عدة صفحات) [21]، أو عبارات حوارية ليست طويلة نسبيًّا [22].

ويرى الباحث أن النص السردي بكثرة اعتماده على تردد المقاطع والعبارات الحوارية على هذا النحو المكثف، حرص على التزامن بين وقت حكاية الحدث ووقت حدوث الحدث نفسه، والسارد بذلك يحاكي الأحداث الواقعية التي تحدث له أو يمر بها يوميًّا؛ لكي يوهمنا أن الأحداث المَحْكية آنية أو أنها تتم في اللحظة ذاتها التي يحكيها فيها.

ومن هنا كان الاهتمام بالتزامن السردي بين القصة والخطاب؛ فالنص السردي هنا بمثابة لوحة معبرة عن الواقع المجتمعي في السبعينيات، بكل ما يحمله من آلام وقسوة وفساد وظلم وغير ذلك من الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة في هذه الفترة الزمنية، وبكل ما تحمله هذه الفترة من إسقاطات واضحة، تلقي بظلالها على الوقت الذي نعيش فيه، وهو وقت كتابة الرواية، ولا أدعى لتصوير ذلك إلا من خلال التزامن، وبيان أن الأحداث المحكية متزامنة مع الوقت الحاضر، وأنها صورة واقعية لا خيال فيها مطلقًا.

ويبدو للباحث أن المؤلف وجد أن غلبة الحوار الصريح في الرواية على السرد الحكائي والوصفي، سيجعلها أشبه بالمسرحية التي تعتمد في المقام الأول على الحوار فقط، وفي الوقت نفسه لا يريد أن يحيد عن هدفه الأساسي، وهو تحقيق التزامن بين وقت الحكي ووقت الحدث، ومن هنا لجأ إلى حيلة فنية للتوفيق بين الأمرين، وهي الاعتماد على الحوار

المسرود الذي يحكيه لنا البطل / السارد بضمير المتكلم، وذلك في عدد غير قليل من مواضع الرواية.

ومن هنا يتضح أن النص السردي حرص على الآنية بكثرة الحوار، ولكن في الوقت نفسه أراد المؤلف أن يبتعد عن الاعتماد التام على الحوار فقط، كما أراد ألا يصاب القارئ بالملل جرَّاء ذلك، فلجأ إلى السارد الذي قام بدوره بحكاية عدد من العبارات الحوارية، وهناك نماذج كثيرة تبين ذلك، وإن كان من الصعب حصرها، ولكن من الممكن ذكر أمثلة عليها.

فالبطل مثلاً يحكي حوارًا مع رئيسه (عمر إبراهيم) في موضع: (قال لها أن تكتب خطابًا منه لرئيس مجلس الإدارة لإعفائي من التوقيع بالحضور والانصراف كل يوم)، ويحكي حوارًا ثانيًا في موضع آخر: (قال إنه سيجد طريقة يساعدني بها، سيرسلني دائما مع أي كاتب، أو صحفي، يدعيه لندوة في الأقاليم)، ويحكي حوارًا ثالثًا في موضع ثالث: (سألتُ عمر عن ذلك، فقال إن المسيرة متجهة إلى التحرير) [23].

ويحكي حوارًا مع صديقه (سعيد صابر) في موضع: (قال إننا يجب أن نعود بسرعة، سألتُه لماذا؟ قال: إن اليوم هو الخميس الأول من الشهر، لم أعرف ما معنى ذلك؟)، ويحكي حوارًا في موضع ثان: (قال لي إن ما لا أعرفه هو أنها تعتبر من يسكن عندها ابنًا أو أخًا لها)، ويحكي حوارًا ثالثًا في موضع ثالث: (قال لي سعيد إنه مرتبط بدعوة لقضاء ليلة رأس السنة مع بعض الفنانين، سيستقبل عام 1975 كما ينبغي) [24].

ويحكي حوارًا مع صفاء الأولى في موضع: (قالت إنها لا تعمل ولا زالت طالبة، توقفت ولم أسألها في أي كلية أو جامعة)، ويحكي حوارًا ثانيًا في موضع ثان: (قلتُ أنا قارئ نهم فقط وكاتب أيضًا في النقد الأدبي، قالت إن قريبها لم يقل لها إن الكتاب ممنوع ...)، ويحكي حوارا ثالثا في موضع ثالث: (قلتُ لها وأنا أطيل النظر إلى وجهها الجميل لماذا أنت شاحبة يا صفاء، قالت أنت السبب، وابتسمت فتألقت عيناها وتألق الكون، قالت إنها قرأت كتاب ابن حزم) [25].

ومن هنا يتضح أن الفضاء الزمني في النص السردي كان مناسبًا، سواء من خلال فترة زمنية تحمل كثيرًا من التشابهات مع واقع الوقت الحاضر، أو من حيث اختيار العلاقة المناسبة سرديًّا بين زمن القصة وزمن الخطاب.

ثانيًا: الفضاء المكاني:

تتمثل جمالية الكتابة الوصفية للفضاء المكاني في الإيحاء والتكثيف، فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي، فهي بمثابة الأرضية التي تشد جزئيًا النص كله [26]، ويضاف إلى ذلك أن الفضاء المكاني متصل بجميع عناصر النص السردي، فالانسجام السردي لا يتحقق إلا من خلال اتساق الفضاء المكاني مع الحدث بفضائه الزماني، والشخصية الفاعلة والشخصية الساردة، بل وعتبات النص كذلك، ويبدو أن هذا هو ما تحقق في رواية (هنا القاهرة).

واضحٌ أن المكان المختار هو (القاهرة)، بكل ما تحمله العاصمة من أهمية ومكانة للمواطنين الذين ينتقلون لها من البلاد المجاورة، الأمر الذي يجعلهم متشبسين بها، رافضين الابتعاد عنها؛ لأنها سبيلهم لتحقيق أحلام وطموحات وأهداف، سهروا الليالي من أجل تحقيقها، ولكنهم قد يفشلون فيما يحلمون، ويجدون في العاصمة عكس ما كانوا يريدون، وغير ما كانوا يظنون، فتتحول مشاعرهم في العاصمة إلى الحزن والضيق والشجن، وترتبط ذكرياتهم معها بالأسى والمحن.

هذا هو ما نجده في الأحداث الرئيسية في هذا النص السردي، والتي تقع كلها في القاهرة بمعالمها وميادينها وشوارعها وفنادقها ومقاهيها ومسارحها وأماكنها العامة، في فترة السبعينيات، والتي لا تزال موجودة حتى الآن، مع بعض التغييرات بالطبع، كما أن الشخصية الفاعلة والساردة بضمير المتكلم (صابر سعيد) هو نموذج مثالي لهؤلاء الشباب المثقفين القادمين للقاهرة من أجل الشهرة والتفوق والنبوغ، ولم يجد في النهاية إلا الأسى والشجن.

عتبة النص متمثلة في العنوان [27]، جاءت مساندة للمكان في ارتباطه بعناصر الخطاب السردي – كما سبق؛ ومن أجل ذلك كان اختيار المكان أحد مفردات العنوان المركب من كلمتين فقط، وكان اختيار المفردة الأخرى ظرف المكان (هنا)، والتي تقدم إشارة أيضًا عما يدور في المكان.

ومن هنا كان (هنا القاهرة) عنوانًا مناسبًا للغاية – في رأي الباحث؛ لتلاؤمه وتناغمه الواضح مع الفضاء المكاني وبقية مكونات الخطاب السردي من ناحية، وإظهاره جانبًا من المفارقة بين ما يتمناه المغترب عن القاهرة وما يجده فيها فعلاً من ناحية أخرى، وتحقيقه

نوعًا من التناص مع العبارة الإذاعية المشهورة، والمعبرة عما يحدث في مصر من ناحية ثالثة.

وقد ساند هذا التناغم السردي كثافة تردد كلمة (القاهرة) (حوالي سبع وثلاثين مرة)، وقد اقترن ذكرها بتوضيح جوانب كثيرة عن الحدث والزمان والشخصيات والمغزى السياسي والاجتماعي المبثوثين عبر السرد الحكائي والوصفي، كما ورد ذكرها في السرد والحوار معًا، بل إن الحديث عن القاهرة لم يكن بلسان البطل / السارد فقط، وإنما من خلال رؤى أصدقائه وزملائه عنها – كما يحكيها هو عنهم.

ففي بدايات الرواية، وتحديدًا مع نهاية المشهد الثاني يقول مدير العمل عن بداية صداقة البطل مع (سعيد صابر): (حكاية جديدة إذن ستبدأ في القاهرة)، وفي بداية تعرف البطل عليه، يقول له (سعيد): (واضح أنك لا تعرف شيئًا عن القاهرة. اترك ذلك لي. سأكون دليلك في هذه المدينة التي بلا قلب!)، ويذكر (سعيد) للبطل عن صديقه يحيى الأقصري: (أنه كاتب قصة لكن بعده عن القاهرة لا يجعل أحدًا ينتبه لما يكتبه)، ويقول له (سعيد) في موضع آخر: (القاهرة بالليل سحر... والقاهرة بالنهار تظهر لك الاعتداءات على جمالها ...) [28].

توضح الأمثلة السابقة بعضًا مما ورد عن القاهرة مما حكاه البطل عن أصدقائه وخصوصا (سعيد)، وهي مواضع قليلة إلى حد كبير، إذا ما قُورنت بما يحكيه البطل عنها وعن أيامه فيها وأحلامه وطموحاته ذكرياته الجميلة والمؤلمة فيها، وهو أمر طبيعي؛ لأنه هو السارد للأحداث كلها، وهو من يحكي ويصف لنا كل شيء يحدث أو يراه، ويمكن ذكر بعض الأمثلة الموضحة لذلك.

يقول البطل / السارد في بدايات مجيئه للقاهرة: (أنا هنا في القاهرة فلن أتعجل. كل شيء في يدي الآن. وما لن يقوله سعيد لي أعرفه من قراءاتي السابقة، أو سأقرأ عنه أو أعرفه)، وعندما بدأ يشعر بالفقر وعدم الانتظام في العمل، ظلَّ على حلمه، بقوله: (المهم أستطيع البقاء الآن في القاهرة. وسأستطيع أكثر إذا نشرتَ مقالاتي في الصحف)، ولم يرتبط بالقاهرة لتحقيق أحلامه فقط، بل كان منبهرًا بها مستمعًا بقضاء أيامه فيها، يقول عن أحد أهدافه من إقامته بالقاهرة: (أتعرف على أماكن جديدة في القاهرة ...)، ويقول عن أبرز الأماكن التي يحبها: (فعلاً إذا أردت المسرح فعليك بالقاهرة، وكل ليلة نشاهد فيها مسرحية نظل عدة أيام نستنشق البهجة)، ويقول عن زيارته للأماكن التاريخية بها: (كل هذا يأخذني

إلى التاريخ، يا للقاهرة التي تحتاج إلى سنوات وسنوات من الفرجة)، ويذكر في أحد المواضع سببًا آخر من مجيئه بقوله: (إن نجيب محفوظ الذي لم أواظب على لقائه بالأدباء هو السبب الحقيقي لمجيئي إلى القاهرة، بما قرأته له من أعمال. الثلاثية وخان الخليلي وبداية ونهاية وزقاق المدق)، وبعد كل هذه الأحلام والاستمتاع والعشق، يقول عنها قرب نهاية الرواية: (هذه القاهرة لماذا لا أذكر منها غير الشجن؟) [29].

يبدو من خلال ما سبق أن المكان هو محور كل شيء في النص السردي، وهو المحرك الأساسي للأحداث والشخصيات وبوصلتها الموجهة إيجابًا وسلبًا، وهو ما يبين بالفعل الحضور السردي المكثف للمكان داخل هذا النص السردي.

(4)

لعله قد اتضح من خلال المحورين السابقين كيف امتزج المتخيل السردي مع الواقع المسرود، بما يجعل التفريق بينهما أمرًا صعبًا للغاية؛ فالتماهي بينهما وصل إلى حد أن النص السردي المتخيل قد أوهمنا بوسائله الفنية الخاصة باستخدام الضمير في السرد، والفضاء الزماني والمكاني للأحداث والشخصية، أننا أمام واقع حياتي معاش، وليس أمام صور سردية من خيال المؤلف.

ويبدو للباحث أن هناك وسائل أخرى زادت من حدة هذا التماهي، وأدت إلى شدة هذا الإيهام، ومن أبرز هذه الوسائل ما يُسمَّى بـ (التحفيز الواقعي).

يعد التحفيز الواقعي أحد أنساق التحفيز الأربعة التي يراها الناقد الروسي توماشفسكي Tomachevskiضرورية لإحكام المبنى الحكائي (الحبكة) في النص السردي.

ويعني أن يتضمن النص السردي درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع، وذلك من خلال إدراج مواد غير أدبية في نسيج العمل الأدبي مثل ربط أحداث النص السردي بأحداث تاريخية عامة أو تكرار ورود أسماء الشخصيات أو الدول أو الأماكن الحقيقية داخل مشاهد النص السردي [30].

وإذا نظرنا إلى مدى تحقق هذه الأداة الإجرائية داخل بنية (هنا القاهرة)، فسنجد أنها مطبقة بصورة تكاد تكون مثالية لما يمكن أن يكون عليه (التحفيز الواقعي) في النص السردي.

فقد ربط هذا النص بين أحداثه المتخيلة وأحداث فترة تاريخية مهمة في مصر، كما تعمد السارد ذكر الأماكن والشخصيات الحقيقية، بل وأسماء الأغاني والأفلام والروايات والمسرحيات المختلفة.

فيما يتعلق بالجانب الأول، فقد سبقت الإشارة إلى أن أحداث الرواية مرتبطة بفترة السبعينيات، وخصوصًا ما بعد حرب (1973م)، وحتى ما قبل (1980م)، مرورًا بالمظاهرات والانتفاضات الشعبية المشهورة التي وقعت في أيام 18، و19 يناير عام (1977م)، وزيارة الرئيس الراحل (محمد أنور السادات) إلى إسرائيل، وبداية توقيع اتفاقية السلام معها.

وهي فترة حاسمة في تاريخ مصر، بما تحمله من إسقاطات سياسية واضحة، تجعلها تشبه إلى حد كبير الفترة التي سبقت ثورة 25 يناير 2011م، وربما كان هذا في ذهن المؤلف عند استدعائه هذه الفترة التاريخية بالتحديد عند كتابته لهذا النص السردي في عام (2014م).

مما يمثل التحفيز الواقعي في هذا الجانب ذكر البطل / السارد التواريخ بالتحديد في كل الأحداث تقريبًا، بالإضافة إلى ذكر الأحداث التاريخية المهمة في هذه الفترة، باعتبار البطل / السارد واحدًا ممن عايشوا أيامها ولياليها، مع مزج هذه الأحداث المهمة بالطبع بحياته الخاصة، وبيان مدى تأثيرها عليها.

ومن هنا كان البطل / السارد واحدًا ممن اشتركوا في البداية في أحد الأحزاب اليسارية السرية، ثم تراجع عن الاشتراك فيها خوفًا من بطش الأمن، ثم وجدناه واحدًا ممن اشتركوا مصادفة في مظاهرات عام 1977م؛ لكي يروي لنا ما دار فيها والشعارات التي كانت تقال [31]، وغير ذلك مما كان سائدًا وقتها، ثم يُعتقل بعد ذلك ظلمًا مع صديقه، حتى يخرج من المعتقل، ويسافر إلى السعودية بعد ذلك.

وفي إطار ذلك كان من الضروري أن يتردد اسم الرئيس الراحل (محمد أنور السادات)، باعتباره أبرز الشخصيات التاريخية التي كان لها دورها الحاسم في هذه الفترة التاريخية المهمة، وهنا يمكن الانتقال إلى الجانب الثاني للتحفيز الواقعي في هذا النص السردي.

فقد تردد اسم (السادات) حوالي ست عشرة مرة، مصحوبًا في كل المواضع بالتوبيخ والانتقاد واللوم، وقد كان البطل / السارد محايدًا إلى حد كبير في الانتقاد واللوم، ويرتبط أكثر بآراء الآخرين وليس برأيه الشخصي، وإن كان حكيه يحمل اتفاقًا غير معلن مع

الآخرين في رفضهم لسياسات السادات، بعكس ما يحكيه عن أصدقائه ورؤسائه الذين انبروا في اللوم الشديد والمباشر لسياساته الخارجية والداخلية في مصر.

فمما يحكيه عن رئيسه في الثقافة الجماهيرية (عمر إبراهيم) قوله عن السادات إنه (خذلنا جميعًا)، وقوله أيضًا: (نحن في الثقافة الجماهيرية التي هي مستهدفة الآن لتكون في خدمة أمن الدولة وأفكار السادات) [32].

ومما يحكيه عن صديقه (سعيد صابر) قوله: (هذا الرجل السادات بدأ سياسة الحرية للجهل ليربك الشعب نفسه)، وقوله أيضًا: (السادات يقول إن من لن يغتني في عهدي لن يغتني أبدًا) [33].

أما ما يقوله البطل / السارد على لسانه هو، فمنه قوله: (كان الرفض طبيعيًّا لسياسة السادات واعتباره أن أمريكا تملك الحل كله لقضية الشرق الأوسط وعداءه لليسار وتشجيعه للتيارات اليمينية التي تسمي نفسها إسلامية ...)، وقوله عن زيارته للقدس (السياسيون والأدباء في ثورة في مصر وغضب. العالم العربي كله في غضب من السادات ... قلب السادات كل موازين القوى ...) [34].

ويمكن تأويل ذلك من زاوية أن أصدقاء البطل / السارد ومعارفه من الشباب الثائرين في هذا الوقت، فمن الطبيعي أن ينتقدوا السادات، وأن يروا سياساته سببًا لكل المشكلات التي حدثت في هذه الفترة، كما يمكن استنتاج أن المؤلف نفسه يتبنى هذه الرؤية أيديولوجيًّا، ويحاول إسقاط ذلك على الأسباب التي أدت لثورة 25 يناير 2011م، بدليل عدم الدفاع عن (السادات) ولو في موضع واحد، أو على الأقل عدم ذكر اسمه بحيادية، دون مدح أو ذم، ولا غبار على المؤلف إن كانت هذه هي رؤيته الأيديولوجية، فقد كان هناك ما يبرر إظهارها موضوعيًّا داخل النص السردي، دون أن تظهر شخصية المؤلف أو حتى شخصية البطل / السارد من وراء الأحداث أو الشخصيات من قريب أو من بعيد.

وبعيدًا عن الجانب السياسي، هناك ما يدخل في إطار التحفيز الواقعي المرتبط بالأسماء الحقيقية للشخصيات والأماكن وكل شيء في القاهرة، ويرتبط ذلك بالجانب الاجتماعي والثقافي إلى حد كبير.

فيما يتعلق بالأماكن، فقد سبق ذكر كثافة تردد (القاهرة) داخل نسيج النص السردي، وهذا طبيعي – كما سبق؛ لأن النص كله عن العاصمة، بجانب ذلك ترددت أسماء معظم محافظات مصر تقريبًا، وذلك ضمن السياق السردي المبرر لذكرها.

فقد تردد اسم محافظة (دمياط)؛ لأن البطل قادم منها، و(الإسكندرية)؛ حيث درس وتعلَّم فيها، و(الأقصر)؛ لأن صديقه (يحيى علام) منها ويحب أن ينادوه بالأقصري، و(رأس البر)؛ حيث تعرف هناك على الرفيق الأكبر في الحزب، و(المنيا)؛ حيث تابع أعمال مؤتمر ثقافي لأدباء المنيا، و(بني سويف)؛ حيث البلد الذي جاءت منه (صفاء الأولى)، هذا بجانب تردد اسم مصر مرتين، المرة الأخيرة وردت في نهاية النص السردي لكي تعبر عن مغزاه – كما سبق [35].

ويضاف إلى ذلك كثافة تردد معظم الأماكن التي ارتادها البطل / السارد في القاهرة للعمل أو للتنزه، بل يبدو من هذه الكثافة أنه لم يترك مكانًا لم يذهب إليه في القاهرة، ويبدو بذلك عنوان النص (هنا القاهرة) ماثلاً من خلال كثرة الأسماء الحقيقية المذكورة لكل مكان في القاهرة، ويبدو من خلال ذلك أيضًا الجو الواقعي الذي يضفيه السارد على حكاياته وأوصافه السردية المتخيلة، بما يجعلنا نتجول مع البطل في كل مكان يذهب إليه في القاهرة.

ومن أجل ذلك ترددت في النص السردي أسماء عدد كبير جدًّا من الشوارع والميادين والمقاهي والكافيتريات والفنادق والمسارح ودور السينما وغيرها من أسماء الأماكن الحقيقية في القاهرة في السبعينيات، ولا تزال موجودة حتى الآن في وقتنا الحاضر.

من أسماء الشوارع والميادين المذكورة مثلاً، والتي كان يسير فيها البطل أو يذهب لأماكن فيها أو لمقابلة أصدقائه أو حبيبته الأولى أو الثانية: السيدة زينب، عابدين، روكسي، الفجالة، ميدان رمسيس، ميدان التحرير، ميدان عبده باشا، ميدان باب اللوق، ميدان الحسين، ميدان العتبة، شارع محمد محمود، شارع يوسف الجندي، شارع المعز، شارع الأزهر، شارع محمد علي، خان الخليلي، محطة الإسعاف، كلوت بك، وغيرها [36].

ومن أسماء الأماكن القاهرية المذكورة للتنزه والخروج مع الأصدقاء: المتحف المصري، والقلعة، والمقطم، والأهرامات، ومعرض القاهرة الدولي للكتاب بالأوبرا (في ذلك الوقت) [37].

ومن أسماء الفنادق المذكورة فندق هيلتون وشبرد وسميراميس وشيراتون، ومن أسماء المقاهي والكافيتيريات (وخصوصا في وسط القاهرة): مقهي علي بابا ومقهى أسترا ومقهى متاتيا ومقهى الفيشاوي وكافتيريا إكسلسيور وجروبي [38].

ومن أسماء دور السينما المذكورة (في وسط القاهرة تحديدًا): سينما ريفولي ومترو وميامي وراديو وديانا، ومن أسماء المسارح: (المسرح القومي) و(المسرح الحديث) و(مسرح الطليعة) [39].

ويبدو من أسماء الأماكن المحددة في هذا النص السردي أنه يغلب عليها أماكن التنزه المفتوحة، وخصوصًا المقاهي والكافيتريات بالقاهرة، ويتفق كثير من النقاد حول كثرة الاعتماد على الأماكن المفتوحة في النصوص السردية المختلفة.

فهي تمنح الشخصيات الروائية حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبادل، كما أن المقهى أو الكافيتريا تحديدًا بمثابة بؤرة مكانية اجتماعية ذات دلالة خاصة في السرد العربي [40].

ويضاف إلى ذلك كثافة تردد عشرات الأسماء الحقيقية بصورة لافتة للنظر، لممثلين ومطربين وكتَّاب وشعراء مصريين مشهورين، ولأفلام ومسرحيات وروايات مصرية وأجنبية [41].

وهكذا يتضح من خلال المناقشة في هذا المحور كثافة تردد التحفيزات الواقعية، بصورة غير معهودة في النصوص السردية المختلفة، وبصورة حاول من خلالها المؤلف إيهامنا بواقعية الأحداث المحكية، وأن ما يدور في هذا النص ليس من محض خياله، أو أنه على الأقل ناتج عن الامتزاج بين الخيال والواقع، وإنما هو واقع صِرف ليس فيه أي جانب خيالي، ويبدو للباحث من خلال العرض في هذا المحور أنه نجح في ذلك نجاحًا كبيرًا.

(5)

لم يقف اعتماد النص السردي في محاولات التماهي بين المتخيل والواقعي، عند هذا الحد، فبجانب التحفيزات الواقعية الكثيرة المذكورة بالمحور السابق، ظهر في النص الاعتماد على وسيلة أخرى، تظهر الاقتراب الشديد من الواقع المعاش.

وتتمثل هذه الوسيلة في كثرة التفاصيل المذكورة في سياق السرد الحكائي أو الوصفي، وقد صاغها البطل / السارد لغويًّا في صورة جمل قصيرة متلاحقة، بشكل يجعل الحكي حكيًا

سريعًا، ويجعل الوصف أيضًا وصفًا متلاحقًا، ويصبح النص السردي في النهاية بمثابة الحكايات اليومية التي يحكيها شخص ما لأصدقائه وأحبائه ومعارفه.

ويبدو للباحث أن هذه الوسيلة كان لها آثارها الإيجابية والسلبية معًا، وإن كان الآثار الإيجابية قد أفادت النص السردي وواقعيته بصورة كبيرة، في حين كانت الآثار السلبية خفيفة الوطأة، ولم تؤثر إلا على المستوى الشكلي للنص فقط.

تتمثل الآثار الإيجالبية في أن هذه الوسيلة كانت مناسبة لإيقاع الحياة اليومية السريعة؛ ومن ثم جاء السرد كاشفًا للتلاحق الزمني السريع، وسرعة وتيرة الحياة الواقعية التي نعيش فيها، وهو ما سمح بحكي أحداث كثيرة وتقديم أوصاف عديدة، على النحو الذي يساعد على استكمال إيهام القارئ بانعدام الفارق بين المتخيل السردي والواقع المعاش، كما أشار بطرف خفي إلى اضطراب الشخصية الساردة وتوترها وقلقها الشديد، جرَّاء المشكلات السياسية والاجتماعية الكثيرة، في الفترة المحكي عنها في النص السردي، بتغيراتها المتلاحقة وتحولاتها السريعة.

وتتمثل الآثار السلبية، في مبالغة البطل / السارد – ومن ورائه المؤلف – في ذكر تفاصيل الحكي والوصف، بما جعل النص السردي يتضخم في الحجم أكثر من اللازم، ووصل إلى خمسمائة صفحة من القطع الصغير، وكان من الممكن اختزالها في عدد أقل من الصفحات، دون أن يؤثر هذا الاختزال على قدرة السارد على ذكر التفاصيل الواقعية في الحكي والوصف معًا.

فيما يتعلق بالحكي، يمكن القول إن معظم التفاصيل المذكورة من خلال جمل قصيرة في الحكي، مرتبطة بمقابلات البطل / السارد (صابر سعيد) مع صديقه الصدوق (سعيد صابر)، أو إن شئنا القول مغامراتهما معًا.

يحكي أول مرة يذهبان لغرفتهما في البنسيون، بقوله: (دخلنا من الباب المفتوح لسور العمارة، ثم دخلنا من الباب المفتوح للعمارة، وصعدنا بعض درجات قليلة؛ لنقف في ردهة الدور الأرضي بين الشقق)، ويحكي عن وجودهما معا في غرفة واحدة: (كنا قد تجاوزنا منتصف الليل. ظللت أقرأ حتى الثانية صباحًا ... اكتشفت أننا لم نغير اللمبة. وأنني أقرأ على ضوء اللمبة الشحيحة. في اللحظة التي فكرت أقول ذلك لسعيد وجدته قد سقط في النوم. تركت السرير ورفعت فوقه البطانية)، ويحكي عندما ترك (سعيد) فيما بعد: (دخلت

الغرفة أرتب أشيائي القليلة في حقيبتي. فعل هو مثلي. أخذنا الحقيبتين وحقيبتي الصغيرة التي رآني بها أول مرة. مشينا حتى ركبت تاكسي من أمام المقهى) [42].

ولعل بقية التفاصيل المذكورة في الحكي السريع المتلاحق، تظهر في حديث البطل / السارد عن نفسه، أو عن أحوال البلد، يحكي مثلا عند نزوله من عمله أول يوم: (أشرت إليهن بالتحية مبتسمًا، ونزلت من الدور السابع؛ لأركب المترو إلى حيث نهاية الخط عند الكورنيش، كما قالت لي زميلاتي، من هناك سأمشي خمس دقائق إلى ميدان التحرير)، ويحكي عن حادثة مر بها بقوله: (وقفت ونزلت لأشتري السكر، وجدتُ طابورًا من الرجال والسيدات أمام المحل، وقفت آخر الطابور، فلم يأت بعدي أحد، وجدت سيدة تنزل من التاكسي، وتقف لحظة، تنظر إلي، ثم تمشي إلى زقاق قريب يتفرع من الشارع)، ويحكي عن الشتاء في القاهرة، بقوله: (المطر يزداد ونحن نتقدم في يناير، يباغت المدينة، فتتعطل فيها كل المواصلات، تتعطل التليفونات، تنقطع الكهرباء أحيانا، تمتلئ الشوارع بالماء والوحل) [43].

وهناك بعض التفاصيل المذكورة في الحكي مع بعض الشخصيات الأخرى في الرواية، مثل لقائه مع ضابط أمن الدولة عند اعتقاله للمرة الأولى، يقول: (سمعت الباب يفتح، وشخصا يأمرني بالوقوف، فك قيدي وأمسك بذراعي، وصرت أمشي بجواره مسرعا، أكاد أتعثر فيه هو، دخل بي غرفة أخرى بعد أن مشينا ...)، وعند ذهابه لخطبة أهل (صفاء) الثانية، يقول: (ذهبت إليهم في المعادي، حرصت على أن يكون مظهري جيدا، حلقت شعري الكبير، واشتريت بنطلون وقميص جديدين، وحذاء جديدا، واشتريت علبة شيكولاتة صغيرة) [44].

وفيما يتعلق بالوصف، فكان السارد يصف كل شيء تراه عينه، أشخاصًا أو أشياء أو مواقف، وقد سبق الحديث عن الأشخاص والمواقف في بعض المحاور السابقة؛ لذلك سيكون التركيز هنا أكثر على بيان أوصافه السردية للأشياء أو الأماكن.

يصف السارد مثلا محطة المترو بقوله: (محطة المترو جميلة. خطان من القضبان بينهما رصيف واسع. في منتصفه مقاعد خشبية. وأشجار قليلة. لكنها ذات ظل جميل. على الناحية الأخرى من كل خط حديدي رصيف واسع أيضا عليه مقاعد وبه ثلاث أشجار متباعدة. وكشكان صغيران من الخشب فيها موظفو المترو)، ويصف الجو العام في شوراع

وسط البلد بقوله: (محلات الملابس حولي رائعة. رائحة البرفان لا تنقطع. الفتيات مرتديات الميكرو جيب أو الجونلات والفساتين القصيرة أو الفساتين الشانيل. ويعلقن على أكتافهن حقائب جميلة)، ويصف حديقة عامة بجوار منزله بقوله: (عند نهاية الشارع وعلى الناحية الأخرى من شارع الملك حديقة صغيرة لا يجلس بها أحد، بها أربع مقاعد خشبية، يتسع المقعد لشخصين أو ثلاثة على الأكثر، الحديقة صغيرة، ممتدة قليلا بعد الرصيف، وليست عميقة، على يسارها بعد عدة أمتار مكتب بريد صغير، من دور واحد مغلق الآن) [45].

ويصف أحد المطاعم بقوله: (وجدت مطعما صغيرا على يميني، محل كبده صغير جدا، لكن رائحتها كانت تسبقه، وتملأ الفراغ أمامه، كان يضع على الرصيف منضدة صغيرة، حولها كرسيان، بالداخل منضدة واحدة أخرى)، ويصف شكل قنبلة كانت قوات الأمن تلقيها في مظاهرات 1977م، بقوله: (زرقاء سماوية عليها باللون الأصفر وبخط دقيق جدا سنة الصنع، 1976، ونقوش بالأصفر أيضًا أكبر قليلا عن بلد الصنع "الولايات المتحدة الأمريكية" USA)، ويصف شباب الجامعة في ذلك الوقت، بقوله: (كثير من الفتيات يرتدين الجينز الذي لم يكن قد ظهر في أيامنا، وكثير من الأولاد أيضًا، على كل ناحية جماعات صغيرة تقف تضحك، بينما الفتيات يحتضن كتبًا أو كراريس على صدورهن) [46].

ومن هنا يتضح كثافة تردد التفاصيل اليومية الواقعية في سياق الحكايات والأوصاف السردية المقدَّمة من خلال هذا النص السردي، وهي الكثافة التي ساعدت على إشعار القارئ بالاقتراب الشديد من الواقع، وهو ما يلقي بظلال من الثقة في واقعية النص السردي وفي سارده ومؤلفه كذلك.

(6)

لعله قد اتضح من خلال المحاور الأربعة السابقة، محاولات التماهي بين المتخيل السردي والواقع الخارجي في النص السردي، كما اتضح أن الاهتمام بواقعية السرد الحكائي والوصفي كان واضحًا بصورة كبيرة؛ لإيهام القارئ باحتمالية وقوع ما يقرؤه في النص السردي في الواقع الخارجي، وهذا ظاهر من خلال الشخصية الفاعلة والساردة والحدث الواقعي بتفاصيله وفضائه الزماني والمكاني وأوصافه الواقعية – كما سبق.

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه: هل كان الواقعي أكثر سيطرة على النص السردي من المتخيل؟ أو بعبارة أخرى: هل ظهرت في النص جوانب جمالية للسرد المتخيَّل، تقلل من وطأة هذا التيار الواقعي الممتد بكثافة في كل مشاهد النص السردي؟ لأهمية الإجابة عن هذا السؤال، يمكن إفراد هذا المحور لمناقشته تفصيلاً.

مادام المقصود بالمتخيل هنا بالطبع هو ما لا يمكن تصوُّر احتمال وقوعه في الواقع الخارجي، بعيدًا عن أجواء النص السردي، يمكن القول إذن إن المتخيل بهذا المفهوم لم يظهر إلا من خلال اللغة التعبيرية.

والمقصود باللغة التعبيرية هنا، هو اللغة المستخدمة في التعبير الحكائي أو الوصفي أو الحواري، واللغة بذلك متخيلة؛ أي من صنع خيال المؤلف، من حيث صياغتها واستخدامها؛ ومن ثم قد لا يمكن تصور احتمالية حدوثها في الواقع الخارجي؛ على الرغم من أنها تعبر عن أحداث ومواقف محتملة الحدوث في الواقع اليومي، وهو ما يمكن تسميته بالمتخيل الكتابي الذي يحكي ويصف السرد (الواقعي / المتخيل) في آن.

يرى الباحث أن المتخيل الكتابي (اللغة التعبيرية المتخيلة) ظهر في (هنا القاهرة)، على النحو الذي يمكن معه الإجابة عن السؤال المطروح في بداية هذا المحور، وهذه اللغة المتخيلة هي الوسيلة الجمالية للسرد المتخيَّل، في محاولة التقليل من وطأة التيار الواقعي الممتد بكثافة في كل مشاهد النص السردي.

وقد ظهر ذلك من خلال جانبين تحديدًا، هما الاستخدام المجازي للغة في عدد غير قليل من المواضع، واستخدام اللغة الفصيحة في الحوار القصصي، ويمكن مناقشة كل جانب تفصيلاً.

يتمثل **الاستخدام المجازي للغة** في كثرة الاعتماد على ثلاث وسائل بلاغية تحديدًا، وهي: (الاستعارة، والتشبيه، والجناس التام).

وقد كانت (الاستعارات) الأكثر ورودًا، يليها (التشبيهات)، بما هو معروف عن قوة الإيحاء المرتبط بـ (الاستعارة) أكثر من (التشبيه) [47]، بجانب موضعين فقط كان فيها الاعتماد على (الجناس التام)، وبطبيعة الحال فلن يستطيع السارد في الواقع أن يستخدم هذه الوسائل البلاغية في حكيه أو وصفه، وهو ما يقرِّب من المتخيل الكتابي بشكل واضح.

الموضعان اللذان ورد فيهما (الجناس التام) ليس لهما فائدة بنائية – في رأي الباحث، ففي موضع يتذكر فشل تجربتي حبه مع فتاتين، تصادف أن اسميهما (صفاء)، يقول: (**صفاء** و**صفاء** أيضًا، يا له من **صفاء** في الحياة!)، وفي الموضع الآخر، يقول عن سعيد: (لقد كان **سعيد سعيدًا** بما أفعل) [48].

يبدو أن دور (الجناس التام) هنا ينحصر في جذب انتباه القارئ وإشاعة جو من الفكاهة داخل النص السردي المليء بالأجواء المشحونة إلى حد كبير.

فيما يتعلق بالتشبيهات، فقد ارتبطت كلها بتقديم أوصاف سردية يريد البطل / السارد تقديمها، فلكي يصف طول الوقت عند الاغتراب بالخارج (السعودية)، يقول: (إن الوقت هنا **باتساع الصحراء**)، وعند رغبته في وصف الرائحة السيئة في إحدى المقاهي، يقول: (رائحة المكان **مثل أنفاس قديمة** لا تتحرك)، وعندما يخبر عن جمال صفاء الأولى، يقول عن أصابعها: (بدت أناملها **كالشمع الرقيق**)، وعندما يصف طول الليل في المعتقل، يقول: (الليل هنا **أطول من ليل ألاسكا**) [49].

أما عن (الاستعارات) الواردة بكثافة في هذا النص السردي، فقد ارتبطت كلها تقريبًا بالكشف عن مشاعر الشخصية الفاعلة والساردة بضمير المتكلم، والأمثلة على ذلك كثيرة.

ففي سياق مشاعر حبه تجاه (صفاء) الأولى، ترد على لسانه استعارات كثيرة في بيان شعوره بجمالها، وحزنه لفراقها، ففي موضع يقول: (ابتسمتْ فتألقتْ عيناها وتألق الكون)، وفي موضع آخر، يقول: (أرى صفاء أمامي تضيء ظلام السينما)، وفي سبيل تعبيره عن حزنه بعد فشل تجربته معها، يقول في موضع ثالث: (كنت أبتلع مع الطعام أحزاني)، وعند رؤيته إياها مع شخص آخر، يقول في موضع رابع: (كاد قلبي ينخلع من مكاني حين رأيتُ صفاء الأولى) [50].

وفي سياق تعبيره عن بقية مشاعره الأخرى نجد استعارات أخرى ترد على لسانه، فعند بيان شعوره بالحرج مثلاً في أحد المواقف، يقول: (شعرت بوجهي يتجمد لحظة) وعند بيان شعوره بالتعب يقول: (يكاد النوم يخطفني)، وعند بيان شعوره تجاه القاهرة وأماكنها، يقول: (الألفة كانت تمشي معنا وسط محلات الملابس والعطارة)، وعند بيان شعوره بالجزع وعدم الصبر، يقول: (صرتُ متلبسًا بقلق الانتظار) [51].

ويتمثل الجانب الثاني للغة المتخيلة في استخدام اللغة الفصيحة في الحوار القصصي.

ومن الممكن أن يُدار الحوار القصصي باللغة الفصيحة أو اللهجة الدارجة (العامية)، وذلك حسب وجهة نظر المؤلف ومدى ملائمته للنص المكتوب، وهناك وجهتا نظر في هذه القضية، الأولى ترى أن الحوار بالعامية أقرب إلى الواقعية؛ لأنها لغة الحياة اليومية التي يتكلمها الناس بعضهم بعضا في كل مكان، والثانية ترى أن الحوار الدائر باللغة الفصيحة، لا ينقص من قيمة الواقعية في النص السردي، فواقعية اللغة ليست من الواقعية الفنية في شيء [52].

ويبدو أن المؤلف في هذا النص السردي ينتمي للفريق الثاني، بدليل إدارة الحوار بالكامل باللغة الفصيحة، ولا غبار على المؤلف في ذلك؛ لأن لكل وجهة نظر مبرراتها وأدلتها المقنعة إلى حد كبير، ولكن ما يهمنا هنا هو أن إدارة الحوار كله بالفصحى يجعل اللغة هنا ممثلة للمتخيل المكتوب، الذي يعرض الحوار الذي يُحتمل حدوثه في الواقع الخارجي، بلغة متخيلة لا يُحتمل استخدامها في الواقع الخارجي.

وسبق بيان أن هذا النص السردي يعتمد في عدد كبير من مواضعه على الحوار لتحقيق التزامن بين الحكي والحدث، كما سبق بيان أن هناك اعتمادًا على الحوار المسرود من قبل البطل / السارد، في بعض المواضع، تخفيفًا من المقاطع الحوارية المذكورة، وقد كانت لغة كل من الحوار المعروض والمسرود معًا هي اللغة الفصيحة، وهو ما لا يمكن إيهام القارئ بإمكانية حدوثه في الواقع، فلا يصدَّق أن يتحدث شخصان عاديان بالفصحى في حوار دائر بينهما، مهما كانت درجة ثقافتهما.

ويرى الباحث أن الحوار الفصيح الممتد عبر النص السردي كله، والذي يدخل في إطار المتخيل، أدى إلى التقليل من كثافة الجوانب الواقعية الممتدة عبر النص السردي كله أيضًا، وكأننا بذلك أمام تيارين، يشبهان قضيبي القطار اللذين يمتدان معًا ويتوازيان معًا، ولكنهما لا يلتقيان أبدًا.

ويبدو أن المؤلف كان على وعي بذلك، بدليل اعتماده على بعض الكلمات العامية في سياق الحوار الفصيح، عندما يُضطر إلى ذلك اضطرارًا فنيًّا، بمعنى أن تكون الكلمات الفصيحة غير دالة، وغير مقنعة في مكانها، ويمكن تقديم أمثلة على ذلك.

فقد وردت هذه الجمل الحوارية داخل الحوار الفصيح بالكامل على لسان البطل أو أحد أصدقائه: (أنا شبعان فرجة)، (خد شم، وقل لي رأيك)، (يا خرابي، بنسيون وبلكونة، كم

واحدًا في البنسيون؟)، (كويس إنك قلت لي علشان آخد بالي بعد كده)، (يكفي ما رأيناه اليوم، مش طالبة قصيرين فعلاً)، (ما أنت عارف الشعر ما بيجيبش فلوس)، (إذن سمعت كلام الأدباء. كلهم تقريبا بيسرقوا كتب)، (يا عم أنت خبير والله. قم بأه شجعني) [53].

وهكذا يتضح مما سبق كثافة الاستخدام المجازي في سياق اللغة السردية، بجانب الاعتماد على اللغة الفصحى في الحوار القصصي، وقد كان ذلك بمثابة التيار المتخيل في مقابل التيار الواقعي / المتخيل الممتد عبر النص السردي من أوله إلى آخره.

الخاتمة:

يمكن القول في الختام أن هذه الرواية حازت الكثير من فنيات الخطاب السردي، بما جعل الحكاية السردية فيها جسرًا واصلاً بين الواقع الحياتي والخيال الإبداعي، بصورة متناغمة، استطاع من خلالها الكاتب تقديم لوحة سردية جمالية تجمع بين الواقعي والمتخيل ببراعة يستحق عليها الثناء.

وقد اتضح من خلال العرض والمناقشة أنه كان من المناسب بالفعل أن يكون الشخصية الفاعلة (البطل) هو السارد بضمير المتكلم، وقد تعددت الوظائف البنائية المتحققة من وراء ذلك، مثل حكي الأحداث منذ البداية وحتى النهاية، من خلال وجهة نظر البطل الخاصة وإتاحة الفرصة له لكي يعبر عن مشاعره وطموحاته وذكرياته، وكل ما من شأنه أن يقدم فكرة واضحة للقارئ عن ذاته، بجانب وصفه الشخصيات المختلفة في الرواية، وذكره

تفاصيل الحياة الواقعية، في الحكي والوصف، وتقديمه للقارئ معلومات ضافية عن جوانب كثيرة في الحياة.

واتضح كذلك أن النص السردي حرص على التزامن بين وقت حكاية الحدث ووقت حدوث الحدث نفسه، من خلال الحوار؛ لكي يوهمنا أن الأحداث المَحْكية عن الواقع المجتمعي في السبعينيات، تتم في اللحظة ذاتها التي يحكيها، بكل ما تحمله هذه الفترة من إسقاطات تلقي بظلاله على الوقت الذي نعيش فيه، كما اتضح أن المكان هو المحرك الأساسي للأحداث والشخصيات والعنوان، وهو ما يبين بالفعل حضوره السردي المكثف.

وتبين من خلال المناقشة كثافة تردد التحفيزات الواقعية، بصورة غير معهودة في النصوص السردية المختلفة، فقد ربط النص بين أحداثه المتخيلة وأحداث فترة تاريخية مهمة في مصر، كما تعمد السارد ذكر الأماكن والشخصيات الحقيقية، بل وأسماء الأغاني والأفلام والروايات والمسرحيات المختلفة، بجانب كثرة التفاصيل المذكورة في صورة جمل قصيرة متلاحقة، بشكل يجعل الحكي حكيًا سريعًا، ويجعل الوصف أيضًا وصفًا متلاحقًا.

وكشفت الدراسة في النهاية عن أن المتخيل الكتابي (اللغة التعبيرية المتخيلة) هو الوسيلة الجمالية للسرد المتخيَّل، في محاولة التقليل من وطأة التيار الواقعي الممتد بكثافة في كل مشاهد النص السردي، وقد ظهر ذلك من خلال جانبين تحديدًا، هما الاستخدام المجازي للغة، واستخدام اللغة الفصيحة في الحوار القصصي، وقد كان ذلك بمثابة التيار المتخيل في مقابل التيار الواقعي / المتخيل الممتد عبر النص السردي منذ البداية وحتى النهاية.

الهوامش

(1) ولد الكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد في عام 1946م، واشتهر بكتاباته عن الإسكندرية، وهو يجمع في كتاباته بين الرواية والقصة القصيرة، وإن اشتهر أكثر بإبداعاته الروائية، من أشهر رواياته بجانب (هنا القاهرة): (ليلة العشق والدم) و(بيت الياسمين) و(لا أحد ينام في الإسكندرية) و(في كل أسبوع يوم جمعة) و(قطط العام الفائت) وغيرها، وقد حصل على عدد كبير من الجوائز داخل مصر وخارجها، منها: جائزة نجيب محفوظ في الرواية عن (البلدة الأخرى) – الجامعة الأمريكية عام 1996م، جائزة الدولة للتفوق في الآداب عام 2004م، جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2007م، وجائزة الشيخ زايد للكتاب – فرع الآداب عن كتابه (ما وراء الكتابة) عام 2016م، وغيرها الكثير.

(2) انظر: د. رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والمتخيل – دار الفارابي – لبنان – الطبعة الأولى – 2008م – ص 72.

(3) انظر: د. حسن سالم هندي، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسات في البنية السردية) – دار حامد للنشر والتوزيع – الأردن – الطبعة الأولى – 2014م – ص 172.

(4) انظر: د. عادل ضرغام، في السرد الروائي – الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان – الطبعة الأولى – 2010م – ص 22.

(5) انظر: د. محمد معتصم، المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة) – منشورات الضفاف – لبنان – الطبعة الأولى – 2014م – ص 50.

(6) انظر: د. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا – الطبعة الأولى – 1997م – ص 68.

(7) عبَّر أكثر من ناقد عن هذه الفكرة، انظر على سبيل المثال: د. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف – دار الامل – تيزي وزو – الجزائر – الطبعة الثانية – 2011م – ص 55.

(8) انظر: د. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – 1998م – ص 124.

(9) انظر: تزفيتان تودوروف، (مقولات السرد الأدبي)، ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات) – رولان بارت وآخرين– ترجمة عبد الحميد عقار وآخرين – منشورات اتحاد كتاب المغرب – الطبعة الأولى – 1992م – ص 64، 65، وانظر أيضًا: د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي – دار النشر للجامعات – مصر – الطبعة الأولى – 1998 م – ص 120، ص 134، وانظر أيضًا: د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية .. بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة – الكويت – عدد (240) – ديسمبر 1998م – ص 93، 94.

(10) لمتابعة أحداث الرواية على النحو المشار إليه، انظر: إبراهيم عبد المجيد، هنا القاهرة – الدار المصرية اللبنانية – مصر – الطبعة الرابعة – 2014م، ص 7، 155، 157، 475، 476 على الترتيب، وكان السرد بضمير المخاطب منذ ص 489، وحتى النهاية ص 500.

(11) انظر: المرجع السابق – ص 27، 160، 463، 473 على الترتيب، وانظر أمثلة مشابهة بالمرجع نفسه: ص 65، 144، 199، 479.

(12) انظر: المرجع السابق – ص 60، 122، 181 على الترتيب.

(13) انظر: المرجع السابق – ص 131، 162، 177، 179، 199 على الترتيب.

(14) انظر: المرجع السابق – ص 261، 312، 336 على الترتيب.

(15) انظر: المرجع السابق – ص 24، 30، 61، 317 على الترتيب، وهناك أمثلة أخرى كثيرة يصعب حصرها، انظر بالمرجع نفسه – على سبيل المثال: 40، 52، 70، 96.

(16) انظر: المرجع السابق – ص 29، 39، 54 على الترتيب.

(17) انظر: المرجع السابق – ص 56، 57، 59 على الترتيب.

(18) انظر: المرجع السابق – ص 274، 281، 500 على الترتيب.

(19) انظر: المرجع السابق – ص 220، 493 على الترتيب.

(20) انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية .. بحث في المنهج – ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – الطبعة الثانية – 1997م – ص ص 76 – 84، وانظر: د. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – (بيروت / الدار البيضاء) – الطبعة الثانية – 1993م – ص 53، وانظر: د. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجًا) – دار الثقافة للطباعة والنشر – مصر – الطبعة الأولى – 1993 – ص ص 61 –63، وانظر أيضًا: د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2002 م– ص ص 58 – 66.

(21) انظر مثلاً الحوار الدائر بين البطل وأصدقائه في إحدى سهراتهم: إبراهيم عبد المجيد، هنا القاهرة – ص ص 166 – 174.

(22) تمتلئ صفحات الرواية بعدد كبير من العبارات الحوارية، يصعب حصرها أو التمثيل عليها.

(23) انظر: المرجع السابق – ص 47، 66، 108على الترتيب.

(24) انظر: المرجع السابق – ص 86، 92، 106 على الترتيب.

(25) انظر: المرجع السابق – ص 105، 134، 145 على الترتيب، وهناك أمثلة أخرى كثيرة يصعب حصرها، انظر بالمرجع نفسه مثلا: ص 128، 134، 138، 142، 144، 148، 160، 179، 270، 271، 332.

(26) انظر: د. ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي) – دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع – سوريا – الطبعة الثانية – 2010م – ص 9، ود. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية .. بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة – الكويت – عدد (240) – ديسمبر 1998م – ص 150.

(27) يعتبرالعنوان من أبرز عتبات النص ، باعتباره المفتاح الأساسي لتأويل أغواره العميقة، لتعرف أهمية العنوان، انظر على سبيل المثال: د. محمد فكري الجزار ، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الأولى –

1998م – ص 8، د. بسام قطوس، سيمياء العنوان – وزارة الثقافة – عمان – الطبعة الأولى – 2001م – ص 7.

(28) انظر: إبراهيم عبد المجيد، هنا القاهرة – ص 15، 18، 31، 34.

(29) انظر: المرجع السابق – ص 56، 67، 100، 113، 163، 165، 473 على الترتيب.

(30) انظر: توماشفسكي: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) – ترجمة إبراهيم الخطيب – مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) والشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) – الطبعة الأولى – 1982م – ص ص 196– 200، وانظر أيضًا: د. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – (بيروت، الدار البيضاء) – الطبعة الأولى – 1991م – ص 22، 23، ويشير بعض النقاد إلى فكرة تركيز السارد على الفصل الذي وقعت فيه أحداث الرواية، وأن له وظيفته المزدوجة، الإيهام بالواقع والرمز الإيحائي، انظر على سبيل المثال: د. أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته بين الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق) – دار الغرب للنشر والتوزيع – الجزائر – 2004م – ص 55، ويرى الباحث أن تطبيق فكرة جيرار جينيت هنا أكثر وضوحًا واقترابًا من الفكرة المطروحة في هذا البحث.

(31) من أمثلة الشعارات المذكورة: (يا حكومة الوسط وهز الوسط .. كيلو اللحمة بأه بالقسط)، و(يا حرامية الانفتاح الشعب جعان مش مرتاح)، وغيرها، انظر: إبراهيم عبد المجيد، هنا القاهرة – ص 252.

(32) انظر: المرجع السابق – ص 14، 46 على الترتيب.

(33) انظر: المرجع السابق – ص 34، 210 على الترتيب، وهناك عبارات توبيخ كثيرة يحكيها السارد عن رجل فقير وصديقه (سراج منير) ورئيسه في الحزب (الرفيق عامر)، انظر: المرجع نفسه – ص 52، 116، 179 على الترتيب.

(34) انظر: المرجع السابق – ص 106، 345 على الترتيب، وانظر أمثلة شبيهة بالمرجع نفسه: ص 67، 132، 232، 274.

(35) لمتابعة الصفحات التي ورد فيها ذكر هذه المحافظات، انظر: المرجع السابق – ص 16، 27، 31، 46، 93، 133 على الترتيب، والموضعان اللذان ورد فيهما اسم مصر: ص 406، 500.

(36) انظر على سبيل المثال: المرجع السابق – ص 16، 17، 34، 36، 48، 73، 137، 163، 225 على الترتيب.

(37) انظر: المرجع السابق – ص 48، 332، 449 على الترتيب.

(38) انظرعلى سبيل المثال: المرجع السابق – ص 37، 48، 56، 57، 137 على الترتيب.

(39) انظر: المرجع السابق – ص 32، 54، 55 على الترتيب.

(40) انظر: د. ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي) – ص 114، وانظر أيضًا: د. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان – الطبعة الأولى – 1994م – ص 195.

(41) يصعب حصر هذه الأسماء لكثرتها، ويصعب ذكر أرقام الصفحات التي وردت بها؛ لأنه لا تكاد تخلو صفحة واحدة من اسم كاتب أو فيلم أو مسرحية أو ممثل وغير ذلك.

(42) انظر: المرجع السابق – ص 20، 90، 155 على الترتيب، وانظر أمثلة آخر عن حكي سريع متلاحق بينهما: ص 162، 340، 369، 376، 478، 480، 485.

(43) انظر: المرجع السابق – ص 47، 382، 445 على الترتيب، وانظر أمثلة مشابهة: ص 97، 275، 429.

(44) انظر: المرجع السابق – ص 123، 336 على الترتيب.

(45) انظر: المرجع السابق – ص 48، 56، 158 على الترتيب.

(46) انظر: المرجع السابق – ص 159، 212، 255 على الترتيب، وانظر أمثلة مشابهة: ص 35، 100، 104، 216، 363، 434.

(47) يرى النقاد أن الاستعارة أقوى إيحاء لما تتضمنه من اتساع في الدلالة وقوة في التصوير، انظر على سبيل المثال: د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع – 1996م – ص 433.

(48) انظر: إبراهيم عبد المجيد، هنا القاهرة – ص 263، 385.

(49) انظر: المرجع السابق – ص 7، 29، 135، 487 على الترتيب.

(50) انظر: المرجع السابق – ص 145، 159، 200، 466 على الترتيب.

(51) انظر: المرجع السابق – ص 74، 126، 165، 312 على الترتيب، وانظر بالمرجع نفسه أمثلة مشابهة لاستعارات أخرى: ص 9، 38، 53، 176، 299، 357، 389، 463.

(52) انظر: د. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي – دار نهضة مصر للطبع والنشر – د.ت – ص ص 76 – 82، ود. محمد مندور، الأدب وفنونه – دار نهضة مصر للطبع والنشر – د.ت – ص 119، 120.

(53) انظر: المرجع السابق – ص 29، 62، 76، 81، 208، 455، 457، 459 على الترتيب، وانظر بالمرجع نفسه أمثلة مشابهة: ص 32، 65، 133، 165، 421.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

– إبراهيم عبد المجيد: هنا القاهرة – الدار المصرية اللبنانية – مصر – الطبعة الرابعة – 2014م.

ثانيا: المراجع العربية:

– د. أحمد طالب: مفهوم الزمن ودلالته بين الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق) – دار الغرب للنشر والتوزيع – الجزائر – 2004م.
– د. آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف – دار الامل – تيزي وزو – الجزائر – الطبعة الثانية – 2011م.
– د. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق – دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا – الطبعة الأولى – 1997م.
– د. بسام قطوس: سيمياء العنوان – وزارة الثقافة – عمان – الطبعة الأولى – 2001م.
– د. حسن سالم هندي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسات في البنية السردية) – دار حامد للنشر والتوزيع – الأردن – الطبعة الأولى – 2014م.
– د. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – (بيروت، الدار البيضاء) – الطبعة الأولى – 1991م.
– د. رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل – دار الفارابي – لبنان – الطبعة الأولى – 2008م.
– د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – 1998م.
ـــــــــــــــ: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – (بيروت / الدار البيضاء) – الطبعة الثانية – 1993م.
– د. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2002م.
– د. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان – الطبعة الأولى – 1994م.
– د. عادل ضرغام: في السرد الروائي – الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان – الطبعة الأولى – 2010م.
– د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي – دار النشر للجامعات – مصر – الطبعة الأولى – 1998 م.

ـــــــــــــــــــــ: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجًا) – دار الثقافة للطباعة والنشر – مصر – الطبعة الأولى – 1993م.
– د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية .. بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة – الكويت – عدد (240) – ديسمبر 1998م.
– د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي – دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع – د.ت .
ـــــــــــــــــــــ: النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع – 1996م.
– د. محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الأولى – 1998م.
– د. محمد معتصم: المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة) – منشورات الضفاف – لبنان – الطبعة الأولى – 2014م.
– د. محمد مندور: الأدب وفنونه – دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع – د.ت.
– د. ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي) – دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع – سوريا – الطبعة الثانية – 2010م

ثالثا: المترجمة

– توماشفسكي: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) – ترجمة إبراهيم الخطيب – مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) والشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) – الطبعة الأولى – 1982م.
–جيرار جينيت، خطاب الحكاية .. بحث في المنهج – ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – الطبعة الثانية – 1997م.
– رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي – ترجمة عبد الحميد عقار وآخرين – منشورات اتحاد كتاب المغرب – الطبعة الأولى – 1992م.