تشكيلات الفضاء السردية في رواية وكالة عطية

دراسة في بنية الرواية الواقعية

دكتور

عبدالباسط سلامه سباعى هيكل

١٤٣٧-٢٠١٦

المـقـدمـة

الحمد لله حمدًا يوافى مزيد آلائه، ويكافئ وافر نعمائه، وعظيم بلائه، وأصلى وأسلم على أفصح من نطق بلسان عربى مبين وعلى آله وصحبه والتابعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. أما بعد:

فقد خصّ الباحثون عناصر البناء السردي بالكثير من الدراسات المستقلة في كل عنصر مهملين الفضاء الروائي، مكتفين بتناوله في منحنى جانبي ضيق بوصفه جزئية فرعية عن الحدث، فلم يحظ الفضاء الروائي بعدد من الدراسات النقدية المعرّفة به الكاشفة عنه في مجال الدرس التطبيقي، مما دعا الباحث إلى الوقوف عنده بتلك الورقة البحثية، التي تسعى من خلال الدراسة التطبيقية على رواية "وكالة عطية" إلى تحويل المعرفة النظرية بالفضاء الروائي لتلك الرواية إلى ممارسة نقدية، تُنتج معرفة بالرواية المصرية.

واختارت الدراسة رواية "وكالة عطية" ميدانًا للبحث؛ لما تمثله من لوحة فنية بارزة لعميد دوحة الروائيين العرب: خيري شلبي الحكاء الشعبي، والرسام بالحروف والكلمات، المتدفق في سرده، أحد أوتاد الكتابة، من جيل الستينيات، وتتخذ الرواية من الفضاء الروائي بؤرة الحكي ونظامه البنائي، فالمكان البطل الحقيقي في الرواية، التي حفرت صورةً لدمنهور القديمة: طرقاتها، وبيوتها، وأحيائها في الذاكرة المصرية.

وبدأت الدراسة بإقصاء طائفة من الالتباسات بين الفضاء النصي، والفضاء الروائي، والفضاءالواقعي، والفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور للسارد، وحددت مفهوم الفضاء الروائي الذى تقوم عليه الدراسة وعلاقته بالمكان، والحيز، والبيئة، وتناولت تشكُّل الفضاء السردي في وكالة عطية

من خلال عدة جوانب: الجغرافي، والنفسي، والهندسي، والاجتماعي، والتاريخي (الزمني)، والعجائبي (الأسطوري)، والفيزيائي (الطبيعي)، وكيف أسهم توظيف الكاتب لهذه الأبعاد في تنظيم وتشكيل الحيز الفضائي داخل النص السردي، ثم تناول البحث تقنيات الكاتب السردية في بناء الفضاء، فتوقف أمام الوصف في وظائفه، وأشكاله، وواقعيته، وأبرز خصائصه.

وأخيرا آمل أن تكون تلك الدراسة المتواضعة مساهمة في تحليل بنية الخطاب الروائي العربي، وخطوة على طريق دراسة مظاهر التقنية الروائية.

والله أسأل أن يلبس هذا العمل ثوب القبول، وأن يجعله خالصًا لوجهه، نافعًا لمن قصده، إنه -سبحانه- ولى ذلك، والقادر عليه. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

فضاءات السرد

الفضاء أو المكان في الرواية المعاصرة ليس مجرد إطار للأحداث، ولا خلفية صامتة تقع عليها، بل عنصر ناطق فعَّال في تحريك الأحداث وتنظيمها بحيث يمكن القول بأنه يُشكل المسار السردي من البداية إلى النهاية، راسما اتجاه السرد خلالهما. وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يُعطي للرواية تماسكها، وانسجامها، ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثمّ يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسة للمكان، كما أن له دورًا مكملا لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية، ويدخل في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان، فيغير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية، مما يُؤدي إلى تغيّر الأمكنة داخل الفضاء الروائي، الذي ينتج عنه تحوّلات حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد، والمنحنى الدرامي الذي يتخذه.[١] كذلك يؤثر المكان في الشخصيات، ويتأثر بها، فالمكان عنصر أصيل في تشكيل بنية الشخصيات، كما أنه لا يتشكَّل إلّا من خلال اختراق هذه الشخصيات له، وظهورها فيه بمميزاتها، والأحداث التي تقوم بها فيه. وأحيانا يكون المكان بؤرة الرواية، والهدف من وجود العمل كله؛ لذلك يؤثر في كل عناصر الرواية بما يملك من نفوذ داخل النص، وخير شاهد على هذا رواية وكالة عطية موضوع الدراسة.

١- ينظر: د.حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص٢٠: ٣٢. المركز الثقافي العربي. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٩٠م.

وتقتضي دراسة الفضاء الروائي إقصاء طائفة من الالتباسات بينه وبين الفضاء النصي والواقعي، والدلالي، والمنظور، والتعرّف على الفضاء الجغرافي، والمكان والبيئة والحيز؛ للوقوف على حقيقة كونها مترادفات، فالعلاقة بينهم علاقة تماثل وتطابق، أم أن هناك علاقة من نوع آخر.

الفضاء النصي

بداية يختلف الفضاء الروائي عن الفضاء النصي، فالفضاء النصي يُعرف بالفضاء الطباعي، وهو مصطلح يُطلق على صورة وحيز النص المطبوع، ما تشغله الكتابة ذاتها –باعتبارها أحرفا طباعية– على الأوراق، وكذلك يُطلق على المساحات الخالية من أوراق الرواية المطبوعة، وسمك الكتاب الذي يُقاس عادة بعدد الصفحات، وطريقة تصميم الغلاف، وتشكيل عناوين الفصول، وأنماط حروف الطباعة المختلفة داخل الرواية.

والشكلانية[(١)] أول من رسّخت لدراسة الفضاء النصي ضمن فضائيات السرد في الرواية الحديثة، التي تُعْنى كثيرا بالوسائل البصرية: من شكل الخطوط، وتنظيم الصفحة، وهيئة كتاب الرواية في كليته، فرأت الشكلانية أن الألفاظ قاصرة عن تشييد الفضاء السردي دون تقوية السرد؛ بوضع مجموعة من الإشارات؛ والرموز الطباعية على ورق الرواية؛ لينشأ بالتقاء

١– هي المدرسة الشكلية الروسية ظهرت بين عامي ١٩١٠: ١٩٣٠م، ومن أشهر منظّريها شيلوفسكي ويوري تينيانوف وبوريس أيشينباوم ونظروا إلى الأدب على أنه منتج له استقلاليته وخصوصيته منفصل عن سيرة كاتبه وخلفيته التاريخية والاجتماعية، والتركيز على المهارة في الصنعة وتطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني الإنساني، وتمثلت تلك المدرسة في جمعية دراسة اللغة الشعرية، والدائرة اللغوية في موسكو.

فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية فضاء جديد هو الفضاء النصي؛ ذاك الفضاء الموضوعي المحسوس بين دفتي الرواية متمثلا في فضاء الصفحة داخل كتاب الرواية، بوصفه المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجرى اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ.

وقد فصّل "ميشال بوتور"[١] الحديث عن مظاهر تشكيل فضاء النص في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" وترجمها إلى العربية الدكتور حميد الحمداني –في معرض استشهاداته– في دراسته لبنية النص السردي للرواية المغربية، مضيفا إليها مظاهر لم يُشر إليها "بوتور" في كتابه، منها: الكتابة الأفقية[٢]، والكتابة العمودية[٣]، والرسوم والأشكال،

١– ميشال بوتور أحد أهم كتّاب ونقاد الرواية الفرنسية، ولد في سبتمبر1926م، درس الفلسفة، والفيلولوجيا في
جامعة سوربون في باريس، عمل بعدها مدرسا للغة الفرنسية في مصر، ومانشستر وسالونيك، وجنيف، ثم محررا في دار النشر غاليمار في باريس، ثم مدرسا لمادة الأدب الفرنسي في جامعة جنيف حتى تقاعده سنة ١٩٩١م، له أربع روايات والعديد من الدراسات النقدية أشهرها بحوث في الرواية الجديد، حصل على العديد من الجوائز منها جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للأدب ٢٠١٣م.

٢– الكتابة الأفقية: هي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي.

٣– الكتابة العمودية: هي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخصّ العرض كأنْ تُوضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض، وعادة ما =

والتأطير [١] ، وألواح الكتابة [٢] ، والتشكيل التيبوغرافي [٣] ، والتشكيل الواقعي [٤] ، والتشكيل التجريدي وعلاقته بالنص. [٥]

وأرى أن دراسة الفضاء النصي قد تكون عنصرا مساعدا، في استجلاء بنية النص السردي في صورته الكلية، إذ أن الفضاء النصي يركِّز على جميع الصور الشكلية للنص السردي: الغلاف الخارجي للرواية، وتنظيم

تُسْتَغَلُّ لِتضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث، وقد يُقدَّم الحوار السريع في جمل قصيرة، فنحصل على كتابة عمودية.

١- التأطير: سماه "ميشال بوتور" الصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع. وكثيرا ما يدل على شدّ انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان يقوم أيضا بدور التحفيز الواقعي في النص.

٢- ألواح الكتابة: هو أن يحضر الكاتب داخل النص الأصلي للرواية كتابة مُتَخلَّلة مثل كلمات أو فقرات أجنبية أو كلمات من لغات شعبية، ووظيفة هذا التشكيل تحفيز واقعية النص الروائي..

٣- التشكيل التيبوغرافي: أشكال من الكتابة أتاحها تطور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة أهمها الكتابة الماثلة والممططة، ويُسْتعمل هذان الشكلان عندما يُراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة، أو عند الاستشهاد.

٤- التشكيل الواقعي يكون على الغلاف الخارجي للنص الروائي يشير بشكل مباشر إلى أحد أحداث الرواية في مشهد مجسّد من خلال الرسوم الواقعية حتي يتمثل القارئُ المشهدَ، وكأنه يجري أمامه.

٥- التشكيل التجريدي يكون على الغلاف الخارجي للنص الروائي يشير إلى أحداث الرواية أو بعضها على نحو رمزي، فرسومه تشكيل يحتاج إلى تأويل، فلا يدرك حقيقة الصلة بين العنوان المعروض وفق التشكيل التجريدي والنص الروائي إلا قلة من ذوي الخبرة الفنية، ويظل هذا النوع من التشكيل غامض في ذهن عامة القراء.

فصولها، ومطالعها، وتشكيلات العناوين، وتتبع البياضات، وحجم الهوامش، وطريقة الخط في بدايات ونهايات الفصول، والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة، لكن تتفاوت أهمية دراسة الفضاء النصي في القراءة النقدية للرواية تبعا لوعي الكاتب بهذه المساحة من روايته، فكاتب مثل "يوسف زيدان" تنبه وعيه لفضاءات النص في رواية عزازيل، فأنتج هامشا، ووضع مقدمة، وجعل تقسيمات الرواية برديات، وليست فصولا، فانتجت فضاءات النص في الرواية شكلا جديدا، تحوّلت معه الرواية إلى شيء آخر، كأنها كتاب مطبوع لمخطوط قديم، وتراجع وعي الكاتب عن توظيف فضاءات النص في روايته "جونتنامو"، فلم يحمل لنا قدرا ضئيلا مما حمّله فضاءات النص في روايته عزازيل، ومثل هذا رواية "وكالة عطية" التى انشغل الكاتب فيها بالتصوير بالحرف في بنية السرد، وليس بالرمز في فضائيات نصية.

وكما يتأثر الفضاء النصي بوعي الكاتب، يتأثر بتقنيات الكتابة والطباعة زمن صدور الرواية، فالكتابة بالحاسب الآلي (الكمبيوتر) منحت النص تشكيلا فضائيا، لم تكن تملكه الآلة الكاتبة من قبل، وتقنيات الطباعة الحديثة وبرمجة الرسم تمتلك الكثير مما يؤثر في تعميق فضائيات النص، متى أراد الكاتب توظيف التشكيل الطباعي؛ لاستنطاق النص، على نحو لم يكن معروفا في العقود السابقة.

وارتباط الفضاء النصي بزمن ووعي الكاتب يجعله ليس عنصرا أصيلا في الدرس السردي للنصوص الروائية القديمة، فلن تنتج دراسة نقدية لراوية من روايات "نجيب محفوظ" شيئا كبيرا في قراءة الفضاء النصي،

ومثل ذلك رواية "وكالة عطية" لخيرى شلبي، التى ذاع صيتها بعد حوالي عقد من كتابتها،[١]

وأخيرا الاستغراق في دراسة الفضاء النصي، وما قد يحمله من دلالات، قد يخرج الدرس النقدي عن مجاله الدقيق، إلى مجالات أخرى، أقرب إلى فنون الرسم التشكيلي، فالبحث في التخطيط والشكل الطباعي للرواية يحملها ما لا تطيق من الدلالات، ويحجب عن الدرس النقدي أهم مظاهر الفضاء الروائي، وهو المظهر التخيلي أو الحكائي؛ لذا سيكتفى الباحث من الفضاء النصي بتحليل العنوان، إن سلمنا للشكلانية والتجريدية بأن العنوان جزء من الفضاء النصي أو الطباعي.

الفضاء الواقعي

ومن ناحية أخرى يختلف الفضاء الروائي عن الفضاء الواقعي، وإن كان يحكيه، فالفضاء الواقعي أو الطبيعي أو الخارجي هو الصورة الحقيقية التي عليها الواقع الخارجي المتعين الذي يعبر عنه النص الروائي، فهو بمثابة العالم المحسوس: من أبنية وأمكنة وبيئة ملموسة، يمكن معاينتها وتصويرها فوتوغرافيا، وهذا يختلف عن الفضاء الروائي، الذي يتشكّل وجوده في النص الروائي عن طريق اللغة المجردة، حيث تتم بنيته مع العناصر الأخرى، التي تشكل الرواية من قبل خيال الكاتب، الذي يحقق

١- وكالة عطيه كتبها خيرى شلبي عام١٩٩٣، وذاع صيتها مع حصولها على جائزة ميدالية نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ٢٠٠٣م، وصدرت بالإنجليزية عام ٢٠٠٧م، ثمّ حصلت على المركز الثامن والثلاثين ضمن تصنيف اتحاد الكتاب العرب لأفضل مائة رواية عام ٢٠٠٨م.

للأمكنة استقلالها عن الوجود الواقعي، ورغم ذروة العناية بالمكان في الروايات الواقعية لنجيب محفوظ وخيرى شلبي وغيرهم إلا أن الناقد لا يُحيل على الواقع الخارجي المنفصل عن النص، فيتحتم عدم إغفال حقيقة الفرق بين الفضاء الروائي الفني والفضاء الواقعي؛ لأن العمل الفني مستقل بذاته، ومكتف بكينونته، وعناصر العمل الفني لا تكتسب دلالتها إلا ضمن الخيوط الدلالية للرواية، ولا تقوم بوظيفتها إلا داخل البنية الروائية، فليس المراد بواقعية الرواية تقديم نسخة مطابقة للواقع، بل توظيف اللغة في إعادة تجسيد العالم؛ لتنتج واقعا جديدا للصورة الواقعية المرئية وفق ذاتية الكاتب، التي تعيد إنتاج الواقع من جديد، فليست الواقعية نقلا فوتوغرافيا.

فالواقع المعروض في الرواية منفصل عن الواقع المرجعي، ولو أشارت إليه أو حددته بالاسم، ولا يُحيل عليه بطريقة مباشرة، فالرواية لا تحتاج إلى رفع إحداثيات المكان، ولا إرفاق رسوم مكانية، هي أداة التعريف بالفضاء الواقعي، فالفضاء الروائي المتخيل لا يستهدف أن يعكس الواقع بشكل مرآوي، فإلى جانب توصيفه للواقع يتضمن وقائع حدثية محاذية، بمثابة أبعاد نصية لا يقوم التخييل إلا على مستوياتها، فوظائف الفضاء وقيمه ودلالاته مختلفة عما هي في الواقع الخارجي؛ لأنه في النص الروائي يخضع لاستراتيجية الإبداع الفني التي تهتم بما هو دال ووظيفي دون غيره، كما تتدخل أدوات فنية أخرى في تشكيل الفضاء الروائي لا وجود لها في الواقع، مثل تصوير البيئة الروائية من خلال الحلم أو الكابوس أو الأمنية.

فالفضاء الروائي الذي ينطلق منه الناقد هو إحدى مكونات السرد، التى يقدمها لنا الكاتب في صورة لفظية، فلا مكان للفضاء الروائي خارج

الكلمات المطبوعة بين دفتي الرواية، فإذا كانت الأصباغ والألوان في اللوحة المرسومة هي التى تحمل ملامح المكان، فإن العلاقات اللغوية (الكلمات) هي التي تعبر عن المكان في الرواية، بمعنى أن الكلمات المصورة للمكان تحمل شحنات عاطفية، ودلالة فكرية، تتجاوز الدلالة الحرفية للكلمات.

الفضاء الدلالي

من ناحية ثالثة يختلف الفضاء (مجموع الأمكنة) أحد أضلع البناء السردي عن الفضاء الدلالي Semantics Space تلك "الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام."[١] ويرى الدكتور حميد لحمداني أن الناقد "جيرار جينيت" من أوائل من وظّف مصطلح الفضاء الدلالي في الدراسات النقدية، مُشيرًا به إلى الأبعاد الدلالية المتولَّدة من الصور المجازية في البلاغة الكلاسيكية، وهذا ما قال عنه جنيت: "يتأسس الخطاب من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة توالد، وتضاعف مستمر، حيث قد تحمل اللفظة الواحدة دلالتين، تقول البلاغة عن أحدهما إنه حقيقي، وعن الآخر إنه مجازي، فالسرد الروائي من فنون الأدب، "والفن من طبيعته أن يكون متعدد الدلالة" بتعبير الناقد "برنار فاليط"، فلغة الأدب بشكل عام لا تؤدي المعنى بشكل مباشر حقيقي إلا نادرا، فيغلب على التعبيرات الأدبية اشتمالها على عدد من المعاني الغير محدودة؛ لذا كان اختيار "جينيت" لكلمة فضاء دلالي.[٢]

١- د. سمر روحي الفيصل، مصطلحات نقد الرواية، مجلة الفيصل ص١١١:١١٤، السنة التاسعة عشرة العدد ٢٢٨، جمادي الآخرة، ١٤١٦هـ - أكتوبر، نوفمبر ١٩٩٥م.

٢- د.حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص٦٠،٦١ بتصرف، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

وميّز الدكتور "حميد لحمداني" الفضاء الدلالي عن الفضاء الروائي على نحو يوافقه فيه الباحث، من جانبين:

-أن الفضاء الدلالي يدخل ضمن مبحث الحكي السردي، وليس ضمن الفضاء الروائي في الدراسات النقدية للرواية؛ لأن الفضاء الدلالي هو الصورة Figure في الدراسات الشعرية، فهو يدخل ضمن المجاز في دراسة لغة السرد، ويؤكد لحمداني هذا بقول جرار جينيت: "إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشئ الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى."

- من جانب آخر الفضاء الدلالي ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس؛ لأنه مجرد مسألة معنوية، وأغلب النقاد الذين تحدّثوا عن الفضاء كانوا يُراعون شرطا أساسيا، هو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك، وأن يُتخيل، كما يمكن أن يحتوي علي أشخاص، أو حتى على أحرف طباعية.

الفضاء كمنظور سردي

ننتقل من الفضاء الدلالي إلى الفضاء كمنظور أو كرؤية سردية، ويرى بعض النقاد[١] أن الناقدة "جوليا كريستيفا"[٢] أول من استعملت مصطلح

١- ينظر: -د.مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، ص٧٥:٨٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد (٧٩) أكتوبر ١٩٩٨م. -بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص٦١،٦٢.

٢- محللة نفسية، وفيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا ، أديبة، وعالمة لسانيات، لها دور كبير في =

الفضاء بوصفه منظورا سرديا يطرح رؤى المؤلف، فاستخدمت الفضاء في دلالة الرؤية السردية، فهو عندها وجهة النظر التي يُقدِّم بها الراوي عالمه الروائي، ذلك الكائن التخييلي الذي أبدعته أنامل الروائي، والذي يأخذ الدور الأعظم ضمن المسيرة القصصية؛ حيث يتكفل برسم خطة يكون للكاتب فيها الدور الأعظم، حيث ينشر بواسطتها رؤيته الخاصة، التي تهيمن على مجموع الخطاب، فيستحيل مفهوم الفضاء عندها إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي، أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال، فهو الطريقة التي يهيمن بها الكاتب الراوي على عالمه الحكائي، بما فيه من شخصيات يتحركون على واجهةٍ تُشبه واجهة الخشبة في الفن المسرحي.

في ضوء ذلك تُمسي دلالة الفضاء كمنظور مرادفة لما يعرف برؤية الراوي في النص السردي، مندرجا تحت دراسات السارد الروائي، وليس الفضاء السردي، وإن ظلت الرؤية السردية للكاتب متحكمة في الفضاء الجغرافي للرواية، ومستنطقة له، ومثل هذا الفصل بين الفضاء كمنظور، والفضاء كحيز يستقيم عند قراءة النص الروائي قراءة تحليلية نقدية بعين الناقد، وليس قراءة استمتاعية مُسطَّحة بعين القارئ فحسب..

تطوير الدراسات النقدية جنبا إلى جنب مع رولان بارت، تودوروف، جولدمان، بعد نشر كتابها الأول Semeiotikè في عام ١٩٦٩. أنتجت كمية هائلة من الأعمال من كتب ومقالات عالجت التناص، والسيميائية، والتهميش، في مجالات اللسانيات، ونظرية الأدب والنقد، والتحليل النفسي والسيرة، والسيرة الذاتية والسياسية والثقافية وتحليل الفن وتاريخ الفن. ولكريستفا مكانة هامة في الفكر ما بعد البنيوي، كما أنها مؤسسة ورئيسة لجنة جائزة سيمون دي بوفوار.

الفضاء والمكان والحيز السردي

وإذا توقفنا أمام المكان الروائي Novalic Place فيمكننا تعريفه "بالمكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي تصنعه اللغة خدمة للتخييل الروائي."[١] والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

ويختلف المكان الروائي عن المكان في الحدوتة الشعبية أو الأسطورة أو الحدث التاريخي، فالرواي لتلك الأشياء يكتفى بكلمة تشير إلى مكان الحكاية مثل في صحراء مصر، أو في قرية من قرى الجنوب، أو في أحد شوارع المدينة، دون أن يرسم لوحة سردية تصف تفاصيل المكان، فالراوي لا يهتم بهندسة المكان، ولا استنطاقه كما في الرواية بل يعرض المكان بمحدوديته كجزء من الحكاية في شكلها التاريخي البسيط الموروث.

وقد يستدعي الروائي الحكاية التاريخية أو القصة الشعبية من كتب التاريخ أو ألسنة رواة الموروث الشعبي الدارج؛ ليعيد تشييدها من جديد منتجا لوحات مكانية مفصّلة وناطقة وفق هندسة بناء الفضاء الروائي الذي تتداعى خلاله الأماكن؛ لتتجاور وتتقاطع، أو يحتوي بعضها بعضا، فتبدو الأماكن والبيئة كديكور للأحداث وخلفيات للأشخاص الذين يقتضيهم هندسة فضاء الرواية، منتجا لقارئ النص الروائي عالما جديدا من الحكاية.

١- د. سمر روحي الفيصل، مقال بناء المكان الروائي الرواية السورية نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ص١٣. دمشق، العدد٣٠٦، ١٩٩٦م.

وإذا انتقلنا إلى علاقة الفضاء الروائي بالمكان فسنجد أن النقد الروائي في مراحله الأولى عرف لفظ المكان، والبيئة، وليس الفضاء أو الحيز الروائي، وأن النقد الروائي العربي استخدم أول الأمر البيئة والمكان بدلالتهم الجغرافية، وحصر وجود المكان الروائي في المقاطع الوصفية، فبيئة القصة في النقد الروائي القديم "هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة، وقد لا تختلف بيئة القصة، أحيانا عن المؤثرات المسرحية التي يعمد إليها كل كاتب مسرحي؛ لتساعده على إبراز الشخصيات وتحريكها بحيوية ونشاط، وهكذا تعنى البيئة القصصية: الجو إذا تحدثنا بلغة الفن، والمحيط إذا استعرنا مصطلحات العلوم، والكاتب يستعين في رسم بيئة قصته بنفس الوسائل التى يستعين بها في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات.. وهو يلتقطها بالملاحظة والمشاهدة أو من قراءاته الخاصة، أو ينسجها بخياله نسجا، مسلطا عليها قوة الاختراع والإبداع، معتمدا على ما يلتقطه أثناء تجاربه في الحياة."[١]

ثم تطوّرت دلالة المكان والبيئة في لغة النقد الروائي العربي من الدلالة الحرفية الحقيقية إلى الدلالة المجازية الأرحب القريبة من دلالة الفضاء، فأصبح المكان "لا يُراد به دلالة الكلمة الجغرافية المحدودة المرتبطة بمساحة محدودة من الأرض في منطقة ما، وإنما يراد به دلالتها الرحيبة التى تتسع؛ لتشمل البيئة بأرضها، وناسها، وأحداثها وهمومها

١- د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، ص١٠٨، الطبعة الثانية، مكتبة الشباب. د.ت.

وتطلعاتها وتقاليدها، وقيمها، فالمكان بهذا المفهوم كل زاخر بالحياة والحركة يُؤثر، ويتأثر ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته."[١]

وظهر مصطلح الفضاء الروائي عند النقاد الألمان بعد روبير بيتش R.Petch (١٩٣٤)؛ كبديل لمصطلح المكان والبيئة بما يحمل الفضاء من دلالات أرحب تتجاوز المكان إلى الأحداث ومشاعر الشخصيات التى تُشكّل –هي أيضا– الفضاء الروائي كما أشار إلى ذلك الدكتور حسن بحراوي[٢] نقلا عن "هيرمان مييير" H.Meyer، ومنه شاع في لغة النقد الروائي العربي المعاصر؛ فاستخدم الفضاء الروائي كمعادل للمكان، والحيز والبيئة.[٣]

وأرى أن مصطلح الفضاء الروائي أوسع في دلالته من المكان المحدود –في أصل وضعه اللغوي– بإشارات اختبارية: كالمقاسات والأعداد؛ فالروائي في تصويره لفضاء روايته يوظف المكان توظيفا مقصودا إليه، دون أن يكون مقصورا عليه، فالمكان ليس مرادا في ذاته بل كل ملمح

١– د. عبدالفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، ص٥٩، ط مكتبة الشباب، د.ط.ت.

٢– ينظر: د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٢٦:٢٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٣– ينظر: د.عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد، ص١٤٠،١٤١، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٤٠) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان ١٤١٩هـ – ديسمبر ١٩٩٨م.

مكاني يحمل دلالة تتسق مع الشخصية والحدث والزمن، وفي الوقت نفسه يتجاوز الفضاء الروائي المكان في صورته الذهنية إلى صورة أعمّ، تستمد من التشكيلات اللغوية التى يعيد الكاتب من خلالها رسم المكان من منظور السارد، فنجد المكان باكيا حزينا، مستفزا، منكسرا، شامخا، إلى غير ذلك من الإيحاءات التشخصية، التى يتسع لفظ الفضاء الروائي برحابته للدلالة عليها أكثر من كلمة المكان بمحدوديتها.

والفضاء الروائي نتاج واقع وخيال ولفظ، كما يشير د.مصطفى الضبع[١] إلى تشكل الفضاء الروائي عبر مراحل ثلاث، تُمثِّل مراحل وجوده، ومن ثمَّ أداءه وفاعليته، مرحلة الواقع: بوصفه حياة يكون فيها النص فكرة، تتبلور من خلال حدث أو شخصية، أو هو جنين تتخلق بعض جوانبه في هذا الواقع، ثم في خيال المؤلف، وفي تلك المرحلة يحاول تخصيب أفكاره وألفاظه ورؤاه في ذلك الخيال، ثم ينتقل هذا النص الذي تمّ ميلاده إلى مكانه الثابت حيث يمكن رؤيته على الورق في صورة لغوية، وتلك هي المرحلة الأخيرة.

ومن أسبق الدراسات النقدية إلى التمييز بين دلالة المكان والفضاء في لغة النقد الروائي دراسة "رولان بورنوف"، و"ريال أوئيليه" المعروفة بعالم الرواية، التى أشارت إلى المكان بوصفه عنصرا من الفضاء،[٢] فبينهما

١- ينظر: استراتيجية المكان، ص٧٧،٧٨.

٢- "إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد والإيقاع والنظام، وخاصة عن سبب التغيّرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد. كما سنكتشف أيضا مقدار تآزر الفضاء مع =

علاقة خصوص وعموم، توقف عندها الناقد المغربي حميد لحمداني بشئ من التفصيل.. فالمكان يرتبط في الرواية بالمقاطع الوصفية، التى تظهر في لحظات متقطعة، وتتناوب في ظهورها بين السرد ومقاطع الحوار، فنقول مقطع وصفي للمكان في الرواية، ولا نقول مقطع وصفي للفضاء.

من جانب آخر الفضاء الروائي إطار عام لمجموع أمكنة الرواية فلا يتعدد، بينما يتعدد المكان، تبعا لطبيعة موضوع الرواية، الذي يفرض تغيير أحداث الرواية، وتطويرها تعدديةَ الأمكنة وتوسيعها؛ لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يُلتقط منها.. وصورة المكان الواحد تتخذ أبعادا مكانية مختلفة في أذهان الشخصيات، فالمكان مكوّن للفضاء الذي هو أشمل وأوسع من معنى المكان، فالفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يكون فقط متعلقًا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منها يُعتبر مكانًا محددًا لكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تُشكّل فضاء الرواية، الذي هو بمثابة العالم الواسع، الذي يضم مجموع الأحداث الروائية.

"إن الفضاء في الرواية أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تُدرَك بالضرورة، وبطريقة

عناصره الأخرى المكونة له." رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكريتي، ص١٠٣، ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.

ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدارك فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطًا بالسيرورة الزمنية للقصة."[١]

ويظل الفضاء على إطلاقه السابق ما لم يقيد بكلمة الجغرافي، فإذا قُيِّد بها صار مرادفا للمكان في الدراسات السردية، كما أشار إلى ذلك الدكتور "سمر روحي الفيصل" بقوله: "الفضاء Space هو "مجموعة الأمكنة الروائية وإطارها المتحرك" بينما الفضاء الجغرافي Geographical Space هو "مكان يُنتجه الحكي محدود جغرافيا، قابل للإدراك والتخيّل، حيث يتحرك فيه الأبطال، أو يُفترض أنهم يتحركون فيه."[٢]

وينطلق الناقد في دراسة الفضاء الروائي العام من تحليل المكان، أو الفضاء الجغرافي الخاص؛ لأن فضاء السرد تُشكِّله لَبِنَات المكان، أو الحيز، أو الفضاء الجغرافي، فتنتقل الدراسة من الخاص أو الجزئي أو الفرعي إلى العام أو الكلي أو المركزي، ولا يخلو نص روائي من تعددية مكانية تكوّن الفضاء، حتى الرواية التي تقتصر أحداثها على مكان واحد مغلق، فإنه يخلق في ذهن القارئ تعددية مكانية متخيلة.

١-بنية النص السردي، ص٦٤.

٢- د. سمر روحي الفيصل، مصطلحات نقد الرواية، مجلة الفيصل، ص١١١:١١٤.

تشكيلات الفضاء السردي

يتشكل الفضاء السردي في الرواية المعاصرة من خلال: البعد الجغرافي، والتاريخي (الزمني)، والاجتماعي، والهندسي، والنفسي، والعجائبي، والفيزيائي، وتُسهم جودة توظيف الروائي لتلك الأبعاد في إحكام بناء، ودقة تنظيم الحيز الفضائي داخل النص، بما يجعل خيال المتلقي قادرا على تمثلها، غير أن الكاتب ليس مطالبًا بأن يفسح لتلك الأبعاد مسافات متساوية في بنيته السردية، كما أنه ليس مطالبا بتجسيد أبعاد المكان كلها، فله أن يُجسِّد بعضاً منها دون بعض، إذ "لو رغب الروائي في الإحاطة بها كلها لاحتاج إلى صفحات طويلة، تؤثّر في حركة سرد الحوادث، فتعوق جريانها، واتصال حلقات الحكاية."[١] فصورة المكان الروائي دوما موجزة في عدد محدود من الأسطر؛ لذا تتفاوت اختيارات الكتَّاب لأبعاد المكان تبعا لمنظور السارد، وقدرات الروائي التعبيرية، ومدى وعيه بأهمية المكان في الرواية، ولما كانت رواية "وكالة عطية" من قبيل الروايات الواقعية القائمة على تشكيل المكان بأدق تفاصيله، فقد اجتمع في الرواية جميع الأبعاد، ولم يُسقط الكاتب منها شيئًا، رغبة في تشخيص المكان البطل الحقيقي في الرواية.

١- د. سمر روحي الفيصل، مقال بناء المكان الروائي، الرواية العربية السورية نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، ص١٤.

التشكيل الجغرافي

أول ما يستوقف الباحث من أبعاد المكان في رواية "وكالة عطية" البعد الجغرافي، الذي حرص خيري شلبي[(١)] على إبرازه؛ ليعمق في نفس المتلقي واقعية روايته، فلجأ في رحلة إنتاج نصه الروائي إلى إرساء حدود جغرافية، تُحيل المتلقي إلى مكانٍ أعاد الكاتب تشكيله في منطقة ما من الخيال، موهما القارئ إيهاما مشروعا من الناحية الفنية بأن هذه الأبعاد الجغرافية حقيقية، فأطلق أسماء أماكن صحيحة ومحددة في جغرافية مدينة

١- خيرى شلبي أحد كتاب جيل الستينات، ولد بقرية شباس عمير بمركز قلين بمحافظة كفر الشيخ ١٩٣٨، راوح خيرى شلبي بين الرواية والقصة والقصيرة والمقال الأدبي والسيناريو والدراسة النقدية، من أشهر رواياته: بطن البقرة، صهاريج اللؤلؤ، الأوباش، الشطار، الوتد، العراوي، ومن أشهر كتبه محاكمة طه حسين، ودراسات في المسرح العربي، لطائف اللطائف دراسة في سيرة الشعرانى أبو حيان التوحيدي، مؤرخو مصر الإسلامية. وابتدع في الصحافة المصرية فن البورتريه قدم من خلاله مائتين وخمسين شخصية من نجوم مصر في مجالات الأدب والفن والسياسة والعلم والرياضة على امتداد ثلاثة أجيال: من جيل طه حسين إلى جيل الخمسينيات إلى جيل الستينيات. تولى رئاسة تحرير مجلة الشعر ورئاسة تحرير سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة التابعة لوزارة الثقافة، وعمل أستاذا زائرا بمعهد الفنون المسرحية لتدريس تاريخ المسرح المصري المعاصر. حصل على العديد من الجوائز، منها: جائزة الدولة التشجيعية في الآداب عام ١٩٨٠، وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٨١، وجائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن رواية وكالة عطية ٢٠٠٣م، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب ٢٠٠٥م. توفي خيري شلبي وهو يكابد الكتابة ويعانيها كما كان يقول عنها، فجر التاسع من سبتمبر ٢٠١١ عن عمر يناهز ثلاثة وسبعين عاما.

دمنهور على العديد من الأمكنة المشكِّلة لفضاء نصه السردي، فبدأ من "شارع السوسي من أهم الشوارع التجارية في دمنهور، ومن أشدها زحاما وحيوية. أستطيع أن أمشيه رائحا غاديا طول النهار دون أن يلحظني أحد. هو جميم[١] جدا تفتني زحمته الشديدة وروائح الفاكهة والمأكولات والأقمشة الجديدة، ومناظر الفلاحين المتقمشين[٢] القادمين من القرى المجاورة يتسوَّقون طلباتهم، ويحضرون جلسات المحاكم في قضايا لهم لا تنتهي، ويعرضون أنفسهم على أطباء ومستشفيات المدينة، ويأكلون من الفلافل التي تعتبر بالنسبة لهم فاكهة، يتذوقونها باستمتاع كبير. علاقتي بهذا الشارع قديمة، ففي الشارع الخلفي لهم مباشرة تُوجد مكتبة الحوفي التي تُؤجر الكتب القديمة للقراءة مقابل خمسة مليمات.."[٣]

ثم تحرّك بنا داخل شارع خيري، ومنه إلى شارع السوق وصولا لميدان الساعة أمام شارع النادي أهم شوارع دمنهور، فيقول: "دخلنا شارع الخيري، حيث خرمنا نحو حارات جانبية توقَّف فيها عبدالله عند محلات ومتاجر ثم اختفى قليلا وعاد؛ ليمضي بنا إلى ميدان الساعة. كان الميدان جميلا بحق؛ أسوار مدارس معيطي، وسينما البلدية، وخلفها مكتبة البلدين، الشبيهة بكل المباني الرسمية في كل العواصم تقول أنا مبنى حكومي؛ وقهوة الطلبة.. حافلة دائما أبدا بالرُّواد معظمهم من الطلبة والمعلمين، وبعض الموظفين ورجال الأعمال، أجسام فتية مفتولة...

١- الكثيرُ المجتمِعُ من كلِّ شيءٍ.

٢- تَقَمَّشَ: لبِس فاخرَ الثياب ، فهو متقمش.

٣- الرواية، ص٣٦.

أمامها شارع النادي، مفخرة المدينة بنظافته، وحديقته الممتدة الوارفة، ونادي الموظفين، وقطار الدلتا الذي يخترق جزءا منه قادما من قرى مجاورة ذاهبا إلى قرى أخرى أو ضواح متاخمة، يطلق صراخه الشبيه بصراخ الثكالى، وعرباته شبه الفارغة إلا من بعض الفلاحين والأفندية والطلبة والمواشي المساقة إلى السوق أو إلى المذبح."[١]

والبعد الجغرافي في تصدره لمشاهد الرواية لا يعدو كونه لافتة تُوضع عند مدخل بنية المشهد السردي، ولا تشي للقارئ بما هو بداخل المشهد، ولا تخبر عن مكنون مَنْ يتحركون فيه، إنه يساعد القارئ فقط على بناء فضاء جغرافي متخيل موازٍ للفضاء الواقعي الذي حمل هذه الأسماء، ثم تأتي الأبعاد الأخرى مكملة لما بدأه البعد الجغرافي، فالشخصيات في البعد الجغرافي -كما في النموذج السابق- أشياء مكملة لصورة المكان دون محاولة النفوذ إلى دواخلهم، فرُوّاد الشارع من الطلبة والموظفين والمعلمين ليست شخصيات في الرواية قدر كونها جزء من التكوين المكاني حيث قصد الكاتب إبراز الإزدحام والحركة المتسارعة في هذه الشوارع الكبرى في المدينة.

ففي وكالة عطية لعب البعد الجغرافي دور المحدد والضابط للمكان المتخيل محتضن الأحداث، حين يتحرك بنا الراوي مبتعدا عن شوارع المدينة بالتدريج وصولا إلى عالم وكالة عطية مستغلا الوصف الجغرافي الدقيق لطريق الوصول في إضفاء واقعية على مكان روايته، مستعينا بالمحددات الجغرافية شرقا – يمينا- يسارا- الطريق- القرية- الجبل-

---

١- الرواية، ص٥٤.

الصخور، أقصى المدينة، من وسطها، المزارع، قائلا: "أعمدة الكهرباء ممتدة إلى مسافات بعيدة على أرض مرصوفة ينعكس فيها خيال اللمبات المضاءة. على يميننا المزارع كبحر من الخضرة الرمادية لا حدود له. وعلى يسارنا بعض بنايات عتيقة كأنها مجرد طوب أحمر مرصوص فوق بعضه، وملتحم بدفء الأخوة وطول العشرة ومقاومة الزمن، وقد إربدّ[١] لون الطوب وعلاه بعض الشيب وتسلقته الشيخوخة المقيتة. من الواضح أنها يباب[٢] تصفر فيه الريح. بعد مسيرة حوالي ربع ساعة اختفت المزارع وحلّ محلها جبل مرتفع ومتطوح على مساحة كبيرة على مرمى البصر. بدأ تظهر في سفحه بعض أبنيات صغيرة تطول قامتها كلما اقتربنا منها. إذا بنا في قلب مدينة صغيرة محندقة وذات طابع ريفي. سرعان ما فطنت إلى أن الطريق إليها يمكن أن تكون قصيرة بل قصيرة جدا إذا جئتها من ناحية حي صلاح الدين الذي يربط بين أقصى المدينة ووسطها بتخريمات كثيرة عبر حوارٍ عمودية ضيقة، مما يشير إلى أن دمنهور أقيمت أكثر من مرة على امتداد التاريخ، أو لعلها مجموعة ضواح صغيرة تزايدت مع الزمن، وتمددت حتى تعاشقت في بعضها بشكل سحري عجيب."[٣] وهذا البعد الجغرافي الذي بدأ به الكاتب أسس للأحداث التي ستجري في المكان، وأوحى للقارئ بمكانة الوكالة في إطار الحكاية، وأضفى على الوكالة أسطورية، سيعمّقها البعد العجائبي بعد ذلك.

١- اربدَّ ارْبادَّ: تغيَّر لونُه.

٢- اليباب: الخراب، الخالي لا شيء فيه.

٣- الرواية، ص١٥، ١٦.

ومما ساهم في كثرة ترديد الأسماء الحقيقة للأمكنة في رواية وكالة عطية طبيعةُ الشخصية المحورية التي تقوم بدور الراوي للأحداث، فهي شخصية صعلوكة فرض عليها واقعها أن تتخذ من شوارع دمنهور بيتا وموطنا فيقول: "أجعل من شوارع المدينة موطني وسكناي. صرت طول النهار والليل أذرع شوارعها وحواريها وأحياءها من شارع السوسي إلى شارع المديرية إلى كوبري إفلاقة إلى شبرا إلى أبو الريش إلى شارع النادي... انعطف من شارع السوسي إلى شارع السوق... يلفظني الشارع المزدحم ذو البلاطات العريضة المتشققة بأخاديد المياه القذرة، إلى الشارع العمومي البالغ قمة النظافة، البادئ من محطة السكة الحديد حتى كوبري إفلاقة على ترعة المحمودية."[١]

أضف لذلك أن شخصية البطل ليست سكونية ثابتة بل متحرّكة متغيرة؛ لذا رأيناه في حالة تنقل مستمر حتى بعد استقراره في وكالة عطية، لا يملّ من الترحال بين جوانب مدينة دمنهور مما جعله في حالة وصف مستمر للأماكن التي يمر بها، فمن حي صلاح الدين الذي يفصل بين جانبي مدينة دمنهور القديم والجديد، إلي حي أبو الريش الزاخر بالحواري الدمنهورية الحقيقية العتيقة،[٢] ما يكاد يتركها بالعودة إلى الوكالة إلا ويعود من جديد، "انطلقت إلى شوارع المدينة حُرًّا رائق المزاج، كأنني

١- الرواية، ص١٠، ١١.

٢- الرواية، ص١٢١: ١٢٣.

أتعرّف على دمنهور لأول مرة."[١] ففي كل مرة تحمل له دمنهور الجديد من الحكايات والمشاهد.

ومن التقاليد الفنية الغالبة على الرواية المصرية أنه في مقابل التحديد الجغرافي للأماكن المتسعة في الرواية مثل الأحياء والشوارع والحواري، يغيب التحديد الجغرافي عن الأماكن الضيقة في الكتابة السردية، غير أن الكاتب سلك مسلكا مختلفا فدفعه ولوعه بالمكان وتأكيد غائيته في الرواية إلى ذكر الأبعاد الجغرافية لكل شبر في روايته، فلا يذكر محلا من المحلات دون أن يحدد أبعاده الجغرافية بل وتاريخه أحيانا، ولا يذكر غرفة من منزل أو لوكاندة إلا ويحدد للقارئ في أي أحياء دمنهور وشوارعها وحواريها يقع هذا المكان، فمنزل وديدة ابنة عمه في حارة مكتبة الحوفي المتفرعة من شارع السوسي والموصلة بينه وبين شارع المديرية الكبير، بل جعلها عنوان أحد الفصول "حارة بنت عمي"،[٢] ويتحرك بنا "يمينا في شارع المديرية؛ لنمر بمقهى المالية الكبير.. بانتهاء رصيف المقهى لا يبقى سوى خطوتين نكسرهما يمينا أيضًا في شارع السوسي لنصير أمام دكان محمد أبو سن القمامشي"[٣] ومن منزل "عبدالله أبو حنطور" بشارع صلاح الدين إلى لوكاندة الأمراء بحي "أبو الريش"، تجوَّل بنا بين عدد من المطاعم والمحلات مع صديقيه، مفصلا أبعادها الجغرافية وحميمية أهلها

١- الرواية، ص١٠٨.

٢- الرواية، ص٣٦.

٣- الرواية، ص٥١.

خلال ست عشرة صفحة أطلق عليها عنوان فصل "شارع الإخوان"[١] في محاولة من الكاتب إيهام القارئ بأن مجتمع الرواية حقيقي الأبعاد، ليشدَّه إلى النص، ويجعله مهيّئاً للاقتناع به، فمثل هذه الاستدعاءات لأسماء أماكن حقيقية وفَّر نوعاً من الضغط الأسلوبي علي المتلقي للتسليم بواقعية القص الروائي مستندا إلى مصداقية الأسماء في الواقع الخارجي.

ولا تقتصر مُشَكِّلات البعد الجغرافي على الأسماء والمواقع بل تمتد إلى الإطارات المُحدِّدة للحيز المكاني، ومن أهمها الأبواب والنوافذ التي تقوم بدور الربط بين الداخل والخارج، فهي معبر المتلقي لاستكشاف عالم الداخل بأسراره.. ومن مظاهر التوظيف الجيد من الكاتب لهذه المحددات أنه ربط ببوابة الوكالة بين فضائين مختلفين عالم الوكالة الداخلي وحواري دمنهور القديمة المحيطة بها، فتارة يعبرها السارد داخلا بنا إلى أسرار دهاليز الوكالة، وتارة يعبرها خارجا إلى فضاء أوسع حيث الحواري وشوارع دمنهور، فالبوابة العتبة الأولى والفضاء الممهد الذي يلج من خلالها البطل إلى عالم الوكالة الأسطوري، قائلا: "انزاح الباب –الذي خيل لي أن عشرة رجال على الأقل يلزمون لدفع هذا الباب– كورقة في مهب الريح. أطل من خلف الدرفة المغلقة ضوء كاب منبعث من فانوس. ثمة يد كبيرة بأصابع كالثعابين تمتد لترفع شريط لمبة الفانوس. عمَّ الضوء برحابة مدخل البوابة، فإذا برجل يتمدد على مصطبة مبنية بالأسمنت لصق الحائط.. عم شوادفي"[٢] بدت بوابة الوكالة في عيني البطل في صورة

١– الرواية، ص٤٩.

٢– الرواية، ص١٩.

أسطورية بما يحمل اللقاء الأول –عادة– من رهبة جعلت البوابة من ضخامتها تحتاج إلى عشرة رجال، ثم رأيناها ثانية بعينه في صورة مختلفة، قائلا: "كان باب الوكالة مواربا. فبدفعة يسيرة انزاح"[١] فالباب الذي كان يحتاج إلى عشرة أصبح من اليسير عليه فتحه، هكذا تطورت علاقة الشخصية بالمكان، وظل مكان شوادفي من البوابة لم يتغير إشارة إلى طبيعة مكانته الثابتة في فضاء وكالة عطية، وإن كانت صحبة الأفندي لمحروس مفتاح دخول البوابة في المرة الأولى، إلا أنه ليس معه صك الدخول في المرة الثانية، فعلى الرغم من عبوره البوابة، وقرب عالم الوكالة من نفسه إلا أنه ممنوع من الاستمرار في الاقتراب.. فشوادفي قام "من ضجعته رفع ذراعه مشيرا نحو الباب في نبرة خشنة حادة: "اخرج في الحال كما كنت!." فتسمرت في وقفتي... ليس أمامي الآن سوي وحش حقيقي إن لم أمتثل لأمره في الحال فربما انقض علي وغيبني في جوفه. شعرت بكثير من التشاؤم فيما استدير ببطء ذليل لكي أخرج. إلا أنني فوجئت بوجهه ينبسط قليلا كأنه تذكرني وداخله الأسف على سوء استقباله لي؛ ثم أردف مع مشروع ابتسامة: –"اخرج ثم اطرق الباب أولا فأقول لك ادخل أو لاتدخل."[٢] فالبوابة ليس مجرد محدد جغرافي لعالم الوكالة بل رمز يكشف تطور علاقة الشخصية الرئيسية بالمكان، ويبرز موقع شوادفي من هذا العالم الذي لا يملك أحد الولوج إليه إلا من خلاله، حتى حجرات الوكالة ذات الأبواب المغلقة تنكشف دواخلها أمام شوادفي الباب الأكبر لكل

١– الرواية، ص١٠٠.

٢– الرواية، ص١٠٠،١٠١.

من يعيش في الوكالة، قائلا: "إنني في قعدتي هذه أرى كل شئ يدور في كل هذه الحجرات حتى وهي مغلقة الأبواب! لكنني الباب الأكبر الذي يقفل في النهاية على أسرارهم ويستر عوراتهم!"(١)

وإذا انتقلنا إلى دور النافذة في رسم البعد الجغرافي للمكان فسنجد أن استعمالات النافذة أضافت دلالات جديدة أغنت النسيج السردي، فقارن السارد بين نوافذ بيوت دمنهور الراقية وأبنيتها الحكومية من جانب ونوافذ حجرات الوكالة والحارات الشعبية من جانب آخر في لونها ومادتها وكونها مرتفعة أو منخفضة، ومفتوحة أو مغلقة بما يحمل هذا من دلالت ضمنية، معمقا إحساس القارئ بالبون الشاسع بين العالمين: فبيوت دمنهور ذات المشربيات الكبيرة، بنوافذ ذات ألوانها مبهجة مزركشة كبيرة تطل على شوارع أو ميادين المدينة مباشرة، وتلك النوافذ منخفضة الارتفاع حتى تكون قريبة من تناول اليد حتى يُمكن التحكم فيها والاستفادة من كونها مفتوحة أو منغلقة، وتتعدد نوافذ الحجرة الواحدة للمنزل.. وفي مقابل ذلك جاءت نوافذ حجر الوكالة صغيرة فليست وسيلة لتهوية قدر كونها وسيلة للإضاءة، يمثل شعاع الضوء المتسلل من خلالها رمزا على الانفتاح المحرم على العالم الخارجي، وتبدو في ارتفاعها قريبة إلى نافذة السجن المضفور بالحديد بعيدة عن الأيدي، الحجرة بها نافذة واحدة ضيقة كالحة اللون، يكسو الحديد صدأ يشير إلى عمل الزمن فيها.

وتنفرد حجرات الوكالة بنوافذ عشوائية في أبواب حجرات الوكالة "خرم كالون تمَّ نزعه لتركيب رزة قفل بدلا منه؛ وهو أمر يحدث لكل هذه الأبواب

١- الرواية، ص١١٤.

لضياع المفاتيح من أصحابها أو حلول سكان جدد يخشون من ألاعيب السكان القدامى الذين يحتمل وجود مفاتيح معهم."[١] هذه الفتحة العشوائية منفذ البطل إلى فناء الوكالة نهارا، وحجرات الوكالة ليلا بعوالمها الخفية التي لا تنتهى، فيقول: "أصبحت أميل للنوم مبكرا لكي أتمكن من الصحو للفرجة على هذه الحجرات وما تحويه من أسرار يقشعر منها البدن. ورغم مرور عدة ليالٍ على هذا النحو، فإنني ما زلت في حيرة كالواقف على شاطئ بحر عريض عميق لا يعرف من أية بقعة آمنة ينزل إلى عبابه، حيث كل البقاع تبدو آمنة وسطح الموج يبدو ساكنا إلا أنني واثق أن الخطر كل الخطر إنما يكمن تحت هذا السطح الساكن الهادئ. إن الحجرات تستثيرني، فأراني أتنقل بسرعة خاطفة كالطائر المذعور من باب إلى آخر دون أن أستقر على حجرة أبدا بتركيز الانتباه عليها."[٢] فهذا الثقب الصغير نافذته العشوائية التي لعبت دورا كبيرا في استكشاف فضاء الوكالة، وإقامة جدلية الخفاء والكشف.

ولعبت النافذة العشوائية المغلقة للشاب المعارض المتخفي في الوكالة دورا في تعميق إحساس القارئ بغموض الشخصية، فغلق النافذة الدائم جعل المكان مظلما لدرجة الاكتئاب، وما في الحجرة خفيا غامضا على من يحاول سرقة النظرات من ثقب الباب الذي أحكم إغلاقه بالكرتون، فالحجرة عالم من العمق والغموض الذي لا ينكشف على أي عوالم أخرى مما يُعمِّق شعور القارئ بالارتياب والتساؤل حول طبيعة صاحب تلك الحجرة..

١- الرواية، ص١٤٧.

٢- الرواية، ص١٤٢،١٤٣.

تأثيث المكان بالعناصر المشكّلة لجغرافيته:

ويدخل في إطار البعد الجغرافي تشكيل الأشياء للمكان بوصفها عناصر ضرورية لاكتمال تشكّل جغرافية المكان المتخيّل، وما يذكره الكاتب على لسان السارد وصفا لطريقة تأثيث المكان ليست مجرد مسميات لفظية تمتلئ بها صفحات نصه، فالأثاث بما يحويه من أشياء ليست تشغل حيزا من المكان إلا بالقدر الذي تشغل به حيزا من الخيال، وقدرتها على حمل دلالات للقارئ، بما يوفر على الكاتب الكثير من الإنشائية في وصف شخصية صاحب الحجرة، "فالأشياء ترتبط بالأحداث ارتباطها بالإنسان بوصفه مستخدما لها، وبوصفها محركة له للإنجاز وكاشفة عن مكانته وطبيعة عصره، فالأشياء تحلّ في موضع إدراكها بتاريخها وزمنها الماضيين."[١]

ولنقارن بين أثاث حجرة سيد عليشي وحجرة سيد زناتي؛ لنتعرف على الخلفيات الاجتماعية والثقافية لكل شخصية، ولا يفوتني قبل المقارنة أن أشير إلى موقع كل حجرة من مسيرة السرد العام في الرواية، فحجرة سيد عليشي أتت في ربع الرواية الأول[٢]، بينما رأينا حجرة سيد زناتي في ربع الرواية الأخير[٣]؛ فموضعهما من الرواية يشعر القارئ بتحرّك السرد

١- استراتيجية المكان، ص٩٧.

٢- الرواية، ص٧٠، ٧١.

٣- الرواية، ص٤٢٩، ٤٣٠.

تدريجيا من سطح دمنهور إلى قاعها، ويخبره بانحدار الشخصية من أعلى السطح إلى حضيض الأعماق، وانحيازها الكامل لوكالة عطية.

بدأ الكاتب حديثه عنهما بهيكلة موقع كل حجرة، وإبراز تشكيلها المعماري، الكاشف عن صدارة ومكانة كلا الشخصيتين مقارنة بالمحيط الجغرافي التي تعيش فيه، فالسيد عليشي حجرته جزء من "بيت مهيب مبني على مساحة كبيرة تحتل ناصيتين بأربعة طوابق وشرفات دائرية.. الغرف واسعة حتى السلم درجاته عريضة جدا، وطويلة من الرخام النقي الحر."(١)

أما حجرة سيد زناتي، فهي "متحف صغير مبهر. هي أوسع حجرة في الوكالة كلها، ولابد أنها كانت مصممة لغرض إداري، إذ إنها فضلا عن اتساعها تتكون من ثلاثة طوابق واطئة بعض الشئ؛ الطابق الأرضي للنوم وكذلك العلوي، أما ذلك الأوسط فقد خصص لقعدة سيد زناتي وسهراته واستقبال أفراد العدة عند التحاسب."(٢)

ثم يرسم الأثاث حدودا للمكان من الناحية المباشرة الواضحة، كاشفا عن رؤية كل شخصية لمظاهر الجمال، فمحمد أبو سن حجرته أعلى السطح حيث الهواء والضوء، و"أرضية السطح مغطاه بالبلطات العريضة الملونة، وأصص الزرع مرتصة في حلقة دائرية على حوامل حديدية مثل حوامل الأزيار أما السور الدائري السميك ففي جوفه أحواض مستطيلة

١- الرواية، ص٧٠.

٢- الرواية، ص٤٢٩.

مبنية بالآجر ومزودة بتربة سمراء تنبت فيها ورود وزهور عطرية في المواجهة في ركن كبير من السور بناء جميل تظلله أشجار اللبلاب، وعناقيد العنب وخيوط من زهور الفل والياسمين." [١] هذه الغرفة لم تكن في الأصل هكذا بل تدخلت الشخصية بتكوينها الثقافي والاجتماعي؛ لإخراج محيط الغرفة على هذه الصورة، فتلك الحجرة " كانت في الأصل معدة لغسيل الثياب ولكن سيد استولى عليها منذ امتحان الشهادة الابتدائية وجعل منها محرابه الخاص للمذاكرة والقراءة واستقبال الأصدقاء"، لذا يتجاوب السارد بطل الرواية مع الحجرة، قائلا: "هي تحفة حقيقية على مساحة تصلح لإقامة شقة كاملة ما إن تدخلها حتى تفاجئ بمكتبة كبيرة حافلة.." [٢]

في المقابل تأتي حجرة سيد زناتي مختلفة عن حجرات الوكالة، فصاحبها يمتلك مالا مقارنة بسكان الوكالة، لكنه لا يمتلك ذوقا جماليا كافيا "فجدران الحجرة كلها مغطاة بستائر من الكتان وردية اللون مغسولة جيدا، تتخللها شرائح من المرايا كصالون الحلاق تعطى الحجرة عمقا واتساعا كبيرين... فضاء الحجرة مزين بالورق الكريشة الملون في عناقيد وأفرع وأشكال متكورة كالثريات والفاكهة." [٣]

وأثاث الحجرة يكشف عن عالم الشخصية، ففي الصورة الأولى نجد الكتب والصحف في صدارة الصورة المكانية "الحوائط كلها أرفف أنيقة

١- الرواية، ص٤٢٩.

٢- الرواية، ص٧٠.

٣- الرواية، ص٤٢٩.

مدهونة بالأويما تمتلئ بعشرات من المجلدات الكبيرة والصغيرة لكتب ومجلات وصحف وتماثيل من النحاس والبرونز والرخام"[١] بما يدل على ذوق فني لصاحب الحجرة وثقافة ومعرفة تراثية يشير إليها كلمة "المجلدات الكبيرة"، وعصرية يشير إليها كلمة "مجلات وصحف".

بينما نجد في صدارة الصورة المكانية الثانية في حجرة الوكالة سيد زناتي متربعا على الأرض في جلسة بلدي تُحيط به زوجاته، باحثا عن متعة من نوع آخر.. فيقول: "سيد متربعا في الصدارة فوق شلتة ومسندين...هاتان هما زوجتاه الحديثتين الصغيرتين. على مقربة من الباب تتربعان –متقابلتين– سنيورتين سميريتين تتألق في وجهيهما نضارة مدهشة لا تتألق إلا فيمن يعتبرن جمالهن شيئا ثمينا يتعهدنه بالتربية والتغذية بعيدا عن مشاكل الحياة... لاحظت وجود وابوري غاز مشتعلين بنار هادئة أمام كل من الزوجتين"[٢]

ويخبرنا فرش الأرض بغنى أو فقر الشخصية ففي حجرة سيد عليشي: "الأرض مفروشة بسجاد ثمين فوقها عدد كبير من المقاعد من طراز فرنسي وكنب بلدي، ثمة درابزين صغير يلتحق به ما يشبه الباب على يمين الداخل تفاجئ بأن سلما خشبيا شديد الأناقة والنظافة يهبط إلى أسفل."[٣] وفي المقابل حجرة سيد زناتي: "على الأرض كليم نظيف، فوقه

١– الرواية، ص٧١.

٢– الرواية، ص٤٣٠، ٤٣١.

٣– الرواية، ص٧٠، ٧١.

مجموعة من الشلت الصغيرة والكبيرة والمساند." [١] اختلاف نوعية الكراسي بين مقاعد من الطراز الفرنسي وشلت أرضية يُوشِي للقارئ بنوعية الضيوف، وضدية العلاقة بين المجلسين، وإن اشترك المكانين في كثرة أعداد الكراسي بما يوحي بتوقع كثرة الزوار، فكلا المكانين كأنه مفتوح، وليس مغلقا لكثرة المترددين عليه، غير أن حجرة محمد أبو سن الشخصية المضيافة المنطلقة كانت ملتقى بأصحابه يقرأون ويناقشون ما يعرض لهم من آراء كما أفصح الكاتب بعد ذلك فأمسى المكان متسقا مع الشخصية غير منفصلا عنها، كذلك كانت حجرة سيد زناتي ملتقى لكن لضيوف من نوع آخر إنهم (السريحة) صبيان المعلم، أو العدة كما يسميها سيد زناتي. [٢]

كما أضفى الأثاث بعدا جماليا في الرواية وأبرز الصورة المتقابلة بين الشخصيتين، كان للرائحة المنبعثة من المكان في كلتا الحجرتين أثر في اكتمال الصورة، فرائحة الزهور التي تزين السطح حول غرفة محمد أبو سن متسقة مع قراءات الأدب والفنون في الحجرة، كذلك "الجو في حجرة زناتي معبأ بروائح التبغ المحترق والمحمص والكحول والسمن البلدي المقدوح والتقلية." [٣] بما يتسق مع واقع شخصية نصَّاب وبطانته.

وبلغ من دقة توظيف الكاتب للأثاث أن صورة الرئيس جمال عبدالناصر اختلفت وتفاوت إطارها تبعا للشخصية، فسيد زناتي بثقافته

١- الرواية، ص٤٢٩.

٢- الرواية، ص٤٣٣.

٣- الرواية، ص٤٢٩.

يستهويه الزخرفة واللون المذهّب والزي العسكري الميري في أعلى مكان في الحجرة، وموقع الصورة في الصدارة، "هناك صورة لجمال عبدالناصر باللباس العسكري أثناء توقيع اتفاقية الجلاء مبروزة بماء الذهب ومعلقة في حائط الصدارة."[١]

في مقابل ذلك نجد موقع الصورة جانبي في حجرة عبدالله أبو حنطور، "على الحائط الجانبي صورة للبكباشي جمال عبدالناصر يلعب الشطرنج في استغراق شديد." فاختيار لقطة صورة عبدالناصر مستغرقا في لعب الشطرنج يوحي بتخطيط وفكر تتسق مع ما سيحدث لعبدالله وجماعته من الرئيس جمال عبدالناصر مع نهاية الرواية، وكأنهم كانوا قطعا من الشطرنج في معركته؛ لنقل السلطة من الملكية إلى الجمهورية، ومن أسرة محمد على باشا إلى ما يعرف تاريخيا بالضباط الأحرار، فرسم بموقع الصورة ما يعجز عن قوله مؤرخو تلك الحقبة في عشرات الصفحات.

فالحجرة بمكوناتها من الأثاث في أبسط وأصغر مكوناتها "صورة عبدالناصر" امتداد لخارجٍ لا ينفصل عنها، فاللوحة المكانية وإن بدت بسيطة لأول وهلة إلا أنها حملت الكثير من الدلالات المتداخلة، "فكل مكان هو جذوة أفق لأماكن أخرى، بل نقطة انطلاق لسلسلة من الاجتيازات المُمكنة مرورًا بمناطق أخرى محددة على وجه التقريب."[٢]

١- الرواية، ص٤٢٩.

٢- ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس ص٤٨، دار عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨.

التشكيل التاريخي (الزمني)

تتعدد الأزمنة في الرواية بين زمن القص وزمن القول وزمن الحدث،[١] وتختلف الثلاثة عن البعد الزمني للمكان (البعد التاريخي) وهو "الزمن الكامن في المكان وأشيائه المشَكِّلة جغرافيته، فالزمن قارٌّ في المكان، ويُشكِلان معا البساطة والتلقائية في تحديد مواقفنا ومداركنا الحياتية، وهذه أهم صفات الزمان أما التعقيد والاعتماد على القياس والمشاهدة من صفات المكان.. الذي يُمثل خطًّا أفقيًا أو قضبانًا حديدية يتحرك عليها الزمن فيغير بظلاله من صورتها، فالزمن ما هو إلا كمية الحركة في المكان... فلا يوجد مكان لا يتضمن زمنًا بشكل أو بآخر، والتاريخ بوصفه أحداثا ما هو إلا حلول الإنسان في المكان، الإنسان بوصفه فاعلا بمفهوم النقد الروائي والمكان بوصفه مساحة يتحرك فيها الإنسان."[٢]

وقد استدعت الرواية البعد التاريخي للوكالة مع أول نظرة للسارد بقوله: "في المواجهة مبنى عتيق جدا، المهابة القديمة تطرح عليه ثوبا من الهوان كعزيز قوم ذلّ... لها بوابة كبيرة بصدغين دائريين كالبرج، نفس الطراز المعماري الذي رأيته كثيرًا في كتب التاريخ لوكالة الغوري والمساجد القديمة والمعابد الفرعونية."[٣] فوكالة عطية تجمع بين مهابة

١- حول الزمن الروائى. ينظر: بنية الشكل الروائى، ص١٠٧: ١٧٥.

٢- استراتيجية المكان، ص١٢١.

٣- الرواية، ص١٦.

الماضي وعزته وهوان الحاضر وذله، فالكاتب رسم صورة الوكالة مبنى عتيق ضارب بجذوره في عمق التاريخ، حتى يستدعي القارئ دوما صورة "عزيز قوم ذلّ"، كلما قرأ صفة عتيق التى تكررت وصفا لأبينة الوكالة ومعماريات حواري دمنهور في سبعة عشر موضعا.

وتوصيف الكاتب للبوابات والشرفات، والتماثيل، والمطارق النحاسية كلها إشارات تحمل زخما تاريخيا "البوابة مغلقة.. رفع محروس مطرقة نحاسية كبيرة معلقة في الباب، وطرق بها عدة طرقات خفيضة. ثم أشار برأسه نحو مبنى مجاور على مبعدة كبيرة يُشبه مبنى الوكالة في طرازه لكنه أجدد قليلا وأطول قامة وأكبر مساحة، حافل بالشبابيك ونوع من الشرفات المستطيلة، والبوابات، وعلى كل شباك وبوابة ثبت تمثال صخري لرأس حصان شامخ."[١] نلمح تاريخا خفيا كامنا في الجدران والأرضيات في قوله: "جدران من الحجارة المربعة ونوافذ مستطيلة ذات مشربيات خشبية تراكم فوقها الصدأ والظلام، وحجارة الجدران تبدو بفعل الرطوبة كقطع من الهريسة ستتفتت بمجرد الإمساك بها."[٢] فالجدران لا تصل إلى حالتها الراهنة إلا بمرور زمن طويل، ساكنو الوكالة يشغلهم حاضرهم عن حفظ تاريخية تلك المباني الصامدة عبر القرون حتى تهالكت على أيديهم.. ورغم أن السارد لم يصف الجدران بأية أوصاف زمنية إلا أن التاريخية كامنة فيها لمجرد وصفها بهذه الحالة الصامدة رغم تهالكها.

١- الرواية، ص١٧.

٢- الرواية، ص١٦.

ولعل تسمية المكان هى أول السبل إلى بناء المكان، فتسمية المكان فى الرواية يحيل القارئ على المكان الذى يحمل الاسم نفسه فى الواقع، فيتبادر إلى الذهن أن وكالة بهذا القدم كان المتوقع أن تحمل اسما تاريخيا، فالمكان الروائي إن كان لا يقل في قدمه التاريخي عن وكالة الغوري إلا أن اسمه التاريخي سقط وإن بقي البناء؛ وأظن هذا الصنيع يدل على براعة الكاتب لأن الاحتفاظ بالاسم إشارة إلى الوعي التاريخي به، وسكانه أبعد ما يكونون عن مثل هذا الوعي؛ لذا غاب اسم الوكالة الحقيقي ليحل محله اسم عطية، إنها وكالة عطية، "شوادفي استأجرها من عطية من حوالي عشر سنوات! ولم يقدر على طرده منها حتى خسر الجلد والسقط! فسقط مريضا! والمائة وستين قرشا إيجار الوكالة في الشهر لا تكفي دواء يومين! وعطية لا يَقدر على بيعها؛ لأنه هو الآخر يستأجرها من الوقف من أيام زمان!"[١]

وتؤكد الذاكرة التاريخية لوكالة عطية على التناقض الشديد الذي يعيشه المكان بين حاضره في لحظته الآنية وماضيه في لحظته المنصرمة، فيقول محروس مسترجعا تاريخ المكان القريب قبل الثورة: "الإسطبل الملكي هو الآن سوق للمواشي يُقام كل ثلاثاء.. أشار إلى مكان بعيد من ثلاثة طوابق يُشبه طراز الوكالة أيضا لكنه أحدث، تحته مقهى صغير كالبوفيه يسهر حتى الصباح؛ وهمس بصوت راعش متهدج: أما

١- الرواية، ص٢١.

هذه فإنها –عدم المؤاخذة– الكرخانة! تصوّر أن هذه كانت استراحة الملك.."[١]

وتدرج السادر بالمكان تاريخيا من الزمن البعيد حيث الجذور الفرعونية لمدينة دمنهور "التى كانت تُسمى "دمن حور"، أي مدينة الإله حور، ابن إيزيس وأوزوريس الذي كان من المفروض أن يثأر لأبيه من عمه "ست" إله الشر" وصولا إلى الزمن القريب لأسرة محمد على الملكية الراحلة "تصوّر أن هذه كانت استراحة الملك؟ هل تُصدق؟ صاحب الوكالة العجوز يصحو على تلك الأيام حيث كان للملك فؤاد أملاك هنا."[٢] انتهاءا بالتدرج التاريخي للمكان حتى زمن القص السردي حيث أمسى المكان في حُلّة مزدوجة تجمع بين القديم والجديد، فمن مظاهر القديم: "جدران سائبة من الحجارة كجدران الهرم" ومن مظاهر الجديد ما يُحيط به من "محالج قطن ومصانع، فيقول: "صرنا في دمنهور القديمة بجوار محطة السكك الحديدية، حيث تبدو القضبان في السفح العميق، وحيث –كما قال لنا مدرس التاريخ– يقوم هذا الشارع المرتفع فوق هديم المدينة الفرعونية القديمة، التى كانت تُسمى "دمن حور"، أي مدينة الإله حور، ابن إيزيس وأوزوريس الذي كان من المفروض أن يثأر لأبيه من عمه "ست" إله الشر، لكنه لأمر ما –إن لم تخني الذاكرة –لم يستطع، أو لعله لم يفلح. لقد نسيت التاريخ بل نسيت كل الدروس منذ ألقي بي في نهر الشارع دون زورق أو مجداف. تباعدت المدينة الحديثة خلف ظهرنا. مررنا ببقايا هديم

١– الرواية، ص١٨.

٢– الرواية، ص١٨.

عتيق، وجدران سائبة من الحجارة كجدران الهرم، وجدران أخرى بأسقف جملون، تمتد على مساحات كبيرة فلابد أنها مصانع أو محالج قطن أو فابريقات." [١] وبدا البطل مشوشًا متشككًا في تاريخية ما يحكى، فواقعه المشرَّد أنساه دروس التاريخ.

ولم تتوقف ذاكرة الرواية التاريخية عند المباني الضخمة الضاربة بجذورها في التاريخ بل تحوّلت إلى ذاكرة تستعيد تاريخ الأماكن التي يمرّ بها البطل مهما كانت متناهية الصغر، مثل محل العاصي المتخصص في الفول المدمس "أشهر صاحب فول مدمس في مصر كلها، إذ يقال إنه أهدى للملك فاروق قدرة من فوله المدمس، فحين ذاق منها طبقًا في فطوره أرسل له لقب البكوية في برقية عاجلة، ذلك اللقب الذي أصبح يمنحه له كل يوم عشرات بل مئات الزائرين لمطعمه من كل البلاد من أجل طبق فول شهير" [٢]

ويوظف الكاتب المكان توظيفا رمزيا يكشف تاريخ الطبقة المالكة المستحوذة على نصف عقارات المدينة، والمزارع المحيطة بها، هم أنفسهم إقطاعيو ما قبل الثورة، وممثلو نظام الالتزام في الدولة العثمانية، فدكان الحاج سالم العليشي شاهد على تاريخ مصر، انطلق السارد من واقع الدكان في الزمن الحاضر (زمن السرد) إلى ماضيه التاريخي، حاكيا به قصة مثل شعبي مصري "يا عليشي يا واكل عيشي"، وكأنه يسوق من باب خفي سرّ الانقسام الطبقي الحاد الممتد عبر التاريخ بين فقراء انحدروا

١- الرواية، ص١٣.

٢- الرواية، ص١٠.

حتى وصلوا إلى وكالة عطية، وإقطاع أوصل أصحابه إلى امتلاك عقارات نصف مدينة دمنهور، فيقول: "المحل الذي يتمركز فيه الحاج سالم العليشي الآن هو نفس الدكان الذي تمركز فيه جده، وجد جده من قرون طويلة مضت؛ كل ما طرأ عليه من تغيير هو تجديد طلائه، وإضافة بعض المقاعد الحديثة الطراز، حتى الدِّكة الخشبية العتيقة المثبتة في مكانها بجوار الباب يُقال: إنها من عمر الدكان، يقولون: إنهم من عصر المماليك إلى عصر الحرب العالمية الثانية تكررت الهتافات أمام باب هذا الدكان يقوم بها الفقراء وجموع الناس الجوعة يهتفون في تنديد: يا عليشي يا واكل عيشي!

ذلك أن الجد عليشي الأكبر كان متكفلا بمحاصيل المديرية يجمعها للسلطان من الفلاحين فكان يتفق مع السلطان على كمية معينة يدفعها من مخازنه ليتصرف هو مع الفلاحين على أن يتكلف السلطان بدعمه بالحراسة والشرطة التى تساعده في التحصيل باستخدام القوة إن لزمت أو نزعت الملكية إن اقتضى الأمر.

سيد عليشي نفسه هو الذي يحكى هذا التاريخ في كثير من المرح والسخرية بأهله، تجار الحبوب والمحاصيل الذين أصبحوا يملكون نصف عمائر حي صلاح الدين الجديدة والقديمة وأرضا زراعية في زمامات كوم حمادة وإيتاي البارود وغيرها؛ ومعظم أراضيهم جنائن تنتج العنب والبرتقال والجوافة والمانجو والكمثرى، والموز؛ يقوم على حراستها ورعايتها نفر من

أبناء العليشيين الجدد الذين تزوجوا واستوطنوا حيث توجد هذه الحدائق."[١]

عليشي كان يجمع محاصيل المديرية للسلطان.. في المقابل نجد من ساكني الوكالة من يجمع أولاده كشحاذين كسرات الخبز من البيوت "في عز الحرِّ من كفر إلى كفر ومن دار إلى دار."[٢] فالوكالة لا تختلف عن أحياء نجيب محفوظ الشعبية، حيثُ كان الفقر والحرمان يُصلى بناره المهمشين من الطبقات الشعبية الكادحة، مما كان سببا في سقوط كثيرًا منهم في الرذيلة وارتكاب جرائم ضد المدينة..

واعتمد الكاتب في بناء البعد التاريخي على تقنية الاسترجاع، أو الاسترداد، أو العودة إلى الماضى (Flash Back) دون أن ينفصل عن الحاضر، يسبر أعماق الشخصيات، ويعريها من الداخل، ولولا تلك التقنية لما كان من الممكن رؤية الشخصية من الداخل، ولتحولت إلى جماد يرى من الخارج فقط.[٣] فضمت الرواية عددا كبيرا من القصص والحكايات[٤] داخل بنية النص السردي العام تدور أحداثها جميعا فى الزمن الماضي، وهذا يعنى أن الزمن الروائى فى وكالة عطية اتَّخذ من اللحظة الحاضرة انطلاقة للماضى، فالرواية جمعت بين الزمنين: الحاضر والماضى، فانحسر

١- الرواية، ص٦٨.

٢- الرواية، ص٢٢٠.

٣- ينظر: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ص ٩٨.

٤- الروية: ص٢٢،٦٧،١٢٠،١٤٢،١٥٩،١٧٢،٢٢٣،٢٩٦،٣٠١،٣٦٠،٤٦٢،٤٨٨،٤٩٨.

الحاضر مفسحا المجال للزمن الماضى المسترجع من الخلف ليمتد فى صفحات الرواية، فتعود الشخصيات بذاكرتها إلى الوراء، وتشرع تروى ما مرّ بها فى حياتها من أهوال، وصعاب؛ متنقلة بين أمكنة الماضي ذات الأثر الممتد إلى حاضر الشخصية، كاشفة عن ذكريات الطفولة والشباب في عوالم فضائية متباينة، فاهتزازات الحنطور بالبطل (الأفندي) في شوارع دمنهور تُعيده إلى ذكريات الطفولة في الوسية حيث مقامه الأول في القرية، فيقول: "وقْع حوافر الحصان على أسفلت الشوارع، وقعقعة عجلات الحنطور لهما صوت يُسْكرني يشعرني بالتدلل والغندرة، تلقائيا أجد جسدي يتمايل مع حركة العجل، ليس لأن الحركة تدفعني إلى التمايل والتململ فحسب، بل لأني كنت أري في طفولتي مفتش الوسية وأبناء البكوات أصحاب الضياع في بلدتنا يتمايلون في طرب ونشوة مع حركة "الكارتة" التي يجرّها الحصان في شوارع البلدة."[١] ويسترجع ذكرياته طالبا في دمنهور فور رؤيته لمنزل محمد أفندي، الشهير محمد حسن فسدق.[٢]

كذلك يعود الشيخ زينهم إلى ماضيه فيحكى رحلته من السويس على حد قوله: "أصل الحكاية يا مولانا أنني من بلدة السويس!"[٣] ثم نشأته في دار أيتام بالزقازيق ثم عودته إلى السويس؛ ليحارب الإنجليز، ومنها إلى طنطا ثم دمنهور يقضى نهاره شحاذا في شوارعها، وليله سيدًا في وكالة عطية، وشخصية "جل الخالق" البدوية الأصل من عرب سينا، كما تحكي

١- الرواية، ص٩٨.

٢- الرواية، ص٢٩٦:٣٠١.

٣- الرواية، ص١٣.

فكيهة (جنات) قصة حياتها في مدينة قنا جنوب مصر، وأسباب هروبها إلى الوكالة،[١] وكذلك تسترجع "ستات" ذكريات خروجها مع أمها من كوم حمادة بلدة الطود بعد قصة طويلة بدأتها بحكاية أبيها "الجاويش في الجيش المصري الذي مات في حصار الفالوجا في حرب فلسطين في أواخر الأربعينات"[٢]؛ وغيرهم من الشخصيات تتفق في النهاية وإن اختلفت في بداية الحكاية، حيث ينتهى جميعا بهم الحال إلى دمنهور، مُحتمِين بوكالة عطية بعد أن انقطعت بهم السبل.

وهذا الأسلوب الارتدادي فى النص الروائي يُشكِّل ظاهرة جلية فى الرواية العربية المعاصرة عمومًا، إذ يندر أن نقرأ رواية أو مجموعة قصصية دون أن نجد فيها استرجاعًا للماضي، وإن كان فى رواية وكالة عطية استحوذ على النص حتى أصاب بنيته السردية بتخمة[٣] ناتجة عن إدماج عشرات الحكايات والحواديت في تلك البنية، كما جعل حركة الزمن متباطئة؛ ليفسح للراوى المجال لاستنطاق الشخصيات بماضيها بما كان فيه من ويلات، فالمدى الزمنى للاسترجاع فى الرواية طويل؛ بغية تفسير واقع الوكالة المرير بأن هناك ما هو أمرّ منه في الماضي ألجأ الشخصيات لقبول ذاك الحاضر.. فاسترجاع الماضى تعليل لحاضر الشخصيات ومتسق مع نهايتها، ويتناسب مع اضطراب النفس، وعدم ثبات المزاج أبرز سمات البطل الذي لم ينقطع الحوار الداخلى في نفسه تعليقا على الأماكن

١- الرواية، ص٥٠٢.

٢- الرواية، ص٤٦٢.

٣- الرواية، جاءت في حوالي(خمسمائة وثلاثون صفحة) من المقطع المتوسط

والشخصيات.. ساعيا بكلّ ما أوتي من حيل الاستذكار والاسترجاع وتهشيم سيولة الأحداث بالوقف والوصف المشهدي أو الحواري إلى ملاحقة ما جرى بكلّ أمانة وصدقيّة.

ومن ناحية أخرى تبدو الذّاكرة لاسيما الذّاكرة الحسيّة تحديدا أهمّ قنوات الوصف الواقعي الحي التي بها استطاع شلبي أن يلمّ شتات المتفرّق، السّائب من ذاك العالم، وأن يجعل السّرد قادرا على ملاحقة الغائب الهارب من تلك القصص الكثيرة المتشعّبة، القادمة من جوف بلدة في أقصي الصعيد، أو قبيلة في سيناء، فإذا قصص ذاك العالم تستحيل غمامة من الذكريات الأليمة، القاسية في معظمها تتجمّع، وتتكتّل في جلسة الأفندي (الشخصية المحورية) مع إحدي شخصيات الوكالة، ثمّ تذوب مع البخار المتطاير من كوب الشاي أو مع دوائر التبغ المحروق، لتعود الشخصية من عالم الذكرى إلى عالم الواقع بابتسامة رضا واستسلام.

التشكيل الاجتماعي

الأمكنة الروائية لا تتشابه وإن بدت للوهلة الأولى كذلك.. ويكفي لانتفاء التماثل، وضعف التشابه اختلاف الدلالة التي أُنتجت من أجلها، فيكاد كل نص روائي أن يكون مجتمعا قائما بذاته بما يضم من شخصيات وأماكن.. وتتجلى ملامح المجتمع الروائي من خلال علاقة الإنسان فردا وجماعة بالمكان، بوصفه اللبنة الأولى لإقامة المجتمعات البشرية التي تتشكل في مكان يصلح لاستمرار حياتها، ويهيىء لها سبل المعيشة.. "وللمكان بعده الاجتماعي الذي يجعل من المساحات الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية، لها ملامحها المميزة، والفارقة عن غيرها."[١]

ونتوقف عند العادات والتقاليد والاعتقادات واللغة والعمل كمحددات للبعد الاجتماعي لوكالة عطية.

حافظت الوكالة على مجموعة من العادات والتقاليد[٢] كانت في منزلة

١- ينظر: استراتيجية المكان، ص١٣٠.

٢- العادات هي الطرق المستقرة للتفكير والسلوك فى المجتمعات؛ لتشمل الأعراف والتقاليد المقبولة لدى عامة الناس. حول مفهوم العادات وأنواعها ينظر: جورن مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهرى وآخرون، ج٢، ص٩٢١،٩٢٢، ط المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م. -فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، ص١٠٤،١٠٥، ط دار الكتاب العربى، القاهرة.
ومفهوم التقاليد يرتبط بالإنسان الاجتماعى وثيق الصلة بتراثه المادي -الروحي- ومحاولة بعثه من جديد عن طريق إعادة إنتاجه ماديا أو روحيا، والتقاليد عناصر =

القانون المنظم للحياة داخل الوكالة، فمن الوهلة الأولى دخل الرعب في نفس الأفندي بطل الرواية لرؤيته فناء الوكالة ليلا قائلا: "أيقنت أنني وقعت في الخيّة، وسأكون الليلة صيدا سهلا لكل هؤلاء المتشردين والصياع واللصوص والشحاذين. يبدو أن محروس شعر برعشتي وجفاف حلقي"[١] أراد محروس أن يزيل عنه القلق فأعاد تصوير المكان بصورة مختلفة؛ ليزيل انطباعات القلق من نفسه، فلا خوف من عشرات الرجال والنساء الذين يفترشون فناء الوكالة في نوم عميق من شقاء طول النهار في حالة من الأمن والاستسلام، فجميعهم يحكمه قانون الوكالة الداخلي الذي يمثله شوادفي، قائلا: "عمك شوادفي رجل يعجبك! يحكم هذه الوكالة بالحديد والنار! لا أحد يقدر يفتح فمه! ما يريده يكون! لولاه لباظت الدنيا هنا ولأغلقها البوليس بالشمع الأحمر! لو ضاع منك مليم واحد هنا فسيفتش الجميع في كل مكان ولابد من كل بد يأتي بالسريقة، لكن عيبه أنه يأخذ نصفها كحلوان!... إياك أن تتصور أنهم جميعا رجال! إن فيهم نساء كثيرات من اللاتي يقابلنك في الشارع ومعهن أطفال يطلبن منك المساعدة لله! الأطفال لا يبيتون هنا! بهذا يأمر عم شوادفي! متعهد الأطفال هو الذي يبيت هنا في حجرة من هذه الحجرات! وهن يتسلمنَ منه الأطفال صباح كل يوم! يحاسبنه آخر النهار فتأخذ كل واحدة عمولتها،

الثقافة التى تنتقل من جيل إلى جيل عبر الزمن وتتميز بوحدة أساسية مستمرة. ينظر: د أحمد زكى بدوى، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية مادة التقاليد، ص٣٩٨، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧.

١- الرواية، ص٢٠.

ويذهب الأطفال إلى مكان لا يعرفه غير المتعهد!"[١]

وإذا كان الزواج يرتبط في النصوص الروائية غالبا بطقوس معقدة ومليئة بالعادات والتقاليد تكشف عن سمات المكان، وتتفاوت بين الريف والمدينة والوجه البحري والقبلي، فإن الزواج في وكالة عطية منزوع الطقوس، لا يحتاج سوى ورقة من نسختين يمليها شوادفي، وكأن جميعهم أطفال يمارس لعبة مشروعة، "فلا يسكن رجل وامرأة في الوكالة إلا على سنة الله ورسوله."[٢] مثل زواج عبدالفضيل الطودي الحانوتي من صبيحة البرشومي الداية التي اشترت فرخ ورق عريضة مسطرة بنصف مليم من الدكان؛ لتكون قسيمة زواج، قسمها شوادفي بينهما بعد أن أملى شروط الزواج التى تراوحت بين الجدية والهزلية وبصما عليها، هما والشهود.[٣] فطقوس الزواج في وكالة عطية ليست طقوسا تبدأ قبل إتمام الزواج وتصاحبه بل إنها طريقة عقد الزواج نفسه، فشوادفي هو مأذون الوكالة، وشيخ قبيلتها ومنظم شؤونها بما في ذلك الزواج، "تربع شوادفي موجها الحديث إليَّ: – هات ورقة وقلما يا أخانا وأنا أمليِّ عليك!

بدت في عيون الرجال نظرة استفهام غامضة، تلقفها سيد زناتي، فشرح لهم فيما يشير إلى شوادفي بكل جدية: – هذا هو مأذون الوكالة! وهو الذي عقد قراني على زوجاتي وكل من تزوّج في الوكالة!

ثم سحب أجندة من قعر طاقة مجاورة لكتفه؛ نزع منها ورقة سلمها

١– الرواية، ص٢١.

٢– الرواية، ص٣٠.

٣– الرواية، ص٣٣، ٣٤.

لي مع الأجندة لأسند عليها. فلمع في عيني شوادفي ذكاء جهنميًا، قال: لقد تزوجتها باسم جنات عبدالخالق أبو عيش! فهل تطلقها الآن باسمها الحقيقي؟!

طق الشرار في عيني سيد زناتي كأنه انتبه لهذا المأزق على حين غِرَّة، لكنه هتف: - معك حق! ولكن لا! لو طلقتها باسمها الجديد وهو الصحيح نكون طلقنا امرأة أخرى! طلقها باسمها المكتوب في عقد القران: جنات عبدالخالق! وأضف إلى اسمها عبارة: التي اتضح الآن فقط أن اسمها فكيهة كذا.

وقال شوادفي كأنه يدعو لنفسه بإعلان مجاني: -أرأيت؟! هذه ميزة أن تعقد قرانك عندي! عند غيري لابد أن تحدث الآن مشكلة تعطل الطلاق! هي نفس المشكلة التي كانت تُعطِّل الزواج! هيا يا أخانا فاكتب ما أمليه عليك من صورتين لكي يأخذ كل من الطرفين صورة من عقد الطلاق! وجعل يُملي عليَّ صيغة الطلاق، والرجال يتبادلون النظر ويكتمون الضحك والدّهشة الممزوجة بحب المغامرة لطرافتها، كأننا جميعا نمارس لعبة مشروعة."[١]

فالوكالة بعاداتها وتقاليدها تحمل دلالة رمزية للقبيلة والجماعة الإنسانية الأولى حيث لا وجود لدولة ولا ارتباط بمجتمع إنه شيخ القبيلة يعود من جديد في شخص شوادفي، قانونه يسرى على جميع أفرادها، لابد أن ينطووا تحتها ويحافظوا عليها كطقوس مكانية لولاها لانتهت الوكالة.

١- الرواية، ص٥٠٩، ٥١٠.

فالوكالة -كما يقول الحانوتي أحد سكَّانها- جمهورية منفصلة "الوكالة يا سيدنا الأفندي دولة وحدها!! ملكها ورئيسها شوادفي! هو جمال عبدالناصر بتاعها! انتزعها من صاحبها عطية ومن وزارة الأوقاف كما انتزع عبدالناصر حكم البلاد من الملك فاروق إلا أنه كان أبرع من عبدالناصر؛ لأنه أخذها بدون جيش أو ثورة مباركة! بصراحة ربنا يا سيدنا الأفندي هو أجدع من عبدالناصر في حكم الوكالة!! ناب أزرق لا تعرف له ملة!"[١]

ورغم ما يحكم الوكالة من قوانين خاصة إلا أنها ليست بمعزلٍ تامٍ عن سلطة الحكومة التي رأيناها تتدخل في عالم الوكالة مرتين حين اشتبهت بتخفي بعض شخصيات المعارضة السياسية بين سكَّان الوكالة، ومع أنّ شوادفي بلَّغ عن أحدهما، وسلَّم أوراقه للشرطة[٢] حفاظا منه على نظام الوكالة. والشرطة في لغة ساكني الوكالة تُسمَّى "الحكومة"[٣] لأنهم لا يعرفون من الحكومة إلا الشرطة، وفي اعتقادهم أنهم في أمن وسلام ما ابتعدوا عن الاختصام إليها، مكتفين بسلطة شوادفي رمز سلطة الأمر الواقع، مستمدًا نفوذه من غض الدولة الطرف عن الوكالة، فسطح المدينة وقاعها كل منهما يمضي في عالمه شريطة أن يحمي كل منهم سلطة الآخر.

ومن المحددات الاجتماعية المُشكِّلة لوكالة عطية علاقتها الوثيقة

١- الرواية، ص١٣٨

٢- الرواية، ص٤٦٩، ٤٧٠.

٣- الرواية، ص٤٦٨.

وانجذابها الروحي لأضرحات الأولياء ومقامات آل البيت فمن العادات المتجذرة في الوكالة الزيارة السنوية في ذكرى مولد صاحب الضريح، ورغم عشوائية الوكالة احتفظت بعلاقة منتظمة باحتفالات الليلة الكبيرة لموالد المشاهير من الأقطاب الدسوقي، والأحمدي، والحسين، والسيدة زينب، والسيدة نفيسة، والنبوية، والقنائي، وكما عودتنا الوكالة رسم صور ثنائية، فإن موالد أصحاب الأضرحة اتخذت شكلين عند سكّان الوكالة الأول: "سوق واسعة للصخب واللهو والتغرير بالسذج والاستيلاء على ما معهم من نقود."[١] والثاني: ملاذ لتجديد الدعاء والوفاء بالنذر "بدافع من التقوى فحسب، وبحكم حب حقيقي لآل البيت كلهم.."[٢]

فالوكالة تبحث عن حلول عوزها وفقرها وكشف كرب قاطنيها فى كرامات ومكاشفات الأولياء، وطلب المدد والعون منهم، وعادة يكون أثر الأولياء فى الوجدان الشعبى إبان المصائب والشدائد أكثر عمقا وأشد تأثيرا، ويظهر ذلك في محنة أم ستات مع مصيبتها في ابنتها، فتقول: "سامحني يارب! النبي حبيبك تسامحني! سايقة عليك الإمام والسيدة زينب والسيدة نفيسة وسيدنا الحسين! خذ بيدي ونجِّني من دي البلوى! نذر عليّ إن نجيتني من الفضيحة وسترت عرضي أن أعمل ختمة وليلة لأهل الله!."[٣] فواقع الوكالة الدائم لا يخلو من مصيبة وشدة تدفع صاحبها للاحتماء بقوة بديلة عن النظام والقانون.. فيثقون فى قوة الموتى أكثر من

١- الرواية، ص٤٦٠.

٢- الرواية، ص٤٦١.

٣- الرواية، ص٤٦٤.

ثقتهم فى قوة مَن حولهم من الأحياء، شأنهم مثل الإنسان المصري المقهور المغلوب على أمره يكون "بحاجة إلى ولىّ لشدة شعوره بعجزه، وقصور إمكاناته على التصدى والمجابهة والتأثير، ويحتاج إلى حمايته نظرا لشدة إحساسه بالعزلة والوحدة فى مجابهة مصيره المحفوف بالمخاطر حين تلم به النوائب أو يصاب فى نفسه أو ذويه أو أمنه أو قوته، فالولىّ ملاذ يتقرب إليه، ويتخذه حليفا ونصيرا كى يتوسط له لدى العناية الإلهية."[١]

ومن العادات المُعرِّفة بالوكالة ترديد مواويل الغناء الشعبي[٢] فهي أكثر فنون الأدب الشعبى حضورا في الوجدان المصري الريفي والشعبي؛ ولكونه فنا مختصرا استخدموه فى شتى الأغراض فى الأسواق الريفية والموالد وفى المحافل والأسمار وبعض المقاهي، فوقوف عازف الربابة على باب الوكالة بشرة خير[٣]، وعرف البطل طريقه إلى الوكالة عبر

١-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، ص١٠٦، ط المركز الثقافى العربى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٢- الموال فن جديد من فنون الشعر الغنائى ذاع بين الطبقات الشعبية قدم إلى مصر من بغداد أواخر العصر العباسى.. ينظر: فنون الأدب الشعبى، ص١٧٢:١٧٨، والموسوعة الإسلامية العامة، ص١٣٦٩، ١٣٧٠. الأغنية الشعبية مُتجذِّرة فى الوجدان الجمعي للمصريين منذ عهد الفراعنة، فكان قدماء المصريين يجمعون بين الغناء والعمل.. ومن هذه الأغاني ما ذاع فى العالم القديم مثل أغانى الطحن وصناعة الحبال وغيرها.. ينظر: أحمد رشدى صالح، فنون الأدب الشعبى، ص١٥٦، ١٥٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٣- الرواية، ص٤٧٦.

محروس الذي شدّه إليه مواويله التي لا تنتهي "على الطريق الزراعي في مدخل المدينة يجلس أمام كومة من حزم الفجل والجرجير مفرودة فوق جوال، يُنادي الزبائن بالمواويل التي تتغزل في فجله وجرجيره بحرارة وحيوية تفوق غزل أبي نواس في خمره؛ فالعيون الخضر في فجله، أما الجرجير فهو رموش عين الحبيب، وهو شراشيب ستائر غرف نومها، وهو الوشم المدقوق على صفحة قلبه باسم النبي محمد عليه الصلاة والسلام. جذبتني حلاوة مفرداته وما تحويه من مشاعر خلابة وصادقة؛ فوقفت بجواره مدة طويلة؛ فإذا هو لا يكرر مواويله أبدا، بل يخرج من موالٍ إلى موالٍ؛ فلابد إذن فجله وجرجيره هما رمزان لأشياء كثيرة جميلة في نفسه. فلما شعر بأنني أستمع إليه باستمتاع في وقفتي، توهج حتى أمتعني بحق."[١]

واللغة من الملامح الكاشفة للبعد الاجتماعي لوكالة عطية، فلغة الشخص "بطاقة الهوية الدالة على انتمائه إلى تلك الجماعة أو هي العلامة التي تحدد هويته لنفسه وللآخرين."[٢] فنجح الكاتب في إيجاد لغة خاصة بشخصيات رواياته بوصفهم أفرادا في مجتمع له سماته الخاصة، فالشيخ زينهم له لغة خاصة فينادي على الجميع بكلمة يا مولانا.. ويكثر من الدعاء لسامعيه، و"يمينه المفضل الثابت، الدال على أنه غير حانث ولا آثم هو حياة سيده العتريس الذي يلبس عمامته الخضراء كواحد من

١- الرواية، ص١٢.

٢- د. محمد الجوهري، المدخل إلى علم الاجتماع، ص٧٠، وزارة الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

قدامى دراويشه وأتباعه."[١] ، وهو معين لا ينضب من الحكاوي والأسمار الشعبية حين يجلس على مصطبة الوكالة بجوار شوادفي يبدأها بالصلاة والتسليم على النبي الكريم –صلى الله عليه وسلم– ثم يحكي.. وقد اتخذ الكاتب من تلك الشخصية أداته لحكاية العديد من الحواديت الشعبية امتدت إحداها على مساحة ثماني صفحات من النص الروائي بدأها بقوله: "صلوا على النبي! كان يا ما كان في سالف العصر والأوان ولد شاطر مجدع اسمه الشاطر كريم! ذا غير الشاطر حسن الذي تعرفونه في الحواديت، أما حكايتنا فإنها حصلت في الحياة: الشاطر كريم كان ولدا فتوة ينزل في عركة يقشها! شارع يقفله! فرح يطفي كلوباته! ما كان أحد يستطيع الوقوف أمامه!..."[٢] مسترسلا حتى وصل للهدف "أخدت بالك يا مولانا! إنها حكاية ماذا؟ حكاية الآه! كل واحد فينا يقول الآه غصبا عنه أو برضاه، لكنه عندما يتسبب فيها لغيره لا يطيق أن يسمعها منهم!.."[٣] وإن بدا فيها شئ من سذاجة إلا أنها تُعطي صورة لآلامهم وهمومهم في الحياة.

أضف إلى ذلك الحكاوي الشخصية تلك العادة المصرية التى يطلق عليها المصريون "فضفضة" للتغلب على ملل المكان والشعور بطول الانتظار، فالوكالة محطة انتظار استمع فيها الأفندي مجهول الاسم لحكاوي أغلب الشخصيات، فيقول على لسان الحانوتي: "أصل الحكاية إن

١- الرواية، ص١٩٤.

٢- الرواية، ص٣٦٠.

٣- الرواية، ص٣٦٨.

الواحد منا يحب الفضفضة! الفضفضة حاجة مهمة يا سيدنا لفندي! أنت تفضفض لي وأنا أفضفض لك يستريح كلانا من حمله الثقيل! أم تراك تحب الكتمة؟!.. كان من الواضح أنه يريد استدراجي لكي أحكي له قصة حياتي هكذا نحن -المصريين- نعتاد هذه الطريقة الجهنمية في الكشف عن غموض بعضنا البعض؛ فأسلم طريقة لاستدراجك للحكي عن نفسك عن أصلك وفصلك هي أن أبدأ، فأحكي لك مقتطفات من حياتي.."[١]

ومن عاداتهم الاجتماعية الإكثار من الأمثال فهي حاضرة على ألسنتهم، وإن غلب على اختياراتهم الأمثلة ذات المعاني السلبية، من أمثال: "جبال الكحل تفنيها المراود!"[٢]، "إن نزلت في بلد تعبد العجل حِش وارم له."[٣]، "الفاضي يعمل قاضي"[٤] ويكثر في لغتهم القسم والأيمان؛ مجتمع الوكالة يعيش غالبا حالة من الشك والتخوين، منها أيمان دارجة شهيرة "وحق هذه النعمة"[٥] "ومقام سيدي عبدالرحيم"[٦] "وحق سيدي أبو المكارم"[٧] "وحق العشرة دول يا أفندي ما كذبت عليك! يقصد العشرة

١- الرواية، ص١٧٢،١٧٣

٢- الرواية، ص٢٢٣.

٣- الرواية، ص٢٨٥.

٤- الرواية، ص١٢٠.

٥- الرواية، ص٢٨٤.

٦- الرواية، ص٤٨٩.

٧- الرواية، ص٣٥٦.

أصابع التي خلقها الله لا تتشابه بصمة أصبع مع أختها."[١] أو قسما حقيقيا مثل: "أحلفك بالله"[٢] ومن عادتهم طلب الصلاة على النبي لحسم الجدل[٣]، ولاستفتاح البيع والشراء[٤]، وفي استهلال الحكي والمسامرة "اسمعوني الصلاة على النبي! زيدوه صلاة! الأمر وما فيه.."[٥] وفي لغتهم طلب قراءة سورة الفاتحة للتبرك عند الأولياء[٦] وفي مجالس أخذ العهد بها أو بشبكة الأصابع العشرة، ويخافون من الغدر بها، ولو في مجلس تلصص مثل قوله: "انبرى شوادفي: إذن سمعونا الفاتحة! أوشكتْ ضحكتي على الانفجار، لكنني اعتقلتها بشدة، حينما رأيت الجميع – لدهشتي– قد رفعوا أكفهم نحو السماء واندمجوا في قراءة الفاتحة بورع متقن كأنها في المسجد إثر انتهاء الصلاة، مسح الجميع بأكفهم على وجوههم، ثمّ إن شوادفي وجّه الكلام لي قائلا: إن الفاتحة تقصم ظهر الخائن، فأومأنا جميعا بالموافقة على قوله."[٧]

وتسرى في لغتهم رُوح الفكاهة التى تُحوِّل الألم إلى ضحكات ساخرة، فالسخرية مما يكرهون عادتهم كسائر المصريين، وتحتفظ لغة الوكالة

١- الرواية، ص٣١٢.
٢- الرواية، ص١٨٦.
٣- الرواية، ص٢١٩.
٤- الرواية، ص٢٢١.
٥- الرواية، ص٤٨٥.
٦- الرواية، ص٣٧٤.
٧- الرواية، ص٤٣٨.

أحيانا بقدر من الغموض، فلها سيمياء مكانية خاصة بها لا يفهمها من يعيش خارجها، وتأخذ الألفاظ طابعا مكانيا فما هو عيب ومحظور خارج الوكالة يصبح من مستلزمات التعايش في الوكالة، ويكتسب دلالات جديدة مثل ألفاظ التعميرة، والتحميصة، والعدة، والعامود.. فمثلا: كلمة "عدة" أطلقها شوادفي على الأفندي بطل الرواية، قائلا: "آخر شياكة ونظاكة أنت الآن تصلح عدَّة!" [١] إلا أنه لم يدرك معناها فما زال جديدا في عالم الوكالة، فيقول: "تمايلت على المصطبة وتقبضت كل عضلاتي استياءً من هذه العبارة السيئة السمعة في بلدتنا.." [٢] وأعادها عليه شوادفي حين سأله الأفندي عن سيد زناتي "ما شغلته؟! قال: بغبطة وحسد مبطنين بالإعجاب: عنده عدة! شعرت بدبيب الخجل يسرى في قدمي: فالعدة مرة أخرى؟!" [٣] ثم استدرك شوادفي ليوضح له معنى العدة بأنها كلمة تطلق على الواد السريح من فريق سيد زناتي في النصب.

١- الرواية، ص١٠٢.

٢- الرواية، ص١٠٣.

٣- الرواية، ص١١٣.

التشكيل العجائبي (الأسطوري)

يتجلى البعد العجائبي أو الغرائبي أو الأسطوري في اصطناع الكاتب "عالما فوق الطبيعي حيث تنظيمه وحركة أحداثه وشخوصه، ليست كما يتحرك اليومي في حياته، لا يملك المتلقي إلا قبوله، وإن اختلف معه، وعندما نُلزم بقبول ما هو فوق الطبيعي نكون في البعد العجائبي للفضاء."[١] ورواية وكالة عطية تصوّر الحياة في يومياتها الواقعية، التي هي أبعد ما تكون عن الأسطوري، فالبعد الواقعي والبعد الأسطوري يسيران بتوازٍ، كقطبي قطار لا يلتقيان.

هذا على المستوي التنظيري، لكن على مستوى الممارسة الإبداعية التقيا في الرواية، فرأينا البعد العجائبي في جانب اللاوعي عند الشخصية التى بدا أمامها فضاء الوكالة حياة أسطورية بما تعج به من حركة، تتجاوز الحركة اليومية المعتادة، فالوكالة لها وجود متخيل أسطوري في نفس الشخصية، حتى قبل أن تراها، وكان دافعها للانغماس في حياة الوكالة، فيقول: "تذكَّرت تراثًا كثيفا من الصور والذكريات، يتناقله الناس في قرانا المتاخمة لمدينة دمنهور عن وكالة عطية... حين أخبرني محروس أننا يمكن أن نبيت في وكالة عطية نظير قرش واحد، لم أكن لأتصوَّر مطلقا أنه يعنى تلك الوكالة الشهيرة، ربما لأنها كانت ذات وجود أسطوري في داخلي يحول بيني وبين الارتباط بها أو الاقتراب من شفير هاويتها؛ فإذا بي مساقا إليها بإرادتي، كأنني أسعى لشئ جديد لم أكن

١- استراتيجية المكان، ص١٢٦.

أعرف عنه من قبل شيئًا، أي شئ، فما إن رأيتها الآن رأي العين استوعبتني في الحال كواقع قائم بذاته مثير للانتباه. استيقظت الأسطورة القديمة، لتلتحم بالواقع. خيل لي أن الوكالة على وضعها هذا أقل بكثير جدًّا من صورتها الأسطورية؛ أقل سحرًا ربما؛ لكنني مع ذلك شعرت برغبة عظيمة في الانغماس فيها حتى النخاع. إن الأسطورة التي كان من المفترض أنها تمنعني عن الوكالة وتكرهني فيها، هي نفسها التي تكرهني عليها، تغريني بالدخول فيها، بل إنها لتزرعني فيها زرعًا، بكل ما في السحر من قوة، وبكل ما في نفسي من استجابة ورغبة في الرؤية والكشف والممارسة."[١]

لم تتحول الوكالة إلى حالة أسطورية في نفس البطل فحسب بل في نفوس كل ساكني الوكالة على حد قول أحدهم: "يوه يا سيدنا لفندي! هذه الوكالة أكلت عمري! كرهتها ألف مرة! لكنني لم أسْلَها أبدًا! ياما جاءتني الفرص للسكنى في بيوت محترمة بإيجار رخيص، وأصحابها يصبرون عليك في مسألة الدفع شهرًا وشهرين وثلاثة! لكن هذه المخروبة بنت المخروب تسلبني عقلي! معمول لي فيها عمل! وكل من يسكنها لأكثر من شهر توقعه في هواها فلا يسلوها، حتى لو أسكنوه في قصر المنتزه! فيها ناس يسكنون منذ أربعين سنة! لا يخرج الساكن منها إلا مطرودًا أو ميتًا!! تسألني ماذا فيها يجعلها هكذا؟ أقول لك لا أعرف! يمكن أن يكون لأنها

١- الرواية، ص١٧.

مثل صندوق الدنيا! ويمكن أن يكون لأنها مثل السيلما! ولكن عقلي يقول لي: إن الحياة فيها لها طعم مختلف!"[١]

والبعد الأسطوري في الرواية ناتج عن اهتمام الكاتب بشخصيات وأماكن مهملة من المجتمع، وغائبة عن ذاكرة القارئ، فخروجها عن إدراك المجتمع، وسقوطها من ذاكرته جعل الفعل اليومي لأفرادها أسطورة متشكلة بالفعل تفاعل معها الكاتب، وأعاد انتاجها من جديد في شكل بناء سردي؛ ليقدم للقارئ حياة المهمشين وقاع المدينة المعتم بما يعج فيه من ضجيج، وصفهم الكاتب على لسان الحانوتي قائلا: "شف يا سيدنا لفندي! في الوكالة غجر وحلب وتتر ونَور!" واسترسل الحانوتي في شرح الكلمات الأربعة[٢]، مضيفا أصنافًا أخرى للوكالة من أمثال الضائعين والمشردين والهاربين من الحكومة والمجتمع؛ من هنا يأتي البعد الأسطوري من تجسيد هذا الجانب المسكوت عنه من الحياة المصرية في ستينات القرن الماضي، وقد صوّر الكاتب بطل الرواية أديبا مغامرا وصعلوكا ضائعا يدفعه إحساسه بأسطورية الوكالة إلى محاولة اكتشاف أسرارها، فهو في حالة تفاعل مع المكان منتجا هذا النص السارد له.. فيعقب على تحذير الحانوتي بقوله: "لم أتبين ما إذا كان هذا الحانوتي اللطيف قد كرَّهني في الوكالة أم أغراني بها؛ إذ راح قلبي يرتجف لدى استماعي لهذه الأساطير لكن خيالي في نفس الوقت قد اتقد وشبطت فيه نار حامية تدفعني إلى الجري نحو الوكالة لا خارجها؛ كأنها المكان الوحيد الذي يستطيع إطفاء

١- الرواية، ص١٣٨.

٢- ينظر: الرواية، ص١٣٨: ١٤٠.

هذه النار."[١] فأتى البعد الأسطوري من إحساس الكاتب بأسطورية المسكوت عنه من الحياة المصرية في ستينات القرن الماضي؛ لذا يقف منها موقف المغامر المستكشف المراقب لأدق تفاصيلها "أضع الكرسي في مدخل باب حجرتي؛ أمدد ساقي أسندها على حافة حائط البواكي؛ أتكيء بمرفقي على تكأتي الكرسي لأستغرق في القراءة أو السرحان في كل المتاهات اللذيذة ومسالك الغموض الساحرة مبعث الإطمئنان والسحر والأمان والثقة في لقمة مستقرة في البطن أو في متناول اليد، وعلبة سجائر وكوب شاي ومخدع لا يتهدد العراء."[٢]

ولجأ الكاتب في عدد قليل من اللوحات الوصفية إلى تشكيلات غير معهودة ومألوفة في تصوير فضائه السردي بما يجعلها تندرج –بوضوح– تحت هذا البعد العجائبي الأسطوري؛ متخذا من أحلام اليقظة أداة لمزج الواقعي بالأسطوري، فإحساس الشخصية المحورية (الأفندي المغامر المهمش) بالمكان من حوله صهر المتخيل والواقعي عن الوكالة في بوتقة واحدة، صوّرها السَّارد بإحساسه المتطور بالمكان من التخيل إلى الواقع مرة كما أوضح المثال السابق.. ثم مرة أخرى من الواقع إلى المتخيل، ومنها توصيفه لفناء الرواية ليلا بقوله: "الفناء واسع جدا، وبلا سقف منه للسماء مباشرة، دائري تكوَّمت على أرضه مئات الأجساد كجثث خلَّفتْها حرب ضروس منذ قرون طويلة، فتخشبت في أماكنها وأخذت لون الأرض، متراصَّة كيفما اتفق، رأس الواحد فوق قدمي الآخر، وأقدام غيره فوق رقاب

١– الرواية، ١٤٠.

٢– الرواية، ٢٤٠.

وبطون البعض..."[١] ثم استحوذ عليه الخوف وتملَّكه القلق، فتحوَّل الفناء إلى غابة، والأجساد النائمة إلى وحوش، قائلا: "أيقنت أنني وقعت في الخيّة وسأكون الليلة صيدا سهلا لكل هؤلاء المتشردين واللصوص والشحاذين"[٢] ؛ لذا يعيد تصوير المكان، فيفتح بالحلم نافذة أسطورية على هذا الفضاء قائلا: "رأيتني أمشي متسكعًا بمزاج رائق وبلا أدنى خوف داخل غابة كثيفة الأشجار لا أول لها ولا آخر، مجرد كُتَل من السحب المتراكمة، أغوص فيها فإذا هي مورقة مفرعة تتسرب من خلالها خيوط ضوء رمادي باهت؛ وكانت الذئاب والثعالب والكلاب والسباع والنمور نائمة تحت جذوع الأشجار تتثاءب في ملل غير عابئة بخطواتي النشوانة الحمقاء، التي كثيرا ما لمست بعض أقدامها وفرائها ودست في بطونها؛ فلا يصدر عنها أكثر من زأرة أو هبّة على سبيل المزاح ترتفع لها فروة رأسي قليلا؛ وكان يبدو أنني أعرف كل هذه الوحوش معرفة شخصية."[٣] فالبعد الأسطوري في الصورة لا يُحدد أبعادا جغرافية نستطيع إدراك المكان من خلالها لكنه يعمق إحساس المتلقى بكنه الوكالة وعلاقة الوافد الجديد بالمكان الذي انصهرت فيه كل الحدود وتلاشت كل القيم.. فبات أقرب إلى الغابة، وقاطنوه إلى الوحوش.

ولا تفقد الوكالة أسطوريتها في نفس السارد بطول معاشرته لأهلها، ومراقبته لهم،فتظل محتفظة بغموضها وسحرها، فالوكالة تضم "عشرون

١- الرواية، ص٢٠.

٢- الرواية، ص٢١.

٣- الرواية، ص٢٣.

حجرة في الطابقين كل حجرة تحوى أسرة، وجميع هذه الأسر تربطهم صلة أقوى من صلة الرحم، هي صلة البحث عن القرش بحيل جهنمية بعيدًا عن أساليب العنف والخشونة؛ إذ ها هنا يتمّ تصنيع الحيل التي تُبطل مفعول القانون، وتلتف حوله تُحاصره ترتكب أبشع الجرائم في ظله."[١] ولعل هذا الغموض والمراوغة من بواعث إقبال السارد على الوكالة يقضي ساعات طويلة مراقبا لعالمها "مستغرقا في كل المتاهات اللذيذة ومسالك الغموض الساحرة."[٢]

ويظهر البعد العجائبي للمكان في علاقة ساكني الوكالة بأصحاب الأضرحة ففي اعتقاد كثير من أهل الوكالة أن أصحابها، ومريديهم من الصالحين قادرون على فعل العجائب، فيمكنهم طي الأمكنة بخطوة من قنا إلى طنطا إلى الوكالة في دمنهور، فيقول أحدهم: "ليس كثيرا على سيدى عبد الرحيم القنائي أن يبعث المراسيل وهو نائم في ضريحه! إن سره باتع ما في ذلك شك! ... الشيخ يقول: إنه خرج من حضرة سيدي عبدالرحيم بعد صلاة العشاء فقطع الطريق من قنا إلى هنا ماشيا! وقد تأخر كل هذا الوقت؛ لأنه حوَّد فصلى ركعتين في مسجد سيدي جلال بأسيوط! وحوّد فصلى ركعتين في السيدة زينب! ومثلهما في مسجد سيدنا الحسين ومسجد السيدة عائشة والسيدة نفيسة! ووجد نفسه قريبا منا فانتهز الفرصة فصلى ركعتين في رحاب شيخ العرب وركعتين في رحاب أبي العينين!...

١- الرواية، ص٢٤٠.

٢- الرواية، ص٢٤٠.

هتف الشيخ زينهم في وجْد ملتهب وصادق الحرارة: الله أكبر! الله أكبر! اللهم صلي على كامل النور."[١]

ولم يقتصر إحساس الكاتب بأسطورية المكان على الوكالة بل رأينا تلك الأسطورية في لوحاته الوصفية لحارات دمنهور العتيقة "الشبيهة بجيب سحري في بدن المدينة المنتفخ الملئ بالكروش."[٢] ودليله إلى هذا العالم السحري القديم الوكالة عبر شخصيات الوكالة التى راقب البطل تحركاتها نهارًا؛ لتحمله لهذا الفضاء الأسطوري، فربط بها بين فضاء الوكالة بطرازه المملوكي وحوار وأزقة دمنهور الممتدة إلى العصر نفسه، وبدت الأبنية الحديثة حولها غريبة، تضائل رونق جدتها أمام جلال قدم حواري دمنهور، قائلا: "أيتها الملعونة قطيطة لكأنك تقوديني بقصد ووعي لكي تفرجيني على الحواري الدمنهورية العتيقة، التى كم تمنيت رؤيتها، والتي لم يكن يدور بخلدي أن أستطيع الوصول إليه بغير دليل مثلك... كأنني دخلت مدينة مسحورة بمعنى الكلمة؛ إذا بي فجأة داخل سرداب ممتد كالشرخ في قلب المدينة بل في أحد أركان أمعائها الخفية: صفان من البيوت العتيقة على الطراز المملوكي، كلها متشابهة من الخارج، وكلها من ثلاثة أو أربعة طوابق –الطابق الأول بالطوب، بقية الطوابق من خشب البغدادي المغفق بالجير بعد لياسة الطين؛ الشبابيك مستطيلة كنزة بمشربيات علاها الصدأ الرمادي الكالح، لكن الزمان رطبها بزخم جذاب حلو التقاطيع؛ الأبواب بوابات تشبه إلى حد كبير بوابة الوكالة؛ تظن وأنت

١- الرواية، ص٤٩٢.

٢- الرواية، ص١٢٩.

في مواجهة الحارة من بعيد أنك داخل إلى بيت مستقل ينتهى عمقه بعد مسيرة قصيرة عند هذه الشرفة الخشبية ذات الأفريز الحديدي التي تبدو من بعيد كأنها تسد الفراغ النهائي المواجه لك؛ وتشعر كلما مشيت تجاهها أنك قاصدها، إذ عندها سيتم استقبالك كضيف سمح له بالتوغل في أحشاء البيت؛ لكنك بعد قليل تتجاوزها دون أن تدري؛ تشغلك عنها شرفات ثانية وثالثة ورابعة بنفس الشكل ونفس الموضع المائل الذي يحتل فراغ ناصية الهواء من اليمين أو الشمال فتبدو وكأنها في الصدارة؛ تشغلك أيضا عن العمائر الحديثة العالية التي تواكب امتداد الحارة على الجانبين كأنها ديكور كوني أعد خصيصا لاحتواء هذا العالم القديم في شرخ طويل متعرج."(١)

وقد اتسمت لغته الوصفية ببيانية تمثيلية وظّفت التشبيه والاستعارة بكثرة لافتة – دون تكلف– فنقل المتلقي من المعنى الحرفى الضيق إلى عالم رحب من المعانى المجازية المتمثّلة، فرأى المكان مجسدا شاخصا أمامه على الورق.

١– الرواية، ص١٢١.

التشكيل الهندسي (المعماري)

يمكن تسميته بالبعد المعماري "بوصفه تركيبيا يتماس مع الهندسة المعمارية التى تعتمد على تشكيل مكان مقصود لذاته، محدد، يخضع لقواعد وضوابط هندسية صارمة، وإن لم يخضع لها المكان المتخيل الذي لا يكون مقصودا لذاته بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية وجمالية، تنبع منها أهميته، والرواية في استخدامها العناصر الهندسية إنما تحاول تقريب المكان ورسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطىء فهمها أحد.. فالمصطلحات الهندسية تُقدم حدًّا أدنى من الإدراك الذي يُساعد على ترتيب المكان وتنسيقه."(١)

فرسم الكاتب أبعاد وكالة عطية مستفيدا من الأرقام العددية والمصطلحات الهندسية من أمثال: دائري ومربع ومستطيل وطولي ومستقيم ومنحني، والمسافة، وغيرها مما صوّر المكان بدقة جعلته شبيها بالمكان الواقعي في معماريته، فرفع السارد أبعاد الوكالة الهندسية من أكثر من نقطة، فهي من بعيد تبدو للماشي على قدميه: "ساحة مربعة كالميدان الفسيح تحيط به المباني من جميع النواحي"(٢) وتبدو لراكب حنطور بأبعاد أخرى، قائلا: "فيما كان مبنى الوكالة يقترب، كنت في مكاني فوق عربة الحنطور أتكشَّف أبعادًا لم أرها من قبل، مثل المنزل العتيق المكوَّن من طابقين خلف الوكالة مباشرة تفصل بينهما حارة ضيقة؛ ينحدر بحذائه

١- استراتيجية المكان، ص١١٤.

٢- الرواية، ص١٥.

صف من المنازل المتهالكة يتضاءل حجمها إلى أن يصير مجرد عشش من البوص والطين والجريد."[١] ويقترب فيرى بُعدا هندسيا ثالثًا للوكالة، قائلا: "جدران من الحجارة المربعة، ونوافذ مستطيلة ذات مشربيات خشبية.."[٢] "لها بوابة كبيرة بصدغين دائريين كالبرج"[٣] فطرازها المعماري يمتد إلى العصر المملوكي فواجهتها أشبه ما تكون ببوابة النصر والفتوح.. ومع الاقتراب أكثر من الوكالة يجد نفسه أمام فناء الوكالة فيعطى بعدا هندسيا رابعا، قائلا: "الفناء واسع جدا، وبلا سقف منه للسماء مباشرة دائري."[٤]

وينتقل من المنظور الخارجي للوكالة للمنظور الداخلي مستكملا تصوير تقسيماتها الداخلية، بقوله: "الوكالة مكونة من طابقين اثنين رغم علو جدرانها، حجرات صغيرة متلاصقة متداخلة؛ كل حجرة يلتصق بها سلم حلزوني من الخارج متآكل الدرج يُوصل إلى الحجرة العلوية. أمام كل حجرة مساحة يزيد عرضها على المترين مسقوفة بالخشب الجملون فوق عمدان خشبية تأخذ شكل البواكي. معظم الحجرات مفتوحة في الطابقين."[٥]، "عشرون حجرة في الطابقين"[٦] "كل حجرة تضم أسر، من مجموع العشرين

١- الرواية، ص١٠٠.
٢- الرواية، ص١٦.
٣- الرواية، ص١٦.
٤- الرواية، ص٢٠.
٥- الرواية، ص٢٠.
٦- الرواية، ص٢٣٩.

أسرة يتشكل مجتمع الوكالة المقيم المستقر بها، يُضاف إليهم عشرات ينامون في الفناء، ليس لهم وجود دائم في الوكالة مثل مستأجري الحجرات.

ويستكمل الكاتب معمارية الوكالة باكتشاف الأبنية الملحقة بها، وإبراز أوجه الشبه في معماريتها، وهندسة تصميمها بأبواب خلفية تساعد شوادفي في أعمال الاحتيال بقوله: "قادتني العاطفة إلى عاطفة أخرى عكسية، ووجدت في مواجهتي بوابة شبه صغيرة لمبنى شبه مستقل عن الوكالة مع أنه ضمنها؛ مكوّن من طابقين بعدة شبابيك ومشربيات. كانت البوابة مواربة. ملت برأسي ونظرت في الداخل، فإذا بي أمام ما يُشبه الإسطبل أو الحظيرة الواسعة له باب مطل على شارع خلفي نافذ في قلب السوق مباشرة."[١]

ويستخدم الكاتب التكنيك نفسه (التقسيم الهندسي) في جعل المدينة قسمين، كل منهما يضم مجموعة أحياء يقسمها الكاتب شوارع ثم حواري وعطفات شديدة الضيق تبتلع الإنسان في جوفها كما حدث مع الشيخ زينهم وقطيطة والحانوتي وغيرهم حين كان يتتبعهم الأفندي.. فهندسة المكان تتناسب مع الشخصيات والأحداث التى سيقومون بها، فقطيطة حين تختار مكانا لسرقة الطيور اختار لها الكاتب حارة ضيقة مسدودة مستطيلة، فنجح في رسم البعد الهندسي للمكان كمسرح مناسب للسرقة، بقوله: "هذه هي قطيطة متربعة على الأرض على ناصية عطفة بعيدة

١- الرواية، ص٢٢٤.

تخلو تمامًا من المارَّة، هي على وجه التحديد كما هو واضح عبارة عن منور مستطيل كحارة سدّ."[١]

وكما أضاف التقسيم الهندسي واقعية ونوعا من الخصوصية لفضاء الرواية، فإنه أكسبها سعة متخيلة من كثرة تنقلات السارد من شارع إلى آخر، ومن حارة إلى أخرى، فأشعر المتلقي أنه طاف دمنهور شرقا وغربا.. ففي أربعة عشر سطرا نسَّق السارد هندسية ستة عشر بناء دمنهوري مرّ بها السارد، محددا موقعها بكلمات: مواجهتي، بجواري، يميني، ذيل المدينة، قائلا: "مضيت بجوار سور المنتزه مارًا بمكتبة البلدية والمطافئ، في مواجهتي محكمة دمنهور الجزئية التي يعمل بها صديقي الأديب مسلم المغازي. هذا المبنى يشدني دائمًا، لأحوِّد من ورائه يمينًا إلى قهوة المسيرة؛ لكنني حودت في الشارع العمومي. على يميني مدارس معيطي، ومن بعدها المصور فرام، الفخيم على ناصية حارة جانبية تؤدي إلى سينما الأهلي، ودكان العجلاتي الذي كنت زبونًا له مدة طويلة. مررت مرة أخرى على بائع الهريسة، فانتقلت تلقائيًا إلى رصيفه؛ ثم تجاوزته إلى مكتبة البنا، فشارع السوسي، فالمديرية، ثم أخذتني حمية السير فحثثت الخطو نحو ذيل المدينة الممتد في الخلاء المتاخم للمزارع البعيدة."[٢]

وحفر الكاتب في ذاكرة روايته معالم مدينة دمنهور المعمارية، حتى يمكننا التعرف على أبرز خصائص الفن المعماري لستينات القرن الماضي من نوافذ مستطيلة، وشبابيك طولية، ومشربيات دائرية، والبروز الرخامي،

١- الرواية، ص١٢٥.

٢- الرواية، ص٣١٧،٣١٨.

والمشغولات الزخرفية، والزركشة بأفاريز، فأقحم الكثير من الملامح الهندسية لواجهات أماكن عامة لمجرد مروره بها، ومن ذلك قوله:"صرنا على بعد خطوتين من مبنى المديرية المستطيل اللامع، فجدرانه بيضاء رصينة ونوافذه المستطيلة المهيبة مزركشة بكرانيش من اللون الكناري، ودرفاتها مدهونة بالبني المحروق، وللنوافذ أفاريز بارزة من الرخام، أما الباب الرئيسي في وسط الجدار فيرتفع على الأرض بدرجات رخامية، وشكله مهيب يُغري بصعود الدَّرج والدُّخول؛ وأنواع متعددة من الناس ما بين أفندية بطرابيش ومشايخ بعمائم وفلاحين بطواق يصعدون الدَّرج أو يهبطون في مهابة وأبهة، فكأننا نتفرج عليهم في مشهد سينمائي، حيث تبدو هذه الصورة من بعيد كخلفية تسد الحارة، تتباعد كلما اقتربنا منها؛ لتظهر بعد قليل ناصية شارع المديرية المار من أمامها مباشرة."(١)

ومن مظاهر توظيف الكاتب للتشكيل الهندسي أنه عرَّف بمكانة الشخصية الاجتماعية، فالواجهات المعمارية للمنازل يكمن تحتها تعريف بصاحبها فقرا وغنى، وأصالة وحداثة، يكشف ذلك تلك المقابلة المعمارية بين منزل سيد العليشي ومحمد أفندي حسن الشهير بمحمد فسدق، فمعمارية منزل العليشي "بيت مهيب مبني على مساحة كبيرة تحتل ناصيتين بأربعة طوابق وشرفات دائرية واسعة مزركشة بأفاريز ودرابزينات من حديد مخروطي مُلَون، الغرف واسعة حتى السلم درجاته عريضة جدا، وطويلة من الرخام النقي الحر، نصعد الطوابق كلها حتى السطح، أرضية السطح مغطاه بالبلطات العريضة الملونة وأصص الزرع مرتصة في حلقة

١-الرواية، ص٥٠،٥١.

دائرية على حوامل حديدية مثل حوامل الأزيار أما السور الدائري السميك ففي جوفه أحواض مستطيلة مبنية بالآجر ومزودة بتربة سمراء تنبت فيها ورود وزهور عطرية في المواجهة في ركن كبير من السور بناء جميل تظلله أشجار اللبلاب، وعناقيد العنب وخيوط من زهور الفل والياسمين."[١]

في مقابلها يأتي منزل محمد أفندي "بيت عتيق جدا من خمسة طوابق، شبابيكه مستطيلة بشبكات من الحديد من خلفها درف الشيش والزجاج لكنها لم يعد فيها زجاج بقدر ما فيها من ألواح كارتونية كالحة تحل محل الزجاج؛ بعض الشبابيك منزوع الدرف أصلا ومسدود بخشب الأبلكاش والورق المقوى والصفائح المفروده. منظر البيت يشي بأنه كان ذات يوم بعيد على شئ كثير من الأبهة والعز والفخامة، بدليل هذه المشغولات الزخرفية في عقود الشبابيك وإحاطتها بما يشبه التاج الملكي. الباب الكبير المرتفع القامة بدرفتين من خشب عتيق كالحديد أزورتا، كل منهما التصق بالحائط وقد ملأ التراب والصدأ والعفن ما بينها وبين الأرض فتسمرت في مكانها، فبات الباب مفتوحا على الدوام بعتبة مرتفعة على أرض الشارع بثلاث درجات من رخام شاخ وتآكل. على اليمين شقة من ثلاث غرف؛ وعلى اليسار أخت لها في حجمها، والباب مواجه للباب يفصل بينهما ممر عريض مبلط بالرخام العريض المربع. والسلم في المواهجة، يوصل في كل طابق إلى بسطة تفصل بين شقتين كهاتين متقابلتين؛ كل باب من درفتين، كل درفة في أعلاها شراعة كشريحة مستطيلة بشبكة حديدية من خلفها باب زجاجي حاجب. على كل باب مطرقة من النحاس

١- الرواية، ص٧٠.

على شكل يد تمسك بين أصابعها كرة صغيرة تنام اليد بها فوق رقعة نحاسية مجوّفة؛ على الطارق أن يمسك هذه ويطرق بها طرقا خفيفا يسمعه من بالداخل وهو في سابع نومه، هو بيت حميم جدا بالنسبة لي."[١]

المقهي نموذجا لأشكال الفضاء الهندسية

يتشكل الفضاء الروائي في صور وأشكال معمارية مختلفة، هي في الحقيقة مجموعة من المحددات الهندسية التي تقدم درجة أولية من الوعي بالفضاء الروائي، ومن ثمَّ تُوجه حركة التخيل الصانعة له، وهي لا تعدو أن تكون بدورها فضاءات متداخلة، متقاطعة الأصغر منها مفتت عن الأكبر مجزأ منه، فالمنزل جزء من الشارع، والشارع جزء من الحي الذي هو جزء من المدينة، والمنزل بدوره مقسم إلى أحياز متداخلة، إنها تقسيمات تتدرج من الأقل للأكبر والعكس.. وتأتي جماليات تشكيلات المكان من تنوعها وما ينتجه من تضاد أو اختلاف أحيانا يضفي عليها أبعادا جمالية واضحة، فالأماكن المتشابهة –إن وُجدت– تدعو للملل والنفور.[٢]

وتنقسم أشكال المكان الهندسية إلى فضاءات خاصة وعامة وفق معايير الثبات والتحرك، والداخل والخارج، والانفتاح والانغلاق، والارتفاع، والانخفاض، واللون والهيئة، والاتصال والانفصال، فمن الفضاءات العامة: فناء الوكالة، ميدان الساعة، حي أبو الريش، شارع السوسي، ومن

١– الرواية، ص٢٩٦.

٢–استراتيجية المكان، ص١٧٦ بتصرف.

الفضاءات الخاصة: حجرات شخصيات الوكالة، والمنازل، والمقاهي التى أدخلنا إليها السارد في الرواية..

وسارد رواية وكالة عطية يندرج ضمن السارد الزائر[١] الذي يعايش مكانا جديدا ربما يدخله لأول مرة محاولا جاهدا نقل هذه المعايشة للمتلقى بتحديد جغرافية المكان ورسم واجهاته بصورة هندسية منظمة، واستجلاء البعد النفسي للمكان مبرزًا علاقة الشخصية بالمكان بما يمنحه صفات مميزة وفارقة عن غيره.

وتتوقف الدراسة عند المقهى أحد أهم الأشكال الفضائية في الرواية حيث تعددت فضاءات المقهى في وكالة عطية مثل غيرها من الروايات الواقعية في الأدب العربي، إذ لا يمكن الاستغناء عن حضور المقهى في رواية تصور واقع الأحياء الشعبية المصرية، فلا نكاد نرى فضاءًا روائيا اخترقه البطل إلا وكان للمقهى حضور فيه بما يمثله من واقع اجتماعي ومسرح للأحداث، فانطلاقا من مكانة المكان في الرواية تبوَّأ المقهى مكانة تفوق الشخصيات، فاختفت الشخصيات الثانوية المعرّفة بمجتمع الحرفيين

١- السارد في النص الروائي يمكن حصره في ثلاثة أنواع سارد مقيم وزائر وعائد، أما المقيم فهو النوع الغالب في الرواية العربية والأكثر معايشة للمكان ومعرفة بأسراره وخفاياه من النوعين الآخرين إذ تتيح له خبرته المكانية التواجد في كل الفضاءات وهو يهتم غالبًا بالمكان بشموليته، ولا يهتم كثيرًا بوصف المكان في تفاصيله، فهو يهتم غالبا بالأحداث دون المكان لإحساسه بأنه لا جديد في جغرافية المكان، والسارد العائد هو ذلك المفارق لموطنه لفترة يعود بعدها؛ ليرى المكان بعيون جديدة، والمكان يبدو ههنا بوصفه جاذبا ومفجِّرًا لحنين قديم والسارد يستعيد خبراته القديمة بالمكان ويستسلم بكل حواسه له. (ينظر: استراتيجية المكان، ص١٧٨: ١٩٤)

أو الموظفين أو الطلبة أو الحرافيش[١] أو الهاربين عن القانون؛ ليحل محلها أبعاد المقهى وصوره مُعَرِّفَة بالشريحة الاجتماعية المترددة عليه، وقد تعددت صور ووظائف المقهى في رواية وكالة عطية على النحو التالي:

أولا: المقهى ملتقى ثقافي، وصالون فكري ونقطة مركزية لانطلاق الأفكار، ووجه آخر من أوجه الحياة في المدينة، وجدت فيه الشخصية المحورية مكانًا وأصدقاءً وعالمًا حيًّا، ويُمثل هذه الصورة مقهى المسيرى، فيقول: "أنبأني أن في دمنهور جمعية للأدباء ومقرها مقهى المسيري، ورئيسها عبدالمعطي المسيرى صاحب المقهى، وأطلعني على بعض كتب هذا الأديب القهوجي الأعجوبة... وكم كان جميلا أن يدعوني لزيارة قهوة المسيري على مبعدة خطوات من دكانه؛ حيث جلسنا على ترابيزة قريبة، ورحنا نحتسي الشاي، ونراقب الأدباء، وهم يضمون الترابيزات ويتناقشون، ويقرأ بعضهم، وينصت الباقون بإمعان؛ والمسيري يتابع كل ذلك فيما يتابع سيل الماركات المنهال على منصته من يد الجرسون الذي هو ابن أخيه في نفس الوقت. في تلك الليلة اعترف لي محمد أبو سن أنه توقف عن التعليم عند الشهادة الابتدائية، وانتبه للقراءة منذ وقت مبكر."[٢]

١-الحرافيش: مفردها حرفوش، وهو اسم أطلق على الطبقه المتدنية اجتماعيا الممثلة لغالب المصريين فى العصر المملوكى، وأشار إليهم مؤرخون مثل: المقريزى و ابن تغرى بردى وابن إياس والجبرتى في فترة لاحقه، وأول استعمال روائي كان للأديب المصرى نجيب محفوظ في روايته "ملحمة الحرافيش" سنة١٩٧٧م.

٢-الرواية، ص٤٧.

ثانيا: المقهى مكان للهروب من العالم بكل ما فيه من مظاهر الضغط، هكذا انعطف البطل من ضجيج الشارع وتشويش الأفكار التى تتقاذف إلى ذهنه، فدخل إلى مقهى المالية، "عبدالله أبو حنطور ليس سهلا؛ كسر بي كسرة حادة إلى اليمين فإذا بنا في قلب المقهى من الداخل. اختار ترابيزة مجاورة لشرفة مُطلة على شارع المديرية؛ فأشار لي على كرسي فجلست في قدر كبير من الخجل على الكرسي الملاصق للحائط، ورميت ببصري في المرآة المواجهة لي، رحت أتفرَّج على القادمين نحوي في الشارع، وهم في الأصل قادمون من خلفي. صفق عبدالله فجاء النادل فطلب إليه التكرم ببراد شاي ونارجيلة نادية. فكأن المطلوب كان في انتظار تشريفنا. قال عبدالله، وهو يقلب السُّكر في الشاي ناظرًا في عيني نظرة ثاقبة قويَّة لن ترضى بغير الصدق المباشر دون لف أو دوران: إيه، ماذا حدث لك؟ وما هذه البهدلة؟"[١] المقهى هنا يمثل نقطة تماس بين الفضاء العام والخاص، فليس مكانا منغلقا يعاني فيه الإنسان بالوحدة، ولا هو بالمكان المنفتح غير المؤطر؛ ليشعر فيه بالتيه الذي مرّ به البطل قبل دخوله المقهى، إنه فضاء مركزي يجمع بين سمات الداخل والخارج.

ثالثا: المقهى كمأوى للخارجين على القانون، والمنفيين من المجتمع، تلك الصورة السلبية الأكثر استحواذا على صورة المقهى في الرواية العربية[٢] من كونه عالما ذكوريا يمارس فيه الرجال أفعالا مخالفة للقانون من تعاطي المخدرات والحشيش، فمثل هذه المقاهي هي بؤرة للثرثرة

١-الرواية، ص٥١.

٢-ينظر: بنية الشكل الروائي، ص٩١:٩٢.

واغتياب العالم كشكل من أشكال التعويض على مأساة الذات الفردية الممزقة، ويُطلق عليه غُرزة.

وقد نجح الكاتب في إحداث خصوصية جغرافية ومعمارية تتناسب مع طبيعة مقهى خارج على القانون، فبدأ بتحديد جغرافيتها الملائمة لنشاطها، فمثل هذا المقهى في مكان يصعب الوصول إليه بلا دليل، فتقع في "حارة شبيهة بجيب سحري منبع الحشيش والأفيون في العبّ كله! فيها عيال كالقشاط وعيال كالعسل وأنت ونصيبك حسب ضميرك."[١] ثم تقدم الكاتب بالقارئ أكثر نحو المقهى الذي أجاد في رسم معمارية واجهته، وتقسيماته الداخلية بما يتناسب والغرض منه، ولم يغب عنه البعد الفيزيائي أصواتا وروائح، فيقول: "أشار لي وهو ينعطف إلى مدخل بيت متهدم الأطراف يبدو من الخارج وكأنه بقايا هديم. إذا بالهديم هو بيت كان مجاورا وقد تخلفت عن سقوطه باحة صغيرة وارتفعت أكوام الهديم حتى غطت الطريق إلى البيت المجاور فحجبت مدخله ؛ فمضينا في باحة داخلية عريضة تطل عليها مجموعة حجرات كلها مغلقة الأبواب ما عدا حجرة واحدة على اليسار يتصاعد منها لغط ووشيش وكركرة وكحة وضحكات وأنفاس... تطلع إليه الجالسون كلهم بنظرة استرابة. كفت الكركرة لبرهة وجيزة مشحونة بتوتر خفي دفين؛ ثم ما لبثت الكركرة حتى عادت متباطئة حينما سحبني الرجل إلى جوار النصبة، فأجلسني على دكة خشبية تتراقص، وتجعجع بمجرد اللمس. قال للواقف خلف النصبة: عشرة حجارة هنا يا

١-الرواية، ص١٣١.

معلم وواحد شاي على حسابي!" [١] وما كاد يستقر البطل في جلسته إلا وبدأت ثرثرة الاعترافات والأسمار؛ لينعطف بنا مرة أخرى نحو الوكالة يكشف المتحدثون أسرارا من ماضيها، ولا يخفى ما تحمل تلك الهندسة المكانية للغرزة من صورة منفّرة تناقض صورة مقهى المسيرى حيث المثقفين، ومقهى وسط البلد حيث الطلبة، وتُظهر كلا الصورتين في تضادهما حالة التنازع التي يعيشها البطل.

وتكررت المعمارية والجغرافية نفسها مع مقهى آخر من قبيل هذا النوع، فتقع خارج حدود العمران، بجوار هديم منزل قديم أيضا، فبدأ بتحديد جغرافية المكان بقوله: "تباعدت المدينة الحديثة خلف ظهرنا، مررنا ببقايا هديم عتيق، وجدران سائبة من الحجارة ... عند حارة نابتة من الفراغ المحيط " [٢] ثم لخّص معماريتها بقوله: "سحبني من ذراعي نحو عشّة بديعة التكوين جدرانها من الخشب والصفيح، تبينت أنها مقهى وغرزة لشرب الحشيش." [٣] على نقيض هذه الصورة جاءت صورة مقهى المالية بوسط البلد بما يعزز من سعة الهوة بين الفضائين، فيقول: "يمينا في شارع المديرية.. مقهى المالية الكبير المزدان بالمرايا في جميع الحوائط، والتربيزات ذات المفارش النظيفة، والنوادل بأجنحة بيضاء كالملائكة،

١-الرواية، ص١٣٢.

٢-الرواية، ص١٣.

٣-الرواية، ص١٤.

ورائحة المياه المكرَّرة والشاي والبُن والقرفة وتبغ النارجيلة تعطر الشارع بمزيج فريد من العطر."[١]

رابعا: المقهى استراحة العمال والحرفيين التي تضج بحركة متسارعة وأصوات متداخلة؛ فهي مكان لاستراحة قصيرة؛ لاحتساء الشاي مع الإفطار الشعبي المعتاد، ويظهر من معمارية هذه المقاهي أنها بسيطة تخلو من الزخرفة الجاذبة لأعين المارّة كما في قهوة الطلبة ذات الجدران الزجاجية؛ لأن المقهى هنا ضرورة انتجتها ورش ومصانع تحتاج إلى استراحات في صورة مقاهي؛ وهذا ما أبدع الكاتب في تصوير أبعاده الجغرافية والمعمارية والفيزيائية، بقوله:"ومقاه على غاية من خفة الدم؛ عبارة عن رصيف ضيق تحت باب كان في الأصل شباكا وعليت أمامه الأرض فحوّلته إلى باب، تهبط منه إلى مندرة رطيبة حميمة يتصاعد من أرضها بخار ورائحة مياه الجوز والشيش التي تندلق باستمرار، ورائحة جاز الوابور الذي يوش تحت الرمالة وشيشا عذبا مؤنسا، ورائحة احتراق الشاي المطبوخ النفاذة، ورائحة الفول المدمس الطازج من المحل المجاور أو القدر في عربة يد مارة، أو في الطبق أمام العيال الصنايعية، إذ يفطرون فيقرشون البصل في شهية فاتحة للشهية. ورائحة مياه الحموم المندلقة لتوها في البالوعة أمامك بشكلها القريب جدا من لون الدخان."[٢]

خامسا: المقهى مكان الانتظار والعبور مثل مقهى الطلبة الواقع في ميدان الساعة أهم ميادين دمنهور وأقدمها، فأمامه شارع النادي الذي

١-الرواية، ص٥٠.

٢-الرواية، ص١٢٢.

يخترق قطار الدلتا جزءًا منه قادما من قرى مجاورة ذاهبا إلى قرى أخرى أو ضواحٍ متاخمة، فمثل هذا الموقع يتيح للمقهى أن يكون بقعة انتظار المسافرين ومعبرا من مدينة دمنهور إلى القرى المحيطة بها، فهو يتصدر المدينة بجوار محطة السكة الحديد، وواجهاته المعمارية ذات الجدران الزجاجية تجعله مكانا مناسبا لمتابعة البطل للحياة من الخارج، فرأينا شخصيات متنوعة في أعمارها وأعمالها ومكانتها الاجتماعية، "حافلة دائمًا أبدا بالرواد معظمهم من الطلبة والمعلمين وبعض الموظفين ورجال الأعمال، أجسام فتيَّة مفتولة وآنسات ذوات مرايل زرقاء.. أصوات زهر الطاولة وقشاط النرد وتفنيط الورق وكركرة النراجيل وضحكات الإناث الرنانة، والأكواب والبراريد والصواني برَّاقة لامعة، وكذلك الأرض، ومفارش المناضد، وزجاج الجدران، حتى لتبدو المقهى في الليل كحمام سباحة تُحدِّد جدرانه لمبات النيون المتلألئة."[١]

وقد أسس هذا التنوع لوظائف وصور المقهى في الرواية لجدليات الماضي والحاضر ومجتمع العمال بحراكه العملي المتسارع في مقابل مجتمع الطلاب بنظراته المستقبلية الحالمة، ومجتمع العاطلين الهاربين من حركة الحياة، وجدلية المثقف المنتج للوعي والمهمش المغيب عن كل أشكال الوعي.. ونجح الكاتب في جعل المقهى ذاكرة تاريخية تحكى ماضي شوارع وحواري مدينة دمنهور في ستينات القرن الماضي، ويُحسب لخيرى شلبي قدرته على تقديم صور مغايرة لما عهده المتلقى مكانا واحدا، فأمسى المكان في صور فنية مختلفة بجماليات ومنفرات جديدة رسمتها

١-الرواية، ص ٥٤.

ريشة الروائي، فكأن القارئ يرى المكان في كل مشهد لأول مرة، وبدا المقهى بتنوعه معادلا حسيا ومعنويا للمجال الشعوري والذهني المتغير للشخصية.

وإن غاب عن رواية وكالة عطية الرواية المقهى التاريخي الممتد لقرون في ذاكرة الحارة المصرية كما ظهر في ثلاثية نجيب محفوظ، وغاب أيضا المقهى السياسي الذي رأيناه في رواية الكرنك لنجيب محفوظ التى عالجت الفترة التاريخية نفسها (ستينات القرن الماضي) حيث اتخذ محفوظ من مقهى الكرنك مركزا لنشاط سياسي طلابي انطلقت منه الأحداث.

التشكيل النفسي (المكان والشخصية)

المكان –تاريخيا– أقدم من الإنسان، إلا أن الإنسان بوجوده وكينونته في المكان يعيد تشكيله، وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية ووفق ثقافته، فالعلاقة بين المكان والشخصية علاقة تبادلية يؤثر كل منهما في الآخر، فالمكان يكشف أغوار النفس الإنسانية، بينما يستمد المكان قيمته من خلال تجربة الإنسان فيه، فنرى المكان –بنفس الشخصية لا بعينها– باكيا، أو مبتسما، شاحبا عليلا، أو ناضرا فتيا، فالشخصية لا تصور المكان تصويرا ضوئيا (فوتوغرافيا) مطابقا للواقع، بل تنسج انفعالاتها صورة فنية جديدة شديدة الخصوصية للمكان، "كنتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعنى نقل العالم أو نسخه، وإنما تعنى إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة، أو المتباعدة في وحدة تصويرية."[١]

فوكالة عطية ومدينة دمنهور تفاعلت مع الشخصيات، واستجابت لمشاعرها، وتشكلت تبعا لانكساراتها العاطفية، فأمسى المكان الثابت قابلا للتغير إيجابا وسلبا، تبعا لتغير حالة الشخصية النفسية، وهذا يفسر تنوع صورة المكان الواحد في النص السردي.. فوكالة عطية ثابتة لم تتغير، لكن إحساس الأفندي (السارد) بها تغيّر أكثر من مرة.. فتارة رأى الوكالة

١– د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٤٠، ط دار المعارف، القاهرة. د.ت.

ساحرة، فصوّرها تصويرا أسطوريا،[١] وتارة شيئا مخيفا منفِّرًا قائلا: "بدت شيئا غريبا بالنسبة لي، وكأنني أدخلها لأول مرة في حياتي، وقد بدا ذلك همًّا ثقيلا جدًّا على قلبي."[٢] ورأى حجرته تارة مصدر الأمن والاطمئنان، قائلا: "الحجرة جميلة بالفعل، وأرضها مستوية، فرحت بها فرحًا شديدًا، وباستمتاع كبير خرجت ساحبا الباب خلفي.. وانطلقت إلى شوارع المدينة حرًا رائق المزاج، كأنني أتعرف على دمنهور لأول مرة."[٣] وتارة يشعر بها سجنا قمقما، قائلا: "لم أشعر بأية رغبة في دخول الوكالة، كأنني أقف أمام زنزانة السجن المؤبد، وأنني لو دخلت فلن يكتب لي الخروج إلى الأبد."[٤] مما حرّك خياله إلى الهروب لأمكنة واسعة، ترسمها بقوة الخيال، وتارة لا تتوقف كابوسية المكان عند الوكالة فحسب، بل تمتد إلى مدينة دمنهور كلها، فيبدو المكان رافضا وجود البطل مشعرا إياه بالدونية والضياع، قائلا: "ها هي ذي مدينة دمنهور الحبيبة قلبت لي ظهر المجن، لعلها أشأمتني؛ جئتها مزهوا مؤملا، فإذا هي لا تتسع لي إلا شريدا بائسا ضالا.. خاوي البطن والجيب"[٥]

ويتحول المكان في مخيلة السارد إلى حليف للزمان، فيخرج من دائرة الزمن الذي يعيشه في لحظته الحاضرة إلى دوائر زمنية مغايرة بالرجوع

١- ينظر: البعد العجائبي في تلك الدراسة.

٢- الرواية، ص٢٥٨.

٣- الرواية، ص١٠٨.

٤- الرواية، ص٢٨٧.

٥- الرواية، ص٢١٤

لماضي المكان؛ ليكشف به كوامن الشخصية القاطنة فيه، فتاريخ البيت الذي يسكن فيه الحاج مسعود يُعرى ماضيه المتناقض مع حاضره الورع، فيقول السارد على لسان عبدالله: "حاج مسعود مَن يا عمّ؟! خليها على الله! أنت تعرف الأمر وما فيه! الحاج مسعود يستطيع التبرؤ من جلده! أنسيت كيف اشترى هذا البيت الذي يسكنه؟! كيف تنسى هذه المأساة البشعة، وأنت جاره، وشاهدته بعينيك وأنت طفل؟! ثم وجه الحديث إليَّ، لثقته أنني ربما لم أعرف شيئا عن قصة هذا البيت، الذي امتلكه زوج ابنة عمي في أهم وأخصب منطقة في هذه المدينة التجارية الكبيرة.

-هذا البيت ورثه رجل غلبان، حرمه الله من الخلفة! كان مصابا بداء القمار! وكان مدينا للحكومة بسلفية من البنك بضمان حجة البيت! خسر السلفية في صفقة تجارية مغامرة خائبة! حجزت الحكومة على البيت! وكان الحاج قرد هو المنوط بمهمة التحصيل، خاصة أنه يسكن في نفس البيت! قام بلعبة جعلت المزاد يرسو عليه، فاشترى البيت كله بثمن غرفة واحدة منه! بعدها مباشرة مات الرجل! وقيل إن الحاج قرد قد دسّ له السمّ البطئ في كئوس من الخمر! والله أعلم لكن الحاج قرد لا تؤخذني ليس رجلا!."[1]

وتكشف علاقة الفضاء بالشخصية في الرواية عن ازدواجية مكانية لفضاء الرواية السردي بين وكالة عطية وشوارع مدينة دمنهور، فالوكالة رمز الحياة السرية الغير سوية بما تحمل من مظاهر سلبية: غش، وسرقة، وتسوّل، بينما شوارع دمنهور بمكتباتها ومقاهيها ومحلاتها رمز

١- الرواية، ص٦٠.

للحياة السوية المعلنة، وبين الحياتين تعيش أكثر الشخصيات بأقنعة كاذبة، فحين تتحرك شخصيات من الوكالة في شوارع دمنهور ترتدي أوجها مستعارة مثل ثيابهم، فعلاقة الوكالة بالمدينة كعلاقة كواليس المسرح بخشبة العرض المسرحي، فيقول: "جعلت الحجرات تسرِّب إلى فناء الوكالة أشكالا وألوانا، من البشر يمضون في احترام ووقار شديدين؛ حتى ليصعب التصديق بأن هذه الوكالة فيها كل هذه المستويات المهيبة؛ فلو قابلك أحدهم في أي مكان لأعطيته حقه الواجب من التقدير والاحترام... شوادفي كان يودعهم: نهارك فل يا زقلط.. ربنا معاك يا زعبلة.. مما أدخل في روعي أن حجرات الوكالة هذه ليست إلا كواليس مسرح، وها هم الممثلون، يخرجون إلى خشبة المسرح مرتدين ثياب أدوارهم.."[1]

وتطورت علاقة الشخصية المفتقدة لتوازنها النفسي بالفضاء السردي، بتكوينه المزدوج الممتد بين الوكالة وحواري دمنهور، وشوارع وميادين المدينة، متخذا مسارا متصاعدا وصولا للنهاية من خلال محطات مكانية، نجملها كالتالي:

أولها: شوارع دمنهور المأوى الأول للشخصية المحورية مجهولة الاسم، المعروفة بين الشخصيات الثانوية باسم "الأفندي"، ولعل الكاتب لم يذكر اسمه؛ لتظل الوكالة محتفظة بالبطولة المطلقة في خيال القارئ بلا منافس.

وفي هذه المحطة المكانية يجد البطل نفسه، بعد فصله من معهد المعلمين العام في مواجهة مع المدينة، التى أصبحت تتحداه، وتفرض

١- الرواية، ص١٥٠، ١٥١

عليه واقعًا جديدًا لم يكن متوقعًا، لقد أصبح صعلوكًا ينام "داخل المواسير، وتحت الأشجار، على الطرق الزراعية، وبجوار الأفران الساهرة وعلى الأرصفة المتاخمة للمقاهي الشعبية."[١] وكلما حَمَلَتْهُ آلامُ الضياع على التفكير في العودة إلى قريته منعته أحلام اليقظة قائلا: "رأيت في الضباب أبي الكهل يتوكأ على عصاه عند القيام وعند الجلوس، ومع ذلك يسعى إلى الرزق في مدينة البندر كل يوم؛ تنطق عيناه اللوزيتان الكليلتان بالصدمة الأسيفة كلما رآني.. رأيت أمي تحوِّش بيض الدجاج، كي تبيعه لتغمزني عند السفر بعشرة قروش زيادة على المصروف؛ ها هي قد تقرَّحت جفونها من البكاء حزنًا على ما حدث لي."[٢] فأمست قريته رمزا للاغتراب الوجداني، فواقعه الأليم يعمق الهوة بينه وبين قريته؛ لتأتي الوكالة وشوارع وحواري دمنهور في صورتها السردية رمزا من رموز الانتماء بالنسبة لشخصية صعلوكة مثل البطل، لاسيما إذا تطورت علاقته بالمكان؛ ليمسي أليفا بحيث لا يعمق لديه إحساسا بالغربة، بل على العكس ينمي فيها الإحساس بالامتلاك، وذلك حين تمتلك الشخصية – بالفعل – مكانا وجدانيا.

ثانيها: وكالة عطية الفضاء الذي ستجري فيه الحركة السردية، ويخوض فيها سلسلة من الأحداث، هي التي تصنع الرواية في مجملها، إلا أنه في اللقاء الأول يشعر إزاءها بحالة من التناقض بين مشاعر الإقبال والإعراض، والتوجس قلقا وخوفا، والاستسلام يأسا وإحباطا، فيصف

١- الرواية، ص١١.

٢- الرواية، ص١٥١.

المشاعر التي يثيرها المكان في نفسه قائلا: "ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن يتدحدر بي إلى حد قبول السكنى في وكالة عطية. بل ما كنت أتصوّر أنني قد صرت صعلوكًا حقيقيًا، ومن زمرة الصيّاع القراريين، إلى حد أن أعرف مكانا في دمنهور اسمه وكالة عطية. إذ هو مكان لم يكن ليخطر لمثلي على بالٍ مطلقا، ولم تكن لتقودني قدماي إلى هذا المكان البعيد المتطرف، الذي قد لا يعرفه أبناء المدينة أنفسهم، الذين جابوها من أقصاها إلى أقصاها، وعرفوا كل خرم إبرة فيها."[١]

ثالثها: مدينة دمنهور حيث لوكاندة الأمراء، وجلسات القراءة في منزل عبدالله أبو حنطور ومقهى المسيرى، وبدت فيه الشخصية مستعيدة لتوازنها نسبيا، فقد استرجع السارد تلك الفترة مخاطبا دمنهور قائلا: "لك الشكر يا مدينتي على كل حال، فالحق أنك لم تقسين عليَّ قسوتي على نفسي، فعلى الأقل وجدت فيك من احتوى بعض محنتي، وحمل عني جُل همومي، ووجدت فيك جمعية للأدباء، ومقهى حميمًا يلمهم؛ فكأنهم عائلتي التي لا يفهمني أحد سواها."[٢] لم تستمر علاقة الشخصية بالمكان طويلا، فهو الطالب المفصول عن الدراسة لسوء السلوك؛ لإحداثه عاهة مستديمة بأحد مدرسيه، ولا يمتلك نقودا، ويعيش على إعانة بعض الأصدقاء، الذين يجهلون حقيقة حالته الجديدة؛ لذا كانت النتيجة الحتمية الهروب من المكان، واغتيال جنة الأفندية، التى طرد منها، فليس هناك أمل في الرجوع إليها..

١- الرواية، ص٧.

٢- الرواية، ص٢١٤

رابعها: الوكالة في اللقاء الثاني مع الشخصية، حيث ذهب إليها اختيارا، بدافع من حب المغامرة، ورغبة في استكشاف جمهورية الوكالة، فالشخصية الشطارية المغامرة في الرواية ما كانت لتتشكل دون الفضاء الروائي، الذى خلقته الوكالة، فخيرى شلبي نجح في اختيار المكان بوصفه وعاء يمنح الحياة والنمو والتطور للشخصية، فهناك شخصيات تنتعش في بعض الأماكن، وتذبل في بعضها الآخر، وبنية شخصية الأفندي النفسية تميل إلى أجواء الوكالة، فيقول: "لم أتبين ما إذا كان هذا الحانوتي قد كرَّهني في الوكالة أم أغراني بها؛ إذ راح قلبي يرتجف لدى استماعي لهذه الأساطير، لكن خيالي في نفس الوقت قد اتقد، وشبطت فيه نار حامية تدفعني إلى الجري نحو الوكالة لا خارجها، كأنها المكان الوحيد الذي يستطيع إطفاء هذه النار."[١] ووقع البطل في المحظور كما يقول الحانوتي: "وقعتَ في الخيَّة يا ابن الناس؟! لا عليك! كنت أعرف أنك لابد ستقع في هوى الوكالة! الآن لا أقول ربنا يتوب عليك منها، فهذا لن يكون أبدًا عدم المؤاخذة!! هذا هو الدعاء الوحيد الذي لا يستجيب له الله سبحانه وتعالى! كل ما أدعو به ينجيك من شرِّها."[٢] فيعيش البطل نهاره مراقبا لحركات ساكني الوكالة في حواري دمنهور متعرفا على أسرار عملهم الغير شرعي غالبا.. وينام أول الليل؛ ليستكمل ليله في التلصص على حجراتهم.. فالشخصيات تعرف بالمكان كلما تحركت الأحداث، وليس المكان هو من يعرفنا بالشخصيات، فتقود بعض الشخصيات الثانوية البطل؛

١- الرواية، ص١٤٠.

٢- الرواية، ص١٥٢

لاكتشاف المكان، وتوسع دائرة رؤيته، فيقول: "تقوديني بقصد ووعي لكي تفرجيني على الحواري الدمنهورية الحقيقية.."[١]

خامسها: الوكالة ومدينة دمنهور تضيق بالشخصية، فبينما يراقب عالم الوكالة من حجرته، يكتشف أنه بلا دور في الوكالة (كواليس المسرح) ولا دور في مدينة دمنهور (خشبة المسرح)، "لحظتئذ جوبهت بحقيقة تقبض لها قلبي بشكل قارصٍ حادٍّ، حتى كدت أطلق آهة عميقة ضجرة تلك هي أنني ليس لي أي دور على خشبة أي مسرح، ولا حتى دور الكومبارس"[٢]

سادسها: الموائمة بين فضائي المدينة والوكالة، فبينهما يعيش البطل ليله في الوكالة ونهاره في شارع السوسي أهم شوارع دمنهور التجارية حيث يعمل في محلات محمد أبو سن ويخرج معه للتجارة في الأسواق، ثم يعود آخر النهار للوكالة بعد تشطيب الدكان عند أذان المغرب، وربما ذهب للسهر عند العليشي أو في قهوة المسيرى،[٣] لكن غالبا يرجع للسهر في الوكالة عند سندس الغجرية أو وداد أو مستمعا لحكاوي ومسامرات ساكني الوكالة..

سابعها: الانحياز الكامل إلى عالم الوكالة، والوصول إلى ذروة التأزم مع فجر أسود كما قال الكاتب: "كانت الوحشة تغمر شارع السوسي وما

١- الرواية، ص١٢٢.

٢- الرواية، ص١٥١

٣- الرواية، ص٢٦١

حوله. هذا ما بدا في عيني لأول وهلة من لحظة أن تجاوزت مبنى المديرية. الصبح ليس ككل الأصبحة الماضية. العين لا تُخطئ أن ثمة كآبة مشبعة بالرطوبة تخيم على البنية والأرصفة وأسفلت الطريق وطوائف البشر."[١] أُلقي القبض على محمد أبو سن وأصحابه لأسباب سياسية؛ لينقطع بذلك صلة البطل بعالم المدينة، ويجد نفسه بلا عمل بل مهدد بملاحقته أمنيا إذا عرفت صلته بمحمد أبو سن؛ لذا يُضطر إلى التحوّل كلية إلى عالم الوكالة والاندماج فيها، فليس له خيار سوى الاستجابة لإلحاح شوادفي القديم بأن يعمل كعدة نصب أي محتال مع سيد زناتي؛ ليصبح بذلك مواطن كامل الأهلية من مواطني وكالة عطية، فساكنو الوكالة ليس لهم شغل قار، بل هم في بحث دائم عن لقمة العيش يحصلون عليها غالبًا عن طريق الحيلة أو السرقة أو التسول أو غيرها.

ثامنها: السجن كنهاية لأحداث الرواية.. ما كاد يتوافق البطل مع الوكالة بشكل أعمق، بعد صراع مع الأمكنة بما تحمله من رموز ومعانٍ حتى يتم القبض عليه مع جميع ساكني الوكالة، فشرطة شبرا دمنهور وصلها طاقم مباحث جديد لا يعرفه شوادفي؛ ومع أول مرة تنتقل جلسة سيد زناتي إلى حجرة الأفندي تلبية لدعوته لهم تداهم الشرطة الوكالة، ويُساق للسجن، فيقول: "زجوا بي في التخشيبة وحدي. أما الجميع فقد خرج بعضهم بكفالة والبعض الآخر بضمان معرفة سكنهم. ظللت أتمرد في التخشيبة وحدي كفأر مقهور في مصيدة لا سبيل للخروج منها."[٢]

١- الرواية، ص٤٠٥

٢- الرواية، ص٥٢٧

كما بدأ المكان الأحداث، وحرّكها، أنهى المكان متمثلا في السجن أحداث الرواية بعد أن عكس الفضاء السردي بما ضمّ من عشرات الأمكنة أعماق التكوين النفسيّ للشخصية حبًّا وكرها قلقا وأمنا وحيرة واطمئنانا ومغامرة وخوفا كما لو كان الفضاء مرآة عاكسة لأفكاره وعواطفه.

التشكل الطبيعي (الفيزيائي)

استثمر الكاتب عناصر الطبيعة وتشكلاتها في رسم الفضاء السردي لرواية وكالة عطية، فما أشعة الشمس في حركتها، والضوء في امتداده وانكساره، والصوت في تردده، والروائح في تنوعها إلا عناصر فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات لا تُخطئها الحواس، فشاركت الطبيعة في تكوين المشهد في الاستهلال الوصفي، فالبعد الفيزيائي أحد الأبعاد الأصيلة في لوحات شلبي المكانية، انتقل من البعد الجغرافي إلى المعماري ثم البعد الفيزيائي بعناصره: أضواء، وأصوات وروائح كمقدمات للنتائج التي سيتركها المكان في نفسية الشخصية، فيقول: "يطل من بعضها ضوء خافت، مع أصوات خافتة بلغط كالعراك، كالمودة كالمزاح، كل ذلك في بطن الفناء الواسع. روائح تجثم على الأنف دفعة واحدة: عطانة، عرق، كحول مخترق، دخان محمص، سردين ورنجة، روث صنان، لكن الهواء من حين لآخر يحمل لفحة عطر عابرة تلطش الأنف بزخم ثقيل كريه."[١] ليأتي بعد ذلك البعد النفسي المتوقع للمكان "شعرت بالكآبة والقرف والهوان"[٢] وقد نهض بتشكيل صورة البعد الفيزيائي في النص السابق ثلاث حواس الرؤية البصرية في قوله: "ضوء خافت"، والإدراك السمعي في قوله: "أصوات خافتة بلغط كالعراك كالمودة كالمزاح"، وحاسة الشم في قوله: "عطانة، عرق، روث، عطر"؛ ليرسم الكاتب صورة محسوسة بقوة أبعد ما تكون عن

١- الرواية، ص٢٠.

٢- الرواية، ص٢١.

التجريد، فيمسي التخيل واقعا أمام القارئ بما يعمق من إحساسه بواقعية الوكالة ومصداقية وجودها من أول لقاء بينها وبين البطل السارد.

- البصريات

الرؤية البصرية للمكان أبرز العناصر المكوِّنة للوصف في رواية وكالة عطية، فالألوان والأضواء من أكثر مواد الطبيعة وجودًا في الرواية موضوع الدراسة بل في الرواية العربية غالبًا؛ لأنها الوسيلة الأولى لتشكيل لوحات مكانية تحتفظ بقدر من الخصوصية والتمايز، بالإضافة لكون البصريات أداة تحريك الصور المكانية الثابتة؛[(١)] لذا يلجأ الروائي إلى الصورة البصرية أداة لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده، وإشعار القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال.

وهذا يفسر إكثار خيرى شلبي من الرؤى البصرية للمكان، فقدم السارد نوعين من الرؤية البصرية تبعاً لقربهما منه أو بعدهما عنه: رؤية بصرية تتم من علٍ، فتأتي الجزئيات الموصوفة عامة؛ لأنها غير مرئية عن قرب مثل وصفه لضواحي مدينة دمنهور التى تراءت له من بعيد كما أشرنا إليها في البعد الجغرافي، والنوع الثاني أن تتم الرؤية البصرية من قرب على نحوٍ يحدد فيه جزئيات الموصوف بوضوح، وهذا ينسحب على

١- فالمكان والزمان بعدان يشكلان عالم الإنسان غير أنهما مختلفان، فالمكان ثابت على عكس الزمان المتحرك، وهو في ثبوته يحتاج للأشياء الحسية المستقرة فيه حتى يدرك بالحواس إدراكا مباشرا؛ على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكا غير مباشر من خلال فعله فيه. ينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، ص٢٢٢، ط دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦م.

وصفه الدقيق لمحتويات الحجرات التي اخترقها البطل في الوكالة أو خارجها دون أن يغفل استخدام فعل دال على الرؤية: مثل "ركّز بصره" أو ظرف دال على القرب، وهذا التركيز والقرب مسوغ للكاتب أمام القارئ لتقديم الجزئيات الدقيقة للمكان، كما سوّغ البعد البصريُّ التعميم في الوصف، وإغفال التفاصيل.

ويندر أن نقرأ في رواية (وكالة عطية) وقفة وصفية للمكان دون أن تبدأ بصيغة تدل على الرؤية البصرية، أو تضم في تضاعيفها ما يشير إلى هذه الصيغة، مثل: رأيت، أرقب، ركّز بصره، سلَّط عيناه، لاحظت، طالعني، بدا في عيني .. [١] وهذه الصيغة التي تبدو واجباً وصفياً يقدّمه المؤلف ليعلّل به إقدامه على الوصف ترتبط ببدايات الفصول والمواقف، لكن حين يبعث المكان المشاعر المتباينة، ويحرّك الانفعالات في نفس الراوي، فإنه يشرع في وصفها دون حاجة إلى صيغة الرؤية؛ لأن الأمر يتعلق بدخيلة نفسه، غير أن الكاتب خالف الشائع، ولجأ إلى استخدام فعل الرؤية في تصوير مشاعره، وانفعالاته العارضة في محاولة منه لتجريد واقع منظور من هذه الهواجس، فيقول: "رأيتني مشبوكًا في كلابشات الشرطة مع يد وداد ورمضان عريجة وسيد زناتي وزينهم الشحاذ، ورأيتني مشجوج الرأس جثة محمولة إلى الزريبة لتغيب إلى الأبد في بئر جوفي مهجور لا قرار له.." [٢]

١- الرواية، ص١٠٧، ١٠٩، ١٥٧، ١٩٣، ٢٧٦، ٢٨٥، ٣٨٠، ٤٠٥، .

٢- الرواية، ص٢٨٥.

وساعد على تجسيد اللوحات الوصفية للمكان دقة التصوير البصري النابع من جودة التجزئة وحسن الترتيب ومنطقيته، فمثلا صورة حجرة البطل كمنظور بصري يراه السارد لأول مرة، بدأ باختراق شخصية البطل لفناء الوكالة وصولا للحجرة، ولا يخفى أن هذا الاختراق وتلك الحركة شرط لتشكّل اللوحات المكانية، فالوصف خطوة إجرائية لا ترقى إلى مرتبة العنصر المشارك في بناء الرواية دون خطوة سابقة متمثلة في اختراق الشخصيات المكان كمقدمة لتقديم وجهات نظره المُعرِّفة بالمكان في صورة توصيفية، فيقول: "قمت إلى الحجرة ففتحت قفلها الحدادي الغليظ المشبوك في رزة تغرزت في خشب الباب عشرات المرات فانخلعت وأعيد تركيبها عشرات المرات بمسامير معوجَّة."[١] ثم جزَّأ الوصف، ورتّبه ترتيباً منطقياً؛ حيث عرض أول الأمر الأنوار المبهرة التي تكفلت بإضاءة المكان كله إضاءة جيدة تسمح له بإقناع القارئ بما سيراه بعد ذلك، فليس هناك مجال لتقديم صورة وصفية مرئية في الأماكن المغلقة إلا بالضوء، قائلا: "اندفع الباب متقهقرا. تقدمت ففتحت درفة الشباك العلوية المطلة على الشارع العريض الواسع، كالميدان اللامع بالأسفلت؛ فتدفق الضوء الجميل، فغمر الحجرة بلون السماء، التي لم يكن يظهر سواها."[٢] ثم تقدَّم خطوة أخرى، فوصف الأرضية والمصطبة، قائلا: "المصطبة جميلة جدا، ممتدة خلف الباب بطول الحائط، ويستطيع المتمدد فوقها أن يتكئ بمرفقه على أرضية

١- الرواية، ص١٠٧.

٢- الرواية، ص١٠٧.

الشباك؛ ليقرأ وينظر في فناء الوكالة." [١] وليس الأمر مجرد وصف لما رأته عيناه في الحجرة، فليست الطريقة الفنية مقصورة على تجزيء الوصف، وترتيب محتويات المكان فحسب، بل مرتبطة بالبطل، فالمنظور معبّر عن شواغل البطل، فأول ما جذب نظره مكان النوم المصطبة هيئتها: طولا وعرضا وملمسها، فتلك اللقطات البصرية لموضع النوم يعبر عن شاغله الأكبر، بعد طول الإرهاق، والنوم في الطرقات، ثم ينتقل للجزئية الثالثة، حين نظر بعينيه إلى أعلى قائلا: "رأيت على أرضية الشباك بقايا جرائد ففتحتها، فإذا هي بضعة أعداد من جريدة الأهرام، تحمل صفحاتها أخبار القرار الجمهوري بحل الأحزاب." [٢] استوقفه ما استوقف صاحب الحجرة السابق عنوان "حل الأحزاب بقرار جمهوري" بما يوحى بالروابط الخفية بين صاحبي الحجرة السابق والآني، فكلاهما مثقف، يستوقفه مثل هذه الأخبار.. ثم تأتي الجزئية الرابعة والأخيرة، بعد أن وصف ما وقعت عليه عينه من الوهلة الأولى على الأرض وعند النافذة أخذ يرسل نظرات استطلاعية، انتهت به لاكتشافٍ على حد قوله: "طوّفت ببصري في فراغ الحجرة بنظرة استطلاعية أخيرة، فلاحظت وجود مسامير كبيرة معقوفة مدقوقة في الحائط كمشاجب لتعليق الثياب عليها، ففرحت بها فرحًا شديدًا" [٣] وهكذا بدا وجود مسامير كبيرة في الحائط تحل محل الدولاب في تعليق الملابس مصدر سعادة لمهمّش ضائع مثل بطل الرواية، حلمه

١- الرواية، ص١٠٧.

٢- الرواية، ص١٠٧.

٣- الرواية، ص١٠٨.

اكتمل بهذه المكونات البسيطة للحجرة، فالإعجاب الشديد هو المعنى الذي خلفته الصورة شيئاً فشيئًا، إلى أن بلغ ذروته في عبارته: "فرحت فرحا شديدا"، فكشفت المرئيات عن نفسية السارد بطل الرواية.

-الأصوات

وظَّف الكاتب الأصوات كأحد عناصر التكوين الفيزيائي للمكان، مع كل استهلال وصفي أو وقفة وصفية في ثنايا الفصول، فلا تخلو صوره البصرية بإناراتها الضوئية –غالبا– من حضور للأصوات مثل صورته الدقيقة التي تجمع بين تصوير بياني تخيلي لجمال الضوء وتصوير واقعي للأصوات المصاحبة للحجرة في قوله: "قامت ستات فواربت الباب برفق، فدخل ضوء الصباح مرطبا رماديا أليفا حميما، وفتحت شراعة الشباك، فسالت خيوط الشمس كالعسل تفرش نفسها على الأرض. وجاءت بعدة الشاي واشتعل الوابور. وفوجئنا بالجرائد كلها طازجة تنسرب من شراعة الشبَّاك تسقطها يد خفية تعودت أن تفعل هذا كل يوم. رحت أتصفحها بشغف؛ وعلى إيقاع وش الوابور الأليف الونيس رحت أقرأ بصوت عالٍ، لكي تسمع ستات، فيما راحت تنصت بشغف وتهز يدها بالبراد فوق اللهب."[١]

واستقلت الأصوات بتشكيل البعد الفيزيائي للصورة المكانية متى وجد حائل يمنع من توصيف المكان كمنظور بصري، فمثلا حين وقفت جدران الحجرة حاجزا أمام الرؤية البصرية في استجلاء المكان تراجعت البصريات أمام الأصوات؛ معطيا الفرصة لحاسة السمع؛ لتقوم بدور التعريف بالمكان بدلا من البصر، فرصدت أذن السارد أصوات إحدى حجرات الوكالة المغلقة قائلا: "ظللت واقفا في مكاني لاصقا أذني بالجدار لدقائق طويلة شملها السكون المزيف حتى وضحت من خلاله أصوات نقيق الضفادع في

١– الرواية، ص٤٧١، ٤٧٢.

الغيطان البعيدة، وأصوات ورق اللعب وهي تطرقع في بعض الحجرات، وطشَّات عيدان الكبريت وهي تُشعل السجائر، وصوت سائل يُصب في الأكواب مقرقرًا."[١]

ولم يقتصر التواصل بالسمع على المكان المغلق فحسب، بل الفناء المفتوح في الليلة التي تسبق السوق، ينقطع علاقة البطل به؛ فيقول: "كان من الصعب أن أخطو خطوة واحدة خارج باب حجرتي؛ لأن الأجساد تمددت وتقرفصت وتكوَّرت وانحشرت في كل بقعة."[٢] فالأصوات وسيلته الوحيدة في رسم صورة المكان، "الفناء يعج ويضج، يتصاعد الصخب؛ ليخفت قليلا ثم يرتفع بعد برهة. ما يزيد على ثلاثمائة رجل وإمرأة غير الأطفال يتحدثون، يلغطون في آن واحد بأصوات عالية حادة تظنه عراكا لا ينقصه إلا رفع النبابيت، لكنك سرعان ما تسمع بعض الضحكات العالية والأصوات الساحرة.. العجيب أن أحدا لم يضجر بأحد ولم ترتفع صيحة احتجاج واحدة."[٣] هذا التصوير الصوتي لفناء الوكالة تكرر في أكثر من موضع[٤] عاكسا خصوصية الفناء في هذا اليوم الأسبوعي الذي يجتمع فيه الباعة السريحة والتجار المتنقلين بأعداد غفيرة يبيتون ليلتهم في صخب شديد دون عراك أو غضب في حالة استسلام تام فهم الوجه الآخر لعُمَّال السخرة والترحيلة في ريف مصر، وأولئك في مدنها، فالكاتب يشير

١- الرواية، ص١٤٧،١٤٨.

٢- الرواية، ص١٩٢.

٣- السابق، ص١٩٢،١٩٣.

٤- ينظر الرواية، ص٤٥٦،٤٧٥

من طرف خفي إلى معاناة الكادحين رغم تحوّل مصر من نظام سياسي (النظام الملكي) إلى آخر جديد (الجمهوري) كما كشفت الأصوات المنبعثة من الفناء عن جانب في نفسية البطل في علاقته بالمكان، بقوله: "كان من المستحيل طبعا أن يطرق النوم جفني وسط هذا الضجيج المقيم، على أنني –مع ذلك– لم أشعر بالذعر أو الضيق بل على العكس، صرت أشعر بنوع من البهجة والبهرة اللتين يشعر بهما الإنسان حين يصير فجأة في قلب مولد من الموالد الشعبية الحافلة."[١]

وبدأ السارد –أحيانا– جولته الوصفية في شوارع دمنهور ليس بالمنظور البصري بل بصور صوتية تنسال على أذن قارئ الرواية تباعا، مؤخرًا المرئي؛ ليأتي بعد المسموع، وكأنه يُوقظ انتباه القارئ بالالتفات الصوتي غير المتوقع، في قوله: "كان ثمة طنين يملأ سماء المدينة يصنع أرضية كثيفة لأصوات السيارات وآلات التنبيه ونداءات الباعة في سوق الخضار وسوق السمك وشارع السوسي خلفنا مباشرة. سرعان ما راح الطنين يقترب شيئا فشيئا يتجسد في موسيقى القرب والطرمبيت والبروجي والآلات النحاسية إنها فرقة موسيقى الشرطة ما لبثت حتى ظهرت طاغية مدوية زاحفة على أرض الشارع تجرّ خلفها أرتالا من العماليق لابسي الأصفر في أصفر متقمطين بالأحزمة والأشرطة الحمراء خلف الفرقة طوائف من عساكر الشرطة يمتد موكبهم الطويل على مدى البصر، يمشون في خطو عسكري مبهج على إيقاع الطرمبيت، بعض السيدات في الشرفات يتطوعن لتحيتها بالزغاريد، ترفرف فوقها رنانة ريانة تدفع حمدي

١– الرواية، ص١٩٣.

الزواوي إلى الهتاف بهمس مبحوح متهدج بنار الوجد: ياو..ا..ال..د.. آدي الجد ولا بلاش، هذه هي الشرطة الحقيقية في البلاد، الشرطة تستعرض قوتها براحتها كما تريد إنما شرطة الزغاريد هي الأنقح والأقوى."[١]

واكتفى الكاتب –أحيانا– بالصوت من العناصر الفيزيائية أداة لتعميق إحساس القارئ بواقعية محيط الوكالة الفضائي قائلا: "وكانت المزارع المترامية على مقربة من الوكالة تُرسل فطيرة من الأصوات المتحاضنة فيها من عواء الذئاب، ونقيق الضفادع ونعير السواقي وهدير الطنابير وجعجعة الشواديف وخرير الجنادب ونعيب الغربان وزقزقة الكروان. لم أكن مع ذلك أشعر برغبة في دخول الوكالة."[٢] ولا يخفي أن اختيار الكاتب لهذا التسجيل الصوتي المنفّر والمفزع لمحيط الوكالة في هذا الموضع تعبير منه عن إحساس البطل بالخوف والقلق من الوكالة بعد معرفته بالمقبرة الكامنة أسفل الوكالة.

الروائح

اتخذت الروائح كأحد مكونات البعد الفيزيائي للمكان في الرواية ثلاثة أشكال: أولها والأكثر استحواذا أن تأتي في سياق صورة كلية تضم الألوان والأضواء والأصوات كما تقدم في النماذج.. وثانيها تأتي مع اللون فتختصر الرائحة واللون عشرات السطور الواصفة لمعاناة الشخصية قبل

١– الرواية، ص٨٢.

٢– الرواية، ص٢٨٥.

الوصول إلى الوكالة، بقوله: "جففتها بمنديل شبيه بالأرض يتكوَّر دائمًا في جيب سروالي الجانبي، وكانت رائحة العرق فيه أشد استفسارًا من رائحة عطن المياه."[١] ثالثها أن يستعيض الكاتب بالروائح عن غيرها من العناصر في بناء صورة واقعية عن المكان أو الأشخاص أو الأشياء، فعلاقة الفقير المحروم من الطعام تقف عند حدود الروائح؛ لأنها متاحة للجميع، فهي لا تُباع ولا تُشترى، فهذا ما أشار إليه الكاتب حين تحرك بنا مع بطله الصعلوك في السوق، فعلاقة البطل بروائح المكان أوحت بحرمانه، قائلا: "تستقبلني فواكه الفخراني بحديقة كاملة من الروائح الشهية المهيبة، يطيب لي أن أغرق في السوق؛ لتختلط في خياشيمي روائح التفاح والبلح والجوافة والليمون بروائح الأسماك واللحوم.."

ونجح الكاتب في استحضار بصمة خاصة وطابعا متميزا من الروائح لكل فضاء اخترقته الشخصية، مرسخًا فكرة التضاد المكاني كأداة لإبراز خصوصية واستقلالية كل لوحة مكانية في فضائه السردي المتنوع، فرأينا روائح الزهر والورود تفوح من حجرة محمد أبو سن، وروائح الثوم التقليه في منزل ابنة عمه، والكحل والتبغ المحترق روائح حجرة سيد الزناتي، فوصف الروائح يقدم معنى مغايراً معبراً عن منظور السارد وغايته من المكان، وفي مجموعها تخدم الدلالة الكلية للفضاء الروائي في تركيزه على التباين بين عالمي سطح المدينة وقاعها الوكالة..

ومن ناحية أخرى وظَّف الكاتب التشكيل الفيزيائي للمكان في ثلاثة أغراض:

١- الرواية، ص٢٥.

أولًا: بث المصداقية في فضاء روايته، فيبدو مظهره الخارجي مماثلا للحقيقة، ويجعل إدراك المكان المتخيل بواسطة اللغة ممكنا؛ لأنه أصبح جزءًا من عالم المعرفة الطبيعية المادية المحسوسة المتحركة أو المشمومة أو المنظورة، فاستخدام العامل الفيزيائي له أثره في إظهار المكان والكشف عن صفاته، فيقدم الكاتب صورة متلاحمة من الأضواء والأصوات والروائح وقت الأصيل في الوكالة قائلا: "جو الوكالة في العصاري لا مثيل له، حيث يتحوّل الفناء الواسع إلى مخزن للشمس يغترف منها النهار وقود ضوئه وحرارته؛ وكلما أمعن في المسير شحَّت عليه الشمس بنفسها، واختبأت منه في الأركان والزوايا، تستقبل وفود الرياح المتدافقة من كل مكان إلى الفناء الذي يغربلها، يحللها، يصيرها بحرا من الرطوبة العذبة المنعشة... يعكس الفناء كل ما يدور في كل الحجرات، مرددًا إلى جانب الروائح أصداء كركرة الجوز، وقرع الكئوس، ورنين الضحكات وصوت أم كلثوم يردح في قاعٍ بعيد يا ظالمني. كل ذلك مع سحب الدخان المصبوغة بلون السماء.."[1] وإمعانا في الواقعية بدأ الكاتب تصوير حجرات الوكالة، وما يجول في فنائها بوصف مصدر الضوء، بينما لا يتحدث عن مصدر الضوء في الشوارع نهارا، وإنما يدخل مباشرة إلى المكان؛ لأننا عندما نرى المكشوف لا نفكر في الكاشف، فإدراكنا الشئ ووعينا به أقوى من العامل المساعد على الإدراك؛ لذا لا يتوقف عند مصدر الضوء في الأماكن المفتوحة نهارا مثل شوارع وحواري دمنهور، فلا يلجأ إلى توصيف مصادر الضوء إلا في الليل، قائلا: "وراح المساء يطل من ناروزة في السقف

١- الرواية، ص٢٤٠.

ضيقة. ومن نافذة أمامي بدت العمائر الشاهقة بظهرها العاري من الطلاء على الطوب الأحمر كعضلات بطن قوية، سوف تهضمنا إن عاجلا أو آجلا. ثم إنها اختفت، فاستقر بصري في داخل القاعة، مستنيما إلى الضوء الشاحب، المنبعث من كلوب معلّق في السقف، لا أدري متى اشتعل."[١]

ثانيا: الاستفادة من الصور ذات العناصر الفيزيائية في تهدئة الحركة السردية الصاخبة والتخفيف من حدة الأحداث القهرية، فأكثر من الصور البصرية ذات الطابع الرومانسي، نسجها من عناصر الطبيعة نور القمر، وضوء الشمس الذي رسم بشعاعه المتسلل إلى فناء الوكالة صورا سحرية، فما إن تقع عليها العين حتى تستشعر الهدوء والسكينة، فالضوء المنبعث من حجرات الوكالة يتخذ دورا دلاليا جديدا أبعد من كونه مجرد حركة شعاع فيزيائي، إنه مداد زيتي للوحة ضوئية هادئة ناطقة بأشكال متخيلة منتجة دلالة سردية تتماس مع الأسطورة في قوله: "فلما دلفت إلى الفناء جابهني على الأرض منظر في غاية من الجمال والإبداع: خريطة مبهرة مرسومة على أرض الفناء، بخيوط الضوء المنساب من خصاص الأبواب الموارية، والمفتوحة والمقفلة في الطابقين، تتداخل في بعضها كخيوط النسيج، صانعة دوائر، وقباب، ومآذن، وسهاما وأشكالا غريبة كعرائس الخيال، كالجنيات المحلولات الشعر؛ تصنع بطانية ثمينة الشكل فوق جانب كبير من الأجساد المتمددة في الفناء أمام البواكي، وتمتد بقيتها إلى مسافات كبيرة؛ لترق كلما تباعدت، فتلتحم خيوط الضوء بجسد

١- الرواية، ص١٤٠، ١٤١.

الظلمة الغامرة، لكن شبح الطلمبة بحوضها الأسمنتي المستطيل تبدو كشاهد قبر موحش. أخذت أتمشى فوق هذه الخريطة، مخترقا رسومها وأشكالها بحذاء أقدام النائمين؛ فإذا هي تتسلقني قبل أن أدوسها، فتظل عالقة بقدمي وصدري ورأسي حتى أجتازها إلى الهامش المظلم"[١] فيبدو في الصورة علاقة الظلام –في هامشية اللوحة– بالنور المصور لخيالات السارد غطاءً ثمينًا للأجساد المتعرية، والجنيات ذوات الشعور، والعرائس والقباب والمآذن.

ثالثا: التوظيف الرمزي لبعض صور الطبيعة مما أكسبها نوعا من العمق، فالتصوير اللغوي للمكان يتجاوز الصورة المرئية مكونا من مجموعها صورة فنية ذات إيحاء لا نهائي للمادة المحسوسة التى اختارها الكاتب مادة مشكِّلة لفضائه الروائي، فالألفاظ ليست إشارات إلى الأشياء التي تتحرك بينها الشخصيات في الفضاء الروائي فحسب بل تتحول باختراق الشخصيات للمكان وانفعالها بها إلى رموز ذات شحنات دلالية كثيفة أعمق في سياق النص الروائي، فإذا أخذنا الألوان والأضواء مثالا لهذه الدلالات الرمزية وجدنا تحديد الألوان في حد ذاته أو التركيز على لون بعينه له ثقله في الدلالة، ويمدنا بدلالة رمزية للبهجة والسعادة والاطمئنان، فالألوان تعكس حالة الشخصيات النفسية (السيكولوجية)، ففي حالة انسجام البطل مع فضاء الوكالة رأينا الأضواء تنساب إليها بألوان ساحرة في أصبحتها المتدرجة بين الأردوازي ثم الطباشيري ثم الوردي ثم الذهبي بتشكيلتها الساحرة، فيقول: "أصبحت مفتونا بالأصبحة في فناء

١– الرواية، ص١٤٦، ١٤٧.

الوكالة أتفرج عليها من ضجعتي فوق المصطبة في حجرتي أصبحة فاتنة، تغير ألوانها في بطء جميل ساحر، من الأردوازي إلى الطباشيري إلى الوردي إلى الذهبي، عابقة بروائح طازجة. وفي مرحلة الأردوازية من هذا الصباح كنت مندمجا في قراءة ديوان بيرم التونسي"[١] "وكان ضوء الصبح قد صبغ الدنيا بلون الأردواز."[٢] ومثل ذلك نراه في تصويره لوقت الأصيل في الوكالة "جلستي المفضلة عصر كل يوم أرقب الشمس أثناء انسحابها من فناء الوكالة، لتبدو الحجرات تتحلق الفناء يغمرها لون رمادي، وكبقايا أطلال من العصور الوسطى يدهشك أن أنفاس الحياة ما زالت تنبعث من ثناياها."[٣]

ورأينا أضواء القمر المتسلل إلى غرفة الأفندي في وكالة عطية صورة رمزية لصفاء الروح وسمو النفس المتبقي في هذا المكان بما تحمل وكالة عطية من دلالة رمزية للمادية الإنسانية في أول درجات احتياجاتها للحياة، وشعاع النور في عتمة الحجرة رمز للأنا الأعلى بما تنطوى عليه من مثالية وأهداف نبيلة في عتمة الوكالة المادية، والنافذة التى تكشف جزءًا محدودا من السماء تحمل رمزا للاعتلاء عن عالم الوكالة وصعود روحي محدود.

وأتى الفجر متشحا بالسواد والأضواء شاحبة في أكثر من موضع.. إشارة لحالة الشخصيات النفسية وما تمرُّ به من اكتئاب وضيق، ومن

١- الرواية، ص١٥٩.

٢- الرواية، ص٥٠٨.

٣- الرواية، ص١٠٩.

ذلك قوله: "في فجر يوم مسود الوجه سحبتها الأم وخرجت متوكلة على الله إلى أي مكان لا يعرفها فيه أحد. أدركتهما الشمس المسودة الوجه كجمرة غطسانة في غبار الفحم المهيب نارها."[١] الفجر الأسود.. الصبح ليس ككل الأصبحة الماضية. العين لا تخطئ أن ثمة كآبة مشبعة بالرطوبة تُخيم على البنية والأرصفة، بل وفي ضوء الشمس الشاحب الخالي من الدفء رغم أن الشمس البازغة الحمراء كانت ترقد فوق مبنى المديرية مباشرة."[٢] "ضوء الشارع يزداد شحوبا في ناظري، رأيتني مشبوكا في كلابشات الشرطة.."[٣] "في ضوء فانوس الشارع الهادئ الساكن سكونا شاحبا. خيل لي أنني مشيت دهرا طويلا."[٤] فالسواد يرمز إلى الغموض والمجهول والاكتئاب والقلق، والشحوب الذي كرَّره عدة مرات واصفا الشمس والقمر وفانوس الشارع رمزا إلى الضعف والانزواء والانكسار.

وقد حمل ضوء الشمس في علاقته بسكان الوكالة بعدا رمزيا خاصا يبدو من النظرة الكلية لمجموع الصور المتعلقة بحركة الضوء صباحا ووقت الغروب، في قوله: "بزغت خيوط الشمس فامتلأ فناء الوكالة بالخلق من مختلف الأشكال والألوان ارتفع ضجيج هائل، أبرز ما فيه صوت الطلمبة وهي تدور ليغسل الناس وجوههم وأرجلهم؛ كل واحد يُدير للآخر يد الطلمبة. معظمهم يجفف وجهه ويديه في ذيل جلبابه، أو يترك الماء

١- الرواية، ص٤٦٣.

٢- الرواية، ص٤٠٥.

٣- الرواية، ص٢٨٥.

٤- الرواية، ص٢٥٨.

على وجهه ويديه حتى يجففه الهواء. ثم بدأ الزحام في الفناء يخفُّ تدريجيا. في ظرف دقائق معدودة كان آخرهم يخرج وهو ينفض الماء عن يديه. أولئك كانوا الذين ينامون في الفناء على الأرض مقابل قرش واحد. وحلَّ بالفناء هدوء صباحي رتيب انبعثت خلاله روائح طازجة. لم يستمر سوى دقائق معدودة ، بعدها انفرطت الحياة في الفناء." (١) "ما تكاد الشمس تسحب سفراءها من فناء الوكالة تمهيدا لقطع العلاقات بسيادة الظلام حتى تكون العدة قد شرعت تتوافد عائدة، ثنائي بعد الآخر، في مواعيد منضبطة، لابد أن يسمع الجميع آذان المغرب في هذه الحجرة؛ غير مسموح بهامش للتأخير أبعد من آذان العشاء." (٢)

فضوء الطبيعة متمثلا في أشعة الشمس ينظم حياة ساكني الوكالة مثل دواب الأرض من الكائنات غير الآدمية التى تنشط في الحركة مع الضوء وتنتهى علاقتها بالفضاء الخارجى مع آخر ضوء للنهار، كذلك يرتبط ساكنو الوكالة بالفضاء الخارجي بضوء الشمس تبدأ به حركتهم ومع غيابها يعودون للوكالة كما يعود الطير إلى أعشاشه والوحش إلى أوكاره، في إشارة رمزية إلى موقع إنسان الوكالة في أدنى الهرم التدرجي لاحتياجات الإنسان الذي يبدأ في أدنى نقطة من الاهتمام بحاجات الجسد طعاما وشرابا ثم بالحاجة إلى الأمان والاستقرار ثم يرتقى إلى الحاجة إلى الانتماء والحب ثم الحاجة إلى التقدير والاحترام ثم يرتقي إلى الحاجة إلى تحقيق الذات ثم يرتقى إلى الحاجة إلى الفهم والمعرفة وصولا للحاجات

١- الرواية، ص١٤٩.

٢- الرواية، ص٤٣٣.

الجمالية، فالمصري المهمش مازال في وكالة عطية يقف في أسفل احتياجات الهرم الإنساني.

تِقنيات تَشكيل المكان

-الوصف

لا يختلف مفهوم الوصف في الدراسات النقدية المعاصرة[١] عن مفهومه التراثي[٢] ويختص الوصف في الرواية بتمثيل الأشياء الثابتة غير المتحركة، والأشياء المتحركة في حال سكونها،[٣] فيتمايز عن لغة السرد والحوار في كونه لغة تقديم الفضاء، المكوّن من مجموع المكان الأساسي، والأمكنة الفرعية في النص السردي، وكلما ازداد تحديدا لملامح المكان كان أكثر تجسيدا وتشخيصا، وأقل تجريدا، فروعة الوصف تتجلى في قدرته على"تجسيد مشهد من العالم الخارجى، فى لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً،

١- الوصف في الدراسات النقدية المعاصرة تقديم الأشياء للعين في صور أمينة تحرص على نقل المنظور الخارجي أدق النقل. ينظر: د.سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص٨٠، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٢- الوصف في مفهومه التراثي "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات" ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٧٠، ط المطبعة المليجية، القاهرة، ١٩٣٥م.

٣- د.عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حَمَّال بغداد، ص١٠٨ ط ديوان المطبوعات الجامعية، بغداد، ١٩٩٣م بتصرف.

إن الوصف فى الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي."[١]

واتخذ وصف المكان في الرواية المصرية ثلاثة أنماط:

أولها: وصف تقليدي، في شكل مقاطع وصفية، تُظهر المكان كمجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات، أو تقع فيها الحوادث، فيبدو الوصف ديكورا مألوفا وعاديا، لمكان سيحدث فيه شئ ما.. فاللغة في مثل هذا الوصف تزيينية جمالية، وغاية الوصف الوحيدة أن يأنس المتلقي لتنظيم الأحداث وتسلسلها، وغالبا تبدأ هذه الروايات بالوقفة الوصفية لتصوير الحياة بشكل عام كمسرح الأحداث، ثم يأتي أسلوب السرد التقليدي، وهذا النمط مرتبط بالمرحلة الأولى من تاريخ الرواية، وبعض التجارب المعاصرة المتواضعة فنيًّا.

ثانيها: نمط يتجاهل وصف المكان، فلا يظهر في الرواية وقفات وصفية، حيث يندر وجود المكان في مثل هذا النوع من الروايات؛ لذا لا تكتسب دراسة المكان الموصوف فيها أهمية كبيرة، وتعرف تلك السرديات بالرواية الذهنية، وهي روايات مبنية على حدث نفسي، فتظل الشخصية ثابتة في المكان بينما يتحرك وعيها في الزمان أو المكان، وهي من قبيل روايات تيار الوعى.[٢]

١- د.سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص١١٠.

٢- تيار الوعي مصطلح أدبى يستخدم للدلالة على منهج الروائى الذى يعتمد على الجوانب الذهنية للشخصية فى خلق عمله الابداعي، وقد ابتدعه وليم جيمس =

ثالثها: وصف الأمكنة بشكل مطول ودقيق، وهذا يؤسس للرواية الواقعية نقيض الرواية الذهنية، فيأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية غالبا مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، فهو الذي يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، فالوظيفة "التى يؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، هى وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة فى عالم الرواية التخييلى، فيشعر القارئ أنه يعيش فى عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"[(١)] فيقوم الفضاء الجغرافي في النص الروائي مقام خشبة المسرح والديكور في النص المسرحي، فلا يمكن تصوّر الحدث الروائي دون إطار مكاني يبرز هذا الحدث، ويشارك في تحريكه، وتطويره وصولا للحظة الذروة ثم الانفراجة التنويرية مع نهاية الرواية، وتظهر براعة الكاتب في قدرته الفنية على تشخيص المكان حتى يبدو للقارئ كأنه بما يدور فيه من أحداث قطعة من الواقع، ويستبعد احتمالية اصطناع الخيال له.

(١٨٤٠-١٩١٠) ليشمل كل منطقة العمليات العقلية الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني، ويوجد عدة ألوان متباينة لتقديم تيار الوعي إلا أنه غير مألوفة في السرد بوصفه فنا كتابيا، ومن أشهر تقنيات تيار الوعي المونتاج وهذا يظهر بوضوح في الفنون المصورة والمتحركة وليست المكتوبة. ينظر: رويرت همفرى تيار الوعي فى الرواية الحديثة ترجمة د/ محمود الربيعى، ص (١٥ – ٢٧) ط. دار المعارف بمصر ١٩٧٥ د. ط.

١- بناء الرواية، ص٨١.

وهذا ما رأيناه في رواية وكالة عطية أهم روايات الواقعية المصرية، ففضاء وكالة عطية هو الذي أنتج النص، وأكسبه الرؤية السردية وشكّل المعاني، وحرّك الشخصيات، فالصورة المتجذرة للمكان في الرواية هي التي أدرجتها في باب الرواية الواقعية، ففي كل مشهد يحدد الكاتب الإطار المكاني بمقاطع وصفية هيمنت على رواية وكالة عطية، وتصدرت الحكي في أغلب المشاهد حيث التزم الكاتب بوصف مفصل لمواقع ومعمارية الأماكن، وتحديد دقيق لجغرافيتها في شوارع دمنهور، فالحكي بلافتات أسماء أماكن حقيقية جعلت القارئ أمام لوحات وصفية دقيقة تصور شوارع دمنهور بواقعية دفعت القارئ إلى القيام بعملية قياس منطقي، فما دامت الأحياء والشوارع حقيقية فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة، وصولا إلى عالم الكاتب الإفتراضي في وكالة عطية؛ فتواتر الأمكنة حاملة مظهر الحقيقة خلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، نجح في إدماج الحكي في نطاق المحتمل.

فحكت وكالة عطية حياة الصعلكة والفقر في ستينيات القرن الماضي، فيحدثك المكان قبل أن تتحدث شخصياته، معوِّلا الكاتب على تقنية الوصف، التي ما برحت تواكب سيرورة السّرد لإعادة تمثيل الواقع بشتّى مكوّناته المرجعية، وخصائصه النّفسية، والاجتماعية، والثّقافية والتاريخية. وواقعية السّرد الرّوائي في وكالة عطية ليست تمثيلا مباشرًا لمرجع واقعي حقيقي، وإنّما هي واقعية توهم وتخيل بأنّ ما جرى تصويره –على أنّه واقع في عالم المعايشة اليومية لمجتمع الكاتب– هو في الحقيقة واقع ذاك النصّ وعالم تلك الرّواية الذي لا يخامرنا أدنى شكّ في أنّه قد وقع فعلا.

وقد بلغ من احتفاء الكاتب بالمكان، أنه صوّره تصويرا حيا شوارعه، وحواريه، وواجهات منازله، ومآذنه، وقبابه، وسبله، ودروبه، وعطوفه، وميادينه، ومشربياته، ومقاهيه، وناسه من حرفيين وتجار وصناع وموظفين بسطاء حتى يخيل للقارئ أنه يعيش في هذه الأحياء، ويطأ بأقدامه أرضها، ويطل من مشربياتها، ويعايش أهلها في أفراحهم وأتراحهم، بل إنه استحضر عبق دمنهور في ستينيات القرن الماضي مما أثرى وجدان قارئه.

فقدّم خيرى شلبي ما يمكن تسميته باللوحات الوصفية المكثفة، فيقرأ المتلقى وصفا لتفاصيل المكان، يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه من كثافة الصورة الواصفة، فالرواية تجسد المكان، وتشخصه عبر لوحات وصفية مرسومة، ارتقت من الزخرفة والزينة إلى تجسيد دوافع وكوامن نفسية الشخصيات في مرآة المكان، وصولا لصناعة كائن متخيل، له ملامح خاصة، لن تتكرر، اسمه وكالة عطية، فلو كتب عشرات الروائيين حول مدينة دمنهور، لما تشابهت مع ملامحها في رواية خيرى شلبي.

وقد ميز الوصف بين نوعين من المكان داخل النص: مركزي ومهمش، فلقي المكان المركزي الأساسي بتفريعاته عناية الروائي بتقديم صورته بواسطة الوصف، ومن ذلك إمعان الكاتب في وصف كل شبر في وكالة عطية، حتى أنه رصد تغير المكان تحت أشعة الشمس بين أوقات الصباح والضحى والأصيل، ومكان هامشي يكتفي الراوي بذكره عرضا، أو يترك الشخصيات تستدعيه دون وصف، ومن ذلك مدينة طنطا، وأسواق القرى المحيطة بدمنهور، وقرية الأفندي البطل، فقد جاء الوصف فيها

تابعا للمعنى، وليس خالقا له، فلم تحمل هذه الأماكن صورة ذهنية دقيقة، كما رأيناها للوكالة وحواري وشوارع دمنهور.

واتخذ الوصف في رواية وكالة عطية ثلاثة أشكال، جسدت الفضاء الجغرافي، أولها: استهلال مطول دقيق، استغرق عشرات السطور، كلما وصل السارد إلى مكان جديد، متبعا آلية الاستقصاء لا الانتقاء[(١)]، ويطلق عليه "الوقفة الوصفية الطويلة"، ثانيها: وصف بانورامي متحرك يعطي صورة شمولية عامة تقدم مشاهد مكانية كاملة، لجأ إليها الكاتب بهدف التخفيف من حدة الأحداث، وإعطاء صور متنوعة للفضاء مساوقة لحركة السرد ومنسجمة مع تطور النص، وكاشفة بطريقة شبه مباشرة عن أهم معالم دمنهور كما ترصدها عين سائح متجول، تنتقل عبر الأماكن لتلتقط مشهدا بانوراميا، فحوّل الكاتب تيه البطل (السارد) بين طرقات دمنهور إلى عدسة كاميرا متجولة تصف الشوارع والأزقة والمقاهي والبيوت، فوسع طاقة الوصف توسيعا جعل من الفضاء المتخيل –بالإضافة لوظيفته الجمالية– فضاءًا مشبعًا بالذكريات والمشاعر والدلالات والرموز، حتى يؤدى وظيفته المجازية الإيحائية، ثالثها: وصف متقطع عابر أو "الوقفة

١- الاستقصاء والانتقاء مبدآن متناقضان يقوم عليهما الوصف، وقد اختلف الكُتَّاب حول أيهما أكثر واقعية، وأفضل تعبيراً، فكان "بلزاك" من أنصار الاستقصاء وهو ألا يترك السارد تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ويذكره، بينما اختار "ستندال" الانتقاء وهو الإيجاز في وصف المكان، فالوصف التفصيلي عنده يَحُدّ خيال القارئ ويقتله؛ لذا يفضل الخطوط العريضة فحسب دون استقصاء. ينظر: بناء الرواية، ص٨٦: ٨٨.

الوصفية القصيرة " ومن مجموع الثلاثة تكوّن الفضاء الروائي الممتد في أكثر من خمسمائة صفحة ليحوي جميع الوقائع والتفاصيل.

ونهضت الوقفة الوصفية القصيرة كوحدة نصية بمهمات في بنية السرد أبرزها أولا: وصف المشاعر التي يثيرها المكان في نفوس الشخصيات[١]، ثانيا: تقديم وصف عام للمكان: مثل صورة محلات شارع الخيري بدمنهور مشيرا بها الكاتب اليساري خيري شلبي إلى رأسمالية دولة ثورة يوليو الاشتراكية، كرمز للتناقض بين المعلن والخفي، فيصوّر محلات محمود الخوالقه كرمز لرأسمالية امتدت من الملكية إلى الجمهورية، فتعلن المحلات بموقعها في شارع خيرى أهم شوارع دمنهور التجارية أنها ليست خافية على أحد، فأهالي دمنهور نسجوا قصصا شبه أسطورية عن الثراء البالغ لصاحبها.[٢] ثالثا: وصف مكان محظور: مثل الوصف الذي قدمه لحجرة دُميانة[٣]، ولمقبرة الوكالة السرية.[٤] رابعا: وصف تعليلي لمكان مسبب لحدث أو كاشف لداوفع شخصية من شخصيات الرواية، مثل وصف فتحة أبواب حجرات الوكالة الصالحة لنقل صورة ما بداخلها، فهي مغلقة لكنها مفتوحة لكل راغب في التلصص على ما فيها.[٥]

١- قد سبق الإشارة إلى شواهد ذلك في التشكل النفسي.

٢- الرواية، ص٧.

٣- الرواية، ص١٤٢.

٤- الرواية، ص١٨٢،١٨٣.

٥- الرواية، ص١٤٧.

وأخيرا اتسمت واقعية رواية وكالة عطية في تصويرها للحياة المصرية بثنائية أبرزت كلّ تناقضات الحياة وتقلّبات عالمها الواقعي الغامض غموض الإنسان نفسه، ومفارقات حوادثها العجيبة، حينما يغدو الشيء ونقيضه صنوين لا يفترقان في التعبير عمّا يجري في المدينة والوكالة، فحيثما ولّيت وجهك ثمّة تقابل في الأشكال حداثة وقدما، وتضاد في المعاني الاجتماعية والأخلاقية أبرزها الفقر والغنى، الشرف والفساد، فالبطل طالب ريفي شريف قادم إلى عالم الفاسدين، ليعيش التناقض إذ "لا يمكن أن يكون شريفا داخل محيط من الفساد والفسق."[١]

فرواية وكالة عطية تعتمد على ثنائيات مكانية بين وكالة عطية وحواري وعطفات الأحياء القديمة من جانب ومدينة دمنهور بالأحياء الراقية والشوارع والميادين المتسعة من جانب آخر كأن كلا منهما عالم منفصل عن الآخر، نقيض له، فكلمة تربية حواري سبة في لغة ابن أحياء المدينة الراقية، "لوى شفتيه في اشمئزاز: عدت إلى الحواري مرة أخرى؟!"[٢] وضدية المكان تُخبرك بضدية العلاقة بين المقيمين فيه، فشخصيات دمنهور في أعلى السلم الاجتماعي، وشخصيات الوكالة في أسفل السلم الاجتماعي، قوم يسكنون ما يشبه القصور وآخرون يسكنون ما يشبه القبور.. فيصدق على رواية وكالة عطية في واقعية ثنائياتها نموذجات لوتمان "الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان طوال تاريخه الروحي على إضفاء معنى على الحياة التي

١- الرواية، ص ٣٢٤.

٢- الرواية، ص ٢٣٤.

تحيط به، تنطوي دوماً على سمات مكانية. قد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضادٍّ ثنائي "السماء. الأرض"، وتارة شكل تدرّجٍ هرمي سياسي . اجتماعي يؤكد تضادّ السمات التي تقع في قمة الهرم "الرفيع" وتلك التي تقع أسفل الهرم "الوضيع". وقد تتخذ هذه السمات شكل تضادٍّ أخلاقي يقابل بين اليمين واليسار."[١]

سردية الرحلة

بالغ خيرى شلبي فى الابتعاد عن النص منيبًا عنه شخصية من داخل الرواية؛ لتقوم بدور السارد بضمير المتكلم إضافة إلى دورها كشخصية من شخصيات العمل الروائى، فأسند إلى البطل الشخصية المحورية الوحيدة في النص مهمة السرد كاملة، فهو المنظم الأول لمنطق الحكي الروائي بامتلاكه لسلطة السرد، وقيامه بالوظيفة السردية منفردًا فى سائر فصول النص، وتخلي الكاتب عن موقع السارد يجعله يختفى تمامًا من النص؛ لأنه الموقع الوحيد الذي يُمكنه الظهور من خلاله منظما لفضاءات السرد، وهذه التقنية المركبة فى السرد ارتفعت بالرواية إلى ذروة النضج الفني، على حدّ قول الدكتور عبد الملك مرتاض "إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب؛ بل يترك

---

١ – د. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة د. سيزا قاسم، مجلة ألف، القاهرة، ص٨٩، العدد السادس ربيع ١٩٨٦م.

لإحدى شخصياته إنجازه.."[١] رغم أنه أسهب فى الوصف إسهابًا بالغًا، مما أبطأ الحركة السردية أحيانًا.

وتمثل وكالة عطية بمدينة دمنهور مركز الفضاء المتخيل، وبؤرته في الرواية، ومن خلالها يبنى النص الروائي فضاءًا متعدد الأبعاد والإشارات والمسافات، يتناسل عبره الواقع الخارجي بكل أبعاده التراتبية والمجازية، موظفا الكاتب تقنية سردية الرحلة،[٢] كأداة لإحكام بناء فضائه السردي بأمكنته المتعددة، ولم يبن الكاتب رحلته على الانتقال من دولة إلى دولة أخرى، أو من مدينة إلى مدينة أخرى، بل رحلة داخلية من سطح مدينة دمنهور إلى قاعها حيث الوكالة، ومن شوارعها وميادينها المعلومة إلى أزقتها وحواريها المجهولة، وطبيعي مع تلك الرحلة ألا يختار قطارا أو سيارة، بل درّاجة بما يتناسب مع شخصية بطله الصعلوكة، إنها عجلة محروس، "ينعطف الصعلوك على الصعلوك انعطاف السائل اللزج على منحدر. هكذا محروس وأنا؛ كلانا انعطف على الآخر."[٣] ثم رأينا رحلته إلى الوكالة مرة ثانية عبر وسيلة أخرى هي الحنطور، وفي المرات التالية سيرا على الأقدام بين الوكالة والحواري المحيطة ذهابا وإيابا، وسواء أتمت

١- فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد، ص (١٠٤).

٢- سردية الرحلة خطاب يتضمن بنى أساسية، ومستويات تشكل نسقًا متماسكًا يختزن بداخله طبقات قولية دلالية متلونة ومتدرجة فى سرعتها، وبُطئها، وفى حركتها، وسكونها. د/شعيب حليفى، الرحلة فى الأدب العربى، ص٢١٨، سلسلة كتابات نقدية أبريل ٢٠٠٢، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة .

٣-الرواية، ص١٢.

الرحلة بالدراجة أم بالحنطور أم سيراً على الأقدام، فإنها تبقى حيلة من الحيل الممهَّدة لبناء الفضاء الروائي، أو عنصراً من العناصر المكونة له، انطلاقاً من أن الشخصية الراحلة ستخترق الأمكنة، وستقوم بإحياء العلاقات فيها، وهذا ما قام به الأفندي مجهول الاسم –طوال أحداث الرواية– القادم إلى هذا العالم المجهول، فوكالة عطية فضاء مغلق على أهله حتى كانت رحلة البطل؛ لتخترق هذا العالم حاملا من كل حجرة من حجر الرواية قصة وكاشفا سرا لرجالها ونسائها حتى إذا قرأى القارئ الفضاء في صورته الكلية اقتنع القارئ بمسوغات إغلاقه، فالفقر والجريمة أبرز مسوغات انغلاق هذه النقطة المنحدرة في الهرم الاجتماعي على نفسها، إلى جانب موقعها الجغرافي المنعزل، "هذا المكان البعيد المتطرف، الذي قد لا يعرفه أبناء المدينة أنفسهم، الذين جابوها من أقصاها إلى أقصاها، وعرفوا كل خرم إبرة فيها."(١)

واتسمت سردية الرحلة في الرواية بإيجاز ووصفية العبارة، لما يقدمه الراوى من مشاهد، وسهولة الأسلوب فيما يحكيه من أحداث، وأخذت حركة السرد مسارا ارتداديا، وليس امتداديا، فانطلق السارد من نقطة مكانية مركزية، هي الوكالة في رحلات خارجها؛ ليرتد إليها من جديد، فيعود إلى المكان الذي بدأ منه، وهذا يختلف عن الحركة الامتدادية التي يتحرك فيها السارد من نقطة مركزية إلى مساحة واسعة متشعبة، دون العودة إلى النقطة الأولى، أو يتحرك من مساحة واسعة وصولا إلى نقطة مركزية دون الرجوع إلى النقطة السابقة.

١– الرواية، ص٧.

وأخيرا تكاملت سردية الرحلة عبر طبقتين مختلفتى الألوان والوتيرة، يعرفان بسردية العبور، وسردية الوصول.[١] ففى سردية العبور أطلعنا السارد على الكثير من المعالم المادية للأمكنة التى رآها، والحكايات والشخصيات التي تعرّف عليها، وفي سردية الوصول أطلعنا على تأملاته، وتعليقاته، ومقارناته، وقد جاء االنسيج السردى للرواية مكثفًا، مُحمَّلًا بالكثير من البنى الحكائية، إذ داخل البناء الروائى عشرات القصص القصيرة لشخصياتٍ وأماكن مرّ بها بطل الرواية، بداية باختراقه الفضاء المركزي المتمثل في الوكالة، ثم انفتاحه على فضاءات فرعية متمثلة في حواري دمنهور، واصفا الشخصيات والمواقف التي نجمت عن تحركه في هذه الفضاءات الناطقة بقصص أصحابها، وصولا للغاية من الرحلة، باكتشاف أسرار إغلاق فضاء الوكالة على نفسه والكامن في اللصوصية، والفقر، والاحتيال، والرذيلة، وسرّ هروب البطل (الأفندي مجهول الاسم) إليها، فضياع أحلام ثورة يوليو في تحقيق عدالة اجتماعية حقيقية سبب جريمة الأفندي بطل الرواية، التي غيرت مسار حياته، فاحتقار أستاذه لفقر الطبقة التى ينتمى إليها كان دافع البطل لإحداث عاهة مستديمة بالأستاذ ثأرا لكرامته، فضاعت فرصته في العيش كأفندي بين الناس، فتوارى في الوكالة هاربا من حياة الناس؛ لتنتهي به الأحداث سجينا وساكني الوكالة أحرار بضمان إقامتهم في وكالة عطية.

---

١ –ينظر :السابق ص ٢١٤ :٢١٨

الخـاتـمـة

الحمد لله ذى المن والفضل والإحسان، الذى بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على أكرم خلق الله: محمد بن عبد الله – صلى الله عليه وسلم – وعلى آله وأصحابه والتابعين رضى الله عنهم أجمعين.. وبعد:

فمن أبرز النتائج التى تمخضت عنها الدراسة النقدية لرواية "وكالة عطية"

– الفضاء الروائي يختلف عن الفضاء النصي أو الفضاء الطباعي، وهو مصطلح يُطلق على صورة وحيز النص المطبوع، ما تشغله الكتابة ذاتها –باعتبارها أحرفا طباعية– على الأوراق، وكذلك يُطلق على المساحات الخالية من أوراق الرواية المطبوعة، وسمك الكتاب الذي يُقاس عادة بعدد الصفحات، وطريقة تصميم الغلاف، وتشكيل عناوين الفصول، وأنماط حروف الطباعة المختلفة داخل الرواية.

– الفضاء الواقعي أو الطبيعي أو الخارجي هو الصورة الحقيقية التي عليها الواقع الخارجي المتعين الذي يعبر عنه النص الروائي، فهو بمثابة العالم المحسوس من أبنية وأمكنة وبيئة ملموسة يمكن معاينتها وتصويرها فوتوغرافيا، وهذا يختلف عن الفضاء الروائي الذي يتشكّل وجوده في النص الروائي عن طريق اللغة المجردة.

– الفضاء الروائي إطار عام لمجموع أمكنة الرواية فلا يتعدد، بينما يتعدد المكان تبعا لطبيعة موضوع الرواية الذي يفرض تغيير أحداث الرواية وتطويرها تعدديةَ الأمكنة وتوسيعها؛ لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي

يُلتقط منها.. وصورة المكان الواحد تتخذ أبعادا مكانية مختلفة في أذهان الشخصيات، فالمكان مكوّن للفضاء الذي هو أشمل وأوسع من معنى المكان.

– أن البعد الجغرافي لعب دور المحدد والضابط للمكان المتخيل محتضن الأحداث، حين يتحرك بنا الراوي مبتعدا عن شوارع المدينة بالتدريج وصولا إلى عالم وكالة عطية مستغلا الأسماء الحقيقة والوصف الجغرافي الدقيق لطريق الوصول في إضفاء واقعية على مكان روايته.

- التوظيف الجيد من الكاتب للإطارات المُحدِّدة للحيز المكاني، فالبوابة ليس مجرد محدد جغرافي لعالم الوكالة بل رمز يكشف تطور علاقة الشخصية الرئيسية بالمكان، ويبرز موقع شوادفي من هذا العالم الذي لا يملك أحد الولوج إليه إلا من خلاله، وقارن من خلال النوافذ بين المدينة والوكالة مضيفا دلالات جديدة أغنت النسيج السردي، لاسيما النافذة العشوائية التي انفردت بها فضاءات الوكالة التي لعبت دورا في تعميق جدلية الخفاء والكشف، وإدراك أسرار عالم وكالة عطية.

– طريقة تأثيث المكان ليست مجرد مسميات لفظية، تمتلئ بها صفحات النص، فالأثاث بما يحويه من أشياء لا تشغل حيزا من المكان إلا بالقدر الذي تشغل به حيزا من الخيال، فرسم بعدا جماليا للسرد، وأبرز الصور المتقابلة بين الشخصيات.

- استدعت الرواية البعد التاريخي للوكالة مع أول نظرة للسارد، وتوصيف الكاتب للبوابات والشرفات، والتماثيل، والمطارق النحاسية كلها إشارات تحمل زخما تاريخيا، ولم تتوقف ذاكرة الرواية التاريخية عند

المباني الضخمة، الضاربة بجذورها في التاريخ، بل تحوّلت إلى ذاكرة تستعيد تاريخ الأماكن، التي يمرّ بها البطل مهما كانت متناهية الصغر.

- تسمية المكان فى الرواية يحيل القارئ على المكان، الذى يحمل الاسم نفسه فى الواقع، فيتبادر إلى الذهن أن وكالة بهذا القدم كان المتوقع أن تحمل اسما تاريخيا، وليس وكالة عطية، فالمكان الروائي إن كان لا يقل في قدمه التاريخي عن وكالة الغوري إلا أن اسمه التاريخي سقط، وإن بقي البناء؛ وأظن هذا الصنيع يدل على براعة الكاتب؛ لأن الاحتفاظ بالاسم إشارة إلى الوعي التاريخي به، وسكانه أبعد ما يكونون عن مثل هذا الوعي؛ لذا غاب اسم الوكالة الحقيقي؛ ليحل محله اسم عطية.

– أن الوصف في رواية وكالة عطية اتخذ ثلاثة أشكال، جسدت الفضاء الجغرافي، أولها: استهلال مطول دقيق استغرق عشرات السطور، كلما وصل السارد إلى مكان جديد، متبعا آلية الاستقصاء لا الانتقاء، ثانيها: وصف بانورامي متحرك، يعطي صورة شمولية عامة، تقدم مشاهد مكانية كاملة، لجأ إليها الكاتب بهدف التخفيف من حدة الأحداث، وإعطاء صور متنوعة للفضاء مساوقة لحركة السرد، ومنسجمة مع تطور النص، ثالثها: وصف متقطع عابر أو "الوقفة الوصفية القصيرة"

– أن الكاتب حفر في ذاكرة روايته معالم مدينة دمنهور المعمارية، حتى يمكننا التعرف منها على أبرز خصائص الفن المعماري، لستينات القرن الماضي: من نوافذ مستطيلة، وشبابيك طولية، ومشربيات دائرية، والبروز الرخامي، والمشغولات الزخرفية، والزركشة بأفاريز، كما وظف التشكيل الهندسي في التعريف بالشخصيات.

– الوكالة بعاداتها وتقاليدها تحمل دلالة رمزية للقبيلة، والجماعة الإنسانية الأولى حيث لا وجود لدولة، ولا ارتباط بمجتمع، إنه شيخ القبيلة يعود من جديد في شخص شوادفي، قانونه يسرى على جميع أفرادها، لابد أن ينطووا تحتها، ويحافظوا عليها كطقوس مكانية، لولاها لانتهت الوكالة.

– من المحددات الاجتماعية المُشكِّلة لوكالة عطية علاقتها الوثيقة وانجذابها الروحي لأضرحة الأولياء ومقامات آل البيت ومن العادات المتجذرة فيها ترديد مواويل الغناء الشعبي والحكاوي والحودايت، والإكثار من الأمثال الشعبية فهي حاضرة على ألسنتهم، كما تسرى رُوح الفكاهة في لغتهم، التى تُحوِّل الألم إلى ضحكات ساخرة، فالسخرية مما يكرهون عادتهم كسائر المصريين، وتحتفظ لغة الوكالة أحيانا بقدر من الغموض، فلها سيمياء مكانية خاصة بها، لا يفهمها من يعيش خارجها، وتأخذ الألفاظ طابعا مكانيا، فما هو عيب ومحظور خارج الوكالة يصبح من مستلزمات التعايش في الوكالة، ويكتسب دلالات جديدة.

– أن الكاتب وظّف التشكيل الفيزيائي للمكان في بث المصداقية في فضاء روايته، فيبدو مظهره الخارجي مماثلا للحقيقة، ويجعل إدراك المكان المتخيل بواسطة اللغة ممكنا؛ لأنه أصبح جزءًا من عالم المعرفة الطبيعية المادية، المحسوسة المتحركة، أو المشمومة، أو المنظورة، واستفاد من الصور ذات العناصر الفيزيائية في تهدئة الحركة السردية الصاخبة والتخفيف من حدة الأحداث القهرية، فأكثر من الصور البصرية ذات الطابع الرومانسي، كما أكسبت صور الطبيعة المكان نوعا من العمق، فالتصوير اللغوي للمكان يتجاوز الصورة المرئية، مكونًا من مجموعها

صورة فنية ذات إيحاء لا نهائي للمادة المحسوسة، التي اختارها الكاتب مادة مشكِّلة لفضائه الروائي.

– الصورة المتجذرة للمكان في رواية وكالة عطية أدرج الرواية في باب الرواية الواقعية التي اتسمت بثنائية، أبرزت كلّ تناقضات الحياة، وتقلّبات عالمها الواقعي الغامض غموض الإنسان نفسه، ومفارقات حوادثها العجيبة، حينما يغدو الشيء ونقيضه صنوين لا يفترقان في التعبير عمّا يجري في المدينة والوكالة، فحيثما ولّيت وجهك ثمّة تقابل بين الأشكال حداثة وقدما، وتضاد في المعاني الاجتماعية والأخلاقية.

– بالغ خيرى شلبي فى الابتعاد عن النص، منيبًا عنه الشخصية المحورية في النص؛ لتقوم بدور السارد، منفردًا فى سائر فصول النص، وتخلى الكاتب عن موقع السارد يجعله يختفى تمامًا من النص؛ لأنه الموقع الوحيد الذي يُمكنه الظهور من خلاله منظما لفضاءات السرد، وهذه التقنية المركبة فى السرد ارتفعت بالرواية إلى ذروة النضج الفنى.

– سارد رواية وكالة عطية لا يندرج ضمن السارد المقيم أو العائد، بل سارد زائر، يعايش مكانا جديدا، يدخله لأول مرة، محاولا جاهدا نقل هذه المعايشة للمتلقى بتحديد جغرافية المكان، ورسم واجهاته بصورة هندسية منظمة، واستجلاء البعد النفسي للمكان مبرزًا علاقة الشخصية بالمكان بما يمنحه صفات مميزة وفارقة عن غيره.

– النسيج السردى للرواية مكثف، ومُحمَّل بالكثير من البنى الحكائية للفضاءات التي اخترقها البطل، بداية من الفضاء المركزي متمثلا في الوكالة، ومرورا بفضاءات فرعية متمثلة في حواري وشوارع دمنهور.

–وظف الكاتب تقنية سردية الرحلة كأداة لإحكام بناء فضائه السردي بأمكنته المتعددة وصولا للغاية من الرحلة باكتشاف أسرار إغلاق فضاء الوكالة على نفسه، وأخذت حركة السرد مسارا ارتداديا وليس امتداديا، فانطلق السارد من نقطة مكانية مركزية هي الوكالة في رحلات خارجها ليرتد إليها من جديد، فيعود إلى المكان الذي بدأ منه.

– اعتمد الكاتب في بناء البعد التاريخي على تقنية الاسترجاع، أو الاسترداد، دون أن ينفصل عن الحاضر، يسبر أعماق الشخصيات، ويعريها من الداخل، ليفسح للراوى المجال لاستنطاق الشخصيات بماضيها بما كان فيه من ويلات، فالمدى الزمنى للاسترجاع فى الرواية طويل؛ بغية تفسير واقع الوكالة المرير بأن هناك ما هو أمرّ منه في الماضي ألجأ الشخصيات لقبول ذاك الحاضر.

– الذّاكرة لاسيما الذّاكرة الحسيّة تحديدا أهم قنوات الوصف الواقعي الحي التي بها استطاع شلبي أن يلمّ شتات المتفرّق، السّائب من عالم الوكالة، وجعل السّرد قادرا على ملاحقة الغائب الهارب من تلك القصص الكثيرة المتشعّبة، القادمة من جوف بلدة في أقصي الصعيد، أو قبيلة في سيناء، غير أنه أصاب بنية النص السردي بتخمة ناتجة عن إدماج عشرات الحكايات والحواديت في تلك البنية، كما جعل حركة الزمن متباطئة.

وفى الختام أدعو الله بأن أنفع وأنتفع بهذا العمل، وأن أكون قد أصبت الصواب، ولم أحد عنه، فهو حسبى ونعم الوكيل. وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

* خيرى شلبي، رواية وكالة عطية، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م.

ثانياً: المراجع:

* أحمد رشدى صالح. فنون الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٩٧.

* أحمد زكى بدوى (دكتور)، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧.

* جابر عصفور (دكتور)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة.

*جورن مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهرى وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

* حسن بحراوي (دكتور)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى،١٩٩٠م.

* حميد لحمداني (دكتور)، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

*روبرت همفرى، تيار الوعي فى الرواية الحديثة ترجمة د. محمود الربيعى، دار المعارف بمصر ١٩٧٥ د. ط.

* رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.

* سعيد يقطين (دكتور)، الرواية والتراث السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

* سيزا قاسم (دكتور)، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

* شعيب حليفى(دكتور)، الرحلة فى الأدب العربى، الهيئة العامة لقصور، الثقافة،القاهرة، سلسلة كتابات نقدية أبريل ٢٠٠٢م.

* عبدالفتاح عثمان (دكتور)، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب.

* فوزية دياب (دكتور)، القيم والعادات الاجتماعية، دار الكتاب العربى، القاهرة.

* قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة المليجية، القاهرة، ١٩٣٥م.

*عبدالملك مرتاض (دكتور)، ألف ليلة وليلة دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حَمَّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بغداد، ١٩٩٣م.

* محمد الجوهري (دكتور)، المدخل إلى علم الاجتماع، وزارة الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

* محمد يوسف نجم (دكتور)، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، مكتبة الشباب.

* ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

* يوسف كرم (دكتور) تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٨٦م.

ثالثا: الدوريات:

* سمر روحي الفيصل (دكتور)، مصطلحات نقد الرواية، مجلة الفيصل، السنة التاسعة عشرة العدد ٢٢٨، جمادي الآخرة ١٤١٦هـ – أكتوبر، نوفمبر ١٩٩٥م.

* سمر روحي الفيصل (دكتور)، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد٣٠٦، ١٩٩٦م.

* مصطفى الضبع (دكتور)، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية العدد (٧٩) أكتوبر ١٩٩٨م.

* عبد الملك مرتاض (دكتور)، فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٤٠) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٩هـ– ١٩٩٨م.

* يوري لوتمان (دكتور)، مشكلة المكان الفني، ترجمة د. سيزا قاسم، مجلة ألف (القاهرة)، العدد السادس ربيع ١٩٨٦م.