البنية الدلالية ومرجعياتها الواقعية لرؤية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ

د. عبد الحسين طاهر الربيعي

مولود محمد زايد

كلية التربية – ميسان – جامعة البصرة

مدخل تجليات الواقع في النص:

الرواية الواقعية ليست نصاً تأريخياً ، وانما هي نص ادبي ، لذا فهي تتضمن كل ما يكتنز به النص الادبي من مستويات للمعنى ودلالات لا نهاية لايحاءاتها تتجلى عبر مفاصل النص، وهذا ما يرتبط بماهية عملية ((القراءة)) واستنطاق النصوص الأدبية على اختلاف اجناسياتها ، حيث لا تهدف القراءة الى تحرير العلامات من قيودها حسب، بل تهدف ايضا الى تحرير النص من دلالة المطابقة التي ترشح عنه لتنقله الى مستوى اعمق يتمثل بتخصيبه بمعطيات دلالة الايحاء ، الايحاء وما يترتب عليه يمنح النص والقراءة معا جدوى فعاليتهما أولاً ، ويحررهما أيضا من انغلاقهما على دلالة المطابقة المقترنة بالواقعة التاريخية العيانية ، أي من اليومي المقيد الى زمان ومكان ، بعبارة أخرى ، يحررهما من الحقيقي ويدفعهما الى شعاب

المجازي ، حيث تتم عملية تحليق الفن))(١)

فالإجراءات التاويلية التي تمارسها عملية القراءة تمثل كشفا لما هو كامن لمتن غائب يلوح من وراء السطح اللغوي للنص، انها بحث عن((متن المتن)) او ((معنى المعنى)) كما عبر عنه الجرجاني ، وان كان تد ليشمل البنية الكلية للنص ، في حين اقتصر التعبير بمعنى صورة المجزوءة منه.

ان البحث عن متن المتن يتعلق بالسمة الإشارية للغة النص الأدبي، والتي تفرقه عن الملفوظ العادي، وعن النص العلمي ، فتغدو اللغة التي بني بها النص نظاماً من الاشارات المحيلة الى المتن الغائب، والذي يمكن أن يكون بدوره اشارة لمتن ابعد منه واشد كموناً ، وهكذا يعلن النص الأدبي هويته الايحائية الخالقة لادهاشيته الخالدة ووقعها الملك في ذهن المتلقي.

ان الواقع الذي يحكيه النص الأدبي واقعي خضع لما يمكن أن ندعوه ب(مقصدية التوظيف) أي الغاية والقصد الذي من أجله تم انتقاء شخصيات بعينها وزجها ضمن دوامة صراع وحدث له ما يماثله في مكان وزمان معروفين سلفا، غير انه حدث قد اعيد خلقه خلفاً فتيا تسيره المقصدية الفنية المكونة للنص وتتحكم في بنائه وترتيب أجزائه ومكوناته السردية. فمهمة الفن – كما يقول (بول فالبري): – ((ليست نقل الطبيعة بل التعبير عن حركتها وحياتها)) (٢) وتستطيع أن نقول أن ((من مشكلات النقد الروائي هو أنه يتحدث عن الشخوص في الرواية احيانا على انها شخوص واقعية ، وفي نظر النقاد الذين يؤمنون بهذا الاتجاه ان الرواية هي تصوير للواقع وهنا يرتكب هؤلاء افدح الأخطاء في فهم الرواية ، فالروايات وما فيها من شخوص

وأحداث هي عوالم خاصة من صنع كتاب الرواية ، ولذلك من الأخطاء الشائعة في النقد الروائي هو الحديث عن طريقة المؤلف في وصف المشاهد والشخصيات في روايته وهذا ينم عن إغفال حقيقة كبرى في الفن الروائي وهي أن الشخوص الروائية تخلق ولا توصف))(٣) ، وقد أشار أدوين موئير الى وهم الواقعية المطلقة في نقد الرواية مشيراً إلى أن النقاد الذين يربطون بين الرواية والحياة يبحثون عن الحياة وينسون الرواية، واضاف انه حتى يتذكر الناقد الرواية، عليه أن يفترض – أي أن ينسى – أنها تدور حول الحياة))(٤) فباصرة الفنان باصرة مدركة لا عشوائية، وهي إنما تستعير مواد بنائها من الواقع لتبني بها واقعا جديدا يمكن أن تدعوه واقعا فنياً أو واقعا أدبيا – على وجه الخصوص – تتجلى فيه السمة الإيحائية للنصوص الأدبية، وما يمكن أن يمتد عنها من ظلال للمعنى تشكل معنى المعنى، أو متن المتن.

والانتقائية التي يمارسها منشئ النص تسير في ضوء موجهات حدسه وما تحاول البوح به من رؤى أفكار تتخذ من التفاصيل المسئلة من الواقع ثيمات مؤثثة لرؤاه الإبداعية ، فضلا عن الدور المؤسس للآلية التي يمارسها الخيال في شد وتذويب العناصر الشكلية والمضمونية للنص فـ((الواقع الفني ليس مجرد أشياء منعزلة عن الإنسان كما تصورته المدرسة الطبيعية، وهو ليس الأنا المنعزلة عن الأشياء كما تصورته المدرسة الرومانتيكية ان الواقع وحدة بين الأشياء والإنسان)).(٥)

لذلك فان اتهام الواقعية بانها نقل وتصوير للواقع فيه من الإجحاف الشيء الكثير، فهي انما تصور لنا واقعا (أدبيا) مؤطرا بفاعلية الانتقاء والقصدية

التي تقوم على رؤية الفنان أو المنشئ وحضورها التبشيري، فالواقعية ((لا تطالب العمل الفني بان يعكس الواقع في شموله وان يرسم خط السير التاريخي لمرحلة معينة او شعب معين وان يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن ابعاد المستقبل فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان))(٦) والواقعية هي المعادل الموضوعي للواقع، أو هي التعامل مع الواقع بصيغ فنية، و((حينما نضع أنفسنا في منظار أولئك الفنانين الواقعيين ناقش وننقض نظريتهم التي يمكن تلخيصها بهذه الكلمات : ((لا شئ غير الحقيقة ، وكل الحقيقة) ولما كان قصدهم هو استخلاص فلسفة بعض الوقائع الثابتة، والجارية، فسوف يتوجب عليهم أن يصححوا الاحداث لمنفعة الاحتمال وعلى حساب الحقيقة، لأن (الحقيقي ليس محتملا في كل الاحيان) واذا كان الكاتب الواقعي فنانا فانه يجد ألا يبين لنا صورة ، الحياة العادية ، ولكن يمنحنا النظرة الأكثر كمالا وتأثيرا وإقناعا من الواقع نفسه ، اما ان يروي الكاتب كل شيء فقد يبدو ذلك مستحيلا لأنه يقدم حينئذ مجلدا واحدا في الأقل يوميا لسرد العديد من الحوادث التافهة التي يزدحم بها وجودنا ، هذا اذن اختيار يفرض نفسه مما يشكل أول طعنة إلى نظرية كل الحقيقة)). وقد ذهب بعض النقاد الى ((الربط بين الرواية والشعر لان الانتاج الأدبي واحد في جوهره انه رؤيا تغذيها التجربة وتعبر عن ذاتها بالكلمة ، وكلما تعمقت التجربة وكانت الرؤيا أكثر نفاذاً، ارتفع التعبير الفني عنها الى مستوى يتحد فيه الخاص بالعام ويغدو شاعرياً في كونه نظرة جديدة تتخطى الواقع الحرفي ، ونعيد خلق الأشياء من جديد))(٨) ، أي ان ايحائية الرؤيا تحيل النص الواقعي إلى نص رمزي مبني بناءاً واقعياً ، ومعبراً عنه بصورة واقعية بمكن أن نتلمس فيه إبصار المنشئ

للتحولات الكبرى التي يعيشها المجتمع والتي تتحرك على ارض الواقع ، وكشف المنشئ للتفاصيل الحياتية البسيطة والدقيقة المؤسسة لهذه التحولات ، وما يمكن أن تتمخض عنه من أبعاد وقيم ، مثيرة لقلق التواصل مع الآخر الذي يعانيه المنشئ، والذي يسبق عادة – ولادة النصوص الادبية المبشرة برؤى ومضامين فكرية وجمالية تفجرها عملية القراءة الواعية، المدركة.

فتوظيف الواقع في النص توظيف رؤيوي هادف، لا مصور فقط وتصوير الشيء على حقيقته أمر مسلم به عند الواقعيين الهادفين كما هو غرض مهم عند الواقعيين المصورين، ولكن رؤية الشيء تختلف ، فأصحاب التصوير يرون الاشياء بطريقة حسية ويسجلونها تسجيلا قد يكون بارع التصوير ممتعا، هذا فقط ، ولكن ذوي الاهداف يرونها رؤية حسية فكرية ثقافية ، ويؤلفون من الوانها المختلفة ما يعطي دلالة ويؤدي رسالة.

ورواية (زقاق المدق تنتمي الى المرحلة الواقعية الاجتماعية من مراحل نتاج نجيب محفوظ الروائي، الى جانب روايات القاهرة الجديدة)، (خان الخليلي) ، (بداية ونهاية) ، (الثلاثية)، وهي الروايات التي عاص فيها محفوظ الى اعماق الواقع راصداً أدق البؤر النفسية والتحولات الفكرية والاجتماعية التي عاشها المجتمع عبر مراحله المختلفة، منتقياً من كل ذلك ما يمكن أن نعدها معادلات موضوعية موظفة ضمن بنية شكلية مقصودة وموحية، لا يمكن النظر اليها على أنها نقل فوتوغرافي للواقع ، صارفين النظر عما اسميناه بـ مقصدية التوظيف التي تمنح منتقياتها إشعاع الرمز ، وإيحائيته.

تتمثل الدلالة المحورية التي تقوم عليها بنية الرواية في قضية ((البحث عن الهوية الضائعة)) ، وهي القضية التي تتحكم بشكل كبير في رسم ملامح الامكنة والشخوص التي تقوم عليها البنية السردية للرواية، وكذلك في توجيه الشخوص والأحداث وتعيين خط سيرها المتنامي، والمتصاعد بدأ من المدخل الوصفي للرواية ، الذي يوقظ الذائقة التأويلية لدى المتلقي مثيراً عشرات الاسئلة المكونة لبدايات خيوط دلالية تبحث عن طرفها الاخر ، مروراً بالحدث المشكل لبؤرة الرواية التي تصب فيها جميع احداث الرواية وحركات شخوصها ، وصولا الى النهاية التي تنفرج عنها زحمة الاسئلة والظلال الدلالية المتجمعة عبر بنية الرواية السردية، والتي تنفرج بدورها عن اجابات تشرع في ذاكرة المتلقي ما لا يحصى من الاسئلة التي هي – بحد ذاتها – الغاية التي يسعى الأدب ، بل الفن بجميع ميادينه ، الى تحقيقها ، ولاوغ شاطئها.

ولما كانت غاية هذه الدراسة متجسدة في الكشف عن الكوامن الدلالية الغائبة التي تنطوي عليها بنية الرواية ، سنحاول تحليل هذه البنية وبمستوياتها المختلفة لغرض اقرار ما اسلفناه من أن النص الواقعي لا يخرج عن كونه نصاً أدبياً حاملا لكل الامكانيات الاجناسية والتشكيلية للنص الادبي ، وبذلك فهو يحتضن مشروعية الترميز وانشائية المتن الرامز ، من خلال السمة الاشارية للظلال التي تمتد من مستوياته البنائية المتعددة (شكلاً ومضموناً).

اولاً : مستويات البنية الواقعية:

الرواية كشف جلي لذلك التدشين اللاواعي الذي يمارسه النص – ومن ورائه منشؤه – بين جماليات القيمة الفنية الخالقة لهويته الاجناسية ، وبين

الدور التاريخي الذي يضطلع به النص الأدبي وهو يؤرشف للحظات صراع الانسان مع نفسه ومع كونه مختزلا – ضمن حدود هذا الصراع الكثير من الظلال الدلالية التي يمكن أن نتبين من خلالها ما لا يبوح به النص ، فالإجرائية التي توظفها عملية القراءة تمثل تثويراً للمعنى واستنطاقاً العوالم النص ، وتفكيك اللبنى الداخلية المكونة له ، والتي هي عبارة عن صيرورات وتمثلات متتالية ومتقاطعة عبر مستويات متماهية في بعضها تمارس دوراً متضاداً يدور بين التغييب والايضاح ، فغياب وانزواء هذه المستويات خلف البناء الدرامي المتنامي لحركة الشخوص والامكنة داخل بناء الرواية، يمثل حضورا ساطعاً وفعالاً من خلال الوجهة الدلالية التي تنسجها سيرورة الشخوص وينيتهم الفكرية والنفسية، والتي يمكن أن تتداعى منها جميع المستويات الأخرى وهي ترسم شبكة الانساق البنائية للنص.

مستويات البنية الواقعية لهذه الرواية تضع بين أيدينا الشفرات الايحائية المختفية وراء قناع الواقعية السردية ، وعبر هذه الشفرات يمكننا رسم ابعاد العينة أو الشريحة النفسية والتاريخية التي اراد (محفوظ) أن يضع لها مكاناً في وعينا من خلال نصه الحكائي هذا، والتي هي . في حقيقة الأمر رمز الصورة أكبر واوسع تمثل واقع المجتمع المصري – خاصة – والمجتمع العربي – بشكل عام – في حقبة زمنية معينة، ((وذلك يرجع بالدرجة الأولى للظروف السياسية التي كان يفور بها الواقع في مصر بشكل عام، فالمحتلون بالبلاد يدنسون ارضها وتتجمع أمال الوطنيين حول اهداف الاستقلال والدستور، واخراج الانجليز من مصر ليرتفع علم البلاد خفاقاً، لا عجب في هذا أن تختلط كتابات الادباء بهذه الاحلام التي كانت

عزيزة المنال))(١٠) وسنحاول هنا ابراز ملامح البنية الواقعية للرواية عبر مستوياتها المختلفة، وما تسهم به هذه البنى في اثراء الدلالة المحورية التي بنيت عليها هذه الرواية، هذه المستويات هي:

١- مستوى البنية الحضارية.

٢- مستوى البنية الاجتماعية.

٣- مستوى البنية السياسية.

اما المستويات الأخرى ، كمستوى البنية النفسية ومستوى البنية الفكرية فقد اثرنا ادراجها ضمن دراستنا وتحليلنا لشخوص الرواية.

١- مستوى البنية الحضارية:

ان ما يقدمه لنا المؤلف من صور لمستوى التحضر الذي يعيشه الزقاق على مقصدية تاريخية ترسم لنا خط النكوص الذي تؤشره الحياة داخل هذا المحيط المكاني وانكفاءها الذي تدشنه عزلة الانقطاع عن الخارج ، وسير الشخوص داخل حلقة مفرغة من المؤسسات الاجتماعية المتوارثة والموروثة لتخلفها الذي يمارس نوعا من التلبس القسري على ذهن الشخوص ونفوسهم وبالتالي شعور الشخوص بالعيش داخل (أنا) متوارثة لاترضي أبداً نزوع ذواتهم التي تبحث عن أناها الخاصة والمنطلقة من الحاضر نحو مستقبلها في سير من التوافق الخلاق، لا يمنحه لهم تحجر حياة الزقاق وجمودها الارتجاعي.

وتتجلى خطورة هذا المستوى في لحظات تصادم النفس مع واقعها الحضاري وما تمارسه من آليات الانفتاح أو الانغلاق امام هذا الواقع، وبالتالي فان شكل وطبيعة البنية الحضارية للواقع يسهم اسهاماً كبيراً في تكوين الفرد لحكم ثابت ومطمئن عن نفسه، والشعور بمستوى

من القيمة والاهمية التابعة من الاستقلال الذاتي والمركزية الفردية التي تمنح الفرد كونه ال مرسخ الضروريات الاحساس بالذات وبالكينونة و هيمنة حضورها.

يتشكل الوجه الحضاري للزقاق عبر مجموع وعة من الأمكنة والحرف التي تضيق من حلقة الاختناق التي يكنها سكان الزقاق تجاه واقعهم المفروض، فالزقاق ((منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة))(١١) ، ويتألف قاموسه الحضاري من دكان حلاقة صغير ، ودكان لبيع السمبوسةن وفرن مزدوج الوظيفة اتخذه صاحباه سكناً ، وبجانب الفرن باب خشبي صغير يفتح على خرابة تسطع فيها رائحة تراب وقذارة))(١٢) ومقهى يتفرد بامتلاكه مذباعاً نصف عمر ، وبيتان يتكون كل منهما من ثلاثة طوابق لا تحوي من الاثاث الا ما لا مطمع للنفس فيه ، وحتي وكالة (السيد سليم علوان الكبيرة التي تعد نقطة الاختلاف الوحيدة في الزقاق ، من خلال ما قدره على صاحبها من الارباح الكبيرة فقد شكلت شاهدة دائمة الحضور تذكر أهل الزقاق بإجحاف واقعهم وتوقظ رغبتهم المؤلمة في تحقيق ذواتهم.

هذا هو واقع الزقاق ، ولا يمكن ان تصالح النفس مع خدا الواقع الذي يملؤها احساساً بالجمود والتغييب واللاقيمة فضلا عن سمة أخرى اتسم بها أهل الزقاق ضاعفت من وصم ذواتهم باللامركزية والتغريب، وهي سمة السكن المزدوج – كما هي الحال بي عباس الحلو وبين عم كامل، وبين (أم حميدة) وأم (حميدة) الحقيقية سابقاً فان هذه السمة تتعارض مع نوازع الذات في التفرد والاستقلال والشعور بالخصوصية المانحة لهويتها ، وقد بدت هذه النزعة نحو التفرد في سلوك (العم كامل)

الذي يظهر ما تستبطنه ذوات سكان الزقاق من شعور بالتغريب وانعدام المركزية الذاتية على الرغم من الاشتراكية الظاهرة فلكي يأمن تعدي الحلو على نصيبه ، يشق الفول بلقمة شطرين ولا يسمح للشاب بتجاوز

٢-مستوى البنية الاجتماعية:

يكشف لنا استعراض البنية الاجتماعية للرواية وطبيعة العلاقات القائمة بين شخوصها عن نظرة وجودية تمارس وظيفة انتقادية منم خلال إظهار الشخصيات حكومة باقدارها وملزمة بواقع مفكك لا يمنحها إمكانية الخروج عن نيره.

كما أن آلية السردية التي تقوم عليها بنية الرواية تظهر لنا السارد وقد اتخذ شكل السارد العليم) – السارد الذي يعلم كل شيء عن شخوصه ويتحكم في مصائرها واقدارها ، مما يضمن الشكل الفني للرواية مع القيم الكاملة العميقة لها مما يضع في يد القارئ مفتاح الدخول إلى الفضاءات الايحائية المتوارية تحت السطح، ومشاركة الشخصيات في تحديد ملامحها المتوافقة مع قدرتها

إن عدم الايمان بالواقع يتجلى من خلال العلاقات بين شخوص الرواية والتي تظهر محارة بالرفض وعدم التوافق ، وبالتالي رفض المصالحة التي تفترض بظلالها على هوية الشخص وتحدد ملامحها، وهي قضية تنطلق من الزقاق الضيق لتسعير راسمة لنا صورة كاملة تعيش حالة الانفصام في داخله والنزوع نحو التغيير بحثًا عن بديل للمرض لنوازع الذات

فالتأكل الذي ينخر البنية الاجتماعية لواقع الزقاق يظهر الحنق وانعدام ما يمكن ان نسميه بـ (الهوية الاجتماعية للشخوص والتي تستطيع أن نعدها وجهاً آخر للـ (هو) الخاصة بالشخصية في مقابل الـ (أنا) التي هي صورة الشخص عن نفسه ، فتظهر معظم شخصيات برمة وثائرة ضد الآخر الذي يشكل جزءاً كبيراً من هويتها الاجتماعية، ويعكس لنا نمط السلوك الذي تمارسه الشخصية مع هذا الآخر قناعة مؤمنة بالاجحاف الذي مارسه القدر مع هذه الشخصية، ورغبة عارمة في تغيير هذه الهوية الاجتماعية التي تلبست بالشخصية (قسراً) ومحاولة البحث عن هوية أخرى تمنح من السلام والاطمئنان ما لا يمنحه انطباع الشخصية الحاضر عن واقعها الاجتماعي ، يظهر لنا ذلك في برم (حميدة) من كونها بنتاً بالتبني لامرأة تمارس عملا يمثل نتاجا لنا يمكن ان تتمخض عنه الحياة في المجتمعات المعدمة والمسحوقة ، فامها (خطابة) تنقذ الرجال المفلسين (مادياً) والنساء المفلسات (عمراً وجمالاً) وهي امها بالتبني لا بالحقيقة ، مما يشكل عبء مزدوجاً يتورم به احساس حميدة) بهويتها الاجتماعية.

وفي سلوك المعلم كرشة الشاذ نلمس رفضاً ضمنياً لا واعياً لعلاقته بزوجته المتبؤمة – هي الاخرى – من كونها زوجة لهذا الرجل الذي جلب لها العار بسلوكه المشين وقد أخذت ثورتها تنتقل من صيغة النصحوالتوجيه واللوم الى شكل الهياج والشجار العلني أمام أعين الناس..

ان العلاقة التبادلية التي تجعل من الثورة ضد الآخر المساهم في تشكيل الهوية الاجتماعية وجهاً آخر لثورة الشخصية ضد قدرها – أقول : ان هذه العلاقة تأخذ شكلاً رمزياً من خلال شخصية (حسنية الفرانة) وعلاقتها الماساوية بزوجها الذي يظهر منسحقاً تحت قبضاتها وضربها الدائم

له على الرغم من اهتمامه السرد بعرض تاريخ كل شخصية واعطاء صورة معرفة بها وبحياتها، الا انه يتخلى عن هذه الآلية الفنية مع هاتين الشخصيتين بالذات فلا يظهران سوى المظهر اليومي الذي تمارسه الزوجة الثائرة مع زوجها، فلا يتعلم شكل الاحداث والظروف الاجتماعية التي جمعتهما في هذا الزواج الغريب، وهو ايبهام ماثل الابهام الذي يمارسه الاقتدار والجهل بما تخفيه لنا بين دفتيها ((أو يتسلى بالتجسس على القرآن والقران، ولكم كان بلذه أن يسترق السمع لمل يدور بينهما من حديث أو ان يشاهد من ثقب الباب انهيال المرأة بالضرب على زوجها صباح مساء)) (١٤)، ومن هنا يظهر لنا زوج القرانة رمزًا للقدر الذي يمنح الشخصية هويتها الاجتماعية اللصيقة بها، الأمر الذي يمنح الفرانة – في ذهن القارئ على الاقل – تبريرًا فنيًا – ان صح هذا التعبير – لضربها باستمرار لزوجها، فكأنها تعلن ذلك ثورتها ضد هذا القدر المبهم الذي يلصقها بزوج لم يرضي أنوثتها بفحولته وما يمكن أن يكون له الرجل من مرتكبيه الرجولة.

٣–مستوى البنية السياسية:

يحدد البعد السياسي على قمة الهرم الذي يرسمه لنا مستويات بنية الواقع ويرتبط مع هذه المستويات بعلاقات تبادلية يمكن أن نعدها بشكل من أشكال العلاقة بين الأسباب والنتائج.

فالتماسك والقوة والرقي على المستوى الاجتماعي والحضاري يؤدي بالنتيجة إلى ولادة كيان سياسي واع ومدرك للمكونات الموجودة، على العكس من المجتمع الذي يعيش حالة الجمود والتمزق والهشاشة الفكرية

والاقتصادية الأمر الذي ينتج لنا كياناً سياسياً هشاً ومهمشاً ومفتقراً إلى مؤكدات هوينه ووجوده .

الاضاءات التي تلتمع بين اثناء الرواية تظهر لنا مجتمعاً يعيش حالة من التهميش والاستعباد اللامركزية نفهو مجتمع محتل وفاقد الارادته، يشتغل ابناؤه في معسكرات الوافدين الغرباء (الانكليز والأمريكان) الذين يستغنون عنهم عند انتقاء الحاجة اليهم ، يبدو ذلك في الحوار الذي جرى بين المعلم كرشة) وبين ابنه (حسين) عند عودته مصطحباً معه زوجته واخيها مولا يغيب عنا ما في ذلك من ايحاء ثري بمدى الخيبة والخسران اللذين عاد بهما (حسين) بعد أن نصب نفسه أداة ووسيلة بيد البريطانيين ، مضاعفا من همومه واتعابه بزوجة تظهر فجأتضمن أحداث الرواية كرمز المضاعفة الفقر والخيبة، وبالتالي ترسيخ حالة الجمود والهامشية التي تعيشها الشخصية وهي تحاول تحقيق نوازعها وبناء هويتها التي تطمح اليها:

((اما حسين فقد قال بصوت منخفض وهو يعاني مرارة القهر:

–استغنوا عن كثيرين غيري .. يقولون أن الحرب وشبكة الانتهاء–

–انتهت الحرب في الميدان وستبدأ في بيتي أنا الماذا لم تذهب إلى أهل زوجتك فقال الشاب بغضاضة ليس لها الا شقيقها.

–ولماذا لم تلجأ اليه؟

–استغنوا عنه أيضاً.. فضحك هازئاً وقال:

–أهلاً.. أهلاً .. وطبيعي انك لم تجد ملجأ لهذه الأسرة الكريمة التي اناخ عليها الدهر الا بيتي ذا الحجرتين . مرحى مرحى.. ألم توفر مالاً فقال الشاب باقتضاب وهو يتنهد: – كلا.

- أحسنت عشت عيشة ملوك الكهرباء وماء وملاء، ثم عدتُ أخيراً كما بدأت شماداً)) (١٥)

وتبلغ الرواية غاية الترميز من خالٍ بعض الفقرات التي تكتنز بدلات ثرية وعميقة تسمح أن تجلو لنا مدى التهميش والالغاء الذي يبلغه المجتمع في ظل الاحتلال يظهر ذلك في حدث جداً الا انه يشع بدلالاته المتلبسة بغلالة رمزية فذة وتتناسق هذا الحدث في الجلوس (حميدة) أمام المرأة ومتابعة الراوي لتفاصيل زينتها مما يجعل هذه الزينة مما يتلاءم مع فوق الجنود الحلفاء ((الخدان والشفتان مصبوغتان بالحمرة على خلاف بقية الوجه خلا من الاصطباغ بعد تجربة طويلة دلت على أن بشرتها بذيئة افتن للجنود الحلفاء واحب اليهم)) (١٦) وفي ذلك إشارة موحاية إلى تلبس المجتمع / حميدة بهوية المحتل وترويد صورته بما يلائم راحة ومتعة هؤلاء الجنود وما يمثل ذلك من غاية الامتهان والاستلاب فقدان اليقين بالهوية ويصل الأمر النهاية حينما تتقبل (حميدة) تغيير اسمه إلى (تيتي) ، والاسم يمثل هوية الفرد وعلامة وجوده يتلبس به ويتحد بمعناه حتى يصبح رمزاً تاريخياً له، والانسلاخ من الاسم انسلاخ من هوية الفرد ومن سياقه التاريخي والعيش بهوية أخرى مغاير.

وفي تغيير (فرج) لاسم (حميدة) دلالة رمزية تجلو لنا المسخ وضياع الهوية الذي يعيشه المجتمع المستعبد الذي يتقبل الهوية التي تتلاءم ومستعبده ومستغله ((وعلمت أنه بعد اسمه – كثييرها البالية شيئًا ينبغي انتزاعه وايجابي النسيان ولم أقل في ذلك من، فلا يجوز ان تنادى في شريف باشا بما كانت تنادى به في (المدق) وفضلاً عن هذا فهي شعور شعور عميق لا يخلو من وسواس وقلق من أسباب الماضي قد

قطعت إلى الأبد، فلماذا لم تُسمَّ كل ما تستطيع أن تستبدل بيديها بدين جديدتين؟ طفل صغير هو جوان تتعظ بصوتها – الذي تستغله شيراتون حتى الفضاضة والقبح – صوتًا رقيقًا رحيمًا، لكن ما باله اختار هذا الاسم الغريب أولم تملك أنها باستنكار:

- هذا اسم غريب لا معنى له، فقال ضاحكًا:
- اسم جميل، ومن جماله إلا معنى له، فالاسم الذي لا معنى له يحيي المعاني كلها، بل هو من الأسماء الأثرية التي تسحر الباب الإنجليز والأمريكيين ويسهل النطق به على السنتهم المعوجة)) (١٧).

وفراغ الاسم من معنى موجه آخر الافراغ الشخصية من محتواها، مدرك لهاويتها ومنحها هوية ممسوحة تلائم ذوق المحتلين و ((ألسنتهم المعوجة)).

ثانيًا: بنية الكلمات للرواية:

وتشمل هذه البنية أهم العناصر الفنية التي يقوم عليها النسيج للدلالة للرواية وما يمكن أن تحتضنه من ملامح شارية تشكل الجهات التي ينبغي أن تسير في صوتها عملية القراءة والتأويل وسنتناول هنا من هذه العناصر ما نراه أقرب إلى جوهر الدلالة التي تدور عليها بنية الرواية كلها.

١ –دلالة المكان:

يمثل المكان المرجعية الواقعية الاتي تتحد من حركة الخيال، وتلوي علق جماحه عن الاسفاف والدخول في مديات فنية تنأى بالنص عن الدلالات التي ترمي ذات منشؤه، فهو يشكل عنصرًا مهمًا من عناصر عملية الابداع في الادب والفنون العامة، والشعر الخاص، حيث يلعب دورًا مهما في اظهار الملامح الواقعية التي يتعين من ظلالها موقع التجربة

الإبداعية وخلفياتها النفسية والتاريخية المستمدة من الطبيعة الجغرافية والتاريخية المساهمة في تحديد شخصية المكان)) (١٨) فعلى الرغم من المرجعية الواقعية للمكان، نجده يكتسب ملامحه الفنية داخل العمل الفني منصهراً في بنيته الاشارية ليغدو – هو الآخر – إشارة دالة ورمزا موحيا لما هو أبعد وأكثر عمقا ، فالتشكيل المكاني لا يتم الا على نحو يجاوز المكان ويعلو عليه)) (١٩) و (ان) أي رواني او قاص أو شاعر لا بد وأن يحوي في مكانه الصغير العالم كله فالبقعة الصغيرة هي كون شامل كلية المكان حدودها الداخلية والخارجية ملغية بمحتواها الفكري والجمالي لذلك يكون للروائي مكانان مكان تجري عليه وفيه احداثه ، وهذا المكان يدخل بنية وتكوينا كعنصر فاعل في الكثير من مفردات البناء ومكان مؤول كلي وشامل وهو الاحالات المكانية التي يحيلنا اليها المكان الأول))(٢٠).

ان الدلالة المكانية الزقاق المدق ، وما يحتضنه من شخوص واحداث تشير إلى أن هذا الزقاق يمثل رمزاً لواقع وصورة اجتماعية أوسع واكبر ، يمكن ان نستشفها من الوصف الذي يقدمه الكاتب للزقاق، فهو يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا، الا انه على رغم ذلك يضج –بحياته الخاصة حياة تتصل في اعماقها بجذور الحياة الشاملة ، وتحتفظ إلى ذلك – بقدر من اسرار العالم المنطوي)) (٢١) ، ونجيب محفوظ ((يجعل من الزقاق واشياءه كونا صغيرا مشحونا بالحياتي والسري والغرائبي والثانوي، فهو خميرة ناضجة لتواريخ الشخصيات وامكنتها واسرارها والتي هي جزء من تاريخ مصر)) (٢٢) فهو صورة للمجتمع المصري – على نحو الخصوصية – في فترة تاريخية مهمة تتمثل في

فترة الاحتلال والاستغلال من قبل الدول الغربية الكبرى (بريطانيا وامريكا) وما تركه هذا الاستغلال من أعمال نفسية واجتماعية على المجتمع المصري، والفرد المصري – خاصة – وكذلك ما نتج عن هذا الاستغلال من حركة مضادة تمثل فائدة هذا المجتمع في تحقيق ذاته ووصلت إلى هويته التي تشوهت وانسحقت تحت الاحتلال، وما زرعه من أذناب وعملاء تاجروا بهوية المجتمع ارضاء للمحتلين، وذلك الوقاق يمثل بنية مكانية كلية تنضوي تحتها بؤر مكانية جزئية الأراضي مع بعضها بعلاقات متوافقة أو متضادة تمثل حركة هذه الاجزاء داخل الكل والتي تشكل وبالتالي الصراع الدرامي المكونات البنية السردية والوجهية لهذا الصراع، وقد أراد الكاتب من الزقاق واهله أن يكون رمزًا لحركة المجتمع في سعيه نحو التغيير مركزًا على القضية الأهم في هذا التغيير والمتمثلة في الآلية التي يمكن أن تحتضن هذا التطور الشامل وما يمكن أن يصادفه من تحريف وتشويه.

يهدف (المقهى) إلى الجزء الأهم من الزقاق، حيث يمكن أن يكون هناك مستكشف من ورائها، معطياً فنياً أراد المؤلف أن يضحي بحكمه إلى الدور السلبي الذي يمارسه المنظومة المعرفية والثقافية في مجتمع الزقاق

فالمقهى هو المكان الذي يتجمع فيه أهل الزقاق للكثرة، ويقضي الوقت في شربة ناركيلة، وضربة نرد، وفرض فيه التكاسل والخمول، وسلط عليه، وفي الوقت نفسه يجد أن هذا المقهى مصدر التثقيف الوحيد في الزقاق، يقدم لاهلة نوعاً من المعرفة، ويتخذ شكل رئيس يظهر أولاً في شخصية (الشاعر) الذي كان عبارة عن ((عجوز مهذب لم يترك

له الدهر عضواً سالماً يجره غلام بيسراه ويحمل تحت ابط يمينه ربابة وكتابا)) (٢٣) ويقتصر دوره على رواية اشعار مكررة ومعادة عن سيرة بني هلال وشخصية الزير سالم مما يسبب برم رواد المقاهي بهذا الحديث العمل وصرف اسماعهم عنه فقال المعلم كرشة وهو يتخذ محله المعتاد وراء صندوق الماركات :

عرفنا القصص جميعا وحفظناها ولا حاجة لنا بها إلى سردها من جديد والناس في أيامنا لا يريدون الشاعر ، وطالما طالبوني بالراديو وها هو ذا الراديو يركب فدعنا ورزقك على الله .

فأكفهر وجه الشاعر وذكر محصوراً ان قهوة (كرشة) آخر ما تبقى له من القهوات)) (٢٤).

ويتجلى الشكل الثاني من المعرفة التي يوفرها المقهى في الراديو الذي يصفه الراوي بانه (نصف عمر)(٢٥) مع ذلك فهو عنصر حديث من عناصر الثقافة وشكل من اشكال الترف لا عهد لاهل الزقاق به.

من خلال ذلك يبرز لنا المقهى كرمز للمؤسسة الثقافية القائمة داخل المجتمع والتي تتطلق لتحقيق أغراضها في حركتين : الحركة الأولى تتخذ لها خطأ ارتجاعياً يحاول اعادة صورة محنطة من الماضي وفرضها على حياة الحاضر مدافعة الناس الى العيش وراء اقنعة لم يعد بمقدورها أن تتفاعل مع طبيعة الحياة في شكلها الراهن، مما يؤدي إلى فشل دور هذه الثقافة في صنع الهوية التي يبحث عنها الشخوص ، ولعل في ذكر الراوي الشخصية (أبي زيد الهلالي) التفاتة ذكية لها ايحاؤها الخاص، فهذه الشخصية لها هويتها الخاصة التي تمتلك رصيداً عالياً من التقدير و الاجلال من قبل الناس، ومع ذلك فقد بدت مملة وغير قادرة على اشباع وتطمين

رغبة الشخوص ونوازعهم نحو البحث عن شكل من اشكال الهوية والصورة المقنعة عن الذات.

والحركة الثانية تمثل تجاوزاً للحاضر وسبقاً له، من خلال تقديم شكل من اشكال الحداثة العاجزة عن الاسهام في تطوير وبناء المنظومة المعرفية للشخوص، والتي تساهم بدورها في خلق وبناء تصور مطمئن للشخصية عن هويتها وكينونتها.

في مقابل البنية المكانية المغلقة للزقاق ، يقف العالم خارج الزقاق كضد مختلف تمام الاختلاف، فيما يمكن ان يفتحه امام النفس من مطامح ومحركات ولو حاولنا عقد مقارنة بين المكانين ، الأستطعنا أن نقيم بنيتين مكانيتين بشكل كل منهما حقلاً دلالياً له الأثر الكبير في توجيه حركة الشخوص داخل الرواية.

فالحقل الأول ، حفل الزقاق ، ويتألف من الأمكنة التالية: (مقهى، وكالة دكان حلاقة فرن دكان بسبوسة بيت لو طابقين. ويتألف الحقل الثاني من الأمكنة : (ملهى مصنع، عمارة شقة تدريب فخمة).

يتجلى لنا سعي الكاتب في ابراز هذه المقارنة بين المكانين من خلال السير المتناوب لأحداث الرواية وما تبوح به أفعال الشخوص التي س تنطلق اساساً من الوطئ الدلالي الذي تمارسه بنية المكانين على النفس ، ففي الحفل الأول (حقل الزقاق) نلمس دلالات الفراغ (المقهى) والمؤسسة الاقتصادية الممارسة لسطوتها من خلال الهيمنة على الشخوص مع إبقائهم ضمن مستواهم الاقتصادي (الوكالة) ، وكذلك نلمس المستوى الحضاري الذي لا يجاوز بنية الطابقين (البيوت)، والصورة الاجتماعية المتواضعة جدا (دكان حلاقة بسيط).

في حين يقف الحقل الدلالي الثاني زاخرا بدلالات الاستمتاع الذي يوفره بطر الثراء (الحانة) والمؤسسات الاقتصادية التي تمنح الفرد مقومات بنائه الاقتصادي (المصنع) ، والعمارات التي ترسم وجها حضاريا ساحرا لساكنيها اذا ما قورنت ببيوت الرقاق..

ان التقابل بين هذين الحقلين يؤسس لنا الأرضية التي تحتضن حركة الشخوص داخل الرواية والرامية إلى التغيير والغاء المكان الذي يخيطها بمعاني التغييب والضياع والبحث عن مكان يمكن ان نعده معادلاً موضوعياً للذات والهوية الضائعة بما يمنحه من مشاعر الامتلاك والأهمية والقدرة الفاعلة ((ولقد تساءل الفتى في جده وانفعاله لماذا لا يسافر ؟ ألم يعش في هذا الزقاق حوالي ربع قرن من الزمان، فماذا أفاده؟ انه زقاق لا يعدل بين أهله ولا يجزيهم على قدر حبهم له، وربما ابتسم لمن يتجهمه، ويتجهم لمن يبتسم له ، فهو يقطر عليه الرزق تقطيراً ويغدقه على السيد سليم عدقا ، و على كتب منه تتكدس رزم الأوراق المالية حتى ليكاد يشم عرفها الساحر ، في حين أن راحته لا تقبض إلا على ثمن الرغيف فليكن سفر او ليتغيرن وجه الحياة)) (٢٦) ، ((فقال الشاب ساخراً:

– عم كامل ، قهوة كرشة، الجوزة، الكومي ؟! فقال الحلو في حيرة – لماذا تهزأ بهذه الحياة؟

– أهي حياة حقا ؟ هذا الزقاق لا يحوي الا موتاً، وما دمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن، عليك رحمة الله ، فسأله الحلو بعد تردد وان كان يدري ما الآخر قائله:

وماذا تريدني أن أفعل الفصاح به الفني طالما اخبرتك مطالما نصحتك، اخلع رداء هذه الحياة القذرة الحقيرة، أغلق هذا الدكان، اهجر هذا الزقاق))(٢٧).

ان شعور اهل الزقاق بالضياع والاهمال يتجلى في سخريتهم من الحياة في الزقاق وحنقهم عليها، ومن المونولوج الذي يرسمه الكاتب لـ (حميدة) وسخريتها باهل الزقاق نجد اشارة ذات قيمة دلالية عالية ترتبط با حساس الفرد بذاته وسط المكان الذي لا يوفر له ما يمنحه قيمة وجوده ((وارتفقت النافذة ملقية ببصرها على الزقاق، متنقلة به من مكان إلى مكان، قائلة وكأنها تخاطب نفسها في سخرية :

- مرحباً بك يا زقاق الهنا والسعادة مدمت ودام أهلك الاجلاء بالحسن هذا المنظر ، وبالجمال هؤلاء الناس ماذا أرى ؟ هذه حسنية القرائة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة، عيناً على الأرغفة وعينا على جعدة زوجها ، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه لكماتها وركلاتها، وهذا المعلم كرشه القهوجي متطامن الراس كالنائم، وما هو بالنائم ، وعم كامل يغط في تومه، والذباب يرقص على صينية البسبوسة بلا رقيب ، وهذا عباس الحلو يسترق النظر إلى النافذة في جمال ودلال ولعله لا يشك في أن هذه النظرة سترميني عند قدميه اسيرة لهواه ادركوني ياهوه قبل التلف، اما هذا السيد سليم علوان صاحب الوكالة ... هذا كل شيء، هذا هو الزقاق ، فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتى يقمل)) (٢٨).

ففي الفقرة الأخيرة نلمس الاحساس بالضياع وفقدان الهوية وسط هذا الزقاق المغلق ، والمفعم بالشقاء ، فلا شيء مهم في هذا الواقع يمنح الذات أهمية وقيمة.

٢ –دلالة الشخوص:

تستطيع أن تعد فاعلية الشخوص داخل البناء الروائي الحلقة الأهم والأبرز من خلال عدها مركز التفاعل بين العناصر السردية الأخرى كالمكان والزمان والحدث .... الخ.

والفعل السردي الذي تقوم به الشخوص هو الذي يحدد الوجهة والعناصر التي تشير إليها العناصر الأخرى. ذلك أن الشخصية الروائية هي المصدر الخالق لأحداث الرواية، وكذلك ارتباط صورة المكونات الفكرية والواقعية داخل الرواية برؤية الأشخاص وانطباعاتها التأثرية نحو هذه المكونات، وبالتالي فإن سير الدلالات سوف يبدأ من داخل الشخوص وبالاتجاه الذي يحدده رؤى وأفكار ونوازع هذه الشخوص.

وتزخر مجموعات الروايات من الشخصيات المتباينة في أفكارها ومختلفة في سلوكها وفي أسلوب تعاملها مع الواقع والحياة، فهي تشكل أنماطًا مختلفة من الأنماط التعاطي مع الواقع والأحداث ضمن إطار التغيير تحقيقًا للهوية الضائعة .

كما أن حركة هذه الشخوص داخل المساحة السردية للرواية، هي حركة القيم الفكرية والنفسية والاجتماعية للمحرك لهذا المجتمع، والمرتبطة معه بعلاقة جدلية تمثل نوعًا من أنواع (الدور الاجتماعي) في مقابل الدور الفلسفي الذي ينتهي بوجود أحد الطرفين على وجود الطرف الآخر.

تمثل (حميدة) الشخصية الرئيسة للتخصص بؤرة التخصص تمر عبرها خطوط الدلالة الأخرى للرواية. وحامية فتاة يتيمة تمتلك من سمات الجمال الشرقي الكثير: ((كانت في العشرين متوسطة القامة، رشيقة القوام نحاسية البشرة، تميل وجهها للطول في نقاء ورواء أميز ما يميزها عينان

سوداوان جميلتان لهما حور بديع فائن)) (٢٩) يقع (عباس الحلو) في غرامها وتصبح حلماله، يسافر من أجلها ويعمل في المعسكرات البريطانية لكي يوفر مستلزمات نيلها، مستيقناً أنه لن يتمكن من الوصول إليها الا من خلال (التغيير) الذي يسعى لتحقيقه.

إن سعي (عباس الحلو) نحو تحقيق التغيير من أجل الحصول على حميدة ينطوي على مغزى دلالي عميق تبدو فيه (حميدة) رمزا للهوية التي يسعى المجتمع للوصول إليها على اختلاف أنماط هذا السعي وما (عباس الحلو) إلا رمز لأحد هذه الأنماط.

وتظهر لنا حميدة منقطعة النسب ليس لها جذور تاريخية أو إجتماعية فهي ربيبة الأمرأة تركتها لها أم حميدة الميتة مما تركها أيضا نهبا لهواجس الشعور بالضياع والبحث عن الكينونة والهوية ، وتظهر لنا حميدة شخصية متضادة، تسعى إلى التصرف بعيداً عن مرجعيات الزقاق الاخلاقية والاجتماعية، وفي الوقت نفسه نجدها مخلصة لإنتمائها لقيم هذا الزقاق، وأحكامه النقدية (فادركت أنها تقارف فعلا تحاذر عليه أعين الرقباء ، وابتسمت بجانب ثغرها في تحد كانت الاخلاق أهون شيء على نفسها المتمردة)) (٣٠) ((ومرت عند ذاك بعطفة العوارجة حيث يقيم بعض صويحباتها فتمنت ان يرينها وهذا الافندي يغازلها الولاح لها ميدان المسجد غير بعيد فانتهرته قائلة: ابتعد .... هذا حي يعرفني وكان يتفحصها بنظر ثاقب، فايقن أنها تجاذبه الحديث وهي لا تدري او وهي تدري))(٣١)

وتظهر الاجرائية الفنية للكاتب عن طريق هذا التوظيف التاريخي والواقعي الشخصية حميدة، وما تحمله من تضاد أحد طرفيه منقطع عن

الجذور التاريخية الراسمة لملامح الهوية الحقيقية الحميدة، وطرفه الآخر يمثل السعي إلى تحقيق الذات وصنع الهوية، وما بين هذين الطرفين ، تقع المسافة التي تمثل مركز الصراع بين النوازع المتضادة ، المتخالفة، ومنطلق كل تغيير او خلق جديد.

يأتي (فرج) ، فيتخذ من هذه المسافة الفاصلة قاعدة لحرف مسار التغيير الذي تسعى اليه (حميدة) بعيداً عن خطه المرتبط بمرجعياته الاجتماعية والاخلاقية، مستغلاً بحث حميدة عن هويتها الضائعة ليقدم لها هوية مشوهة، ممسوحة. ((فضحكت ضحكة قصيرة وقالت:

- أراك تذكرني بأنه ينبغي أن اعود الى البيت.

وكان في الواقع يستلهم خطة مدروسة من قبل ، فقال بانكار:

- أي بيت تعنين بيت الزقاق ... آه ، ليتك تمسكين عن ذكر ذاك الحي جميعا ، ماذا يعجبك في هذا الزقاق الماذا تعودين اليه؟

فضحكت الفتاة قائلة : كيف تسالني عن هذا؟ اليس هو بيتي واهلي؟

فقال بازدراء لا البيت بيتك ولا الأهل اهلك انك من طينة أخرى يا محبوبتي ، ومن الكفر أن يعيش جسم حي نصير في مقبرة مليئة بالعظام النخرة، ألم تري الى الحسان يرفلن في الثياب الفاخرة وانك لتفوقينهن جمالاً وفتنة، فكيف لا تخطرين مثلهن في المطارف والحلى؟ ان الله ارسلني اليك لأرد إلى جوهرك النفيس حقه المسلوب ، وعلى ذلك أقول أن هذا بيتك وكفى))(٣٢).

و (فرج)، هو القواد الذي يخدع الفتيات ليحيلهن إلى راقصات يعملن في ملاهي جنود الاحتلال فهو رمز السماسرة القيم الذين يشوهون هوية المجتمعات ويحرفون مسارها بما يخدم مصالح المستغلين ولعل في الاسم

الذي يحمله مفارقة فنية أراد الكاتب سند انتباهنا إليها فهو (فرج) بوهم بالخلاصة يبحث عن الأم الغائبة، الا أن الحقيقة الكامنة وراء هذا الاسم تكاد تكون نقية وضحاها، وهذا ما تبوح به إلى بنية الرواية، حيث نجد أن سعي المجتمع إلى تحقيق التغيير الذي يكسبه هويته لا بد أن يكون منطلقًا من جذور التاريخ واجتماعيًا وقياديًا تتفاعل مع قيم الحداثة والتجديد، والا فإن سماسرة القيم وقوادي الشعوب سيكون لهم الفرصة الكبرى في تشويه هوية الشعوب، وحرف مسار نضالها وسعيها نحو تحقيق ذواتها.

من الشخصيات الأخرى في الرواية شخصية (حسين) أخي (حميدة) بالرضاعة، والذي يظهر في الرواية ساخطا على حياة الزقاق لا يتوقف عن شتمه وشتم سكانه يخلع رداء هذه الحياة القدرة الحقيرة، اغلق هذا الدكان، اهجر هذا الزقاق، أرح عينيك من رؤية جنة عم كامل، وعليك بالجيش الانكليزي الجيش الانكليزي كنز لا يفنى)) (٣٣) ((بيت قذر، زقاق نتن اناس بهائم)) (٣٤) ويسعى (حسين) إلى الخلاص من حياة الرفاق التي لا تخرج أمامه سوى مناظر الفقر والجمود، ويأمل في تحقيق ما يصبو إليه عن طريق العمل في معسكرات الإنكليز التي تقدم له مغرب الحياة الجديدة التي لا يحلم بها أهل الزقاق كل ما في الأمر أنني أريد حياة غير هذه الحياة، أن كثيرين من زملائي يقطنون في بيوت فيها كهرباء!)) (٣٥) ما يدفعه إلى العزم على التخلي حتى عن جنسيته وتصميمه على التجنس بالجنسية البريطانية وصاح حسين مرة أخرى فكرة رائعة اساتجنس بالجنسية سالانجية في بلاد الانجليز الكل سواسية، لا فرق بين الباشا وابن الزبال)) (٣٦). الا أن المعسكرات البريطانية تتخلى

عنه كما تخلت عن الافلام من امثاله فيعود مفلسا مع زوجة تظهر فجأة كرمز المسؤولية وهم متضاعف.

وهكذا يرسم لنا (حسين) ملامح الجيل المتزعنف الذي يضع نفسه اداة في خدمة مصالح المستغلين سعيا لتحقيق ذاتهم التي يظن أن المستغلين سيمنحونه إياها، وبالتالي، لا يجني سوى الخيبة والانكسار والرجوع إلى بؤس الواقع مع هموم مستجدة.

من الشخصيات الأخرى المشكلة لنمطيتها الخاصة في التغيير الشخصيتان تحتلان مكانة مهمة في الخارطة الواقعية للزقاق، هما سيد درويش) و (زيتة) صانع العاهات، وكلاهما يرمز لنمط مواجهة مع الواقع، واسلوب في التغيير، وصولا إلى تحقيق شكل من اشكال الهوية المرضية للذات.

فالسيد درويش – مثال الموظف الجاد الذي يعيش حالة صراع بين قيمه ومثاله وبين واقع منحرف لا يستطيع أن يتصالح معه، فيضيق عليه ويطرد من وظيفته لينكفئ إلى داخله، ويعيش حاله من التصوف هائمًا بلا مأوى وغارقا في تأملاته، لا دور له سوى التعليق على ما يجري أمامه من حادث ليعود ثانية إلى ذهابه وغيابه، فهو رمز للفعل المتوجه إلى الذات والناتج عن الفشل في تغيير الواقع، والهروب من مشاعر الفشل عن طريق البحث عن التغيير في الداخل في عالم النفس، والعزلة والانقطاع عن العالم الخارجي مقابله شخصية السيد رضوان الحسيني الذي تجاوز تعاليم الدين لديه الي دستور أخلاقي ينفتح على الواقع ليستوعب كل أشكاله وتناقضاته، يتفاعل معه تفاعلًا على أساسه المحبة والصفاء والخلق الكريم ((والحق أن حبي الآخرة لا يرعاني آلي الزهد في الدنيا أو التململ من الحياة لطالما المستسلم بأنكم حبي للحياة

والسرور بها كيف لا وهي من خلق الرحمن خلقها الله وملأها بالعبر والأفراح، فمن شاء فليتفكر ومن شاء فليشكر ولذلك أحبها، أحب ألوانها وأصواتها وليالها ونهارها ومسراتها والامها، واقبالها وادبارها، وما يدل على ظهرها من حي أوقيم عليه من جماد، هي خير خالص)) (٣٧) ((معذرة يا سادة فاني احب الحياة جل احب نفسي، لا كذا تتعلق بي ولكن كفلذة من قلب البشرية ونبض من الحياة وخلق لصانع الأجل وتجربة للحكمة الإلهية، واحب الناس جميعا حتى المجرمون، أليسوا يرمرون إلى عناء الحياة الممض في سبيل الكمال ؟ أليسوا ظلمة تلقي عتمتها على بهاء الخير ضياء)) (٣٨).

وبذلك يصبح (السيد رضوان) مصدر العزاء والسلام الروحي لاهل الزقاق يلجأون إليه في حل عضلاتهم ومشكلاتهم – حتى الشخصية جدا منها.

الا ان الكاتب لا يتجاوز السيد رضوان دور النصح والتوعية ولا يجده يسهم في حدوث أي تغيير ضمن أحداث الرواية، أو شخصياتها قبل أن يجده يفشل في تغيير سلوك (المعلم كرشة) الشاذ وحنق هذا الأخير عليه للتدخل في شؤون غيره وفي ذلك دلالة تطرح أمامنا نظرة المؤلف إلى الدين عندما يتحول إلى مؤسسة ووعظ وإرشاد فقط دون أن يترجم إلى نشاط فاعل له أثره الملموس على مجرات الواقع المتحقيق نوع من التغيير الذي يصعد بهذا الواقع، ويسمو به.

٣–دلالة الحدث:

بعد أن تتبعنا بالكشف والتأويل عناصر بنية السردية لهذا العمل الروائي الفذ، وما يمكن أن توحي به من دلالات عميقة ذات قيمة فنية تمنح

الرواية بعد ذلك فكريا وجماليا تلتقي فيه أدبية النص مع الرسالة المعرفية التي يمكن أن تكون عليها بنيته اللغوية، أقول – بعد أن تتبعنا تلك العناصر تلك ودلالاتها تكون قد وصلتنا إلى البحث إلى الجزء الأهم فيه وتتعلق بدلالة داخل الرواية، والذي يمثل البوتقة التي تنصهر فيها عدد من العناصر البنيوية الفنية للرواية – من زمان ومكان وشخوص .. – لتنتج لنا الدلالة الكلية التي تتنامى جرائم السردية للرواية والتدخل من أجل الوصول إليها، وذلك ((أي نص سردي لا بد أن يتكون من أولئك : مستوى الأقوال، وهو نظام الكلمات التي تؤلف سطح النص أو ظاهره، ومستوى الاعتراف، وهو نظام العالم المترشح عن مستوى الأقوال، وهو هنا باطن النص المتألف من نظام رموز والأزمنة الزماني، حيث الذي يؤدي إلى أفعالها فيه، ومن دلالة تلك الافعال)) (٣٩)، أن الجوهري الذي يضيف عقدة الاحتقان الدلالي في رواية في إغواء (الفرج) الحميدة وأقنعها بمسيرته وعودته في التكسي هذه الحركة الصغيرة التي يمكن أن نعدها برزخا فاصلا بين سفحين العالمين يتنازعان (حميدة) في صراع نفسي مرير تنهزم فيه (حميدة) أمام مغريات الدنيا الجديدة التي بدأت تبدأ منها، متخلية عن التحرك أولا وكل تفاصيل عالمها الذي كانت جزء منه ((وسمعته في اللحظة التالية ينادي التاكسي، وجاءت السيارة ففتح الباب، وتعجلت تقدمها لتصعد للأمام، ففصلت هذه الحركة بين ستين)) (٤٠) إن رفع حميدة لرجلها في التكسي حركة تمتلك من الطاقات التعبيرية وغنى ايحاء الشئ الكثير ، فهي معادل رمزي لانحل حميدة – بكل ما توحي به من دلالات ورموز – من الأرض التي هي

جزء من عالمها وواقعها وانقيادها إلى سحر البهرجة والأغراء والتمدن المبطن بنوازع التشويه، والذي يقذف بها في عالم يمنها، ويفرغها من محتواها،

ويختم هذا الحدث المكتز بالأيحاء بحدث آخر يكاد يكون أمتداداً له من حيث المغزى الدلالي، ويتمثل ذلك في الحوار الآتي بين فرج وحميدة ((ثم دخل الحجرة الرائعة، وقال ضاحكاً: أخلع الملاءة لنحرقها معا، فغمغمت تقول وقد ورد وجهها: لم يكن ليفعل، فصاحة بسرور: فعلت، ولا نريد من الماضي)) (٤١)، فالملاءة هي الرمز الاجتماعي الشديد الحضور لارتباطها بكل الموروث الاجتماعي والأخلاقي العربي، فهي تجسيد المعلم المهم من معالم الهوية العربية المتمثلة في الحرص على معاني العفة والغيرة والشرف والاباء، وحرق ملاءة حميدة تجسيد ظاهر للانسلاخ من الملامح العربية، والتخلي عن الميراث الاخلاقي والعقائدي أرض التوارع المستغلين المتحدين من (فرج) الوسيلة لتحقيق هذه النوازع

يؤكد الحدث المحوري في الرواية والمتمثل في غياب (حميدة) عن الزقاق مع حدث آخر يكون معه مفارقة فنية تبعث على الإثارة بجانب الأيحاني في الرواية، إذ يتردد غياب حميدة مع عودة (حسين) فاشلة ومفلسة من المعسكرات البريطانية، ويتبعه بعد ذلك عودة (عباس) وقد يحقق بعض الربح الذي فتح أمامه باب الأمل على مصراعيه في الحصول على (حميدة) والزواج بها.

أن غياب (حميدة) يخلاف في دلالته نسبة إلى كل من (عباس) و(حسين)، فبالنسبة إلى (عباس) كانت حميدة هي القضية الكبرى في

حياته عندما كان جنديًا نفسه من أجل بلوغهم، وعندما عاد اكتشف أنها قد أصبحت العوبة في أيدي جنود الاحتلال، وقد تلبست بصورة غريبة لا تهدف إلى الحصول على صورة (حميدة) في ذهنه وخياله بأي صلة.

يمكننا أن نتلمس الأبواق الرمزية بعمق التي توحي بها هذه المفارقة، فسعي عباس وسفره يمثل سعيه نحو تحقيق ذاتي له هويته الضائعة التي تشكل (تجسيدًا رمزيًا لها، معتقدًا أنه من خلال العمل في معسكرات المحتلين، سيتمكن من تحقيق ما يصبوا إليه ليكتشف في النهاية أن هؤلاء المحتلين قد سرقوا هويته وشوهوها موظفين أياها أداة لتحقيق متعتهم وأهوائهم، أما بالنسبة لحسين، فلما ظهر غياب (تجسيدًا رمزيًا) صدمة كبرى له، أذ أنها لم تكن في يوم ما أملاً أو قضية تؤرقه، فهي لا تنبت معه بدلًا من ذلك رمز ما، فقد كان ما يسعى إليه لتحقيق التناغم في خدمة المعسكرات البريطانية طمعًا في المال فقط، المال الذي كان براءً الوسيلة الفضلى لتحقيق ذاتي وصنع هوية جديدة لها، حتى لو تطلب الأمر التلبس بجنسية جديدة غير جنسية مصرية

في النهاية، يفشل في تحقيق مراميه، ويتخلى عن المعسكرات البريطانية، ليعود مفلساً إلى الزقاق الذي غابت عنه حميدة – الهوية الضائعة لأهل الزقاق / عباس الحلو.

أن (حسين كرشة) يجسد النمطية التزعنف التي تسعى إلى التغيير من خلال الانقياد إلى المغريات والمطامع الكاذبة التي تقدم لها المستعمرة المستغلة دون أن تفطن إلى ما يقوم به إلى المستعمرة من نسف وتشويه للهوية الحقيقية للمجتمع، ثم تفشل هذه النمطية في تحقيق أمها المتوهمة

وفي الوقت نفسه تغفل عن المستعمر الذي يسلبها هويتها وانتماءها التاريخي والاجتماعي والعقائدي.

وفجأة، وعلى سبيل المصادفة ، يتعرف (عباس الحلو) على (حميدة) وهي راكبة في عربة متجهة الى أحد أما كن الدعارة التي كانت ترتادها ، فيعدو الفتى خلفها لاهثا وبشكل غير أرادي، ويظهر لنا مشهد العدو ليعمق يقلينا بتعدد أفاق الرؤيا التي يمكن أن تمارسها قراءة هذه الرواية ، أذ يمكن أن نعد هذا المشهد تمظهراً وتمثيلاً لسعي (عباس) وراء هويته الضائعة التي رأها في (حميدة) وعمق المعاناة التي عاشها الحلو في سعيه هذا ، والتي تجسدت في مشهد العدو بالشتائم والارتطامات التي تخللت سعيه وراء العربة، ((كان الفتى يلهث مبهورا بعد أن ركض شوطاً كبيراً وراء العربة من ميدان الأوبرا ، وقد أندفع لا يلوي على شئ ، يصطدم بالكتل البشرية لا يعتاقه ما ناله من دفع ولا يثنيه ما لحقه من شتم ولعن)) (٤٢) أن هذا المشهد الدرامي يقوم على حركتين لهما أبعادهما الدلالية الثرة ، تتجسد الحركة الأولى في سعي عباس خلف العربة ، وفي مقابل الحركة الثانية المتجسدة في سعي العربة بحميدة نحو أماكن الدعارة ، وكل الحركتين تمثل شوطاً من أشواط البحث عن الهوية التي يمارسها المجتمع وراء التغيير.

وبعد لقاء (عباس الحلو) بحميدة تعترف له بكل ما جرى، ليتفق معها على قتل (فرج) وإخراجها من حماة الواقع الذي علقت فيه ، ويذهب (عباس الحلو) مع (حسين) ليريه الحانة التي سوف يقتلان فيها القواد فيرى مالم يكن بتوقعه ((ونظر عباس الحلو الى داخل الحانة وهما يمر أن بها فحذب عينيه منظر غريب ، تبت عنه شهقة ، وتصليب

جماهير وجهه ، ثم بدأت قادمة سريعة قبل أن يفقهها (حسين كرشة) معنى رأى (حميدة) في جلسة شاذة بين نفر من الجنود، كانت تجلس على الرئاسة والى ورئاءها امرأة واقفاً يسقيها تلقائياً من كأس في اليد، ينحني لها وتميل هي براسها إليه، وقد مدت ساقيها على حجر آخر يجلس أمامها وحف بهم جميعا يشربون ويعربون)) (٤٣) فيندفع الفني في هياج غضبه ويقذف (حميدة) بزجاجة لحظة فارغة ، في وجه تحطمها، وين دفع العمالون في الحانة، وينهالون عليه ريكلا ولكمما حتى الموت، في حين الاتصال (حسين كرشة) لا يملك تصاحبه ضراً ولا ينفعاً)) ووقف حسين كرشة على باب الحانة يرى صاحبه تتراقص معه التعاقد معه وارجل وهو كالكرة لا يملك نهائياً دفعاً، وكل ما سيصله هتف صارخا : ((ياحسين ياحسين)) ولكن الفتى الذي لم ينكص عن تجربة المعركة في حياته ، لبثت مسمرا لا يدري كيف يشق سبيله الى صاحبه وسط الجنود الكواسر الفاتكين))(٤٤) . أن يقف (حسين كرشة) العاجز يأخذ بعداً واسع وأعمق ليمثل موقف الجيل المتزعنف الذي يعيش على تخفيف المأساة، والذي يستسلم الثورة في أحلك أوقات الحاجة، وبالتالي الاتصال إلى جانب العامل المؤثر في أجهاض ثورات المجتمعات وانتفاضاتها من أجل استرجاع هويتها من المجتمعين، وهذ ما جسده خذلان (حسين كرشة) لعباس الجميل وتتخاذه موقف المتفرج العاجز المنتظر الخاتمة الأحداث .

الهوامش:

١-خطاب السرد القصصي – د. عبد الله إبراهيم (بحث) : ١٥

٢-واقعية بلا ضفاف – روجيه غارودي : ١٠٠

٣-مشاكل النقد الروائي – د. عبد الستار جواد (بحث) : ١٠٢

٤-أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير – ريتا عوض : ٢٣٣

٥-واقعية بلا ضفاف : ٩٧

٦- : 227م

٧- الرواية – دو موبا سان مترجمة: د. زهير مجيد مغامس (بحث) : ١٢٢

٨-أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير : ٢٣٤

٩-الواقعية في الأدب – عباس خضير : ١٢

*-قسم الباحث نبيل راغب نتاج نجيب محفوظ على المراحل التالية: ١ – المرحلة التاريخية، وتشمل روايات عبث الاقدار)، (رادوبيس)، (كفاحطيبة). ٢ – المرحلة الاجتماعية الواقعية ، القاهرة الجديدة)، (خان الخليلي) ، (زقاق المدق) ، (بداية ونهاية) ، (الثلاثية). ٣ – المرحلة النفسية المبتورة (السراب) ٤ – المرحلة التشكيلية الدرامية: (أولاد حارتنا)، (اللص الكاذب) ، (السمان والخريف) ، (الطريق)، (الشحاذ)، (ثرثرة فوق النيل)، (ميرامار) ، (المرايا) ، (الحب تحت المطر). ينظر : حالة الشكل الفني عند تجيب محفوظ : ٨٥. كما أدرج نجيب نفسه محفوظ هذه الرواية ضمن المرحلة الاجتماعية حينما قسم نتاجه الروائي على ثلاثة أقسام: المرحلة الوطنية ، المرحلة الاجتماعية، المرحلة الاشتراكية. ينظر : مجلة الآداب – القاهرة، يونيو / يونيو : ١٩٦٠ ، نقلا عن : انحلال عائلة – دراسة مقارنة بين رواية توماس مان آل) تم انبروك وثلاثية

نجيب محفوظ–د. محمد شوقي محمد خليفة (بحث) : ١٧ . فضلاً عن تقسيمات اخرى لا مجال هنا لذكرها المزيد من المعلومات ينظر : ادبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير : ٢٢٥ ، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث – د. صالح هويدي : 28 – 29.

١٠–كلمات على ضفاف الواقعية – شمس الدين موسى : ١٦

١١–الرواية : ٥

١٢–م.ن:٤٨ .

١٣– 27

*– ينظر م.ن٨٥.

١٤–م.ن٤٩.

١٥–م.ن١٧٥.

١٦–م.ن٢١١.

١٧ – 179–180.

١٨–رمزية الماء في شعر السياب – مولود محمد زايد (رسالة ماجستير) : ٦٢

١٩–الشعر العربي المعاصر – د. عز الدين اسماعيل : ٥٢

٢٠–الحد ، استقصاءات في البنية المكانية للنص – ياسين النصير (بحث) 186–187.

٢١–الرواية : ٥

٢٢-ثقافة الاشياء الصغيرة، الزقاق - ياسين النصير (بحث) : ٢٩

٢٣- : الرواية٧

٢٤- م.ن٩.

٢٥-م.ن٦.

٢٦-م.ن٣٢.

٢٧-م.ن٣٤.

٢٨- م.ن١٣٩

٢٩-م.ن٢٣.

٣٠-م. ن٧١.

٣١-م.ن١٤٠.

٣٢- ١٦١سم.

٣٣-م.ن٣٢.

٣٤-م.ن٩٤.

٣٥-م.ن00.

٣٦- م.ن٢١٠.

*-يمكن ملاحظة ذلك في فضل نصائحه وتدخله في ردع المعلم كرشة) عن سلوكه الشاذ بعد أن تمست منه زوجة المعلم كرشة ذلك.

٣٨-م.ن٢٢٨.

٣٩-خطاب السرد القصصي: ١٥

٤٠-الرواية١٧٠-١٧١.

٤١-م.ن ١٧١.

٤٢-م.ن٢١٨.

٤٣-م.ن ٢٣٥-٢٣٦.

٤٤- م.ن٢٣٦.

مصادر البحث:

١-أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير - ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

٢-دراسة مقارنة بين رواية توماس مان (آل بودنبروك) وثلاثية نجيب محفوظ د. محمد شوقي محمد خليفة، مجلة كلية الآداب جامعة البصرة، العدد: ٢١، ١٩٨٩.

٣-الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث - د. صالح هويدي دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١، ١٩٨٩.

٤-ثقافة الأشياء الصغيرة، الزقاق - مجلة ياسين النصير، العدد: ٣، مايو، ٢٠٠٤

٥-الحد - استقصاءات في البنية المكانية للنص - مجلة ياسين النصير، العدد: ١١، ١٩٨٩

٦–خطاب السرد القصصي د. عبد الله إبراهيم، مجلة الاديب المعاصرة، العدد: ٤٤، صيف ١٩٩٢

٧–دلالات العلاقة الروائية – د. فيصل دراج، دار كنعان للدراسات ١٩٩٣، ١والنشر، ط

٨–رمزية الماء في شعر السياب – مواليد محمد زايد، جامعة البصرة، كلية التربية، (رسالة ماجستير)، ٢٠٠١

٩–الرواية – دومو باسان، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مجلة الأقلام، العدد: ١١، ١٩٨٩.

١٠ – زقاق المدق – نجيب محفوظ دار القلم، بيروت، ١، ١٩٧٢.

١١–الشعر العربي المعاصر القضايا والظواهر الفنية والموضوعية. د. عز الدين إسماعيل دار العودة ودار الثقافة ببيروت ٣,١٩٨١

١٢–قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ – عيل راغب المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دي تي

١٣–كلمات على ضفاف الواقعية – شمس الدين موسى دار الرشيد ١٩٨٠ نشر

١٤مشكلة النقد الرواني – د. عبد الستار جواد مجلة الأقلام العدد: ١١–١٩٨٩

١٥–واقعية بلا ضفاف – روجيه غارودي مترجمة حليم طوسون دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٨

١٦ – الواقعية في الأدب – عباس خضير دار الجمهورية بغداد، ١٩٦٧