آليات القص الرومانسي في عودة الروح

سعاد عبد الوهاب

حصلت على الدكتوراه بالأدب الحديث في جامعة القاهرة عام ١٩٨٦ .
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة الكويت .

المجلة العربية للعلوم الإنسانية
155
العدد 19/73

الملخص

«عودة الروح» الرواية الأولى لتوفيق الحكيم والتي استحدثت تداخل زوايا الحكي ، حيث تحل الرواية مكان السارد ، وكيف تتبادل الضمائر ما بين مداخل الفصول ونسيجها الحكائي . وبالمثل فقد تحركت الشخصيات المتباعدة طباعاً في الظاهر ، والصادرة عن القاعدة الرومانسية في الباطن ، لتلتقي عند المعنى (الغنائي/ الوطني) العام . وتتأكد آليات القصّ الرومانسي حين نضع تحت ضوء التحليل فضاءات الرواية من حيث هي جغرافيا الطبيعة ، وتاريخ الشخصيات ، ولغة أداء (مجازية) تؤازر كافة التقنيات المتآلفة لتؤدي ما يعنيه الكاتب من عنوانه «عودة الروح» وهو العتبة الأولى ، والمضمون الموازي ، الذي يفتح الباب واسعاً لتلقي دفقات الرومانسية القادمة من الزمان (اللانهائي) أولاً ، ومن بؤرة الحدث في الرواية ، ومن تواشج طرق السرد في سبيل إضفاء «التنوع» وهو في الحقيقة «توحّد» ، وهذا التوحد في الغاية هو الذي يعمق الحسّ الرومانسي ، ويتجاوز بالعمل الروائي أن يكون مجرد حالات من الانفعال أو العواطف الطائشة .

لقد قدّم الحكيم ـ في إطار الرومانسية ـ عملاً فنياً شديد الخصوبة ، متعدد طبقات المعنى ، فضلاً عن هذه الشخصيات المنعمة بالحياة ، والتي يصعب جداً أن ننساها .

مقدمة

آليات القص الرومانسي في «عودة الروح» تتطلب تحديد أمرين ، أن يكون المعيار ـ الرومانسية ـ جامعاً مانعاً واضح المعالم ، وأن تكون هذه الآليات مقررة في صلب النظرية أو المذهب . ولأن هذا التحديد المفترض غير ممكن ؛ إذ لم ينل إجماعاً في أي عصر ، بما فيه العصر الرومانسي نفسه ، فيبدو أننا ألقينا بمادة هذا البحث في متاهة بغير دليل . ومع هذا أعتقد أنه من الممكن أن نخوض هذه التجربة النقدية ، وأن نصل في نهايتها إلى نوع من الكشف المطمئن الذي يحقق عنوان هذه الدراسة . لقد تشكك البعض في المصطلح نفسه ، وأحقيته في تنظيم التلقي المعرفي ، وأشار بعض آخر إلى «رومانسيات» بعدد الرومانسيين ، ولكن أندريه ويليك أخذ الاتجاه الآخر ؛ لاينكر المصطلح ، ولا يتخذ من الاختلاف حول حدوده ذريعة لإنكار تميز[1] . إننا لكي نتجنب ماليس من صميم موضوعنا ، ولكي لانخوض في بحار الرومانسية وقد لانجد الشاطئ ، فقد رأينا أن تكون رواية «عودة الروح»[2] الأساس الذي ننطلق منه ، لنعود إليه ، وبذلك لانجتذب من النظرية الرومانسية إلا ماتستدعيه الرواية نفسها ، ومن ثم يتحدد هدف البحث في أن نرى كيف تتداعى وتتجمع مكونات سردية تنتمي إلى حقل معرفي وأساس نظري معين ، لتشكل ـ في النهاية ـ عملاً سردياً له شخصيته ، على الرغم من انتمائه إلى نوع أدبي محدد ، هو «الرواية» ، وستساعدنا هذه المحاولة في الوصول إلى مبدأ مهم ، هو أن «الموضوع» في الأدب ليس هو الفرق الحاسم الذي يحدد هوية العمل ، ويضع على غلافه بطاقة تنسبه إلى مذهب أو نوع معين . إن التشكيل الفني للموضوع هو صانع الهوية ، وهذا التشكيل ليس اعتباطياً . إن العناصر المكوِّنة تتداعى وفق قانونها الخاص ، لتتوحد ـ في العمل الجيد ـ صانعة رؤية كلية نستطيع عبرها تجريد المعنى ، كما نستطيع بالتحليل والفحص اكتشاف وجه القرابة ، أو سر التجاذب بين تلك العناصر ، وهذا مايبيح لنا تحديد آليات القص في «عودة الروح» بأنها رومانسية ، فليس هذا من التصورات القبْلية ، المستهدفة للمصادرة ؛ لأنها مستخلصة من المتن نفسه ، بدءاً من عنوانه ، وحتى الكلمة الأخيرة فيه ، ومن ثم اقتصر جهدنا على تحديد بؤرة

الرواية ، ومراقبة حركة المكونات وهي تجري نحو هذه البؤرة أو تنطلق منها لترسم خارطة الرواية ، ونسيجها المتميز . إن هذه المكونات هي أسانيد القضية المجسدة في العنوان ، وسنرى أن هذه الأسانيد لم تأخذ مواقعها عبثاً . إنها تتجمع ، وتتفرق ، وتتلون لتشغل فضاء السرد وتمنحه هذه الشخصية (أو البطاقة) الرومانسية ، وبذلك تكون قد أكدت أن الإطار أو الهيكل قد اختار مفرداته من خيوط بينها انسجام ، ومن مواد قابلة للانصهار والتمازج ، بحيث تسمح بقيام بناء له هندسته الرومانسية ذات المنطق الخاص . ولعلنا نتذكر أحد اختبارات قياس الذكاء عند الأطفال ، حيث يدفع إلى الطفل بشكل مفرغ (إطار مستطيل أو مثلث أو معين مثلاً) ثم يلقي أمامه بأشكال مختلفة ، تبدو متنافرة ، ولكنها إذا أحسن اختيار أماكنها داخل الإطار ظهر مابينها من تكامل ، بحيث تملأ الإطار ولاتترك فيه فراغاً ملحوظاً ، وهذا ما صنعه توفيق الحكيم في «عودة الروح» ، التي جمعت بين حكاية حب ، وحكاية وطن ، في نسق رومانسي واضح القسمات .

1 - عودة الروح

هو عنوان الرواية ، باب الدخول إلى عالمها ، أول ماتقع عليه عين المتلقي ، ليس عندنا دليل على أنه أول ما فكر فيه السارد ، وقد يكون تخلق وتكوّن أثناء استرساله في السرد نفسه ، فقفز من بين ثناياه ، وقد يكون استخلصه في النهاية أو قربها ، فراح يعيد قراءة تجربته ليعمق المعنى استجابة لهذا العنوان الذي وافق تصوره ، ومهما كان موقع تلك اللحظة التي تفجر فيها العنوان صانعاً باب الدخول ، فإنه يتحول إلى ملخِّص (بكسر الخاء المشددة) لطبيعة الانفعال المحرك ، وبذرة ـ على صغرها ـ ستتخلق منها الشجرة/ الرواية ، ولهذا يعرّف العنوان بأنه النص الموازي .

«عودة الروح» رمز لحلم إنساني في الخلود ، وهذه الكلمة (الخلود) سترددها فصول الرواية (ومن حق الأسلوبيين أن يهتموا بهذه الشفرة) . «العودة» تعني أن شيئاً ماكان هنا ، وذهب ، أواختفى ، على وعد بأن يرجع ، أو أننا نأمل

في ذلك ، فلا عودة إلا بعد ذهاب ، أو اختفاء . فهذا التركيب للعبارة (الإضافة) علامة رامزة على موقف . إنها «الروح» ـ بأداة التعريف ـ أي أنها روحنا التي نعهدها ، ونتوقع عودتها ، أو أننا ـ على الأقل ـ في انتظار هذه العودة ، ولم نصل حد اليأس منها ، ولعل بشائر تلك العودة واضحة الآن . إن هذا العنوان موجه إلى المتلقي ، وهو القارئ (المصري) المفترض ، صاحب العلاقة المباشرة بموضوعها . إن هذا القارئ هو نفسه موضوع الرواية ، وهذا أساس من أسس الرومانسية ، حيث تتداخل الحدود ، وتتماهى الذوات : ذات الكاتب في ذات قرائه ، وذات الرواية في ذات البطل ، كما سنرى . ولايعني أن الرواية (الخطاب) موجهة للمصريين أنها لاتعني غيرهم ، أو أنها تفقد عمومية الدلالة . إننا نشاهد «البوستر» أو نقرأ النشرة السياحية التي تتغنى بجماليات المكان وخصوصيته ، وقد نجد النص على أن هذا المكان لايتكرر في أي موقع آخر من العالم ، ويكون هذا إغراءً لنا بالإقبال عليه والتمعن فيه ، وليس طرداً وإبعاداً للآخر الذي لاينتمي إلى هذا المكان . إن «عودة الروح» مستوي «مثالي» من مستويات حلم «الولادة الجديدة» ، وهذا الحلم ـ الأرض الجديدة ـ هو الحقل الدلالي الذي يؤطره العنوان ، من ثم يتم استدراج المتلقي/ القارئ إليه عبر الصفحات التي تتجاوز الخمسمائة ليتحقق الالتحام مع المعنى ، الذي يخرج من دائرة الوجود المفترض ، أو الوجود بالقوة ، إلى دائرة الوجود المعاين ، أو الوجود بالفعل ، من ثم تأخذ صفحات الرواية موقع البرهان على قضية مطروحة في العنوان .

إننا نعرف ـ من خلال ممارسة فعل القراءة ـ أننا نصادف العنوان أول ما نصادف ، وأنه يمثل قوة جذب (أو طرد) ، وأنه في حال اجتذابه لاتلقيه جانباً على الإطلاق . إنه الدليل الذي يحدد المسار ؛ البوابة التي توجه التلقي ، وتضبط إيقاع العمل ؛ إننا نصطحبه حتى النهاية ، فهو حاضر أبداً في درجة ما من الاهتمام ، بقدر ما يثير من الدهشة أو التوتر أو التفاعل مع الأحداث المتنامية ، وهذا الحضور يلون التلقي ويوجه التأويل في كل مشاهد العمل . إننا حين نقرأ في أول الرواية ، أو في ثنايا جزئها الثاني حواراً يتصل بنمط معيشة الفلاح وإيوائه لدوابه في الغرفة نفسها التي يعيش فيها مع أسرته ، فإننا بمرجعية

معلوماتنا الصحيحة ، وإدراكاتنا الحضارية نستهجن هذا ، ونعده علامة تخلف مادي وفقر في الوعي ، ولكن ومضات العنوان «عودة الروح» ستمثل نوعاً من القلق يجعلنا نتوقف عن إصدار هذا الحكم ، انتظاراً لوجهة النظر التي علقها السارد في شكل قضية تبحث عن برهانها ، وهذه القضية في صيغة العنوان وموقعه ، وهذا سيجعلنا نميل إلى تقبل تفسيره الخاص لهذا المشهد المنفر الذي يجمع بين الفلاح ودوابه في غرفة واحدة ، فاصطحاب العنوان «عودة الروح» سيعيد تلوين المشهد المستهجن ليأخذ موقعاً أقل استهجاناً ، وربما موقعاً يناقض الاستهجان ؛ إذ يعمل التلوين المتسلل على جعله مَعْلماً من معالم حضارة الروح ويقظة الضمير وتسامي الشعور ، بل الإيمان بوحدة الكون . إن المتلقي يستقبل هذا التحريض أو هذا الاقتراح ، ويميل إلى الاستجابة إليه وتقبله ، مادام قد تقبل العنوان ، فلم يكن طارداً له مبعداً عن القراءة . وإذا كانت «العودة» تحمل إيحاءً يوتوبياً أو مستوى من الحلم الإنساني بولادة جديدة ، فإن الإضافة إلى «الروح» تؤكد المنحى الرومانسي ، حيث يتسلط الشعور ، وتسيطر قوى الانفعال ، لتحدد ، أو توقف انفرادية العقل بالحكم . فالروح هي المنصوص على عودتها ، وهي القوة المفردة ، أو المنفردة .

إن «العودة» قد تحققت في عدة مستويات من التاريخ إلى الواقع ، ومن الفرد إلى المجتمع . عاد «أوزوريس» الممزق والمشرد المغترب إلى الوطن ، كما عاد «سعد زغلول» من المنفى إلى الوطن ، وعاد «شعب» شارع سلامة إلى حياته المألوفة بعد أن حملته الأماني العاطفية إلى حالة استثنائية من المشاعر الملتهبة تجاه «سنية» ـ الفتاة/ الرمز ، الجميلة . وكذلك عاد مصطفى راجي عن سعيه المنحرف المضلل وراء الوظيفة الحكومية إلى اليقين بأن «التجارة» هي المصدر الصحيح المضمون لحياة رغدة متوسعة . وهكذا كان العنوان علامة دالة جامعة ، تستوعب جهات المتن الروائي وتختزله في شكل اقتراح قبل القراءة ، ثم في صيغة قضية تمت البرهنة عليها بعد القراءة . وهذه العلامة الدالة كما تستوعب حركة المتن فإنها تتحول إلى «عصا المايسترو» التي تضبط إيقاع العمل ؛ أي أنها تحدد مفاصله ، وتوضح محاوره ، وتحكم نقاط التواصل بين هذا وذاك ، وبآخر

عودة ، وفيها تقترن عودة الزعيم المنفي ، بخروج الشعب (أسرة شارع سلامة) من السجن إلى المستشفى تمهيداً للإفراج عنهم . هنا يكتمل البرهان ، ويتحقق العنوان ، وكذلك فإن آخر عبارة في الرواية تحمل هذه الدلالة ، وهذا أمر يدخل في تصميم (تخطيط) الأحداث التي تأخذ شكلاً دائرياً ، إذ بدأت بمرض ؛ جماعي استولى على «الشعب» إذ أصيب بالحمى الإسبانيولية ، ومع غرابة اسم المرض ، ومايدل على أنه «غريب» وافد عليهم ، فقد واجهوه جماعة ، إذ استلقى خمستهم ـ بمن فيهم الخادم مبروك ـ على أسرة متجاورة (وإن كان الخادم قد افترش مائدة الطعام الخشبية) . وقد دهش الطبيب لهذا المنظر ، وحين عرف تشبثهم بهذا الوضع المنافي لمطالب المرض في ذاته (مما يعني أن السارد أراد معنى آخر يتجاوز واقع المرض إلى رمز المواجهة) كان تعليقه : «يظهر أنكم من الأرياف» . لقد وضع السارد معلومات هذا المفتتح تحت عنوان «تمهيد» ، وهو تمهيد دارت حوله محاور الرواية من أولها إلى آخرها . هذا الحس الجماعي ، هذا التوحد في الألم ، ثم هذه الأصالة الفلاحية الريفية ، ثم تتموج الأحداث متقدمة أو مرتدة ، ولكن المشهد الأخير لايخلو من تدبير يؤدي فيه المصادفة خدمة «جمالية» لتدوير الشكل الفني ، وذلك حين يساق الرجال الأربعة (لأن العمة زنوبة لم يقبض عليها إذ لم تشارك في المظاهرات) إلى معتقل القلعة ، وقد ضبطت المنشورات الثورية في بيتهم ، وقد بذلت المساعي لإخراجهم من المعتقل ، ولو إلى المستشفى بدعوى مرضهم ، وفي المستشفى عادهم ذلك الطبيب ، ولكنه ـ هذه المرة ـ يعيد صياغة عبارته ، فمن قبل كانت الإشارة المحددة بأنهم من الأرياف ، أما الآن ، في آخر سطور الرواية ، فإنه يقول : «هو انتم . . وبرضه هنا كمان جنب بعضكم . . الواحد جنب أخوه» . «هنا كمان» تحمل معنى الدهشة والإقرار بغرابة الثبات على الخصال ، ولكن إضافة «جنب أخوه» تفسر المشهد المستغرب ، وتلونه من تلك الحالة الأولى ، إلى حالة الضد ، لأن التجاوز المكاني أسفر عن «أخ» موقعه إلى جانب أخيه . وفي هذا التفسير أضيفت «القيمة» : التوحّد ، وهو المحور الأساسي في المفتتح ، وهو الخلاصة في صفحة الختام ، وهو المعنى الثابت في أقسام الرواية . وهذا المدلول ليس مقحماً

على مايثيره العنوان «عودة الروح» ، ومايستدعيه أو يؤصله من حقل دلالي ، لأن «الروح» (المعنى المجرد أو المدرك الذهني) يرتبط بالجسد أو المادة ، فلا عودة إلا من خلال هذا المجسد ، وهذا المجسد ـ في الرواية ـ هو هذا الشعب المختزل في أسرة معينة ، تقطن المنزل رقم ٣٥ من شارع سلامة ، بالحي الشعبي العريق ، حي السيدة زينب . وهذا العنوان نفسه للسكن يؤدي إلى أن يكون عنوان الرواية ليس مفجراً للبؤرة الأساسية التي تطفو على مراحل الفعل عبر فصول الرواية وحسب ، وإنما يؤدي أيضاً إلى استحضار نقطة البداية ، لتلتقي في تناظر يتبادل الرسالة مع نقطة النهاية ، وبهذا يتأكد مفهوم موازاة العنوان لمحتوى المتن بكل تضاعيفه وتفاصيله ، ومن ثم في هذا التلاقي تكتمل دلالة العمل ، أو تنغلق لتصل بالمتلقي إلى المعنى الكلي ، وإلى استخلاص شخصية البطل ، الذي قد يبدو فرداً ، أو فردياً في بعض فصول الرواية ، وبخاصة إذا احتكمنا إلى القياس الكمّي لمساحة الظهور والمشاركة في صنع الأحداث ، ولكن عندما تنغلق الدلالة بانتهاء الجملة الأخيرة ، وتبدأ عملية الاستعادة والتحرك الحر للتذكر ، وتتحرر الذاكرة من سيطرة النظام السردي المستوعب على مراحل القراءة ، بمعطياته الزمانية/ المكانية الخاصة ، فإن الذاكرة تتحرك في عملية تجريدية متفاعلة تسعى إلى قولبة الحكاية في شكل مختزل يمكن للذاكرة أن تسيطر عليه ، وتصنفه ضمن مقتنياتها وأنساقها التي تؤثر التجريد بوصفه صيغة مركزة تحتل مكاناً محدوداً ، وفي هذه العملية الذهنية المركبة يتجلى البطل الكلي ، أو الجمعي ، إنه الشعب ، شعب شارع سلامة ، أو شعب مصر ، لا فرق ، لأن الأفعال والأماكن التي صنعت فضاء النص راوحت بطريقة موقعة بين الفردي والجمعي .

«للعودة» مدلول تاريخي ، فالتاريخ عودة إلى زمن مضى ، وللتاريخ مدلول رومانسي ، لأنه استشفاف لما لا نعاين أو نحايث[3] ، وليس مصادفة أن والتر سكوت (1771 - 1832) يعد أحد عمد الرومانسية ، ومؤسس الرواية التاريخية معاً ، و«للعودة» مدلول نفسي كذلك ، وقد اجتمعا (التاريخي والنفسي) في عبارة صاغها «ويليك» يحدد الفرق بين الرؤيا الرومانسية والرؤيا الصوفية ، فالرؤية الرومانسية «هي البحث عن التوفيق بين الذات والموضوع ، بين

الإنسان والطبيعة ، بين الوعي واللاوعي[4]» . وينص على «الروح» محددة لمعالم العودة ونوعيتها . والروح في مقابل الجسد ، والروح من مادة لغوية توحي بالراحة ، وبالحركة ، وبالحرية ، وبرفض القيد ، وهي بهذا ذات استدعاء تلقائي لعالم المشاعر والعواطف والانفعالات ، بما يؤكد أن يكون العنوان موازياً لمضمون الرواية في شكله ومحتواه الشامل .

2 ـ الراوي الذي يعرف كل شيء

قبل أن ندخل إلى تفاصيل ما يترتب على موقف السارد وإشكالياته نوضح مقولتين :

تتعلق الأولى بمفهوم السرد وحركته ما بين الراوي (المرسل) والمرويّ له (المستقبل) والقصة المسافرة بينهما ، وهو أن القسمة بين السرد الموضوعي ، والسرد الذاتي تكاد تطابق الراوي المحايد (الذي تؤثره الواقعية) والراوي المنحاز لرؤيته (الذي تؤثره الرومانسية) . المقولة الأخرى أن «عودة الروح» قدمت بطريق السارد الموضوعي ، ضمير الغائب ، الراوي المختفي خلف الكاتب ، وهو الراوي الذي يعرف كل شيء ، ويفترض ـ نظرياً ـ أن هذا الراوي المقابل للكاتب ـ أو العكس ـ محايد ، لا يتدخل ليفسر الأحداث ، وأنه ـ حين يتدخل ـ فإنما ليصفها وصفاً موضوعياً ، كما تبدو إذ يراها ، أو كما يستبطنها في أذهان الشخصيات . (ولذا يسمى هذا السرد موضوعياً ، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكى له ، ويؤوله[5]) . من هنا نعرف أن سارد «عودة الروح» شخصية اعتبارية ليست مشاركة في العمل ، ولا تأثير لها في الأحداث ، من ثم لم يتحدد فضاء الرواية (أو جغرافيتها) بإمكان حضور هذا السارد (أو الراوي) أو حضور شخص آخر من داخل الرواية يبدو شديد الارتباط بهذا السارد ، أو يتماهى معه لأسباب فنية معروفة[6] . لقد رُويت أحداث ترجع إلى أزمنة ماضية ، وأماكن نائية ، ليس في استطاعة الشخص ذاته أن يكون فاعلاً فيها ، أو جامعاً حاضراً بينها ، كأن يستعيد محسن ذكريات ترجع إلى زمن طفولته حين تعلق بالأسطى شخلع (العالمة) ، وأتاح له التدليل أن يشارك وأن يجلس بين أفراد التخت الموسيقي ،

وهذا الزمن المسترجع يوازي (على التقريب) ما تحدث به الدكتور أحمد حلمي (والد سنية) حين كان طبيباً يصحب فرقة من الجيش المصري تجتاز مجاهل السودان ما بين صحراء وغابات ، وقد أوشك أن يودي بحياته لجهله بالطبيعة ، وبسلوكيات الحيوان في تلك المجاهل . إن هذا التوازي الزمني يمكن استخلاصه بالتعرف على أعمار الأشخاص الآن . وأطوار حياتهم فيما بعد ، والمواقع التي كانت تعيش فيها قبل بدء السرد ، ولكن الراوي أتاح لمحسن أن يتذكر ويصف ويستطرد ليؤكد ذاته ، كما أتاح للدكتور أحمد حلمي أن يقص على رفاق مجلسه اليومي أمام الصيدلية بعض ما يتغنى به من غرائب تجاربه العملية في السودان للقصد نفسه ، أي تأكيد الذات (وهذا نازع رومانسي بالطبع ، وسنعود إليه في مكان آخر ، كما ستكون لنا وقفة مع حكاياته من منظور آخر) . ولعل هذا يمثل جانبا من «الضرورة» التي حملت السارد أو رجحت عنده ، أن يفضل طريقة السرد الموضوعي ، على الرغم من اعتقادنا أن الطريقة الأخرى (السرد الذاتي الصادر عن الـ «أنا») كانت أكثر استجابة لخصوصية الرؤية ، وذاتيتها ، وعمر الشخصية المحورية (محسن) التي تجتاز سن المراهقة إلى الشباب المبكر ، وقد نقبل هنا تعليل «توماتشفسكي» إذ يرى أن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي ، وأن هذه الغاية لابد أن تكون طموحة ، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن ، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب ، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المرويّ له ، أو على القراء بوجه عام[7] .

قد يكون من المهم ـ بالنسبة إلى موضوعنا ـ أن نستدرج إلى طرح ما بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي من فروق ، دون أن نغرق في قضية المفاضلة . إن بعض المهتمين بالأساس النظري (البنيوي) لنقد الرواية يرى أن الراوي الذي يعرف كل شيء راو سيئ ، إذ يعده بمثابة أن يكون هو نفسه الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم التدخل ، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين ، ومن ثم فإن هذا الراوي الذي يعرف كل شيء هو راو يكشف الكاتب ، ويسقط المسافة الضرورية التي كان على الكاتب أن يقيمها بينه

كشخص له أفكاره وأحاسيسه وذاتيته ، وبينه بوصفه فناناً قادراً على أن يصور شخصياته بما يخصصها بهويتها ، ويميزها بحقيقتها واختلافها عنه من جهة ، واختلاف بعضها عن بعض من جهة ثانية . وإلى هذا ، فإن الكاتب مطالب بتدبير راو قادر على التشخيص ، أو على صياغة عالمه المروي ، الذي ليس هو بالضرورة عالمه الشخصي[8] . وهنا نصل إلى الكاتب المختبئ خلف الراوي في «عودة الروح» لنلاحظ أن هذا الكاتب غير مقتنع أو غير قانع بموقفه ، وشديد التململ من مطلب الحياد المفترض فيه أو المفروض عليه ، ومن ثم سنجد كثيراً أنه يوجّه أمراً خفيّاً للراوي بأن يلزم الصمت ، وأن يتنحى جانباً (بعبارة أخرى يتبادلان موقعيهما) ليتيح له هو الكاتب / البطل أن يعبر عن ذاتيته المتميزة ، أن يحابي وجوده الخاص ، أن يلقي القناع جانباً ويكشف عن أفكاره ومشاعره ، مؤثراً أن تكون أفكاره سافرة محددة مباشرة صادرة عن نفسه بغير وسيط لابد أن يفقدها (مثل أي وسيط بين طرفين) قدراً من حرارتها وصراحتها وهذه الحدة وتلك المباشرة هي النهج المألوف في الكتابة الرومانسية أحادية الجانب عادة ، وهذا الدفق المباشر أيسر أداءً من أن يعاني الكاتب كيف يتدبر أمر الموضوعية بكل ما تتطلب من تعدد الأصوات وحياد الوصف والتحليل .

وهكذا ، في «عودة الروح» لا يكفي أن يكون «محسن» ـ الشخصية المحورية ، أو البطل ـ رومانسياً ، كما سنرى في فقرة تالية ، وإنما يضاف إليه هذا الراوي الذي وضعه السارد قناعاً لشخصه ، وقناعاً لمحسن في الوقت نفسه ، مما يكاد يجعل من الثلاثة شخصاً واحداً ، هو توفيق الحكيم نفسه ، دون أن نحكم بالمطابقة بالطبع ، فهذا مرفوض من أساسه . ولكن توفيق الحكيم السارد والراوي الذي يعرف كل شيء ، وهو الفتى محسن في الوقت نفسه ، وسيكون من الطريف ، ومن المطلوب أيضاً أن نعرف إلى أي مدى استطاع النص أن يحدد فروقاً بين هؤلاء الثلاثة ، وما المساحات المشتركة المتماهية بين ثلاثتهم ، إذ إن القارئ يدرك بالبديهة أن هناك حدوداً ومدى لقدرة كل واحد من هؤلاء الثلاثة يفترض أن يحققها في علاقته بصنع الرواية على المستوى الوظيفي ، أي الدور المنوط به ، وليس مطلوباً أن تختلف الأدوار أو تفترق كلية ، فستبقى هناك دائما

مساحة مشتركة ، مثل تلك التي تمثلها الدوائر المتداخلة ، ولكنها لا تتحول إلى ما يشبه الأواني المستطرقة ، أي علاقة التوازي البحت ، فتوفيق الحكيم عام كتابة الرواية 1928م ، كان في الثلاثين من عمره ، وقضى في باريس عدة سنوات ، وعايش موجة «الموردنزم» ، وتطلع إلى اقتناء بعض نفائسها ، ولكنه ـ لأسباب نص عليها في مكان آخر[9] ـ لم يدفع بها إلى روايته ذات النمط الكلاسيكي البعيد تماماً عن التجريب ، وكان «محسن» في الخامسة عشرة ، طالباً في المرحلة الثانوية ، يعيش تجربة الحب الأول ، وكما هو الغالب في هذا الحب المبكر فإن الفتى المراهق ـ من خلال الحلم الرومانسي بالطفرة والصعود في سلم النضوج ـ يتعلق بفتاة تسبقه في العمر ، وفي نضج السلوك ، وهذا ما حققته الرواية في محور (محسن ـ سنية) ، ومع هذا فإن هذا الحب الأول ، من زاوية «محسن» كان غنياً بالأفكار (الوطنية) التي تزاحم غنى المشاعر (الشخصية العاشقة) . وبهذا تسرب قدر ليس بالقليل من هذه الأفكار ، وتلك المشاعر التي هي ملك للكاتب شخصياً ، الكاتب الناضج ، إلى محسن العاشق المراهق ، بتواطؤ وتدبير من الشخص الثالث كليّ المعرفة ، وهو الراوي وهذا هو الملمح الرومانسي الذي قيد طاقة الراوي أو أبطل وساطته ، ليصب نبع الكاتب عند البطل «محسن» بشكل يتجاوز قدرات المراهق المعتاد ، ويخدش ـ من ثم ـ مصداقيته .

إن الراوي في «عودة الروح» متبحر تماماً في التاريخ المصري القديم ، وفي نشأة الحضارات بوجه عام ، ومعرفته الواسعة هذه تدفعه إلى الخروج عن حياده المفترض ، فيسبق الشخصيات التي يروى عنها بأن يفضي بما ينبغي له أن يتركه لها ، وكأنه يغادر موقعه الخفي وراء جميع الشخصيات ، حيث يطلب منه عدالة توزيع الاهتمام وتوازن الخبرة ، ليحل في شخص بعينه ، وربما آثر أن يكون حلوله في هذا الشخص مرتبطاً بمشهد أو علاقة محددة ، وبالنسبة لما نحن بصدده فإن خروج الراوي عن الدور المحايد يتحدد (غالباً) بأن يكون على الطرف الآخر من المشهد «سنية» أو شيء يتعلق بحب محسن لها ، أو قضية ذات علاقة بالتاريخ المصري القديم ، أو طبائع الحياة الاجتماعية المصرية ، ومن ثم تستغل رغبة السارد في الدفاع أو التمجيد حسب قدرة السياق ، فتعلو الموجة حتى

يتماهى السارد في الراوي ، ويتماهى الراوي في البطل ، كما أوضحنا من قبل ، ومن ثم تفقد صيغة ضمير الغائب مبررها الأساسي كأحد أساليب السرد .

إن الراوي العالم بكل شيء ، يأخذ مواقع الراوي المشاهد الذي (قد) يتشكك في دقة معلوميته وشمولها في جملة واحدة تقريباً ، كان يمكن أن تصدر عن الراوي المشارك المتكلم (بالأنا) وذلك حين استدرج ثلاثة من أفراد «الشعب» للمثول في بيت الجيران بحيث يشاهدون «سنية» ويقعون ـ على التوالي ـ في نطاق تأثيرها المباشر بعد مرحلة التمني على البعد ، فبعد أن ذهب «محسن» وغنى معها إذ صحبته بالعزف على البيانو ، ذهب عبده ـ طالب الهندسة ـ لإصلاح سلك كهرباء (ويا له من سبب !!) ثم ذهب سليم ـ ضابط الشرطة الموقوف عن العمل لسبب خلقي لإصلاح البيانو نفسه ، الذي يرى محسن ـ وقد عصفت به الغيرة ـ أنه أبداً لم يكن بحاجة إلى إصلاح . هنا يقول الراوي ـ (في مطلع الفصل الرابع عشر ـ الجزء الأول) : «لا أحد يدري إن كانت هي مداعبات القدر ، أم مداعبات شخص من البشر[10] ، وهذا ينافي ما يفترض في الراوي العليم بكل شيء الذي لا يندّ عنه شيء مما في متن الرواية ، فهذا العلم المحكم هو الذي يحكم العلاقة بين الأفعال والأشخاص ، ويجعل من الراوي «مهندساً» ومدبراً يُحسن تصميم المساحات وتقدير الأزمنة وانتقاء الأشخاص ، موافقة للمشاركة المطلوبة لصنع موقف بعينه ، وهكذا يتم تشكيل الفضاءات بأن تكون مشغولة على نحو أمثل . فإذا كان الراوي يرى أنه «لا أحد يدري» فقد جعل نفسه من زمرتهم ، وتحول من موقع العليم إلى موقع الذي يشاهد ، وربما إلى راوية / بطل ، يروي حكايته الخاصة ، ويقتصر علمه على حيز إدراكه ، وإن لم يسق روايته (أو مروياته) في صيغتها المستقرة ، وهي استخدام الـ «أنا» معلنا عن الحضور والمشاركة ـ بدرجة ما ـ في كل ما يرونه . وهنا نستدعي عبارة رددها هنري جيمس ، وسارتر من بعده ، تقول : «ينبغي على الراوي أن يقتصر على ما يمكن أن تدركه شخصياته فحسب ، وينبغي أن يقدم رؤية كل شخصية لا أكثر ، إذ إن ما وراء ذلك ليس سوى مزاعم فارغة[11]» ، وقبل أن نحدد موقفنا من هذه «الصيغة الخاصة» ـ إن جاز التعبير ـ سنقبل ونذكر بالمقولة التي ترى أن

صيغة الـ «أنا» تقرّب العمل الروائي إلى الرومانسية ، فهذا الحضور الذاتي الطاغي يناسبها ، وهذا التركيز على البطل الفرد يتفق ورؤيتها للإنسان ، وهذه «الأنا» ضمانة للاعتناء بالمشاعر والانفعالات وتعقبها داخل النفس ، وإعطائها الأفضلية على الوصف وتقسيم الاهتمام (بالعدل) بين عدة شخصيات ، فليس من الخطأ أن تكون السمات العامة للرواية الواقعية هي الوجه المقابل لهذه الطريقة . وهنا نستطيع أن نقول عن «الراوي» ـ في «عودة الروح» إنه على الرغم من غيابه ، أو اختفاء الكاتب وراءه ، فإنه ينقسم ، أو ينشطر ، إلى راو موضوعي ، يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات ، لأنه حاضر في كل المشاهد ، ملمّ بجميع الأسرار ، (على الرغم من تلك العبارة المشككة السابقة ، التي لم تتكرر) وراو آخر رومانسي ، ينسلخ عن ذلك الآخر ويخرج عن سيطرته ، لأنه يصدر عن رؤية «محسن» ، أو أن «محسن» يحل فيه في عديد من المشاهد ، والمواقف وبصفة خاصة فيما إذا كان الأمر يتعلق بالتاريخ المصري القديم ونشأة الحضارة تتجاوز معرفة الكاتب ، وتتجاوز معرفة «محسن» أيضاً ، الذي يأخذ خطوات لها طابع التعقيب ، أو التعقب لما بدأه الراوي من قبل ، وأسس له في سرده . ونقدم مثلاً واحداً نوضح به هذا الأمر المؤثر في التبئير[12]» حيث تتدخل رؤى الراوي (المحايد أو يفترض فيه الحياد) ورؤية البطل المعبر عن ذاته الخاصة ، هذا المثل نأخذه من تيمة «التوحد في الألم» ، فبعد أن عاش ثلاثة من شعب شارع سلامة أفراح الحلم بالفوز بقلب سنية بدأت الموجة ترتد ، بذلك الصدام السافر بين المحبوبة ، والعمة العانس الفظة «زنوبة[13]» مما أطاح بتلك الأحلام الوردية التي ارتفعت بمدارك الشخصيات الثلاث (محسن ـ عبده ـ سليم) من المحدود والمادي إلى أفق الإنسانية والتسامي . لقد جاء زمن التوحد في الألم ، عقب زمن التنافس / التنافر بسبب الحب ، في فترة الحلم بالفوز انطوى كل على نفسه يفكر كيف يفوز منفردا بالقلب الذهبي ، فلما عاين الجميع الهزيمة تجمعوا بغير حقد فيما بينهم ، ففي هذا التوحد مواساة لنفسه كذلك . لقد طرح الراوي هذا المبدأ في عدة أماكن من جُزْأيْ الرواية ، وأبرز هذه الأماكن ما جاء في الجزء الثاني ص81 ، 192 . لقد بدأ هذا بمثابة تلوين لفكرة سبق إليها

وعرضها الأثري الفرنسي (مسيو فوكيه) في حواره مع مهندس الري الإنجليزي (مستر باك) عن طبيعة النفس المصرية وتقبلها للعمل وفلسفته . إن مسيو فوكيه في صيغة حوارية (حاضرة) يشير إلى خاصية عاطفة السرور بالألم جماعة (ص600) ، والسرور الخفي واللذة بالاتحاد في الألم (ص 61) هذا التأسيس للفكرة لا يضع في اعتباره أحداً من شخصيات الرواية ، لأن الأثري الفرنسي يقصد إلى جوهر رؤيته التاريخية الحضارية ، وهذا يتفق ومهمته العلمية وتكوينه الثقافي ، وهنا يتخلف الراوي ليتكلم مسيو فوكيه في صيغة حوارية مسندة إليه بشكل مباشر ونصي ، فهو الذي يقول ، وهو الذي يحدد ويشرح ويمثل ، وليس الراوي الذي اقتصر جهده على وضع طرف خيط الحديث في يده . ونستخلص من هذه ثلاثة مؤشرات : صيغة الفعل (الحاضر) وتوجيه الخطاب إلى المهندس الإنجليزي وردّه عليه بصيغة الحضور نفسها ، وطريقة كتابة المشهد حيث يتوقف السارد لتبدأ الشخصية في الكلام بذاتها معبرة عن حضورها ، إنه يتحدث عن «عمالنا» أي عمال أوروبا أو فرنسا ، و«فلاحوهم» يقصد الفلاحين المصريين ، ويرد المفتش الإنجليزي : «ما كنت أحسبك جاداً» (ص61) . وهنا نكتشف فروق الصياغة ، وأول ما نلاحظه أن الراوي حين ينقل «المعنى» إلى مستوى موضوع الرواية أو محورها الأساسي «المعلن» ـ وهو قصة حب سنية وما يتصل به ـ فإنه لا يتخلى عن موقع الراوي ، إنه يصف ويسرد ، ولا يتيح للشخصية أن تتحدث عن نفسها مباشرة ، ففي المشهد الأول يصف ما أحسه «محسن» من تغير على وجوه مستقبليه ونبراتهم في محطة القطار ، عقب عودته من العطلة ، وقد قضاها بين والديه في ريف دمنهور :

«واتجه الرفاق بعد ذلك إلى محطة الترام ، وركبوا إلى حيّ السيدة زينب ، وهم يسألون محسن طول الطريق عن أهله ، وعن دمنهور ، وعما رآه ـ وهو يجيبهم ناظراً إلى وجوههم وأصواتهم ، وكأنما يلاحظ فيها تغيرا قليلاً ، ورنيناً غير مألوف ، لكنه ليس يدري بعد إن كان ما يلاحظ صحيحاً ، أو أنه خيال مسافر قادم! إنه يلمح على وجوههم مسحة من كآبة هادئة ، وفي أصواتهم خفوتاً ثم كثيراً من الصمت ، كأنما هم لا يبطنون فرحاً ولا ابتهاجاً . . . ومع

ذلك شيء عجيب! إنه يحسّ ازدياد قربهم إليه ، ويشعر كأنما كل ما يملكون من ابتهاج الساعة ـ إن كانوا يملكون ـ فإنما هو لعودته[14]» . وبعد أكثر من مئة صفحة ، وقد تم استسلام الثلاثة للهزيمة العاطفية ، فإنهم يلتقون عند فكرة المعبود الذي يتألمون كلهم من أجله (ص191) ، ثم تقول الفقرة التالية لهذا مباشرة : «**لو أن محسن ذكر الآن رأي الفلاحين في الضيعة يكدون ويتألمون ، وهم يغنون في سبيل المحصول معبودهم المرتفع أكواماً أكواماً ، وهم حوله العبيد بمناجلهم وأقدامهم وأجسادهم العارية التي قرحها القر والحر والعمل والظلم ، لقد فكر يومها هو الآخر في معبوده ، وخطر له خاطر ارتعد له : هل يستطيع أن يتألم هو أيضاً في سبيل ذلك المعبود ، أو أنه ليس من دم هذا الفلاح؟[15]»** وهنا ملاحظة (بنيوية) مزدوجة ، ومن حيث صيغة الخطاب ـ وكما قدمنا ـ فإن الراوي قد تولى بالوصف الكشف عن هذه العاطفة بطريقته هو ، وليس بطريق الحوار ، ولعل هذا يدل على عدم ثقته في أن شخصياته (المصرية) تستطيع أن ترتفع بوعيها العاقل المتدبر إلى مستوى التعبير عن هذه الفكرة الدقيقة العميقة (التوحد في الألم من أجل المعبود) ، ومن ثم أسند الخطاب إلى الأثري الفرنسي صراحة (ص60) ، واكتفى بالوصف والسرد حين وصل الحديث إلى محسن وصاحبيه ، فتغيير الصيغة والمسند إليه ينبئ عن مستوى الشخصية وقدرتها على تحديد أفكارها والتعبير باللغة عنها ، وليس من بأس أن تكون عواطف وأفكار بعض الشخصيات متجاوزة قدرتها على الإفصاح (وقد يكون العجز عن البلاغة هو البلاغة) ، وهذا يتجانس وقول سابق بأن المصري يعلم بقلبه ، وأنه قد لا يعلم أنه يعلم ، لأنه علمه مغروس في تجربته الفطرية ، وليس مكتسباً بعقله الواعي ، ولكننا حين نراجع المشهد الذي تم في بيت حامد بك العطيفي ، وتحاور فيه الفرنسي والإنجليزي ، سنكتشف أنهما كانا وحيدين ، وأن مضيفهما كان يظن أنهما أخذتهما إغفاءة الظهيرة ، فلم يرد أن يزعجهما ، ثم نادى «محسن» وقدمه إليهما . .الخ (ص64) ، مما يؤكد أن «محسن» لم يستمع إلى حوارهما ، وهنا يطرح السؤال نفسه : ما دام الكاتب قد ارتضى صيغة الغائب الصادرة عن الراوي الذي يعرف كل شيء : كيف اهتدى «سليم» بصفة خاصة

وتحديداً (ص191) إلى فكرة المعبود الذي يتألمون كلهم من أجله؟ ! وإذا كان «محسن» قد أسس الراوي لشعوره المشابه بمشهد مبكر (ص 38 من الجزء الثاني نفسه) ، حين تجوّل في حقول والده فرأى الفلاحين «**ينظرون إلى المحصول المجموع باهتمام وحب ، وكأنما يقولون له : لا يهم التعب ، ولا يهم الشقاء في سبيلك أيها المعبود**» وقد استدرجه هذا المنحى من التفكير إلى استدعاء صورة سنية ومشهد لقائهما الأخير ، حتى تساءل : هل يستطيع هو أيضاً أن يضحي في سبيل سنية؟ وأن يقذف بنفسه في الألم والشقاء من أجلها ، أم أنه ليس من دم ذلك الفلاح؟» .

1 ـ الفضاء الرومانسي

وفي صياغة هذا العنوان نضع بالاعتبار تلك التحديدات التي شرحتها جوليا كريستيفا وغيرها ممن اهتموا بالفضاء الحكائي أو الروائي وتقسيماته ، والوصف «الرومانسي» لا يدخل قسماً جديداً أو يعيد تقسيم المصطلح ، وإنما يلوّنه ، أو يلخص زاوية الرؤية التي يطل منها الراوي ، وهذا ـ بدوره ـ لا يبتعد عن مفهوم الفضاء النصيّ للرواية كما تحدثت عنه جوليا كريستيفا ، وهنا سنهمل ـ من بين تقسيمات الفضاء ـ ما يتعلق بالمكتوب ، الحيِّز الذي تشغله الكتابة نفسها ، لحياد شكل الكتاب ، وأنه لا يختلف عن الطريقة السابقة التي طبعت بها مؤلفات توفيق الحكيم في جملتها ، وإن كان الأمر ـ وهذا متوقع ومحسوب ـ لا يخلو من مميزات خاصة تتعلق بهذا الجانب ، وإن كانت نادرة جداً ، أما الفضاء الجغرافي ، والفضاء الدلالي ، والفضاء بوصفه منظوراً ، فهي التي نتمهل لتبين مفرداتها ، وهي التي تكسب «عودة الروح» رومانسيتها ، ومن ثم فإنها التي تؤكد لنا أن المذهب الأدبي ، أو المدرسة (كالكلاسيكية أو الرومانسية . . . الخ) ليست مجرد لافتات تجمل الموضوع ، أو تستخرج من تجريد المعنى ، وإنما هي مجموعة من التقنيات القابلة للتأويل من خلال وجودها في علاقات تتجاوب وتتشكل لتجسد رؤية بعينها .

إن الفضاء الجغرافي يبدأ بحجرة تحولت إلى عنبر في ثكنة ، حيث يستلقي

بها أربعة مرضي بالإنفلونزا (الحمى الإسبانيولية) ، بين هذه الحجرة ، وردهة الشقة وسطوح المنزل ومدخل الحارة بما يضم بيت الجيران والمقهى والصيدلية تجري أهم تحركات الأشخاص ، وتتولد أهم المشاعر . وهنا نشير إلى أمرين : الأول هو ما نلاحظه من محدودية هذه الأماكن التي تمثل المهاد الأساسي لكل حركة تأتي ، فإذ يحيط بها الوصف الإجمالي أو التفصيلي لا يكاد المتلقي يشعر بالحاجة إلى معرفة المزيد عنها ، وبخاصة أنها لا تقوم بدور في تطوير الأحداث أو المشاعر ـ بعبارة أخرى : هي مجرد أماكن تقوى الشعور بواقعية ما يروى ، وليست صانعة أو مؤثرة إلا بمقدار ما تستخدم لتبرير ما يجري ، والإقناع بأنه ممكن لهذا السبب ، مثل سطوح المنزلين المتجاورين ، ولقاء محسن وسنية عبرهما ، ومثل قهوة المعلم شحاتة حيث يجلس سليم أفندي ومصطفى بك ، ويمكن لسنية مراقبتهما من نافذتها ، وعن طريق هذه النافذة اختار قلبها . ومحدودية المكان هي إحدى «لوازم» التشكيل المسرحي الذي نال القسم الأكبر من نشاط توفيق الحكيم الإبداعي ، وهذه المحدودية التي تقارب الثبات ، وتقترب من المسرح ترشح لرواية ذات طابع درامي ، إذا أخذنا بتقسيم إدوين موير لأنواع الروايات باعتبار الزمان والمكان[16] . الأمر الثاني أن وصف هذه الأماكن المحدودة غلب عليه الاهتمام بالتفاصيل المادية (الواقعية) التي تتناسب وطبائع الشخصيات التي تعيش بها ، فإذا كانت الشخصيات على شيء من رقة العواطف ونشاط المخيلة فإن وصف المكان يتجاوب وهذه الصفات نفسها ، فيغدو مثيراً للخيال ومحركاً للعواطف والانفعالات . وهذا الفرق نلاحظه بالمقارنة بين تلك الشقة الخشنة المجردة من إضافات الذوق الخاص ، حيث يقيم «الشعب» ، والشقة التي تلاصقها ـ في البيت المجاور ـ حيث تقيم «سنية» مع والدها ، ونجتزئ من صفات المكان بالجدران العارية الكالحة في بيت الشعب ، ورؤوس الحيوانات المحنطة في بيت سنية ، وآلة النفخ (الهرمونيكا) معلقة بالحائط (توصف بأنها عتيقة !!) في بيت الشعب ، وآلة البيانو التي أفردت لها حجرة ، وسترت وراء برفان ، في بيت سنية !! إن هذا الوصف يدل على وجود تفاوت ، يرشح التباعد والعزلة ولكن رغبة التواصل هي التي ستجعل الحركة تدب بين القطاعين اللذين سيتحول كل

منهما إلى مرسل ومستقبل . إن «سنية» التي تجسد (أو تستوعب) موقف المرأة العربية التقليدي من الرجل وعاطفة الحب ، تكتفي بإرسال إشارات رمزية ، قابلة للتأويل حسب الرغبة ، ثم تترك لهؤلاء الرجال أن يسعوا إلى مكانها واحداً بعد الآخر . والمرجعية «التاريخية» و«النفسية» هنا تقول إن المرأة العربية تعرف الحب ، ولكنها لا تفضي به ، وإنها تفضل أن تكون قادرة على أن تجعل «الآخر» يحبها ، ومن ثم تقنع ـ عادة ـ بأن تكون المحبوبة !

إن «التبئير» خطوة أساسية في الكشف عن مدى التجانس والتكامل في عناصر البنية الروائية ومكوناتها ، وقد نلاحظ تفاوتا بين هذا الفضاء الجغرافي ، أو الفضاء بوصفه بيئة للرواية تتحرك فيها الشخصيات وتصنع الأحداث ، وبين الفضاء النصي للرواية من حيث هو زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي ـ كما تراه كريستيفا ـ إذ تقول : «هذا الفضاء محول إلى كل ، إنه واحد ، وواحد فقط ، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب ، بحيث يكون المؤلف كله متجمعا في نقطة واحدة ، وتلك الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب ، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون ، الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي»[17] .

لقد اصطلحت المناهج النقدية ـ باستثناء الشيئية ـ على علاقة التفاعل بين وصف الأماكن والأشياء المادية التفصيلية ، وعناصر الرواية وبصفة خاصة الشخصيات[18] وما أضافته كريستيفا هو هذا الربط بين المكونات (بما فيها المكان) والبؤرة . وهنا لابد أن نطالب أنفسنا بتحديد بؤرة الرواية التي نحن بصددها ، وهي ليست بعيدة ، وإلحاح الراوي عليها يجعل الكشف عنها على قدر من اليسر . إنها «عودة الروح» إلى الوطن ، وفي هذا المعنى تلتقي عملية الحب ، والكشف عن المعنى التاريخي للشخصية المصرية ، وهذا بدوره ـ في حال موافقتنا على أنه «البؤرة» التي تشع في كل الاتجاهات ، سيبدو محبطاً إذا صحت ملاحظتنا عن محدودية (أو حصار) المكان ، وواقعية الوصف . ولا شك أن الكاتب قد فطن إلى هذا وهو ينسج صفحات روايته أو فصولها ، وفضلا عن أن

هذا المكان يجافي شخصية «محسن» الذي أبرزه الراوي وأعطاه مساحة كبيرة جداً في سرده ، وأسبغ عليه صفات الجمال العضوي والنفسي بغير حساب (كما سنرى) ، ومن ثم لم يتردد في أن يحمل غيره على الإقرار بأن «محسن» ـ لنزعة خاصة في داخله ـ يبدو متطوعا (أو متفضلاً) بالقبول بهذا المكان المتواضع جدا من شارع سلامة في الحي الشعبي العريق (السيد زينب) ، فتقول عمته زنوبة :

«علشان دي مش عادتك ، عمرك ما ترضى تلبس بدلة جديدة غير في العيد الكبير ، زي عمامك ، ايش عجب النهارده بقيت عايق وحلو كده» (الرواية ج1 ص13) . وكذلك يتعاطف مع الخادم مبروك (الرواية ج1 ، ص44 ، 190) ، وينفر من التميز عن رفاق المدرسة ، ويوم أن أرسل إليه والده عربة خاصة لتحمله ، تلقى هذا الفعل وكأنه مصيبة أفسدت عليه علاقته بزملائه (الرواية ج1 ، ص46 ، 47) وفي زيارته لمزرعة أبيه قال له فتى من الفلاحين :

«مش فاكرني يا جناب البيه؟ أنا عبدالمقصود اللي كنت توصيني أيام مدرسة دمنهور ، أحضر لك الركوبة يوم الجمعة ونطلع نصطاد السمك في ترعة «أبو دياب» مش فاكر؟ بالأمارة كنت تركب الجحشة نص السكة ، وتنزل وتقول لي اركب يا عبدالمقصود انت كمان! أقول لك يا بيه أنا مش تعبان ، إحنا فلاحين واخدين على المشي ، تقوم تزعل وتقول لازم تركب انت كمان ، مش فاكر يا بيه؟» (الرواية ج2 ص18) .

مانريده أننا مع شخصية «حالمة» ، بمعنى أنها تعيش بأفكار ومشاعر خاصة بها ، ليست على وفاق مع التصور الاجتماعي السائد ، وأنها ـ بسلوكياتها الخاصة ـ تحاول اجتياز الموقع المقدر اجتماعياً لها إلى موقع تختاره بإرادتها ، وهو موقع مقترح تسعى إليه ، ومن ثم لايتناسب ودائرة المكان الواقعي الحاضر ، وهذه الحركة «الشخصية» أو «الفردية» تتوازى وحركة أخرى ذات وجه جماعي ؛ إذ تصدر عن «قراءة أخرى» للتاريخ وتفسره ، إنها تتم عبر سلسة من النقاط المتباعدة ، ترسل مشاركاتها في هذا الطرح ، تبدأ من تمهيد الرواية حيث المرض الجماعي في الغرفة نفسها وبالمرض نفسه ، وتمضي لتنقدح شرارتها في مفتتح

الجزء الثاني من الرواية ، حيث يثرثر ركاب في عربة قطار (الرواية جـ2 ص- 6 5) ثم يشرِّحها ويشرَحها عالم الآثار الفرنسي (الرواية جـ2 ص 42) ، كما تشارك الممارسات الفلاحية التلقائية الذاهلة عن المعنى ، المتسربة في سلوكيات يومية عادية ، مثل عمل الحصاد وشرب الشاي ، والتضامن عند نزول مصيبة بأحد الفلاحين . . إلخ فهل تعتبر عبارة العمة زنوبة : «**علشان دي مش عادتك ، عمرك ماترضى تلبس بدلة جديدة غير في العيد الكبير**» إيذانا بحلول زمن جديد ،ووعي جديد؟ ! من ثم سيبدو التوسع في المكان ، وتلوينه بالوصف (الرومانسي) مطلبا فنياً يصحح البؤرة ويحفظ مايجب لها من «قيمة» . وقد تم هذا بمشاركة «محسن» ومشاركات مختلفة ، تؤكد طابع «الجماعية» المطلوب في تصحيح هذه البؤرة نفسها فكريا وشكليا (إن صح التعبير) ، وقد تحرك «محسن»بين أماكن في حيز الخبرة العملية لفتى في عمره : المدرسة ، ومحطة القطار ، وقرية «الدلنجات» ـ التابعة لمدينة دمنهور في شمال غرب دلتا النيل ـ وكذلك ذهب بنا الدكتور حلمي ـ والد سنية ـ إلى السودان ، وهذه هي الأماكن التي تحظى بالوصف التجميلي الصادر عن رؤية متعاطفة ، في حين يرتبط ذكر «تركيا» بالأصل المتعالي المتغطرس للأم ، وقد يمكن اختزاله في كلمة «الكرباج» التي ترددت على لسانها مرتين (الرواية جـ2 ـ ص 31 و 43) ، مؤكدة أنه السبيل الوحيد لتحقيق ماتريد من ترف يحققه لها هؤلاء الفلاحون ، لاتفرق بين شيخ رئيس لجماعته وعامل بسيط . وكذلك تستحضر أوروبا (بصفة عامة) نموذجاً للفردية والمادية . وهذا يعكس ماتوصف به الأماكن التي تحركت فيها الرواية عبر إدراك محسن بصفة خاصة ؛ ففي المدرسة يجتمع تفوقه مع الشعور الوطني ، ليجعل من المدرسةمكانا فاعلا ، وإذ يذهب إلى مسجد السيدة زينب ، ويبكي أمام ضريحها مستنجداً ليلة كربه وخوفه لفقد محبوبته ، فإن الوصف للمكان يجسد الضراعة بأبهة المكان وترفعه والحفاظ على جلالته :

«**واسودَّ الميدان في نظر محسن ، فلم يشعر إلا أنه اتجه إلى المسجد ، . . وخلع نعليه بسرعة وارتجاف ، وسار على بساط الجامع حتى بلغ المقام ، فانزوى في ركن من أركان الضريح المظلمة ، التي لا يأتيها النور إلا من «نجف» كبير**

يتدلى من أعلى تلك القبة الفخمة الشاهقة ، وتناول محسن بيده قضبان الحاجز النحاسية ، وجعل يهمس ملهوفاً من صميم قلبه ، بصوت عصبي متقطع :

ياسيدة زينب ! . . ـ ياسيدة زينب! . . ـ ياسيدة زينب! . .

وانفجر باكياً ، وتساقطت دموعه على بساط المقام ، وهو يكتم شهقاته في صدره ، حتى لايسمعها الزوار حوله» (الرواية جـ2 ص 105)

وهذا الإجلال الذي يحمله وصف المكان (المقام) يعادله في وصف الدكتور حلمي للسودان الحنين والغرائبية . . أما الحنين فيكشف عن علاقته بالمكان ، وأما الغرائبية فموجهة إلى الذين يحدثهم . إنه يريد إدهاشهم ، ولكنه يريد أن يصل بهم إلى «الحنين» ، وهو المعبر عن خصوصية العلاقة المتبادلة بين مصر والسودان . وسينعكس هذا في لغة السرد التي تمثل الفضاء الدلالي في جوهره ، كما سنرى . وكان التغلب على محدودية المكان بتحريك بعض الشخصيات حاضرا ، (محسن وزنوبة وسليم وحنفي من الشعب ، وسنية ومصطفى) إلى أماكن مختلفة من القاهرة أو المدن والقرى البعيدة ، فإن الدكتور حلمي وعالم الآثار الفرنسي ومفتش الري الإنجليزي غادروا الرقعة المصرية . وارتبط هذا بكسر التراتب الزمني ، إذ كانت مغادرة المكان إيذاناً بمغادرة الراهن من الوقت إلى زمن مضى ، وقد حدث هذا الاسترجاع الزمني بالنسبة لمحسن حين عاد الراوي إلى سنوات من طفولته المبكرة ؛ حيث تعلق بتخت المعلمة شخلع ، وكان هذا في دمنهور ، وحين عاد الراوي إلى عهد ليس بالبعيد كان فيه «سليم» مأمورا بشرطة بورسعيد ، ولكنه تحرش بسيدة شامية استهوته فأوقف عن أداء عمله .

أما وصف هذه الأماكن المتنوعة ، فإنه ـ في مجمله ـ لم يكن محايداً واقعياً ، وإنما كان في مدى مدارك هذه الشخصيات مستجيباً لمشاعرها ، ومن ثم خرج عن موقعه المحدد أو المقيد بأنه ينظر إلى الأشياء من خارجها . إنه الآن نفذ فيها لأنه يصدر عن شخص هو طرف في علاقته بالمكان ، بل لعله صانع المكان نفسه ، كما كان محسن ينتقي المواقع التي تتيح له أن يتأمل ، وأن يطلق لخيالاته

وأشجانه الخاصة العنان . في قريته (الدلنجات) آثر الحقول والليل وتحت الشجر ، وقريباً من الساقية ، وكذلك اختار الدكتور حلمي من بيئات السودان الغابات الحرة ، والحيوانات التي تستطيع أن تهب حكمة فطرية (كالقرود بمعيشتها الجماعية المتآزرة) ، أو توحي بالجلال والعظمة (كالأسد) فإذا انتخب عنصرا بشرياً من أبناء الغابة اختار شخصا فيه صدق وشجاعة وحذق ونضح ، ليؤكد صفة الحنين ورابطة الوجدان .

ونعود إلى مفهوم الفضاء الجغرافي كما حددت وظيفته جوليا كريستيفا ، إذ جعلته معجونا بدلالته الحضارية ، ورأت أن هذا المكان الجغرافي ليس مجرد مساحة محدودة على الأرض أو على الورق . إنه يرتبط بعصر تسوده ثقافة أو رؤية خاصة للعالم[19] ، ومن ثم نستحضر ماسبقت الإشارة إليه من محاولة تحديد «البؤرة» في الرواية من منطلق الفضاء كمنظور ، وهنا يحدث تمدّد في زمن الرواية ، وفي مكانها أيضاً ليشمل التاريخ (المصري القديم) ، ويوصل هذا التاريخ بالحاضر فلا يبدو معزولا أو منقطعا ، وكأن تواصله مع الحاضر (الحيّ) أحد الأدلة على حياته هو بالتالي . إن المعنى الذي تؤديه الأهرامات (حين يذكرها مسيو فوكيه : (الرواية جـ2 ص 58,57) تؤسس لبؤرة العمل كله : الكل في واحد ، والتوحد في الألم ، وتتكرر الإشارة إلى المعنى نفسه بمرجعية أخرى من نشيد الموتى (جـ2 ص 62) . وإذ نمضي لتتوحد «سنية» بإيزيس ، ويتوحد سعد زغلول الزعيم المنفي بأوزوريس ، في الفصل الأخير من الرواية ، فإن الإشارة إلى حضارة ممتدة : «**فين ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل**»(جـ2 ص 8) والتأكيد على الإيمان بالوحدة الكونية لدى قدماء المصريين ، كما هي (في صورة التعاطف مع الحيوان) موجودة لدى المعاصرين (جـ2 ص 32) تؤدي إلى تجاوز زمان الرواية إلى غير المحدد ، في الماضي الضارب عبر القرون ، واختراق المكان المحدد بالمشاهد ، إلى مكان متخيل شعت فيه عقائد ، وأقيمت حضارة ، وعاش بشر يمكن أن نستجلي آثارهم فيمن كان يتطلع نحوهم المسيو فوكيه معجبا ، والمستر بلاك رافضا مستهجنا وهما أمام النافذة في الضيعة ، وهذا الامتداد غير المقيد بمعالم الواقع ومدارك الحواس هو الذي يتوافق وهذا الطرح الرومانسي

للعظمة التاريخية التي كان يمكن أن تكون حكما بإهانة الواقع ، ولكنها في سياق تأويلي يعتمد على المتلقي المفترض ، المشحون بدلائل الحال ، حيث زمن الاستقلال ، واكتشاف الآثار القديمة ، وما إلى ذلك من علامات النهضة في الثلاثينات ـ حين صنع الحكيم روايته ـ تحوّل حكم الإدانة أو الإهانة المحتمل إلى مستندات دفاع تبشر بعودة الروح ،مما يعني أن الجسد لم يتحلل ، بل لم يلفظ أنفاسه الأخيرة ، وهذا ـ على أي حال ـ لايناقض عقيدة البعث ، وعودة الروح إلى الجسد ، التي كانت من أسس الديانة المصرية القديمة . فالآن يمكن أن نشير إلى مستويين من المكان ومستويين من الزمان : مكان راهن تحدده حركة الشخصيات ؛ تلك الحركة المادية . ومن الطبيعي أن هذه الشخصيات راهنة (حاضرة) أيضاً ، وموضوعها الشاغل الذي يستدعي فاعليتها هو الحب . وزمان تاريخي ، تحدده الحركة الفكرية الخيالية لدى الشخصيات ، ويرتاد الأماكن ويستحيي الشخصيات التي تحدد معالم تلك الأماكن ، وموضوعها الشاغل الذي يستدعي فاعليتها هو النهضة ، أو عودة الروح .

ثم نصل إلى الفضاء الدلالي الذي تتمدد فيه بنية النص اللغوية ، أو هو ـ كما عرفه الحمداني : الصورة تخلفها لغة الحكي ، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام[20] ، على ألا نحصر الدلالة المجازية في مبحث المجاز بتقسيماته (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) فلغة الإبداع الأدبي مجازية بطبيعتها من حيث هي ليست الحقيقة والواقع ، وإنما هي انزياح عنهما . من ثم يكون البحث في الفضاء الدلالي مستوعبا لغة المتن في مفرداتها وتراكيبها وسياقها ، وهذا بدوره يعود بنا إلى «التبئير» ومدى انجذاب «خلايا» التعبير إلى بؤرة العمل ، وبالطبع فإننا لانملك ـ وقد لايكون مطلوباً ـ أن نستقرئ مفردات الكتابة ومركباتها ، وهنا سنكتفي بمؤشرات دالة كاشفة نختارها من لغة السرد ومقاطع الوصف ؛ حيث يملك الراوي حرية توجيه المشاهد واختراق اللحظات والمشاعر ، وقد سبق اقتباس وصفه لموقف محسن في المسجد وإقباله على مقام السيدة زينب ، حيث ظل يردد اسمها (ثلاث مرات) ثم كان البكاء والدموع والشهقات المكتومة . إن المفردات تجسّد قدسية اللحظة : «خلع نعليه» وهذه العبارة

مرجعيتها قرآنية ، حيث أمر الله موسى أن يخلع نعليه لأنه في الوادي المقدس ، وليس معنى هذا التأويل أنها مقحمة على المشهد ، لأننا نعرف أنها ترتكز على سلوك واقعي حيث لايباح دخول المسجد بالحذاء ، ولكن الراوي آثر «النعل» على الرغم من توسعه في استخدام العامية ، لما لهذه المفردة من تداعيات القدسية وإجلال الموقف وخصوصية اللحظة التي لم تتكرر (في حياة موسى) وتمضي «مسبحة» المفردات تتقاطر : الجامع ، المقام ، ثم «تناول» محسن بيده قضبان الحاجز النحاسية ، و«التناول» (من طقوس العبادة المسيحية) . وتجسيد علاقته بقضبان الحاجز يؤكد شعور الحصار ورغبة الانطلاق . ثم يعلن هذا التكرار لصيغة النداء : «ياسيدة زينب» ! عن تجاوز الموقف لإمكانات اللغة المنطوقة ، وتعويله (أو تحويله) في المعنى إلى المضمر الملحوظ ، الذي يستشف من معطيات المشهد وميراثه . وينبغي أن نذكر أنفسنا أننا نرصد ملامح الفضاء الرومانسي . ودون مجازفة أو ميل إلى التعميم سنجد الفضاء الدلالي رومانسيا بأكثر من جهة ، ويمكن أن نتعقب مفردات وعبارات مايتصل بقصة الحب ، ومفردات وعبارات مايتصل بقضية الوطن ، لنجد خصوصية الذات ، وماتستجلب من معجم ينبئ بالانفعالات والعواطف ، ويصور المعاناة النفسية . فإذا تجاوز هذا فإلى مفردات الطبيعة حيث الوصف الجمالي الصادر من المدرك اللحظي وليس من موضوعية المشهد وانتمائه إلى حركة الأرض وطبائع الجغرافيا . وفي المحور الوطني التاريخي سيدفع الراوي إلى السياق مايدل على قدسية الماضي ويؤول بعض أحداثه تأويلا خاصا ، وهناك عبارات تجمع بين المحورين اللذين شغلا «محسن» طوال صفحات الرواية ، وتجمعا في نقطة واحدة في النهاية .

لن نشغل أنفسنا بعبارات الحب ولابقضية الحب في نفسها ، فالحب قاسم مشترك ، حتى وإن خضع لجاهزية التصور الرومانسي ، وبخاصة في تلك المرحلة (المراهقة) التي يمثلها محسن وسنية معا (وإن بدت سنية أكثر عملية وواقعية حيث تدبر للزواج وتتخذ الحب طريقاً إليه) ، ولكن نهتم بالأساس الذي تمت به العاطفة وتجلياتها ـ وهو الجانب الأهم ، لأنه يتجاوز البنية السطحية إلى البنية

العميقة التي تكشف عن الدوافع . لقد غير الحب من مستوى الإدراك لدى جميع أفراد الشعب (الأسرة) باستثناء السلبي الوحيد الذي يدعى رئيس شرف العائلة (حنفي أفندي) . وإذا كان فعل التغيير وقف بالخادم مبروك عند التضحية بمصروف الأكل ليشتري لنفسه نظارة ليبدو مثل العمدة ، لأن سنية قالت هذه العبارة ، فإن التغيير لدى محسن وعبده وسليم تجاوز المظهر إلى المخبر ، فبلغ الانقلاب على المألوف والتمرد على ماكان يعتبر ميزة ، وهي العيشة المشتركة في غرفة واحدة . من قبل كان شعار محسن :

«**ما أسعد الجماعة وما أحسن تلك الحياة مع الشعب**» (الرواية جـ2 ص 14) إن صيغة «أفعل» التفضيل ، وأسلوب التعجب هنا يحملان دلالة مؤكدة ، هي استمرار لبداية المرض الجماعي في تلك الغرفة نفسها التي افتتحت بها الرواية . ولكن الأمر اختلف إلى الضد حين مسه الحب ، إنه يتمرد على هذا المأوى الجماعي ؛ لأنه يريد أن ينفرد بنفسه ، يخلو إلى طيف المحبوبة . حتى «عبده» الشاب طالب الهندسة الذي لانصادفه إلا منكبا على لوحات مشروعاته ، أو مشتبكا في شجار عصبي مع أخته العانس «زنوبة» . أما عندما ذهب فأصلح سلك الكهرباء ، ورأى طيف سنية فقد : «أحس إحساس محسن تماما عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى ، أحس الاشمئزاز ، إذ يعيشون خمسة في غرفة واحدة ، غير أن محسن لاحظ ذلك ، لأنه يطلب الانفراد والوحدة ، كي يطلق لخياله العنان ، ولكن عبده ، على العكس ، اشمأز لأنه شعر فجأة أن هذا الاتصال الوثيق بين خمسة يعيشون في حجرة إنما هو اتصال كاذب . وها هو ذا ، في وقت ما ، يحسّ الوحدة والسأم ، ولايجد من يتحدث إليه ويفهم لغته ، واشتد ضيق عبده ، وإن شخصا عصبيا مثله لايطيق طويلاً الصبر على حالة واحدة»[21] في حدود إدراك الراوي لأخلاق شخصياته ، فقد ميز بين محسن وعبده بالرزانة الحالمة عند الأول ، والاستنفار العصبي عند الثاني ، وقد احتفظ الراوي بهذا الفرق الأساسي في استجابة كل منهما للأحداث إلا في حالات استثنائية محددة ، ولكن هذا الفارق يسقط أمام تجربة الحب وإذ يحرص صاحب التدبير (الكاتب/ الراوي) على اصطياد فارق في دوافع ردّ الفعل

الموحد ، فإنه في الحقيقة لايفرق بين الشخصين بقدر مايجمع بينهما في إطار التصوّر والدافعية الرومانسية ، وكذلك لن يذهب سليم ـ ثالثهم ـ بعيداً عن هذه الأسس (الرومانسية) على الرغم من التباعد السلوكي الظاهري عن رفيقه ، فقد عرفنا من ماضي سليم وسبب وقفه عن عمله الشرطي تطلعه (الجنسي) أثناء عمله في بورسعيد ، ولعل مجلسه اليومي على مقهى المعلم شحاته في الشارع نفسه وأمام مسكن سنية كان بمثابة إعلاء مرحلي لمداركه الحسية المتسلطة ، حتى إذا جاء يوم إصلاح البيانو واقترب من حرم المعبودة (سنية = إيزيس) فقد غادر مرحلة أو مستوى ، ودخل بهذا في مستوى آخر . إن الفضاء الدلالي في تجسيد الحالة الأولى مفعم بمفردات الحسّ وصور الاشتهاء . لقد طلب منها أن تعزف ، وجلست «تلعب الدور» ـ وهو تعبير يتسع لقراءات لاتحصى :

«جلست على كرسي البيانو ، في الحال ، وكان سليم خلف الباب يراقب حركاتها وقد كاد يطير صوابه وهو يرى جسدها الممشوق ينثني ، ونهديها يرتجان وهي تجلس . . وأخذت تضرب دور «ياطالع السعد» بقوة حينا ، ورقة حينا آخر ، وسليم لايرى خلف الباب من هذا كله إلاّ ثدييها الناهدين يهتزان ، كلما اشتدت في الضرب ، كأنما يرقصان على نغم الدور ، فيصيح سليم في قرارة نفسه : ياعمري . . ياعمري على دي النهود برتقان بلدى لسه على أمه . . ياعمري ياعمري»[22] .

إن المشهد كما يراه سليم اختزل الفتاة في نهديها ، واختزل العزف في اهتزازهما ، ومن ثم اكتسب عنوان القطعة «ياطالع السعد» و«الضرب» ، و«الباب» ، و«الدور» ظلالا جنسية ، إننا ندرك بعد تجاوز هذه الفصول من الرواية أن أحدا من الثلاثة (محسن ، وعبده ، وسليم) ليس هو من تبحث عنه سنية ، وأنها تلاعبهم لا أكثر ، إن لم تكن تلعب بهم دون أن تتنازل (تنازلا واضحاً مقررا) عن قيم طبقتها الوسطى المتطلعة إلى مفاهيم جديدة مرنة تحاول سنية أن تعلنها ، وستفعل حين تلتقي بفارسها الحقيقي (مصطفى راجي) . إن المتلقي الذي سيدرك هذا من خلال وصف الراوي للمشاعر الداخلية للشخصيات سيسبق هؤلاء الثلاثة في اكتشاف أن تطلعهم إلى سنية والتمني لأن تحبهم كما

أحبها كل منهم ليس له مايسانده من الواقع . لقد كانت الخطوة الاحتجاجية الأولى ما عرفناه من تمرد محسن وعبده على نمط المعيشة التي تفقد الفرد خصوصيته . وعلى الرغم من وجود فرق في التعليل ، أما سليم فقد اتخذ خطوة إيجابية (طائشة) أسس الراوي لها بفعل طائش سابق اجترحه في بورسعيد ولقي جزاءه ، وذلك بأن كتب لها رسالة (نقل نصّها من رواية ماجدولين كما صاغها المنفلوطي) ارتدت إليه بعد أن أشعلت أزمة في بيت الدكتور حلمي ، وكانت نذيراً بانهيار «الصداقة» بين الشقتين على كل مستوياتها . لقد تمرد على المعيشة المشتركة أيضاً في أعقاب العودة من زيارة إصلاح البيانو : «**أبدى بشفتيه علامة الاحتقار ، وأحسّ لأول مرة غرابة هذه المعيشة ، ودهش كيف استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة في حجرة واحدة ، غير أن إحساسه هذا كان مصدره الترفع والتعالي على رفاقه ، لذلك ألقى سترته بعيداً فوق أحد الأسرّة ، وخرج يقول : إحنا كلاب وإلاّ إيه؟ أنا لازم انقل سريري وأعزّل في أوده تاني ، نص دستة في أوده زي الجحر؟ احنا كلاب؟**»[23] .

لم يتوقف سعي سليم عند حد التمني والحلم مثل صاحبيه . لقد كتب رسالته (المنقولة) ، ولأنه صاحب ادعاء وغرور فإنه لم يستسلم للهزيمة ، فذهب يداوي هزيمته في مكان كان يألفه ويتعامل معه ، ولكنه الآن قد تغيّر : «**لأول مرة ساءل نفسه كيف استطاع غشيان هذا المكان؟ وكيف أن هاته العاهرات كن يعجبنه؟ . . . هاهو ذا اليوم يزدري بعدها هاته النسوة ، وأيقظت في نفسه عاطفة جديدة لم يكن يعرفها قبلا ، عاطفة الإعجاب النبيل ، وأن ذلك التقزز والاشمئزاز الذي يحسّه الآن نحو هاته «المدموازيلات» إنما يبعثه تذكره جمال سنية الرفيع وظرفها غير المبتذل ، وإحساسها الصادق . لقد أدرك سليم الآن أن قد حرمت عليه عاهرة بعد اليوم ، إنه يحسّ أن قلبه قد ارتفع**[24]» .

والآن : لنتأمل هذا المشهد الذي أخذ سياق التتابع أو التسلسل الزمني ، وكأنه يجري على خشبة المسرح المحكومة بالقدرة على استيعاب فعل واحد ، يصنعه عدد محدود ، يجب أن ينسحب ليمكن تطوير الحكاية بفعل جديد .

1 - لدينا الآن ثلاثة أشخاص : محسن ، وعبده ، وسليم ، يحركهم حافز واحد هو الرغبة في صيغتها القابلة للإعلان للمجتمع ، وهي : الحب .

2 - مستقبل الرسالة في المرات الثلاث هو الشخص نفسه : «سنية» وقد اختلفت مظاهر الاستجابة تبعا لعمر المرسل ، فكانت أكثر قربا وتبسطا مع محسن (إذ هو أصغر منها عمرا) وهي تبدي اهتماماً يوحي ، ولكنها لم تدفع به إلى أن يكون رسالة قاطعة الدلالة على موقف خاص لهذا الشخص ، وقد تساوى الثلاثة في هذا الأمر .

3 - المساعد في كل مرة هو الشخص نفسه : «زنوبة» ، التي ستنقلب ـ فيما بعد ـ إلى معوق .

4 - يعقب اللقاء فترة مراجعة تؤدي إلى تمرد على النمط المعيشي القديم ، مع اختلاف الدوافع .

5 - ينطوي كل من الثلاثة على شعور بالمنافسة ، ومن ثم الكراهية للآخرين ، وفي مرحلة من تنامي الحدث يتحول الاثنان في مقابل الثالث إلى عامل إعاقة في مقابل مساندة زنوبة .

6 - حين يلتقي الثلاثة عند نقطة الهزيمة (إذ فاز بقلب سنية شخص آخر خارج المجموعة) يبدأ انقلاب الكراهية إلى تعاطف مشترك تتوقف فيه الإعاقة وتتحول إلى مساعدة ؛ إذ يتجسد في المشاركة في المظاهرات التي عمت القاهرة احتجاجا على نفي سعد زغلول (المحبوب) وإبعاده عن محبيه .

إن «محسن» هو الشخص المحوري المقابل (الموازي) لشخص سنية ، من حيث دخوله طرفاً عاملا في كل علاقة بدرجة ما ، ومن ثم استحق فإنه ـ بمساحة المشاركة ودرجة الفاعلية ـ يمكن أن يكون أكثر فائدة في تحليل النص وفي تأويله كذلك ، وهو مايستحق عناية خاصة . ولكن هذه المشاهد المتواترة تمدنا بمعرفة كاشفة للملاءمة بين الفضاء الدلالي وبؤرة الرواية ، أو زاوية الرؤية

التي اختارها الراوي ليكشف عن مهارته السردية في قص حكاية . إن التكرار واضح في هذه المتتابعة .

سنية ← توحي لزنوبة بحدوث أمر معين ← هذا الشيء اختير بحيث يكون رسالة موجهة لشخص بعينه ← الشخص المقصود يؤول الرسالة ويتحرك مستجيبا ← ينتابه تغيير داخلي وظاهري ← يواجه بتحفظ وكراهية من صاحبيه ← يكتشف في نفسه طاقات لم يكن يعرفها عن نفسه ← يفشل في تحقيق هدفه من الفتاة ← يسقط حاجز الكراهية لصاحبيه ← البحث عن عزاء مشترك ← العزاء في الثورة على الاستعمار .

إن هذا ما يحقق فعل التغيير ، وهو مايفتح الطريق إليه عنوان الرواية ، أو بابها المفضي إلى دهاليزها وغرفها ، وهو «عودة الروح» إذ تبدأ بحب الأنثى ، وتنتهي إلى حب الوطن ، وتبدأ بفعل فردي ، وتنتهي بفعل جماعي ، تبدأ باجتماع الشعب تحت وطأة المرض في غرفة واحدة ، وتنتهي باجتماع الشعب في السجن ثم المستشفى ، يصفهم الطبيب أولاً بأنهم من الفلاحين ، ولايتخلى عن هذا الوصف حين يلاقيهم ـ هو نفسه ـ آخر الرواية ، لكنه يصف تجمعهم بأن «الواحد جنب أخوه» .

الهوامش والمراجع

(1) رينيه ويليك ، «**مفاهيم نقدية**» ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : 1987 ، ص69 .

(2) «**عودة الروح**» الرواية الأولى ، والأشهر لتوفيق الحكيم ، وقد سجل في صفحتها الأخيرة مكان وتاريخ كتابتها «باريس ـ جاميتا سنة 1927» وفي ثبت مؤلفاته الذي يراعي سنة النشر يسجل أنها نشرت لأول مرة سنة 1933 مع مسرحية «أهل الكهف» في العام نفسه . أما الطبعة التي نعتمد عليها . ونقتبس من نصوصها فهي الطبعة العشرون ، 1987 ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

(3) المحايثة : مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء «من حيث» هو ذاته ، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها من حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها .
انظر : «تعريف المصطلحات الأساسية» الذي ألحقه جابر عصفور بترجمته لكتاب إديث كريزويل : «عصر البنيوية» : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر : 1996 والذي نقصده أن الاتجاه من المبدع نحو التاريخ سيكون انحيازا مع أو ضد ، وليس بحثا في الشيء من حيث هو ذاته .

(4) مفاهيم نقدية ، ص172 .

(5) حميد لحمداني : **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي بيروت : 1991 ، ص47 .

(6) نقول هذا من منطلق ماتشير إليه يمنى العيد من أن الشخصية المحورية تتماهى مع شخصية الراوي : ينظر : **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي** ، دار الفارابي ، بيروت : 1990 ص61 وهذا القول ـ بدوره ـ يكرر العبارة التي تقول إن البطل حين يتوقف ليتأمل فإنه يتحول إلى سارد ، ويأخذ مكان الراوي المحايد . وسنجد هذا ماثلاً في علاقة محسن ـ بطل عودة الروح وشخصيتها المحورية ـ بالسارد أو الراوي .

(7) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص46 .

(8) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص93,92 .

(9) عرض توفيق الحكيم لعلاقته بالأساليب وتفاعله مع موجة الحداثة في كتابه «**زهرة العمر**» ، كما دافع عن إيثاره الأساليب الكلاسيكية بدعوى أنها جديدة عليه كذلك .

(10) عودة الروح ـ جـ1 ، ص212 .

(11) صلاح فضل ، **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة : 1980 ، ص32 .

(12) التبئير في الأعمال القصصية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد ، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لاعلاقة له بالأحداث . ينظر : «بنية النص السردي» ، ص46 ـ الهامش .

(13) عودة الروح ، جـ2 ، ص134 ومابعدها .

(14) عودة الروح ، جـ2 ، ص81,80 .

(15) عودة الروح ، جـ2 ، ص 192,191 .

(16) ينظر كتاب ادوين موير : **بناء الرواية** ـ وتفرقته بين الفرد في الزمان ، والمجتمع في المكان : ص62 و**انظر** : الفصل الثاني عن الرواية الدرامية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة (د .ت) .

(17) بنية النص السردي ، ص61 .

(18) ميشال بوتور **بحوث في الرواية الجديدة** ، مكتبة الفكر الجامعي ، ترجمة فريد أنطونيوس ، بيروت ، دار عويدات : 1971 ، ص53 .

(19) بنية النص السردي ، ص61,54 .

(20) بنية النص السردي ، ص62 .

(21) عودة الروح ، جـ1 ، ص206 .

(22) عودة الروح ، جـ1 ، ص220 .

(23) عودة الروح ، جـ1 ، ص223,222 .

(24) عودة الروح ، جـ1 ، ص114, 113 .

* * *